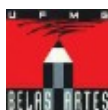



28

v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  MG

©2023, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 13, n. 28 (mai-ago. 2023). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Publicada desde 2012

Periodicidade quadrimestral desde 2021

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dra. Isabela Almeida Pordeus

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Mariana de Lima e Muniz

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira; Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Alda Costa – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ana Magalhães – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ester Trozzo – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa – Universidade Federal de São Carlos – Brasil

Dra. Giselle Beiguelman – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Giselle Guilhon – Universidade Federal do Pará – Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo – Universidade de São Paulo – Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

Dra. Marina Garone Gravier – UNAM – México

Dr. Moacir dos Anjos – Fundação Joaquim Nabuco – Brasil

Dra. Rita Macedo – Universidade de Nova Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff – Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christóforo

ARTES VISUAIS: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasem

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

Comitê Editorial – Dossiê Temático: Arte pública e suas encruzilhadas

Dr. Marcelo Wasem – Universidade Federal do Sul da Bahia

Dra. Rizzia Rocha – Universidade Federal de Minas Gerais

Dra. Clarissa Santos Silva – Universidade Federal do Sul da Bahia

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Daniela Menezes

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

Dossiê Arte pública e suas encruzilhadas

Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action* 7 MIWON KWON
RÍZZIA ROCHA; ANNA LUIZA COLI
(TRADUÇÃO)

Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens 31 MARCELO SIMON WASEM

O comum, a comunidade (e seus opostos) 59 DANIEL FILIPE CARVALHO

As práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas – A arte como terreno para efetivar fazeres 75 KALINKA LORENCI MALLMANN;
ANDREIA MACHADO OLIVEIRA

Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública* 91 MARIANA GONÇALVES PARAIZO BORGES;
LIMERINEY DOS SANTOS HORTA

Invisibles, visibles: la representación de lo inmaterial en las obras *Questions y Poéticas populares* de Abigail Reyes 117 LIBIA ALEJANDRA CASTAÑEDA LOPEZ

A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro 137 LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

A cidade como morada expandida 160 MARIANA FONSECA LATERZA

Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* 188 GABIELA TRAPLE WIECZOREK

A encruzilhada da memória: quando a arte pública derruba os monumentos das ditaduras militares 212 ALEXANDRE MOURÃO;
SARA VASCONCELOS CRUZ

Seção Aberta

O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros 230 BÁRBARA LISSA; MARIA VAZ; CARLOS FALCI;
BRUNI EMANUELE FERNANDES

Perspectiva decolonial: o teatro negro em pauta 249 ELISA BELÉM

Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade 267 FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e
análise audiovisual **288**

FÁBIO UCHÔA

Quando o tempo se torna espaço: a canção como
"máquina de suprimir o tempo" **317**

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS

Aparições da morte em Kantor e Rimini Protokoll **343**

BRUNO LEAL PIVA

"Artífices da arte de pintar e dourar":
ensino, aprendizado e relações de trabalho
na capitania de Minas Gerais – século XVIII **362**

LUCIANA BRAGA GIOVANNINI

Ensaio visual

Instaurando Portais na Serra do Curral **392**

AUGUSTO HENRIQUE LOPES COSTA;
RICARDO BIRIBA

Poéticas visuais do encontro ao fotografar a
performance cênica de *Neci* **397**

DANIEL MACÊDO

Do *site* à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action*¹ (Parte I)

From site to community in new genre public art: the case of Culture in Action (Part I)

Del sitio a comunidad en el arte público de nuevo género: el caso de Cultura en Acción (Parte I)

Miwon Kwon

Tradução: Rízzia Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: rizziasoares@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-148X>

Anna Luiza Coli

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: annaluizacoli@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3008-7541>

RESUMO:

No quarto capítulo de seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon analisa atentamente o projeto *Culture in Action: new public art in Chicago*, que aconteceu na década de 1990, construindo uma importante relação entre o desenvolvimento das práticas artísticas *site-specific* e o novo gênero de arte pública.

Palavras-chave: *Site. Arte pública. Comunidade. Culture in Action.*

KWON, Miwon. ROCHA, Rízzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action.*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

ABSTRACT:

In the fourth chapter of her book *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon undertakes a careful analysis of the project *Culture in Action: new public art in Chicago*, which took place in the 1990s, building an important relationship between the development of site-specific art practices and the new genre of public art.

Keywords: *Site. Public art. Community. Culture in Action.*

RESUMEN:

En el cuarto capítulo de su libro *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon lleva a cabo un minucioso análisis del proyecto *Culture in Action: new public art in Chicago*, realizado en la década de 1990, estableciendo una importante relación entre el desarrollo de la práctica artística site-specific y el nuevo género del arte público.

Palabras-clave: *Site. Arte público. Comunidad. Culture in Action.*

Artigo recebido em: 10/04/2023

Artigo aprovado em: 15/06/2023

Nas primeiras horas da manhã de 20 de maio de 1993, 100 grandes pedras calcárias, cada uma com cerca de um metro de altura e um metro de largura e pesando cerca de 454 kg a 680 kg, misteriosamente apareceram nas calçadas, praças, esquinas e avenidas ao longo do *Loop*² no centro da cidade de Chicago, Estados Unidos. Este afloramento estranho e “espontâneo” de pedregulhos irregulares nas ruas de Chicago, cada um adornado com uma placa comemorativa em homenagem a uma mulher da cidade (um total de 90 mulheres ainda em vida, 10 póstumas), foi idealizado por Suzanne Lacy, artista radicada na Califórnia, mais conhecida por suas performances e protestos feministas da década de 1970. O evento marcou a inauguração não oficial do programa de exposições temporárias *Culture in Action: New Public Art in Chicago*³. Patrocinado pela organização de arte pública sem fins lucrativos *Sculpture Chicago*⁴, concebido e dirigido pela curadora independente Mary Jane Jacob, *Culture in Action* incluiu outros sete projetos espalhados por vários bairros da cidade, os quais permaneceram em exibição durante todo o verão de 1993, ou seja, do início de maio ao final de setembro.⁵

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Alegando romper com os modelos anteriores de arte pública, *Culture in Action* tomou toda a cidade de Chicago como palco e “focou na participação ativa de moradores de diversas comunidades na criação das obras de arte”. De acordo com seu comunicado de imprensa, “*Culture in Action* estabeleceu um novo vocabulário dentro do gênero de exposições de esculturas orientadas para a cidade... [Ele] testou o território de interação e participação pública; o papel do artista como força social ativa; a programação educacional dirigida por artistas como parte essencial da obra de arte; e projetos que existiram por um longo período de tempo, não apenas como objetos efêmeros endereçados ao espectador”.⁶

Para tanto, os oito projetos incluídos em *Culture in Action* foram estruturados como colaborações com a comunidade nas quais, com a ajuda da equipe administrativa da *Sculpture Chicago*, artistas se uniram a uma organização ou grupo local para conceituar e produzir trabalhos artísticos. Os resultados dessas colaborações foram amplos e dificilmente tiveram a forma tradicional de arte pública. Além dos pedregulhos comemorativos de Lacy (apenas uma das duas partes de sua contribuição para o programa: a segunda parte consistiu em um jantar cerimonial só para mulheres), houve um desfile multiétnico de bairro, de Daniel J. Martinez, VinZula Kara e *Los Desfiladores Tres Puntos del West Side*; um novo doce em barra criado e produzido em colaboração com membros de um sindicato de fabricantes de doces, por Simon Grennan, Christopher Sperandio e pela Padaria, Confeitaria e Sindicato Internacional dos Trabalhadores de Tobacco da América Local nº 552; uma estação ecológica urbana envolvendo 12 estudantes do ensino médio, por Mark Dion junto ao *Chicago Urban Ecology Action Group*; uma horta hidropônica, na vitrine de uma loja, para cultivar alimentos para pacientes com HIV/AIDS, feita pelo coletivo de arte *Haha* – Richard House, Wendy Jabob, Laurie Palmer e John Ploof – em colaboração com o *Flood*, uma rede de voluntários de cuidados à saúde; uma instalação de vídeo na rua e uma festa de bairro organizada com adolescentes da área oeste de Chicago, por Iñigo Manglano-Ovalle, *Westtown Vecinos Video Channel* e *Street-Level Video*; a produção e distribuição de tabelas de cores de tinta que refletem a vida dos moradores de habitações populares subsidiadas pelo governo, por Kate Ericson, Mel Ziegler e um grupo de moradores do conjunto habitacional Ogden Courts Apartments; e, por fim, um projeto de pesquisa, a ser realizado por telefone, sobre xingamentos, de Robert Peters com o grupo *Mushroom Pickers, Ghosts, Frogs, and other Others*.⁷

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Inicialmente concebido por Jacob em 1991, *Culture in Action* (originalmente intitulado *New Urban Monuments*)⁸ pretendia ser uma crítica a duas instituições: à organização da *Sculpture Chicago* especificamente e, mais amplamente, ao campo da arte pública. A avaliação de Jacob da mostra de esculturas do programa de verão de 1989 da *Sculpture Chicago*, que apresentava 10 esculturas relativamente tradicionais em praças urbanas⁹, não foi inteiramente positiva. Como a maioria das organizações públicas de arte, os objetivos declarados da *Sculpture Chicago* incluíam desmistificar o processo criativo e levar a arte ao “transeunte”. Mas seu esforço para fazê-lo, apresentando os artistas trabalhando em tendas montadas ao ar livre – para que o público pudesse ter “acesso” ao seu “processo criativo” –, parecia ainda manter uma separação estrita e bastante ingênua entre artista e público, entre produtor e espectador, segundo sua própria avaliação. De acordo com Jacob, os membros do conselho da *Sculpture Chicago* ficaram chocados ao ouvir: “Você está se enganando se pensa que ao ver um escultor soldar duas peças de aço, pode-se ter uma noção do que é fazer arte”.¹⁰ De fato, o desejo de Jacob de mudar o papel do espectador passivo para produtor ativo de arte tornou-se um dos objetivos centrais do *Culture in Action*.¹¹

Elogiado por alguns como um dos mais importantes eventos de arte pública da América do Norte no século XX,¹² e criticado por outros por sua exploração de comunidades e/ou redução da arte a um tipo de trabalho social inadequado e ineficaz,¹³ a ambição e escala desse projeto, assim como as discussões que ele gerou sobre a definição e a função da arte pública contemporânea, permanecem incomparáveis na era pós-*Tilted Arc*¹⁴. Mas os aspectos sintomáticos de *Culture in Action*, particularmente em relação à problemática do *site specificity*, são mais evidentes quando comparamos o programa de Chicago com outra exposição de arte pública de escala e ambição semelhantes: *In Public: Seattle 1991*. Organizado por Diane Shamash, então coordenadora do Programa de Artes Públicas da Comissão de Artes de Seattle (SAC), *In Public* apresentou 18 instalações localizadas por toda a cidade (16 temporárias e duas permanentes).¹⁵

Com recursos disponibilizados em 1986 por meio do programa *Percent for Art* durante a construção do novo *Seattle Art Museum*, o SAC solicitou propostas de 30 artistas locais, nacionais e internacionais que “abordassem, interviessem e envolvessem a vida pública da cidade”. Esse tipo de abordagem que considera a cidade e seus processos como um local de intervenção artística não era novidade para o SAC. De fato, a formulação do SAC do conceito da equipe de design de

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

arquitetos/artistas para o projeto da subestação elétrica *Viewlands Hoffman* em meados dos anos 1970 estabeleceu um precedente influente de abordagem do design urbano para a arte pública ao longo dos anos 1980 (ANDREWS, 1984, p. 16-23; ANDREWS *et al.*, 1988). *In Public*, no início da década de 1990, foi uma tentativa de reavaliar o senso comum que impunha estruturas colaborativas arquiteto/artista, à época extremamente estereotipadas e restritivas, aos artistas que queriam trabalhar na esfera pública.¹⁶ Assim, com exceção do *Pier 62/63*, colaboração entre os arquitetos Henry Smith Miller e Laurie Hawkinson e a artista Barbara Kruger, *In Public* concedeu a artistas individuais a oportunidade de iniciar e dirigir seus próprios projetos em locais de sua escolha dentro da cidade, sem a necessidade de colaborar com profissionais do design.

Culture in Action tornou esse recurso uma regra, eliminando completamente o papel de arquitetos e profissionais de design do processo de arte pública. Em grande medida, muitos dos objetivos declarados do *Culture in Action* retomaram os termos gerais do programa de Seattle. “*In Public* deveria ser um projeto experimental que ultrapassasse os limites da arte pública como a conhecemos e envolvesse o público em um diálogo sobre o lugar e o significado da arte em nossas vidas cotidianas.”¹⁷ No entanto, considerando que *In Public* estava focado principalmente em ampliar os tipos de espaços públicos para a intervenção artística, encontrando uma ampla gama de locais inusitados na e através da cidade (incluindo jornais, pontos de ônibus, píeres, rádio, televisão, bem como praças públicas tradicionais), *Culture in Action* abandonou a implicação predominante de que arquitetos e profissionais de design são negociadores experientes entre arte e espaços urbanos. Com efeito, *Culture in Action* elegeu a “comunidade” como a figura de autoridade em tais assuntos, privilegiando seu papel nas parcerias artísticas colaborativas elaboradas pelo programa.¹⁸

Sem dúvida, o que poderia ser visto e documentado como o resultado do *Culture in Action* – um doce em barra, um desfile de bairro, uma festa no quarteirão, um gráfico de cores de tinta, um jardim hidropônico etc. – estava em forte contraste com o que era familiar para a arte pública em Chicago. A monumental escultura cubista de Picasso *Head of a Woman* (1965), exposta na *Richard J. Daley Center Plaza* (também conhecida popularmente como *Chicago Picasso*),¹⁹ e o recente projeto do *Pritzker Park* pelo artista Ronald Jones (1991),²⁰ serviram como protótipos contra os quais o *Culture in Action* estabeleceu sua novidade e diferença. Sua diferença foi especialmente pronunciada quando se reconheceu que muito do trabalho em *Culture in Action* foi definido não em

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

termos de objetos materiais, mas pelos processos efêmeros de interação entre os participantes locais e os artistas. Além disso, essas interações não foram restritas, ao menos em princípio, ao prazo da própria exposição.²¹

A apresentação de 1993 do *Culture in Action* exemplificou assim em grande escala o que Suzanne Lacy definiu como “novo gênero de arte pública”:

Lidando com algumas das questões mais profundas do nosso tempo – lixo tóxico, relações raciais, falta de moradia, envelhecimento, guerra de gangues e identidade cultural – um grupo de artistas visuais desenvolveu modelos distintos para uma arte cujas estratégias públicas de engajamento são uma parte importante de sua linguagem estética. [...] Podemos descrever isso como “arte pública do novo gênero”, para distingui-la tanto na forma quanto na intenção do que tem sido chamado de “arte pública” – um termo usado nos últimos 25 anos para descrever esculturas e instalações localizadas em locais públicos. Ao contrário de muito do que até agora tem sido chamado de arte pública, a arte pública do novo gênero – arte visual que usa mídias tradicionais e não tradicionais para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões diretamente relevantes para suas vidas – baseia-se no engajamento (LACY, 1995, p. 19).

Culture in Action endossou a afirmação de Lacy de que “o que existe no espaço entre as palavras público e arte é uma relação desconhecida entre artista e público, uma relação que pode ser, *ela mesma*, obra de arte” (LACY, 1995, p. 20).

Os trabalhos expostos também correspondiam ao que a crítica de arte Arlene Raven identificou como “arte de interesse público” (RAVEN, 1993). Segundo Raven, a arte de interesse público tem espírito ativista e comunitário; seus modos de expressão abrangem uma variedade de linguagens tradicionais, incluindo pintura e escultura, bem como linguagens não tradicionais – “arte de rua, teatro de guerrilha, vídeo, intervenções do tipo *page art*, *outdoors*, ações e manifestações de protesto, histórias orais, danças, meio-ambiente, cartazes, murais” (RAVEN, 1993, p. 1). E mais importante, ela argumenta, a arte de interesse público cria interseções diretas com questões sociais. Incentiva a construção de coalizões comunitárias em busca de justiça social e tenta obter maior autonomia institucional para que os artistas atuem como agentes sociais. Artistas engajados nesse tipo de arte “aspiram denunciar a situação dos desprivilegiados e desfavorecidos, e incorporar o que eles [os artistas] veem como valores humanitários” (RAVEN, 1993, p. 4). Além disso, eles “exigem

mais envolvimento dos artistas na tomada de decisões institucionais, representação de minorias e artistas mulheres e uso da influência de museus e agências de financiamento para mudar as políticas governamentais acerca de questões sociais” (RAVEN, 1993, p. 18).

Curiosamente, a maioria dos envolvidos em tais empreendimentos não vê seu trabalho no quadro histórico da arte pública. Em vez disso, eles inscrevem suas práticas – forma contemporânea de arte política socialmente consciente e ativista – na história da vanguarda estética. Raven, por exemplo, cita o construtivismo russo e a Bauhaus alemã como precedentes para a arte de interesse público. Ela situa grupos ativistas populares iniciados por artistas da década de 1960 (como Art Workers Coalition, Los Angeles Council of Women Artists, Foundation for the Community of Artists), bem como os movimentos alternativos de arte da década de 1970 dentro da mesma linhagem, colocando a arte de interesse público como uma revitalização dos esforços da vanguarda histórica para integrar arte e vida cotidiana.

Lacy também proclama uma história alternativa para esse novo gênero de arte pública. Dissociando-a do movimento de arte pública que se desenvolveu ao longo das décadas de 1970 e 1980, ela a vincula ao desenvolvimento de “vários grupos de vanguarda, como artistas feministas, étnicos, marxistas, artistas de mídia e outros ativistas... [que] têm um interesse comum em políticas de esquerda, ativismo social, na redefinição do público, na relevância para comunidades (particularmente marginalizadas) e em metodologias colaborativas” (LACY, 1995a, p. 25). Segundo Lacy, tais interesses levam a um ataque às categorias estéticas vinculadas a especificidades das linguagens artísticas, bem como aos espaços de sua apresentação, e desafiam, assim, os critérios de valor cultural estabelecidos, baseados na qualidade estética e em noções individualistas de competência artística. Assim, “tomando por base ideias formais da vanguarda” – ou seja, instalação, performance, arte conceitual, arte multimeios – o novo gênero de arte pública “agrega uma sensibilidade desenvolvida sobre o público, estratégia social e a eficácia exclusiva da arte visual como a conhecemos hoje” (LACY, 1995a, p. 20). Ao fazê-lo, ela muda o foco do artista para o público, do objeto para o processo, da produção para a recepção, e enfatiza a importância de um envolvimento direto, e aparentemente não mediado, com grupos específicos (idealmente por meio da autoria compartilhada em colaborações). Segundo Lacy, esses artistas – incluindo ela própria – evitam as limitações constrangedoras não apenas das convenções artísticas, mas também dos espaços institucionais

tradicionais de sua produção e reprodução, como ateliês, museus e galerias. Eles preferem a “liberdade” de trabalhar em lugares “reais”, com pessoas “reais”, abordando questões “cotidianas”. Em um movimento que um crítico chamou de “realismo social pós-moderno”, a arte pública do novo gênero também insiste em se afastar das tendências universalizantes da abstração modernista para celebrar as realidades particulares das pessoas “comuns” e suas experiências “cotidianas”.²²

Fundamental para essa retórica do novo gênero de arte pública é uma aspiração política em direção a uma maior “democratização” da arte (impulso humanista liberal que sempre fomentou a arte pública). Qualidades como inclusão pluralista, representação multicultural e construção de consenso são centrais para a concepção de democracia defendida pelos produtores e defensores do novo gênero de arte pública.²³ Ao invés de um objeto de contemplação individual, produzido por um especialista em arte para um público exclusivo de iniciados, equipado para entender sua complexa linguagem visual, os artistas que produzem arte pública do novo gênero buscam engajar questões (não arte) nos corações e mentes do “transeunte comum” ou de “pessoas reais” fora do mundo da arte. Fazendo isso, procuram emancipar o público ao envolvê-lo diretamente na produção da obra de arte, seja como sujeitos ou, melhor, como próprios produtores de arte. Ao estender o privilégio de fazer e apreciar arte a um número maior e mais amplo de pessoas (não restrito à minoria privilegiada de classe, gênero, raça e orientação sexual dominantes), os artistas produtores de arte pública do novo gênero esperam tornar o trabalho artístico mais familiar e acessível (porque agora não é só para o “público”, mas pelo “público”). Para os proponentes do novo gênero de arte pública, essa propriedade da arte ou, mais amplamente, de representação cultural, é a base para a integração da arte com a vida cotidiana, além de uma força poderosa em direção à mudança social e política.

Esse esforço para distinguir um “novo gênero” na arte pública pode ser abordado criticamente como outra forma de vanguardismo estético, um modo renovado de ativismo social e político – uma nova estratégia de reforma e revitalização urbana. Para alguns críticos e artistas, no entanto, [o “novo gênero”] não representa nem um novo movimento no campo nem uma sensibilidade estética só recentemente politizada, mas, antes, um momento de chegada em que uma prática bem desenvolvida, que havia sido desvalorizada pela arte convencional, finalmente recebe uma abordagem cultural mais ampla e uma maior aceitação. De acordo com Mary Jane Jacob, por

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

exemplo, essa “nova arte pública não é tanto um movimento dos anos noventa, uma nova forma de trabalhar, mas uma forma de trabalhar que encontrou seu tempo”.²⁴ Da mesma forma, para a crítica Eleanor Heartney, a grande mudança na arte pública representada pelo *Culture in Action* não diz respeito tanto a uma virada radical na prática artística, mas sim a uma virada tardia na recepção institucional. Citando Kate Ericson e Mel Ziegler, que afirmaram que “a arte tem a capacidade de ser uma ferramenta social valiosa” e descreveram sua arte como dotada do intuito de “ser pragmática, de lidar com sistemas sociais pré-existentes e de dialogar com o público”, Heartney escreveu com algum entusiasmo: “É claro que tais conceitos fazem parte do pensamento e da prática de certos artistas há anos. Agora, no entanto, eles vieram à tona, tornando-se uma mercadoria para gestores de arte, curadores e críticos também” (HEARTNEY, 1997, p. 45).

Entendido como o desenvolvimento de algo novo ou como a aceitação institucional de algo antigo, a ascensão dessa categoria de arte pública representa uma mudança significativa no campo da arte. Para o novo gênero, a arte pública não apenas insiste em reconsiderar os valores e prioridades da arte (pública), assim como alterações em sua metodologia e procedimentos, mas também defende uma profunda reformulação de *site specificity* como meio para atingir seus objetivos. De fato, os partidários do novo gênero de arte pública desvalorizam, e às vezes até mesmo rejeitam explicitamente, as definições recebidas de *site* e as abordagens existentes para a *site specificity*. A radicalidade autoproclamada do *Culture in Action* em particular e, por extensão, a retórica e a prática do novo gênero de arte pública em geral, depende de uma redescrição fundamental da necessidade estética de *site specificity*, seus parâmetros conceituais, sua eficácia social e política. Estranhamente ecoando os argumentos apresentados contra os anteriores modelos indiferentes ao *site* de arte-em-lugares-públicos e arte-como-espacos-públicos, muitos artistas e críticos agora registram seu desejo de melhor servir e engajar o público a fim de, progressivamente, reduzir a lacuna entre arte e vida, expressando uma profunda insatisfação com as práticas artísticas *site-specific*.

De acordo com o crítico de arte Jeff Kelley, por exemplo, “*site specificity* era algo mais como a imposição de uma espécie de área museal desencarnada sobre o que já era muito significativo e presente antes disso, ou seja, o lugar”.²⁵ Kelley se preocupa aqui em distinguir conceitualmente “*site*” e “lugar”²⁶, o primeiro significando uma localização abstrata e o segundo uma cultura íntima e

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

particularizada, vinculada a uma região geográfica.²⁷ Ao associar o “*site*” com modelos anteriores de arte pública e “lugar” com o novo gênero de arte pública, Kelley pretende enfatizar a consciência social limitada do *site specificity* tal como particularmente evidenciado na modalidade da prática da arte-como-espaço-público.²⁸ Ao mesmo tempo, ele registra até que ponto o *site specificity* experimentou uma reversão radical nos últimos anos: o que antes era um meio de integrar melhor a arte aos espaços do cotidiano, de envolver e acomodar melhor o público, tornou-se um meio de ultrapassar o público e o caráter significativo dos lugares e culturas locais.

Essas revisões recentes do *site specificity*, as quais representam um reposicionamento fundamental de como um trabalho de arte deve se envolver com seu “público”, desencadeia uma mudança crucial na qual o “*site*” é deslocado por noções de uma “audiência”, um “problema” social específico e, mais comumente, uma “comunidade”. O artista Christopher Sperandio, por exemplo, ao falar em nome da equipe colaborativa de Grennan e Sperandio (um dos participantes no *Culture in Action*), afirmou inequivocamente que eles abandonaram a estrutura limitada do “*site-specific*” em favor de uma noção mais expansiva do “*community-specific*”.²⁹ Para Sperandio, o termo “*site*” registra algo neutro e implica um espaço que pertence a “outra pessoa”, ou seja, a uma instituição. Uma “comunidade”, ao contrário, é aparentemente mais específica e autodeterminada.

Na mesma linha, Mary Jane Jacob descreveu alternadamente os projetos do *Culture in Action* como “específicos para o problema” [*issue-specific*] e “específicos para a audiência” [*audience-specific*]. De acordo com Jacob, o afastamento do modelo *site-specificity* é um passo lógico em direção a uma relação mais íntima e significativa entre o artista e seu público, uma forma de diminuir a distância entre os polos tradicionalmente separados de produção e recepção. “Os trabalhos comissionados em *Culture in Action* surgem dos espaços alternativos e das estratégias de arte pública dos anos 1960. Eles também evoluem de obras de arte *site-specific* que, embora adaptadas a espaços físicos particulares, muitas vezes permanecem como obras de arte discretas dentro de exposições convencionais. Em *Culture in Action*, no entanto, os projetos dos artistas não se referem principalmente a lugares ou espaços físicos, mas a questões sociais que são de interesse comum para os artistas e para as comunidades nas quais eles escolheram trabalhar.”³⁰ Além disso, “cada [projeto] é criado em parceria direta com uma comunidade local e aborda questões urbanas como moradia de baixa renda, pesquisa e cuidados com HIV/AIDS, direitos dos trabalhadores, lideranças jovens de mino-

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

rias, ecologia e conquistas das mulheres. Tais obras de arte temporais, específicas para questões específicas, são uma forma de fazer artístico que surge do desejo dos artistas de atingir o público de maneiras mais diretas e inesperadas do que é possível em um ambiente de museu ou galeria.”³¹

Os críticos envolvidos no atual debate sobre arte pública ofereceram várias conjecturas sobre a natureza dessa mudança. Dan Cameron, por exemplo, descreveu a mudança principalmente como um estágio no desenvolvimento de um gênero artístico específico. Para Cameron, *Culture in Action* e outros programas de arte pública como este exemplificam a geral transformação da escultura para longe do modelo de *site-specificity*, indo em direção à “escultura pós-site” e, subseqüentemente, em direção a uma crescente dissipação da arte como categoria cultural.

Culture in Action se enquadra na categoria daquelas exposições de esculturas que seguiram a progressão lógica do modelo de *site-specificity* para o próximo estágio aparente: a dissolução total da linguagem da “arte” em favor de atividades e intervenções que acontecem diretamente na comunidade, longe do olhar atento do museu. [...] O trabalho em *Culture in Action* partiu para navegar nessa zona obscura onde o ativismo social e a escultura pós-site começaram a se interseccionar (CAMERON, 1993, p. 62).

Em contraste, Eleanor Heartney caracterizou a tendência atual não tanto como uma progressão lógica no desenvolvimento da escultura, mas como uma reversão dramática nas abordagens da arte pública. Seu argumento posiciona a controvérsia do *Tilted Arc* da década de 1980 como um contraponto à “[recente] discussão [que] se afasta da noção de *site-specificity* como uma resposta à dinâmica formal do site na direção de uma preocupação com a comunidade enquanto contexto”. Como ela mesma disse: “Antes da construção do *Tilted Arc*, Serra anunciou que ‘depois que a peça for construída, o espaço será entendido principalmente em função da escultura’. A escultura é vista em função do espaço ou do contexto. Hoje em dia, na maior parte das vezes, a reversão parece ser verdadeira. Artistas que produzem arte pública tendem a falar em termos de participação comunitária, de efemeridade e da limitação do papel autoral do artista” (HEARTNEY, 1997, p. 45).

Este último comentário está mais de acordo com a própria concepção de Jacob do *Culture in Action*. Segundo Jacob, a trajetória do movimento de arte pública moderna, dentro do qual seu programa marca uma grande virada, se dá da seguinte forma:

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). **Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

À medida que a arte pública mudou de objetos de grande escala para projetos *site-specific*, físicos ou conceituais, para preocupações específicas da audiência [*audience-specific*] (trabalho feito em resposta àqueles que ocupam um determinado lugar), [a arte pública] passou de uma função estética para uma função de design e, finalmente, para uma função social. Ao invés de servir para promover o desenvolvimento econômico das cidades americanas, como fez a arte pública no começo e no final da década de 1960, agora ela está sendo vista como um meio de estabilizar o desenvolvimento comunitário em todos os centros urbanos. Na década de 1990, o papel da arte pública mudou, deixando de reformar ambientes físicos para melhorar a sociedade, deixando de promover a qualidade estética para contribuir para a qualidade de vida, deixando de enriquecer vidas para salvar vidas (JACOB, 1995, p. 56).

Isso significa dizer que, tendo perdido sua fé de longa data no poder da arquitetura e do desenho urbano de afetar positivamente a qualidade de vida em termos sociais, a arte pública reafirmou seu desejo de impactar a vida do cidadão (não necessariamente interessado em arte) por outros meios. Em vez de abordar as condições físicas do *site*, o foco agora é envolver as preocupações “daqueles que ocupam um determinado lugar”. Essas preocupações, definidas em relação a questões sociais – a população sem teto, a violência urbana, o sexismo, a homofobia, o racismo, a AIDS – oferecem ostensivamente um ponto de contato mais genuíno, uma zona de interesse mútuo, entre artista/arte e comunidade/público. A nova formulação da arte pública baseada na comunidade propõe uma nova parceria no lugar da parceria entre artista e arquiteto valorizada nas colaborações da equipe de design da década de 1980. O diálogo agora deve ocorrer entre um artista e uma comunidade ou um grupo social identificado como tal em referência a algum problema social (frequentemente associado, por sua vez, a comunidades marginalizadas e desprivilegiadas).³²

A passagem que vai do *site-specific* ao *issue-specific* [problema específico] na arte pública pode ser vista como mais um exemplo das maneiras pelas quais o conceito de *site* se afastou de um conceito de localização física concreta. A invocação de uma *community-specific* e de uma *audience-specific* [audiência-específica] em que o *site* é deslocado por um grupo de pessoas que supostamente compartilham algum senso de identidade comum com base em (experiências de) etnia, gênero, proximidade geográfica, filiação política, crenças religiosas, classes sociais e econômicas, etc., podem ser descritas como uma extensão da virtualização discursiva do *site*, pelo menos na medida em que a própria identidade é construída dentro de um campo discursivo complexo.

Mas o deslocamento singular do *site-specific* operado pelo *community-specific* na arte pública do novo gênero requer atenção especial ao longo de uma trajetória de investigação diferente, porque a proeminência dos modos da prática artística participativa baseada na comunidade coincide, nos últimos anos, com a invocação frequente da comunidade em muitos campos exteriores ao contexto da arte. De fato, a comunidade, entendida em geral como um corpo coletivo que faz a mediação entre os sujeitos individuais e a sociedade, tornou-se um termo político altamente carregado e extremamente elástico. É utilizado igualmente pela esquerda e pela direita para angariar apoio público para certos programas sociais, candidatos políticos e agendas legislativas; tem peso em debates que vão desde educação e saúde até políticas habitacionais e regulação de territórios. Por um lado, o termo “comunidade” está associado a grupos sociais desprivilegiados e sistematicamente excluídos dos processos políticos e culturais que afetam suas vidas – quando não as determinam. Ele define coalizões de pessoas que buscam combater esses processos de exclusão e repressão exigindo coletivamente direitos iguais, maior reconhecimento social, apoio econômico e poder político, como a comunidade gay e lésbica, a comunidade asiático-americana, as comunidades da classe trabalhadora, a comunidade afro-americana, grupos de mulheres, organizações de idosos etc. Por outro lado, de maneira bastante antiética, o termo é frequentemente empregado para descrever identidades desparticularizadas de forças sociais, econômicas, políticas e culturais dominantes, a comunidade médica, a comunidade científica, as comunidades nacional e internacional. Além disso, entre os neoconservadores, a “comunidade” é repetidamente evocada no esforço de instigar *novas* políticas excludentes de habitação, saúde, serviços sociais e educação. Em seu impulso rumo a um maior índice de privatização das instituições e dos serviços públicos e à descentralização da autoridade estatal, a direita também se apropriou do conceito de comunidade. O desmantelamento de certos programas sociais e culturais patrocinados pelo Estado e que beneficiavam especialmente os pobres e os doentes, por exemplo, são realizados agora em nome da autodeterminação e do ativismo comunitários.

Um exemplo será suficiente para ilustrar as maneiras pelas quais a retórica baseada na comunidade se tornou uma ferramenta política flexível para os neoconservadores. Em um artigo intitulado “The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle”, Heather MacDonald descreve as lutas políticas no *Lower East Side* e no *Upper West Side* de Nova York sobre os planos da cidade de implantar, nesses bairros, novas instalações de serviço social para cuidados na reabilitação do uso

de drogas, atenção às doenças mentais e tratamento da AIDS (MAC DONALD, 1993).³³ Detalhando a oposição de um grupo de moradores de cada bairro aos planos da cidade, a narrativa de Mac Donald é marcada por sua preocupação primordial em celebrar, como indica o título de seu artigo, um “novo ativismo comunitário”. Ela começa seu artigo com a sinistra afirmação de que “a tolerância ao colapso da ordem pública sob a bandeira da compaixão e das liberdades civis está ameaçando a própria sobrevivência de algumas comunidades de Nova York”. Contra essa ameaça percebida, ela identifica “uma nova onda de rebeldes da comunidade que representam uma revolução em formação. Os cidadãos estão se levantando para exigir que o governo pare de jogar problemas sociais em suas ruas e comece a demonstrar uma preocupação de bom senso com a qualidade de vida nos bairros da cidade” (MAC DONALD, 1993, p. 44). Assim, o novo ativismo comunitário caracteriza-se como um projeto de reivindicação – cidadãos retomando “suas” ruas e bairros das mãos tanto de um governo ineficiente (o “estado terapêutico”) quanto daqueles que constituem os problemas sociais, que “ganham dinheiro com o ciclo contínuo de dependência [do estado]” (MAC DONALD, 1993, p. 48). Em vez de abordar a necessidade absoluta de serviços sociais para certos grupos, Mac Donald escreve apenas sobre a injustiça dos serviços sociais estarem concentrados em determinados bairros.

Para Mac Donald, os objetivos do novo ativismo comunitário são duplos. O primeiro é a insistência de que as comunidades locais e não as burocracias governamentais devem ter o direito de determinar o uso dos espaços do bairro para serviços sociais ou outros fins e que a comunidade deve ser capaz de “controlar o comportamento desviante” dentro de sua esfera de ação, sem interferência do governo. Em outras palavras, a comunidade deve ter jurisdição exclusiva sobre a gestão dos espaços e recursos do bairro e ser, assim, livre para policiar o bairro contra elementos “indesejados”, como viciados em drogas, pacientes de AIDS, sem teto e doentes mentais. Mas a maior batalha é a ideológica. Pois o ativismo comunitário de Mac Donald não se volta apenas contra a interferência do governo em questões comunitárias; trata-se de “contrariar uma longa tradição política [...] que defende o individualismo radical, menospreza os valores da classe média e reserva um desprezo particular pela ‘gentrificação’”. (MAC DONALD, 1993, p. 46).

Em uma interpretação hiperbólica, a esquerda liberal é caracterizada como perigosamente radical e opressivamente dogmática, ou muito sentimental e idealista e, portanto, irracional, ou muito corrupta e pouco confiável para oferecer soluções satisfatórias para lidar com muitos dos problemas sociais de hoje. É por isso que novos ativistas devem reivindicar o termo “comunidade” de suas supostas deturpações e apropriações indevidas pela liderança da esquerda liberal. De acordo com Mac Donald, “quando os defensores do serviço social falam de ‘comunidade’, eles estão usando a palavra como um código que não tem absolutamente nenhuma referência a comunidades reais” (MAC DONALD, 1993, p. 53).³⁴ Não surpreendentemente, a noção de comunidade “real” de Mac Donald é baseada apenas na propriedade privada; aqueles que possuem (ou às vezes alugam) casas e imóveis nos bairros são os únicos membros legítimos da comunidade “real” a poder reivindicar suas necessidades, gestão, direção futura e esperanças. Conseqüentemente, a comunidade “real” não inclui nem reconhece as vozes de outros que possam ter relações contingentes e não proprietárias com a vizinhança e é delimitada em termos finitos e não relacionais.

Muito do esforço atual da arte pública é, em certa medida, uma resistência às forças de fortalecimento da direita, como exemplificado no caso descrito anteriormente. De fato, os participantes do *Culture in Action* e os proponentes do novo gênero de arte pública se posicionam explicitamente em oposição a tais tendências excludentes. O destaque de grupos sociais marginalizados e desprivilegiados em projetos de arte colaborativa baseados na comunidade é, de fato, uma tentativa de combater (se não compensar) a falta de visibilidade social e poder político desses grupos. E o esforço para dar voz a grupos subrepresentados e desautorizados, muitas vezes engajando-os no processo de criação de suas próprias representações culturais, é entendido pela maioria de seus praticantes e apoiadores não apenas como um experimento artístico, mas como uma estratégia de importância política.

De acordo com o crítico Hafthor Yngvason, por exemplo, que participou do simpósio de dezembro de 1992 sobre o *Culture in Action*,³⁵ as implicações políticas da mudança da *site-specificity* para um modo colaborativo e participativo de prática comunitária são profundas.

À medida que a arte pública se desenvolveu nas últimas duas décadas, sua ênfase recaiu nas técnicas de integração – não apenas para incorporar fisicamente a arte em edifícios e parques, mas também para promover sua assimilação social. Embora a “site-specificity” – privilegiada nos círculos de arte pública como a forma pública

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

de arte – tenha fornecido um meio de introduzir arte nos bairros sem a flagrante irrelevância do que foi chamado de “plop art”, isso raramente foi além da ideia de responder a ideais estabelecidos ou “fatos” sobre comunidades, a fim de participar de uma esfera pública onde tais fatos podem ser examinados e contestados (YNGVASON, 1993, p. 5).

Yngvason associa modelos sociopolíticos contrastantes com os modos “integracionistas” e “participativos” da prática artística pública. Citando a teórica política feminista Seyla Benhabib, ele afirma que o primeiro é baseado em uma visão da sociedade como “um conjunto de comunidades integradas em torno de uma única concepção do bem humano’ – ou seja, uma concepção que pode ser respondida de forma não problemática e revitalizada por meio de design simples, como uma praça pública”. O último modelo, por sua vez, é baseado em uma noção de sociedade como “marcada por uma ‘pluralidade’ de visões do que é bom e do bem da própria associação” (YNGVASON, 1993, p. 5).³⁶ Para Yngvason e outros, buscar o tipo de prática artística participativa que o *Culture in Action* defende não é apenas criticar as noções “medievais” de arte pública (entendida como uma representação coerente de uma comunidade permanentemente instalada em uma praça ou um local público de encontro), mas resistir à ideologia integracionista no sentido político.

Para testar a hipótese de Yngvason, ou seja, para examinar mais concretamente as mudanças estéticas na arte pública do novo gênero em relação às suas implicações políticas para a comunidade, nos voltaremos para as condições específicas dos oito projetos do *Culture in Action* e do programa de exposições como um todo. Uma interrogação crítica de suas várias mobilizações do termo “comunidade” servirá para elaborar a função do conceito dentro do novo gênero de arte pública, visto que ela parece envolver um debate político mais amplo sobre o futuro da democracia.

Ficará bem claro que, apesar dos esforços de muitos artistas, críticos e historiadores em unificar as tendências recentes da arte pública como um movimento coerente, existem inúmeras inconsistências, contradições e variações dentro do campo, mesmo dentro do próprio programa *Culture in Action*. De fato, a narrativa da novidade da arte pública do novo gênero, desenvolvida em parte significativa na retórica promocional e na recepção crítica de *Culture in Action*, tem continuamente obscurecido ou encoberto algumas de suas inconsistências e contradições mais importantes. Por exemplo, enquanto a ampla gama de meios artísticos e abordagens formais presentes no *Culture in*

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Action tem sido reconhecida e até mesmo celebrada como um atributo distintivo da “liberdade” estética do novo gênero de arte pública, como evidência de sua natureza “experimental”, as diferenças fundamentais nas implicações sociais e políticas dos projetos separados foram amplamente ignoradas.

pós:

REFERÊNCIAS (PARTE I)

- ANDREWS, Richard. Artists and the Visual Definition of Cities: The Experience of Seattle. *In*: HARRIS, Stacy Paleologos (org.). **Insights/On Sites: Perspectives on Art in Public Spaces**. Washington, D.C.: Partners for Livable Places, 1984.
- ANDREWS, Richard; HIRSCHFIELD, Jim; RAUSCH, Larry. **Artwork/Network: A Planning Study for Seattle, Art in the Civic Context**. Seattle: Seattle Arts Commission, 1988.
- BENHABIB, Seyla. **Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics**. New York: Routledge, 1992.
- BRENSON, Michael. Healing in Time. *In*: OLSON, Eva; BRENSON, Michael; JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.
- CAMERON, Dan. 'Culture in Action': Eliminate the Middleman. *In*: **Flash Art**, nov./dez. 1993.
- CASEY, Edward. **The Fate of Place: A Philosophical History**. Berkeley: University of California Press, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FINKELPEARL, Tom. Abstraction and Attraction. *In*: **Uncommon Sense**. Catálogo da exposição. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997. p. 13-34.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- GABLIK, Suzi. Removing the Frame: An Interview with 'Culture in Action' Curator Mary Jane Jacob, *In*: **Culture in Action**, *New Art Examiner*, jan. 1994.
- HEARTNEY, Eleanor, The Dematerialization of Public Art. *In*: **Sculpture**, mar.-abr. 1993.
- HEARTNEY, Eleanor. 'Culture in Action' at Various Sites. *In*: **Art in America**, nov. 1993a.
- HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition: American Culture at the Crossroads**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JACOB, Mary Jane. **Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival**. Catálogo da exposição. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.
- JACOB, Mary Jane. Outside the Loop. *In*: OLSON, Eva; BRENSON, Michael; JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.
- KELLEY, Jeff. Common Work. *In*: LACY, Suzanne (org.) **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995. p. 139-148.
- LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995.

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). **Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995a.

LIPPARD, Lucy. **The Lure of the Local: A Sense of Place in a Multicultural Society**. New York: New Press, 1997.

MAC DONALD, Heather. The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle. **City Journal**, p. 44-55, ago. 1993.

OLSON, Eva; BRENSON, Michael, JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.

RAVEN, Arlene (org.). **Art in the Public Interest**. New York: Da Capo Press, 1993.

SHAMASH, Diane. **In Public**: Seattle 1991. Catálogo da exposição. Seattle: Seattle Arts Commission, 1992.

SCANLON, Joseph. Joseph Scanlon on Sculpture Chicago's Culture in Action. **Frieze**, nov.-dez. 1993.

SENIE, Harriet F. **Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy**. Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 95-100.

SOZANSKI, Edward J. A New Spin on What Art Can Be When It Goes Public. In: **Philadelphia Inquirer**, ago. 1993.

YNGVASON, Hafthor. The New Public Art: As Opposed to What? In: **Public Art Review**, primavera/verão 1993.

NOTAS

1 Tradução da primeira parte do quarto capítulo do livro *One place after another: site-specific arte na locational identity* de Miwon Kwon, publicado pela MIT Press em 2004 (N.T.).

2 *Chicago Loop* designa uma área central, turística e muito movimentada da cidade (N.T.).

3 *Cultura em Ação: nova arte pública em Chicago*. Por ser o projeto central comentado pela autora, optamos por traduzir seu título apenas uma vez em nota de rodapé. Os demais títulos de projetos, grupos e trabalhos de arte foram mantidos no idioma original ao longo do texto (N.T.).

4 A partir de 1983, a *Sculpture Chicago* apresentou exposições e simpósios ao ar livre, primeiro anualmente e depois bianualmente. Desde o programa de 1995-1996 *Re-Inventing the Garden City*, sob a direção de Joyce Fernandes, a *Sculpture Chicago* ficou inativa. Uma parte importante do arquivo *Culture in Action* está atualmente guardado na biblioteca do Centro de Estudos Curatoriais no *Bard College*; todos os outros arquivos relativos às atividades da *Sculpture Chicago* estão abrigados, em Chicago, no escritório de Robert Wislow, seu fundador e presidente.

5 Dizer que a exposição estava “aberta” não é estritamente correto, uma vez que a maioria dos projetos de *Culture in Action* eram orientados para o evento [*event-oriented*] e não resultavam em um objeto artístico. A ampla dispersão geográfica dos projetos por diferentes locais da cidade, para além da sua própria imaterialidade, tornou a visualização de todo o programa expositivo um desafio complicado para qualquer pessoa interessada, especialmente para os visitantes de fora da cidade. Na verdade, a exposição como tal surge por meio do seu catálogo de exposições e de outros materiais publicitários. A *Sculpture Chicago* tentou facilitar a visualidade através de uma série de 11 visitas guiadas, feitas de ônibus e com duração de cinco horas, que aconteceram em datas selecionadas nos meses de verão de 1993. Estas excursões foram o principal meio de acesso físico à exposição como um todo. Além disso, porque a natureza processual dos projetos exigia muito auxílio narrativo, ou simplesmente alguma explicação, as excursões tornaram-se também uma fonte primária de acesso interpretativo mesmo para aqueles bastante familiarizados com a arte contemporânea. Assim, o acesso do público ao significado dos projetos individuais – suas ambições, suas estruturas formais e/ou organizacionais e suas manifestações (i)materiais – tornou-se completamente dependente das ofertas “complementares” do guia turístico, geralmente um membro do pessoal da *Sculpture Chicago*. Que um programa dedicado à invenção de uma nova relação entre a arte e o seu público tenha recorrido a uma interface tão hermética entre os dois levanta questões quanto à confusão geral entre comunidade e público nesse novo gênero de arte pública.

6 *Sculpture Chicago History and Present Program*, *release* de imprensa sem data, não paginado.

7 Cf. catálogo de exibição do *Culture in Action* (1995) para informações mais detalhadas sobre cada projeto. É necessário enfatizar, no entanto, que alguns projetos – em particular as obras *Eminent Domain*, de Ericson e Ziegler, e *Naming Others: Manufacturing Yourself*, de Robert Peters – não foram realizados tal como descrito no catálogo. Por exemplo, quando o *Culture in Action* foi inaugurado em maio de 1993, as tabelas de cores de tinta de Ericson e Ziegler só existiam como modelos. Os visitantes da exposição viram o protótipo exposto em *Ogden Courts*, mas não as tabelas de cores distribuídas em lojas locais, como originalmente pretendido. A partir de uma comunicação preliminar com a *True Test Manufacturing Company*, os artistas e a *Sculpture Chicago* anunciaram que as tabelas seriam distribuídas nas lojas *True Value Hardware* em todo o país no outono de 1993. Mas esta promessa nunca foi cumprida. Quase todos os críticos da exposição, no entanto, referiram-se ao *Eminent Domain* a partir do que foi apresentado no catálogo da exposição e nas demais literaturas, enfatizando a primazia geral da produção discursiva (publicidade) ao constituir o sentido da prática artística.

8 A mudança no título da exposição sinaliza uma mudança fundamental na base conceitual da mostra, que vai do campo da arte pública como objetos estáticos (na tradição dos monumentos) para a arte pública como ações baseadas no processo. Esta mudança foi originalmente sugerida pelo artista Daniel Martinez.

9 Realizada no período de 10 de maio a 27 de outubro de 1989, esta foi uma exposição de júri padrão. Os 10 artistas participantes foram Vito Acconci, Richard Deacon, Richard Serra, Judith Shea, Josh Garber, Sheila Klein, Daniel Peterman, David Schafer, Thomas Skomski e Rogelio Tijerina. Houve uma clara divisão entre os artistas e seu trabalho em termos do seu estatuto no panorama artístico internacional. Por exemplo, aos primeiros quatro artistas foram atribuídos lugares de destaque na cidade (Pioneer Court, a praça em frente ao Edifício Equitable na North Michigan Avenue), enquanto os demais seis artistas menos estabelecidos receberam uma localização secundária (Cityfront Center perto da Torre NBC). Além disso, os quatro primeiros simplesmente instalaram os seus trabalhos para apresentação, enquanto os seis restantes tiveram de

NOTAS

cumprir com o requisito “Art-in-Progress” do programa: eles foram instalados em tendas no local para trabalhar em suas esculturas, de modo a que o seu “processo de trabalho criativo” pudesse ser visto pelo “público” que por ali passava. Esta hierarquização dos artistas se repetiu ainda nos materiais promocionais, incluindo o catálogo, no qual os quatro primeiros receberam um tratamento luxuoso, com várias páginas de imagens e texto, enquanto aos demais foram reservadas pequenas descrições de um parágrafo.

10 Entrevista com a autora em 14 de maio de 1996.

11 Jacob disse que a programação de *Culture in Action* foi mais diretamente inspirada pela obra *House of the Future* de David Hammon, um projeto de base comunitária que fazia parte da exposição *Places with a Past*, do Festival de Spoleto de 1991, do qual Jacob também foi curador. Para mais informações sobre o projeto de Hammon, cf. JACOB, 1991. Ver também os comentários de Tom Finkelpearl em FINKELPEARL, 2000, p. 41-42.

12 As figuras mais proeminentes do mundo da arte que têm manifestado apoio entusiástico à *Culture in Action* incluem David Ross, ex-diretor do Museu de Arte Moderna de São Francisco, e Arthur Danto, crítico de arte nacional. Cf. também BRENSON, 1995, p. 16-49; SOZANSKI, 1993; e GABLIK, 1994, p. 14-18. A historiadora de arte Patricia Phillips escreveu: “Este projeto radical deixou incontestadas apenas algumas poucas certezas sobre arte pública, percepção, distribuição e papéis dos artistas – e curadores. *Culture in Action* levantou questões significativas que deram novo ânimo à discussão sobre a arte pública”. Lucy Lippard teve opinião similar ao escrever, em elogio ao catálogo da exposição: “Nos trinta anos em que o papel e a eficácia de uma arte pública de vanguarda tem sido debatida dentro da ‘vanguarda’, poucos livros têm declarado as questões tão claramente como *Culture in Action*”. Mary Jane Jacob coloca as perguntas certas, sugere algumas respostas e fornece um novo modelo em sua prática curatorial”. (Ambas as referências são de material promocional distribuído pela Brunsman & Associates em nome da *Sculpture Chicago*).

13 Cf., por exemplo, a resenha que Michael Kimmelman fez da exposição *Of Candy Bars and Public Art* no *New York Times* no dia 26 de setembro de 1993, 2:1, p. 43; cf. também: HEARTNEY, 1993, p. 45-49 e 1993a; SCANLON, 1993, p. 22-27; e YNGVASON, 1993, p. 4-5.

14 Referência ao trabalho de Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989.

15 A exposição incluiu projetos temporários de Joseph Bartscherer, Gloria Bornstein e Donald Fels, Cris Bruch, Chris Burden, General Idea, Group Material, Edgar Heap of Birds, Robert Herdlein, Gary Hill, Ilya Kabakov, Alan Lande, David Mahler, Daniel Martinez, Martha Rosler, Norie Sato, e Lewis “Buster” Simpson. Os dois projetos permanentes foram a escultura de Jonathan Borofsky *Hammering Man* em frente ao novo Museu de Arte de Seattle (um edifício projetado pelo escritório de Robert Venturi e Denise Scott Brown) e uma instalação colaborativa no Pier 62/63, por Laurie Hawkinson (arquiteta), Barbara Kruger (artista), Guy Nordenson (engenheiro estrutural), Nicholas Quennell (arquiteto paisagista), Henry Smith-Miller (arquiteto) e Gail Dubrow (historiadora de Seattle). Para informações mais detalhadas sobre esta exposição, cf. SHAMASH, 1992.

16 No capítulo 3 de *One place after another*, a autora comenta sobre as complicações do modelo de equipe de projeto (N.T.).

17 T. Ellen Sollod, diretora executiva da Comissão de arte de Seattle, em SHAMASH, 1992, p. 7.

18 A retórica em torno da inovação da *Culture in Action* enfatiza o elemento de colaboração baseada na comunidade. A própria Mary Jane Jacob a acolheu como um aspecto distintivo da exposição: “[*Culture in Action*] é o resultado de uma colaboração fundamental entre artistas participantes, moradores da comunidade e líderes civis. Este processo de colaboração moldou de maneira incomum a concepção e a realização dos projetos destes artistas, e culminou, assim, em um novo diálogo entre a artista e o público para a arte pública” (Citado em *Urban Issues Are Focus of New Public Art Program in Chicago*, comunicado de imprensa sem data, p. 1-2). Mas havia uma ambivalência (se não resistência) institucional e curatorial em relação às colaborações baseadas na comunidade maior do que normalmente se reconhece. Segundo minha pesquisa, tanto Jacob quanto a *Sculpture Chicago* estavam relutantes em conceder o protagonismo à comunidade ao nomear os projetos durante a fase inicial de desenvolvimento da exposição. Os artistas Kate Ericson e Mel Ziegler de fato discutiram com eles sobre o modo como o papel da comunidade foi reduzido em relação ao dos artistas nos anúncios públicos da *Sculpture Chicago* que se referiam à *Culture in Action*. Ericson e Ziegler foram bem-sucedidos em sua insistência acerca da igualdade de faturamento (no tratamento dispensado ao nome da comunidade em todos os materiais publicados) e procurou, dessa vez sem sucesso, uma compensação monetária para a comunidade em cartas datadas de final de novembro de

NOTAS

1992 e início de fevereiro de 1993. Jacob se lembra dessa discussão de forma distinta – a saber, como não tendo sido de modo algum uma disputa. Por exemplo, em sua entrevista com Annette DiMeo Carozzi em *Art Papers* 21, n. 3 (maio/junho de 1997), p. 8-13, ela afirma que “na metade do processo percebemos que todos os artistas estavam trabalhando colaborativamente, determinando, de fato, suas peças junto a representantes do público. Eu apenas sugeri que todos esses projetos talvez devessem mudar seus nomes para incluir a comunidade”.

19 *Cabeça de uma mulher*, de Picasso, a primeira escultura urbana de grande escala do artista, foi financiada com dinheiro privado (\$300.000) e foi fruto do desejo do arquiteto William Hartmann (de Skidmore, Owings e Merrill) de recriar o Centro Civil de Chicago na praça europeia. O projeto estabeleceu um precedente influente para artistas e arquitetos envolvidos em comissões de arte pública, no mínimo, por toda a década seguinte. Para detalhes específicos sobre a comissão Picasso, cf. SENIE, 1992, p. 95-100.

20 Patrocinado pela *Sculpture Chicago, Pritzker Park* representou um consciente afastamento da organização regular das exposições de escultura que acontecem no verão, as quais já foram descritas em notas anteriores.

21 O enquadramento temporal da exposição, no entanto, foi estritamente limitado em termos legais, uma vez que as propostas dos artistas foram aprovadas no verão de 1992 e os contratos foram emitidos pela *Sculpture Chicago*. O acordo legal, que abrangia o período de 1º de outubro de 1992 a 30 de setembro de 1993, obrigava os artistas não apenas a completar seus projetos para a apresentação ao público no período de 1º de maio a 30 de setembro de 1993, mas também a desempenhar funções publicitárias e promocionais específicas antes e durante este período. Deve-se observar que isso não foi legalmente acordado entre a *Sculpture Chicago* e os membros de qualquer um dos grupos comunitários participantes. Ericson e Ziegler contestaram veementemente a retirada de apoio financeiro e institucional da *Sculpture Chicago* após o fechamento do *Culture in Action* levantando a questão: quando um projeto realmente termina? Os artistas acreditavam que a *Sculpture Chicago* era moral e financeiramente responsável pelo “encerramento” do *Eminent Domain*, que incluía a distribuição nacional das tabelas de cores. A *Sculpture Chicago* sentiu que sua obrigação para com os artistas, e com seu projeto, havia sido cumprida no contexto da *Culture in Action* e que, se os artistas estivessem interessados em dar prosseguimento ao trabalho, eles deveriam encontrar outra fonte de apoio. Embora o *True Test* tenha concordado em “sediar” o projeto na primavera de 1994 (mais de seis meses após o encerramento da exposição), a *Sculpture Chicago* sentiu que, sem uma ligação promocional a um grande evento cultural, o significado do projeto se perderia completamente para os consumidores ocasionais de tinta e isso seria um desperdício de tempo e dinheiro para todos os envolvidos. Os artistas acusaram a *Sculpture Chicago* de usar tanto eles quanto o grupo de moradores da comunidade para seus propósitos de relações públicas e acusaram a estrutura conceitual geral da *Culture in Action* de ser hipócrita. A *Sculpture Chicago*, por sua vez, via os artistas como inflexíveis e impraticáveis. Para amenizar a situação, a *Sculpture Chicago* considerou uma “taxa de cancelamento” pelo projeto (embora isso não tenha sido realizado) e, por insistência dos artistas, pagou ao grupo residente \$3.000 por seu envolvimento no *Culture in Action*. Mas a situação agravou-se ainda mais quando Ericson e Ziegler se recusaram a contribuir com qualquer material para o catálogo da exposição, considerado outra forma de autopromoção da *Sculpture Chicago*. Essa recusa levou a *Sculpture Chicago* a solicitar a assistência de Kelly Rogers, do escritório de advocacia Sidley Austin, para esclarecer que os artistas tinham a obrigação legal de fornecer materiais para o catálogo. Por fim, ninguém quis levar adiante uma batalha judicial e, embora relutantes, os artistas contribuíram com seu trabalho para o catálogo, questionando a formulação de certos aspectos da descrição do projeto tal como foi redigido por Mary Jane Jacob.

22 Cf. KELLEY, 1995, p. 139-148. Tom Finkelpearl também opôs a “arte da abstração” (modernismo) à “arte da atração” (modos participativos de prática da arte pública). Cf. FINKELPEARL, 1997, p. 13-34.

23 Para uma contrateneorização do conceito de democracia em relação à arte pública, cf. DEUTSCHE, 1996, especialmente o capítulo “Agorafobia”.

24 Mary Jane Jacob, tal como citada em LACY, 1995, p. 30. O que significa para uma determinada modalidade de prática que ela deve “encontrar seu tempo”? Esta é uma questão historiográfica. Assim como certas condições históricas, políticas, sociais, econômicas e estéticas influenciam o surgimento de novas modalidades de prática cultural, sinalizando tendências que podem ter um impacto maior ou menor, a ampliação da aceitação de uma modalidade antiga de prática cultural (às vezes sob a forma de um *revival*) também aponta para a conjuntura dessas influências.

NOTAS

25 Jeff Kelley, tal como citado em LACY, 1995, p. 24. Essa declaração não reconhece a extensão do questionamento crítico que algumas artes *site-specific* dirigiram à própria zona museal. Ela ainda pressupõe o museu como um sistema fechado, cujo status também foi desafiado pelas práticas *site-specific* durante as últimas três décadas.

26 No original os termos são "*site*" e "*place*", respectivamente, que poderiam ser traduzidos pelos sinônimos sítio e lugar em português. No entanto, como o uso da palavra *site* traz consigo a carga teórica, histórica e estética envolvida na prática da arte *site-specific*, optamos por manter o termo no original visando resguardar sua densidade teórica. Para uma discussão mais ampla sobre o assunto, cf.

<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/>. Acesso em 25 jun. 2023 (N.T.).

27 Para uma extensa história das distinções filosóficas entre espaço, lugar e *site*, cf. CASEY, 1997 [cf. nota 25 (N.T.)].

28 KELLEY, 1995, p. 141. Uma sensibilidade semelhante dá o tom do artigo de Lippard (1997), que também enfatiza o lugar como cultura holística (em oposição à abstração do "*site*").

29 Entrevista com o autor, 7 de novembro de 1995.

30 Mary Jane Jacob, "As questões urbanas são o foco do novo programa de arte pública em Chicago", comunicado de imprensa, sem data, p. 2.

31 Mary Jane Jacob, tal como citada em "Sculpture Chicago Receives Major Funding Support for Public Art Initiative", comunicado de imprensa do dia 10 de março de 1993, não paginado.

32 O apelo pela reabilitação da arte pública acaba coincidindo com revisões nas diretrizes operacionais das principais fontes de financiamento privado e público para a arte em geral e para a arte pública em particular. Em meados dos anos 1990, por exemplo, a Fundação MacArthur redirecionou seu apoio às artes midiáticas para "organizações comunitárias a serviço da justiça social e da democracia através da mídia"; a Fundação Lila Wallace/Reader's Digest limitou seu financiamento a artistas que trabalham explicitamente com "comunidades"; e, mais drasticamente, a Fundação Lannan, em Los Angeles, passou do financiamento das artes para projetos de apoio a "questões sociais", desistindo completamente de colecionar arte.

33 Agradeço à Rosalyn Deutsche por chamar minha atenção para esta referência.

34 Ao longo do texto, a autora (talvez com toda razão) caracteriza os serviços sociais existentes como ineficazes e ineficientes. Mas ela também faz a afirmação um tanto ultrajante de que aqueles que trabalham na "indústria" dos serviços sociais propositadamente cultivam a pobreza, as doenças e os demais males sociais a fim de ampliar ainda mais seus negócios e expandir seu poder impositivo.

35 No que já se tornou um modo de operação habitual, Jacob e a *Sculpture Chicago* organizaram um simpósio em 5 de dezembro de 1992, aproximadamente seis meses antes da abertura da exposição ao público geral. Ela contou com mais de 75 convidados, incluindo profissionais de museus de vários lugares dos Estados Unidos, curadores da Europa, críticos de arte e jornalistas, arquitetos, professores universitários, gestores de artes públicas, líderes comunitários locais, especialistas em relações públicas, representantes de organizações financiadoras, representantes de grupos comunitários engajados nos projetos do *Culture in Action* e, é claro, artistas e o pessoal da *Sculpture Chicago*. Uma parte do simpósio abordou questões tais como: "Como os artistas podem trabalhar com comunidades que não são suas próprias? Como a arte pública pode contribuir para uma comunidade? A arte poderia fortalecer uma comunidade? Que obstáculos ou problemas particulares enfrentam os artistas que participam da *Sculpture Chicago* no *Culture in Action*? O que esses artistas estão tentando realizar?" A segunda parte abordou questões mais gerais, relativas à relevância desta nova arte pública em relação à organização do ambiente urbano, ao público/cidadão, à história da arte, a outras instituições de arte, à educação artística etc. Embora alguns dos artistas que puderam participar do *Culture in Action* tenham apresentado seus trabalhos ainda em andamento para obter um feedback, é difícil avaliar se (e até que ponto) o simpósio teve alguma relação direta com o resultado de seus projetos. A maioria já havia passado pela fase de proposta e a implementação dos projetos já estava bem encaminhada à época do simpósio. E, todavia, é certo que a reunião de tantos profissionais relacionados às artes teve um grande impacto na recepção da *Culture in Action* na medida em que o simpósio não apenas anunciou muito cedo seu propósito, mas conseguiu ainda antecipar questões delicadas que tanto os artistas quanto a organização tiveram que enfrentar posteriormente. Em conversas com o autor, vários artistas de *Culture in Action* demonstraram sua suspeita em relação às motivações por trás do simpósio. Em vez da tentativa de gerar uma ampla gama de discussões teóricas sobre o estado da

NOTAS

arte pública, para eles o evento serviu principalmente para promover e divulgar a exposição para a qual o artista não pôde senão participar como seu porta-voz.

36 As citações internas fazem referência a BENCHABIB, 1992, p. 79.

Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens

Other “encruzadas” for public art: elements of amerindian and afrodiasporic cosmovisions in the weave between alternative temporalities, communities with multiplicities and different teachings

Otras “encruzadas” para el arte público: elementos de cosmovisiones amerindias y afrodiáspóricas en el entrelazamiento entre temporalidades alternativas, comunidades con multiplicidades y diferentes enseñanzas

Marcelo Simon Wasem

Universidade Federal do Sul da Bahia

E-mail: marcelo.wasem@gfe.ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8600-8980>

RESUMO:

O artigo busca ampliar as maneiras como o campo da arte pública vem sendo pensada nas últimas duas décadas em solo nacional. Geralmente o debate acontece através de bibliografias estrangeiras, com exemplos de projetos artísticos que acontecem em um tipo de espaço público diferente do que encontramos no Brasil. Por um lado, a ideia de nação

apresenta marcadores da colonização ainda muito presentes (branquitude, sexismo, cisgeneridade, heteronormatividade), que buscam aniquilar as diferenças, mas que estão em colapso. Por outro, as cosmovisões ameríndias e afrodiaspóricas presentes neste território podem trazer outras perspectivas e caminhos para enveredar esta encruzilhada em novas direções. Aprender com as trans, nas lutas interseccionais, com as ensinagens dos terreiros, na cultura Queer/Cuir, com a circularidade das diversas rodas, para poder rever conceitos como *site specific* ou *community based-art*. Por fim, é relatado brevemente um processo de ensinagem com a mestra Japira Pataxó nas aulas dos cursos de Artes da UFSB, em Porto Seguro, Bahia.

Palavras-chave: *Arte pública. Encruzilhada. Cosmovisões ameríndias. Pensamento afrodiaspórico. Ensinagens.*

ABSTRACT:

The paper seeks to broaden the ways in which the field of public art has been thought of in the last two decades on Brazilian soil. Usually, the debate happens through foreign bibliographies, with examples of artistic projects that take place in a different kind of public space than the one we find in Brazil. On the one hand, the idea of nation presents markers of colonization that are still very present (whiteness, sexism, cisgenderism, heteronormativity), which seek to annihilate differences, but which are in collapse. On the other hand, the Amerindian and Afrodiasporic cosmovisions present in this territory can bring other perspectives and paths to take this crossroads in new directions. Learning with the trans people, in the intersectional struggles, with the teachings of the terreiros, in the Queer/Cuir culture, with the circularity of the various circles, to be able to review concepts such as site specific or community based art. Finally, there is a brief report of a teaching process with Japira Pataxó teacher in the arts course classes at UFSB, in Porto Seguro, Bahia.

Keywords: *Public art. Crossroads. Amerindian cosmovisions. Afrodiasporic thought. Teaching.*

RESUMEN:

El artículo busca ampliar las formas de pensar el campo del arte público en las últimas dos décadas en suelo brasileño. Normalmente el debate se basa en bibliografías extranjeras, con ejemplos de proyectos artísticos que se desarrollan en un tipo de espacio público diferente del que encontramos en Brasil. Por un lado, la idea de nación presenta marcadores de colonización aún muy presentes (blancura, sexismo, cisgenerismo, heteronormatividad), que buscan aniquilar las diferencias, pero que están en colapso. Por otro lado, las cosmovisiones ameríndias y afrodiaspóricas presentes en este territorio pueden aportar otras perspectivas y caminos para llevar esta encrucijada en nuevas

direcciones. Aprender con las personas trans, en las luchas interseccionales, con las enseñanzas de los terreiros, en la cultura Queer/Cuir, con la circularidad de las diversas rodas, para poder revisar conceptos como site specific o community based-art. Finalmente, se relata brevemente un proceso de enseñanza con la profesora Japira Pataxó en las clases de los cursos de Artes de la UFSB, en Porto Seguro, Bahia.

Palabras clave: *Arte público. Encrucijadas. Cosmovisiones amerindias. Pensamiento afrodiaspórico. Enseñanza.*

Artigo recebido em: 01/05/2023
Artigo aprovado em: 21/06/2023

Introdução

Este texto surge de inquietações que vêm surgindo em mim, de contextos diferentes e se encontram em uma esquina de quatro ruas. De um lado manifestações artísticas que acontecem no espaço público, ou que poderiam ser agrupadas sob a “senha” de Arte Pública. Há uma inexactidão profunda neste termo, porque as manifestações são múltiplas, executadas por diversos agentes, nem sempre preocupados em ser reconhecidas como “arte”. Exemplo rápido: as pixações compõem um vasto código de desenhos, modos de grafar, regras de conduta e desafios pactuados, que ocupam empenas cegas, muros, toda a pele da urbe, e não necessariamente desejam/precisam ser consideradas “arte”.

De outro caminho surge um conjunto de práticas, fazeres, modos de atuação no mundo onde a colaboração entre artistas e não artistas constitui a argamassa fundante de suas ações. São projetos onde, mais importante do que o produto final, é a relação entre agentes que falam e vêm de lugares diferentes – sendo o processo até mais pertinente do que o resultado da ação.

Esta via possui uma genealogia mapeada por Suzanne Lacy sob o termo “novo gênero de arte pública” (1995), com práticas oriundas do campo da escultura por um lado, de um fazer crítico e ativista de outro, desembocando em projetos que consideram o público como participante atuante e possuem a colaboração como elemento central. Lacy vai agrupá-las sob o termo “novo gênero de arte pública”, ao longo das décadas de 1980 a 1990, no livro *Mapping the Terrain: New*

Genre Public Art, publicado em 1995. Paloma Blanco organiza *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), composto por textos de mais autores, com pensamentos teóricos e exemplos práticos sobre estes processos, inclusive com a tradução do texto de Lacy. Outro autor, Grant H. Kester (2006), destaca o potencial de subverter a ideia do artista como um criador solitário e autônomo, criando um espaço de diálogo e interação com o público e outros artistas. Já Reinaldo Laddaga (2006) argumenta que há uma “estética da emergência”, na qual tais processos podem surgir a partir de circunstâncias imprevistas e inesperadas, e que o processo criativo pode ser influenciado pela improvisação e pela colaboração entre artistas de um modo radical. O crítico e curador Nicolas Bourriaud propõe e defende uma estética relacional (livro com este nome, de 1998) ou ainda vai apostar no modo cigano que a figura “artista” (agora já praticamente um nome-fantasia-empresa) assume (livro *Pós-produção*, de 2004). Mas sua curadoria é míope e unifocal – está centrada em fazeres que glamorizam o encontro, fortalecem a agência do artista como figura ímpar, e limpa tudo o que não cabe em seu modelo. Já Claire Bishop (2008) defende que os critérios para julgar um processo de arte colaborativa sejam melhor definidos – argumento com grande relevância. Stephen Wright (2004) também discute a importância da comunicação e da transparência para garantir que a colaboração na arte seja ética e justa, e traz importantes habilidades a serem exercitadas pelos artistas, como cruzamento de competências e as noções de interesse mútuo que devem ser levadas em consideração.

Mas quero trazer outras vias para este debate e inicio acrescentando mais dois caminhos. Considero estas vias menos exploradas em toda sua potencialidade, ou ainda pouco relacionadas com a Arte Pública: uma composta pelas cosmovisões e epistemes dos povos originários e a outra dos povos afrodiáspóricas. São duas vias distintas, com históricos de apagamento, conscientização e luta bem específicos, que se misturam quando ambas as populações indígena e negra foram colonizadas e escravizadas neste território hoje configurado como “Brasil”. Cada aldeia, cada etnia, cada tronco indígena, assim como em cada nação que veio da África, possui um conjunto de conhecimentos singulares, mas existem saberes transversais, como a relação horizontalizada com o ambiente de seres vivos que nos cerca ou a importância do território como parte de sua própria história e formação. Mais do que falar de Arte Afrobrasileira¹ ou Arte Indígena Contemporânea² – duas frentes extremamente necessárias para dar visibilidade à uma produção artística pungente e antes

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

excluída de canais e circuitos de circulação e veiculação, de determinadas esferas da arte –, o que proponho realizar aqui é tatear territórios mais profundos destes saberes e refletir sobre como isso pode reverberar e suspender entendimentos antes considerados como “dados”.

Eu poderia ainda listar caminhos que chegam de outras áreas do conhecimento, mas que também incidem de alguma maneira neste encontro sobre o que estou interessado aqui – processos que surgem na fronteira entre o campo simbólico e o campo real, entre os dilemas da representatividade e das lutas, em uma esfera que podemos ainda circundar como campo das Artes. Na verdade de outros campos, tomamos emprestado ferramentas para projetar, executar e refletir – metodologias de pesquisa-ação, pistas de métodos que passam pela cartografia³, recursos etnográficos como diários de campo (que se transformam em diários de bordo), entre outras.

Estes caminhos se encontram em um espaço específico: desenho aqui uma encruzilhada simbólica ou simplesmente “encruza”. Lugar de passagem, de trânsito, mas também pode ser entendida como a localidade na qual paramos para analisar quantas vias já percorremos e para onde queremos seguir. Ou ainda inventar novos caminhos. É aqui, neste texto-encruzilhada, que tentarei pontuar críticas do que venho pensando, práticas que venho tecendo e as pistas que ando ante-endo. Sei que corro o risco de ser superficial, que poderia, sobre cada elemento, me aprofundar teoricamente e trazer outras práticas que caminham nas bordas entre educação, arte, a própria ideia de “público”. Entretanto, o objetivo aqui é criar um mosaico, costurando pensamentos que podem parecer distantes à primeira vista, ou colocando ginga. Mas vou correr este risco.

Inquietações sobre o ensino de arte no extremo sul da Bahia

Diante de um mundo em colapso, o que aprendemos? Que habilidades são necessárias para que possamos parar, nos ver e rever o rumo do que chamamos de “humanidade”? Onde podemos encontrar pistas para outros mundos possíveis? Estas perguntas surgiram semanas após o início do isolamento social e foram ficando cada vez mais intensas com o passar dos meses.

Desde a minha vinda para a Universidade Federal do Sul da Bahia venho repensando meu ofício de educador nas artes visuais, engajado no processo de formação de artistas e professores. Sempre pensei nesse processo como uma trama entre um vasto universo de obras, artistas, conceitos e

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

explanções que aprendi nos últimos 15 anos com as potencialidades que cada estudante traz para a sala de aula. Ensino de arte sempre passa por autoconhecimento. Porém, nos últimos cinco anos, atuar neste território específico me trouxe novas reflexões.

O território a que me refiro é o extremo sul da Bahia, mais especificamente, a cidade de Porto Seguro. Este estado, com dimensões de um país, possui 8 mesorregiões, muito diferentes entre si. O extremo sul é uma ponta que fica entre Minas Gerais e o mar, ao norte do Espírito Santo e longe da capital Salvador. Aqui, afastadas da capital baiana, as manifestações das religiões de matrizes africanas são encontradas em modo rarefeito e superficial. Os batuques que podem ser ouvidos na Cidade Histórica fazem parte de coreografias voltadas para um turismo que se contenta com esta imagem-casca. As tendas com baianas vendendo seus acarajés estão em algumas poucas esquinas e são raras as festas para os Orixás, onde, por exemplo, o prato predileto de Iansã seja servido.

Existem movimentos de resistência da cultura africana, como o bloco de rua “Chama África”, que sai no carnaval (embora a ênfase seja mesmo a mania de “trios elétricos”), ou ainda grupos de capoeira, como o do Mestre Pé de Chumbo. Por outro lado, a luta e presença da etnia indígena Pataxó é muito viva no território⁴ (ver Fig. 1). Eles denominam este movimento de “A retomada”. Estão organizados em algumas aldeias, reaprendendo a sua língua – o Patchohã – e lutando para serem reconhecidos como cidadãos com “direito” ao território. Um fato muito relevante desta universidade é termos estudantes pataxós dentro das salas, com cocares, colares e adereços que marcam visualmente uma diferença. Afirmam suas identidades indígenas sem precisar negar qualquer outra identidade que queiram ser.



Figura 1. Lilian B. Parra, 2023.

Foi diante destes estudantes que, ao longo de cada período, tratando de temas variados nas aulas de artes, ia me questionando: quais as origens dos referenciais teóricos que estou usando? É possível tratar de conceitos como *site specific* sem termos que recorrer apenas a uma linha genealógica da arte? E se para falar desta especificidade do local pudéssemos englobar outras cosmovisões? Não como simples anedota, mas como conceito fundante mesmo. Algo que vem aparecendo ao longo de nossa história aos poucos, como nos manifestos modernistas da década de 1920, ou nos movimentos tropicalistas dos anos 1960, mas que precisa ser mais radical. Venho pensando

que precisamos revisar nossas epistemes e modos de praticar e ensinar arte a partir dos pensamentos afrodiáspóricos e dos povos originários. Como falar de paisagem, da importância da janela na construção do olhar quando a oca não possui este tipo de abertura, ou quando a relação com a floresta é feita a partir de dentro?

As referências bibliográficas deste texto começam a trazer para perto estes outros saberes, outras fontes de conhecimento, e espero que possam ajudar nas reflexões que trago aqui. Não acho que seja possível abandonar completamente as genealogias que marcam nosso campo, nosso saber-fazer. Até porque elas foram extremamente importantes para que os paradigmas fossem quebrados. Marcel Duchamp destravou a porta para que Denilson Baniwa pudesse questionar hoje as instituições e a própria história da arte, em sua performance “Pajé-Onça caçando na Avenida Paulista”, onde carregou o livro *Breve história da arte*⁵, que tem como capa a imagem de Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci (NIEMEYER, 2020). Mas é urgente evidenciar as limitações que este campo institui quando não vê que sua gênese foi forjada por valores segregacionistas, preconceituosos e exclusivistas. Trocando em miúdos, uma arte feita por homens cisgênero, em uma sociedade patriarcal, sexista, machista e racista, valorizando ideias eurocêntricas ou situadas no eixo Norte-Norte (América do Norte e Europa). Sempre comentamos sobre influência de máscaras africanas na pintura “Senhoritas de Avignon” (1907), do espanhol Pablo Picasso, um marco de sua investigação cubista, mas não sabemos de qual etnia são as máscaras que ele viu no Museu Etnográfico do Trocadéro, na cidade de Paris. De qual parte de África, a que contexto e a qual manifestação cultural as máscaras se referem?

De certa forma, foi o período de isolamento social causado pela pandemia do vírus COVID-19 que suspendeu atividades cotidianas e me fez iniciar estas pesquisas de modo mais intenso. Busquei ler, ver e ouvir estas vozes, em livros e *lives* pelas redes sociais e canais de *streaming*, que, apesar de séculos de tentativas de apagamento, vêm atualmente renascendo e “retomando” espaços (para usar o exato termo que as etnias ameríndias estão usando). Se, neste cenário global pós-pandêmico, acreditamos que nosso labor artístico se torna cada vez mais um ato de sobrevivência, de resistência da vida frente aos silenciamentos e aniquilamentos do outro, penso que temos muito que aprender com estes saberes ancestralidades. Saberes que não se encontram estanques no passado, em um espaço-tempo que a perspectiva linear cronológica costuma colocar “atrás” de nós.

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

Eles estão vivos, caminhando ao nosso lado. Precisamos afinar a escuta, calibrar nossas capacidades de imaginar novas possibilidades e ver além. Durante a pandemia houve uma certa esperança de que alguma mudança em escala global iria acontecer – agora, em 2023, depois do afrouxamento das regras de convívio social que foram adotadas nos anos de 2020 e 2021, essa perspectiva parece ter sido uma ilusão coletiva. Será que não aprendemos nada mesmo? Minha hipótese é que estes conhecimentos podem nos ensinar a perceber potencialidades em outros cantos, em outras vozes, descobrindo pistas para redesenhar novos projetos de humanidades. Talvez a primeira pista seja o tempo.

Temporalidades não lineares e espiralares

O povo indígena boliviano da etnia Aimará, a mais numerosa no país, possui o seguinte cumprimento: “*q’ipur kama*”, ou seja, “até o dia de trás”. Para eles, como para a maioria dos povos originários, o futuro não fica adiante, mas sim possui uma relação intensa com o passado. De acordo com Mario Rodríguez (*apud* TURINO, 2021, não paginado):

O passado não acontece como o que já foi, o que foi chancelado pela história. Chegar ao futuro só é possível se você traz o passado para o presente, linguisticamente falando. Você olha para o passado, mas ele só tem sentido se colocado no presente. Isso constrói a possibilidade do inédito, do que virá, o que brota. Politicamente, isso é muito forte, porque coloca o olhar em outro lugar de referência.

Na citação anterior podemos notar que o desenho que estamos habituados a pensar quando queremos invocar o tempo – como uma flecha atirada atrás, no passado, em direção à frente/ao futuro⁶ – já não é suficiente. Este modelo linear e tão preponderante em nossa contemporaneidade – simbolizado pelo deus do tempo Cronos – é uma herança de uma forma, dentre outras três, para representar o tempo nas civilizações gregas.

Cronos era a representação do tempo que só anda para frente, geralmente retratado como um homem idoso, com uma foice em uma mão e um globo terrestre na outra. Cronos representa o tempo linear, contínuo e irreversível, que é medido por relógios, calendários e outras ferramentas que permitem a quantificação e divisão do tempo em unidades. Já Aion traz um conceito mais complexo, associado ao tempo eterno, infinito e circular. Na mitologia grega, Aion é representado como um jovem nu, com asas e uma serpente enrolada ao redor do corpo, ou com outros símbolos

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzadas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

como o zodíaco ou “Orusborus” (ver Fig. 2), um anel formado por uma cobra segurando a ponta da cauda na boca. Ele representa o tempo cíclico, que se repete continuamente, como as estações do ano, as fases da lua e as eras históricas. Por último, Kairós é uma palavra grega que significa “momento certo” ou “momento oportuno”. Kairós é um conceito que se refere ao tempo momentâneo e decisivo, que requer discernimento e prontidão para agir. A representação de Kairós se dá na figura de um jovem ágil, com asas nos pés e uma tesoura na mão, simbolizando a rapidez e a precisão necessárias para aproveitar as oportunidades no momento certo.

Podemos dizer que estas três temporalidades não se anulam, e sim se complementam dentro do pensamento grego. Entretanto, em nossa sociedade a concepção do tempo como “cronológico” foi colocada como sinônimo da temporalidade e exprime a forma como experimentamos o tempo.



Figura 2. Orusborus, por Marcelo Wasem, 2023.



Figura 3. Adinkra Sankofa, por Marcelo Wasem, 2023.

Dando um salto para a concepção de outra civilização, temos o povo Ashante, que habitou o Golfo da Guiné, nos territórios onde hoje encontramos os países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental. O povo Ashante usa os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas, geralmente talhados em madeira e/ou impressos em tecidos e fabricando complexas estamparias (ver Fig. 3). Um destes símbolos trata do tempo:

O conceito de Sankofa (*Sanko* = voltar; *fa* = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro (FIOCRUZ, 2018, não paginado).

Este Adinkra nos traz a possibilidade de rever algo que aconteceu neste lugar do tempo que chamamos de passado e transformá-lo, ou seja, não apenas perceber um acontecimento com outra concepção, mas alterar seus desdobramentos. A possibilidade de ressignificar o passado se torna uma poderosa ferramenta para cuidar e cicatrizar feridas que agem no tempo presente, no que estamos vivendo agora.⁷

Aqui precisamos de outras formas de definir a experiência temporal e quem pode nos ajudar é a autora Leda Maria Martins, através da sistematização que fez com o conceito do “tempo espiralar”. A figura da espiral é uma forma geométrica caracterizada por uma linha curva que se move em torno de um ponto central, afastando-se progressivamente dele. Em fenômenos de diferentes escalas podemos encontrar estas formas: conchas, tornados, galáxias. Em Martins, o tempo espiralar se apresenta como outra forma de se relacionar com eventos passados, retornando e restabelecendo ciclos, transformando tudo onde incide (MARTINS, 2021, p. 63) – tal qual o Adinkra Sankofa.

Isso faz com que possamos nos relacionar a partir de outro lugar com a ancestralidade e, consequentemente, com tudo o que veio antes de nós, ou mesmo pensar que a relação que temos com a história da arte também se altera. Não só pelo fato de termos que revisar as entrelinhas, as culturas e manifestações que ficaram esquecidas (o que não entrou no livro *Breve história da arte*, colocado em suspensão por Denilson Baniwa), mas também pensar que estas linhas diferentes estão

presentes no tempo contemporâneo. Não se trata de negar, mas entender o contexto, relativizar, e ampliar para outras vozes. A relação com o conceito de “tradição”, por exemplo, se enverga – como nesta fala do Mestre Didi⁸:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se morar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar experiência, fortalecendo seus próprios valores (DIDI *apud* MARTINS, 2021, p. 50).

É aqui que Exu inventa o tempo. Muniz Sodré, em seu livro *Pensar Nagô* (2017) faz uma grande compilação do pensamento africano e afrodiaspórico, retraçando conceitos da filosofia ocidental que conhecemos em direção a uma expansão ontológica com os saberes dos povos originários de África.

Exu possui uma importância fundamental para as cosmologias africanas – ele é quem *funda* o tempo e também *está* no tempo. Exu é o próprio princípio de força vital que abre a possibilidade de tudo o que virá depois, coabitando todos os lugares e seres (todo animal, planta, ser humano possui esta força, possui seu “Exu”) e, por esta razão, se torna a própria encruzilhada entre mundos. Por isso também é o Orixá que está nas comunicações – entre pessoas, entre seres, entre planos.⁹

Há um oriki¹⁰ muito difundido atualmente que fala assim: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Se há uma impossibilidade temporal de realizar um ato com consequências no passado, isso se deve quando tomamos apenas a linha temporal grega cronológica como verdadeira. Para desfazer esta trama linear se faz necessário driblar o tempo tal qual o drible¹¹ de Garrincha (SIMAS, 2020, p. 111-113), propor uma suspensão do jogo de capoeira com um movimento de “Volta ao mundo”¹² para então pegar o outro capoeirista no contragolpe, é adiantar a primeira batida do samba para enganar o corpo e fazer ele se colocar na dança sincopada do terreiro.

Recapitulando: não precisamos jogar fora Cronos, Aion e Kairós. Perceber as oportunidades, como Kairós, é um princípio tático – em oposição ao pensamento dominador e totalizante da estratégia¹³, conforme a distinção que Certeau (1994) nos traz. Porém acredito que estas outras formas de temporalidades podem ser consideradas e, inclusive, se tornar novos caminhos para esta encruzilhada simbólica que trago neste texto.

Como o Adinkra Sankofa nos ensina, sempre é possível olhar para trás, rever situações e resgatar saberes que parecem ter ficado para trás. O que devemos rever em nosso passado ocidental, branco, cisgênero? Trazer Exu para perto é convocar uma outra maneira de impostar vozes. Não como única autoridade nos assuntos, mas como mais uma fala, dentre tantas outras, como numa balbúrdia de feira – lugar que Exu também adora. Nossa atuação no mundo pode ser assim: sair do salto e se assumir mais um no “rolê”.

O que está em colapso, mas sobretudo, para quem?

O autor Paul Ardenne em seu livro *Uma arte contextual*, lançado no começo dos anos 2000, já trata da participação como elemento fundamental de processos artísticos contemporâneos. Ele traça uma linha histórica que vai desde os “Bichos” de Lygia Clark, passando pelas intervenções de Gordon Matta-Clark; das muitas formas de encadear arte e vida nas ações de Joseph Beuys até as atitudes radicalizantes de denúncia das Guerrilla Girls. Trata desta ação direta no mundo: “a arte participativa ou de essência relacional corresponde a uma fase lógica da modernidade em que o artista se revela ao mesmo tempo esteta, produtor de signos que excedem o registro estrito das artes plásticas e, finalmente, ator social” (ARDENNE, 2006, p. 133). Comenta como dentro do conceito de arte participativa acabam entrando práticas em que as relações estabelecidas acabam sendo, muitas vezes, frívolas e superficiais. Seja com o público ou com as instituições, a participação se transformou em uma moeda barata, uma vez que se dá em um nível raso: ela é aceita apenas dentro de estruturas que já pré-definem o modo como ela deve acontecer. Ardenne destaca, então, modelos onde a participação busca uma certa “modéstia”, renunciando a produção de um caráter universal. São projetos que não se importam com a monumentalidade de suas ações e se caracterizam pela disseminação de mensagens, pela volatilidade de conteúdos e por uma fluidez que exclui a rigidez doutrinal (ARDENNE, 2006, p. 143). E aqui Ardenne traça uma relação entre duas temporalidades gregas: se por um lado o que se entende “tradicionalmente por arte”

(palavras do autor, diferindo do que estou trazendo neste artigo) estaria associado à Chronos, por outro a arte participativa se situaria ao lado de Kairós, ou seja, se aproveita ou busca propiciar “momentos oportunos”. Esta característica faria com que ações de arte participativa fomentassem as maneiras de executar tal participação: “quanto mais corpos estão presentes, mais se cria”.

Concordo que o conceito do tempo Kairós pode ser muito bem explorado neste tipo de processos. Em um pequeno texto denominado “Desejos, imprevistos e improvisos no projeto Rádio Interfônica #5”, de 2012, defendo a ideia de que tais processos podem funcionar quando entendidos que “o lance” é estar no trânsito entre estes dois polos. É a partir de uma vontade interna, uma motivação desejante, que a figura “artista” propõe algo para o exterior. Porém, a partir do primeiro contato com o outro é iniciado um processo de troca, conversa, negociação – ou, em última instância, de improvisação, entendendo esta como uma habilidade não superficial, mas muito específica e precisa. Assim como nas práticas sonoras, a improvisação aqui é definida como uma competência especial, que necessita de uma escuta do contexto para, assim, poder “tocar junto”.

Entretanto questiono Ardenne: toda participação acontece dentro de uma estrutura poética, que, por sua vez, está associada a uma conjuntura, ligada a diversos agentes, cada um deles com seus interesses próprios. Idealizar que momentos oportunos e criativos aconteçam em projetos de arte colaborativa é, mais uma vez, romantizar o encontro e tender a desconsiderar os conflitos. Neste sentido, prefiro a definição que Suely Rolnik traz sobre “contaminar-se” com o contexto, com o outro (ROLNIK, 2003). A ideia de contaminar é justamente deixar que as diferenças se apresentem – o que só acontece quando os desejos são expressos na íntegra, quando conflitos são desencadeados por essa expressividade e são negociados, conversados. Só assim é possível compreender que as características que nos diferenciam são singularidades fundantes e fundamentais para o estabelecimento de relações mais sinceras.

A questão é que nem sempre se quer isso. Diante de um mundo em transformação, quais são as instituições que estão dispostas a realizar uma desconstrução a partir de dentro, revendo suas estruturas para valer? Ou ainda lancemos a pergunta: o que exatamente está em colapso ou quais pressupostos estão sob julgo? Bom, isso depende. Depende de quem pergunta, de onde se pergunta e para quê se realiza esta pergunta.

Para Jota Mombaça, artista-travesti-bicha-performer-pensadora-etc., com um “corpo normativamente classificado como pardo, e, portanto, politicamente preto e indiretamente atravessado por memórias indígenas” (MOMBAÇA, 2021, p. 12), o colapso já é a ordem do dia, quando a brutalidade da violência se instala cotidianamente em populações inteiras, fruto de um racismo estrutural e histórico da construção da nação brasileira. A própria ideia de Brasil marca, em sua gênese, um projeto de aniquilamento das diferenças – uma “ficção colonizada e recolonial (...). O Brasil é a chacina” (MOMBAÇA, 2021, p. 11).

O filósofo espanhol Paul B. Preciado identifica em nossos sistemas de pensamento, nas epistemes dadas, os marcadores que criaram as diferenciações e, conseqüentemente, as segregações através de diferentes seccionalidades:

Nós estávamos em uma epistemologia que começou com o espaço colonial, a partir do século 15. Essa epistemologia era heteropatriarcal, pois muito rápido estabeleceu as diferenças entre masculinidade e feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade, branco e não branco, e também civilizado e não civilizado. O regime de conhecimentos dessa epistemologia se baseou em uma divisão política do mundo, uma divisão hierárquica de poder e de acesso às técnicas de governo. É esse regime que está sendo hoje fortemente contestado. E, para mim, ele irá colapsar (DELUCCA, 2021, p. 4).

Ou seja, estes marcadores estão na base do conjunto de epistemes em que estamos inseridos. É necessário entender que existem diferentes desenhos de poder, separados por eixos e relacionados à raça, etnia, gênero e classe, e que se estruturam, por sua vez, nos terrenos sociais, econômicos e políticos em que vivemos. A teórica feminista e professora estadunidense Kimberlé Crenshaw nos trouxe há mais de 30 anos, em 1989, um importante conceito para mapear esta conjectura – o da interseccionalidade (*apud* IGNACIO, 2020). O conceito surge dentro do feminismo, quando autoras negras não se reconhecendo nos diversos preconceitos que o sexismo impõe, como mulher-frágil ou, por outro lado, como objetos hipersexualizados, organizam outras falas e reivindicações – como no discurso emblemático de Sojourner Truth, em 1851, em que já no título nos deixa atônitos: “E eu não sou uma mulher?”¹⁴. Crenshaw explica que esses eixos são distintos e excluídos. Por exemplo, o racismo não é a mesma coisa que sexismo, que difere também da opressão de classe. Porém, frequentemente, estes marcadores se interligam criando complexas intersecções em que dois, três, quatro ou mais eixos são acionados.

Logo, um primeiro passo para pensarmos em possíveis rotas de fuga e ataque é reconhecer qual é o lugar exato que estamos quando nos colocamos, percebendo nossos privilégios e vulnerabilidades. Pensar o lugar de fala¹⁵ como um ponto de onde estamos falando, posicionamento no tempo-espaço, consciente dos sistemas e estruturas que estamos inseridos. E não há como se esquecer – inclusive neste artigo – dos marcadores identitários que me classificam como branco, heterossexual, cisgênero, professor na rede pública de ensino (leia-se como alguém que possui entrada estável de renda, o que é bastante em um país repleto por subempregos) e que tangenciam meu discurso. Mesmo assim – sabendo que nunca terei ampla consciência do que é ser mulher, ou transsexual, ou ser discriminado pela cor da pele, pelo tipo de cabelo, sabendo que não sei o que é ser vigiado em qualquer estabelecimento comercial – isso me atravessa. Não concordo com os privilégios que a branquitude¹⁶ me dá, nem com as violências sistemáticas e desmedidas que outras pessoas brancas fazem, ou com as atitudes preconceituosas que surgem diariamente. Mas preciso admitir que sou beneficiado e tenho vivo em mim os preconceitos que eu mesmo quero combater.

Outra possível pista (ou “caminho” no texto-encruzilhada proposto aqui): aprender com as trans (travestis, travecos, transexuais etc.) e suas desobediências de gênero, que vivenciam na pele a transformação de mundo que querem. Existem aqui outras maneiras para auxiliar o colapso do que não nos serve mais, nutrir o apocalipse, na busca pela radicalidade do impossível, como diria Mombaça (2021, p. 8-9). Na performatividade de gênero, suspendendo esta como categoria fechada, podemos rever outras posturas, como coloca Paulo B. Preciado, em seu livro *Transfeminismo*, de 2018:

Gênero é algo que fazemos, não algo que somos – algo que fazemos juntos. Uma relação entre nós, não uma essência. O gênero pode ser usado como uma máquina, com uma única diferença: em relação ao gênero, você (corpo e alma) é o usuário e a máquina ao mesmo tempo. Gênero não é uma máquina que você possui. Pelo contrário, é uma máquina viva que você incorpora e usa sem possuí-la (PRECIADO, 2018, p. 4-5).

Ressignificar gênero como uma ação que não está dada biologicamente e que se estabelece a partir da relação, no exercício da alteridade, nos coloca em xeque sobre nossa própria singularidade. É no contato com o outro que conseguimos nos perceber e criar nosso dispositivo identitário, completamente poroso e atravessado por múltiplas camadas (intersubjetivas até contextuais). Eu

poderia denominar “identidade”, mas este termo carrega resquícios das ideias de “essência”, “verdade”, um tipo de “eu” isolado e imóvel, que justamente atrapalha este movimento de desconstrução. Voltando às questões do transfeminismo, Preciado não acredita no termo “identidade sexual”, mas sim em uma cultura *Queer/Cuir*¹⁷, assim como uma cultura negra e de outras tantas ditas “minorias”, que demonstram sua força de resistência em um movimento agregador e contestador, o qual ela chama de “cultura”:

Estou convencido de que, se formos capazes de desmontar essa taxonomia, essa infraestrutura de poder patriarcocolonial, efetivamente poderemos começar por uma abolição radical da diferença de gênero, da diferença sexual e racial no interior das instituições. A cultura negra é muito importante. Podemos abolir a diferença de raça, a raça não existe, mas a cultura negra existe, como cultura da resistência à violência. A mesma coisa para a cultura trans. A cultura trans, a cultura de corpos dissidentes da diferença sexual, pelo menos desde o século 15 é enorme, e é essa cultura de resistência que me interessa e no interior da qual eu me inscrevo, com estratégias que serão sim consideradas estratégias hiperbólicas, mas, atenção, não é identitária, é estratégia que fala da cultura de resistência à violência (PRECIADO, 2018, p. 9).

Ou seja, é no contato com outros semelhantes que podemos nos reconhecer e criar agrupamentos mais fortalecidos, quando sentimos que fazemos parte de algo maior do que nossas próprias vidas. Esta diretriz ainda é extremamente necessária em muitas lutas e movimentos, principalmente para que estas vozes possam encontrar lugares de escuta, para além do lugar de fala. Sentir-se parte de uma “comunidade”, mesmo que atravessada pelas diferenças, formada por suas multiplicidades.

Mas quais comunidades queremos fomentar? Grupos extremistas, xenofóbicos e preconceituosos também formam suas comunidades de interesses. Entretanto, além do forte traço excludente das diferenças internas, tais agrupamentos se colocam como superiores às outras comunidades. Este tipo de comunidade não nos interessa.

Comunidades, ancestralidade e especificidades do lugar

Podemos olhar para os saberes e culturas dos terreiros de religiosidades de matrizes afro-brasileiras como experiências de se entender “comunidade” a partir de outro ponto de vista.

Primeiramente é necessário destacar a relação com o espaço que os povos africanos mantinham com o território e como, em função da diáspora, esta noção precisou ser ressignificada. Desterritorializar aqui foi muito mais do que mover-se de um território a outro, e sim ter nome, língua, costume, comunidade, a própria humanidade, usurpados pelos reinos colonizadores (SODRÉ, 2017, p. 91). Deste trauma coletivo um novo sentido de “origem” é instaurado dentro do pensamento, antes africano e agora afrodiaspórico. Pelo termo “origem” o pensamento africano se refere à uma ancestralidade, que não se encontra estanque no passado. A ancestralidade vive em nós, através de nós, porque se manifesta nos hábitos, costumes, ações cotidianas. Origem também é destino – mais uma vez temos redesenhos sobre temporalidades, aproximando o que se passou e o que está por vir. Quando acontece a diáspora e, conseqüentemente, o desligamento dos contextos sociais e geográficos nos quais os povos africanos habitavam, pensar em “origem” se transforma na procura por territórios livres dos sistemas escravocratas nos quais viviam. Pode-se pensar tanto nos quilombos, ou seja, em comunidades constituídas por indivíduos negros e negras em busca de liberdade, quanto também nas múltiplas táticas de recriação destes territórios no cotidiano: está no xirê¹⁸ do candomblé de nações variadas, na gira da umbanda, nas rodas de samba, de jongo, no tambor de crioula, no congado, na roda de capoeira.

A espacialidade trazida pelo pensamento afrodiaspórico se refere ao espaço da circularidade, do “estar em roda”, mais do que apenas se referir ao desenho espacial das manifestações citadas acima. A circularidade aqui é apontada por Azoilda Trindade (BRANDÃO, 2007, p. 97) como um dos muitos valores civilizatórios trazidos pelos povos africanos que foram amalgamados com os saberes dos povos originários. É a partir da circularidade que podemos pensar em modos mais horizontais de estabelecer relações, sempre levando em consideração a diferenciação entre papéis e agenciamentos.

Para Tássio Ferreira¹⁹ o conceito da circularidade é tão importante que sua tese de doutorado foi a proposição de uma pedagogia que tenha como referência outras fontes teórico-práticas para sua constituição:

A Pedagogia da Circularidade se inspira na cultura Bantu e no cotidiano do *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*. Os Bantu seguem a filosofia Ubuntu, ancorada na ideia de horizontalizações das relações sociais, políticas e culturais; acesso comum a todos, com isto a existência individual só é possível considerando a diversidade e exis-

tência do outro. Tudo está e é movimento. Nada é estável, nem fechado. As conexões gerais são possíveis, desde que horizontalize e permita o acesso de todos (FERREIRA, 2019, 225-226).

Podemos notar que a potência da circularidade está na ocupação que acontece no espaço, no desenho estabelecido em uma roda de conversa, por exemplo, mas também fundamenta uma proposição filosófica de relação com outro. Aqui está a ideia de se ver mais um dentro de uma rede maior e complexa. Também temos na Pedagogia da Circularidade um modo de se relacionar com o entorno – e por entorno estamos falando do espaço que nos rodeia – menos autoritário e menos centrado apenas no ser humano. São sabedorias integrativas, que não veem a natureza como pano de fundo ou como objeto de exploração, pois se entendem como integrantes de um sistema de vidas maior. Para Ailton Krenak (2019) a separação entre humanos e natureza é uma ilusão criada pela cultura ocidental moderna e é preciso superar a visão utilitarista e dominadora da natureza, e buscar uma relação de respeito e cuidado com o meio ambiente.

Podemos trazer o perspectivismo ameríndio, conceito antropológico que se refere à cosmovisão que alguns grupos indígenas das Américas possuem, sistematizado por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima (*apud* SZTUTMAN, 2007) para explicar estes outros modos de perceber as realidades e atuar sobre elas. O mundo é habitado por diversos seres, humanos e não humanos, que têm perspectivas diferentes e às vezes conflitantes sobre a realidade. Os seres humanos são vistos como uma espécie entre outras, e não como superiores ou separados da natureza. Cada espécie tem uma perspectiva única, que é influenciada por sua posição na hierarquia cósmica e por suas características específicas. Por exemplo, animais podem ter uma perspectiva diferente dos humanos, e os mortos podem ter uma perspectiva diferente dos vivos. A diferença fundamental entre humanos e outros seres é que os humanos têm a capacidade de mudar de perspectiva e ver o mundo de diferentes pontos de vista. Eles podem se colocar no lugar de outros seres e compreender suas perspectivas. Essa capacidade é fundamental para manter o equilíbrio e a harmonia entre os diferentes seres e para lidar com conflitos entre eles.

Este entendimento de mundo, ou seja, esta cosmovisão, traz a base para que um outro tipo de comunidade possa ser vislumbrado e praticado. Um tipo de comunidade que se relaciona com esta multiplicidade de seres ao redor e também realoca as ancestralidades em uma temporalidade viva

e vivida no agora – um presente engendrado de passados e futuros, simultaneamente. Como coloca Eduardo David de Oliveira (*apud* CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 81), conectando ancestralidade, comunidade e natureza:

Ntu, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo Ntu designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva.

Talvez aqui encontremos mais uma chave para um outro modo de pensar a relação entre colaboração e arte. Ela precisa partir de outras formas de perceber o mundo, para além dos sistemas de produção, reflexão e percepção das artes visuais.

Ou ainda, tomar palavras-chave do nosso fazer artístico e re-posiciona-las. O termo *site specific*, por exemplo, pode ser expandido para além da sua característica de considerar os aspectos formais do lugar. Até mesmo os desdobramentos propostos pela teórica norte-americana Miwon Kwon (1997), como os termos *community specific* ou *community based-art*, já são em si revolucionários para classificar projetos artísticos que trabalham com os contextos a partir de matrizes mais abertas, considerando aspectos sociais, culturais e políticos. O que queremos fomentar aqui é a importância do pensamento indígena e afrodiaspórico como determinantes para um tipo de fazer artístico que seja mais colaborativo, coletivo e cosmointegrante. Não há nada mais *site specific* do que se entender indígena, no sentido literal da palavra, como aponta Viveiros de Castro (2016). Ser indígena significa ter uma conexão íntima com o chão que pisamos, com uma escuta atenta ao local e um movimento consciente pelo terreno por onde passamos. É ter um forte elo de conexão em relação ao território onde nascemos ou nos estabelecemos para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico (CASTRO, 2016, p. 4).

Entender-se indígena como uma prática *site specific*. Isso significa reposicionar as ancestralidades, ajudar na expansão do que as culturas indígenas representam e poder trazê-las para dentro de nossas salas de aulas, nossas galerias e museus, ou mesmo dos processos colaborativos processuais, muitas vezes sem “cara de obra de arte”²⁰. Por um lado, abrir espaços para que possamos desmistificar identidades limitantes sobre o que é ser indígena hoje (o que também implica em uma luta política e diretamente ligada à realidade, como na luta pela demarcação de áreas para populações indígenas). Por outro, olhar para nossa própria ancestralidade e rever como os caminhos da colonização (da mesma maneira que a branquitude, o sexismo, a cisgeneridade, a heteronormatividade) atravessaram, e seguem atravessando, no próprio percurso. Ter mais consciência onde estamos no mundo: uma questão de posicionamento.

Aprender com estas outras ensinagens

O que tracei até aqui são apenas alguns possíveis caminhos que consigo rascunhar dentro destas páginas e tenho consciência que podem ser muito mais aprofundados. Porém, minha intenção foi a de tramar um texto-encruzilhada, com alguns rascunhos de cruzamentos. Concluirei o artigo retomando uma prática de sala de aula como uma possibilidade de aprendizagem na prática dessas outras formas de perceber o mundo – pensar estas práticas pedagógicas como ensinagens²¹. No começo deste artigo comentei como o trabalho em uma universidade mais aberta ao território me fez repensar a prática docente no campo das artes. Preciso destacar a experiência de uma matéria denominada “Encontro de saberes”, que consiste em convidar mestres e mestres não acadêmicos para dentro da sala de aula. Em 2018, eu e outros docentes convidamos a pajé Japira Pataxó e seu companheiro, Cacique Jonga, para ministrarem os conteúdos deste Componente Curricular²². Não se trata de falar “sobre” os saberes indígenas ou de convidá-los para um evento especial, mas sim promover encontros ao longo de todo o período acadêmico, aprendendo como fazer banhos, criar misturas de ervas para chás, realizar incursões pelas matas, tanto da universidade quanto da aldeia Novos Guerreiros (ver Montagem de imagens 4). A nossa função como docentes das artes era de mediar esses saberes, mas também se colocar na condição de aprendiz dos ensinamentos que por ali circulavam, entre discentes, mestres Pataxó e nós docentes. A partir desse convívio os estudantes do curso Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Licenciatura Interdisciplinar em Artes e

WASEM, Marcelo Simon. **Outras encruzas para a arte pública: elementos das cosmovisões ameríndias e afrodiáspóricas na trama entre outras temporalidades, comunidades com multiplicidades e diferentes ensinagens.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46037>>

suas Tecnologias desenvolveram criações poéticas que foram instaladas pela Universidade e apresentadas para Japira Pataxó e Cacique Jonga em uma noite cultural, dentro da aldeia Novos Guerreiros.

A interação com mestra Japira fez parte de um projeto maior, iniciado em 2015, com o início do mapeamento das ervas e suas funcionalidades e que culminou na publicação do livro *Saberes do Matos Pataxó*²³, lançado em março de 2023 na Escola Indígena Pataxó Coroa Vermelha, da rede municipal do município de Santa Cruz Cabrália, vizinho à Porto Seguro.



Montagem de imagens 4. Pajé Japira Pataxó e Cacique Jonga nas aulas da UFSB e na Aldeia Novos Guerreiros, fotografias por Marcelo Wasem, 2018.

De acordo com o professor e pesquisador José Jorge de Carvalho (um dos idealizados do projeto “Encontro de Saberes”), Japira encarna uma multiplicidade de papéis e é uma anciã repleta dos saberes ancestrais (assim como outros anciões):

Japira quase nunca indica uma única planta. Sua epistemologia não é da planta isolado, mas de um consórcio positivo de plantas. E esse consórcio, ou pelo menos a convivência, não para na esfera das plantas, pois Japira desenha também os animais que convivem com as plantas. (...) Os espíritos também circulam pelas matas e outros ambientes com a missão de proteger as espécies, mantendo-as fortes e saudáveis para que possam ser empregadas pela raizeira ao preparar os remédios. (...) Japira uma cientista, uma médica, uma página, uma terapeuta, uma artista, uma narradora, uma guardiã de histórias, lendas e mitos, uma historiadora, uma educadora, uma líder política e, antes ou junto com todas essas habilidades excepcionais, uma jardineira, guardiã das plantas da mata atlântica onde vivem os Pataxó do sul da Bahia (SANTANA, 2022, p. 15).

O livro em si apresenta um conjunto de plantas, com receitas e preparos, quase sempre conectando funções, modos de usar. Uma planta nunca funciona para um único fim. Está sempre “em relação”. A linguagem usada é como se ela estivesse contando para o leitor de maneira coloquial. Como ela mesmo conta sobre este projeto:

Conseguimos um espaço na cozinha da UFSB para que mostrasse como fazer os preparos. (...) Para os alunos das artes, penso que mostrar os cheiros e as cores dos olhos foi importante. A minha medicina tem o que ensinar para esses alunos (SANTANA, 2022, p. 30).

A Pajé Japira ensina muito mais do que apenas o preparo de chás e banhos. O jeito de ensinar, que surge de um modo suave, menos “professoral”, as maneiras de ouvir e explicar, de dar atenção junto aos olhares atentos dos alunos já instaura uma pedagogia da escuta, que torna o ensino uma conversa informal, dialogada, e, por isso, muito potente.

Meu destaque aqui é feito para que outros campos de ensinagens nesta via possam acontecer e ser incentivados por nós, que habitamos outros circuitos (das artes, nas universidades, nos cursos livres). É através da instauração de outras temporalidades, de pedagogias outras (ou contrapedagogias), em uma relação mais intrínseca com o território, com modos circulares de troca, que podemos pensar em novas senhas e encruzilhadas para uma arte do “fazer junto”, ou seja, pública por excelência, pois se entende plural e cosmoinclusente.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Múrcia: CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo), 2006.
- ASSIS, Dayane N. Conceição de (Nzinga Mbandi). Interseccionalidades. Salvador: UFBA: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências: Superintendência de Educação a Distância, 2019. 57 p.: il.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Revista Concinnitas, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p. Primeira edição de 1998.
- _____. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as artes). Primeira edição de 2004.
- BLANCO, Paloma et al. (org.) Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- CAPOEIRA ALTO ASTRAL. Volta ao Mundo. Disponível em: <https://capoeiraaltoastral.wordpress.com/sobre-capoeira/volta-ao-mundo/>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria. ARACÉ: Direitos Humanos em Revista, ano 4, n. 5, fev. 2017.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Amanda Oliveira; ALVES, Fariza Barreto; CABEÇA, Mariana Mendonça. Guia de reconhecimento sobre branquitude: educando para a diversidade. Bauru: Universidade Estadual Paulista: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2020.
- CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CUNHA JUNIOR, Henrique. Ntu. Revista Espaço Acadêmico, v. 9, n. 108, p. 81-92, maio 2010.
- DELUCA, Naná; PASSOS, Úrsula. Regime heteronormativo e patriarcal vai colapsar com revolução em curso: entrevista com Paul B. Preciado. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Ilustríssima, 16 jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/01/regime-heteronormativo-e-patriarcal-vai-colapsar-com-revolucao-em-curso-diz-paul-preciado.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. Revista Select. Postado em 22 jan. 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

FIOCRUZ. Projeto Sankofa discute as questões e relações étnico-raciais. Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da Fiocruz. Publicado em 10 out 2018. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/projeto-sankofa-discute-questoes-e-relacoes-etnico-raciais>. Acesso em: 23 mar. 23.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. Revista PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 13. n. 23. p. 73-83, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922>. Acesso em: 26 abr. 2023.

GONÇALVES, Mônica Hoff. Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar. Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, p. 41-54, jan./jun. 2019.

IGNACIO, Julia. O que é interseccionalidade. Politize! Publicado em 20 nov 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/interseccionalidade-o-que-e/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio (org.). Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil: SESC-São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=483578&cd_idioma=18531. Acesso em: 30 abr. 2008.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. October 80, MIT Press, 1997.

LACY, Suzanne. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Ed. Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergência: la formación de otra cultra de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Coleção Encruzilhada).

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O simbolismo dos adinkra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022. p. 18-20.

NIEMEYER, Casa. Arte e História da Arte (?). Medium. Publicado em 11 ago. 2020. Disponível em: <https://medium.com/@casaniemeyer/arte-e-hist%C3%B3ria-da-arte-8fcd68e301bf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana da. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PRECIADO, Paul B. Transfeminismo. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OXALÁ, Pai Paulo de. Oríki's, As evocações Poderosas dos Orixás. *Jornal Extra*. 28 fev. 2013. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/orikis-as-evocacoes-poderosas-dos-orixas-7696192.html>. Acesso em: 29 jun. 2023.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Katiúscia. O futuro é ancestral. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 19 nov. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: o laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), 2003.

RUFINO, Luiz. Batalha contra o desencanto: a encruza como chegada. *Revista Cult. Dossiê Filosofia e Macumba*. São Paulo, ano 2, n. 254, fev. 2020. São Paulo: Bregantini, 2020.

SALAMI, Sikiru. *Poemas de Ifá e Valores de Conduta Social entre os Yorubá na Nigéria*. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SANTANA, Antônia Braz. *Saberes dos matos Pataxó*. Organização de Ana Boross Queiroga Belizário, Victor André Martins de Miranda. Belo Horizonte: Teia dos Povos: Piseagrama, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 200 p.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SZTUTMAN, Renato. *Encontros: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro*. Apresentação de Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores civilizatórios afrodiáspóricos. In: BRANDÃO, Ana Paula. *Saberes e fazeres*, v. 1: modos de Ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. p. 97-100. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2011/06/Caderno1_ModosDeVer.pdf. Acesso em: 29 jun 2023.

TURINO, Célio. Quando a rebeldia ancestral é transmitida. Outras palavras. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/quando-a-rebeldia-ancestral-etranmitida/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

WRIGHT, Stephen. A delicada essência da colaboração artística. Tradução de Marcelo Wasem. PÓS: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 10, n. 20, p. 282-304, nov. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20687/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

WASEM, Marcelo. *Desejos, imprevistos e improvisos no projeto Rádio Interfônica #5*. Global Brasil *Revista Nômade*. Rio de Janeiro: Ponto de Mídia Livre, 2012. p. 19. (v. 1).

NOTAS

- 1 Posso citar um exemplo desta bibliografia importante, como *Arte afro-brasileira*, de Roberto Conduru (2007).
- 2 Arte Indígena Contemporânea foi um conceito amplamente divulgado por Jaider Esbell (2018), artista visual e escritor indígena da etnia Makuxi, que habitam os territórios entre Roraima e a Guiana.
- 3 PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- 4 Santa Cruz de Cabralia: 7 aldeias (nas TIs Mata Medonha, Coroa vermelha e Ponta Grande – ainda sem limite público e fora delas); Porto seguro: 20 aldeias (incluindo Coroa Vermelha e Ponta Grande, Barra velha, Barra Velha do Monte Pascoal, Imbiriba, Aldeia velha); Prado: 14 aldeias (nas TIs Comexatiba, Águas Belas e também Barra velha do Monte Pascoal); Itamaraju: 1 aldeia na TI Barra Velha do Monte Pascoal. Total nos 4 municípios do sul da Bahia: 42 aldeias.
- 5 Livro de Susie Hodge (2018).
- 6 Walter Benjamin traz a pintura de Paul Klee, “Angelus Novus”, para representar o tempo da história como um anjo, que dá passos lentos para frente, mas possui a face voltada para o passado. Portanto, só consegue ver as consequências das ações depois que estas ocorreram. É uma imagem interessante, mas ainda no modelo de tempo linear – que também chamamos de cronológico.
- 7 “O princípio Sankofa significa conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro” (NASCIMENTO, 2022, p. 19).
- 8 Mestre Didi, cujo nome verdadeiro era Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), foi um importante expoente da cultura afro-brasileira, utilizando elementos da religião africana em suas obras, principalmente no campo da escultura. Sua contribuição para a valorização e preservação da cultura negra no Brasil é amplamente reconhecida.
- 9 Exu, para Luiz Rufino, é o orixá iorubano que versa sobre os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo (RUFINO, 2016, p. 2).
- 10 Oriki é comumente traduzido como um ditado, mas pode ser mais bem definido como um ensinamento, em forma fraseada, que relata uma ação de modo breve, porém com um profundo ensinamento. De acordo com o autor nigeriano Sikiru Salami (1999), o vocábulo é formado a partir de *Ori* (cabeça) e *ki* (saudação), ou seja, uma evocação a nossas origens, que, simbolicamente, residem em nossa cabeça. Outra definição de Pai Paulo de Oxalá é: “os Oríki's são palavras ou frases portadoras de Axé (força) usadas pelos Yorubás na hora das oferendas e pedidos aos Orixás. Eles acreditam que, sem os Oríki's, os Orixás não vão ouvi-los. Os Oríki's também são usados para louvar os ancestrais, líderes sacerdotais e relatar ocorrências cotidianas e particularidades de cada família” (OXALÁ, 2013, não paginado).
- 11 De acordo com Simas: “Ao subverter a norma da marcação (como faz a síncope) e propor o ritmo quebrado, necessariamente inusitado, capaz de deslocar o jogo para a brecha, Garrincha abre o campo, amplia o horizonte de possibilidades que, em suma, podem levar ao gol. (...) Garrinchar o pensamento é subverter a lógica do jogo e entender que o processo – o drible – pode ser mais importante que o objetivo final: o gol” (SIMAS, 2020, p. 113).
- 12 “Quando um jogo está a desenvolver-se com uma certa linguagem e, de repente, um dos jogadores decide ser um pouco mais objetivo, aplicando um movimento que mude a dinâmica do jogo, fazendo com que o outro jogador, vacile ou caia. Este que foi enganado, no calor do jogo, pode pedir a volta ao mundo, como forma de se concentrar para a nova postura que terá de assumir e quebrar a concentração do seu oponente. Em determinadas circunstâncias, o jogo pode estar com os ânimos um pouco mais exaltados, pode-se então pedir a volta ao mundo, como forma de acalmar as coisas, ou até mesmo, quando se está em vantagem no jogo, como forma de irritar o parceiro.” (CAPOEIRA ALTO ASTRAL, 2023, não paginado)
- 13 A principal diferença entre tática e estratégia na obra de Michel de Certeau é que a estratégia é uma ação planejada e racional, enquanto a tática é uma ação criativa e improvisada. Além disso, enquanto a estratégia é muitas vezes associada ao poder institucional, a tática é associada às práticas cotidianas dos indivíduos e grupos que buscam resistir e recriar o espaço social a partir de suas próprias experiências e vivências.
- 14 “O discurso foi proferido como uma intervenção na Women’s Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851. Em uma reunião de clérigos que discutiam os direitos da mulher, Sojourner levantou-se para falar após ouvir de pastores presentes que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam frágeis, intelectualmente débeis, porque Jesus foi um homem e não uma

NOTAS

mulher e porque, por fim, a primeira mulher fora uma pecadora" (ASSIS, 2019, p. 16).

15 O conceito de "lugar de fala" vem sendo amplamente difundido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro como sendo a perspectiva que um indivíduo ocupa na sociedade em virtude de sua posição social, econômica, cultural e política – uma localização social. Assim todos possuem um lugar de fala específico e se faz necessário "enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados" (RIBEIRO, 2019, p. 85).

16 Conforme aponta o material educativo *Guia de reconhecimento da branquitude*: "ser branque significa possuir um conjunto de características físicas que identifica uma pessoa como branca. Porém, mais do que isso, ser branque significa ocupar uma posição social de poder simplesmente por possuir tais características. Ser branque é pertencer a um grupo racial privilegiado pelo sistema de raças e pelo racismo a ponto de poder não se perceber enquanto pertencente a esse grupo" (COELHO *et al.*, 2020, p. 6).

17 A cultura Queer é um movimento cultural e político que se desenvolveu a partir da década de 1980, principalmente nos Estados Unidos, como uma resposta à normatização e estereotipagem das identidades sexuais e de gênero na cultura dominante. Possui um compromisso político, lutando por direitos iguais para todas as pessoas, independentemente de sua orientação sexual, identidade de gênero ou expressão de gênero, mas sobretudo defendendo a liberdade de ser quem se quer ser. Jota Mombaça já utiliza o termo "Cuir" mais focado em uma perspectiva política e engajada na luta contra as opressões, buscando uma conexão com as culturas populares e indígenas.

18 Xirê se refere, nos candomblés de matriz Yorubá, às festividades onde os Orixás são invocados e celebrados. Para os candomblés de matriz Banto denomina-se *Jamberesu* (FERREIRA, 2019, p. 215).

19 Tássio Ferreira é artista da cena, pesquisador, líder espiritual do terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, de matriz Congo-Angola, situado no município de Simões Filho (BA) e atualmente é docente na Universidade Federal do Sul da Bahia.

20 Este termo é usado pelo artista, pesquisador e docente Hélio Fervenza no texto "Considerações da arte que não se parece com arte": "A maneira como a *arte que não se parece com arte* se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte se produz *através* da vida social" (FERVENZA, 2005, p. 81, grifos do autor).

21 Ferreira define "ensinagens" como os processos de ensinar e aprender em terreiros de religiões de matrizes africanas, ao invés das práticas de ensino oficiais. Podemos citar também outro conceito interessante proposto por Monica Hoff Gonçalves no artigo "Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar" (2019): o de contrapedagogias. No artigo a autora cita exemplos de ações com potencial pedagógico, mas que são insurgentes e escapam, inclusive, de uma pedagogia da autonomia, no sentido freireano.

22 Na Universidade Federal do sul da Bahia denominamos de Componentes Curriculares o que em outras instituições de ensino é chamado de "disciplina".

23 O livro foi organizado pelos pesquisadores Ana Boross Queiroga Belizário e Victor André Martins de Miranda, inicialmente estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Saúde, da UFSB, com o constante apoio de docentes das artes, como Rosângela de Tugny e Augustin de Tugny, entre outros.

O comum, a comunidade (e seus opostos)

*The Common, the Community
(and its Opposites)*

El común, la comunidad (y sus opuestos)

Daniel Filipe Carvalho

CEFET-MG

E-mail: daniphilos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7392-0743>

RESUMO:

O artigo a seguir é produto de uma palestra apresentada no Colóquio Encruzilhadas, Fricções e Dissensos na Arte Colaborativa, realizado na UFMG em novembro de 2022. O objetivo do texto é pensar a articulação entre os conceitos de “comum” e “comunidade” por meio de uma reflexão sobre o “comum” enquanto elemento fundante de sociabilidade e enquanto objeto de luta política a partir da perspectiva desenvolvida por alguns pensadores contemporâneos. Para isso o texto: 1) apresenta uma caracterização geral do conceito de comunidade nos termos em que foi pensado especialmente pela tradição sociológica; 2) aponta a crítica de Roberto Esposito a esta abordagem e sua reinterpretação dos conceitos de comunidade e de comum e, por fim; 3) conecta sua reflexão sobre a necessidade de expansão dos espaços do comum com outras perspectivas contemporâneas em torno de uma política do comum, tal como desenvolvidas por Hardt e Negri, Silvia Federici e Dardot e Laval.¹

Palavras-chave: *Comum. Comunidade. Esposito. Hardt e Negri. Federici. Dardot e Laval.*

ABSTRACT:

The following paper is the product of a talk presented at the Colóquio Encruzilhadas, Fricções e Dissensos na Arte Colaborativa, held at UFMG in November 2022. The objective of the text is to think about the articulation between the concepts of “common” and “community” through a reflection about the “common” as a fundamental element of sociability and as an object of political struggle based on the perspective developed by some contemporary thinkers. For this, the text: 1) presents a general characterization of the concept of community in the terms in which it has been thought especially by the sociological tradition; 2) points out Roberto Esposito’s critique of this approach and his reinterpretation of the concepts of community and common; and, finally, 3)

CARVALHO, Daniel Filipe. O comum, a comunidade (e seus opostos).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45839>>

connects his reflection on the necessity of expanding the spaces of the common with other contemporary perspectives about a politics of the common, as developed by Hardt and Negri, Silvia Federici, and Dardot and Laval.

Keywords: *Common. Community. Esposito. Hardt and Negri. Federici. Dardot and Laval.*

RESUMEN:

El siguiente artículo es producto de una presentación en el Colóquio Encruzilhadas, Fricções e Dissensos na Arte Colaborativa, celebrado en la UFMG en noviembre de 2022. El propósito del texto es pensar la articulación entre los conceptos de "común" y "comunidad" a través de una reflexión sobre el "común" como elemento fundante de la sociabilidad y como objeto de lucha política desde la perspectiva desarrollada por algunos pensadores contemporáneos. Para ello, el texto: 1) presenta una caracterización general del concepto de comunidad en los términos en que ha sido pensado especialmente por la tradición sociológica; 2) señala la crítica de Roberto Esposito a este enfoque y su reinterpretación de los conceptos de comunidad y común y, por último; 3) conecta su reflexión sobre la necesidad de ampliar los espacios comunes con otras perspectivas contemporáneas en torno a una política de lo común, como las desarrolladas por Hardt y Negri, Silvia Federici y Dardot y Laval.

Palavras chave: *Común. Comunidad. Esposito. Hardt y Negri. Federici. Dardot y Laval.*

Artigo recebido em: 16/04/2023

Artigo aprovado em: 12/06/2023

Sobre o conceito de comunidade e seu oposto

Comunidade e seu "oposto", sociedade, são conceitos presentes nas origens do pensamento sociológico do final do século XIX e início do século XX. Poder-se-ia mesmo dizer que a reflexão sobre o que constitui e define uma comunidade e uma sociedade é a certidão de nascimento da Sociologia, e a passagem da comunidade à sociedade na modernidade capitalista está no cerne da reflexão sociológica em seus primórdios, possuindo a mesma importância, por exemplo, que a reflexão sobre a noção de "contrato" adquiriu no interior dos debates da Filosofia política moderna (NISBET, 1993, p. 47). Comunidade, tal como é concebida no pensamento social do século XIX e início do XX:

CARVALHO, Daniel Filipe. O comum, a comunidade (e seus opostos).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45839>>

engloba todas as formas de relação social que são caracterizadas por um elevado grau de intimidade, profundidade emocional, comprometimento moral, coesão social e continuidade no tempo [...] é uma fusão de sentimentos e pensamentos, de tradição e compromisso, adesão e volição. Pode ser encontrado em, ou expressar simbolicamente, localidade, religião, nação, raça, idade, ocupação ou cruzada (NISBET, 1993, p. 47).

Na tradição sociológica que vai de Comte a Max Weber, o contraste entre comunal e não comunal é estabelecido e articulado por meio de uma reflexão que procura compreender os elementos que constituem o vínculo ou o laço social. Na leitura proposta por Ferdinand Tönnies, em sua obra na qual este contraste é delimitado, *Comunidade e Sociedade (Gemeinschaft und Gesellschaft)*, a comunidade é entendida como um grupo social demarcado espacialmente no qual prevalece um elevado grau de coesão e integração dos membros ao grupo, compartilhamento de valores, de maneiras de agir e pensar, em que as normas se fundamentam nas tradições, hábitos, costumes.² Max Weber, por sua vez, definiria uma relação social como comunitária quando, nela, “a orientação da ação social – seja no caso individual, na média ou no tipo ideal – baseia-se em um sentido de solidariedade: o resultado de ligações emocionais ou tradicionais dos participantes” (WEBER, 2002, p. 71). Na obra de outro dos fundadores da Sociologia, Émile Durkheim, a preocupação é o entendimento dos elementos que promovem a coesão social, a “cola” do social, o tipo de solidariedade que mantém os agrupamentos humanos unidos, sendo a passagem para a modernidade capitalista entendida a partir da mudança de uma solidariedade mecânica, baseada na semelhança entre os indivíduos e no compartilhamento de crenças e valores, característica das comunidades tradicionais, para uma orgânica, característica das sociedades modernas capitalistas, baseada na divisão social do trabalho e na interdependência econômica.³

A expansão da cidade sobre o campo, o aumento do número de pessoas nas metrópoles, a especialização no mundo do trabalho, a progressiva diferenciação das funções, o deslocamento dos vínculos de intimidade e afetividade em direção à impessoalidade e o politeísmo de valores presentes nas grandes cidades que se constituíam viriam a destruir progressivamente as bases da experiência comunitária e provocar a passagem da comunidade à sociedade. Uma leitura compartilhada, em seus traços gerais, pelos intérpretes antes mencionados, ainda que a avaliação sobre este fenômeno, entre eles, se diferencie, sendo vista ora com pessimismo ora com otimismo.⁴

A comunidade, pois, encerraria pertença por meio de valores, propriedades compartilhadas, enquanto a sociedade conecta sujeitos livres proprietários por meio de um contrato. A comunidade é fechada, a sociedade é aberta. Comunidade está ligada a identidade, sociedade à diferença. A comunidade é homogênea, a sociedade heterogênea. Comunidade é partilha, unidade, consenso; sociedade é propriedade, separação, dissenso. Uma, recinto que alberga todos, semelhança, pertencimento, a outra, espaço estriado por muros entre os indivíduos, diferenciação, individualização. Vida comunitária e vida societária se opõem.

Do comum como próprio à impropriedade do *comum*

Falar sobre comunidade significaria falar sobre o “comum”, sobre o que é comum aos seus participantes, o que lhes é próprio, o que lhes pertence ou, se se quiser, sobre uma propriedade compartilhada. Em sua reflexão sobre o conceito de *communitas* [comunidade], o filósofo italiano Roberto Esposito chama atenção para um paradoxo embutido em sua definição, uma espécie de curto circuito na concepção da Sociologia clássica sobre a *Gemeinschaft* [comunidade] que seria compartilhado também por parte da leitura da Filosofia política contemporânea sobre o conceito: no momento mesmo em que constituem a comunidade como *objeto* de reflexão, estas leituras teriam desvirtuado seu sentido original ao empregar para a interpretação do conceito a linguagem do indivíduo e da totalidade, da identidade e da particularidade, tal como concebidos no alvorecer da Filosofia política moderna. Segundo Esposito, elas o teriam enredado numa interpretação metafísica, substancialista e subjetivista, a comunidade sendo entendida como um tipo de substância que conecta os indivíduos, como partilha de uma identidade comum, de uma propriedade dos indivíduos, aparecendo, assim, ligada à figura do “próprio” (ESPOSITO, 2003, p. 22-23).

Essas interpretações teriam realizado, segundo o autor, uma operação por meio da qual transformaram o *comum* no seu exato oposto, a *propriedade*. Mas não seria o *comum*, justamente, o que *escapa* ou mesmo se *opõe* à lógica da propriedade, do “próprio”? Nas palavras do filósofo: “quer se tratasse de apropriar-se do que é comum ou de comunicar o que é próprio, a comunidade era definida por uma pertença recíproca. Seus membros revelavam ter em comum o seu próprio, ser proprietários do seu comum” (ESPOSITO, 2013, não paginado). Subjacente a todas as leituras acerca da comunidade estaria, pois, o pressuposto de que a comunidade é uma propriedade dos sujeitos que ela une, um atributo ou determinação que os qualifica como pertencentes a um mesmo

conjunto, que “se agrega à natureza dos sujeitos”, fazendo deles sujeitos de comunidade, de uma “entidade maior, superior e inclusive melhor que sua identidade individual” (ESPOSITO, 2003, p. 23), um todo superior, pleno e que refletiria o que lhes é mais próprio.⁵

Num movimento genealógico em direção à raiz do conceito de comunidade [*communitas*], Esposito descobre, a partir da etimologia da palavra no latim, o termo do qual ele deriva, *munus*, que possui um significado complexo e bivalente, e que remete à ideia de “lei” e de “dom”⁶ (ESPOSITO, 2003, p. 26), “mais precisamente, de lei do dom em relação aos outros” (ESPOSITO, 2013, não paginado), uma obrigação de *dar, doar*, ligada a uma lógica *expropriativa*. Ao *munus* não se conectaria de modo nenhum a estabilidade de uma posse ou propriedade, mas uma “perda, subtração, cessão [...] a obrigação que se contraiu com um outro e que requer uma adequada desobrigação” (ESPOSITO, 2003, p. 28).

Comunidade, nessa visada, não estaria ligada à propriedade, unidade, fechamento, mas à expropriação (pelo *dever de dar*), estaria relacionada à abertura em relação ao outro, de tal modo que nela não haveria um princípio de identificação, mas um circuito de doação recíproca que retira os sujeitos de si mesmos, um dever que faz com que eles não sejam inteiramente donos de si, que os “expropria em parte ou inteiramente de sua propriedade inicial, de sua propriedade mais própria, isto é, sua subjetividade” (ESPOSITO, 2003, p. 30-31). O que caracterizaria o comum, portanto, não seria uma propriedade, um “próprio” comum aos sujeitos da comunidade, mas o “impróprio – ou mais drasticamente, o outro”, uma desapropriação que “descentra o sujeito proprietário e o obriga a sair de si”, uma ausência de si: “*não* sujeitos, ou sujeitos de sua própria ausência, da ausência de próprio, de uma impropriedade radical” (ESPOSITO, 2003, p. 31). Pertencer a uma *communitas* significaria, no fundo, “renunciar à própria substância mais prezada, quer dizer, à própria identidade individual, num processo de progressiva abertura ao outro de si mesmo” (ESPOSITO, 2013, não paginado). A *communitas* teria então uma dupla face: “é ao mesmo tempo a mais adequada, senão a única, dimensão do animal ‘homem’, mas ao mesmo tempo sua deriva, que o conduz potencialmente à dissolução” (ESPOSITO, 2003, p. 33).

As filosofias políticas modernas, num processo que se inaugura com Thomas Hobbes, teriam então se configurado, na leitura de Esposito, no sentido da criação de dispositivos *imunitários* capazes de preservar a identidade sempre em risco de dissolução pela exigência comunitária. O Estado Leviatã

e o contrato social seriam dispositivos elaborados por Hobbes com vistas à destruição de seus fundamentos, uma exigência necessária para o rompimento com a dimensão donativa originária do viver em comum.⁷ O Estado, o contrato social, a defesa dos direitos “naturais” à vida, à propriedade, segurança e liberdade, a defesa contra ameaças externas, elaborados no interior da reflexão de alguns dos maiores expoentes da filosofia política moderna, Hobbes, Locke, Rousseau, seriam exemplos desses dispositivos imunitários.⁸ Se a comunidade é fundada em uma dádiva recíproca que cimenta as relações e que descentra o sujeito da propriedade de si em direção ao outro, a *immunitas* aparece como negação ou privação de tal relação, como subtração do *munus*, como um conjunto de dispositivos, dentre os quais o contrato e a própria noção de soberania moderna, que permite a emergência de indivíduos isolados, que abrem mão da liberdade individual originária em nome da segurança oferecida pelo Estado e, com isso, são imunizados em sua pessoa, em sua propriedade, e desobrigados daquele compromisso donativo recíproco que sustenta as relações comunitárias.

Se a *communitas* é o que liga os seus membros num compromisso donativo mútuo, a *immunitas*, ao contrário, é o que os livra desse encargo, que os exonera desse ônus. Enquanto a comunidade refere-se a algo geral e aberto, a imunidade, ou imunização, refere-se à particularidade privilegiada de uma situação definida pela sua exclusão a uma condição comum [...] se a comunidade determina a ruptura das barreiras de proteção da identidade individual, a imunidade constitui o modo de reconstituí-las de forma defensiva e ofensiva contra qualquer elemento externo capaz de ameaçá-la. Isso vale não somente para os indivíduos particulares, mas também para as próprias comunidades, entendidas neste caso na sua dimensão particular, imunizadas contra qualquer elemento estranho que pareça ameaçá-las a partir do seu exterior (ESPOSITO, 2013, não paginado).

Na leitura de Esposito, ainda que a imunidade seja necessária à conservação da vida, à preservação da identidade pessoal e do corpo social, se ultrapassa certo limiar ela acaba nos constringendo “numa espécie de jaula na qual acaba por perder-se, não só a nossa liberdade, mas também o próprio sentido da nossa existência, isto é, essa abertura da existência para fora de si mesma, à qual se tem dado o nome de *communitas*” (ESPOSITO, 2013, não paginado). Em outras palavras, aquilo que fornece uma salvaguarda ao corpo, individual, social e político, que conserva a vida e prevê segurança pode, ao mesmo tempo, impedir o seu desenvolvimento e, no limite, destruí-lo (ESPOSITO, 2013, não paginado). Uma contradição que, na leitura de Esposito, teria sido muito bem capturada já no século XIX por Nietzsche.⁹ Ainda de acordo com o autor,

No exato momento em que o dispositivo imunitário transforma-se na síndrome, ao mesmo tempo defensiva e ofensiva, do nosso tempo, a comunidade apresenta-se como o lugar destinado – de modo real e simbólico – à resistência ao excesso de imunização que nos captura incessantemente. Se a imunidade tende a encerrar a nossa existência em círculos, ou recintos, incomunicados entre si, a comunidade, mais que um círculo maior que os compreende, é a passagem que, cruzando as suas demarcações fronteiriças, remexe a experiência humana, liberando-a da sua obsessão pela segurança (ESPOSITO, 2013, não paginado).

Se a exigência comunitária, pois, pode significar um risco para a identidade pessoal, as formas patológicas de imunização podem levar à morte do próprio corpo, individual, político e social. Na leitura de Esposito, as sociedades contemporâneas estão cada vez mais expostas a esse risco em função das demandas crescentes por segurança e proteção, que tendem a suprimir a liberdade dos indivíduos e dos coletivos e, no limite, a destruir o próprio elemento comunitário. Há a necessidade, em sua leitura, de “inverter as relações de força entre ‘comum’ e ‘imune’. De separar, através do comum, a proteção imunitária da destruição da vida” (ESPOSITO, 2013, não paginado), desativar os dispositivos de imunização excessiva, além da “produção de espaços, esferas, dimensões comuns”, que estão cada vez mais ameaçados pelo seu contrário, seja na forma da apropriação, da privatização ou da imunização, os “três modos de dissolução da coesão social e, sobretudo, dessa ideia de ‘bem-comum’” (ESPOSITO, 2013, não paginado), e que têm estendido seus tentáculos não apenas sobre o comum, mas progressivamente também sobre o público.¹⁰

Desde o início da modernidade assistimos a uma progressiva erosão do comum. Rios, lagos, a terra, bens naturais foram os primeiros a ser privatizados no início da modernidade, depois espaços urbanos, edifícios antes públicos, ruas e agora o conhecimento, os bens digitais, a informação. Esse processo, observa Esposito, atinge os povos de maneira desigual (ESPOSITO, 2013, não paginado). As práticas de segurança, a criação de novos dispositivos de controle, de vigilância em todos os lugares, o bloqueio à circulação de informação e ideias, o erguimento de cada vez mais muros e a progressiva privatização de todos os bens naturais ou resultantes da produção social atingem a todos, mas, como observa o filósofo, atingem com particular intensidade as zonas mais pobres do planeta.

O comum e seus opostos: para uma política do *comum*

Ao longo dos últimos anos, vários pensadores têm procurado reconstituir a ideia de comum, não apenas como elemento fundante de certo tipo de sociabilidade, a da experiência comunitária alicerçada na dádiva, mas também, e fundamentalmente, em sua articulação com as lutas políticas da contemporaneidade. Também militantes e ativistas dos movimentos sociais mais variados têm se utilizado da linguagem do comum no enfrentamento ao avanço da lógica privatista neoliberal sobre cada recanto do planeta. Um ponto de convergência entre as várias acepções nas quais o termo tem sido empregado está no fato de que o comum não é confundido nem com o privado nem com o Estatal, colocando-se além, ou aquém, da distinção entre o bem privado e o bem público. Outro aspecto fundamental na discussão contemporânea em torno do comum é a compreensão, também compartilhada por diversos autores, de que o comum não pode ser reduzido à ideia de bens naturais, às dádivas da natureza, configurando-se também como resultado de uma atividade, de uma produção social (de conhecimento ou informação, por exemplo), bem como enquanto a própria prática de comunalizar, de fazer comum, tornar comum.

Essa perspectiva aparece já nos trabalhos de Hardt e Negri, pioneiros na tentativa de formular teoricamente o conceito de *comum* e articulá-lo politicamente em sua trilogia composta pelos livros *Império*, *Multidão* e *Bem-estar comum*. Na era do capitalismo cognitivo, em que a produção de bens imateriais ganha maior centralidade, o comum aparece como semente e fruto da produção biopolítica da multidão, ao mesmo tempo como base e produto das relações de produção. Como os autores sublinham em *Multidão*, o comum é “menos descoberto do que produzido [...] Nossa comunicação, colaboração e cooperação não se baseiam apenas no comum, elas também produzem o comum, numa espiral expansiva de relações” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 14). Em *Bem-estar comum*, Hardt e Negri definem o comum como a:

riqueza comum do mundo material – o ar, a água, os frutos da terra e todas as dádivas da natureza [...] os resultados da produção social que são necessários para a interação social e para mais produção, como os conhecimentos, as imagens, os códigos, a informação, os afetos e assim por diante. Esse conceito do comum não coloca a humanidade separada da natureza, seja como sua exploradora ou guardiã; centra-se, antes, nas práticas de interação, cuidado e coabitação num mundo comum (HARDT; NEGRI, 2016, p. 8).

Isto significa dizer que, ao contrário dos primeiros teóricos sociais modernos europeus, que entendiam o comum, fundamentalmente, como “dádiva da natureza disponível para a humanidade”, a noção de comum ensejada pelos autores é “dinâmica, envolvendo ao mesmo tempo o produto do trabalho e os meios da futura produção”¹¹, englobando não apenas a “terra que compartilhamos como também as linguagens que criamos, as práticas sociais que estabelecemos, os modos de sociabilidade que definem nossas relações” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 162). O projeto de Hardt e Negri, em seu sentido mais amplo, tem em vista a criação das bases de uma nova ordem social e econômica, uma democracia da multidão alicerçada no *comum*, contra as políticas neoliberais que têm se alastrado ao redor do mundo procurando transformar os mais diversos produtos culturais, as ideias, informações, imagens, o conhecimento, códigos, afetos, relações sociais, mas até mesmo espécies de animais e plantas, em propriedade privada.¹² Na perspectiva dos autores, a constituição de uma política do comum haveria de superar a dicotomia entre propriedade privada e controle estatal,¹³ “abrindo um novo espaço para a política” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 9).

Para Silvia Federici, a ideia de comum ou de “comuns” tem proporcionado nos últimos anos uma “alternativa lógica e histórica ao Estado e à propriedade privada, bem como ao Estado e ao mercado”, além de vir cumprindo uma “função ideológica, como um conceito unificador que prefigura a sociedade cooperativa” que se quer construir (FEDERICI, 2019, p. 305). Entre os “comuns”, Federici destaca que temos a “terra, água, comuns do ar, comuns digitais, comuns de serviço; nossos direitos conquistados [...] assim como as línguas, as bibliotecas e as produções coletivas das culturas do passado”, e lança “um olhar para a política dos comuns a partir de uma perspectiva feminista” (FEDERICI, 2019, p. 306).

Por um lado, em sua leitura, seria necessário em primeiro lugar se proteger ante a ameaça de apropriação das virtudes do bem comum pelo próprio capital e sua instrumentalização pela lógica do mercado, uma vez que a “revalorização dos comuns tornou-se moda entre os economistas *mainstream* e os planejadores capitalistas” (FEDERICI, 2019, p. 307). Por outro, faz-se necessário reconhecer o papel dos comuns enquanto “fio que conectou a luta de classes até o nosso tempo” e se questionar se eles podem se tornar a plataforma de uma economia não capitalista,¹⁴ em outras palavras, trata-se de se perguntar como “aliar os vários comuns que se proliferam [...] para formar um todo coeso que ofereça a base de um novo modo de produção” (FEDERICI, 2019, p. 311)¹⁵.

Nesse contexto, Federici chama atenção para o papel desempenhado pelas mulheres na preservação dos bens comunais desde a primeira fase de desenvolvimento do capitalismo, na luta contra os “cercamentos”¹⁶ tanto na Inglaterra como no “Novo Mundo”, enquanto as “defensoras mais ferrenhas das culturas comunais que a colonização europeia tentava destruir” (FEDERICI, 2019, p. 313), identifica nas mulheres, ante o novo processo de acumulação primitiva que ocorre em nossos dias, “a principal força social que impede o caminho de uma completa comercialização da natureza” (FEDERICI, 2019, p. 313) e aponta vários exemplos de lutas das mulheres pelo acesso à terra e aos meios de reprodução, especialmente no “Terceiro Mundo”. Ao “comum” estaria ligado um sentido de comunidade diverso daquele que a entende como uma realidade cercada, fechada, como as formadas com base em uma religião ou etnia, por exemplo:

De fato, se a ideia de “tornar comum” tem algum sentido, deve ser a produção de nós mesmos como um sujeito comum. É assim que devemos entender o *slogan* “não há comuns sem comunidade”; mas não uma comunidade entendida como uma realidade cercada, um grupo de pessoas que se junta por interesses exclusivos que as separam de outros, como uma comunidade formada com base em uma religião ou etnia; estamos falando de uma comunidade como uma qualidade de relações, um princípio de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, as florestas, os mares, os animais (FEDERICI, 2019, p. 317-318).

Pierre Dardot e Christian Laval, por sua vez, na obra intitulada *Comum*, dedicam-se à tentativa de uma reconstituição rigorosa do conceito de comum, entendido por eles como um princípio que está no cerne das lutas e dos movimentos sociais e culturais de contestação ao capitalismo neoliberal: contra a racionalidade neoliberal, o princípio político do comum.¹⁷ Para os autores, o comum, “longe de ser pura invenção conceitual, é a fórmula de movimentos e correntes de pensamento que pretendem opor-se à tendência dominante de nossa época: a da ampliação da apropriação da propriedade privada a todas as esferas da sociedade” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 16-17). O comum seria, neste sentido, tanto o princípio que anima as lutas políticas deste início de século XXI como o resultado destas lutas.

Um aspecto central da leitura proposta por Dardot e Laval está no fato de que para os autores o *comum* não é algo dado *a priori*, algo que anteceda as práticas sociais. Com efeito, para eles o comum não seria um objeto, um bem, um lugar, uma coisa, nem uma propriedade ou característica que constituiria sua suposta essência: “nada é comum em si ou por natureza, apenas as práticas coletivas decidem, em última análise, o caráter comum de uma coisa ou conjunto de coisas”

(DARDOT; LAVAL, 2017, p. 618). O *comum*, portanto, é resultado de uma atividade de tornar comum, uma atividade ou práxis que “comuniza” as coisas. Neste sentido, há comuns de espécie muito diversas, dependendo do tipo de atividade dos atores que os instituem, como os comuns ambientais, de produção, de conhecimento etc.

É possível delinear, na leitura de Dardot e Laval, pelo menos três sentidos ligados ao comum: como princípio político, como prática instituinte e como governo. Como princípio político, o comum “exige que a participação numa mesma atividade seja o fundamento da obrigação política, portanto, que a co-atividade seja o fundamento da coobrigação: o *munus* compreendido no termo ‘comum’ significa ao mesmo tempo obrigação e atividade, ou tarefa” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 616-617)¹⁸. Para os autores, o termo “comum” é “particularmente apto a designar o princípio político da coobrigação para todos que estejam engajados numa mesma atividade. Ele dá a entender o duplo sentido presente no *munus*: ao mesmo tempo obrigação e participação numa mesma ‘tarefa’ ou numa mesma ‘atividade’” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 25). Isto significa dizer, por um lado, que nenhum pertencimento, seja de etnia, nação etc., deve ser considerado fundamento da coobrigação política, por outro, que o comum é resultado da construção política de uma coletividade, de um agir comum por meio do qual se criam instituições sociais, políticas, econômicas e jurídicas do comum, não havendo, portanto, regras universais ou normas pré-estabelecidas no que diz respeito a essa coatividade.

Como práxis instituinte, “cada comum deve ser instituído por uma prática que abra certo espaço ao definir as regras de seu funcionamento”, de tal modo que a prática de instituição do comum mantenha sempre “a possibilidade de modificar as regras por ela própria estabelecidas” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 618). Além disso, essa práxis instituinte não deve ser confundida com uma “gestão”, no sentido de uma administração de recursos sem poder de decisão, mas como “governo”, que “cuida dos conflitos e tenta superá-los por meio de uma decisão relativa às regras [...] a práxis instituinte é uma *prática de governo dos comuns* pelos coletivos que lhes dão vida” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 618), em outras palavras, o governo do comum é um autogoverno orientado pelo princípio político do comum. Este princípio é transversal às esferas da propriedade privada e estatal, e define uma norma de *inapropriabilidade*: “inapropriável não é aquilo do qual ninguém *pode* se apropriar,

isto é, aquilo cuja apropriação é impossível, mas aquilo do qual ninguém *deve* se apropriar, isto é, aquilo cuja apropriação não é *permitida* porque deve ser reservado ao uso comum” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 619-620), cabendo à própria práxis instituinte delimitar aquilo que é inapropriável.

De volta para um futuro... comum

Longe de qualquer pretensão de apontar de forma exaustiva as diversas acepções ou de restituir em pormenor o debate em torno do conceito de comum e, com ele, de comunidade, as abordagens apresentadas aqui evidenciam, por um lado, um retorno da ideia de comum no debate contemporâneo e, por outro, a materialização de sentidos de comum e de comunidade que se distanciam das abordagens clássicas sobre o tema, indicando no comum e em novos sentidos da experiência comunitária a luta por um futuro possível.

Como aponta Savazoni, em torno do comum tem se erigido um arquipélago de alternativas à lógica neoliberal que tem dominado o nosso tempo e que tem ameaçado a própria possibilidade de continuarmos nossa experiência nesse planeta:

do Brasil à Venezuela das comunas comuneiras; do Equador e da Bolívia, do bem viver e do viver bem, à diáspora desse conceito pelos povos indígenas da América; da abordagem feminista de autoras como Silvia Federici ao discurso das mulheres negras brasileiras; dos fuçadores californianos aos hackers descalços do sul global; dos movimentos camponeses, quilombolas, caiçaras, ribeirinhos e de pequenos agricultores às hortas urbanas e de produção de alimentos orgânicos em nossas megalópoles; das casas coletivas das idosas francesas às ocupações culturais e ambientes de trabalho baseados em moeda social; dos coletivos artísticos aos cientistas e educadores que acreditam no compartilhamento do conhecimento e constroem plataformas para facilitar o acesso irrestrito dos cidadãos; dos desenvolvedores de software livre aos poetas e músicos que produzem com tecnologias livres e licenciam suas obras em *Creative Commons*; dos jovens madrilenhos que tomaram as ruas e praças de seu país defendendo mais e melhor democracia aos gestores italianos que estão em busca de construir um direito do comum (SAVAZONI, 2018, p. 17).¹⁹

Os sentidos de comum e de comunidade que emergem dessas práticas, bem como da reflexão contemporânea sobre estes conceitos discutida aqui, estão vinculados não a uma lógica exclusivista, à ideia de uma comunidade fechada em si mesma, à ideia de um todo, um pleno, em que o elemento comum se dá pela partilha de uma propriedade, uma substância ou uma essência e que com isso exclui o(s) *outro(s)*. Ao contrário, as práticas que tomam corpo nos movimentos camponeses, hacker, nas casas coletivas, nas comunidades quilombolas, ribeirinhas, indígenas, nas ocupa-

ções, nos coletivos artísticos, de cientistas, educadores etc., remetem à ideia de uma necessária abertura, uma abertura em relação ao outro, conectam ao comum e à comunidade a dádiva, a responsabilidade e o cuidado em relação à natureza e aos outros, a vida em comum, a produção social, a práxis social, uma atividade coletiva, o agir comum, o tornar comum, em suma, sentidos que tiram a comunidade da clausura de si mesma e a revitalizam conceitual e politicamente na luta contra seus opostos.

PÓS:

REFERÊNCIAS

- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Trad: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. Trad: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ESPOSITO, Roberto. **Bios**: Biopolítica y filosofía. Trad. Carlo R. M. Maroto. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origem y destino de la comunidade. Trad. Carlo R. M. Maroto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- ESPOSITO, Roberto. Comunidade, Imunidade, Biopolítica. Trad. Perla Mais. **E-Misférica**, Bio/Zoo, v. 10, n. 1, 2013.
- FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem-Estar Comum**. Trad: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. Trad: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – Livro I: o processo de produção do capital. Trad: Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.181-312.
- MOCELLIN, Alan Delazeri. A comunidade: da sociologia clássica à sociologia contemporânea. **Plural**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p.105-125, 2011.
- NISBET, Robert. **The Sociological Tradition**. New York: Routledge, 1993.
- OLIVEIRA, Luciano. Comunidade e sociedade: notas sobre a atualidade do pensamento de Ferdinand Tönnies. **Cad. Est. Soc.**, Recife, v. 4, n. 1, p. 105-118, jan./jun.1998.
- SAVAZONI, Rodrigo. **O comum entre nós**: da cultura digital à democracia do século XXI. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- WEBER, Max. **Conceitos básicos de sociologia**. São Paulo: Centauro, 2002.

NOTAS

- 1 É importante destacar que o presente artigo se pretende o primeiro de uma série de três, em que o primeiro é dedicado a um panorama histórico-sociológico que evidencia a retomada e ressignificação dos conceitos de comum e comunidade, o segundo a uma reflexão sobre o comum e a comunidade a partir de perspectivas do sul global e o terceiro dedicado a uma reflexão sobre o comum, a comunidade e o antropoceno.
- 2 Cf. OLIVEIRA, 1998, p. 106 e ss.
- 3 Cf. MOCELLIN, 2011, p. 109; OLIVEIRA, 1998, p. 106 e ss.
- 4 Cf. MOCELLIN, 2011, p. 125.
- 5 Na leitura do filósofo, a despeito das variações terminológicas, essa lógica de leitura seria compartilhada pela Sociologia organicista clássica, pelo neocomunitarismo americano e pelas diversas éticas da comunicação. Cf. ESPOSITO, 2003, p. 23.
- 6 Sobre o sistema do “dom” ou da “dádiva” enquanto lógica de organização do social, Cf. MAUSS, 2003, p. 181 e ss.
- 7 Por meio da instituição de uma outra origem, “artificial, que coincide com a figura juridicamente ‘privatista’ e logicamente ‘privativa’, do contrato. Hobbes mostra que compreende perfeitamente o poder imunizante do contrato frente à situação prévia quando define seu status exatamente mediante a contraposição com o do dom: contrato é antes de tudo o que *não é* dom, ausência de *munus*, neutralização de seus frutos envenenados” (ESPOSITO, 2003, p. 41-42).
- 8 Hobbes é apresentado como a expressão máxima do *paradigma imunitário* moderno. Para uma exposição detalhada da construção do *paradigma imunitário*, de Hobbes a Nietzsche: Cf. ESPOSITO, 2006, p. 73 e ss.
- 9 “[Nietzsche] É o autor que, mais do que nenhum outro, registra o esgotamento das categorias políticas modernas e a consequente abertura de um novo horizonte de sentido”. Cf. ESPOSITO, 2006, p. 117 e ss.
- 10 O comum, para Esposito e autores como Hardt e Negri, Federici e Dardot e Laval, como veremos, é aquilo que não pode ser apropriado nem por indivíduos particulares nem pelo Estado, que não é ou não deveria ser nem propriedade privada nem estatal. Mesmo a ideia de um patrimônio do Estado, propriedade pública estatal, sob essa perspectiva, ainda estaria operando dentro da lógica da propriedade, seguindo de certo modo as coordenadas estabelecidas por Locke, que subdividiu o mundo criado por Deus, e que não pertencia a ninguém porque pertencia a todos, entre o que pertencia a proprietários particulares e o que pertencia ao Estado, excluindo deste modo o comum. Na batalha pelo comum, alerta Esposito, “não podemos cometer o erro estratégico de abandonar o espaço público em favor do espaço comum arriscando favorecer, no entanto, o processo de privatização” nem “confundir o bem comum com aquele pertencente à soberania do Estado” (ESPOSITO, 2013, não paginado).
- 11 Concepção esposada, pontuam os autores, por Locke, que no *Segundo Tratado sobre o Governo Civil* afirma que “Deus, como diz o rei Davi, Salmo CXV, 16, deu a terra aos filhos dos homens; deu-a à humanidade em comum” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 162).
- 12 Na leitura dos autores: “A acumulação capitalista hoje é cada vez mais externa ao processo de produção, de tal maneira que a exploração assume a forma de *expropriação do comum*” (HARDT; NEGRI, 2016, p.160).
- 13 Os autores citam a linguagem, os gestos e afetos como exemplos de comuns desenvolvidos pela participação ativa de todos e que estão além da divisão público-privado: “com efeito, se a linguagem se tornasse privada ou pública – vale dizer, se grande parte de nossas palavras, frases ou enunciados fosse submetida à propriedade privada ou à autoridade pública –, a linguagem perderia seu poder de expressão, criatividade e comunicação” (HARDT; NEGRI, 2016, p. 9).
- 14 Federici cita várias iniciativas que giram em torno da luta pelo comum: “Os habitantes do Estado do Maine, nos Estados Unidos, estão lutando para preservar seus peixes e suas águas; os residentes das regiões dos montes Apalaches, cordilheira localizada no leste dos Estados Unidos, estão se unindo para salvar as montanhas ameaçadas pela mineração a céu aberto; os movimentos de código aberto e *software* livre estão se opondo à comoditização do conhecimento e abrindo novos espaços para a comunicação e a cooperação...” (FEDERICI, 2019, p. 309).
- 15 A autora reconhece nos trabalhos de Hardt e Negri já citados um primeiro esforço na tentativa de articular uma grande teoria na defesa de uma sociedade constituída a partir do princípio do “comum”, bem como aponta os limites na proposta desses autores. Cf. FEDERICI, 2019, p. 312.

NOTAS

16 Sobre o processo de acumulação primitiva do capitalismo, Cf. MARX, 2017, p. 785 e ss; em sua relação com as mulheres, Cf. FEDERICI, 2017.

17 Sobre a leitura dos autores acerca da racionalidade neoliberal, Cf. DARDOT; LAVAL, 2016.

18 Em sua obra, Dardot e Laval dedicam um capítulo à tarefa de uma arqueologia do comum. Assim como Esposito, buscam na raiz etimológica da palavra “comum” uma indicação para sua pesquisa, encontrando o termo latino *munus* que, “por sua raiz, remete a um tipo particular de prestações e contraprestações que dizem respeito a honras e vantagens ligadas a encargos [...] o que deve ser ativamente cumprido – um culto, uma função, uma tarefa, uma obra, um cargo – e que é dado em forma de presentes e recompensas. Encontramos no termo a dupla face da dívida e da dádiva, do dever e do reconhecimento...” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 24).

19 Para uma restituição detalhada do debate em torno da ideia de comum, Cf. SAVAZONI, 2018.

Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres

Horizontal and Collaborative Practices with Kaingang Indigenous Communities: Art as a Ground to Carry Out Actions

Prácticas horizontales y colaborativas con comunidades indígenas Kaingang: el arte como terreno para realizar acciones

Kalinka Lorenci Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: kalinkamallmann@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6597-3925>

Andreia Machado Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: andreaoliveira.br@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8582-4441>

RESUMO:

As práticas artísticas apresentadas neste texto são ações desenvolvidas em coletivo, na relação entre artistas, não artistas, comunidades e indivíduos indígenas e são efetivadas tanto em espaços públicos quanto privados, em territórios locais e em rede global. Ao descrever as ações propostas pelo Projeto DNA Afetivo Kame e Kanhrú, buscamos legitimar a arte enquanto um campo de efetivação e transformação ao gerar significado, subversão e reflexão. Desse modo trazemos o conceito de arte e vida de Allan Kaprow, em diálogo com outros teóricos do campo artístico, para discorrer em torno da colaboração na arte, visto que as práticas artísticas colaborativas, a partir dos anos 1980/1990, foram ganhando

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45499>>

formato de categoria artística e criando especificidades ao trabalhar diretamente com comunidades e suas urgências.

Palavras-chave: *Arte e vida. Arte Colaborativa. Comunidade Indígena. Cultura Kaingáng.*

ABSTRACT:

The artistic practices presented in this text are actions developed collectively, in the relationship between artists, non-artists, communities and indigenous individuals and are carried out both in public and private spaces, in local territories and in a global network. By describing the actions proposed by the *Kame and Kanhru Affective DNA* Project, we seek to legitimize art as a field of realization and transformation by generating meaning, subversion and reflection. In this way, we bring Allan Kaprow's concept of art and life, in dialogue with other theorists in the artistic field, to discuss collaboration in art, since collaborative artistic practices, from the 1980s/1990s onwards, were gaining the shape of an artistic category and creating specificities when working directly with communities and their urgencies.

Keywords: *Art and life. Collaborative Art. Indigenous Community. Kaingang culture.*

RESUMEN:

Las prácticas artísticas presentadas en este texto son acciones desarrolladas colectivamente, en la relación entre artistas, no artistas, comunidades e individuos indígenas y se realizan tanto en espacios públicos como privados, en territorios locales y en red global. Al describir las acciones propuestas por el Proyecto ADN Afectivo de Kame y Kanhru, buscamos legitimar el arte como campo de eficacia y transformación al generar sentido, subversión y reflexión. De esta forma, traemos el concepto de arte y vida de Allan Kaprow, en diálogo con otros teóricos del campo artístico, para discutir la colaboración en el arte, ya que las prácticas artísticas colaborativas, a partir de las décadas de 1980/1990, tomaron la forma de categoría artística y creando especificidades al trabajar directamente con las comunidades y sus urgencias.

Palabras-clave: *Arte y vida. Arte colaborativo. Comunidad indígena. cultura Kaingang.*

Introdução

O artista Allan Kaprow, no contexto dos *happenings*, sugeriu que qualquer ação, com um propósito artístico, poderia ser considerada arte, nivelando a arte à vida. Se tornando, desse modo, difícil discernir entre uma ação cotidiana, um acontecimento e uma proposta em arte (FERVENZA, 2012). No texto “A educação do Não-Artista (Parte I)”, de 1974, Kaprow cita diversas ações e acontecimentos, refletindo sobre o potencial artístico presente no universo deslocado da arte. Nessa perspectiva, a arte atuaria como uma áurea poética que permitiria dar sentido a qualquer tipo de atividade humana, basta ser realizada por um artista e estar sob um “pensamento artístico” (KAPROW, 1971, p. 220). O artista cria o conceito de “não-arte” para todas as outras práticas que se distanciam dos fazeres em arte atrelados unicamente às linguagens artísticas (pintura, desenho, fotografia, escultura, instalações, intervenção, performance etc.) e dos estabelecimentos artísticos, porém sem um desligamento do campo de atuação do artista. Segundo Kaprow, esses artistas “escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte” (KAPROW, 1971, p. 216), porém informam o meio artístico sobre suas atividades “para colocar em movimento as incertezas sem as quais seus atos não teriam significado” (KAPROW, 1971, p. 216). Quando Kaprow se refere à palidez das instituições artísticas, reforça a característica desses espaços serem ocupados por representações, em suas molduras e/ou moldes para se tornarem obra de arte, isentando a vivacidade dos acontecimentos do aqui e agora.

Nesse momento em que a arte cria contextos, agindo diretamente na sociedade, os campos de atuação do artista e de leitura e recepção de sua proposta se tornam difíceis de definir. Inicialmente, o termo “intermídia” implicaria pensar em “contexto em vez de categoria”, na “simultaneidade de papéis” e na “fluidez em vez de trabalho de arte” (KAPROW, 1971, p. 222-223). Essa fluidez seria um contraponto à rigidez relacionada à formalidade do campo artístico nos primórdios da arte contemporânea. Atualmente, as práticas artísticas colaborativas dão conta para ilustrar com propriedade o que Allan Kaprow já sugeria no final da década dos anos 1960 (MALLMANN, 2018).

Para Grant H. Kester (2011), as práticas artísticas colaborativas estão vinculadas à arte conceitual, à arte pública e à arte ativista. Também estão atreladas ao trabalho dos situacionistas e grupos feministas, entre 1960 e 1970. Contudo, é durante os anos 1980 e 1990 que se prolifera uma geração de coletivos¹ emergentes no campo artístico que exploraram a múltipla autoria, os espaços públicos, comunidades, contextos e identidades (MALLMANN, 2018). Suzanne Lacy, artista do movimento feminista dos anos 1990, sugeriu o termo “o novo gênero da arte pública” para designar propostas colaborativas em arte que se apropriam de meios tradicionais e alternativos para dialogar diretamente com um público amplo, diversificado, e suas demandas (LACY, 1995, p. 19). Lacy (1995) também discorre que os artistas, nesse âmbito colaborativo, potencializam as relações, as estratégias sociais e a afetividade.

As práticas artísticas colaborativas quando acontecem com comunidades, muitas vezes, se aproximam e se configuram semelhantes a outras atividades sociais, porém tendem à problematização, à subversão e à ativação de questões em torno da esfera social e política por meio da arte. São fazeres, de fato, mais experimentais, mas de forma comprometida (LACY, 1995). Kester (2006) considera esses trabalhos como práticas livres e experimentais que não abandonam o critério de práticas engajadas e rigorosas.

Nesse estudo apresentamos parte da pesquisa em poéticas visuais realizada no período de doutoramento da artista Kalinka Mallmann. A prática artística da artista engloba diversos fazeres descentralizados, realizados em coletivo e em colaboração com comunidades e indivíduos indígenas, bem como com outros agentes participantes. Dentre essas ações está a elaboração de um jogo *Kaingang* em arte digital e seu processo de implementação em escolas indígenas e não indígenas; debates, entrevistas, encontros e participações em rede com personalidades indígenas, com o objetivo de multiplicar o conhecimento epistemológico e cosmológico e as questões inadiáveis desses povos.

O Projeto Dna Afetivo Kame e Kanhru e seus desdobramentos

DNA Afetivo Kame e Kanhru diz respeito a uma prática artística concebida, em 2016, pela artista não indígena Kalinka Mallmann e o professor de história indígena da etnia *Kaingang* Joceli Sirai Sales. Atualmente ativo, o projeto conta com a equipe do LabInter² e acontece em colaboração com

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45499>>

comunidades *Kaingang* do Rio Grande do Sul – Terra Indígena do Guarita (KM10), comunidade *Kaingang* de Santa Maria – Aldeia Três Soitas, e, respectivamente, por suas escolas: Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental *Gomercindo Jete Tenh Ribeiro* e a Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Augusto Ope da Silva.

A prática *DNA Afetivo Kame e Kanhru* vem trabalhando constantemente com a ativação das marcas *kame* e *kanhru*³ por meio de ações colaborativas em arte e tecnologia. Diversos laboratórios de criação audiovisual nas aldeias foram realizados desde 2016, dentre eles, uma atividade de mapeamento do território da aldeia Terra Indígena do Guarita que identificava as famílias pertencentes as marcas *kame* e as marcas *kanhru*. Nessa atividade os jovens e crianças da aldeia produziam, ao longo do percurso, narrativas digitais (entrevistas, gravação de áudio, fotografias, vídeos, intervenção digital nas fotografias etc.) com dispositivos moveis (*tablets*) (Fig. 1).



Figura 1: Atividade de mapeamento na Terra Indígena do Guarita (2017). Fonte: Arquivos do Projeto DNA Afetivo Kame e Kanhru.

Os dados eram todos anotados em um mapa físico do território. Essa ação proporcionou às crianças uma realidade expandida, que passa a incorporar temporalidades e espacialidades simultaneamente (MALLMANN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2021, p. 134). É em 2016 que também se inicia o processo do jogo em arte digital *Kame Kanhru*, para ser aplicado em dispositivos móveis e computadores⁴. A criação do jogo conta com três objetivos principais: a ativação do princípio *kame* e *kanhru* e da língua nativa Kaingang, e a valorização das relações entre os anciãos e as crianças. Para que o jogo pudesse proporcionar uma imersão cultural realmente efetiva para o jogador, os elementos que o constituem, tanto visuais quanto conceituais, foram elaborados juntamente com a comunidade Kaingang (MALLMANN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2021). Por meio de diversos laboratórios de criação, os jovens e crianças colaboraram com o jogo desenhando os personagens, alguns animais e comida, além de ilustrar as atividades que realizavam na aldeia, como pescar e caçar. Os alunos foram atentamente escutados e o material coletado (desenhos e anotações) serviu de suporte para que a equipe iniciasse o desenvolvimento do projeto do jogo. Atualmente esse projeto se encontra em processo de finalização e implementação nas escolas públicas do município de Santa Maria. Inicialmente, o jogo digital *Kame Kanhru* surge como apoio de material didático, pedagógico e linguístico, principalmente aos professores indígenas das escolas alocadas no interior das aldeias. Decorridos mais ou menos seis anos, foi uma demanda das comunidades e suas lideranças que o jogo fosse experimentado por jovens e crianças não indígenas.

O jogo digital Kamê Kanhru

No jogo *Kamê Kanhru* há vários elementos de interação que estão representados pelos personagens dos anciões, anciãs, professores, artesãs, pescadores e outros atores sociais das comunidades. Todos esses artifícios contribuem para as crianças não indígenas vivenciarem aspectos de uma outra cultura. Assim, desmistificam o imaginário popular do indígena, enquanto ser exótico e selvagem, e os aproxima da cultura *Kaingang*, que é presente na cidade onde residem. Importante ressaltar que em todo processo das oficinas de implementação do jogo *Kame Kanhru*, o professor indígena Joceli Sirai Sales atua como mediador dessa jogabilidade, proporcionando aos estudantes um entendimento mais amplo sobre a cosmologia *Kaingang*.

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45499>>

No jogo também estão presentes os minijogos 2D, desenvolvidos para auxiliar nas questões pedagógicas relacionadas ao idioma, à escrita *Kaingang*, e outras atividades lúdicas, bem como com a valorização da vida comunitária indígena. O minijogo da memória (Fig. 2) relaciona os desenhos dos alimentos presentes na dieta e colheita *Kaingang* com a forma de suas escritas no idioma nativo.

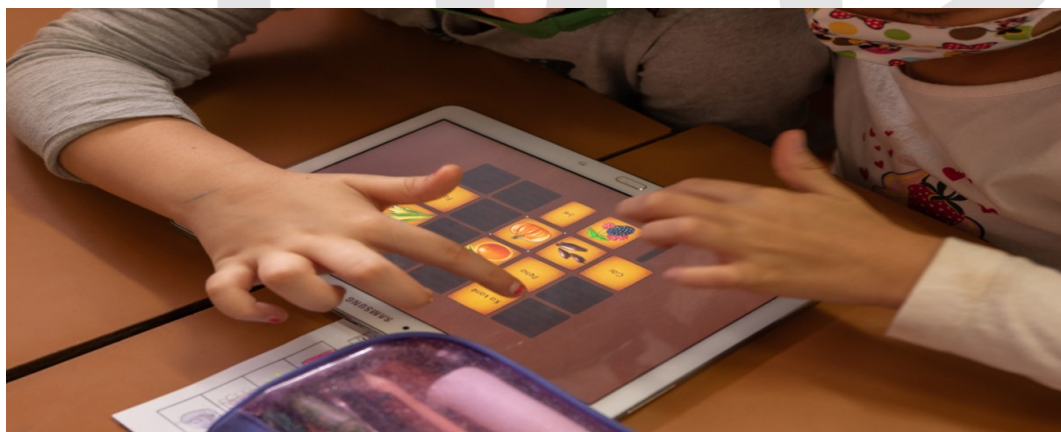


Figura 2: Crianças da escola D. Antônio Reis interagindo com o jogo (2022). Fonte: Arquivos do Projeto DNA Afetivo Kame Kanhru. Créditos: Vicent Solar.

O minijogo do Tigre e os Cachorros deriva de um jogo tradicional da cultura *Kaingang*, o qual costumeiramente é jogado entre dois jogadores, em tabuleiros. Um jogador assume o papel do Tigre, que pode ser interpretado como uma adversidade, e o outro controla um grupo de cachorros, que precisa se safar dos tigres através de estratégias coletivas. Em 2019, a equipe do Projeto DNAKK⁵ o desenvolveu de forma digital para ser jogado em rede *on-line*. O minijogo da cestaria possibilita que o jogador crie as marcas cosmológicas *kamê* e/ou *kahnru* nas cestas. Há também o jogo das palavras e dos numerais, que, respectivamente, abordam um pouco da escrita e do idioma *Kaingang*. O minijogo da pescaria explana sobre as fases de coleta, pesquisa, plantio e caça e suas respectivas correlações. Já no jogo de quebra-cabeças, os desenhos das crianças e jovens das comunidades que participam do projeto estão presentes, trazendo a representatividade direta do processo colaborativo de desenvolvimento do jogo *Kame Kanhru*.

Em 2021, uma cartilha com atividades lúdicas foi desenvolvida para auxiliar nas oficinas de implementação do jogo em arte digital *Kame Kanhru* nas escolas indígenas e não indígenas. Ilustrada com os personagens e os elementos do jogo, a cartilha bilingue (Kaingang e português) remete a aspectos cosmológicos da cultura Kaingang e ao contexto cultural das aldeias participantes do projeto. Nas atividades propostas na cartilha, podemos verificar exemplos de atuar em colaboração/comunidade ao ajudar os anciões (Fig. 3), trabalhar com a identidade das marcas *kamê* e *kanhru* (Fig. 4), conhecer a fauna e o cultivo de plantas locais. No mesmo ano, sob apoio da Lei Municipal Aldir Blanc, aconteceu um minicurso de capacitação destinado aos professores do município, com apoio da Secretaria de Educação de Santa Maria⁷.



Figura 3. Cartilha de atividades Kame Kanhru (2021). Fonte: Arquivos do Projeto DNA Afetivo Kame Kanhru.

No segundo semestre de 2022 foi realizado um documentário⁸ que buscou contextualizar o Projeto DNAKK, bem como colocar a par o público do processo colaborativo da prática ao longo de mais de seis anos. Outros desdobramentos do projeto DNAKK estão em andamento, como alguns testes experimentais dos jogos em realidade virtual com o uso dos óculos imersivos (Óculos Quest 2).

Debates Colaborativos Em Rede

Em 2020, a artista Kalinka Mallmann com apoio do LabInter organiza uma mesa no evento *online* “Entreconversa”⁹, intitulada “Cultura indígena no contexto contemporâneo: estratégias de resistência” (Fig. 5). Nessa mesa, mediada por Kalinka, Jozileia Kaingang¹⁰ e Joceli Sirai Sales constroem um diálogo interdisciplinar contextualizando a cultura indígena na contemporaneidade, seus modos de ativação e resistência, e, desse modo, propondo agregar ao público ouvinte uma aproximação do “ser Kaingang”, como um universo cosmológico e epistemológico próprio.



Figura 4 *Printscreen* do evento online “Entreconversa”, mesa “Cultura indígena no contexto contemporâneo: estratégias de resistência” (2020). Fonte: Arquivos da autora.

No ano de 2021, no evento internacional *BalanceUnBalance*¹¹, organizado pelo Dr. Ricardo Dal Farra, na mesa remota intitulada “Ações distribuídas locais: Arte, Cosmologias e a Terra”, organizada e mediada por Kalinka Mallmann e Andreia Oliveira, convidamos os indígenas Emmanuel Tepal e Joceli Sirai Sales, ambos pesquisadores que atuam na rede colaborativa do LabInter e do Projeto

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45499>>

DNAKK. Para essa mesa, também foram convidados a ambientalista ativista Katia Almeida e a liderança indígena Hélio Fernandes Guarani¹², que participou da mesa *online* com um celular em meio à manifestação de Brasília contra o Marco Temporal. Foi instigante pensar que aquela mesa, intitulada “Arte, Cosmologias e a Terra”, a qual circulava os espaços científicos e institucionais, acontecia no dia em que os povos indígenas brasileiros militavam nas ruas de Brasília, lutando justamente pelo direito de cuidar da Terra. “A Terra é a mãe, se não cuidarmos da mãe, de quem vamos cuidar”, grita Hélio Guarani, em meio ao debate que acontecia. Ailton Krenak (2019) discorre que, para os indígenas, personalizar a Terra, os Rios, a Montanha, não faz parte de um folclore, como é assimilado pela sociedade não indígena:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é um atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos (KRENAK, 2019, p. 50).

Assim também reflete a socióloga indígena Silvia Rivera Cusicanque (2015), que afirma que enquanto discursos, teorias e concepções conceituais que envolvem as minorias sociais são fabricados no interior das universidades e instituições, essas minorias estão lutando pelos seus direitos, se articulando, colocando seus corpos nas ruas. Contudo, quando os representantes dessas urgências, assim como os povos indígenas, podem estar em diálogo direto com instituições científicas, o conhecimento científico é reestruturado.

Vislumbramos essas proposições em rede como parte de uma estratégia colaborativa que permite a integração de falas e afetos, bem como gerar movimento e proporcionar um maior alcance das urgências e entendimento do universo indígena em meio às instituições científicas. Desse modo, elegemos identificar esses encontros em rede, parte da noção do artista socialmente engajado como produtor de contexto e conteúdo (KESTER, 2006). Porém, consideramos que essas ações, caso pensadas enquanto objetos artísticos isolados, levantariam conceitos como a conectividade (ASCOTT, 2003), a inteligência conectada (KERCHOVE, 1999), dentre outras diversas abordagens para se pensar a arte da rede e a arte telemática, já que todos esses encontros foram possíveis por meio da rede *online*, em plataformas de transmissão ao vivo e em salas de reuniões (Google Meet).

Consideramos que as imposições do período pandêmico (2020-2022), decorrente da pandemia relacionada ao COVID 19, fomentaram os encontros em rede, fazendo-os mais habituais e parte da nossa rotina. Não dá para negar a facilidade de se reunir em um lugar comum de modo remoto, visto que estar presente em espaços físicos torna esses eventos mais dificultosos, levando em consideração os custos e o tempo de deslocamento, dentre outros fatores. Sem intenção de problematizar, nesse momento da escrita, os modos de conexões proporcionados pelo advento da Internet, é inegável que para o âmbito das trocas e compartilhamentos vivemos atualmente um outro paradigma da comunicação. A ampla visibilidade e infinitas possibilidades de expansão do que comunicamos é uma das características marcantes dessa era em rede. Contudo, sem pontuar, mas ciente de que a Internet e as tecnologias atuais, como a inteligência artificial, podem ser tão antidemocráticas do que as próprias hierarquias sociais.

Nos últimos anos a população indígena vem se apropriando da potencialidade das redes digitais para ecoar suas urgências. Desde 1988 que os povos indígenas vislumbraram a relevância de se apropriarem dos meios comunicacionais com debates em prol do Movimento Social Indígena (BANIWA, 2018). Conforme diz o artista indígena Denilson Baniwa (2018, s. p), atualmente “esta necessidade permanece presente e se faz cada vez mais importante”. Baniwa (2018) pontua que as novas tecnologias atuam no monitoramento dos territórios indígenas, na divulgação das questões indígenas nacionalmente e internacionalmente e na criação de rede como potência do coletivo. Há diversos grupos de articulação indígena que se utilizam das redes sociais como sede de denúncias, informações e divulgação específica para os povos indígenas, como editais, concursos públicos, eventos, marchas, manifestações indígenas¹³.

O projeto “Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida”¹⁴, dentre diversas dinâmicas comunicacionais, inclui rodas de conversas, publicação de cadernos e livros e ciclos de leituras. A ação pretende integrar conhecimentos a partir de perspectivas indígenas, acadêmicas, científicas, tradicionais e de outras espécies. O projeto conta com uma série audiovisual denominada “Flecha Selvagem”, que possui uma poética vinculada às reflexões e discursos tratados no Selvagem. Também integrada ao Selvagem é a série audiovisual *Nhe'ery*, que pretende ativar a linguagem e os saberes Guarani Mbya por meio de encontros com os indígenas Carlos Pápá e Cristine Takuá. O formato de *podcast* é outra ferramenta utilizada na mesma perspectiva: para articular saberes indígenas com as urgências

contemporâneas. O *podcast Paraskué Podcast para a vida*¹⁵ é uma dessas referências. Segundo os idealizadores, “Paraskeué” seria um lugar, como uma mochila em que guardamos todas as informações, sentimentos e tecnologias para encarar a vida.

Diante desse contexto, também se torna relevante questionar nossas práticas contemporâneas, como os próprios fazeres artísticos e o uso das tecnologias de modo não consciente e generalista: poderiam essas estar sendo mais uma estratégia de opressão e apagamento das culturas minoritárias? Subverter essa tendência hierárquica, ao fazer o uso das tecnologias emergentes, por meio da arte, é um dos objetivos das práticas colaborativas apresentadas no decorrer deste texto.

Considerações finais

As práticas artísticas socialmente engajadas englobam ações e atuações referentes a diversas outras linhas do conhecimento, como a antropologia, a etnografia, as ciências sociais, a pedagogia etc. Porém, são os artistas que elevam essas práticas para um campo reflexivo do fazer tecnoestético: a arte. Pensemos que os artistas contemporâneos são profissionais do vivenciar e do experienciar, em que se cruzam diversas habilidades manuais e intelectuais. Ora criam vídeos, ora criam projetos, ora reúnem pessoas, ora pesquisam e criam conceitos. Independente da configuração de sua obra, o artista que atua com práticas em comunidades, assim como outros artistas, escolhe os elementos para serem trabalhados tecnicamente e conceitualmente, sejam pigmentos, fotografias, falas, afetos, estratégias. O artista socialmente engajado crê que a criação de subjetividade é uma ferramenta poderosa de transformação social e efetivação.

Colocar ideias em movimento, ativar questões adormecidas, questionar problemas emergentes, construir redes, proporcionar potência de voz e lugar de fala, e tantos outros exemplos são modos de efetivação. Mesmo numa escala muito pequena, proporcionar a um indivíduo ou a um grupo oportunidade de trabalhar em coletivo em pró de um objetivo comum é transformador.

As propostas artísticas colaborativas com comunidades atuam sob contextos culturais/políticos/sociais e possuem especificidades como a metodologia de encontros, a autoria compartilhada, a descentralização dos fazeres, o engajamento com questões locais e o tempo alargado (MALLMANN, 2018). Com a premissa de que trabalhar em colaboração é trabalhar juntos (KESTER, 2011),

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado. **Práticas horizontais e colaborativas com comunidades indígenas Kaingang: a arte como terreno para efetivar fazeres.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023 Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45499>>

compreende-se que para tal união não é necessária uma homogeneização das individualidades (MALLMANN, 2018). Sendo assim, a interdisciplinaridade e a interculturalidade desses fazeres permitem a produção do comum. Nesse contexto, as práticas do Projeto DNA Afetivo circulam entre os espaços comunitários e institucionais, na cena cultural e em eventos científicos. Do mesmo modo, o projeto vem sendo agenciado por diversos colaboradores: artistas, lideranças indígenas, professores, acadêmicos etc., visto que a interdisciplinaridade desses fazeres abre caminho para diversos discursos e legitimação em campos do conhecimento distintos: arte, educação, história, antropologia, ciências sociais, ciência da computação, designer de jogos etc. Essa abertura das práticas artísticas colaborativas em arte promove a participação de múltiplos autores de distintas áreas de atuação, em busca de objetivos comuns alinhados com o grupo/comunidade em que trabalham.

O Projeto DNAKK, ao longo dos anos, vem dialogando diretamente com a arte, a colaboração entre os indivíduos e a sabedoria dos povos indígenas como ferramenta potente de transformação social. Atentamos que os indígenas não necessitam do artista não indígena numa figura de tutor ou de um assistencialismo verticalizado. Os objetivos das práticas que foram descritas foram concebidos por necessidades e desejos comuns, entre representantes dos povos indígenas e indivíduos não indígenas, com distintas áreas de atuação. Nessa perspectiva, o comum é abordado em sua estrutura de multiplicidade (HARDT; NEGRI, 2009), integrando diferenças e as elevando enquanto potência. Em relação à diversidade, Krenak (2019) discorre que o fato de compartilhar o mesmo espaço não significa que somos iguais, significa que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças. Quando é formado um corpo social, compostos por diversos agentes, isso se torna mais poderoso do que qualquer um dos nossos corpos individuais (HARDT; NEGRI, 2009). Ainda, podemos pensar na potência dos afetos, da empatia e da solidariedade, num gesto de transformar a alteridade em elemento para ser percebido e incorporado.

REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy. **Telematic Embrace**: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness. London: University of Califórnia Press, 2003.

BANIWA, Denilson. **O ser humano como veneno do mundo**. Entrevista. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>, 2018. Acesso em: 1 fev. 2021.

CUSICANQUE, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: ensayos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, v. 13, n. 23, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27922>.

HART, Michael; NEGRI, Antonio. **Multitude**: War and Democracy in the Age of Empire. New York: Penguin Press, 2009.

KAPROW, A. **A Educação do Não-Artista, Parte 1 (1971)**. Trad. Carlos Klimick. Concinnitas. Rio de Janeiro, v 1, n. 4. p. 1-13, 2003. Disponível em: <https://blogdearte.art/wp-content/uploads/2021/06/kaprow-allan-a-educacca7ao-do-nao-artista.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2023.

KESTER, Grant H. **The One and the Many**: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. *In*: ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Caderno VideoBrasil 02**: Arte Mobilidade Sustentabilidade, 11–35. São Paulo: Associação Cultural VideoBrasil, 2006. p. 11-35. Disponível em: <https://embuscadointerior.files.wordpress.com/2011/05/caderno-brasil-arte-mobilidade-sustentabilidade.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2023.

KERCHOVE, Derrick. **Inteligencias em conexion**: hacia una sociedade de la web. Barcelona: Gedisa, 1999.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain**: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

MALLMANN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado; PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. Prática artística em comunidade indígena Kaingang: por uma metodologia colaborativa. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 9, n. 18, nov. 2019. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>.

MALLMANN, Kalinka. **DNA Afetivo Kamê e Kanhru – Prática artística colaborativa em comunidade Kaingang**. 2018. 108 p. Dissertação – Mestrado em Arte Contemporânea. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

MALLMANN, Kalinka Lorenci; MACHADO, Andreia Oliveira; SALES, Joceli Sirai Sales. Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena kaingáng. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 16, n. 2, p. 174-195, 2021. DOI: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac>. Acesso em: 30 jun. 2023.

REC.TYTY. Disponível em: <https://rectyty.com.br/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SELVAGEM CICLO. Disponível em: <http://selvagemciclo.com.br/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PÓS?

NOTAS

- 1 Dentre esses grupos, Grant Kester (2011) destaca os coletivos Border Art Workshops, Group material, Repo History, Guerrilla Girls, Gran Fury, Platform, Wochenklausur e Grupo Etcetera.
- 2 Kalinka Mallmann, Joceli Sirai Sales, Andreia Oliveira, Vicent Solar (Eliseu Balduino), Bruno Gottlieb, Elizabeth Uzoegwu.
- 3 *Kame* e *Kanhru* são marcas que dividem a sociedade Kaingang em duas grandes famílias. Estão presentes na pintura corporal, nos balaios e artesanias, na concepção geral do ser “kaingang”.
- 4 Para a elaboração do jogo, foram utilizados os sistemas Android, Windows e Linux, com auxílio da ferramenta Unity.
- 5 Abreviação para o nome do Projeto DNA Afetivo Kame Kanhru.
- 6 Ilustrada pelo artista visual Vicent Solar. Vicent é ilustrador e responsável pelo conteúdo de registro audiovisual do Projeto DNA Afetivo.
- 7 O minicurso aconteceu de modo remoto vinculado à Secretaria de Município da Educação (SMED Santa Maria, RS). Ministraram o minicurso: Kalinka Mallmann, Camila Santos, Joceli Sales, Bruno Gottlieb, Vicent Solar.
- 8 Link para o documentário *DNA Afetivo: processos de arte colaborativa em comunidades Kaingáng*: <https://www.youtube.com/watch?v=U-N0DttrAVk>.
- 9 Evento organizado pelo LabInter.
- 10 Chefe do Gabinete do Ministério dos Povos Indígenas. Representante e ativista indígena, doutoranda em Antropologia Social (UFSC). Coordenadora pedagógica da Licenciatura Intercultural Indígena (UFSC).
- 11 Esse evento aconteceu juntamente com o evento Panoramas 2021, na Universidade Politécnica de Valência.
- 12 Coordenador Regional da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), uma organização indígena que congrega coletivos do povo Guarani nas regiões Sul e Sudeste do Brasil na luta pela terra.
- 13 Podemos destacar o perfil da @apiboficial (Articulação dos povos indígenas do Brasil) que atua no Instagram, Facebook, Telegram e WhatsApp.
- 14 Concebido por Anna Dantes, sob orientação de Ailton Krenak e produção de Madeleine Deschamps, com colaboração de diversos parceiros e apoiadores e do público. Website: <https://selvagemciclo.com.br>.
- 15 Coordenado e concebido por Naine Terena de Jesus, indígena Terena, artista docente e pesquisadora, e Flávio Justino Fêo, filósofo docente e pesquisador.

Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*

Instances of urban artistic interventions in Sala de Estar and Casa Pública projects

Instancias de intervención artística urbana en los proyectos Sala de Estar y Casa Pública

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: paraizoborges@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2066-2621>

Meriney dos Santos Horta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: meryhorta87@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0537-3995>

RESUMO:

O presente artigo analisa e estabelece um paralelo entre o projeto artístico *Sala de Estar*, ocupação artística realizada na rua organizado por Mariana Paraizo em 2018 e 2020 com colaborações de variados artistas, e o projeto de intervenções artísticas *Casa Pública*, dirigido por Mariana Paraizo e Mery Horta, realizado em 2023, com contribuições artísticas destas e de Ana Hortides, André Vargas e Rafael Amorim. São pontuados neste texto aspectos em dissonância e semelhança na elaboração dos dois projetos, sob a luz de suas condições poéticas, para-institucionais ou clandestinas, com o fim de refletir sobre a condução das iminentes intervenções e da arte pública em geral.

Palavras-chave: *Arte pública. Intervenção artística. Coletividade.*

ABSTRACT:

This paper analyzes and establishes a parallel between the artistic project *Sala de Estar*, an artistic occupation carried out in public space organized by Mariana Paraizo in 2018 and 2020 with the collaboration of several artists, and the project of artistic interventions *Casa Pública*, directed by

Mariana Paraizo and Mery Horta, to be held in 2023, with artistic works by the authors and Ana Hortides, André Vargas and Rafael Amorim. Aspects of similarity and difference in the elaboration of the two projects are addressed in this text, in the light of their poetic, para-institutional or clandestine conditions, in order to reflect on the handling of the imminent interventions and public art in general.

Keywords: *Public Art. Art Intervention. Community.*

RESUMEN:

Este artículo analiza y establece un paralelismo entre el proyecto artístico *Sala de Estar*, una ocupación artística realizada en la calle organizada por Mariana Paraizo en 2018 y 2020 con colaboraciones de varios artistas, y el proyecto de intervenciones artísticas *Casa Pública*, dirigido por Mariana Paraizo y Mery Horta, la se realizará en 2023, con aportes artísticos de ellas y Ana Hortides, André Vargas y Rafael Amorim. Se puntualizan en este texto aspectos en dissonancia y similitud en la elaboración de los dos proyectos, a la luz de sus condiciones poéticas, parainstitucionales o clandestinas, con el objetivo de reflexionar sobre la conducta de las inminentes intervenciones y el arte público en general.

Palabras clave: *Arte publico. Intervención artística. Colectividad.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 26/05/2023

Aqui nós temos ideais habitações, perfeitos cômodos e cômodas desabandonadas, e incômodos a preço de quase nada: o preço público
– Trecho da chamada da primeira *Sala de Estar*, proferida em megafone e distribuída em forma de texto em panfletos, 2018.

Introdução

Intervenção artística, enquanto uma categoria que pode ser abarcada pela convencionalizada “arte pública”, é um tipo de realização efêmera em ambiente considerado de uso público, comumente registrada por meio de texto, fotografia, vídeo, resquícios materiais e objetais, e que pode ser testemunhada ao vivo ou ativada tanto por uma plateia especializada quanto por um público transeunte (por vezes desavisado). Se esboçarmos uma descrição concisa para o termo “arte pública”, no entanto, esta poderia ser contestada. É possível afirmar que o conceito mesmo de “público” em

“arte pública” é tensionado por questões sociais e políticas relativas ao acesso aos espaços, à circulação (no caso do “objeto” de arte, em especial do modo como este transita por espaços de diferentes valores sociais), à propriedade (mesmo a intelectual), entre outros fatores. O cenário atual é de investidas privadas sobre o uso de espaços públicos, violência exercida pelos governos sobre comunidades que reivindicam seus direitos, uma recalibragem de uma suposta esfera pública orientada pela consolidação das redes sociais enquanto um espaço (ainda que virtual e mais do que muitos outros) onipresente na vida das pessoas. Diante disso tudo, é possível continuar a usar este termo desgastado para se referir aos contextos em que a arte é promovida nos domínios extramuros? Se sim, de que forma podemos lidar com as consequências e pulsões de violência que residem no instaurar de uma intervenção artística no campo urbano da coletividade? Como nos apropriar de fluxos e “magnetismos” de certos pontos da cidade a fim de potencializar a sensibilização de certo público para obras de arte contemporâneas? Como atuar enquanto propositor em diálogo com coletividades?

Para todos os efeitos, adotaremos por hora o termo “arte pública” como o nome possível para este tipo de arte no qual se engendram ações e instalações em espaços cujo limite está deslocado das autoridades de um museu, galeria, teatro ou centro cultural. Ao se produzir arte pública, é necessário estudar as qualidades espaciais, sociais e históricas de um local. Um conhecimento sensível sobre a construção social ligada à frequência local e potenciais dissonâncias culturais é tão indispensável quanto conhecer as implicações físico-ambientais da instalação ou ação artística, independentemente da linguagem da qual ele parta.

Ambos os projetos a serem analisados neste texto, *Sala de Estar*, realizado pela primeira vez em 2018 e pela segunda em 2020, e *Casa Pública*, realizado em 2023, serão abordados do ponto de vista de seu planejamento, das considerações que foram feitas previamente ao momento de apresentação pública em si. Acreditamos que esta abordagem será proveitosa não só para nós, enquanto uma dupla de pesquisadoras, produtoras-diretoras de projeto artístico e artistas, mas para o próprio campo da arte, na medida em que damos a ver os códigos e tensões que orientam a forma e a condução das chamadas “intervensões artísticas” públicas, sejam elas autorizadas ou não pelas autoridades administrativas oficiais de subprefeituras, prefeituras, governos de estado etc.

Desvio clandestino: quando o fora está fora de mão

Em 1990, W. J. T. Mitchell escreveu um ensaio intitulado “The Violence of Public Art: Do The Right Thing”, no qual o crítico e historiador afirma que, através dos séculos, muitas esculturas públicas foram explícitas acerca do caráter de monumentalização da violência, e, por meio de alguns casos anedóticos, exemplifica as diversas formas como a relação entre arte, espaço público e as comunidades, sejam elas pertencentes às localidades onde estão inscritas as obras de arte públicas ou representadas em tais esculturas públicas, é frequentemente regida por vetores de violência política, podendo incitar atos de depredação, censura ou revolta por parte do público frequentador desses espaços. Por meio deste “público” reativo, que frequentemente é considerado de forma leviana como agente passivo às interferências institucionais sobre seus territórios, os vetores históricos relacionados a violências podem ser revelados. Fica evidente que as comunidades que sofreram com processos históricos injustos notam e respondem ao efeito de reafirmação de violências que muitos monumentos permanentes desempenham na cidade. Estas reações muitas vezes têm como princípio a ausência de identificação com essas representações celebrativas de uma violência opressora.

O debate em arte pública, no entanto, não se restringe à categoria das interferências definitivas na paisagem, urbanismo, ou na instauração de monumentos e deslocamentos de grande porte em espaços comuns. Estas ostensivas e dispendiosas interferências urbanas planejadas por organizações e empresas se destinam apenas a poucos artistas consagrados, geralmente de identidades de gênero, cor e nacionalidades padronizadas. É uma constante em diversos locais do mundo reconhecer a autoria de obras permanentes, sejam elas modernas ou contemporâneas, na figura de homens cis brancos europeus de trajetória artística reconhecida, obras estas geralmente comissionadas para áreas de grande valorização imobiliária de centros urbanos. Tampouco a arte pública se limita apenas às intervenções efêmeras que portem autorização do governo para serem realizadas, com o aval institucional e a colaboração de funcionários públicos para o seu desenvolvimento. Há um feixe variado de possibilidades aquém dos grandes e extraordinários casos da já tradicional arte pública. Neste primeiro momento, nos voltaremos para uma situação de clandestinidade que envolve o reconhecimento de dinâmicas sociais já existentes em uma região. Uma série de atos,

como performances, festas, ações, e deslocamentos que tiveram como fim o aprofundamento de uma tendência disruptiva nas entrelinhas do código de uso público da cidade – uma intervenção sobre o direito de ir e vir e a permanência prolongada de objetos de uso privado nas ruas.

O uso do mobiliário de procedência das ruas próximas à encruzilhada que foi ocupada na primeira *Sala de Estar* (2018) (fig. 1 e 2), consistindo em mais de 20 entulhos descartados, é mote para uma desorganização mobilizada da rua. Há a repartição de um espaço “residencial descomodificado”. Uma sala sem paredes, uma ocupação do público como lugar para assentamento autônomo a comércios e instituições. Lugar onde cadeiras que são jogadas fora são mais do que cadeiras e menos do que um assento, fantasiadas em sua desilusão de entulho, uma apresentação que remete a um Carnaval fora de data – fator que foi incorporado durante a segunda sala de estar, realizada em 2020, durante a semana do Carnaval.



Figura 1. *Sala de Estar*, 2018. Uma proposição de ocupação artística de Mariana Paraizo com contribuições artísticas de Pedro Rangel, Yuri Dias, Rafael Amorim, Camilla Braga, Lucas Alves, Lorena Pipa, Italo Diblasi, Pollyana Quintella, Bianca Madruga, Marcello Reis de Mello, Ricardo Domeneck, entre outros. Fonte: Coleção particular de Mariana Paraizo, fotografia de Elisa de Magalhães.



Figura 2. *Sala de Estar*, 2020. Uma proposição de ocupação artística de Mariana Paraizo, organizado ao lado de Lucas Alves e Débora Zapata, com contribuições dos artistas Luana Fonseca, Ana Hortides, Dimitri Rebello, Eduardo Heringer, Sofia Skimma, André Vargas, Rafael Amorim, Débora Zapata, Pedro Rangel, Vini Souza, Daniel Dargains, entre outros. Fonte: Coleção particular de Mariana Paraizo, fotografia de Daniel Dargains.

A região escolhida para realizar a primeira ocupação artística *Sala de Estar* com as intervenções artísticas envolvidas foi uma área próxima a diversos bares, que já apresentava uma “invasão” orgânica do espaço ocupado pelos próprios bares e seus frequentadores em direção ao asfalto destinado comumente aos motorizados. Do meio-fio para o meio da rua foi um pulo: com a presença de pelo menos 30 artistas, curadores, professores e pessoas simpáticas ao universo das artes convidadas, levamos todo o mobiliário acumulado por meses de uma calçada à outra atravessando a via pública, onde começamos uma festa e ocupação artística que durou algumas horas. A ocupação foi bem-sucedida: muitos dos carros abordados acataram o pedido de desviar da ocupação na rua, alguns passantes se juntaram à festa, um público grande se concentrou em torno das performances. Até mesmo quando a polícia apareceu foi possível escamotear a ocupação, fingindo que nada muito fora do habitual estava acontecendo. Ainda assim, um motorista de motocicleta

BORGES, Mariana Gonçalves Paraizo; HORTA, Meriney dos Santos. **Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45500>>

raivoso realizou passagens forçadas em alta velocidade entre ocupantes da *Sala de Estar*, ameaçando atropelar as pessoas por duas vezes seguidas. As tendências para a violência já se demonstraram enquanto aviso, porém, como a demonstração foi isolada, foi possível contê-la com as estratégias à mão – paciência, cópias de estatuto da Lei do Artista de Rua e a presença de advogados na ocupação foram o suficiente para nos manter em paz em nossa algazarra.

Como estávamos em coletivo, pensar estratégias para lidar com a vulnerabilidade de um corpo feminino solitário na rua não se fez uma questão tão urgente como em outras vezes. Não se fez necessário escolher uma vestimenta que escondesse qualquer curva – o que daria a impressão de ambiguidade, numa noite escura, para algum tipo ameaçador que tivesse o assédio como intenção. Em situações de intervenção urbana clandestina não anunciada, é comum mulheres se utilizarem de figuras masculinas parceiras que as auxiliem como tentativa de recorrer a estes no caso de assédios e violências com agravantes de gênero. A mobilização coletiva de *Sala de Estar*, realizada por um grupo de homens e mulheres cis, apresentava familiaridade para o público médio das regiões, lugares boêmios frequentados por pessoas de classe média. A composição, que conferia suposto anonimato por agrupamento em “bando”, blindava questões relacionadas a gênero. Os requisitos “esperados” para se estar ali e pertencer foram atendidos em termos de vestimenta, comportamento, e mesmo traços identitários. De uma forma ou outra, a nossa presença se misturava à daqueles que habitavam o espaço, e não constituía por si só uma “afronta” social para eles – para o bem e para o mal, algo que diminuía a radicalidade da proposição substancialmente.

Por intervir no trânsito ser uma atividade ilegal e que pode acarretar consequências mais graves, os dois lugares onde *Sala de Estar* ocorreu foram espaços de baixo atrito em relação às classes sociais ocupadas por seus participantes e à racialidade desses sujeitos, em sua maioria brancos. É possível, por exemplo, comparar a situação a outra “intervenção” a um interstício de espaços sociais que causou maior atrito: os chamados “rolezinhos”, ocupações de shoppings localizados nas áreas “nobres” da cidade por jovens negros e periféricos. Os mesmos atos protagonizados por agentes de identidades diferentes têm recepções muito variadas em um mesmo espaço dependendo nitidamente da cor da pele à qual historicamente são associadas pobreza e marginalidade no Brasil. A fim de considerar quais as possibilidades de atuar em um mesmo projeto em relação aos fatores de exclusão social constituinte de cada espaço, a escolha da localidade influi na especulação de que

estratégias adotar de forma a “amaciar” ou incendiar os conflitos pré-existentes ou potenciais de uma região e de seus códigos associados ao racismo estrutural da sociedade. É impossível, no entanto, especular até que grau de violência uma recepção desastrosa pode gerar.

Quando planejamos uma intervenção, o fazemos com uma orientação pouco fragmentada: se organiza em etapas o desenvolvimento da intervenção, seja ela qual for. É um plano de ação, no qual se convoca os colaboradores e o restante depende de inúmeros fatores aleatórios do próprio instante do acontecimento, como a ausência de um agente fiscal oficial que poderia vetar a ação. Entretanto, há um momento em que é preciso reconhecer que haverá outras forças ao seu redor e entrar na dança das negociações. Parte fundamental da ação será, invariavelmente, ocupada pelo imprevisto. A forma final é bem-sucedida não pela capacidade de espelhar uma imagem-esboço que tem lugar no projeto do artista, uma intenção abstrata, pois descolada da realidade contingencial, mas tem êxito na maneira pela qual enlaça um enunciado de ação, o projeto, em um desdobramento no momento presente de sua realização, orientada pela percepção e sensibilidade ao real: o tempo é chave vital para os atos. Inatividade, interatividade, intervenção sobre a intervenção, interrupção, destruição, abandono, retomada: atos possíveis apenas com a consciência aguda ativada pelo tempo. Realizar intervenções públicas é um exercício político pelo próprio princípio arbitrário de sua investida. Por isso, urge que mais mulheres, pessoas racializadas e oriundas de diferentes classes sociais passem a ocupar a posição de propositoras desta categoria, salientando aqui que quanto maior a diversidade racial e de gênero desses propositores, maiores são os riscos assumidos, pela vulnerabilidade maior, ligada a índices de violência que esses corpos apresentam em ambientes públicos.

Estar enquanto sujeito na rua com uma proposição, ainda que próximo a uma equipe de um projeto que o abarca ou com o respaldo de uma coletividade que o apoia, seja simbólica ou materialmente, é lidar com uma alteridade desconhecida, apenas pressuposta. É possível pesquisar a frequência e fluxo do lugar, mas não é exato prever a reação das pessoas diante de uma obra de arte não institucionalizada. Notamos que a ausência de um banner textual, ou outros fatores indicativos de uma institucionalidade, contribuem para causar o estranhamento nas pessoas.

As fronteiras entre o que é considerado arte urbana e infração na Lei da Paisagem Urbana (Lei 13.525/03), em São Paulo, e Lei de Limpeza Urbana (Lei 3.273), no Rio de Janeiro, são tênues. Quando algo deixa de se tornar ruído, na opinião pública, para se tornar arte? Essas definições categóricas do gesto dependem tanto da posição social de seu autor quanto de um aval ou legitimação do campo instituído das artes e da cultura, direta ou indiretamente. Como um lugar de grande fluxo, de velocidades variáveis e de eventuais acidentes, a rua é como as relações apaixonadas, por haver brechas e regras a serem contornadas, espaços possíveis de encantamento do transeunte, no caso de *Sala de Estar 34* figuras de autoridade e de vulnerabilidade; por ser o espaço das experiências mais radicais de desterritorialização, despersonalização e da banalidade da contravenção; é de proveito na rua a abertura, a folga e a rigidez das leis de um mundo paralelo à constituição, o Brasil (com b minúsculo) com seus signos e normas próprios muitas vezes disfarçados nos signos e normas dos códigos civil, de trânsito, entre outros, para atuar, intervir de maneira não usual como indivíduo não indiviso¹, tratada como pessoa; a condição de artista fora de quatro paredes, de uma câmera oficial capturando uma ação com iluminação ostensiva permite desde uma interação mais próxima e afetiva até a possibilidade de atos desrespeitosos ou mesmo agressivos. É o risco.

Muitas das experiências que ocorrem nos limites da legalidade têm correspondência com uma situação que, executada por outros agentes, poderia ser autorizada, quando não institucionalizada por meio de algum departamento que regula a atividade homóloga ao ato realizado, que detém o direito de exercê-lo. Na verdade, a variabilidade de gestos na rua possíveis na estrutura social é muito restrita, e ações que não ofereçam risco, mas saiam do previsível, não atendendo a códigos estabelecidos socialmente, levantam suspeitas por si só. Isto revela uma não literalidade no ato em questão, ilícito pois dependente do consentimento das entidades reguladoras. A importância da perspectiva recai exatamente aí: o ato não é absolutamente proibido, uma vez que demanda autorização por sujeitos que concentram o poder de determinar se o direito de agir de certa forma cabe a esta ou aquela pessoa.

Assim, desviar de determinações absolutas sobre quem se é fora de contexto (em um cubo branco, por exemplo), e até mesmo para o quê a arte serve, a imagem, a matéria “desprovida de função” (sem considerar sua comoditização ou despolitização), se torna um posicionamento, e é parte da rede de atuações políticas necessárias para a arte pública independente se fazer, quando não auto-

BORGES, Mariana Gonçalves Paraizo; HORTA, Meriney dos Santos. **Instâncias da intervenção artística urbana nos projetos *Sala de Estar* e *Casa Pública*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45500>>

rizada. Arrendar um coletivo ou parcerias para estar em cumplicidade na rua, reunir forças e materiais necessários para o ato em questão, planejar as etapas da ação, prever possíveis recepções negativas e considerar os vetores de violência histórica envolvidos, planejar rotas de fuga, enfrentar com discurso e atitudes políticas as consequências, sob ou não o respaldo da lei. Todos estes são elementos de preparação para a eventual data e hora da ação. Pensar o enunciado de uma intervenção artística como proposição performativa, dar forma ao projeto como incorporação à contingência, enunciação e inscrição no mundo, estes são os desafios da arte que não foi convidada para estar na rua assumir seu palco.

Quem fala pelo público? Há muitos que assumem este papel – juízes, funcionários governamentais, donos de grandes corporações, cientistas sociais, e filósofos-críticos. Artistas, apesar de [às vezes] declararem uma posição anti-social, são tão profundamente implicados na esfera pública quanto àqueles cujas funções cívicas são determinadas por um decreto. Artistas não tem uma visão privilegiada, mas possuem um olhar treinado e a habilidade de falar uma variedade de linguagens – verbal, visual, conceitual, sensual, séria, com humor, figurativa, e racional. De vez em quando, por algum motivo, eles estilhaçam as expectativas do ordinário e incitam nos outros ousadas e novas perspectivas (HEIN, 1996, p. 5, tradução nossa).

Sinal aberto: quando há um convite para se entrar fora

É por meio de um compilado de documentos relacionados a uma inscrição de CNPJ, um cronograma extensamente detalhado, projeções do orçamento, dados do projeto, que um projeto é encaminhado para ser avaliado na obtenção de apoio financeiro de uma instância governamental. Primeiro, conferência de documentos, para verificar se a habilitação para a primeira fase é possível. Depois, conferências relacionadas às linhas de projetos às quais este se destina enquanto proposição cultural. Há uma comissão, cujos critérios pessoais são desconhecidos, e que avalia as competências do projeto em diversos âmbitos, assim como sua aplicabilidade e viabilidade técnica e, principalmente, orçamentária. Estas etapas são relativas apenas à pré-qualificação, estágio em que se deve estar sempre atento ao boletim oficial da instância governamental em questão. Vamos chamar este processo trabalhoso, mesmo que não necessariamente remunerado, uma vez que ainda é passível de não habilitação, desclassificação ou ainda não seleção, de uma “oportunidade” de seu trabalho ser financiado e, com isso, ter um aporte institucionalizado.

O contexto em que uma pesquisa artística independente e autofinanciada passa a buscar apoio institucional e financeiro para ser realizado não é “gratuito”, ao acaso. Não só passa pela percepção de que novos protagonismos precisam ser projetados para que a diversidade de corpos dirigindo intervenções públicas na rua se faça positiva, como tem enquanto fator fundamental a vivência de anos em uma sociedade em estado de crise política e sanitária. Este quadro político acarretou na desvalorização dos campos de trabalho ligados à cultura e a decadência dos aparelhos culturais nacionais e, por conseguinte, na vivacidade da cena artística desta cidade, o Rio de Janeiro. A elaboração da primeira edição do projeto *Casa Pública* partiu de nossa percepção sobre a relação entre o habitar e o trânsito entre a casa e os espaços públicos da cidade através da história, e as marcas deixadas pela recente pandemia do Covid 19. A *Casa Pública* se inicia como uma série de intervenções artísticas e um seminário de crítica de arte realizados a partir da captação de recursos por meio de um edital de fomento à cultura da cidade do Rio de Janeiro, o FOCA. Ao longo do desenvolvimento do projeto e de sua pré-produção, passamos a nos perceber como uma plataforma multilinguagens, projetada para abarcar projetos que relacionem artes, educação e cultura. Nossos trabalhos e de mais três artistas, Ana Hortides, André Vargas e Rafael Amorim, tratam de questões ainda pulsantes decorrentes da recente realidade pandêmica, em articulação com feridas de diversos tempos da sociedade brasileira e, mais especificamente, carioca. Para abordar temáticas sensíveis, os artistas abrem espaço para dar a ver e oxigenar pontos sensíveis de nossa cultura, trazendo elementos da ordem do íntimo, do familiar, do doméstico, para o campo da comunidade, compartilhando e curando dores.

A respeito da condição de elaboração de traumas coletivos, é preciso trabalhar uma memória ativa que transforme o presente. A cura para os sintomas sociais é possível através de intervenções coletivas em espaço público que reorganizem o campo simbólico de modo a incluir e ressignificar os restos deixados pelo evento traumático. Entre os anos de 2020 e o início de 2021, o Brasil acumulou mais de 500 mil mortes registradas por complicações relativas ao coronavírus, durante o primeiro ano da pandemia do Covid-19, soma superior a de pelo menos oito genocídios ocorridos desde o início do século XX². Contrariando as medidas de segurança adotadas por incontáveis países ao redor do mundo, o então presidente se manifestou diversas vezes em veículos de comunicação de

forma contrária ao distanciamento social, e a atuação do Ministério da Saúde e as autoridades vigentes foi desordenada, e por vezes negligente, restando muitas vezes às unidades do SUS e às iniciativas autônomas populares lidar com a problemática que se agravou.

Com isto, a pandemia da Covid-19 escancarou as desigualdades sociais de forma brutal, entre consequências financeiras e crises no bem-estar social já esfacelado de famílias vulneráveis economicamente, enquanto as camadas mais abastadas mantinham uma rotina de isolamento em contato ainda menor com as realidades distintas. A participação de mulheres na força de trabalho remunerada diminuiu significativamente mais do que a dos homens, na medida em que estas foram mais exigidas no tocante aos trabalhos domésticos e, também, com os encargos educacionais infantis, uma vez que as escolas foram fechadas desde os momentos iniciais da pandemia. A crise econômica também elevou ainda mais a vulnerabilidade das pessoas em situação de rua, que ficaram mais expostas ao vírus, e ampliou seu contingente populacional, mudando o perfil dessa parcela da população.

Esta situação impensável anteriormente nas dinâmicas sociais do contexto nacional e do Rio de Janeiro de hoje nos remete a uma entrevista realizada entre Achille Mbembe, filósofo e teórico político camaronês, e Sarah Calburn, arquiteta sul-africana (2010). A arquiteta reflete a partir da situação regional em que vive, num país em que as pessoas pouco convivem fora de casa, sobre a condição da intimidade enclausurada no privado, assim como a sua relação com um senso de comunidade, de subjetividade, e a capacidade de acolhimento do outro:

São os interiores que formam nossa percepção dos espaços que consideramos seguros. Estes são os nossos espaços históricos, à salvo do julgamento alheio. Há lugares em que nos sentimos livres para ser quem somos; em que expressamos nossas opiniões em voz alta. Há lugares onde estamos sempre de passagem, dos quais desviamos o olhar. (...) O que nos impede de modificar nossas percepções para conceber o espaço público da nossa cidade como grandes espaços interiores onde todos somos bem-vindos? (CALBURN; MBEMBE, 2010, p. 78).

O Rio de Janeiro, como uma cidade “cartão-postal” do Carnaval, é um desses lugares em que a cultura de rua é intensa. A contaminação do espaço público com o âmbito do íntimo é regida por uma noção cultural de “civildade” de cada região, quanto mais ao subúrbio da cidade, maior a apropriação do espaço da rua como parte dos lares, pequenos comércios e espaços para lazer e seus desdobramentos dos moradores. A informalidade aqui se mescla com a falta de incentivos do

estado nestas regiões. Comunidades em bairros nobres da cidade, que se consideram mais “refinadas”, dificilmente verão com orgulho a ocupação da rua desta forma. Aessos a esta forma de socialização, geralmente são os locais onde mais se encontram exemplos de urbanismo hostil – mas estas intervenções no espaço público também se dão como uma forma de privatização, ainda mais agressiva, do espaço comum. Na verdade, enquanto o subúrbio enriquece o espaço comum com a sua presença, as áreas de grande disputa imobiliária esquadrinham as calçadas, que são frequentemente invadidas por signos padronizados de sua “civilidade”, porém pouco ocupados. De forma inversa, nas comunidades e favelas, o espaço comum atravessa as casas, e a ideia de “privacidade” soa estrangeira a muitos moradores. Isso ocorre não só de forma a suscitar a irritação de moradores pela falta de vida privada, mas também de forma colaborativa entre eles, se dando frequentemente no compartilhamento de bens e serviços na forma de ajuda mútua. Vimos durante a pandemia o conflito já existente entre diferentes camadas da sociedade resultando em hostilidade entre os modos de vida burgueses e “civilizatórios” e os modos de vidas que se organizam de forma mais comunitária, como as da favela e dos subúrbios.

O Carnaval cessou, apesar da rua e dos meios de transportes públicos se manterem em funcionamento – estes em condições mais degradantes, com a diminuição da frequência dos ônibus, que culminou em um tempo ainda maior de traslados entre uma condução e outra para se deslocar entre regiões centrais e periféricas. Em grande parte dos casos, o movimento dos transportes considerado de menor lucro cessou. Isto causou ainda mais transtorno para aqueles que não tiveram dispensa de suas atividades remuneradas e foram sujeitos a se manterem em trabalho ininterrupto, mesmo se deslocando para seus distantes destinos. As longas filas amontoadas em frente às unidades do banco Caixa para obtenção do auxílio emergencial, que vinha sempre em parcelas atrasadas, indicavam o paradoxo que o governo brasileiro havia nos destinado: para sobreviver economicamente, era preciso se colocar em situações em que o risco de contaminação se tornava maior. Este foi um período em que muitas pessoas foram afetadas pelas políticas recentes de redução dos direitos trabalhistas. A ideia de que a Economia era uma entidade mais importante e apartada da pequena vida das pessoas era uma constante na sociedade. Tudo isto impactou nas questões relativas à moradia, habitação e qualidade de vida da população.

Decorrente de uma pesquisa atravessada pelos binômios moradia e rua, vida privada e espaço público, o planejamento para as intervenções artísticas *Casa Pública* se iniciou após este ser contemplado pela primeira edição do edital de Fomento à Cultura Carioca. Dispensando a criação de um imaginário festivo, algo que estava presente em *Sala de Estar*, *Casa Pública* adota de início um tom mais sóbrio, condizente às pautas levantadas pelo contexto político no qual se inscreve. Com um viés assumidamente performático e afetivo, as intervenções e toda a comunicação do projeto almejam suscitar a transformação social. Não a buscamos apenas pela representatividade de seus componentes de protagonismo e pela equipe marcada por uma maior diversidade racial, orientação sexual e origem social, mas também pela escolha de localizações em zonas de circulação e públicos mais diversos. Como Rosalyn Deutsche observa a partir do pensamento de Hanna Arendt e Claude Lefort:

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Neste contexto, para pensar a ocupação de três praças do Rio de Janeiro, cada uma em uma zona diferente da cidade (Praça Saenz Peña, na Zona Norte; Praça Guilherme da Silveira, na Zona Oeste; Praça Mauá, na Zona Central), os artistas foram instigados a realizar ações que conectam questões acerca do acesso à moradia e das contradições de morar na cidade do Rio de Janeiro ligadas também à própria história do Brasil. Devido ao seu caráter institucional e a necessidade inicial de garantir a obtenção da autorização das subprefeituras das referidas zonas, outros desafios surgiram comparados aos encontrados durante o planejamento de *Sala de Estar*.

Ainda que houvesse receios sobre a recepção das intervenções pelo público presente nas praças, uma nova barreira precisava ser ultrapassada previamente a isto. A autorização para realização dos trabalhos dependia de autoridades não relacionadas à seleção dos projetos pelo edital da Prefeitura, constituindo um segundo momento de aprovação. Este processo se dava de maneira digital e presencial, e possuía prazos próprios. Os retornos das documentações ocorriam em datas incertas e o site governamental não possuía uma inteligência humana para nos transmitir em que etapa do

processo estávamos navegando. Era necessário demonstrar às autoridades administrativas que as obras de arte em questão não feriam as leis estabelecidas e não representavam uma ameaça ao patrimônio e à população da região.

Em meio ao processo de obtenção de autorização das subprefeituras e outros órgãos oficiais para a realização do projeto, nos deparamos com este labirinto de burocracia, caracterizado por inúmeros setores que não pareciam possuir qualquer comunicação interinstitucional, e nos “jogavam” de um lado para o outro em busca de cada documento. Constituíamos um conjunto de trabalhos que não interferia na passagem das pessoas, não utilizava equipamentos inflamáveis ou iluminação elétrica pública, ou sequer deixava qualquer rastro permanente nas praças. Ainda assim, não conseguimos a autorização em tempo hábil, mesmo tendo solicitado com dois meses de antecedência do evento. O aparelho burocrático se impôs.

Decidimos por nos ater às datas já divulgadas, dos dias 5, 6 e 7 de maio de 2023, devido ao cronograma do projeto (de planejamento e criação dos trabalhos até a divulgação das ações nas redes sociais e mídias como tv, jornais, rádios e sites), realizamos os três dias de intervenções sem o respaldo de uma autorização oficial. Agentes policiais eram o primeiro elemento identificado ao chegarmos na praça para armarmos nossos trabalhos – o que nos aproximou em diversos contextos de trabalhadores informais presentes nestes locais, os camelôs e ambulantes que sempre estão desviando dos olhos e braços da fiscalização governamental. Nas três praças, acompanhávamos de longe o posicionamento dos policiais e possíveis fiscais e permanecemos ao longo do dia em estado de alerta. De modo aberto, informamos os artistas e os coordenadores do seminário da nossa situação de “ilegalidade”. Para nossa surpresa, as ações ocorreram sem interferências de oficiais governamentais, e quando houve, foi através da participação em um trabalho como público, quando na ocasião da Praça Mauá no dia 7 de maio pela manhã. Logo no início do dia, Mariana Paraizo foi abordada por um grupo de policiais que a cercaram, mas que desejavam conversar e participar de seu trabalho. Talvez por não se tratar de uma atividade que, a princípio, tinha como finalidade a obtenção de uma renda, algo que sempre está sob as tensões da biopolítica, tenhamos passado despercebidos.

Vemos aproximações e singularidades entre as ações que estamos trazendo à mesa. Uma referência para o projeto *Sala de Estar* se deu na observação da dinâmica descrita pelos chamados “Espaços Imantados”, espécie de conceito cunhado por Lygia Pape em 1968 como trabalho de arte em registros fotográficos, eventos nômades que acontecem na rua. É um “Ready-Made Social” em que Pape se apropria de situações de comércio informal, onde uma performance improvisada de um camelô faz nascer uma microcomunidade afetiva. Neste sentido, a persistência momentânea, porém sólida de uma comunidade na rua em torno de uma apresentação é de interesse tanto para *Sala de Estar* quanto para *Casa Pública*. No caso de *Casa Pública*, se isto não ocorre pelo aproveitamento de dinâmicas de ocupação extensiva da rua pela população frequentadora de bares, os mobiliários e fluxos de pessoas existentes nas praças se tornam peças centrais para aproveitamento dos trabalhos. Os trabalhos deste projeto tiveram como eixo construir uma ponte entre o sujeito propositor, artista, e a comunidade presente nas praças, seja morador ou passante.

Duas das praças escolhidas, Mauá e Saenz Peña, são intensamente povoadas nos seus horários de “pico”, que se sobrepõe ao horário das ações. Ficou ao encargo dos artistas adotar estratégias como a comunicação direta com o público, o convite para a ação, a performatividade de seus apetrechos e o estranhamento da proposta artística individual de cada um, e a possibilidade de incorporar ou não um devir *feirante*.



Figura 3. *Faça-os lembrar dos nomes*, Rafael Amorim, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 4. *Casa 15*, Ana Hortides, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.

Temáticas relacionadas à esfera pública atravessada por elementos ligados à habitação e intimidade estão presentes em todas as obras que ocuparam as praças. Seja no bordado coletivo proposto por Rafael Amorim, que demanda a lembrança de nomes de pessoas LGBTQIA+ em *Faça-os lembrar dos nomes* (Fig. 3); na planta da *Casa 15* (Fig. 4), desenho feito com fitas de demarcação de percurso que reproduzem em escala original os cômodos da casa onde a artista Ana Hortides cresceu; no trabalho de André Vargas, performando como homem-placa que anuncia a venda da Casa Grande com senzala em *Queima de estoque* (Fig. 5); nas roupas, acessórios e sapatos afetivos de Mery Horta, que conduz o público em uma performance de vestimenta em *Pegueleve* (Fig. 6); ou nos desenhos, gestos, relatos e escritas realizados pelo público incitado por Mariana Paraizo em um bloco de papel destacável, com o trabalho *Porta* (Fig. 7). Nesses três dias, mais de 18 horas de intervenção acumuladas, pudemos observar a materialização da já mencionada “imantação” da obra, com a aproximação de uma comunidade de transeuntes que por instantes parava, aberta ao estranhamento e familiaridade propostos pelas obras, às vezes hipnotizado pela curiosidade, outras vezes demonstrando um misto de desdém e receio. Eventualmente, alguém se acomodava por

perto e por mais tempo, e o que teria sido uma rápida interação começa a ganhar contornos de uma relação, com outros assuntos fluindo, em um ir e vir relacionado à obra, que se abria como um dispositivo de acesso ao outro. Houve, também, por motivos diversos, horários em que os trabalhos se mesclaram à profusão de informações, momentos de maior movimentação na praça. Quando, por exemplo, ninguém atendia ao convite de um artista em horário próximo ao almoço, ou o letreiro da placa de venda da Casa Grande passava despercebido. Percebendo ou não, milhares de transeuntes foram incorporados, ou se poderia dizer “fagocitados”, pela obra de Ana Hortides que, registrada em diversas fotografias, mostra os passantes incorporados em um “dentro” e “fora” impostos pelo desenho da planta da casa na calçada.



Figura 5. *Queima de Estoque*, André Vargas, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 6. *Pegueleve*, Mery Horta, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.



Figura 7. *Porta*, Mariana Paraizo, 2023. Fonte: www.casapublica.com.br, fotografia de Rafael Salim.

Um dos aspectos de proeminente diferença entre o planejamento de *Sala de Estar* em comparação ao das intervenções *Casa Pública* foi a expectativa de duração e o compromisso com a publicização do evento em divulgação ampla. Apesar de ambas terem sido realizadas enquanto atividades artísticas não autorizadas pelas instâncias responsáveis pelas localidades (bombeiros, subprefeituras, Iphan), por se tratar de um evento realizado a partir de fomento público e possuir um calendário atado à instância institucional da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, *Casa Pública* possuía um cronograma de duração, incluindo horário de início, pausa para o almoço e fim. *Sala de Estar* assumia desde o princípio o potencial transitório devido a possível retaliação da comunidade local, que poderia se opor à ocupação, que inviabilizava a passagem de carros.

Ademais, a ocupação dos espaços nas praças ocorreu de maneira mais esparsa, ainda que enredada por uma estrutura organizadora, composta de equipe de produção e registros oficiais, em uma espécie de rede de apoio mútuo. No caso de *Sala de Estar*, quanto menor fosse o perímetro de ocupação, mais efetivo seria o caráter visual de “barricada artística”, buscado pelo uso amontoado

dos mobiliários descartados e as performances e ações agrupadas, que criavam uma espécie de cena única. Em relação aos registros realizados na primeira *Sala de Estar*, houve ainda a realização de uma obra que era concomitantemente registro videográfico do evento e performance, realizada por Lorena Pipa. O caráter experimental desta obra, no entanto, não atravessou todas as fontes de registros do evento, que se apoiava também nas fotografias e vídeos amadores de colegas. *Casa Pública*, enquanto plataforma multilinguagens com viés claramente institucionalizado, demanda uma série de “rituais” oficializantes. O uso das redes sociais, por exemplo, com comunicação visual clara, presença de logos, fotografia profissional, denota uma diferença importante na apresentação dos dois trabalhos.

Casa Pública se forma a partir de pequenas ilhas de atuação individual dos artistas, que regem suas próprias propostas em contato com um público que ainda não está em diálogo ativo. Desta forma, alguns dos artistas levaram seus próprios “mobiliários” para as atuações de longa duração, entre eles cadeiras de praia e banquinhos e mesas dobráveis. Os objetos que constituem elementos estruturais das performances foram desenvolvidos ou selecionados pelos artistas de acordo com as condições de cada execução, a fim de ter uma sustentação adequada às condições de calor, vento e até depredação por parte do público. O único trabalho que originalmente não previa a presença do artista como elemento necessário para ativação da obra foi *Casa 15*. Contudo, a artista estava munida de material para remontar a obra no caso de depredação ou desmanche devido às condições climáticas, o que a tornava uma espécie de guardiã de *Casa 15*. A manutenção surgia como trabalho colateral devido à fragilidade do material empregado na montagem.

Afinal, o que é público na arte pública?

A densidade das intervenções públicas efêmeras tem como potência a configuração de um corpo de obra antimonumental, tanto pela sua capacidade de mobilidade, que é provocada pelos corpos em movimento e agitação causada na prática, quanto pela forma como se distancia da tradição do monumento em reafirmar os aspectos históricos de forças opressoras alcançando espaços de poder e autoridade. A camada de memórias coletivas e individuais suscitadas pelos artistas nos trabalhos de *Casa Pública* transformam esse antimonumento afetivo em dispositivo que exacerba questões latentes na sociedade brasileira. Como o machismo que a artista negra Mery Horta teve de lidar através da abordagem de um senhor branco que disse que ia levá-la à força, fazendo um

trocadilho com a leitura da união de palavras que a artista trazia em uma placa, “Pegueleve”. Ou como o racismo de uma senhora branca que aborda uma mulher negra no meio da praça e pede para esta explicá-la sobre a placa de André Vargas, dizendo “não entender a venda da casa escravo-crata”, ou ainda uma mulher branca que pergunta para esse artista negro se o trabalho é do PT.

Registramos estas abordagens, que denunciam a mentalidade de uma parcela da sociedade e demonstram que os trabalhos causaram uma fricção espaço-temporal nesse público do ambiente urbano. O público das praças, para além de corpos se deslocando com velocidade para chegar ao destino, parados no banco a descansar, ou ainda morando sob a guarida de um coreto em praça pública, acessou ao longo de três dias trabalhos que extravasam um possível enquadramento da arte para espaços guardados, seguros, impermeáveis visual e sonoramente por ruídos adversos. Muitas reações foram positivas, e é uma tarefa para nós, enquanto artistas e entusiastas das artes, tentar compreender quais foram os aspectos mais inflamados que pudemos acessar e trabalhar coletivamente, fora do ambiente controlador e apartado das galerias de um museu ou espaço cultural. Nossa proposição é uma carta de amor ao âmbito público construída pela abertura, por emprestar nossos ouvidos, disposições, braços, abraços, vestes, diálogo, memória, para aqueles que se aproximaram para escutar, contar e confrontar histórias.

Paralelamente ao processo das intervenções artísticas, sete estudantes de artes graduandos de universidades públicas da cidade do Rio de Janeiro, selecionados por meio de convocatória pública e aberta, acompanharam as ações. Coordenados por Thiago Fernandes e Bruna Costa, desenvolveram reflexões de crítica de arte a partir dos trabalhos realizados. Os estudantes apresentaram suas percepções no Seminário Casa Pública, que ocorreu no sábado 20 de maio na sala dos Arquivos no Paço Imperial no Rio de Janeiro, com um grande público presente. Desdobraremos *Casa Pública* em um catálogo digital, que será publicado no site do projeto.

Acreditamos que, para constituir uma riqueza pública de fato, mais intervenções públicas tenham que ser realizadas numa frequência constante, e com agentes que não só representem, mas reflitam uma conquista gradativa e efetiva da esfera pública. Por mais gente, mais vozes dissonantes, de origens e estratos sociais mais diversos. Mitchell afirma categoricamente em seu texto:

Em teoria, o ideal clássico da esfera pública clássica é a inclusão de todos; o fato é que esta esfera só pode ser formada pela rigorosa exclusão de determinados grupos – escravizados, crianças, estrangeiros, aqueles que não possuem propriedade, e (mais notavelmente) mulheres (MITCHELL, 1990, p. 886).

Como as esculturas públicas, intervenções públicas podem ser um bem cultural a se tornar parte do patrimônio histórico de uma região na medida em que ativam e constroem memória social, ou simplesmente interferem no ambiente e em quem ali esteve. É no movimento de ida e vinda, do futuro para o passado, do presente ancorado no passado, e mais, que se faz a poética dos trabalhos que apresentamos na praça. Passeando em um tempo espiralar, em uma arte de performance que valoriza o olhar, o falar, o estar em diálogo com o outro, como nos lembra a autora Leda Maria Martins (2022). E que eles permaneçam, não como estátua de bronze, mas como um corpo de obra denso e informe, a ser lembrado, esquecido e reinventado pela posteridade, seja por meio de narrativas, fotografias, resquícios indiciais materiais, e na manutenção do projeto por mais anos, na periodicidade destas e de outras intervenções artísticas nessa e em outras cidades.

REFERÊNCIAS

- CALBURN, Sarah; MBEMBE, Achille. Design in Motion? Urban Design and the Post-Apartheid City. **The Johannesburg Salon**, v. 3. p. 76-80, 2010.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra. Tradução de Jorge Menna Barreto. **Concinnitas**, ano 10, v. 2, n. 15, p. 174-183, dez. 2009.
- HEIN, Hilde. What Is Public Art? Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Philadelphia, Pennsylvania, v. 54, n. 1, p. 1-7, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo *et al.* **Lygia Pape**: espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.
- MITCHELL, W. J. T. The Violence of Public Art: Do the Right Thing. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 16, p. 880-899, 1990.
- PARAIZO, Mariana. **Entreuentreoutro**: propostas em arte de negociação de limites e territórios, em especial no entrelaçamento das esferas rua e casa. 2018. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8301/1/MBorges.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2023.

NOTAS

1 Este conceito é abordado na obra de Roberto DaMatta *Carnaval, malandros e heróis*, em especial na Parte IV, capítulo “Indivíduo, pessoa e sociedade brasileira”, para se referir aos sujeitos sem a proteção das relações sociais que compõem a sociedade. Esta situação ocorre quando o indivíduo desvia de um lugar de seu papel social sem encontrar uma nova posição legitimada pelos outros, “caindo” no lugar de subjugação em relação à impessoalidade das leis.

2 Dados disponíveis em matéria publicada em 19 de junho de 2021, por meio do portal Folha de São Paulo. Acesso em 25 de maio 2023 em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/06/com-500-mil-mortos-numero-de-vitimas-de-covid-19-no-brasil-ja-e-maior-que-8-genocidios.shtml>.

Invisibles, visibles: la representación de lo inmaterial en las obras *Questions* y *Poéticas populares* de Abigail Reyes

Invisível, visível: a representação do imaterial nas obras Questões e Poéticas populares de Abigail Reyes

Invisible, visible: The Representation of the Immaterial in the Works Questions and Popular Poetics by Abigail Reyes

Libia Alejandra Castañeda Lopez
Universidade Federal de Pernambuco (Becaria FACEPE)
E-mail: libi.castaneda@ufpe.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1856-3699>

RESUMEN:

El presente trabajo recoge análisis preliminares en las obras *Questions* (2021) y *Poéticas populares* (2016-2021) de la artista salvadoreña Abigail Reyes. El objetivo del trabajo es analizar las relaciones de las obras con el espacio urbano sea este en el contexto estadounidense o latinoamericano y sus reverberaciones en la memoria colectiva y en la comprensión del territorio y del tejido social. Para ello se describen brevemente las obras a partir de los registros de las mismas y fragmentos de entrevistas de la artista. A su vez las obras se analizan a la luz de los estudios decoloniales con autores como Adolfo Alban Achinte, Ramón Grosfoguel y Nelson Maldonado-Torres, así como de los estudios de la memoria. Finalmente se encuentran relaciones entre las dos obras y su reverberación con el territorio urbano.

Palabras clave: *Abigail Reyes. Arte público. Palabra escrita. Memoria colectiva. Desterritorialización.*

RESUMO:

Este artigo inclui análises preliminares das obras *Questions* (2021) e *Poéticas populares* (2016-2021) da artista salvadorenha Abigail Reyes. O objetivo do trabalho é analisar as relações das obras com o espaço urbano, seja no contexto americano ou latino-americano, e suas reverberações na memória coletiva e na compreensão do território e do tecido social. Para isso, serão descritas as obras prováveis a partir dos registros das mesmas e fragmentos de entrevistas com a artista. Por sua vez, as obras são analisadas à luz dos estudos decoloniais com autores como Adolfo Alban Achinte, Ramón Grosfoguel e Nelson Maldonado-Torres, bem como dos estudos da memória. Por fim, são encontradas relações entre as duas obras e sua reverberação com o território urbano.

Palavras-chave: *Abigail Reyes. Arte pública. Palavra escrita. Memória coletiva. Desterritorialização.*

ABSTRACT:

This paper includes preliminary analysis of the artworks *Questions* (2021) and *Poéticas populares* (2016-2021) by the Salvadoran artist Abigail Reyes. The objective of the paper is to analyze the relationships of the works with the urban space, be it in the American or Latin American context, and its reverberations in the collective memory and in the understanding of the territory and the social fabric. For this, *Questions* (2021) and *Poéticas populares* (2016-2021) will be described probably from the records of the same and fragments of interviews with the artist. In turn, the works are analyzed in the light of decolonial studies with authors such as Adolfo Alban Achinte, Ramón Grosfoguel and Nelson Maldonado-Torres as well as Memory Studies. Finally, relationships are found between *Questions* (2021) and *Poéticas populares* (2016-2021) and their reverberation with the urban territory.

Keywords: *Abigail Reyes. Public art. Written word. Collective memory. Deterritorialization.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 15/06/2023

Palabras introductorias

La aproximación a nuestro mundo contemporáneo multipantalla ha transformado los límites definidos otrora entre la denominada vida privada y el espacio público. Cada vez más las formas de autorrepresentación se hacen más populares entre todas las generaciones, vernos y ver la inti-

midad de los demás está en voga. La proliferación de estas imágenes sitúa en una perspectiva diferente la manera como el ver, el ser visto y el verse a sí mismo ha venido siendo configurado y transformado, gracias a la influencia de los nuevos medios y las sensibilidades que la imagen despierta.

El lugar del arte público se transforma a partir de las aproximaciones a la imagen y las nuevas tecnologías. Lo que parecería inicialmente formas de apropiación del espacio colectivo, tensiona, simultáneamente, las maneras de representar nuestra historia y crear sentidos comunes que interpelan al transeúnte o al espectador de las obras. Artistas contemporáneos reinterpretan formas de representación poética de lo cotidiano, ofreciendo un espacio de reflexión identitario, de auto-representación y memoria, por medio de la apropiación transitoria y parcial de un espacio al que pueden o tener o no una conexión afectiva, o bien, trasladar sus propios afectos y resignificar los entornos.

A partir de este artículo se pretende discutir como obras de la artista, diseñadora gráfica y poeta salvadoreña Abigail Reyes (San Salvador, 1984-) han venido reflexionando en torno a la concepción de lo femenino, la migración y la memoria colectiva a través de diversas técnicas como el bordado, la videoinstalación y objetos escultóricos donde las palabras ganan protagonismo (Fig. 1). En palabras de la artista el uso de la escritura en su obra “[es un] acto de sanación, resistencia o de denuncia [...] el lenguaje encierra todos esos poderes y también habla de mucho de nuestra idiosincrasia y de nuestra manera de percibir el mundo” (SI OFFSITE, 2021).

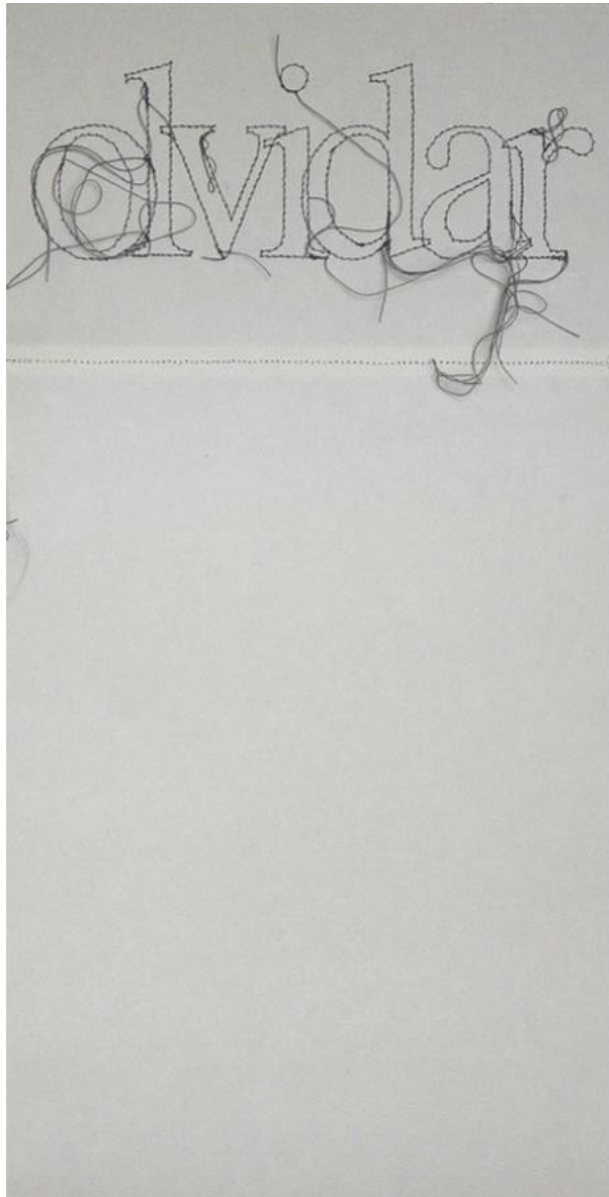


Figura 1. Pieza de la serie *Prelibri*, 2013. Fuente: Abigail Reyes, de la serie *Prelibri*. Cortesía de la artista.

Este artículo se concentra en describir parte del proceso de realización de las obras denominadas: *Poesía popular* y *Questions* a través de la recopilación de testimonios de la artista y las analiza brevemente. Interesa al presente artículo describir los sentidos que despiertan dichas obras al ubicarse en el espacio público a la luz de los estudios decoloniales y de los estudios de memoria, al revisar autores como el artista colombiano Adolfo Alban Achinte y los puertorriqueños Ramón Grosfoguel

y Nelson Maldonado Torres, así como, las investigaciones desde los estudios de la memoria de la autora Astrid Erll. De esta manera, las obras analizadas se interpretan como elementos que parten del orden tipográfico del imaginario colectivo del cual se componen y al cual son expuestos.

Las paredes sienten

El beso de los invisibles es un mural del colectivo Vértigo Graffiti¹, inspirado en la fotografía *El beso del Bronx* del reportero gráfico Hector Fabio Zamora (Armenia, 1973-2022), publicado en el diario El Tiempo en el año de 2013, que retrata la destrucción del denominado sector de Bronx en Bogotá (también conocido como “la Ele”). En la calle ubicada en el centro de la ciudad, dominado por grupos delincuenciales funcionaban casas de expendio de drogas, armas, violaciones, torturas, secuestro y desaparecimiento de personas, prostitución, vivían consumidores de dichas sustancias y habitantes en situación de calle. Por este motivo, el lugar cargaba con una connotación negativa que producía que ignorásemos cualquier rastro de humanidad. Ante el hecho mismo de la demolición de las construcciones de la calle, operativos de desmonte de puntos de distribución y consumo de estupefacientes, el alivio que producía en la opinión pública y la visita del presidente el mismo día de la captura de la fotografía, cientos de habitantes de la calle quedaban hacinados en una esquina custodiada por militares. Es este el contexto en que Hector Zamora fotografió el beso entre dos habitantes de la recién extinta “Ele”, que por un segundo nos recuerda que son seres humanos quienes vivían en la calle más violenta de la ciudad, así como, los afectos que circulan en los espacios colectivos sean éstos cuales fueren.

El gesto inspiró al colectivo Vértigo Graffiti a pintar un mural *El beso de los invisibles* (2013) del tamaño de una medianera, que fue financiado por los incentivos económicos de la convocatoria pública del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de 2013. El edificio está ubicado en la calle 26 con carrera 13b (Fig. 2) esquina que antecede al barrio Santafe, tradicional sector del centro de la ciudad que ha venido adquiriendo también el mismo estatus de inseguridad al ser declarada una zona de tolerancia de la ciudad. La posición geográfica del mural, nos hace pensar sobre las tensiones producidas entre los entornos sociales de las ciudades (y de sus centros), las dinámicas de habitabilidad de la ciudad y las apropiaciones e intervenciones sobre el espacio público, ya sea desde el punto de vista del arte o desde las miradas de los habitantes económicamente más vulnerables de la ciudad.

LOPEZ, Libia Alejandra Castañeda. *Invisibles, visibles: la representación de lo inmaterial en las obras Questions y Poéticas populares* de Abigail Reyes
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45501>>



Figura 2. El beso de los invisibles, 2013. Fuente: Página oficial del Bronx Distrito Creativo.

Aunque este mural no tiene una relación directa con el trabajo artístico de Abigail Reyes, nos invita a pensar las formas de intervención sobre el espacio público y las tensiones sociales propias en las que la obra se sitúa, o bien, partir de las cuales surgen como es el caso del mural de *El beso de los invisibles*. Las creaciones colectivas y el arte en el espacio público, funcionan como expresión micropolítica relacionada a la circulación de personas e imaginarios urbanos.

El trabajo de Reyes lo conforma un corpus impregnado por la memoria individual y las vivencias que le atañen como sujeto social y político. Cuestiona los estereotipos acerca del cuerpo femenino, sus gestos, sus frases o sus labores históricamente asignadas. Un ejemplo de ello, es la actitud de obediencia y repetición de frases de secretarías en telenovelas latinoamericanas en su videoinstalación *Si señor* (2015), obra que se sitúan desde su propia experiencia como secretaria (Fig. 3).



Figura 3. Fotograma de *Si señor*, 2015. Fuente: Abigail Reyes, cortesía de la artista.

En palabras de Vania Vargas (2022): “El trabajo [de la artista] parte de su postura feminista, de su formación secretarial, de su interés por los fenómenos masivos de la cultura popular, de su preocupación por encontrar la manera de decir esas cosas que no se pueden decir, del ansia y el miedo que provoca la amenaza del olvido [...] de la vida y del dolor”. Su reflexión acerca del espacio, la

identidad de género, la memoria colectiva e individual, así como, su observación a los grupos subalternizados, cuestionan lo que Patricia Hill Collins denomina como “imágenes de control” impuestas a dichos segmentos de la población, aspecto que desarrollaremos en las secciones posteriores.

Preguntas



Figura 4. *To leave To arrive*, 2014. Fuente: Abigail Reyes, cortesía de la artista.

To leave To arrive (2014), es una obra en la que la artista reflexiona sobre el movimiento repetitivo de la partida y la llegada (Fig. 4), con palabras escritas con tierra en el piso, considera la impermanencia como elemento constitutivos de la materialidad de la pieza, así como del significado de las palabras allí escritas. Estas cuatro palabras, que traducen partir y llegar, pendulan entre partir de lo conocido hacia lo que no nos pertenece. Sobre el proceso de producción de la obra la artista comenta:

[...] Justo en esos días recibí una invitación de Beatriz Cortez, artista y académica salvadoreña radicada en Los Ángeles, para hacer una intervención y platicar sobre mi trabajo en la Universidad de Northridge, con estudiantes de Estudios Culturales Centroamericanos. Por eso el texto está escrito en inglés y tiene que ver con las formas de migrar, de desplazarse y de recorrer (REYES, 2020).

La obra se aproxima a fenómenos que tocan a la artista de forma muy personal, según el informe de 2019 de la Dirección General de Migración y Extranjería Salvadoreña se calcula que un tercio de la población vive en el exterior siendo el principal destino Estados Unidos y es, por tanto, la segunda población de inmigrantes del país.

Para febrero del 2020 en la Isla del Tigre del Golfo de Fonseca en Honduras, Reyes participa del Festival de Performance Réunion, la artista sostiene que la primera sensación durante su estancia en la isla fue la de “estar en un no lugar”. A partir de esta experiencia desarrolla la obra *Es difícil regresar* (2020), una de las frases recurrentes de un inmigrante, que junto a su familia migró hacia Estados Unidos pero por procesos burocráticos fue separado de sus seres queridos, a partir de esta separación se estableció en la isla y trabajaba como guía durante el evento, pero compartían una percepción de no pertenencia al espacio de la Isla.



Figura 5. *Es difícil regresar*, 2020. Fuente: Abigail Reyes, cortesía de la artista.

La frase tallada en un trozo de árbol expuesto a los elementos, sintetiza el sentimiento de desarraigo de muchos migrantes (Fig. 5). El retorno se hace difícil por los mismos motivos que impulsaron la partida: la falta de recursos para sobrevivir, la dificultad para acceder a empleos dignos, la violencia, todos estos aspectos contrastan con los sentimientos de soledad y vulnerabilidad que acompaña a los inmigrantes más humildes. *Es difícil regresar*, asume la pérdida del propio lugar y la sensación de añoranza simultáneamente.

Las obras *To leave, to arrive* (2014) y *Es difícil regresar* (2020) funcionan como antecedentes de *Questions* (2021). Este conjunto de obras aborda las tensiones alrededor del fenómeno de la migración, las marcas de la experiencia personal para cualquier persona que es expuesta a las transformaciones de la existencia que implican los tránsitos entre países. Los procesos migratorios producen fricciones por causa de las obligaciones burocráticas del ingreso, la relación con las instituciones destinadas a los procesos de legalización y el acceso de posibilidades de extranjeros vulnerables económicamente alrededor del mundo. Estas fricciones están pautadas por los principios de la modernidad que se extienden hasta nuestros días y la relación binaria que separa lo blanco del no blanco; el desarrollo del atraso; la civilización de la barbarie, como mencionan los autores decoloniales Ramón Grosfoguel y Nelson Maldonado-Torres:

[...] Du Bois usó la idea de la «línea de color» para referirse a un problema con dimensiones nacionales e internacionales. La migración desde América Latina trae a colación ambos aspectos del problema en una forma potente. Y ello, en razón de que tal «problema» se refiere a millones de sujetos mestizos, cobrizos, oscuros que escapan de la pobreza existente en un Sur empobrecido – una condición económica que está vinculada a las estructuras y políticas coloniales y raciales todavía existentes a nivel global –, y que son vistos como que están invadiendo o infectando un Norte tradicionalmente definido como «blanco». Actualmente, ni la barrera del lenguaje ni la barrera de la cultura, ni menos aún la «migra» o la Guardia Nacional, funcionan como impedimentos para que los migrantes puedan cruzar la frontera y asentarse en Estados Unidos (GROSFOGUEL; MALDONADO-TORRES, 2008, p. 119-120).

La migración como fenómeno social complejiza las relaciones entre el adentro y el afuera y las tensiones entre el centro y la periferia, las diferencias sociales, las políticas de inclusión o exclusión de sujetos alrededor del mundo, especialmente aquellos que son obligados a trasladarse por motivos humanitarios. Al incluir el concepto de raza, Grosfoguel nos permite articular los imagina-

rios urbanos, asociados a las micropolíticas del espacio y de cómo los cuerpos extranjeros migrantes son divididos (segregados) y circunscritos a determinados territorios, en procesos que determinan su periferización y tránsito al interior de las ciudades.

Questions es un trabajo que aborda algunas preguntas hechas a los inmigrantes que según la misma artista pueden surgir de conversaciones en distintos contextos, sea este el espacio íntimo, de la burocracia migratoria o de la opinión pública. Frases como ¿Cuándo llegaste? o ¿A quién dejaste allá? son algunas de las preguntas que aparecen en displays que fueron instalados en la calle Astor Place del barrio de Greenwich Village, en el centro cultural de la ciudad de Nueva York (Fig 6).



Figura 6. *Questions*, Astor Place, Nueva York, 2021. Fuente: Abigail Reyes, *Questions*. Cortesía de la artista.

La obra fue comisionada y ubicada geográficamente por el Instituto Suizo de arte contemporáneo SI (del inglés *Swiss Institute Contemporary Art*) en convenio con el Programa de Arte del Departamento de transporte de la ciudad de Nueva York (*NYC DOT Art Program* por su siglas en inglés) y *Village Alliance* un Distrito de mejoramiento comercial, es decir, una agrupación voluntaria del barrio Greenwich Village, cuyo objetivo es promover el desarrollo comercial y así como incentivar acciones que mejoren la calidad de vida al interior del barrio.

La artista por su parte afirma: “Mi propósito es reflexionar sobre los caminos que toman las personas indocumentadas para llegar a los Estados Unidos de América, a la ciudad de Nueva York [...] Quiero examinar las formas en que migran los centroamericanos, y espero que los inmigrantes lean los carteles y reconozcan sus propias experiencias en las palabras” (SI OFFSITE, 2021, traducción propia). *Questions* involucra las formas de circulación en el microterritorio del barrio, la ciudad pero expande sus horizontes, jugando con la imaginación de quienes leen las frases, invitando a la reflexión sobre el tránsito de personas entre los territorios y de los cuales parten las preguntas redactadas por la artista y puestas en la escena pública.

Las frases en español e inglés, a su vez, acentúan la presencia del otro, la comprensión desde el campo del lenguaje de la alteridad y la frontera marcada por los idiomas que pueden ser asertivamente entendidos, ignorados o rechazados en la ciudad donde se hablan más de 700 lenguas. Datos del censo de 2019 afirman que el 62% de la población estadounidense habla español (SÁNCHEZ-VALLEJO, 2022), en sintonía con Grosfoguel, ninguna institución de control migratorio está en capacidad de detener la circulación y asentamiento de extranjeros, así como, la afirmación de las minorías a través de los fenómenos culturales como las relaciones lingüísticas o las manifestaciones artísticas.

El montaje de las preguntas en el espacio público opaca el lugar de enunciación de las frases, sea este el plano íntimo u oficial, privado o público. Esta descorporeización del lugar de enunciación insinúa o invita al testimonio, pero no lo expone al público, sino que presenta lo que comúnmente suele ser ignorado, las preguntas de las cuales derivan la narración de la experiencia personal.

La construcción discursiva es personal y, porque no, hermética. Podríamos considerar que la ausencia de cualquier respuesta respeta la experiencia que puede ser atravesada por el trauma en la memoria individual. Al colocar en el espacio común las preguntas frecuentes a inmigrantes, las palabras producen nuevos significados intersubjetivos desde la circulación de imágenes, culturas, personas y abren la posibilidad de los silencios en las respuestas hipotéticas, pensar alrededor de las preguntas que no poseen respuesta pues son inenarrables. Desde el punto de vista testimonial la obra, nos invita a observar críticamente las instituciones y el encuentro de la opinión pública – en la escena contemporánea – frente a la complejidad del fenómeno de la migración, y que se observa en retrospectiva desde un país que ha sido también históricamente conformado por inmigrantes.

Poesía popular

La obra *Poesía popular* (2016-2020) apropia fragmentos, frases populares que son resignificados al colocarlos en el espacio público. Son una forma de comprender, apropiar o rechazar las múltiples maneras de expresarnos, revisando nuestras palabras que se plasman en las paredes y que provienen del público para lo público. Para Reyes:

Siempre me han llamado la atención los rótulos, aprendí a leer en ellos mientras nos desplazábamos en la ciudad. Los rótulos que se conservan de las viejas empresas y comercios en las ciudades – para mí – aluden al mural, a la vez que cuentan – de alguna manera – la historia de ciertos espacios urbanos. Espacios compuestos de edificios, calles, mercados, etc.; pero también habitados por individuos que se desplazan en ellos, que los habitan y los dinamizan. Es, este vaivén y esta fusión entre el espacio y los individuos que me interesa registrar en este proyecto; en un principio frases propias de una jerga como la nuestra que al extraerlas de pregones o dichos populares cobran una dimensión poética, una suerte de “poesía popular”, cargada principalmente de humor negro, pero también de connotaciones sentimentales, sexuales, políticas o de género (REYES, 2022?).

La obra *Poesía popular* es una serie de frases extraídas de los pregones populares utilizando técnicas como el stencil o el empapelado. Inicialmente expuesta en el espacio público en San Salvador (Fig. 4), la serie ha sido expuesta tanto en el espacio público como en espacios privados en exposiciones colectivas e individuales en países como Salvador, Guatemala, Estados Unidos y Brasil desde 2016 hasta 2020 aproximadamente.



Figura 7. Serie *Poesía popular*. Antiguo Cuscatlan y centro de San Salvador, 2016-2017. Fuente: Abigail Reyes, de la serie *Poesía popular*. Cortesía de la artista.

Esta reapropiación de expresiones vernáculas, se presentan como actos que performatizan la realidad, al tiempo que tensionan la manera en la que el lenguaje es atravesado por una perspectiva ideológica de género, raza o clase. Frases como “Quede curada”; “Cómo lo quiere mi amor” o “Pregunte mamita”, son algunas de las expresiones plasmadas en las paredes a través de letras sólidas que atribuyen peso visual y que, al mismo tiempo, parecen adquirir peso simbólico ya sea por la repetición o por su significado en el argot popular.

Estas frases cotidianas extraídas de su contexto pueden ser analizadas, diseccionadas, leídas desde un punto de vista crítico o contradictorio. Reyes también encuentra en lo común una forma muy particular de entender el mundo, donde traza puentes, lugares de encuentro para hispanohablantes y lusohablantes de toda América Latina.

Al representar de forma plástica la oralidad la artista relocaliza las frases ya sea desde la memoria colectiva y las formas de reconocernos como comunidad, o bien, desde aquello que no cuestionamos por causa del automatismo del uso del lenguaje. A partir del reconocimiento de lo popular también podemos establecer vasos comunicantes con Adolfo Alban Achinte (2012, p. 28) quien espera que “podamos considerar que nuestras producciones culturales, artísticas, estéticas y epistémicas han tenido valor por sí mismas y no solamente por la mediación y legitimación que puedan haber tenido o no por la visión eurocéntrica”. En *Poesía popular* se materializan las expresiones cotidianas sin fetichizar lo común, tornando visible lo que se invisibiliza por su uso reiterado.

Al igual que en *Questions* la obra descorporiza el sujeto que emite el mensaje, con ello transforma expresiones comunes en frases sensibles a la observación, al reconocimiento o la crítica, sin que se apunte la clase de quien emite expresión y que configuran estatutos de clasificación o discriminación social. Así mismo, en un contexto latinoamericano patriarcal se han naturalizado formas de expresarnos con el otro, que al ser escritos y presentados desde la voz femenina en el espacio público, desmantelan ciertos usos del lenguaje atravesados por la perspectiva de género.

Las frases expuestas al público tejen una red de sentidos a partir de las cuales nos identificamos, en lo que Astrid Erll denomina como memoria cultural autobiográfica, es decir: “la representación colectiva de un pasado común y la construcción de sentido por medio de la experiencia del tiempo [...] cumplen la función de ser la manera como una cultura se describe a sí misma” (ERLL, 2012, p. 145). Sin embargo, se debe aclarar que el lenguaje cumple una función aglutinante del sentido de comunidad sea este escrito u oral, y que, por tanto, el discurso hablado escrito en el espacio público y en los espacios cerrados, traslada la marginalidad de las comunidades que narran su día a día a través de dichas expresiones y equipara su legitimidad como fuente de registro mnemónico colectivo.

Al instalar fragmentos de la oralidad en los centros y plazas populares, *Poesía popular* se apropia de los espacios circunscritos en la memoria colectiva – y en parte los resignifica –, abraza los tipos discursivos paralelos a la escrita, que también constituyen narrativas de quienes somos, de nuestro presente, sin olvidar transformarlo a través de una mirada crítica.

A modo de conclusión

*Ojalá fuera cierto y sin previo aviso Dios me contuviese,
me resguardase del polvo que se esconde aún en los
lugares más sutiles.
Ojalá tuviera cosas que guardar,
y tuviera – como vos – entre las manos, algo para herirte,
recuerdos aunque sea.*
– Poesía de Abigail Reyes

El trabajo de Reyes en el espacio público, si bien ofrece momentos de introspección sobre nuestra forma de habitar las ciudades y de utilizar nuestro idioma, interviene en el automatismo que caracteriza a las urbes contemporáneas. Las ciudades y sus imaginarios del espacio, están frecuentemente caracterizados por la disputa territorial, las tensiones sociopolíticas, así como, los movimientos internos producidos en parte por las batallas inmobiliarias y los intereses económicos. Esta serie de interrelaciones atraviesan la comprensión de un espacio común como un tejido de relaciones simbólicas, marcadas por las asimetrías sociales y la continuidad de un pasado colonial.

De esta manera, las obras surgen de diferentes inquietudes. *Questions* se enfoca en lo que podríamos denominar como disparadores de la memoria en la experiencia individual, a partir de la desterritorialización de comunidades de inmigrantes. *Poesía popular*, por su parte, emerge del argot popular y se asume como una afirmación del lenguaje cotidiano y de la forma en que los pueblos narran su propia historia.

En *Questions*, las frases expuestas en los paneles asumen la vocería de lo invisible, es decir, de los sujetos que apelan al inmigrante y que, normalmente, dependiendo del contexto en que ocurren los diálogos, pueden ser institucionales. Colocando en escena las preguntas y no las respuestas, la artista evoca el recuerdo y extiende los horizontes a la memoria colectiva estadounidense y

neoyorquina, a la revisión de su propia historia y al reconocimiento del otro como parte de su propia narrativa personal. Alimenta los tránsitos de diferentes sujetos que se encuentran en tensión en la ciudad y los humaniza.

Las relaciones de las obras con la memoria colectiva se entretienen con el territorio en el que se instala la obra de arte, así como los tránsitos, la desterritorialización y las tensiones sociales por las que atraviesan los sujetos, las obras artísticas y la movilidad en el espacio urbano. Rogerio Haesbaert describe los procesos de desterritorialización a continuación:

El territorio está vinculado *siempre* con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio. La desterritorialización *nunca puede dissociarse de la reterritorialización*, y puede tener tanto un sentido positivo cuanto negativo. Entendida como fragilización o pérdida de control territorial, ella tiene un sentido negativo más estricto – como precarización social –; pero el término puede tener también un sentido potencialmente positivo, porque en su acepción más general, la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial. Por lo tanto, para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, o *construir allí mismo otro distinto* (HAESBAERT, 2013, p. 13).

Aunque el discurso de Haesbaert se refiere al campo geográfico, también puede trasladarse a la conformación del recuerdo de comunidades inmigrantes cuyos lazos familiares y sociales se fragmentaron. Podríamos afirmar que en este caso los procesos de desterritorialización también comprenden aspectos sociales e individuales de la conformación de la memoria (que están asociadas a su identificación al territorio) y de su reconocimiento en un nuevo lugar donde establecer su vida y sus memorias. Esta clase de producciones artísticas, relacionan intersubjetividades en el plano material y simbólico, a partir de los cuales se puede abordar los problemas de la circulación del territorio de las alteridades.

Por su parte, *Poesía popular* se apropia de las expresiones cotidianas y proporciona gravedad a las palabras, cuestionando a las “imágenes de control” (término acuñado por Patricia Hill Collins) que menosprecian las comunidades marginalizadas populares y cristalizan las expresiones que estas utilizan. Se definen “imágenes de control” como:

Os estereótipos – representações que buscam “essencializar” determinados grupos a algumas poucas características – são um dos exemplos de como algumas definições sobre o Outro (criado através da binariedade entre branco/não branco) podem trazer danos [...]. Quando pensados a partir de uma lógica de opressão, eles deixam

de ser apenas representações para serem considerados imagens de controle [...]: histórias, mitos, estereótipos, estigmas etc. que dizem de formas de naturalizar opressões inter cruzadas – como o racismo, o sexismo e o classismo (OLIVIA, 2021, p. 58-59).

Poesía popular presenta los rótulos de las calles que evocan parte de la memoria individual de la artista y se presentan al público como testigos de las historias no escritas y de las transformaciones culturales y discursivas de los sectores populares. Lejos de naturalizar las opresiones o las diferencias de clase, la presentación de las frases sobredimensionadas no pretende clasificar los sectores de la población, sino encontrar lo que circula desde el discurso, que es común, reconocible o cuestionable.

Ute Seydel (2014) afirma que el recuerdo se fija a través del uso del lenguaje sea este escrito u oral. De esta manera, el reconocimiento de las frases y de los modos de narrar lo cotidiano a través del doble sentido, del humor, o de la crítica funcionan como un registro memorialístico para las comunidades.

Al igual que la obra del *Beso de los invisibles*, mencionado al inicio de la presente reflexión, las obras de Reyes funcionan como registro de la memoria colectiva, tejidos a partir de retazos de la memoria individual asociada a los afectos con los espacios, con lo que nos une como comunidad, al lenguaje y a las formas de habitar la ciudad. Las obras expuestas en el trabajo se pueden leer como espacios al servicio de la memoria, que entretejen presencias y ausencias; lo visible y lo invisible; el presente y el pasado histórico que se plasman en las palabras escritas y en nuestra proximidad con las potencias del uso del lenguaje compartido.

El presente trabajo fue posible gracias al apoyo de FACEPE (*Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco*), a través del programa de concesión de Becas de Posgraduación.

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Epistemes “otras”: epistemes disruptivas. **Revista Kula**, v. 6, p. 22, 2012.
- ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.
- GROSGOUEL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson. Los latinos, los migrantes y la descolonización del imperio estadounidense en el siglo XXI. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 117-130, 2008.
- HAESBAERT, Rogério. Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. **Cultura y representaciones sociales**, v. 8, n. 15, p. 9-42, 2013.
- OLIVIA, Pilar. Resistência, imagens de controle e representatividade. In: GUIMARÃES-SILVA, Pâmela. **Orientação afirmativa, interseccionalidade e comunicação**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021. 182 p. (Olhares Transversais, 1).
- SALVADOR, Oficina de Acceso a la Información Pública del Ministerio de Relaciones Exteriores. **Informacion sobre SAI 135-2019 (1)**. San Salvador: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2019. Disponible en: https://www.transparencia.gob.sv/institutions/rree/documents/anexos-de-solicitudes?utf8=%E2%9C%93&q%5Bname_or_description_cont%5D=SAI+135-2019&q%5Byear_cont%5D=&q%5Bdocument_category_id_eq%5D=. Acceso en: 08 mar. 2023.
- SANCHEZ-VALLEJO, Maria Antonia. El español avanza imparable en Estados Unidos. **El País**, 6 de diciembre de 2022. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2022-12-07/el-espanol-avanza-imparable-en-estados-unidos.html>. Acceso en: 08 mar. 2023.
- SEYDEL, Ute. La constitución de la memoria cultural. **Acta poética**, v. 35, n. 2, p. 187-214, 2014.
- SI OFFSITE Abigail Reyes: Questions. Nueva York: Swiss Institute Contemporary Art New York, 2021. 1 video (2 min.). Disponible en: <https://www.swissinstitute.net/exhibition/si-offsite-abigail-reyes-questions/>. Acceso en: 2 mar. 2023.
- REYES, Abigail. [Entrevista escrita]. Entrevistadores: VILLASMIL, Alejandra. La poética íntima – y popular – en la obra de Abigail Reyes. **Artishock, revista de Arte contemporáneo**, 8 de julio de 2020. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/07/08/abigail-reyes-entrevista/>. Acceso en: 5 mar. 2023.
- REYES, Abigail. **Statement Poesía popular**. [2022?]. Disponible en: <https://abigail-reyes.com/Poesia-popular-ensayo>. Acceso en: 5 mar. 2023.
- VARGAS, Vania. Abigail Reyes: Archivo. **Artishock**, revista de Arte Latinoamericano, 27 de julio de 2022. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2022/07/21/abigail-reyes-archivo/>. Acceso en: 7 mar. 2023.

NOTAS

1 Vertigo Graffiti es un colectivo compuesto por artistas urbanos, creadores de contenido, fotógrafos y artistas visuales, se autodenominan un modelo de gestión estratégica, quienes realizan proyectos de consultorías y proyectos de aprovechamiento a través del arte en el espacio público y el grafiti.

A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro¹

The Docilization of Public Art: Post-Graffiti and Gentrification in Rio de Janeiro's Port Zone

La docilización del arte público: postgraffiti y gentrificación en la zona portuaria de Río de Janeiro

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense

E-mail: luizsergio@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

RESUMO:

Este artigo procura articular pintura mural, *graffiti* e pós-*graffiti* como manifestações da arte pública que, diante de cenários políticos diferenciados, têm apresentado objetivos e respostas sociais notadamente díspares. Recorrendo a uma extensa literatura nos campos da arte pública crítica, do muralismo, da cultura *hip-hop* e dos estudos urbanos da gentrificação, o artigo visa refletir sobre os processos de revitalização da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, ao reconhecer o uso sistemático dos recursos da arte pública, em especial em projetos com artistas do pós-*graffiti*, o artigo sublinha o interesse do poder público na parceria com a arte nos processos de revitalização e de gentrificação das áreas degradadas do porto do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Muralismo. Graffiti. Pós-Graffiti. Gentrificação. Zona Portuária.*

ABSTRACT:

This article aims to articulate mural painting, graffiti, and post-graffiti as manifestations of public art that, in the midst of different political scenarios, have presented remarkably disparate social objectives and responses. Drawing on extensive literature in the fields of critical public art, muralism, hip-hop culture, and urban studies of gentrification, the article

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

intends to reflect upon the processes of revitalization of the Port Zone of the city of Rio de Janeiro. In this sense, by recognizing the systematic use of public art resources, especially in projects with post-graffiti artists, the article highlights the interest of public authorities in partnering with art in the processes of revitalization and gentrification of the degraded areas of the port of Rio de Janeiro.

Keywords: *Muralism. Graffiti. Post-Graffiti. Gentrification. Port Zone.*

RESUMEN:

Este artículo pretende articular la pintura mural, el *graffiti* y el *post-graffiti* como manifestaciones de arte público que, ante diferentes escenarios políticos, han presentado objetivos y respuestas sociales marcadamente dispares. A partir de una extensa literatura en los campos del arte público crítico, el muralismo, la cultura hip-hop y los estudios urbanos de la gentrificación, el artículo pretende reflexionar sobre los procesos de revitalización de la Zona Portuaria de la ciudad de Río de Janeiro. En este sentido, al reconocer el uso sistemático de los recursos del arte público, especialmente en proyectos con artistas *post-graffiti*, el artículo subraya el interés de las autoridades públicas en asociarse con el arte en los procesos de revitalización y gentrificación de las zonas degradadas del puerto de Río de Janeiro.

Palabras clave: *Muralismo. Graffiti. Post-Graffiti. Gentrificación. Zona Portuaria.*

Artigo recebido em: 26/03/2023

Artigo aceito em: 26/05/2023

Introdução

A arte pública, pela condição que lhe é intrínseca em sua instauração nos espaços do “comum” das grandes cidades, tem sido apresentada como mensageira na propagação de interesses difusos e variados daqueles que, detentores do poder, definem como os espaços compartilhados devem ser ocupados. Com isso, as elites usam os recursos da arte para emitir sinais de sua prevalência social e política, recorrendo à rigidez, firmeza e perenidade do bronze, do granito ou do mármore para consolidar uma verdade que se quer pétreo. Exemplos cabais dessa condição da arte pública como aliada na manutenção do *status quo* é a série quase infinita de esculturas celebratórias que se espa-

lham por nossas cidades, em especial no Rio de Janeiro, centro administrativo do Brasil de 1763 até a transferência da capital para Brasília em 1960. Com isso, esses monumentos instalados em nossas praças, jardins e parques replicam narrativas que contêm apenas parcialidades da história.

Em outros cenários políticos, as comunidades assumem para si a responsabilidade de contar sua própria história, tacitamente excluída das histórias tidas como oficiais que, contadas por aqueles que têm voz e presença, são deliberadamente excludentes. Essas comunidades, organizadas em torno de objetivos comuns que incluem a elevação da qualidade de sua percepção identitária, cultural e histórica, em processos de valorização de sua autoestima, afirmação e empoderamento, têm a capacidade de formulação e de realização de projetos coletivos, “comunitários”, que promovem grande impacto político, social e cultural entre aqueles e aquelas a quem são endereçados. Esses projetos resultam, com muita frequência, em gigantescos murais comunitários, como é o caso do *Great Mural of Los Angeles*, coordenado pela artista estadunidense de ascendência mexicana Judy Baca. Por características estilísticas, em geral com colorações realistas, além de sua aderência e imobilidade em muros e paredes de localidades periféricas, esses murais seguem sendo sistematicamente ignorados pela crítica e pela historiografia da arte, uma vez que movidas por outros critérios e por outros balizamentos.

Os espaços públicos também têm sido ocupados, mesmo quando não autorizados, por segmentos sociais igualmente negligenciados em suas necessidades socioculturais-políticas, de maneira que possam manifestar, em alto e bom som, nas vias públicas da vida em comum, suas insatisfações e sua revolta. Foi o que se deu na cidade de Nova York entre as décadas de 1970 e 1980, quando jovens das periferias daquela que é a maior cidade dos Estados Unidos ocuparam o principal meio de locomoção dos nova-iorquinos para reafirmar sua existência, como que a clamar que, reconhecida sua presença, seus direitos fossem respeitados e suas demandas, atendidas. O *graffiti* se transformou, ao lado de outros elementos da cultura *hip-hop* (*rap* e *break-dance*), o canal pelo qual uma juventude que se via excluída buscava emitir o seu “brado retumbante”.

Entretanto, como era previsível, o sistema dominado pelas elites reagiu, cooptou e subjugou o *graffiti*, redirecionando sua força seminal para, depois de empreender sua domesticação e docilização, ter o *graffiti* como parceiro leal em diferentes projetos que aliam poder político e capital.

Transmutado em *pós-graffiti*, essas manifestações de arte nos espaços públicos têm sido competentemente empregadas em processos de revitalização e de gentrificação de áreas degradadas em cidades de diferentes latitudes ao redor do mundo.

Partindo de tais colocações, este artigo apresenta-se dividido em duas partes. Na primeira, procuramos investigar os objetivos perseguidos por Judy Baca e seus colaboradores na realização de um projeto mural de grande envergadura na cidade de Los Angeles, costa oeste dos Estados Unidos. Em seguida, debruçamo-nos sobre a emergência do *graffiti* na cidade de Nova York, sua condição de insurgência diante das realidades sociais enfrentadas pelos jovens da periferia da cidade, seus movimentos de resistência à criminalização e sua propagação por outras cidades e países.

Na segunda parte do artigo, dedicamo-nos a investigar a emergência do *pós-graffiti*, reconhecendo que, apesar de tentar preservar uma aparência de rebeldia e de independência, essas manifestações públicas de arte sucumbiram aos diversos interesses dos poderes políticos e econômicos, e se transformaram em parceiras potentes de processos de gentrificação, como o que se encontra em curso na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Arte nos espaços públicos: identidade, resistência e insurgência

A arte pública, em vertentes que se desenvolvem em articulação com contextos socioculturais específicos, tem sido apontada como um vigoroso propulsor na criação de laços identitários e de sentidos comunitários. São produções, projetos, performances e ações coletivas de arte que, mais que simplesmente ocupar os espaços públicos das cidades, buscam o engajamento de segmentos frequentemente marginalizados na sociedade. São práticas de arte que têm nas estratégias de engajamento uma porção significativa do próprio fazer estético, sendo desenvolvidas em colaboração, com ênfase em um diálogo que se contrapõe a práticas hierarquizadas nas relações do fazer artístico. Como projetos e ações coletivizados, tendem a desenfaturar o lugar consagrado ao autor, afirmando sua condição de autoria coletiva, realçando o processo coletivizado de criação como valor em si e, em inúmeras ocasiões, não resulta em um produto/objeto, mas em uma ação efêmera (LACY, 1996; KWON, 2002; BISHOP, 2006; STIMSON; SHOLETTE, 2007; KESTER, 2004, 2003; FINKELPEARL, 2001; HEARTNEY, 1997).

O que deve ser destacado nesses projetos, entretanto, é justamente a aclamação das práticas colaborativas, consumando o engajamento e o comprometimento da comunidade como vetores dos quais depende o sucesso de projetos desse tipo. A natureza dessas manifestações de arte pode assumir diferentes formulações e diferentes (i)materialidades, desde caminhadas, paradas, piqueniques, performances, rodas de conversa, murais coletivos, valorizando os laços de aderência e de diálogo que venham a ser estabelecidos no processo.

Em se tratando de grandes murais coletivamente produzidos, um dos pioneiros e mais destacados exemplos, quer seja por sua magnitude ou pela participação massiva da comunidade, é o grande mural coordenado por Judy Baca em Los Angeles. Junto a um grupo de 400 jovens de segmentos sociais minoritários da cidade, entre latinos e afrodescendentes, Judy Baca coordenou a realização do *Great Mural of Los Angeles* entre a segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980 (Fig. 1). O objetivo do projeto, conduzido pelo Social and Public Art Resource Center (SPARC), do qual Baca era diretora, era alavancar uma percepção de pertencimento e de orgulho em membros dessas comunidades que viviam – e ainda vivem – uma vida desassistida no reconhecimento de seus valores fundamentais e em suas necessidades básicas, marginalizadas na sociedade estadunidense por sua constituição étnica, racial, identitária ou social. Conforme apontado por Yolanda López, citada por Suzanne Lacy, “em uma época em que o Estado se desintegrou ao ponto de não poder mais atender às necessidades das pessoas, os artistas que trabalham na comunidade precisam conscientemente desenvolver habilidades de organização e de crítica – entre as pessoas com as quais trabalham” (LÓPEZ *apud* LACY, 1996, p. 27).



Figura 1. Judy Baca em frente ao mural *Great Wall of Los Angeles*. Fonte: Página da artista Judy Baca. Disponível em: <http://www.judybaca.com/artist/biography/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

O *Great Mural*, com mais de 800 metros de comprimento por 4 metros de altura, erguido em uma cidade que é vista como um pedaço da América Latina nos Estados Unidos, teve o objetivo de contar uma outra história da “América”, diferente daquela que aparece nas narrativas, discursos e livros oficiais. Vistoso em suas cores e temáticas, o mural representa momentos e personagens de destaque da cultura hispânica em sua tra(ns)dução para terras ao norte do Rio Grande, ao norte da fronteira de cristal que aparta dois mundos, além de também se dedicar a representar fatos históricos importantes das tradições afro-diaspóricas nos Estados Unidos. Naquele contexto comunitário de Los Angeles, a produção do mural épico, oficialmente intitulado como *The History of California*, visava potencializar condições para que as comunidades se vissem e se identificassem como historicamente e culturalmente criativas e relevantes, deflagrando sentimentos lastreados na percepção da riqueza de sua tradição e de sua história: “ênfatizando seus papéis como articuladores, esses artistas se valeram de sua tradição em favor de uma linguagem artística, como os murais públicos, que conversam com facilidade com seu povo” (LACY, 1996, p. 26).

A prática da pintura mural esteve muito presente na formação e nos interesses plásticos e políticos de Judy Baca. A artista, filha de pais mexicanos e nascida em Los Angeles, tinha pleno conhecimento da contribuição de *Los Tres Grandes* mexicanos (José Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera) para a história da pintura do século XX. Os principais nomes do muralismo mexicano perseguiram a condição épica em suas produções, um monumentalismo heroico que é replicado *ipsis litteris* no grande projeto de Baca em Los Angeles, independentemente se decidirmos chamá-lo de *Great Wall of Los Angeles* ou *The History of California*, já que a sugestão do caráter épico permanece intacta.

Além da reconhecida influência dos grandes muralistas na obra de Judy Baca – cabendo acrescentar que a artista introduziu um componente fundamental em suas travessias igualmente heroicas: a colaboração com segmentos marginalizados na sociedade (VELIMIROVIĆ, 2017; RODRIGUEZ, 2014; SANDOVAL; LATORRE, 2008; PINCUS, 1995) –, a presença dos mexicanos nos Estados Unidos teve grande repercussão no movimento que elevaria a arte estadunidense a uma condição de destaque na história do Modernismo da segunda metade do século XX: o Expressionismo abstrato. Esses artistas mexicanos deixaram um rastro de obras, oficinas e ações nos Estados Unidos que impactaram a geração de artistas que se formava naqueles anos pré-Segunda Guerra Mundial.

David Siqueiros, por exemplo, tendo sido refugiado político nos Estados Unidos a partir de 1932, realizou três murais em Los Angeles, sendo um deles intitulado *América Tropical*, caracterizado como um “ataque à supressão da América Latina pelos Estados Unidos” (EMMERLING, 2003, p. 14). Além disso, um dos participantes da oficina oferecida por Siqueiros em Nova York entre 1936 e 1937 era Jackson Pollock, quando o estadunidense teve os primeiros contatos com as possibilidades do uso da tinta industrial fluida, tais como o esmalte, que acabaria como sua marca registrada nas *drip paintings* (LANCHNER, 2009; FOLGARAIT, 1987; EMMERLING, 2003; OLIVER, 2003; POLCARI, 2013; TOYNTON, 2012; SCHJELDAHL, 2020). Como anotado por Clare Oliver, “A *dripping* [painting] não era uma ideia nova quando Pollock fez pela primeira vez – não era novo nem mesmo para ele. Em 1936, Pollock tinha visto Siqueiros respingando tinta de um bastão como uma tentativa de gerar novas ideias” (OLIVER, 2003, p. 40).

Ainda sobre os murais comunitários desenvolvidos em ambientes sociais periféricos das grandes cidades, e não somente em Los Angeles, entre os quais o *Great Mural* é um exemplo emblemático, para além das reverberações matizadas entre as comunidades atingidas, cabe assinalar que os murais carregam uma linguagem fincada na tradição da pintura realista, que é inteligível para aqueles e aquelas a quem, em primeira e última instância, se dirigem. A respeito, Lucy Lippard registrou, com autoridade, que “nenhuma arte ativista tem tido mais apoio comunitário e impacto social a longo prazo que os murais, uma forma de arte pública inequivocamente democrática, altamente visível e executada de forma colaborativa. O processo em si, como Judy Baca tem deixado tão claro ao longo dos anos, é tão empoderador quanto o produto” (LIPPARD, 1998, p. xi).

Entretanto, talvez por esses mesmos motivos que lhes granjeiam sucesso popular, os murais permanecem opacos para a crítica e para o mundo da arte. Mesmo o *Great Mural*, com sua envergadura e repercussão, não conseguiu despertar um interesse substantivo do mundo da arte, um mundo que se instaura em uma realidade paralela. Os contatos da crítica com o mural e seu impacto social permanecem no plano das superficialidades, através dos filtros de relatos ou de publicações de arte e afins. Portanto, essas produções comunitárias, projetos e ações que são contexto-dependentes não são consideradas por uma crítica de arte que entende a si mesma como maiúscula. A atuação da crítica tende a omitir o muralismo contemporâneo e a produção dos “artistas comunitários”, promovendo sua invisibilização, colocando-os em uma prateleira ainda mais alta e, portanto, ainda menos acessível, na escala do desinteresse generalizado partilhado com as diferentes manifestações de arte pública, em grande parte pelas dificuldades de apropriação sistematizada dessa produção pelo mercado de arte (SENIE, 2003; LIPPARD, 1998; LACY, 1996).

No Brasil, a paulista Mônica Nador ocupa um lugar de destaque entre os artistas envolvidos com projetos comunitários de arte que se alicerçam em torno da tradição da pintura colaborativa. Avançando em um segmento das artes decorativas que se vale da pintura apoiada no estêncil, Nador realiza práticas ativistas junto a comunidades periféricas, tendo criado em 2004, com a participação de colaboradores, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), no bairro localizado na região sul da cidade de São Paulo (Fig. 2). Através de uma ação crítica, a artista busca integrar as artes no cotidiano das populações em situações de desproteção social, na expectativa de enfrentamento das vulnerabilidades que atingem as pessoas das comunidades: “uma coisa que acho que não funciona é a arte-

denúncia dentro do cubo branco; então, acho que arte política está em outro lugar, e não ali” (SPERLING, 2006, p. 93). Para além disso, entendendo que a integração com a comunidade com a qual vinha trabalhando precisava ganhar contornos mais incisivos, de maneira que ela mesma, a artista, pudesse vivenciar realidades e situações que não compunham o padrão cotidiano de sua vida, Mônica Nador “mudou-se para a periferia há mais de dez anos, para romper a distância artificial que se coloca entre a população e a arte” (WERNECK, 2018, p. 141).



Figura 2. Mônica Nador e autoria compartilhada, *Paredes Pinturas*, 1996. Foto: Mônica Nador. Fonte: Arteversa-UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/monica-nador-arte-comunidade-transformacao/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Diante do constatado desapareço da crítica de arte comprometida com a produção de objetos de arte para o mercado, as propostas, projetos e elaborações de Mônica Nador tendem à invisibilização-padrão nesse âmbito da crítica, despertando, entretanto, um interesse substancial no meio acadêmico de investigação da arte, figurando como objeto de pesquisa – central ou não – em inúmeros trabalhos de conclusão de mestrado, de doutorado e afins (FUREGATTI, 2013; SOARES, 2015; CAMPBELL, 2018; GRAÇA, 2016; RIBAS, 2010).

Quase que concomitantemente aos trabalhos de Judy Baca e colaboradores no *Great Wall*, outro segmento também negligenciado na estrutura social estadunidense manifestava seu desgosto e sua revolta na costa leste dos Estados Unidos. Diante das desigualdades que subjugam a sociedade economicamente mais rica do mundo, jovens da periferia de Nova York investiam sua impetuosidade sobre as superfícies metálicas dos trens do metrô em trânsito pela cidade, redesenhando sua

malha subterrânea e seus trilhos suspensos. Em sua rebeldia criativa, com o auxílio dos bólides metálicos, esses jovens se insurgiam contra o encurralamento que os sentenciava ao enclausuramento nos “guetos”, estampando seus *graffitis* nos trens a cruzar a cidade. Dentro da geografia da cidade, o *graffiti* é parte da cena cultural do *hip-hop*, integrando sua totalidade com o *rap* e o *break* (FORMAN, 2002; BANES, 2004; HAGER, 1984), a partir, em especial, do Harlem e South Bronx, que assistiram sua emergência: “a disseminação gradual do *rap*, *graffiti* e *break-dancing* como pilares do *hip-hop* envolvia a transgressão de espaços sociais distintos que historicamente foram moldados por práticas culturais segregadas” (FORMAN, 2002, p. 75). De acordo com Emmett George Price, III,

a cultura *hip-hop* é comumente definida como a combinação de quatro elementos fundacionais: *Djing*, *graffiti*, *b-boying/b-girling* e *MCing*. Cada elemento serve como um método de autoexpressão que conta com a criatividade individual e com modos de desempenho altamente personalizados. Cada um tem suas raízes nas metrópoles urbanas e surgiram em cidades socialmente empobrecidas, economicamente devastadas e politicamente desesperançadas. E cada um, de alguma maneira, se intersecta com a prevalência de gangues e o estilo de vida das gangues durante a década de 1960 (PRICE, 2006, p. 21).

O *graffiti* emergiu, portanto, carreando questões de territorialidade e de afirmação entre jovens e gangues dos bairros periféricos de Nova York, como uma compulsão a inscrever apelidos autocriados para uma identidade pública nas paredes e ruas dos bairros. Para um jovem da periferia, carente de admiração, respeito e notoriedade pelos pares em um mundo de “celebridades”, a replicação à exaustão de seus nomes-apelidos poderia ser vista como uma forma de deixar o anonimato e de atingir o “sucesso” (CASTLEMAN, 1982). Conforme depoimento de Wicked Gary, um *writer* típico do período de proeminência do *graffiti* em Nova York, “quanto mais você escreve seu nome, mais você começa a pensar e mais você começa a ser quem você é. Uma vez que você começa a fazer isso, você começa a afirmar seu individualismo e quando você faz isso, você tem uma identidade” (GARY *apud* CASTLEMAN, 1982, p. 76).

Este foi o caso do *writer*, como os grafiteiros nova-iorquinos são conhecidos, “Taki183”. Depois de inscrever compulsivamente seu nome público em todas as superfícies disponíveis nos bairros, nos diferentes distritos e na área central da cidade – Manhattan –, nas partes internas e externas dos trens, nas estações e onde mais fosse possível, Taki183² foi entrevistado pelo New York Times³, resultando em uma publicação que é, para muitos, responsável pela explosão do *graffiti* em Nova York. De acordo com George Jochowitz, professor da City University of New York (CUNY), “o New

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

York Times é [...] responsável pela prevalência do *graffiti*. Em 21 de julho de 1971, apareceu uma entrevista com Taki183, um grafiteiro até então desconhecido [...]. A glorificação deste vândalo pelo jornal de maior prestígio da nação não deixou de ter efeito. Dentro de meses um pequeno problema tornou-se um dos maiores” (JOCHNOWITZ *apud* CASTLEMAN, 1982, p. 144-146).

Inicialmente, a inscrição de seus apelidos-nomes em qualquer superfície disponível era o que bastava para os *writers*. Entretanto, com a multiplicação exponencial de novos nomes-apelidos nas paredes, muros, portas, automóveis abandonados etc., as grafias precisaram ganhar distinção tanto quanto à forma quanto ao lugar em que os nomes eram estampados. Quanto mais difícil o acesso, maior a admiração e o respeito pelos pares de um universo que funciona(va) de acordo com as normas que lhe são próprias. Impulsionados pelo rápido incremento e popularização da tinta em latas de aerossol, as tintas *spray*, suas formas ganharam novas possibilidades de expressão, e os *writers* passaram a rebuscar nas inscrições de seus apelidos autodefinidos, que ganharam em escala, abandonando a timidez das primeiras inserções para ocupar a superfície total dos vagões (Fig. 3).



Figura 3. Seleção de nomes-apelidos de *writers* nas laterais de trens do metrô de Nova York, década de 1970. Detalhe de capa de livro. Fonte: COOPER; CHALFANT, 1999 [1984].

Com o aumento em escala e em número das inscrições que se espalhavam literalmente por toda a cidade de Nova York, transitando sobre as rodas dos trens em práticas abalizadas pelo sentimento de afirmação, de orgulho e de resistência, houve igualmente uma escalada no processo de criminalização dessas manifestações pelas autoridades da cidade (CASTLEMAN, 1982; COOPER; CHALFANT, 1999; KRAMER, 2017), acarretando o recrudescimento da repressão às práticas do *graffiti*: “desde

seu surgimento entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, a ‘teoria das janelas quebradas’⁴ forneceu a maior parte dos fundamentos epistêmicos para os esforços práticos *anti-graffiti* orquestrados pelas autoridades da cidade de Nova York” (KRAMER, 2017, p. 90).

Entretanto, apesar da repressão implacável e do aumento do aparato de vigilância, as inscrições de nomes-apelidos, desenhados com vigor e arte, transpuseram os limites do confinamento nos *barrios*, passando a circular para além de onde podiam alcançar os olhos desses jovens, influenciando outros jovens em diferentes cidades estadunidenses e em outras partes do mundo. Com isso, essa “revolta” se projetou para muito além dos limites geográficos de Nova York que, em um determinado recorte temporal, presenciou sua insurgência a correr livre sobre os trilhos da cidade.

O desembarque do pós-*graffiti* na Zona Portuária do Rio de Janeiro

Desde a experiência seminal na Nova York dos anos 1970, o *graffiti*, depois de proscrito, criminalizado, perseguido e eliminado das superfícies metálicas dos trens da cidade, tem experimentado novas situações nas quais tem sido alvo de sucessivos processos de cooptação pelo sistema. Quer seja através do poder público, em sua aliança com o grande capital, ou através do mundo da arte, o sistema passou a oferecer alguns benefícios em troca da manutenção do controle e da condição de monetização da produção desses artistas-grafiteiros-escritores. O mercado de arte, com a ajuda das instituições culturais que gravitam no seu entorno, tem pinçado jovens talentosos entre aqueles que, outrora, seriam criminalizados e presos, alçando-os para a condição de figurar no estrelato internacional do pós-*graffiti*. Para citar apenas alguns, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf, e, mais recentemente, Banksy e Kobra.

Nesse processo de transição entre dois mundos, os *graffiti* migraram dos espaços do mundo real, deixando para trás as características que lhe são próprias – tensões, contaminações, balbúrdia, impurezas –, adentrando os espaços controlados e assépticos do mundo da arte e das instituições, assumindo novas feições e novas relações com as diferentes sociedades, amansando suas atitudes de afirmação político-identitária e de enfrentamento sociopolítico em favor das respostas conciliatórias e institucionalizadas do pós-*graffiti*. Mesmo quando a produção de arte pós-*graffiti* ainda permanece nas ruas, elegidas como lócus de sua instauração, a potência de revolta e de insurgência do *graffiti* parece ter se perdido definitiva e irremediavelmente. O pós-*graffiti* que se vê

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

estampado nos muros das cidades e que ganha proeminência nas práticas atuais de arte pública, no Rio de Janeiro e em outras cidades do mundo, é um pós-*graffiti* amansado, docilizado, quando não adocicado. Em Nova York, os trens atravessam a cidade livres de qualquer marca ou sinal que não sejam aqueles fixados ou autorizados pela Metropolitan Transportation Authority. As marcas dos *writers* foram banidas e não rodam mais pela cidade.

Também as marcas de afirmação das identidades coletivas em práticas de arte mural, nos moldes dos projetos comunitários desenvolvidos por Judy Baca e outros, vão desaparecendo do horizonte da arte, substituídas por ações que ressaltam e enfatizam as individualidades, como se isso fosse próprio da natureza da arte. Impulsionados pelos ventos que bafejam o mercado de arte em busca de novos – poucos – talentos, também os artistas do pós-*graffiti* – e por que eles não compartilhariam essas mesmas expectativas? –, eles e elas se veem como candidatos/as ao sucesso-estrelato, vivenciando “o novo paradigma do artista, encarnado pela figura popularizada de Vincent Van Gogh”, no qual se dá o “deslocamento da obra para a pessoa [...], do regime de comunidade para o regime de singularidade”, seguindo um paradigma no qual o anormal, o excepcional, é transformado em algo ancorado em um “modelo singular” (HEINICH, 2005, p. 138-140). Cabe ainda lembrar que o fracasso-sucesso tardio de Van Gogh deixou todo o sistema que gira em torno do mercado de arte em uma busca consternada por aquele que poderia vir a ser um “novo Van Gogh”. Mais que isso, diante do desconhecido, do imprevisível e mesmo do forjado, a fabulação em torno da “glória de Van Gogh”⁵ torna o mercado um lugar estressante, a demandar uma concentração global que não permita que um “novo Van Gogh” hipotético se lhe escorra por entre os dedos.

Em 1983, Sidney Janis, fundador e proprietário da galeria que estampava seu nome, afirmou no catálogo da mostra por ele organizada que o pós-*graffiti* era a “transposição [de imagens de *graffiti*] das superfícies do metrô para a tela”, proclamando que “a pintura do artista do *graffiti*, não mais transitória ou efêmera, une-se à tradição da arte contemporânea e é reconhecida como um movimento existente e válido”⁶ (JANIS *apud* BORHES, 2018, p. 102-103). Sabemos, entretanto, que certas “viagens” não são simples deslocamentos que se possa realizar e chegar incólume na outra ponta. A transição *graffiti*/pós-*graffiti* não seria, portanto, uma viagem simples. Essa passagem representou o processo de institucionalização e de domesticação de uma arte que, tendo enfrentado processos de criminalização, havia surgido pelas mãos, braços, pernas, sonhos, frustrações, marcadores e

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

sprays da insurgência e da revolta, ferramentas que, amansadas e despotencializadas, passaram a servir a outros propósitos, subjugadas aos interesses do sistema neoliberal – mercado de arte e outros poderes. Conforme notado por Tristan Manco, citado por Borhes (2018, p. 103), “era notório que o aparato artístico estava comprando o estilo do *graffiti*, mas que se recusava a reconhecer os artistas que haviam criado a cultura do *graffiti*”.

As pinturas e murais do pós-*graffiti* apresentam grande diversidade de procedimentos e de linguagens, com um estilo vagamente definido em torno de um colorido radiante e das marcas difusas da tinta *spray*, de alguma forma replicadas mesmo quando o material utilizado pelo artista não é a tinta em aerossol. Essa diversidade estilística acarreta a ausência de coerência e de compromisso estético do pós-*graffiti* quando visto em conjunto (BORHES, 2018). Como marca dessa diversidade, os murais do pós-*graffiti* lidam com temas muito diversos, eventualmente definidos por aqueles que patrocinam o trabalho ou que tenham feito a encomenda. Isso não impede, entretanto, que esses artistas-autores persigam sua absorção no mercado de arte, desafiando o sistema (DAICHENDT, 2021), e que desfrutem de uma boa acolhida popular, em especial as obras mais elaboradas, o que pode explicar o sucesso de artistas como Banksy e Kobra, entre outros, que também flertam com a publicidade em práticas que estimulam a cultura do consumo (KRAMER, 2017). Entretanto, o que parece marcar definitivamente o pós-*graffiti* é a passagem para a legalidade (BORHES, 2018; REVI, 2017; KRAMER, 2017, 2010), abandonando o trabalho apressado em pátios e becos escuros, fugindo das autoridades policiais que permaneciam à espreita, e que agora são aliadas para garantir o fechamento de ruas e avenidas, liberadas para os trabalhos dos artistas. Neste sentido, a divisa definitiva do pós-*graffiti* é sua institucionalização pelo sistema de arte e por outros poderes constituídos em torno do neoliberalismo, de quem tem sido um parceiro acrítico (Fig. 4).



Figura 4. Banner da exposição de Jean-Michel Basquiat (*Writing the Future – Basquiat and the Hip-Hop Generation*) na fachada do Museum of Fine Arts de Boston, Estados Unidos. Fonte: Speerstra/Blog. Disponível em: <https://www.speerstra.net/en/blog/posts/exhibition-writing-the-future-basquiat-and-the-hip-hop-generation-boston-usa>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Cientes das possibilidades e potencialidades do “embelezamento” propiciado pelo uso de grandes murais em seus projetos urbanos em áreas degradadas da Zona Portuária, as autoridades municipais do Rio de Janeiro têm recorrido frequentemente à colaboração de artistas relacionados ao pós-*graffiti*, entendidos como elementos decisivos nos processos de revitalização e de gentrificação de ambientes urbanos decadentes (LENNON, 2021; SCHACTER, 2013; LEWISOHN, 2008; GANZ, 2004). Neste sentido, a municipalidade tem feito recorrentes investimentos em projetos de criação de murais na renovada Avenida Rodrigues Alves e adjacências, na região do porto da cidade. Esses murais, que vão aos poucos cobrindo as paredes e muros em ruínas dos velhos armazéns da via inaugurada no início do século passado como “Avenida do Caes”, visam “embelezar” a área à espera de novos usos e de novos usuários.

Eliminadas as sombras que o desaparecido Elevado da Perimetral projetava sobre as vias da Avenida Rodrigues Alves e sobre as fachadas dos armazéns e galpões, a Prefeitura tem investido na transformação da região portuária em um distrito de arte, através de projetos que são bombasticamente anunciados como “Zona Portuária do Rio terá galeria de arte a céu aberto com 11 mil m²”,

“Arte, cultura e lazer a céu aberto na Zona Portuária” ou “As cores do grafite aportam nos armazéns do cais”⁷⁷. São murais gigantescos que, somados, cobrem mais de 1,5 km de extensão da avenida com uma altura média de 15 m.

O que está em jogo na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro é a reocupação, qualificada segundo os padrões da gentrificação, de uma área extensa que foi tomada do mar, através de sucessivos aterramentos empreendidos no começo do século XX pela parceria Rodrigues Alves–Pereira Passos. As obras para a modernização do porto da cidade promoveram a retinização e a supressão de praias, enseadas e sacos na antiga região da Zona Portuária, de maneira a facilitar o atracamento de navios de maior porte utilizados no transporte marítimo (LAMARÃO, 1991; OLIVEIRA, 2022; PINHEIRO, 2004; SANTOS; LENZI, 2005). Com as décadas que se sucederam à modernização do porto e com a introdução de novos métodos do transporte global do comércio marítimo, grande parte dos pátios, armazéns, galpões e trapiches da região do porto ficaram em desuso, clamando pela intervenção do poder público, aliado ao capital, por meio de projetos de revitalização que demandam a presença e a participação das artes em processos de humanização e de embelezamento.

Entretanto, uma rápida compilação de trechos de pronunciamentos de autoridades municipais, ou de seus representantes, e de empresários atuantes na região, não deixa dúvida quanto à dimensão e o lugar que a arte ocupa nos interesses e preocupações que orientam o processo de revitalização da Zona Portuária da cidade:

O projeto [Rua Walls 2020] nasceu como uma forma de ressignificar esse espaço urbano utilizando a arte.

Mais do que uma exposição artística, a iniciativa [Rua Walls 2020] serve como ferramenta de revitalização da região e de movimentação da economia local, impactada pela crise do coronavírus. As pinturas revitalizam a cidade e podem ser vistas de dentro do carro, ônibus ou por pessoas que estejam passando pelo local, fazendo turismo ou não.

A Zona Portuária ficou muito atrativa com a revitalização urbana. Agora, a Avenida Rodrigues Alves será transformada em um verdadeiro museu a céu aberto [Rua Walls 2020], atraindo cariocas e turistas, o que vai promover a região, já consolidada como referência histórica e cultural carioca.

A iniciativa [Rua Walls 2021] não é um projeto de arte, mas um projeto de urbanismo tático que utiliza a arte como ferramenta de transformação social e de repensar e ressignificar os espaços urbanos: – A arte vem como coadjuvante, pois o grande protagonista é a cidade.

Nós estamos utilizando a arte como mola propulsora do desenvolvimento social e territorial da região. Não se trata apenas de arte por arte. Se trata de desenvolver um território que precisa ser desenvolvido [Núcleo de Ativação Urbana (NAU)]. O Distrito de Arte do Porto não é só sobre arte, é sobre de que forma eu posso transformar e ressignificar uma região através da arte [Núcleo de Ativação Urbana (NAU)].⁸

Esses projetos têm reunido artistas com diferentes calibrações de experiência nas práticas de pintura mural urbana, bem como com diferentes processos formativos⁹. Estudante da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ju Angelino, por exemplo, é uma artista entre os que enfrentaram o desafio de lidar com áreas tão extensas em suas pinturas monumentais. Para o projeto Rua Walls 2021, Angelino realizou uma pintura de dimensões gigantescas (480 m²) na fachada de um antigo armazém da região, próximo à Rodoviária Novo Rio e ao Canal do Mangue, justamente o ponto onde começou o aterramento para a construção do porto há mais de 100 anos. No mural, com uma palheta reduzida de cores quentes, utilizando apenas o vermelho e o amarelo, um único e colossal grito, em preto: “Eu também estou aqui!” (Fig. 5).

Curiosamente, essa inscrição parece conter uma espécie de transmutação linguística da marca deixada compulsivamente pelo *writer* nova-iorquino a inundar a cidade de Nova York no final da década de 1960, início dos anos 1970 – uma assinatura pública que foi tida como agente decisivo para a erupção do *graffiti* entre uma juventude que habitava os ambientes urbanos degradados e periféricos da cidade: “TAKI183”. Talvez isso seja apenas uma coincidência, talvez um tanto forçada, mesmo que se saiba que nada é por acaso.



Figura 5. Ju Angelino, *Eu também estou aqui!* Projeto desenvolvido para o Rua Walls 2021, Zona Portuária do Rio de Janeiro. Fotomontagem do autor. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

REFERÊNCIAS

ALVES, Raoni; LIMA, Marcos Serra. Zona Portuária do Rio terá galeria de arte a céu aberto com 11 mil m². **G1-Rio**, 27 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/11/27/zona-portuaria-do-rio-tera-galeria-de-arte-a-ceu-aberto-com-11-mil-m.ghml>. Acesso em: 11 fev. 2023.

AMORIM, Diego. As cores do grafite aportam nos armazéns do cais. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 20, 6 set. 2020.

ARTEVERSA. **Mônica Nador**: Arte, comunidade, transformação. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/monica-nador-arte-comunidade-transformacao/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

BANES, Sally. Breaking. In: NEAL, Mark Anthony; FORMAN, Murray (ed.). **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. Nova York: Routledge, 2004. p. 13-20.

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaborations and its Discontents. **Artforum**, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

BORHES, Kristina. Another Attempt to Explore the Transient Nature of Post-Graffiti Through the History of a Term. **SAUC Journal: Street Art & Urban Creativity**, v. 4, n. 1, p. 102-209, 2018. Disponível em: http://sauc.website/public/journals/1/SAUC_V4N1/102%20-%20109_e.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**: arte como gatilho sensível para novos imaginários. 2018. 314 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12072018-145203/publico/BRIGIDAMOURACAMPBELLPAES.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

CASTLEMAN, Craig. **Getting Up**: Subway Graffiti in New York. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1982.

COCKCROFT, Eva; WEBER, John Pitman; COCKCROFT, James. **Toward a People's Art** – The Contemporary Mural Movement. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998 [1977].

COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. **Subway Art**. Londres: Thames & Hudson, 1999 [1988].

DAICHENDT, G. James. From Graffiti to Gallery – The Street Art Phenomenon. In: ROSS, Ian Ross (ed.). **Routledge Handbook of Street Culture**. Londres; Nova York: Routledge, 2021. p. 90-103.

EMMERLING, Leonhard. **Pollock**. Colônia: Taschen, 2003.

FINKELPEARL, Tom. Introduction: The City as Site. In: FINKELPEARL, Tom (ed.). **Dialogues in Public Art**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. p. 2-51.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-grafiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

FOLGARAIT, Leonard. **So Far from Heaven**: David Alfaro Siqueiros' "The March of Humanity" and Mexican Revolutionary Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FORMAN, Murray. **The 'Hood Comes First**: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

FORMAN, Murray. Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography. *In*: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony. **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. Nova York/Londres: Routledge, 2004. p. 9-12.

FUENTES, Carlos. **A fronteira de cristal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FUREGATTI, Sylvia. A questão do tempo na produção da arte pública contemporânea: o antes e o depois de Mônica Nador. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EM LATINOAMÉRICA – GEAP-LA, 3., 2013, Santiago. **Transitos, Apropiaciones y marginalidades del arte público em América Latina**. Santiago: Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibanés, 2013. p. 243-256. Disponível em:

https://www.academia.edu/8068599/Drien_Marcela_Teresa_Espantoso_R._y_Carolina_Vanegas_C._eds._III_Seminario_Internacional_sobre_Arte_Publico_en_Latinoamerica_Transitos_apropriaciones_y_marginalidades_d. Acesso em: 8 mar. 2023.

GANZ, Nicholas. **Graffiti World**: Street Art from Five Continents. Nova York: Harry N. Abrams, 2004.

GRAÇA, Luiza Abrantes da. **Margens silenciadas**: arte colaborativa e a busca por protagonismo. 2016. 283 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/150812>. Acesso em: 15 mar. 2023.

HAGER, Steven. **Hip Hop**: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti. Nova York: St. Martin's Press, 1984.

HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. *In*: HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition**: American Culture at the Crossroads. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997. p. 206-218.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 21 fev. 2023.

HEINICH, Nathalie. **The Glory of van Gogh**: An Anthropolgy of Admiration. Nova Jersey: Princeton University Press, 1996.

JUDY BACA. **Site da artista**. Disponível em: <http://www.judybaca.com/about/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces**: Community + Communication in Modern Art. Berkeley, Cal.: University of California, 2004.

KESTER, Grant. Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960s. **Public Art Review**, v. 14, n. 2, p. 4-11, primavera/verão 2003. Disponível em:

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

https://umedia.lib.umn.edu/item/p16022coll128:1795/p16022coll128:1747?child_index=4&page=2&q. Acesso em: 21 fev. 2023.

KRAMER, Ronald. **The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.

KRAMER, Ronald. Painting with Permission: Legal Graffiti in New York City. **Ethnography**, v. 11, n. 2, p. 235-253, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1466138109339122>. Acesso em: 21 mar. 2023.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne (ed.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. **Dos trapiches ao porto: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991.

LANCHNER, Carolyn. **Jackson Pollock**. Nova York: Museum of Modern Art, 2009.

LENNON, John. **Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification**. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.

LEWISOHN, Cedar. **Street Art: The Graffiti Revolution**. Londres: Tate Publishing, 2008.

LIPPARD, Lucy R. Foreword to the 1998 Edition. *In*: COCKCROFT, Eva; WEBER, John Pitman; COCKCROFT, James. **Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998 [1977]. p. xi-xv.

MOURÃO, Giovanni. Arte, cultura e lazer a céu aberto na Zona Portuária. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 33, 12 dez. 2021.

NY TIMES. "Taki183" Spawns Pen Pals. **New York Times**, 21 jul. 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=1>. Acesso em: 3 mar. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro**. Niterói/Rio de Janeiro: Circuito; PPGCA-UFF, 2022.

OLIVER, Clare. **Jackson Pollock**. Danbury, Connecticut: Franklin Watts, 2003.

PINCUS, Robert L. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. *In*: FELSHIN, Nina. **Is It Art? The Spirit of Art as Activism**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 31-49.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas; RABHA, Nina Maria de Carvalho Elias. **Porto do Rio de Janeiro: construindo a modernidade**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

POLCARI, Stephen. Jackson Pollock's Maguey Shorthand. **Source:** Notes in the History of Art (The University of Chicago), v. 32, n. 3, p. 30-36, primavera 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/sou.32.3.23392423>. Acesso em: 25 fev. 2023.

PRICE, Emmett George, III. **Hip Hop Culture.** Santa Barbara, Califórnia: ABC-CLIO, 2006.

REVI, Rohit. Post-Graffiti in Lisbon: On Spatial Localization and Market Absorption. **Cidades: Comunidades e Territórios**, n. 35, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cidades/556>. Acesso em: 21 mar. 2023.

RIBAS, Luciano do Monte. **Jardim Miriam Arte Clube:** lugar de encontro entre arte e direitos humanos. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5198/RIBAS%2c%20LUCIANO%20DO%20MONTE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 fev. 2023.

RODRIGUEZ, Kaelyn Danielle. **Authorship and Memory in Judy Baca's Murals.** Riverside: University of California Press, 2014.

SANDOVAL, Chela; LATORRE, Guisela. **Chicana/o Artivism:** Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. MacArthur Foundation Series. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008. p. 81-108. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/dmal.9780262550673.081>. Acesso em: 25 fev. 2023

SANTOS, Núbia Melhem; LENZI, Maria Isabel (org.). **O porto e a cidade:** o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

SCHACTER, Rafael. **The World Atlas of Street Art and Graffiti.** Sidney: NewSouth Publishing, 2013.

SCHJELDAHL, Peter. Wall Power. **The New Yorker**, v. 96, n. 2, p. 68, 2 mar. 2020. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=capes&id=GALE|A616062053&v=2.1&it=r&sid=bookmark-AONE&asid=14f3f159>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. **Sculpture**, v. 22, n. 10, p. 44-49, dez. 2003. Disponível em: <https://sculpturemagazine.art/responsible-criticism-evaluating-public-art/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SOARES, Maria Alzira. **A arte pública de Mônica Nador.** 2015. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/a_arte_publica_de_monica_nador_arquivo_1.pdf. Acesso em: 27 fev. 2023.

SPEERSTRA/BLOG. **Exhibition Writing the Future, Basquiat and the Hip-Hop Generation – Boston – USA.** Disponível em: <https://www.speerstra.net/en/blog/posts/exhibition-writing-the-future-basquiat-and-the-hip-hop-generation-boston-usa>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SPERLING, David. Artevida útil – Entrevista com Mônica Nador. **Risco:** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, USP-São Carlos, v. 4, n. 2, p. 93-98, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44677> Acesso em: 3 mar. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Introduction: Periodizing Collectivism. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (ed.). **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 1-15.

TOYNTON, Evelyn. **Jackson Pollock**. New Haven: Yale University Press, 2012.

VELIMIROVIĆ, Andreja (Andrey V.). How The Great Wall of Los Angeles Became a Cultural Landmark. **Widewalls**, 21 set. 2017. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/the-great-wall-of-los-angeles>. Acesso em: 3 mar. 2023.

WERNECK, Sylvia. É possível uma crítica socialmente ativa? **Revista USP**, São Paulo, n. 119, p. 132-148, out./nov./dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/151583>. Acesso em: 3 mar. 2023.

NOTAS

1 Este artigo integra o projeto de pesquisa “AS FACES REVERSAS DO MAR: o Museu de Arte do Rio entre a opção descolonial e os processos de gentrificação da Zona Portuária”, que conta com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) – Processo no. 313342/2021-0.

2 Os números que aparecem na sequência dos nomes dos primeiros *writers* nova-iorquinos fazem referência aos números de suas ruas. Com o recrudescimento da repressão ao *graffiti* na cidade, essa prática foi abandonada de maneira a dificultar o rastreamento e a localização desses *writers* pela polícia (CASTLEMAN, 1982).

3 “Taki183 Spawns Pen Pals”, *New York Times*, 21 jul. 1971.

4 De acordo com Kramer (2017, p. 24-25), ao descobrirem uma palavra-chave (“janelas quebradas”) para orientar as crenças e as preocupações dos conservadores nos Estados Unidos quanto às questões relacionadas à ordem cívica e à ordem visual nas cidades, George L. Kelling e James Q. Wilson sugeriam que pequenos sinais de desordem (o *graffiti*, por exemplo) poderiam acarretar, em um processo de escalada, o cometimento de crimes graves. Dessa maneira, esses pequenos sinais de desordem deveriam ser combatidos: “isto poderia ser feito através da aplicação de leis e de penalidades mais rígidas àqueles responsáveis pelos pequenos delitos, o que pressupôs uma maior presença policial e uma maior vigilância”. Para um entendimento mais aprofundado da teoria das “janelas quebradas”, ver WILSON, James Q.; George L. Kelling. *Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety*. *Atlantic Monthly*, n. 249, p. 29-38, 1982.

5 Cf. *The Glory of van Gogh: An Anthropolgy of Admiration*, livro de Nathalie Heinich (New Jersey: Princeton University Press, 1996).

6 Sidney Janis no catálogo da mostra *Post-Graffiti*, Nova York, Sidney Janis Gallery, 1983.

7 Conforme reportagens assinadas respectivamente por Raoni Alves e Marcos Serra Lima (*G1-Rio*, 27 nov. 2021), Giovanni Mourão (*O Globo*, 12 dez. 2021) e Diego Amorim (*O Globo*, 6 set. 2020).

8 Trechos compilados a partir das seguintes reportagens: Raoni Alves e Marcos Serra Lima (*G1-Rio*, 27 nov. 2021), Giovanni Mourão (*O Globo*, 12 dez. 2021) e Diego Amorim (*O Globo*, 6 set. 2020).

9 Nomes de alguns artistas que têm participado de projetos de pintura mural na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Eduardo Kobra, Marlon Muk, Thiago Haule, Amorrinha, Mariê Balbinot, Vinicius Mesquita, Ziza, Igor SRC, Miguel Afa, Paula Cruz, Leandro Assis, Flora Yumi, Luna Bastos, Doloros Esos, Bruno Lyfe, Chica Capeto, Agrade Camís, Célio, Diego Zelota, Ju Angelino, Thiago Thipan, entre outras e outros.

A cidade como morada expandida

The City as an Expanded Home

La ciudad como morada expandida

Mariana Fonseca Laterza¹

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: marianaflaterza@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2693-2602>

RESUMO:

Este artigo busca demonstrar como a cidade pode ser apreendida simbolicamente enquanto Morada-Expandida, a partir da experiência de Deriva e de seus desdobramentos de criação poética. Para isto, são apresentados argumentos históricos, filosóficos e psicológicos que tratam da cidade como símbolo de abrigo, valendo-se do pensamento poético de Gaston Bachelard sobre a Morada e a análise psicológica de James Hillman sobre a cidade. A Deriva situacionista é apropriada como técnica de criação poética, capaz de romper com um ideal capitalista e fazer emergir no sujeito outras subjetividades relativas ao território. Se o lar é a casa dotada de três elementos – a memória, o afeto e a identidade –, a cidade, ao adquirir simbolicamente estes elementos, pode ser percebida como uma Morada.

Palavras-chave: *Morada. Cidade. Deriva. Ressignificação.*

ABSTRACT:

This paper attempts to demonstrate how the city can be symbolically seized as an Expanded Abode, from the experience of Derive and its unfoldings from the poetic creation. For this, historical, philosophical and psychological arguments are presented where the city is portrayed as a shelter symbol, using the poetic thought of Gaston Bachelard on the Abode and the psychological analysis of James Hillman on the city. The situationist Derive is appropriate as a technique of poetic creation, capable of breaking with the capitalist ideal and making emerge in the subject other subjectivities related to the territory. If the home is the house endowed with three elements – memory, affection and identity –, the city, symbolically acquiring these elements, can be perceived as an Abode.

Keywords: *Abode. City. Derive. Resignification.*

LATERZA, Mariana Fonseca. *A cidade como morada expandida*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45464>>

RESUMEN:

Este artículo intenta demostrar cómo la ciudad puede ser aprehendida simbólicamente como una Morada-Expandida, a partir de la experiencia de Deriva y sus desdoblamientos de creación poética. Para esto, se presentan argumentos históricos, filosóficos y psicológicos que tratan la ciudad como un símbolo de refugio, valiéndose del pensamiento poético de Gaston Bachelard sobre la Morada y el análisis psicológico de James Hillman sobre la ciudad. La Deriva situacionista es apropiada como técnica de creación poética, capaz de romper con el ideal capitalista y hacer surgir en el sujeto otras subjetividades relativas al territorio. Se el hogar es la casa dotada de tres elementos - la memoria, el afecto y la identidad -, la ciudad, al adquirir simbólicamente estos elementos, puede ser percibida como una Morada.

Palabras-clave: *Morada. Ciudad. Deriva. Resignificación.*

Artigo recebido em: 26/03/2023

Artigo aprovado em: 15/06/2023

“Os caracóis constroem uma pequena casa que carregam consigo”. Assim “o caracol está sempre em casa seja qual for a terra para onde viaje”
– *Gaston Bachelard, 2008, p. 131.*

Este artigo é o resultado da pesquisa de mestrado intitulada “A Cidade como Morada Expandida: Derivas por Belo Horizonte e Experiências Estéticas em Gravura” (LATERZA, 2018), de autoria própria, em que se busca apreender a esfera de “lar” da cidade, sob uma ótica simbólica. A discussão não trata diretamente da arte urbana, no sentido de inserir objetos ou realizar intervenções no espaço público, mas de um estudo poético do território. A partir da apropriação do conceito e da metodologia de Deriva², a pesquisa propôs demonstrar como esse processo atua como uma prática artística³ que intermedia a subjetivação da cidade.

A deriva e a psicogeografia foram conceitos criados pela Internacional Situacionista na década de 1950, sendo a psicogeografia compreendida enquanto uma ciência de apreensão das afetividades urbanas e a deriva, uma técnica de caminhada por ambientes da cidade. Aproximando destas questões, a pesquisa citada buscou uma experiência com a cidade através da Deriva, tendo em vista explorar o lúdico e o simbólico, de modo a construir novos significados para o espaço urbano. Desde a apropriação do conceito Situacionista, foi realizada uma elaboração teórico-metodológica

com a seguinte proposta: caminhar sem trajeto pré-definido pelo território, a partir dos impulsos psicogeográficos do olhar, e produzir conteúdos poéticos e simbólicos, como fotografias, textos etc. O conceito de “Deriva” foi escolhido e apropriado ao longo de minha pesquisa como uma metáfora de navio: a cidade como oceano, o corpo como navio e as pulsões psicogeográficas como as correntes marítimas que conduzem a embarcação. Então, foi desenvolvida uma série fotográfica autoral, da qual algumas imagens serão apresentadas neste artigo em forma de painel (Fig. 1). Imagens-mapa que representam trajetos em que veias pulsantes, como ramificações de galhos de árvore, emolduram a paisagem urbana. Ao romper com uma visão cotidiana sobre o espaço, é possível ver as grades como objetos de proteção, os fios elétricos como canais que interligam a cidade, as caixas de correio como repositórios de boas notícias e as fachadas de prédios e edifícios como a extensão do corpo e da memória. Nessa errância, os cercados se enchem de flores, para além de serem vistos somente como defesa contra o externo; as ruínas falam da esperança e não da destruição, quando as fissuras e os descascados das fachadas falam da condição efêmera do ser. Fios elétricos são a própria proa de um navio, ao passo que o céu se torna um imenso oceano. Assim, é oferecida à cidade, gentilmente, uma alma sensível, uma esperança: aquele pequeno filete de luz que ainda ilumina o espaço em meio à escuridão. Esta experiência aconteceu principalmente na cidade de Belo Horizonte (MG), em geral em bairros antigos, como o Santa Tereza e o Floresta, além de outras cidades, como o Rio de Janeiro (RJ) e Moeda (MG).

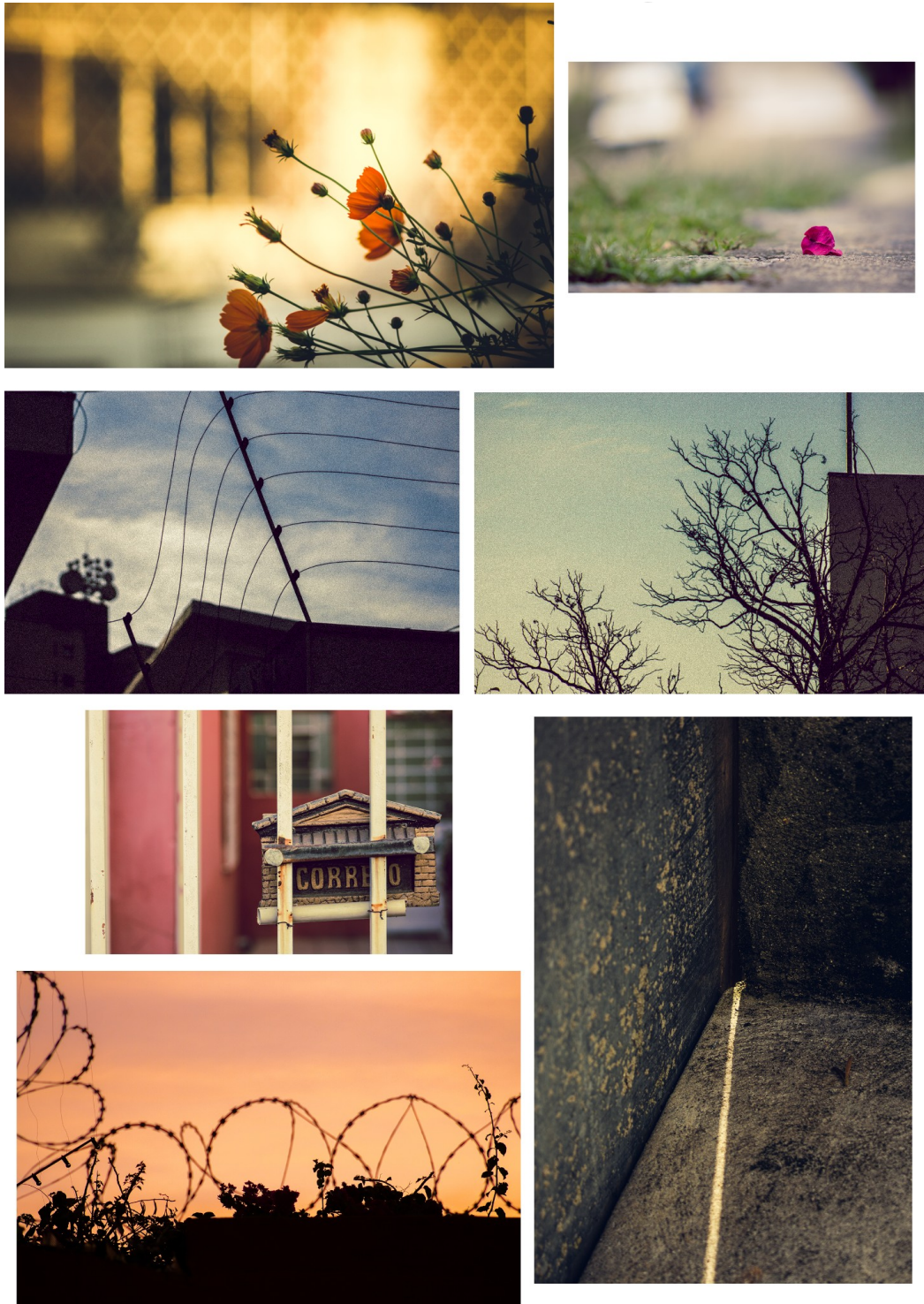


Figura 1. Painel de fotografias realizadas em derivas, Mariana Laterza, 2017-2020. Fonte: acervo pessoal.

Este trabalho compreende a arte da deriva, assim como os situacionistas, enquanto forma de ócio e, portanto, como dissolução da divisão do trabalho artístico – a fase inicial da Internacional Situcionista partiu da crítica à alienação na arte e na cultura assimiladas pela estrutura capitalista burguesa. A arte de situação pode, portanto, distanciar-se da arte enquanto mercadoria e aproximar-se da utopia. A Deriva pode se tornar, portanto, uma busca esperançosa, que ilumina o ser das coisas e tenta alcançar o poético da existência cotidiana e banal.

Feita a introdução desta pesquisa, é importante dizer que este artigo não se debruça sobre essa produção visual autoral, mas que busca, a partir dessa experiência, desenvolver uma reflexão teórica acerca das possibilidades que a deriva proporciona para a relação entre indivíduo e cidade, enquanto uma Morada simbólica que abriga, protege e constantemente evoca afetividades e identidades. Inicialmente, a figura da casa é investigada a fim de perscrutar sua poética e os pontos em que ela se torna um lar. A pesquisa conduziu à constatação de que o espaço urbano e a casa tornam-se lar quando apreendidos através de três aspectos da dimensão íntima: a memória, o afeto e a identidade. Aspectos estes que, em conjunto, formam a figura de abrigo. A cidade torna-se lar quando possibilita ao sujeito encontrar refúgio em seu interior, o que pode ser provocado pelas experiências de Deriva. Assim, serão apresentados alguns imaginários que associam estes espaços a possíveis imagens de proteção, desde perspectivas históricas, antropológicas, filosóficas e psicológicas. Em seguida, recorre-se aos conceitos de imaginação criadora e imagem poética de Gaston Bachelard em sua obra *A Poética do Espaço* ([1957] 2008) e aos conceitos de *anima mundi*, *aisthesis* e *poiesis* do analista junguiano James Hillman, presentes no livro *Cidade e Alma* (1993). Assim, será abordada a possibilidade da Deriva de ativar dimensões íntimas do território.

Ao tratar da questão da memória-afetiva, é possível demonstrar que as recordações são formadas pela sobreposição de detalhes como marcos de uma vivência evocados no momento da Deriva, de modo que o território percorrido se torne repositório de marcos pessoais. Nesse sentido, o afeto exerce importante papel nas escolhas e a Deriva atua como um processo de amplificação dos detalhes, em que outros significados podem ser descortinados. A errância é exposta como um ato de criação artística: o próprio processo de imaginação criadora, de animar o mundo, que se opõe à dinâmica capitalista de utilização do território ao privilegiar não o consumo, mas a vivência lúdica e gratuita.

Cidade, casa e lar: a Morada

Para apreender a dimensão da cidade enquanto Morada, é necessário definir que se compreende a figura da *casa* desde significados simbólicos: identidades, afetividades e memórias. Ou seja, ela desempenha o papel de abrigo. Embora Gustau Gilis Galfetti (1999)⁴ diferencie os conceitos de *Casa* e *lar*, neste artigo, ambos são utilizados como sinônimos. A identidade, a memória e o afeto, que constituem a cidade como Morada-Expandida, estão entrelaçados de tal modo que um auxilia na composição do outro. É um desafio pensar em afeto sem memória, em memória sem identidade e assim por diante. Deste modo, evoca-se um quarto conceito: a memória-afetiva.

O afeto é característica fundamental para a noção do *lar*. Sem ele, a *casa* nunca poderá se tornar *lar*, da mesma maneira que a cidade nunca poderá se tornar Morada. A memória implica em intimidade, pois é sempre uma reflexão do sujeito consigo mesmo e com aquilo que lhe diz respeito e lhe afeta. Ela cria uma particularidade para cada indivíduo, já que só permanece na lembrança aquilo que foi forte o suficiente para deixar sua marca. Os detalhes são as partes significativas que a constroem: a recordação de um evento dificilmente será evocada por completo, seu registro é fragmentário, o que diz respeito ao sujeito em sua subjetividade e em sua intimidade – a individualização ou personificação.

Cada coisa tem “importância”, na percepção de Whitehead. Ou, no sentido de Ortega, somente as coisas personificadas, individualizadas podem ser amadas. A reação estética nunca é um panteísmo vago, uma adoração generalizada da natureza ou mesmo da cidade. Em vez disso, ela é aquela vigilância agradável dos detalhes (HILLMAN, 1993, p. 24).

A cidade é uma profusão de recordações – individuais e coletivas – sobrepostas, apagadas, conflituosas e reescritas. No processo de registro de memórias, não importa se elas são positivas ou negativas, mas que deixaram suas marcas impregnadas forte o suficiente para não serem apagadas. O sujeito pode evocar suas próprias memórias-afetivas, encontrando, nos detalhes, lembranças de suas primeiras Moradas. Ao mesmo tempo, pode evocar, também, correspondências com a memória coletiva que se descortina no espaço urbano. Tais correspondências podem ser identificadas como parte da narrativa escrita pela cidade e percebidas não através do seu passado e da experiência direta, mas como pertencentes a um enredo maior. Um enredo amplo, múltiplo e

progressivo, no qual seus tempos se fundem e se acumulam, “experiências emocionais: coisas que importaram para **você em sua própria** vida; coisas importantes para a **comunidade, sua história**” (HILLMAN, 1993, p. 39, grifos nossos).

As memórias emotivas podem ser expressas “em nossas cidades através de parques históricos, estátuas de personalidades (...)” (HILLMAN, 1993, p. 39). São marcos, de acordo com Kevin Lynch, que registram a história de uma comunidade – ainda que uma história sempre discutível –, que celebram conquistas e criam centros de encontro. Da mesma forma que é parte da tessitura da história do território, o indivíduo é também parte da tessitura de sua própria história. Assim, notar a poética emergente da relação sujeito-espaço enquanto memória coletiva permite pensar uma “poética que não reduz a cidade a uma construção romântica e idealizada, mas que a explora como profusão de identidades, memórias, representações inscritas no tempo e no espaço” (BARROS, 2005, p. 67)

Os imaginários da casa e da cidade

Tanto a Morada quanto a cidade são imagens fortes que possuem significativa importância no universo simbólico do homem. O imaginário da casa aparece com frequência nas expressões culturais, seja nos mitos, nas poesias, nas artes plásticas ou nas ciências: “a essência do lar, na sua dupla função de espelho e suporte da psique do seu habitante, tem sido representada mais amiúde na poesia, literatura, cinema ou na pintura do que na arquitetura” (GALFETTI, 1999, p. 7). O imaginário que orbita esta imagem tem origens arquetípicas, como afirma Bachelard. Diversos analistas descrevem a imagem da casa como uma figura simbólica: por vezes ela surge retratando o ventre materno que dentro do mundo físico é o espaço máximo de proteção do humano. É o local onde o ser tem suas necessidades básicas supridas e é envolto por um espaço quente e tranquilo, nutrido e amado, sem se separar do universo e daquele que o protege. Em outros momentos, casa e cidade representam a própria imagem de mãe, “o ser, ora humano, em que eu abrigava meu corpo, não cedeu nada à tempestade. A casa se apertou contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe” (BACHELARD, 2008, p. 61). Imagem que se alterna entre a mãe biológica do inconsciente pessoal e a Grande-Mãe do inconsciente coletivo, a figura mitológica da mãe terra:

Erich Neumann estudou o sonho de um paciente que, olhando do alto de uma torre, via estrelas nascerem e brilharem na terra. Saíam do seio da terra; a terra não era nessa obsessão uma simples imagem do céu estrelado. Era a grande mãe geradora do mundo, que gerou a noite e as estrelas. No sonho de seu paciente, Neumann mostra a força do arquétipo da terra-mãe, da Mutter-Erde (BACHELARD, 2008, p. 52).

A noção de casa pode representar o próprio ser humano: seu corpo, o abrigo do espírito que encerra os mistérios divinos, local que concentra todas as subjetividades. “En un sueño de Artemidoro (...), una casa ardiendo simboliza la fiebre. El cuerpo humano es representado con frecuencia por una casa” (JUNG *et al.*, 1966, p. 78). A casa também pode simbolizar a psique humana: a superfície é a consciência em que estão os objetos, sentimentos e seres que podemos identificar. O porão é o inconsciente, onde se escondem os medos, os monstros ocultos, o desconhecido e os segredos lacrados. O próprio Bachelard dedica um capítulo ao porão enigmático. Descê-lo frequentemente traduz a imersão ao inconsciente – o imaginário de uma antiga cidade, muitas vezes, retrata a mente humana. Quando o porão se torna um sítio arqueológico com objetos místicos caracterizando as ruínas de uma civilização antiga, ele pode ser visto como o contato com o lado mais profundo do inconsciente. O analista C. G. Jung relata diversos sonhos em que descia às profundezas de sua casa e lá encontrava vestígios arqueológicos, os quais interpretava como os conteúdos primitivos de sua mente. Ele mesmo desejou construir uma casa física para representar suas questões subjetivas, um espaço somente seu para abrigar suas reflexões:

Jung sentiu necessidade de “apoiar em terra firme [suas] fantasias e os conteúdos do inconsciente” [*apud* Memórias, Sonhos e Reflexões]. Comprou um terreno na margem superior do Lago de Zurique e iniciou a construção daquela que ficou conhecida como a Torre de Bollingen. (...) até 1955 Jung adicionaria novas estruturas, sempre com o intuito de representar na pedra aspectos de suas vivências (CAVALCANTI, 2009, p. 52).

Em âmbito coletivo, o espaço público é uma casa em disputa, configurada pelo dissenso (RANCIÈRE, 1996), o qual suspende a lógica hegemônica pautada num ideal de espaço homogêneo e consensual. Segundo as perspectivas filosóficas, uma das razões do desenvolvimento das cidades foi a estratégia de união de forças. A teoria do *Contrato Social*, de Thomas Hobbes (CAVALCANTE, 2017) e John Locke, afirma que os homens se conectam por uma necessidade de se proteger e estabelecer a ordem. Freud afirma que o advento da cultura e da sociabilidade humana – características citadinas – são necessidades para “(...) regular as relações dos homens entre si e, em especial, a divisão de bens” (FREUD, 2011, p. 37) e que o sujeito abre mão de sua condição de total livre

arbítrio para se unir em sociedade e se submeter às regras sociais para proteger a si e a seus bens. O surgimento do espaço urbano na Idade Média se deu dentro dos fortes e castelos, onde era possível se estabelecer sem constantes ameaças de saques, roubos e violências, pois o território externo era “bárbaro e sem leis”. Esta proximidade permitiu também a comunicação e o desenvolvimento do comércio, fomentando laços de conexão entre os habitantes e o espaço público.

(...) seja como aglomerado fortificado escondido atrás das muralhas, seja como espaço das transações mercantis e de uma sociabilidade compartilhada – passando por sua configuração metropolitana industrial/modernista e disciplinadora, até chegar na versão atual das grandes metrópoles espetacularizadas pelo consumo (...) (BARROS, 2005, p. 10).

A *pólis* grega foi por muito tempo considerada exemplo de democracia e de administração pública, características ligadas à ideia de defesa da população e de seus interesses. A noção de democracia (*demokratía*, de *demos*, povo, e *kratos*, poder) também se originou na Grécia. Os membros da *pólis* elegiam seus representantes para protegerem seus direitos e estabelecerem a ordem na cidade.

É possível afirmar segundo Argan (1992) que desde a Antiguidade as cidades se constituem como sistemas de informação e comunicação, posto que ordenam a vida e desempenham, junto a seus cidadãos, uma função pedagógica e ideológica de ordenar sentidos, criar coerências entre premissa e realidade (BARROS, 2005, p. 13).

Mitologicamente, o paraíso é a grande representação do ideal da casa-cidade. É a realização do sonho de proteção total, o regresso ao ventre, “(...) como Adão e Eva caminhavam no Éden. Aquele jardim é, na imaginação, o lugar primordial da nostalgia, que inconscientemente retorna em todos os sonhos de utopia” (HILLMAN, 1993, p. 57). No livro *Minha Casa, Meu Paraíso* (1999), de Gustau Gili Galfetti, são narradas as consumações físicas de alguns ideais de casas-paraísos que foram levados ao extremo por seus proprietários. Estas casas-paraísos, mais que monumentais construções arquitetônicas, são para Galfetti representações poéticas e subjetivas:

O lar é uma condição complexa e difusa, que integra memórias, imagens, desejos, temores, passado e presente; comportando um conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas quotidianas, que constitui reflexo do habitante, dos seus sonhos, esperanças, dramas e da sua própria memória. O cenário em que nossos dias decorrem constitui um autorretrato a três dimensões. Como escreveu o poeta francês Noël Arnaud: “Sou o espaço onde me encontro (...)”⁵ (GALFETTI, 1999, p. 7).

A identidade coletiva e a sensação de pertencimento confortam o ser humano quando ele consegue identificar e projetar nela suas próprias individualidades. Como é possível perceber, casa e cidade ocupam um papel significativo na história e nas representações humanas e são frequentemente associadas às noções de proteção, memória, afeto e identidade: “ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa” (BACHELARD, 2008, p. 26). O imaginário que paira sobre as duas figuras auxilia a desvelar significados ocultos que as ligam às características de lar. É este imaginário do lugar de repouso e da intimidade que a Deriva almeja.

Bachelard e Hillman: a imaginação criadora ou a *anima mundi*

A obra *A Poética do Espaço* apresenta interlocução direta com a teoria junguiana. À medida em que o autor se aproximou da maturidade filosófica, “Bachelard utilizou, de modo pessoal, a psicanálise: criticou aspectos fundamentais da doutrina freudiana e aproximou-se das teses de Jung” (PESSANHA, 1978, p. X⁶). Ainda que Bachelard refute a análise pragmática e psicológica da imagem poética realizada pela psicanálise de Sigmund Freud, não se abstém de realizar comparações à psicologia, no que diz respeito à sua dinâmica psíquica, à comunicabilidade, à potência poética, e, principalmente, às suas características arquetípicas. Conforme afirma Maria Paula Perrone ao analisar a proximidade entre os dois autores:

É preciso não perder de vista o mais profundo do psiquismo, onde germinam as imagens: Bachelard encontrou em Jung a noção de **arquétipo** e de **inconsciente coletivo** para embasar suas concepções acerca do psiquismo e da origem da imaginação criadora (PERRONE, s.d., p. 3, grifos do original).

Conteúdos arquetípicos segundo a psicologia analítica são imagens primordiais da psiquê humana. O conceito criado por Jung define a camada mais densa do inconsciente, o qual separa em dois: o coletivo e o individual. Os arquétipos são componentes do inconsciente coletivo comuns a todas as pessoas, independentemente da idade, do sexo, da religião, da cultura e da classe social, pois compõem a estrutura do nosso código de funcionamento psíquico.

(...) trata-se da manifestação da camada mais profunda do inconsciente, onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias. Essas imagens ou motivos, denominei-os **arquétipos** (...) a caracterização de **duas camadas no**

inconsciente. Temos que distinguir o inconsciente **pessoal** do inconsciente **impessoal** ou **supra-pessoal**. Chamamos este último de inconsciente **coletivo**, (...) (JUNG, 2013, p. 77, grifos nossos).

O inconsciente individual é formado pelas lembranças de cada pessoa e diz respeito ao sujeito em sua individualidade, que sofre influência do meio externo em que vive: o contexto familiar, a religião, a cultura, as condições socioeconômicas e toda a sua história de vida. Para Bachelard, a Morada é uma destas imagens que carregam um significado ímpar e profundo, com raízes no inconsciente coletivo do homem e que evocam a imaginação e o sonho.

É preciso tocarmos na primitividade do refúgio. E, além das situações vividas, descobrir situações sonhadas. Além das lembranças positivas que são materiais para uma psicologia positiva, devemos reabrir o campo das imagens primitivas que foram talvez os centros de fixação das lembranças deixadas na memória (BACHELARD, 2008, p. 47).

Através desta visão, é possível perceber a cidade como Morada quando ela é recriada através da Deriva e, assim, toca-se no seu imaginário de abrigo. A vivência oferece a possibilidade de criar situações sonhadas que condensam memória pessoal e coletiva, sonho e realidade. No entanto, não é intencionado, nem por esta análise, nem pelas Derivas, realizar análises psicológicas que apontem para sintomas de transtornos psíquicos ou para causas e consequências quando os dois campos, artes e psicologia, são aproximados.

C. G. Jung disse aliás com toda clareza: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, “o interesse se desvia da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta se transforma num caso clínico, um exemplo que traz consigo um número determinado da *psychopathia sexualis*. (...)” (JUNG *apud* BACHELARD, 2008, p. 15).

Antes, os conceitos consonantes são utilizados para explorar possibilidades poéticas dos objetos que cercam o entorno e para dar valor às lógicas e às racionalidades provenientes do inconsciente. Isso, sem negar a objetividade e a coerência necessárias para a construção de pensamentos fundamentados.

A imagem poética e a imaginação criadora de Bachelard

O pensamento de Bachelard sofreu várias alterações ao longo de sua vida, de modo que geralmente é identificado em duas fases distintas, a primeira na qual "(...) **ciência e poesia** aparecem como dois mundos distintos que deveriam ser mantidos separados em benefício da objetividade científica" (PERRONE, s.d., p. 2), e a segunda na qual vê a **imaginação** criadora como forma de conhecimento profundo e o racionalismo como um obstáculo para a construção poética. O recorte aqui tratado refere-se aos seus últimos anos, quando Bachelard se retira da ciência racionalista para a epistemologia da criação subjetiva.

A busca do lúdico pela Deriva no ambiente concreto e duro da cidade é a busca por imagens poéticas neste território. A imaginação criadora acontece na Deriva quando são atribuídos novos significados aos detalhes urbanos, percebendo suas potencialidades alegóricas. A imagem poética emerge destes detalhes deslocados e ressignificados individualmente e resulta do processo de criação artística e de investigação do espaço. Entende-se por imagem poética não necessariamente o registro visual, mas as múltiplas maneiras de expressões estéticas, como a literatura, as artes plásticas, o teatro, a música, entre outras. Esta figura para Bachelard assemelha-se ao significado de arquétipo: se encontra não na superfície da consciência, mas nas regiões mais profundas do inconsciente, na fatia que é comum a todos os seres humanos e em suas sensibilidades.

"Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente coletivo, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente **causal**" (BACHELARD, 1957 *apud* PERRONE, s.d., p. 7, grifos do original).

A comunicabilidade dessa imagem, de acordo com o autor, justifica-se justamente pela capacidade de tocar uma região comum de quem a contempla. Esses processos são autônomos, naturais e não racionais. Segundo Bachelard, essa figura repercute no interior de seu receptor e tem ressonâncias tais que ele se sente ligado a ela como se lhe pertencesse em alguma esfera. "Acontece um encontro da alma do autor, através da obra, com a alma do receptor, já que é a alma universal que está ali presente" (PERRONE, s.d., p. 8), "trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor" (BACHELARD, 2008, p. 7). Para o arquiteto urbanista Kevin Lynch, autor de *A Imagem da Cidade* (2011), "imaginabilidade" é a palavra que caracteriza a comunicação entre a imagem e seu observador, o que nos leva

“à definição daquilo que poderia ser chamado de *imaginabilidade*: característica, num objeto físico, que lhe confere **alta probabilidade** de evocar uma **imagem forte** em **qualquer observador** dado” (LYNCH, 2011, p. 9, itálicos do original, negritos nossos). Para Bachelard, o *logos* científico inibe a verdadeira elaboração de uma imagem singular, a mente racional não permite que os conteúdos inconscientes sejam tocados. Tanto para Bachelard quanto para o analista junguiano James Hillman, o processo de criação está ligado à sensibilidade. A *aisthesis* está enraizada na percepção orientada pelo coração e não pela objetividade: “pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 3).

A imaginação nesta prática de deriva seria, então, um modo de elaboração pelo artista, em contato com as reminiscências arcaicas que possibilitaria a concepção de imagens singulares, em diálogo, antes, com os sentimentos dos espectadores do que com sua mente lógica. “Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície” (BACHELARD, 2008, p. 7). Ela atinge, primeiramente, o inconsciente para depois ser compreendida e apreendida pela consciência. Esta pesquisa acredita que exista uma lógica intuitiva que pode dar forma e conteúdo aos objetos do mundo, aos detalhes do espaço urbano. A Deriva é o estado simultâneo de *aisthesis* e *poiesis*, de fruição e criação, justamente pelo seu componente de errância e reinvenção do imaginário urbano.

A Deriva estimula a imaginação criadora ao possibilitar novos significados para o espaço, não através do pragmatismo lógico, mas através de processos intuitivos. Com isso, no entanto, não se nega a objetividade, a necessidade da consciência racional que transforma o apreendido e ressignificado pelo inconsciente em discurso objetivo. Ambos os *logos* colocados pelo autor, o poético e o científico, alternam-se constantemente, se influenciam e se alimentam. Bachelard apresenta-os na maior parte das vezes em oposição, mas, nesta pesquisa, eles são pensados em comunhão. Para o autor, a única maneira de se analisar os processos poéticos e suas realizações é através da fenomenologia, através de uma análise de como essas figuras são percebidas pelo sujeito, de como o tocam, através da busca de sua primitividade, de sua essência e dos conteúdos arquetípicos que carregam:

Só a fenomenologia – isto é, a consideração do **início da imagem** numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem (BACHELARD, 2008, p. 3, grifos do original).

Quando os detalhes da cidade são vistos sob a perspectiva sugerida pelo autor, possibilita-se o aflorar de figuras singulares de grande comunicabilidade que emergem da imaginação criadora. Não se vê paisagens ou objetos pelo que realmente são objetivamente, mas através do modo como são percebidos. Contemplá-los demoradamente, debruçar sobre sua composição e investigá-los poeticamente são parte de um processo de amplificação, de exploração das potencialidades da imagem e suas repercussões psíquicas transformadoras do e no sujeito.

A imensidão foi aumentada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um tamanho valor humano que dá uma imensidão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a “impressões” para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética (BACHELARD, 2008, p. 214).

Em se tratando da cidade, esta é a lógica do método de Deriva: dar vazão às possibilidades subjetivas do espaço, ampliando seus detalhes e conferindo-lhes significados metafóricos, em que “o minúsculo é a morada da grandeza” (BACHELARD, 2008, p. 172). A apropriação e a transformação simbólica do espaço tornam um território em mais que uma simples paisagem citadina, torna-o uma Morada expandida, reconhecida, cultivada e detentora de recordações e afetividades.

Hillman: animando a cidade

Cidade e Alma é o tema do livro do analista James Hillman, em que ele apresenta o mundo como um paciente, personificando sua imagem e percebendo as crises globais como sintomas psíquicos. Em consonância com o pensamento de Freud, Hillman compreende que, em um mundo doente, faz-se necessária a criação de abrigos contra as hostilidades globais.

“Se o desenvolvimento da civilização possui tal... similaridade com o desenvolvimento do indivíduo... não se justificaria chegarmos ao diagnóstico de que... alguns períodos das civilizações – possivelmente toda a humanidade – tornaram-se neuróticos?” (FREUD *apud* HILLMAN, 1993, p. 13).

Talvez a questão da casa-cidade esteja emergindo como uma maneira de lidar com as atuais sensações de ameaça e de agressividade. Hillman identifica o espaço urbano contemporâneo como o principal local onde a vida acontece e, por isso, como um espaço onde os problemas eclodem. O autor utiliza o conceito de *anima mundi* enquanto mundo “almado”, considerando que a palavra “animar” vem de “alma”. A partir deste conceito, desenvolve a noção de devolver ao mundo sua alma e dar significado aos objetos inanimados que o cercam. Não se trata de crer, de fato, que uma casa sofre, mas de perceber que o sofrimento da casa representa mais do que seu estado coisístico de existir. O sofrimento da casa é um reflexo do universo que a cerca e pode ser causado pela ausência de cuidado com o espaço íntimo ou com o próprio corpo. Pode, também, ter origem na angústia perante as aflições constantes da vida ou na aceleração dos processos produtivos que adoecem os seres:

Qualificar um prédio de “catatônico” ou “anorético” significa examinar o modo como ele se apresenta, seu comportamento em sua estrutura descarnada, alta, rígida, magra, sua fachada envidraçada, frieza dessexualizada, sua explosiva agressividade reprimida, seu átrio interior vazio seccionado por colunas verticais (HILLMAN, 1993, p. 16).

Procurar o sentido de casa nos detalhes da cidade é transferir-lhes a dimensão íntima, devolver à cidade um aspecto de sua alma e a possibilidade de abrigar, guardar e encantar. Hillman aproxima-se do pensamento bachelardiano na medida em que considera a imaginação como um processo essencial para devolver a sensibilidade ao mundo. No mundo antigo, o órgão da percepção era o coração e a “palavra em grego para percepção ou sensação era *aisthesis*, que significa, na origem, ‘inspirar’ ou ‘conduzir’ o mundo para dentro” (HILLMAN, 1993, p. 17). A *anima mundi* é como encontrar a imagem poética nas coisas do universo através da imaginação criadora e vivenciar a verdadeira *aisthesis*, a experiência estética percebida pelo sensível:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 2008, p. 2).

Para Hillman, a vivência do apocalipse global e da ausência de alma no mundo e nas coisas é a sua morte. O estado patológico da cultura, das sociedades e dos seres é o reflexo dessa morte. Desde o início do modernismo, os movimentos artísticos e o pensamento filosófico vêm denunciando a decadência social advinda do capitalismo.

Qualificar o consumo de “maníaco” refere-se à instantaneidade de satisfação, descartabilidade, intolerância para interrupção (consumismo), a euforia de comprar sem pagar (cartão de crédito) e o voo das ideias que se tornam visíveis e concretas nas revistas e anúncios de televisão (HILLMAN, 1993, p. 16).

A cultura do simulacro e da superficialidade relaciona-se com o consumo desenfreado que nunca é saciado. Ela é parte da velocidade incessante dos acontecimentos, da maneira utilitária como se lida com os objetos, com os espaços e com os sujeitos ao redor.

“Os dois grupos⁷ compartilham o gosto pela investigação urbana, pela sensibilidade às transformações contemporâneas enquanto sintomas característicos de uma sociedade em mutação, por não dizer em decomposição” (TIBERGHIEU, 2013, p. 17).

Mas a visão do analista é de esperança diante da patologia mundial: é justamente graças à morte que pode ocorrer o renascimento, a devolução da alma perante a situação limite. Pensa-se que perceber a dimensão da cidade enquanto casa, de transformá-la simbolicamente em uma Morada expandida é uma maneira de animá-la.

Casa e cidade, morada expandida: a dimensão doméstica da cidade

Comumente toma-se por princípio que os territórios públicos e privados são dois aspectos diferentes do espaço e que o íntimo não pode estar inserido no público. Porém, há uma dimensão íntima no espaço coletivo: o gradil que delimita a fronteira entre eles é o mesmo que simultaneamente os une, fazendo-os complementares e pertencentes a um mesmo território.

Ao demarcar um lugar, falam ao entorno, ao lugar mais amplo que ocupam; ao delimitar o espaço privado, o fazem inserindo-o no espaço público; ao colaborar para que a casa tenha um rosto, chamam a cidade para a conversa. Assim, se são linhas que estabelecem territórios domésticos, também são porosamente urbanas (GOULART, 2014, p. 265).

Nos capítulos “A imensidão íntima” e “A dialética do exterior e do interior”, presentes no livro *A Poética do Espaço*, Bachelard apresenta como estes aparentes opostos formam uma mesma imagem poética, como se complementam e se interpenetram. Ele une os dois mundos da mesma maneira que são unidas as esferas domésticas e públicas da casa e da rua. O interior não existe sem o exterior, um é pressuposto do outro: “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades” (BACHELARD, 2008, p. 221). O espaço íntimo guarda um imenso *cosmos* e quanto mais diminuto, maior o universo que o habita: “a miniatura se

estende até as dimensões de um universo. O grande, uma vez mais, está contido no pequeno” (BACHELARD, 2008, p. 165). Da mesma maneira, tudo que é público e externo encerra uma dimensão de intimidade que lhe é própria e todo detalhe deste território guarda um *cosmos* oculto. “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 84). A afirmação de Bachelard neste trecho inevitavelmente remete à nota preliminar de Fernando Pessoa em *Cancioneiro* de que toda paisagem é um estado de alma e todo estado de alma pode ser representado por uma paisagem (PESSOA, 2002, p. 3).

Seja a casa, seja a rua, seja a paisagem ou a cidade, o entorno revela as afetações da alma, suas sensações interiores. A dimensão íntima e doméstica se dá pelos detalhes que têm a potencialidade de evocar a memória-afetiva. Tal qual o autor se atém aos elementos do lar, pensa-se no espaço urbano através de seus fragmentos, considerando que estes são para o sujeito o que confere significado único à paisagem. Desta maneira, a cidade é investigada em seus signos, estruturas e representações, sejam elas sociais, políticas ou poéticas. É importante salientar que o poético também se configura como um polo de resistência diante do consumismo, ele carrega uma esfera política que não é explícita, mas implícita, ao negar-se, assim como o situacionismo, a se entregar ao utilitarismo, ao funcional, aos polos hegemônicos dos espaços espetacularizados. Bachelard fala da cabana, na cidade fala-se dos pórticos e alpendres. Bachelard fala do porão e do sótão, no cenário urbano pode-se falar dos chãos e telhados. Ele fala das gavetas e cofres, na cidade, fala-se das fechaduras. Fala-se das fontes com seus dutos invisíveis que abastecem os lares, dos jardins que perfumam as ruas e tecem tapetes para repouso nos gramados das praças.

O filósofo ensina: “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. (...) o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (BACHELARD, 2008, p. 25). O espaço urbano guarda sua característica contínua de casa, em toda sua vasta amplitude encerra os elementos domésticos do lar, encerra nos detalhes as intimidades. Para Walter Benjamin, a cidade é a casa do *flâneur*, tal o nível de intimidade que estabelece com ela: “a rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios (...)” (BENJAMIN, 2015, p. 39). O território assume uma domesticidade que evoca constante mudança. A cidade como Morada-Expandida torna-se “território de passagem para a experiência (BONDIA, 2002).

Os detalhes e a intimidade

Ainda que se refira ao coletivo, a Morada contida na cidade é uma experiência íntima. Ela está ligada às memórias de amor pelo espaço, ao detalhe de um local desconhecido que tem o poder de evocar lembranças nostálgicas e projeções de felicidade. Esses fragmentos podem criar toda uma paisagem expandida daquilo que é, daquilo que já foi e daquilo que poderá ser, pois “com um detalhe poético, a imaginação nos coloca diante de um mundo. Desde então o detalhe prima sobre o panorama. Uma simples imagem, se nova, abre um mundo” (BACHELARD, 2008, p. 143). Quando se nota o ínfimo, não se vê apenas o pequeno, pois a miniatura contém o imenso, a mente completa o território com a imaginação. Propõe-se, dessa forma, expandir a miniatura, perceber o grande que nela existe, pois “o macrocosmo e o microcosmo são correlativos” (BACHELARD, 2008, p. 176).

Em “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana” (2002), o antropólogo José Guilherme Magnani apresenta uma reflexão sobre a análise etnográfica das grandes metrópoles como forma de superar as padronizações das “cidades globais” e a omissão de outras formas de uso destes espaços que não as utilizações dominantes do mercado globalizado. É possível transportar este pensamento para a vida cotidiana dos trajetos “dominantes”, para os novos trajetos “descentralizados” da errância lúdica – a descoberta das outras formas de utilização da cidade.

(...) não há uma, mas várias centralidades (Frúgoli, 2000) e, em vez de se procurar (em vão) um princípio de ordem que garanta a dinâmica da cidade como um todo, mais acertado é tentar identificar essas diferentes centralidades e os múltiplos ordenamentos que nelas e a partir delas ocorrem (MAGNANI, 2002, p. 8).

Assim como Magnani propõe uma visão “de dentro e de perto” em relação às grandes cidades, pensa-se o processo de investigação através da Deriva: dando enfoque ao micro que compõe o macro e o *cosmos*; ao fragmento que compõe o todo, ao detalhe que forma a ampla paisagem, aos significados individuais que constroem significados coletivos, às apropriações individuais de um espaço coletivo que possibilitam que ele se torne uma Morada simbólica. “Ademais, não é a obsessão pelos detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento, os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento” (MAGNANI, 2002, p. 11). Ainda, quando a Morada contida nos detalhes citadinos é buscada, procura-se seu sentido oculto intrincado, procura-se ir além da superficialidade que institui a

cultura contemporânea com seus processos de super velocidade e produtividade, procura-se ir além do aspecto de cidades globais padronizadas para a “utilidade pública”. Ao buscar o sensível, o poético e o subjetivo, caminha-se contra a lógica da objetividade funcionalista do sistema capitalista. O novo lustroso é trocado pelo antigo enferrujado, o produto utilitário, pelo poético inútil. Assim, na medida em que “o ferro velho se torna para cada sujeito, ferro novo, novinho em folha, há um repertório de qualidades no qual a funcionalidade dos objetos cede espaço à intensidade dos efeitos gerados no observador, no interagente” (GOULART, 2014, p. 261). Deseja-se o inútil, o banal, a perda de tempo, o gratuito, o ínfimo e o insignificante, pois é justamente neles que está contido um *cosmos* muito mais profundo.

A cidade e a memória afetiva

No belo artigo “Lugares que habitam lugares” (2010), Luíza Baldan constrói uma narrativa acerca das casas em que habitou, sob a perspectiva de sua infância, presenteando o leitor com um imaginário onírico, característico das crianças, em que a imaginação transforma o mundo em um amontoado de objetos significativos e marcantes. As lembranças da autora tocam as do leitor que poderá identificar situações semelhantes em sua própria infância. Através das recordações das casas e dos seus pequenos detalhes que as tornaram marcantes, acompanha-se o crescimento da autora, sua história, suas fases. Da infância à pré-adolescência, é vista a permissão para sair sozinha e a conquista de mais independência; a perda de privacidade e de independência no quarto compartilhado com a irmã; a tristeza da perda; a adolescência através dos livros de bruxaria, até finalmente a vida adulta na sua própria casa, fora do berço familiar.

O artigo de Baldan vem somar força à tese de que os detalhes são os marcos da memória: as descrições são feitas não pelo panorama total do espaço, mas pelos pequenos fatos e detalhes que deixaram seus rastros. Não é todo o apartamento com o número preciso de cômodos, os metros quadrados, a disposição dos móveis e os habitantes do lar, mas a pia azul e os azulejos de florezinhas no banheiro, que às vezes se repetem. Tampouco é a cidade, o bairro, o prédio com seus vários andares e adjacências, mas os amigos vizinhos; não é a casa com cinco andares, mas a sensação de imensidão naquele espaço amplo. Os parágrafos são construídos pelos fragmentos importantes de cada Morada e estes bastam para representá-las, da mesma forma que os detalhes apreendidos na Deriva representam o território percorrido. Novamente, um micro pelo qual evoca-

se a imagem do macro. Os traumas, as fantasias, as solidões, os esconderijos secretos e muito do texto de Baldan lembram as palavras de Bachelard, que recorrentemente evocam as lembranças da infância. A memória-afetiva está ligada às lembranças do primeiro lar em uma mistura das muitas casas que habitam nossas mentes, como diz a autora já no resumo de seu artigo:

Para demonstrar que a prática artística deriva do imaginário infantil, percorro a memória de forma ficcional para habitar novamente as casas em que morei. A experiência dessas muitas moradas impregnou em mim o costume de habitar, de me apropriar do lugar do outro, costume tal, que também se manifesta no trabalho fotográfico (...) (BALDAN, 2010, p. 43).

As primeiras casas habitadas são reencontradas na cidade pelos devaneios: desde cada elemento que remete às situações vividas e que se torna parte de uma nova memória. Os tempos se fundem neste processo de devaneio. Memórias do passado revividas no instante presente misturam-se às projeções do futuro. O insignificante torna-se significativo pelo afeto que lhe é atribuído. Os detalhes agora refletem uma identidade, abrigam e acolhem simbolicamente. Nas recordações da infância, a casa ocupa um dos papéis de proteção. A criança não tem ainda a capacidade de defender-se sozinha e quem deve cumprir este papel são os pais e o lar. Enquanto crianças, devem existir sujeitos e espaços que as protejam. E a Morada primeira de todos os sujeitos será sempre o ventre da mãe.

A vida começa para o homem como um sono tranquilo e todos os ovinhos dos ninhos são bem protegidos. A experiência da hostilidade do mundo – e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade – são mais tardios. No seu germe, toda vida é bem-estar” (BACHELARD, 2008, p. 115).

Pensar o ideal de lar e de espaço primordial de habitação é considerar a proteção que ele um dia ofereceu e também refletir sobre o território da memória ligado ao que se passou. Claro que não se podem negar condições díspares deste ideal, considerando a desigualdade social mundial e a grande quantidade de crianças que cresceram sob um estado de violência doméstica. Porém, o que se é considerado, neste caso, é o arquétipo de abrigo do lar e não os estados de exceção, que suscitariam uma outra discussão. As Moradas que existem nos detalhes nostálgicos da cidade são estas recordações fragmentadas do lar arquetípico, que no presente artigo se tornam os *frames* fotográficos do texto.

Cidade e identidade

Também a identidade está ligada à questão dos detalhes. A memória e o afeto são parte da construção singular do sujeito. Para uma etnografia das cidades, é preciso perceber suas particularidades e as identificações nelas presentes, pois a cidade é um local de construção de identidade, ligado também às narrativas pessoais e coletivas. A história é um componente essencial para a sua construção.

Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. (...) Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados (LYNCH, 2011, p. 1).

Na cidade, os marcos que representam a narrativa coletiva do território estão inscritos nas mais variadas maneiras e nos mais variados detalhes. Desde o monumento ao herói, do passado, ao edifício decadente de décadas atrás, a cidade pode ser compreendida como “uma história que se conta para nós à medida que caminhamos por ela. Significa alguma coisa, ela ecoa com a profundidade do passado. Há uma presença de história na cidade” (HILLMAN, 1993, p. 39). Ela contém elementos de uma identidade coletiva – à qual pertencem os sujeitos habitantes – e de sua própria identidade singular – enquanto local em que suas fábulas individuais se desenrolaram. Habitar é narrar (FERREIRA, 2016) e narrar é habitar. No momento em que são construídas narrativas para os detalhes capturados e estes são transformados em símbolos, também, metaforicamente, eles são habitados e impregnados de história. É a apropriação **alegórica** do território que permite identificar nele a própria identidade:

Quando você se dá para os lugares, eles te devolvem você mesmo, quanto mais os conhece, mais os semeia com a colheita invisível de memórias e associações que estarão te esperando quando você voltar, enquanto novos lugares oferecem novos pensamentos, novas possibilidades (SOLNIT, 2000, p. 13, tradução nossa).⁸

Com sensibilidade, a artista plástica Beatriz Rodrigues Ferreira mostra como habita de diferentes modos a paisagem e como, no encontro com os fragmentos de casas diversas, ela passa a tornar essa paisagem seu habitat e também parte da sua identidade. “Vejo ruínas por onde passo, crio paisagens quando me desloco” (2016) compõe uma obra em formato de carta, na qual a autora discorre sobre lembranças da infância e mergulha nas relações memoriais da experiência nas

estradas que fez parte da sua formação (FERREIRA, 2016), pois habitar é construir identidade. Residir em um território é inevitavelmente modificá-lo com a própria presença e, simultaneamente, a presença do sujeito é modificada através do espaço. Como no livro de Galfetti ou como no capítulo de Bachelard, casa e cidade tomam as formas de seus moradores.

Ao mesmo tempo, a identidade é um processo em construção: a todo instante, ela está em formação de sua individualidade, pois ela implica em tempo e memória. Da mesma forma, a individualidade e a identidade são formadas sempre através do encontro com o outro, pois a experiência de alteridade nunca foge ao ambiente urbano. É no contato – no choque – com o outro que me encontro. O inconsciente pessoal é baseado na história de vida do sujeito, em suas experiências, nos lugares que conhece, nas pessoas com quem tem contato, naquilo que deixou sua impressão e nos elementos pelos quais se identifica. As lembranças fazem parte daquilo que se reconhece como seu e a identificação com o próximo e com o espaço cria laços e congruências.

A identidade relaciona-se também com a **individuação**, termo da psicologia analítica junguiana que se refere à construção de uma identidade particular, ao crescimento e à evolução do ser, a fim de atingir suas potencialidades e separar-se do todo, percebendo-se enquanto indivíduo único com suas particularidades. Kevin Lynch, ao definir identidade, seja de um objeto, de um território ou de um sujeito, aponta, como característica, a sua diferenciação do todo:

Uma imagem viável requer, primeiro a identificação de um objeto, o que implica sua diferenciação de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável. A isso se dá o nome de identidade, não no sentido de igualdade com alguma outra coisa, mas como o significado de individualidade ou unicidade (LYNCH, 2011, p. 9).

Ambos os conceitos, individuação e identidade, nada têm a ver com **individualismo**. Enquanto o sujeito percebe-se como único, capaz de elaborar e compreender questões sobre si mesmo, percebe-se também como parte de um coletivo. Vê a si mesmo refletido no outro e o outro refletido em si. Compreende que sua identidade, mesmo com suas particularidades, está ligada à construção cultural da qual faz parte. A cidade, como local de construção de memórias afetivas, permite que haja uma identificação com os espaços e uma apropriação como marcos históricos de sua própria história, assim também o afirma Lynch ao abordar a questão dos marcos na cidade:

As pessoas desenvolveram ligações muito fortes com essas formas claras e diferenciadas, tanto em decorrência do passado histórico quanto de suas próprias experiências. Cada cena é imediatamente identificável e traz à mente um turbilhão de associações (...) O ambiente visual torna-se parte integrante da vida dos habitantes (LYNCH, 2011, p. 103).

A imaginação criadora dá vida a estes locais e aos territórios que evocam a psicogeografia. Quando é possível se identificar com um novo espaço, cria-se consciente ou inconscientemente novas ligações baseadas em experiências pessoais passadas. A experiência e a memória se reconstróem constantemente a cada novo momento no ciclo constante de repetições. Através da imaginação, fundem-se os tempos. Ao notar a dimensão íntima e doméstica do espaço público e coletivo, é possível perceber como este pertence à história e à memória do sujeito, em afetos e identidades. E, também, como o sujeito a ele pertence, como parte de um coletivo construtor de significâncias, lembranças e afetações. E, assim, a cidade torna-se lar e abrigo e, ao mesmo tempo, os indivíduos tornam-se seus moradores e construtores de suas narrativas.

O devaneio e a “perda de tempo”

A transformação da cidade em Morada e a possibilidade de ver o espaço público como espaço íntimo implica em processo de devaneio, conceito importante para Bachelard. O devaneio exige tempo e, simultaneamente, é uma mistura de temporalidades. Passado, presente e futuro são parte do mesmo instante, assim “os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio”. É por esta característica que “as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são em nós imperecíveis” (BACHELARD, 2008, p. 26). É o instante fugidio do presente que guarda as lembranças do passado e ao mesmo tempo projeta os sonhos do futuro, de modo que a casa “é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2008, p. 26). São a mistura de pensamentos (presente), lembranças (passado) e sonhos (futuro) que formam, portanto, o devaneio. Embora sejam pensamentos que se inter cruzam em breves lapsos de tempo, eles exigem que o sujeito perca seus segundos, seus minutos, suas horas em reflexão e contemplação.

É o “perder tempo” da Deriva que, para além da sua função de resistência ao utilitarismo, é a possibilidade de fruição. Ele exige executar um deslocamento da realidade e da vida cotidiana, pois “trata-se de desfrutar daquilo que você percebe, de se deleitar com os atrativos que a cidade lhe

oferece pelos sentidos” (LE BRETON, 2017, p. 2). Somente é possível se entregar ao devaneio quando se rompe com a realidade objetiva e se permite vivenciar a apreensão subjetiva, por isso, a velocidade incessante do cotidiano, que urge eficiência, é inimiga da “perda de tempo”. A velocidade no pensamento racional tem sido relacionada com a ideia de desenvolvimento e com o ímpeto da aceleração. Desta forma, o inútil e o insignificante têm importância nesta pesquisa, por corromper a lógica utilitária, comercial e consumista do mercado e da indústria cultural da sociedade do simulacro. São a *flânerie* baudelairiana, a deriva situacionista, o banal e *non-sense* dadaísta:

o fato de caminhar por suas ruas sem nenhum interesse em comprar ou gastar dinheiro, somente em vagar sem rumo, daqui até ali, porque sim, também é uma forma de deixá-las mais humanas, de rebelar-se contra as ordens que convertem todas e cada uma das interações humanas num processo econômico (LE BRETON, 2017, p. 3).

Flusser já anunciava em sua *Filosofia da Caixa Preta* (1985) a dinâmica do consumo incessante que deglute e excreta, mas não absorve. Romper com este sistema utilitário do espaço urbano através da “perda de tempo” – da sua apropriação simbólica, da sua ressignificação individual e através do devaneio – é resgatar a função transformadora do espaço. É encontrar os significados perdidos e escondidos, os jardins secretos e “ver mais que desacerto no desacertado e mais que ruína no arruinado” (LATERZA, 2002, p. 12).

Considerações finais

Conforme visto, a cidade desempenha um papel histórico, antropológico, psicológico e filosófico relevante no imaginário humano, enquanto representação de abrigo. Esse papel é compreendido neste artigo desde uma abordagem lúdica e simbólica, ainda que sem perder de vista seu viés político. Por romper com os usos funcionais e espetacularizados do território, propiciando a experiência lúdica e intuitiva, a prática da Deriva ressignifica a cidade, que pode, então, ser compreendida como uma Morada-Expandida. O conceito forjado pelo movimento Situacionista consiste em um ato de caminhar sem rota pré-definida através de pulsões psicogeográficas do ambiente e propõe uma atitude política, principalmente em relação à descentralização dos grandes centros urbanos.

A Deriva necessita da “perda de tempo”, de um ócio-criativo, que interrompe os processos contemporâneos de aceleração, para permitir a fruição do ambiente e a sua resignificação. Ao resignificar o espaço urbano e seus detalhes para signos particulares, o sujeito permeia o urbano com uma dimensão doméstica e passa a estabelecer com ele uma relação de memória-afetiva e de identidade. Estes atributos são aqueles que dão à casa e à cidade uma dimensão de lar. Ao mesmo tempo, a memória coletiva mistura-se à identidade individual, o que não anula a multiplicidade do território, uma vez que a cidade é um espaço de disputas, de conflitos e de heterogeneidade. Ele condensa-se em várias histórias, mas a camada evocada é a da experiência poética, do desvelamento, do vir a ser.

A partir desta experiência lúdica com o urbano, é possível fazer emergir diversos desdobramentos criativos, como obras plásticas, narrativas textuais, crônicas, registros sonoros entre outras possibilidades de criação, que se apropriam da vivência e dão vazão à imaginação criadora. Estes desdobramentos tornam os conteúdos intuitivos, provenientes da fruição do território, comunicáveis, em um processo contínuo de troca entre intuição e racionalização. Desta forma, o sujeito, ao mesmo tempo que vivencia a *aisthesis*, se apropriando do território, dá vazão às suas potências criativas de *poiesis*.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos e introdução de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BALDAN, L. P. Lugares que habitam lugares. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, p. 42-51, dez. 2010.
- BARROS, J. M. Introdução. *In*: BARROS, J. M. **Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 1-8.
- BARROS, J. M. Cidade, Modernidade e Contemporaneidade. *In*: BARROS, J. M. **Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 8-54.
- BARROS, J. M. Cidade de Imagens e Imagens da Cidade. *In*: BARROS, J. M. **Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 54-89.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução e edição de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, mar. 2002.
- CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CAVALCANTE, R. **Thomas Hobbes e a Teoria do Contrato Social em analogia com o meio em que se vive na Favela da Rocinha**. Jusbrasil. 2017. Disponível em: <http://quelcavalcs.jusbrasil.com.br/artigos/454207833/thomas-hobbes-e-a-teoria-do-contrato-social-em-analogia-com-o-meio-em-que-se-vive-na-favela-da-rocinha>. Acesso em: 5 jul. 2018.
- CAVALCANTI, T. R. de A. **Jung**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2009.
- FERREIRA, B. R. Vejo ruínas por onde passo, crio paisagens quando me desloco. *In*: ENCONTRO DA ANPAP, 25., 2016, Porto Alegre. **Arte: seus espaços e/em nosso tempo**. Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 1429-1440.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FREUD, S. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GALFETTI, G. G. **Minha casa, meu paraíso**. [s. l.]: Blau, 1999.

GOULART, F. **Urbano ornamento**: inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas). Belo Horizonte: Urbano Ornamento, 2014.

HILLMAN, J. **Cidade & Alma**. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

JUNG, C. G. *et al.* **El Hombre y sus Símbolos**. Madrid: Aguilar, 1966.

JUNG, C. G. **Psicologia do Inconsciente**. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (v. 7/1).

LATERZA, M. **A Cidade como Morada-Expandida**: Derivas por Belo Horizonte e Experiências Estéticas em Gravura. 2018. 310 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

LATERZA, M. **Roteiro estético das minas enganosas**. Belo Horizonte: Memória Gráfica Edições, 2002.

LE BRETON, D. “Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política”. Entrevista por Paulo Bujalance, Málaga, 19 de outubro de 2017. Artigo publicado originalmente no Diário de Sevilla. **Desenhares**. 2017. Disponível em: <https://desenhares.wordpress.com/2017/10/21/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Acesso em: 27 jan. 2018.

LYNCH, K. **A Imagem da Cidade**. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. 3. ed. [s. l.]: WMF Martins Fontes, 2011.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

PERRONE, M. P. M. S. B. **A imaginação criadora: Jung e Bachelard**. Associação Junguiana do Brasil (AJB), Instituto de Psicologia da USP (IPUSP). Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c30a.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PESSOA, F. **Cancioneiro**. [s. l.]: Ciberfil Literatura Digital, 2002.

SOLNIT, R. **Wanderlust**. [s. l.]: Penguin Books, 2000.

RANCIÈRE, J. O dissenso. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

TIBERGHIEEN, G. A. A cidade nómade. *In*: CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. p.17-22.

NOTAS

- 1 Doutoranda em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).
- 2 Optou-se por utilizar o termo Deriva em maiúsculo, como maneira estilística e, também, para destacar o conceito-metodologia, que assume uma função de nome próprio. O mesmo recurso será utilizado para o conceito de Morada.
- 3 Desenvolvo mais profundamente o conceito de Deriva como experiência poética e metodológica no artigo “A Deriva como Experiência Estética e Poética” (2020), disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/512885-a-deriva-como-experiencia-estetica-e-poetica/>. Neste artigo, porém, a compreensão será descrita brevemente, a fim de apenas contribuir para a compreensão do processo de subjetivação do espaço urbano.
- 4 “A casa representa o local onde o habitante situa sua vida para a criação de um lar. É conveniente distinguir os conceitos de “casa” e de “lar”. A educação e a prática da arquitetura giram, inevitavelmente, em torno das dimensões expressivas da arquitetura – desenhar casas – indo ao encontro da noção de lar. (...) dotar um domicílio com significado na medida do mundo. A questão que se coloca aos arquitetos é se o “lar” pode ser expressão arquitetônica. Talvez se trate de uma noção que tenha mais a ver com a psicologia, a psicanálise e a sociologia do que propriamente com a arquitetura. O lar é a habitação individualizada, uma expressão da personalidade e dos modos de vida” (GALFETTI, 1999, p. 7).
- 5 A mesma citação do poeta aparece no livro de Bachelard.
- 6 Página da introdução, em algarismo romano.
- 7 Em referência ao grupo situacionista, de Debord, e ao grupo *Stalker*, de Francesco Careri.
- 8 No original: “When you give yourself to places, they give you yourself back, the more one comes to know them, the more one seeds them with the invisible crop of memories and associations that will be waiting for you when you come back, while new places offer up new thoughts, new possibilities”.

Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da *Glorieta de las Mujeres que Luchan*

Sobre antimonumentos y colaboración feminista, un análisis de la Glorieta de las Mujeres que Luchan

On Anti-Monuments and Feminist Collaboration, an Analysis of Glorieta de las Mujeres que Luchan

Gabiela Traple Wieczorek

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: gabrielatw@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7471-8582>

RESUMO:

Este artigo analisa a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, antimonumento e espaço de intervenções de arte e ativismo mantido por coletivos feministas na Cidade do México desde 2021 na rotunda que abrigava uma estátua de Cristóvão Colombo, a partir de noções da arte pública de novo gênero e intervenções feministas. Como aporte metodológico são utilizadas as reflexões de Suzanne Lacy e Mary Jane Jacob acerca de arte pública de novo gênero e feminismo, a produção de Chantal Mouffe sobre dissenso no espaço público e questões de antimonumento como trabalho de memória e resistência apresentadas por Márcio Seligmann-Silva. Também será demonstrada a influência de artistas feministas contemporâneas como Mónica Mayer e Lorena Wolffer na intervenção.

Palavras-chave: Antimonumento. Arte Feminista. Arte Pública.

RESUMEN:

Este artículo analiza la *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, antimonumento y espacio de intervenciones artísticas y activistas mantenido por colectivos feministas en la Ciudad de

WIECZOREK, Gabiela Traple. Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

México desde 2021 en la rotonda que albergaba una estatua de Cristóbal Colón, desde las nociones de arte público de nuevo género e intervenciones feministas. Como soporte metodológico se utilizan las reflexiones de Suzanne Lacy y Mary Jane Jacob sobre arte público de nuevo género y feminismo, la producción y Chantal Mouffe sobre el disenso en el espacio público y las cuestiones del antimonumento como obra de memoria y resistencia presentadas por Márcio Seligmann-Silva. También se mostrará la influencia de artistas feministas contemporáneas como Mónica Mayer y Lorena Wolffer en la intervención.

Palabras clave: *Antimonumento. Arte Feminista. Arte Público.*

ABSTRACT:

This paper analyzes the *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, an anti-monument and space of art interventions and activism maintained by feminist collectives in Mexico City since 2021, in the traffic circle that housed a statue of Christopher Columbus, through themes of new genre public art and feminist interventions. As a methodological framework, we will use the reflections of Suzanne Lacy and Mary Jane Jacob about new genre public art and feminism, the works of Chantal Mouffe about dissent in public space, and the notions of anti-monument as a work of memory and resistance presented by Márcio Seligmann-Silva. The influence of contemporary feminist artists such as Mónica Mayer and Lorena Wolffer on the intervention will also be demonstrated.

Keywords: *Anti-monument. Feminist Art. Public Art.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 01/06/2023

Introdução

Este artigo discute a *Glorieta de las Mujeres que Luchan* (Fig.1), uma *antimonumenta* realizada por coletivos feministas na Cidade do México a partir de 25 de setembro de 2021 na rotonda que abrigava uma estátua de Cristóvão Colombo, localizada na Avenida Paseo de la Reforma, uma das principais da capital mexicana. A ocupação do espaço ocorre em um contexto de escalada de repressão governamental às manifestações de famílias de vítimas de feminicídio, sobreviventes e militantes dos direitos humanos, que coincide com um período de questionamentos sobre a preservação de

monumentos coloniais no país. Com a adesão de coletivos de mulheres indígenas, afro-latinas, migrantes, defensoras do meio ambiente e jornalistas, a amálgama de movimentos feministas envolvidos na intervenção passa a ser denominada Frente Amplio de las Mujeres que Luchan (FAML).

O antimonumento faz parte de uma iniciativa de ocupações do espaço público na região central da cidade e dos monumentos presentes na Avenida Paseo de la Reforma e Avenida Juárez, denominada *Ruta de la Memoria*.¹ Com a participação de cerca de 20 coletivos e organizações, desde 2002 foram instalados 30 antimonumentos e memoriais que representam diferentes mobilizações de vítimas do Estado por justiça, como o caso dos estudantes assassinados em 1968 no Massacre de Tlatelolco² e o desaparecimento dos normalistas da Escola Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, na cidade de Iguala em 2014.³ A intervenção inaugural do projeto foi o *Memorial Cruz de Clavos*, uma parceria entre o Grupo Feminista 8 de março e o Sindicato dos Trabalhadores de Aço de Chihuahua, um dos estados com maior número de feminicídios na época. Em março de 2019 foi inaugurado mais um antimonumento pelas vítimas de feminicídio, dessa vez em frente ao Palácio de Belas Artes na Avenida Juárez, local onde os coletivos precisaram organizar vigílias para que a polícia da capital não o destruísse.



Figura 1. FAML. Glorieta de las Mujeres que Luchan, 2021 – Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer.

Como aporte metodológico principal são utilizadas as reflexões de Suzanne Lacy e Mary Jane Jacob acerca de arte pública de novo gênero e feminismo, a produção de Chantal Mouffe sobre dissenso no espaço público e o artigo de Márcio Seligmann-Silva sobre antimonumentos como trabalho de memória e resistência. Também serão demonstradas as influências dos trabalhos de artistas como Mónica Mayer e Lorena Wolffer na intervenção.

É importante mencionar que Suzanne Lacy é creditada por criar o conceito de “arte pública do novo gênero” ou “novo gênero de arte pública”, que segundo Grant H. Kester (2011, p. 4), pesquisador da arte colaborativa, teve um papel essencial nas discussões sobre arte contemporânea, espaço público e estética relacional nos anos 1990. Lacy é um dos principais nomes da arte inserida na segunda onda do feminismo nos Estados Unidos⁴, fazendo parte do projeto *Woman’s Building*⁵ e posteriormente criando, em parceria com Leslie Labowitz, o coletivo *Ariadne (A Social Network)* que

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

executou diversos projetos de arte comunitária sobre violência de gênero e feminicídio nos Estados Unidos em um período em que o conceito era pouco conhecido e essas discussões eram um tabu. Conforme a escritora e curadora estadunidense Mary Jane Jacob (1995, p. 53), em livro de artigos sobre o tema organizado por Lacy, esse novo gênero de arte pública, apesar de ter se tornado mais comumente discutido na década de 1990, não é novo, tendo sido praticado desde o final dos anos 1960 por artistas feministas em suas performances e por artistas chicanas⁶ em suas instalações.

Feminicídio e memória coletiva no México

O México, assim como o Brasil, é considerado um dos países em que o feminicídio tem caráter epidêmico segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) e pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS).⁷ De acordo com o Instituto Nacional de Estatística e Geografia do México (INEGI), 70,1% das mulheres mexicanas acima de 15 anos foi vítima de algum tipo de violência⁸ e estima-se que pelo menos 10 mulheres sejam assassinadas diariamente por motivações de gênero. O país chegou a ser condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos em novembro de 2009⁹ pelo caso *González y otras vs. México*, mais conhecido como o caso do *Campo Algodonero*, é o processo mais notório sobre os feminicídios de Ciudad Juárez, no estado de Chihuahua, cidade que faz fronteira com os Estados Unidos.

Deflagrado em 2001 quando os corpos de oito vítimas foram encontrados em um terreno baldio, que havia sido uma plantação de algodão, na região industrial da cidade, o caso foi um ponto de mobilização após quase uma década de mortes e desaparecimentos sistemáticos de centenas de mulheres. Em sua maioria, as vítimas eram mulheres jovens que trabalhavam de forma precarizada no varejo ou na indústria, impulsionados pelo acordo de livre comércio North American Free Trade Area (NAFTA), criado em 1991. Durante o período de busca por justiça e conscientização sobre a questão do feminicídio de forma mais ampla, as famílias das vítimas e a comunidade local realizaram diversas intervenções na cidade com o uso de cruzeiros cor-de-rosa, pintando murais e fixando as cruzeiros nos locais em que corpos foram encontrados (Fig. 2). Em 2012, a partir do protocolo de reparações proposto pela CIDH, o governo inaugurou um memorial com um monumento em homenagem às vítimas. A estátua intitulada *Flor de Arena* foi projetada pela artista chilena Veronica Leiton e possui inscrições de 400 nomes de mulheres desaparecidas e presumidas mortas. Mesmo

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

assim, a criação de antimonumentos através de organização comunitária perdura, e a prática pode ser verificada em demais regiões do México ao longo dos anos como Ciudad Nezahualcóyotl e Ecatepec de Morelos, por exemplo, cidades que atualmente possuem números altos de feminicídio e cujas intervenções são o foco do trabalho da artista e fotógrafa Sônia Madrigal.



Figura 2. Intervenção comunitária em Lomas del Poleo, Ciudad Juárez, México. Foto: lose, 2007. Domínio Público.

Em 2020, durante mais uma onda de protestos contra a violência de gênero no país iniciada em 8 de março, Dia Internacional da Mulher, monumentos de diferentes cidades receberam intervenções com tinta vermelha ou mantos com os dizeres “México Feminicida”. Algumas das imagens divulgadas são das poucas estátuas representando figuras femininas, como a *Diana Cazadora*, localizada no Paseo de la Reforma na Cidade do México, e *La Minerva*, localizada em uma das principais rótulas da cidade de Guadalajara no estado de Jalisco (Fig. 3). Também foram feitas intervenções aos pés do *Ángel de la Independencia*, na capital, atentando para as vítimas de feminicídio e a questão dos órfãos deixados por elas. As manifestantes foram enfrentadas com intensa truculência pela polícia e as intervenções realizadas nos monumentos foram retiradas dando lugar a tapumes e

andaimas para a proteção do patrimônio público. No dia seguinte, 9 de março, foi realizada uma greve geral com intuito de demonstrar o impacto das vidas das mulheres no funcionamento do país e atentar para a violência policial durante as manifestações.



Figura 3. Intervenção no monumento *Glorieta La Minerva* (obra de Joaquín Arias e projeto de Julio de la Peña, 1956), Guadalajara, México, 2020. Foto: Antonio Miramontes. Fonte: El Occidental.

Ainda em 2020, iniciativas populares em prol da retirada de monumentos em homenagem a colonizadores e escravagistas no México tomou força, no mesmo fluxo em que ocorriam mobilizações sobre o tema em diversos países. No Chile, temos o exemplo da ocupação da Plaza Itália, denominada *Plaza Dignidad* pelos manifestantes, durante o *estallido social* que se iniciou em 2019 e que culminaria na retirada da estátua do General Baquedano em março de 2021. No Brasil, o coletivo Grupo de Ação realizou intervenções em diversos monumentos da cidade de São Paulo durante o ano de 2020, colocando crânios que haviam sido parte de alegorias de escolas de samba e, posteriormente, descartados aos pés dos monumentos para conscientizar sobre o contínuo genocídio dos povos negros e indígenas no país. Em 2021 manifestantes atearam fogo em uma estátua do

bandeirante Borba Gato em São Paulo e integrantes da Comissão Guarani Yvyrupa realizaram intervenções com tinta vermelha no *Monumento às Bandeiras*, de autoria de Victor Brecheret, localizado no Parque do Ibirapuera, também na capital paulista.

A campanha que resultaria na retirada da estátua de Cristóvão Colombo, projetada pelo escultor francês Charles Courdier e inaugurada em 1877, foi intitulada *Lo vamos a derribar* e convidava a população para uma ação coletiva de derrubada do monumento no dia 12 de outubro de 2020 (MARLO, 2020), dia que supostamente marca a chegada do colonizador ao continente americano e é comemorado oficialmente em alguns países. A rotunda já era considerada, desde os anos noventa, um local de protestos questionando os discursos oficiais vigentes sobre a história do país, sentimentos de nacionalismo e o direito à memória sobre a resistência dos povos indígenas. Como forma de prevenção, o Governo da Cidade do México, chefiado por Claudia Sheinbaum, decidiu remover a estátua de Colombo e o conjunto escultórico que a acompanhava no dia 10 de outubro alegando que já planejava o seu restauro (CASO, 2020).

A Glorieta de Las Mujeres que Luchan

No contexto do 8M de 2021, a administração pública da capital mexicana instalou tapumes e cercas de metal como proteção em diferentes prédios do governo e monumentos, o que levou ao entendimento por parte de diversos coletivos de que a preocupação com o vandalismo – havia a preocupação de que as pichações, invasões e incêndios do ano anterior se repetissem (REFORMA, 2020) – era maior do que a preocupação em dialogar sobre o crescente número de denúncias de violência e o descaso por parte de funcionários e instituições governamentais. Sendo assim, a barreira de três metros de altura que protegia o Palácio Nacional foi transformada em memorial às vítimas de feminicídio no país, recebendo inscrições com os nomes de cerca de 1.250 mulheres e meninas, entre casos antigos ainda não solucionados e casos recentes, cartazes e flores. Também foram projetadas na fachada do prédio diferentes frases em relação ao tema, como *México Feminicida* (Fig.4), *Ni Una Menos* e *Aborto Legal Ya*. É necessário ressaltar que após a implementação de medidas de isolamento em relação à pandemia da Covid-19 houve uma escalada global dos crimes de violência de gênero, de acordo com alertas publicados pela organização Femicide Watch, que monitora casos de femicídio/feminicídio junto à ONU. Além do aumento de casos, ocorre a diminuição da transparência de dados.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>



Figura 4. Memorial das vítimas de feminicídio, Palácio Nacional, Cidade do México, 2021.
Foto: Ixchel Cisnero Soltero. Fonte: ArchDaily.

Ao longo de 2021 a rotunda que abrigava Colombo seguia vazia enquanto o governo da capital recebia diferentes projetos e sugestões em torno da igualdade de gênero na arte pública da cidade. Um projeto que havia sido aceito no ano anterior, intitulado *Paseo de las Heroínas*, começou a ser implementado com a ideia de inserir ao longo do Paseo de la Reforma 14 estátuas de figuras femininas importantes para a história do México.¹⁰ No dia 5 de setembro, Dia Internacional da Mulher Indígena, Claudia Sheinbaum anunciou que, após receber uma petição com cerca de cinco mil assinaturas pedindo a descolonização do local, a rotunda receberia um monumento em homenagem às mulheres indígenas, uma cabeça inspirada nas esculturas olmecas nomeada como *Tlalli*, realizada pelo artista contemporâneo Pedro Reyes. O anúncio gerou discussões sobre a unilateralidade

dade da decisão e a falta de participação de entidades culturais e da população, a representação genérica alheia às identidades indígenas e a escolha de um artista homem branco que ocupa um lugar de prestígio na hierarquia da arte contemporânea mundial.

Após alguns dias de debate público acalorado, uma nova petição foi apresentada ao governo, dessa vez em formato de carta aberta com 400 assinaturas de trabalhadores da cultura, incluindo as artistas, escritoras e pesquisadoras Laureana Toledo, Tanya Huntington, Mónica Nepote, Mónica Mayer, Karen Cordero e Lorena Wolffer, além de representantes do Comitê de Monumentos e Obras Artísticas em Espaços Públicos da Cidade do México (COMAEP), que não havia sido consultado nas decisões anteriores. Dentre as demandas apresentadas estava a necessidade de uma consulta pública que abrangesse os povos originários, principalmente as mulheres dessas comunidades, sobre como gostariam de ser representadas de modo a diminuir a invisibilização e o apagamento sofrido no processo colonial contínuo (VEGA, 2021). Após a divulgação da carta, Sheinbaum afirmou que uma réplica da *Jovem de Amajac*, escultura pré-hispânica que integra acervo do Museu Nacional de Antropologia, seria erigida.

Enquanto as discussões sobre o destino do espaço seguiam, em 25 de setembro os coletivos que formariam a FAML ocuparam a encruzilhada do Paseo de la Reforma e fixaram uma silhueta feminina de madeira – posteriormente substituída por uma silhueta em aço – pintada de roxo com o punho esquerdo erguido, em suas costas a figura leva a inscrição “JUSTICIA” (Fig. 5). O roxo amora, em espanhol *morado*, é a cor da luta mundial contra o feminicídio. Os coletivos utilizaram as barreiras de proteção para escrever o novo título da *glorieta*, acompanhado dos nomes de vítimas de feminicídio e os nomes das mães que buscam justiça por suas filhas. Durante a madrugada, o governo da capital enviou uma equipe de limpeza para remover as intervenções nas barreiras, pintando-as de cinza e deixando apenas a silhueta. No dia seguinte a FAML retornou ao local e refez o trabalho de intervenção, iniciando uma disputa pelo espaço que perdura até o momento.



Figura 5. FAML. Antimonumenta Justicia. Glorieta de las Mujeres que Luchan, 2021 – Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer.

Além da manutenção do antimonumento, os coletivos passaram a realizar diversas atividades no local, desde intervenções artísticas e performances até oficinas para diferentes públicos, exibição de documentários e lançamentos de livros sobre os temas relacionados à violência de gênero e ocupação comunitária do espaço público. O espaço verde disponível na rotunda foi semeado para o cultivo de um jardim, foram criados 18 mosaicos com nomes de mais de mil mulheres e foi criado um *Tendedero*, ou varal comunitário, para receber denúncias. Uma cruz cor-de-rosa também foi adicionada na encruzilhada. Para a comunicação entre a Frente Ampla e a população, foram criadas páginas em diversas redes sociais, nas quais são divulgadas imagens, alertas, campanhas e comunicados oficiais. O espaço de memória e resistência também se tornou um lugar de produção de comunidades, no qual os participantes encontram apoio, respeito, orientação psicológica e jurídica e formas de articulação coletiva.

Práticas colaborativas da arte feminista

O uso do *Tendedero* (Fig. 6) como forma de denúncia das violências de gênero no espaço da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* demonstra a influência direta da artista contemporânea Mónica Mayer. Em 1978 Mayer apropriou-se de um objeto ligado à domesticidade da mulher, o varal de roupas, para criar uma obra participativa acerca das experiências das mulheres no espaço urbano. *El Tendedero*, em sua primeira versão, consiste em um varal cor-de-rosa no qual a artista dispôs com prendedores de roupa os relatos coletados previamente nas ruas da Cidade do México em papéis também cor-de-rosa com o complemento para a frase “Como mulher, o que mais detesto na Cidade é:”¹¹ As cerca de 800 respostas obtidas foram, em sua maioria, relacionadas aos episódios de violência e assédio vividos por mulheres no espaço público. A obra foi apresentada pela primeira vez durante o “Salón 77-78 Nuevas Tendencias” no Museu de Arte Moderna da Cidade do México (MUAC). Quando instalou o trabalho no espaço museal, o público também passou a incluir suas experiências durante a visita da obra. É válido pontuar que Mayer havia participado do *Feminist Studio Workshop* do Woman's Building, e, a convite de Suzanne Lacy, realizou uma versão do *Tendedero* nos Estados Unidos, em 1979. O trabalho integrou projeto colaborativo sobre a violência contra a mulher *Making It Safe*, idealizado por Lacy em conjunto com a comunidade de moradores do bairro de Ocean Park, na cidade californiana de Santa Mônica.



Figura 6. Mónica Mayer, *El Tendedero*. Reativação da obra participativa no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Cidade do México, durante a exposição *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, em maio de 2016. Registro: Karen Cordero. Fonte: wikicommons.

Essa experiência de compartilhamento coletivo baseada na tensão entre doméstico e público produz um diálogo que se mantém atual e relevante. Diversas reiteraões da obra continuam sendo feitas em diferentes partes do mundo, com a artista se disponibilizando a orientar e auxiliar no processo, sempre com foco em formular perguntas que façam sentido para o contexto da comunidade em que o varal será realizado. Infelizmente, e apesar das políticas públicas desenvolvidas na tentativa de desencorajar o assédio e a importunação em espaços públicos, as mudanças que ocorreram desde os anos 1970 até hoje não foram suficientes para eliminar as diferentes formas de violência de gênero a que mulheres e meninas são sujeitas diariamente.

A intersecção entre arte contemporânea, espaços públicos e ativismo feminista também são questões abordadas por Lorena Wolffer. A artista realiza performances e intervenções correlacionando a violência presente na sociedade mexicana com a condição das mulheres desde a década de 1990. Em 2015, a exposição “Expuestas: registros públicos”, com curadoria de Octavio Avendaño no Museu de Arte Moderna da Cidade do México (MAM), reuniu registros de 13 intervenções realizadas pela artista sobre o tema da violência contra a mulher entre os anos de 2007 e 2013. Algumas das obras abarcadas pela exposição foram *Encuesta de Violencia a Mujeres*, de 2008, na qual a artista, em parceria com o Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), instalou módulos em diferentes pontos de forte trânsito da capital mexicana para que a população feminina da cidade pudesse responder, anonimamente, sobre a questão da violência de gênero. Aquelas que se identificaram como sobreviventes receberam um bóton com o sinal de igual, formado por dois traços paralelos, em vermelho, e atravessado ao meio. Aquelas que alegaram não terem sido vítimas, receberam um bóton com o sinal intacto em verde. Os dados coletados pela pesquisa foram divulgados em projeções no MAM. Na exposição também foram apresentados cinco registros da intervenção *Muros de Réplica*, realizada no Zócalo, ponto central da capital, em 2008. Por meio de um *banner* instalado em um tapume na praça, foi feito o pedido para que as transeuntes escrevessem o que elas gostariam de dizer aos seus agressores a partir do enunciado “Sou mulher e fui vítima de violência por parte de um homem. Este é meu nome e isso é o que tenho a dizer ao meu agressor”.¹² A proposta foi inspirada na legislação mexicana sobre direito de réplica e durou quatro horas. A questão da réplica também informou outra ação, em que a artista entrevistou seis mulheres que haviam sofrido violência e coletou suas réplicas aos agressores. As *Réplicas* foram publicadas na edição do dia 12 de julho de 2008 do jornal *La Jornada*.

WIECZOREK, Gabriela Traple. Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

A mesma lógica do diálogo entre ativismo comunitário e arte contemporânea, do uso de estruturas presentes no espaço público para a conscientização pelo enfrentamento da violência de gênero, é visível na *Glorieta de las Mujeres que Luchan*. Sobre a já mencionada intersecção entre arte e ativismo comunitário, Suzanne Lacy descreve como foi expandida durante a segunda onda do feminismo e a pauta dos direitos humanos durante a Guerra do Vietnã – se pensarmos na América Latina, o mesmo fenômeno ocorre em relação às ditaduras civis-militares e governos repressivos. Para Lacy:

A arte ativista evoluiu da militância geral daquela era, e a política identitária foi parte disso. Mulheres e artistas racializados começaram a considerar suas identidades – essencial para a nova análise política – central para sua estética, ainda que para alguns de maneira indefinida. Ambos os grupos começaram a desenvolver a consciência de sua comunidade de origem como seu principal público (LACY, 1995, p. 26, tradução nossa).

Essa consciência sobre identidades e articulação comunitária é, de acordo com Lacy (1995, p. 19), o que propicia um dos fatores decisivos da arte pública de novo gênero, o engajamento do público. A isso, é somado o uso de suportes e abordagens não tradicionais e uma certa desvinculação do mercado de arte. A questão identitária nos processos artísticos coletivos persiste, ainda que seja alvo de críticas em nome de uma suposta “universalização” das pautas. O lema de que “o pessoal é político”, abraçado por artistas da geração de Lacy e Mayer ainda persiste nas práticas feministas e sociais da arte. Segundo Lacy:

A relação entre a experiência privada e a vida pública foi fundamental para o projeto artístico feminista inicial e continua sendo um aspecto importante, embora muitas vezes não mencionado, da prática social da arte. Como as realidades individuais, reveladas em um contexto público, dão origem a entendimentos novos e potencialmente fortalecedores? Destacar as interseções entre as narrativas privadas e públicas é, acima e além de qualquer questão específica, o foco da minha arte de performance pública em grande escala. Esses trabalhos geram plataformas públicas como locais de aprendizado mútuo, nos quais as pessoas estruturam narrativas coletivas contextualizando suas experiências em questões de patrimônio mais amplas (LACY, 2016, p. 239, tradução nossa).

Aprofundando as noções de arte pública de novo gênero, Mary Jane Jacob afirma que foi a partir dos anos 1990 que esse tipo de trabalho começou a ser aceito pelo sistema da arte e um número maior de artistas passou a explorar questões de identidade, a criação da arte como crítica social e a produção de arte como um instrumento de mudança. Jacob divide a questão da arte como instrumento de produção de mudanças em três tipos:

Um é emblemático: objetos ou ações que encarnam um problema social ou fazem algum tipo de afirmação política, e que pela sua presença em um contexto público esperam inspirar mudanças. O segundo é solidário: trabalhos concebidos e criados pelo artista e que, mediante apresentação, são desenhados para serem ligados a outros, derradeiramente alimentando um sistema social de fato (por exemplo, mensagens de serviço público beneficiando um grupo em particular, ou esquemas para gerar lucro para a causa evocada pelo trabalho. O terceiro tipo é o participativo, através do qual o conceito do trabalho e talvez sua própria produção ocorreu por um processo colaborativo. Ele visa causar um impacto duradouro nas vidas dos indivíduos envolvidos, ser produtivo para a comunidade, ou contribuir para remediar um problema social (JACOB, 1995, p. 53-54, tradução nossa).

É um tipo de arte que, através de seu relacionamento com o público, segundo Jacob (1995, p. 54), reconecta cultura e sociedade a partir do reconhecimento de que esse tipo de arte é feito para as pessoas e não necessariamente para as instituições. Se pensarmos a *Glorieta de las Mujeres que Luchan* considerando o pensamento de Chantal Mouffe sobre arte pública como “uma arte que institui um espaço público – um espaço de ação comum entre pessoas” (MOUFFE, 2013, p.181), é possível compreender como ela abarca, através do antimonumento em si e das diversas práticas incluídas em seu espaço, as três definições propostas por Jacob (1995, p.54) para uma arte pública que não é assim classificada apenas por estar em um espaço público como monumentos ou obras *site-specific*, mas por abordar questões de ordem pública.

Mouffe (2013, p. 184) escreve sobre como a prática da arte crítica pode ser uma ferramenta de dissenso para desarticular discursos hegemônicos, através dos quais as diferenças entre grupos antagônicos sofrem um tipo de higienização, característica de uma noção de democracia supostamente neutra atrelada ao neoliberalismo e à lógica capitalista que nega a dimensão antagônica da política.¹³ Ou seja, existe a necessidade de esvaziar discursos ou cooptá-los de modo a apaziguá-los ou silenciá-los como manutenção do sistema dominante que renega os aspectos políticos

presentes em todas as instâncias da vida do cidadão, apresentando o “debate político como um campo específico de aplicação da moral” (MOUFFE, 2013, p. 184). A teórica também aborda a questão dos agenciamentos coletivos de identidades como parte importante dessa disputa:

Uma vez que aceitamos que identidades nunca são pré-determinadas, mas que elas sempre são o resultado de um processo de identificação, que elas são construídas discursivamente, a questão que surge é o tipo de identidade que práticas artísticas críticas visam fomentar. Claramente aqueles que defendem a criação de espaços públicos agonísticos, no qual o objetivo é revelar tudo que é reprimido pelo consenso dominante, vão visualizar a relação entre práticas artísticas e seu público de uma maneira muito diferente daqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo que esse consenso seja visto como crítico. Segundo a abordagem agonística, a arte crítica é a arte que fomenta o dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a esconder e a destruir. Ela é constituída por múltiplas práticas artísticas na tentativa de dar voz a todos aqueles silenciados dentro da estrutura hegemônica existente (MOUFFE, 2007, não paginado, tradução nossa).

O pensamento de Mouffe é analisado pela historiadora e crítica de arte britânica Claire Bishop em relação ao conceito de estética relacional proposto pelo curador francês Nicolas Bourriaud, avançando os debates sobre público e participação desenvolvidos por Lacy e Jacobs na década de 1990. Para Bishop (2004, p. 65) a ideia de antagonismo como algo integral à democracia que não pretende suprimir debates e apagar desavenças permite visualizar as práticas relacionais, participativas e sociais da arte de forma mais crítica. Bishop (2004, p. 54) também afirma que quando o público é visto como uma comunidade, não apenas um observador em relação individual com o artista, ele recebe os meios para produzir comunidade, ainda que de forma temporária ou utópica.

A perspectiva de arte crítica descrita por Mouffe e reforçada por Bishop pode ser identificada na produção prática e teórica do feminismo comunitário latino-americano, mais especificamente no contexto do coletivo boliviano Mujeres Creando, em atividade desde 1992, por meio de intervenções que exploram as práticas artísticas como um instrumento de luta e participação social. Julieta Paredes, uma das fundadoras do coletivo, define a criatividade como: “um instrumento de luta que nos permite sempre escapar da cooptação, do uso e manipulação, é um instrumento que permanentemente se renova e está sempre em movimento” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 99). A teórica aymarará também afirma que por um feminismo não racista, o coletivo propôs como metodologia “o

entendimento da mulher como um ser autobiográfico que recupera e escreve sua própria história a partir do corpo” além da “complementaridade de mulheres na diferença e a liberação em comunidade” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 51).

Antimonumentos e memória comunitária

Se a *Glorieta* pode ser lida através das noções de arte pública de novo gênero e práticas feministas da arte, sua relação com o trabalho de memória coletiva é mais explícita. Seligmann-Silva (2016) discute como a violência de Estado pode ser trabalhada pelo viés das artes e como, a partir dos processos de memorialização de eventos traumáticos causados pelo nazismo e pelas ditaduras latino-americanas, o antimonumento se torna um dispositivo de resistência e memória que passa a integrar, também, a produção de artistas contemporâneos. O pesquisador afirma que o antimonumento:

[...] funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50).

Seligmann-Silva (2016, p. 51) também afirma que o antimonumento surge de uma situação impossível, o desejo de recordar ativamente o passado e realizar um trabalho de memória permeado por esquecimentos devido ao fator traumático envolvido. Pensemos nas instalações do artista francês de origem judaica Christian Boltanski com fotografias e objetos de vítimas do Holocausto, nas obras da artista Graciela Sacco com fotografias e documentos sobre as vítimas do regime militar argentino, e nas intervenções urbanas da artista mexicana Elina Chauvet utilizando sapatos de mulheres e meninas vitimadas pelo feminicídio. Todos esses objetos e imagens surgem como fragmentos tanto das vítimas quanto da violência, tão intensa que é impossível de ser capturada em sua totalidade.

Na introdução do livro *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, os pesquisadores Marc Silberman e Florence Vatan levantam um questionamento importante sobre a ética dessa situação impossível:

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

A representação da violência permanece um desafio do ponto de vista estético e ético. Como devemos tornar a morte e o terror visíveis de maneira significativa e eticamente relevante? Se o dever de lembrar implica em uma obrigação em imaginar o que desafia a imaginação – de maneira a resistir ao desejo dos perpetradores pelo total apagamento das vítimas – quais são os canais apropriados para realizar essa tarefa? A comodificação da violência na mídia e na indústria do entretenimento gera sobrecarga sensorial e dormência emocional. É fácil olhar para imagens violentas sem vê-las ou ser afetado por elas. Observadores se tornam espectadores passivos de um espetáculo que não diz respeito a eles. Alternadamente, exibições complacentes de violência nutrem voyeurismo e sensacionalismo, prevenindo autorreflexão e atenção (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 4, tradução nossa).

A resposta para esses questionamentos é indicada pelos próprios autores (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 5), citando a relevância de projetos artísticos de construção de memória coletiva realizados em diálogo com as comunidades e com os espectadores, criando espaços de diálogo no cotidiano e gerando espaços de reflexão e nuance nos quais a amnésia coletiva é questionada e a barreira imposta por preconceitos transformada. Esses espaços também questionam a memória imposta verticalmente pelo Estado e suas instituições, considerando seu teor coletivo e de compartilhamento de experiências, o que nos remete ao conceito de arte pública de novo gênero elaborado por Lacy e Jacob.

Outra questão importante de ser pontuada sobre as relações entre a *Glorieta* e o trabalho de memória comunitária frente à violência estatal na América Latina é o uso das silhuetas. A utilização de silhuetas para materializar ausências é uma estratégia familiar na arte ativista da região, utilizada durante os movimentos contrários aos governos ditatoriais na década de 1980, com destaque para as manifestações realizadas em Buenos Aires contra o governo da Junta Militar, responsável pelo desaparecimento de milhares de pessoas. Os *siluetazos*, como passaram a ser chamados, eram intervenções idealizadas pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel realizadas em parceria com diferentes grupos da sociedade civil, principalmente o movimento de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

A estratégia das silhuetas permite representar e mensurar o irrepresentável, as ausências daqueles que foram retirados do convívio de suas famílias e amigos de forma tão brusca e violenta. Um dos artistas envolvidos no movimento, Júlio Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 100) classifica as intervenções como uma forma de possibilitar a presença da ausência. As silhuetas humanas

traçadas em papel utilizando o corpo de voluntários, cortadas e fixadas nos muros ao longo da Avenida de Mayo e ao redor da Plaza de los Dos Congresos recebiam nomes, informações sobre os desaparecidos, datas e mensagens de amor e revolta, irritando os policiais que faziam ronda no centro da capital argentina e tentavam retirar as intervenções. Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 99) relata que as mães dos desaparecidos gritavam com os policiais, dizendo que, ao remover a intervenção, estavam lhes arrancando seus filhos novamente. Conforme a pesquisadora Laura Fernández:

A silhueta como signo visual, em seu caráter de contorno feito a partir de um original ou um estêncil à forma de gravura, quando o original deixa seu traçado, reforça ainda mais o conceito de ausência que passa a ser explicado e mensurado em toda a dimensão particular e universal que um signo possa sustentar desde a percepção. Reconstruir uma presença, um acontecimento, a partir de um rastro ou uma marca que identifique o ausente, é um modo de legitimação da verdade e de constatação inserido em nossa cultura que prima pelo visual. Neste sentido a Silhueta toma o lugar do ausente dando testemunho de sua existência (FERNÁNDEZ *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 402, tradução nossa).

Justamente por ser um tipo de intervenção cuja imagem central é baseada em um signo visual tão identificável, o uso de silhuetas foi empregado em diferentes situações, como em uma publicação da UNESCO sobre o Holocausto, que utilizava imagens de silhuetas de mulheres, homens e crianças como recurso visual para auxiliar o leitor a mensurar os dados sobre as 2.370 pessoas mortas diariamente no período de 1.688 dias de funcionamento do campo de concentração de Auschwitz. Teria sido essa a inspiração para os três artistas argentinos em criar os *siluetazos* (AMIGO *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 210). Quando se vê o delineado de uma silhueta humana, é provável que se pense em seu referencial mais midiático, o traço em giz que marca o local em que um corpo foi encontrado. A silhueta nesse contexto de investigação criminal foi utilizada por Suzanne Lacy nas intervenções que integram a performance expandida *Three Weeks in May*, de 1977, para questionar as prioridades do departamento de polícia da cidade de Los Angeles e o descaso com crimes de motivação sexual e de gênero.

Considerações finais

Durante o trabalho de pesquisa e escrita deste artigo, mais um 8 de março de disputas pelo espaço ocupado pela *Glorieta de las Mujeres que Luchan* veio e se foi. Mais uma vez a população se uniu aos coletivos que formam da FAML para reivindicar a permanência dos antimonumentos com a temática da luta contra o feminicídio e a violência de gênero no país. A disputa entre o governo municipal e os coletivos segue, e o COMAEP vem realizando debates sobre a possibilidade de atender os pedidos de ambos os lados, manter a *Glorieta* e, de alguma forma, inserir a réplica da *Jovem de Amajac* em seu pedestal.¹⁴ Também foram realizadas avaliações técnicas no local para compreender a viabilidade dessa coexistência, que parece estar centralizada na encruzilhada entre discursos oficiais e discursos populares comunitários.

A experiência de mobilização coletiva em torno da ocupação do espaço público e da resistência em torno do antimonumento nos últimos anos demonstra a necessidade da população por espaços de comunhão e memória que não sejam transitórios e clandestinos, mas perenes. Também demonstra a necessidade de instituições e governos em envolver as comunidades afetadas nos processos de tomada de decisão sobre a cidade, além de explicitar que problemas sistemáticos envolvendo questões de gênero não podem ser apagados com uma demão de tinta cinza ou com a derrubada de uma intervenção. Mulheres e meninas seguem desaparecendo, sendo mortas e violentadas diariamente e, até que medidas eficazes sejam tomadas e o Estado entenda sua responsabilidade sobre essas violências e os discursos que culpabilizam as vítimas, as intervenções vão continuar sendo realizadas. Com essa consciência, o coletivo *Restauradoras con Glitter*, formado por mulheres especialistas na área de conservação e patrimônio, age buscando um entendimento da conservação de bens públicos priorizando o bem-estar de seus criadores e da população que convive e habita seu entorno. A conservação também depende dessa relação dos monumentos com o público, suas demandas, e o coletivo alerta para a necessidade de compreender as intervenções realizadas em forma de denúncia como parte da historicidade dos monumentos, devendo ser documentadas e preservadas antes de possíveis remoções e restauros. Para o coletivo, a urgência está no alinhamento entre a sociedade civil e as autoridades para “criar estratégias e soluções viáveis e eficazes, a curto e médio prazo, que reduzirão e eventualmente eliminarão por completo a violência baseada no gênero” (RESTAURADORAS CON GLITTER, 2019). A isso, podemos somar os

apontamentos da antropóloga argentina Rita Segato sobre patrimônios culturais, decolonialidade e perspectiva de gênero. Segato (2021, p. 161) afirma que a importância do patrimônio está em ter sentido e função para a vitalidade das comunidades a quem pertencem, e que “o patrimônio está vivo enquanto as pessoas estão presentes, agindo, de posse dos objetos e da continuidade de sua vida e existência” (SEGATO, 2021, p. 162).

Talvez sejam essas as proposições que viabilizem um caminho que atenda as demandas da administração pública pela preservação do patrimônio e também reconheça a importância das intervenções comunitárias, claro que através da compreensão que não há um consenso absoluto possível entre os dois discursos. Não se trata de apagar a história ou os discursos oficiais, mas de aprender que eles podem e devem ser confrontados de maneira crítica. Se a estátua de Colombo foi transferida para o Instituto Nacional de Antropologia e Historia (INAH), que administra o Museu Nacional de Antropologia, essa entrada no espaço institucional pode ser frutífera do ponto de vista educativo. Dependendo das abordagens escolhidas, tanto Colombo quanto a *Glorieta* podem figurar em uma narrativa que conte sobre a resistência e a luta das mulheres indígenas no país, a tomada de consciência sobre a manutenção dos processos coloniais que fazem com que elas sejam o grupo mais afetado pela violência de gênero séculos após a invasão de seus territórios, e sobre como a mobilização junto de outros grupos de mulheres, uma prática verdadeiramente interseccional, foi capaz de criar um espaço que simboliza, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma memória digna e a celebração pela vida e o futuro das mulheres.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, Cambridge, Mass., v. 110, p. 51-79, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3397557>. Acesso em: 29 maio 2023.

AMIGO, Roberto. Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 203-239.

CASO, Diego. ¿Por qué el Gobierno de la CDMX retiró el monumento a Colón? Sheinbaum lo explica. **El Financiero**, Cidade do México, 10 de out. 2020. Disponível em: <https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/por-que-el-gobierno-de-la-cdmx-retiro-el-monumento-a-colon-sheinbaum-lo-explica>. Acesso em: 20 fev. 2023.

EXPERIENCIAS PARA LA MEMORIA. Site oficial do projeto. Cidade do México, 2021. Disponível em: <https://experienciasparalamemoria.mx/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

FEMICIDE WATCH. Site oficial. Berlim, 2021. Disponível em: <http://femicide-watch.org/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

FERNANDÉZ, Laura. La Silueteada: el signo y la acción. In: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 401-407.

FLORES, Julio. Siluetas. In: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 83-106.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 50-59.

KESTER, Grant H. **The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Durham: Duke University Press, 2011.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 19-49.

LACY, Suzanne. Practical Strategies Framing Narratives for Public Pedagogies. In: KNIGHT, Cher Krause; SENIE, Harriet F. **A Companion to Public Art**. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 239-244.

MARLO, Mario. Lo vamos a derribar: colectivos convocan a la estatua de Colón. **Somoselmedio**, Cidade do México, 8 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.somoselmedio.com/lo-vamos-a-derribar-colectivos-convocan-a-la-estatua-de-colon>. Acesso em: 18 mar. 2023.

MAYER, Mónica. **El Tendedero**. Cidade do México, 2016. Disponível em: <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MCCUTCHEON, Erin L. Monumental Interventions: Feminism, Art and Public Resistance in Mexico. **Archives of Women Artists: Research and Exhibitions Magazine**, 23 de dez. 2022. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/interventions-monumentales-feminisme-art-et-resistance-publique-au-mexique>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. In: **ART & RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods**, Glasgow, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>. Acesso em: 24 fev. 2023.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 27, p. 181-199, 2013.

PAN AMERICAN HEALTH ORGANIZATION. **Addressing violence against women in health policies and protocols in the Americas: A regional status report**. Washington, D.C.: PAHO, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.37774/9789275126387>. Acesso em: 20 fev. 2023.

WIECZOREK, Gabriela Traple. Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía** ¿Que es el feminismo comunitario? La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

REFORMA. AMLO y el llamado a las feministas que pintaron Palacio Nacional. **Debate**, Cidade do México, 17 de fev. 2020. Disponível em: <https://www.debate.com.mx/politica/AMLO-y-el-llamado-a-las-feministas-que-pintaron-Palacio-Nacional-20200217-0104.html>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RESTAURADORAS CON GLITTER. **Nosotras**. Cidade do México, 2019. Disponível em: <https://restauradorasconglitter.com/nosotras>. Acesso em: 22 fev. 2023.

SEGATO, Rita. Decolonialidad y Patrimonio Parte 1. *In*: ELBIRT, Ana Laura; MUNOZ, Juan Ignacio. **Los patrimonios son políticos**: patrimonios y políticas culturales en clave de género. Buenos Aires: Ediciones Tilcara, 2021. p. 155-164.

SELIGMANN-SILVA, M. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114752>. Acesso em: 16 mar. 2023.

VATAN, Florence; SILBERMAN, Marc (org.). **Memory and Postwar Memorials**: Confronting the Violence of the Past. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

VEGA, Néstor Ramírez. Mónica Mayer: CDMX debe preguntar a comunidades cómo quieren ser representadas. **La Lista**, Cidade do México, 14 de set. 2021. Disponível em: <https://la-lista.com/cultura/2021/09/14/monica-mayer-cdmx-debe-preguntar-a-comunidades-como-quieren-ser-representadas>. Acesso em: 20 mar. 2023.

WOLFFER, Lorena. Site oficial da artista. Cidade do México, 2021. Disponível em: www.lorenawolffer.net. Acesso em: 22 fev. 2023.

NOTAS

- 1 É possível visualizar todas as intervenções através do site oficial do projeto, hoje com aporte da Fundação Heinrich Böll. Um livro digital contendo registros dos processos envolvidos em parte das intervenções também foi publicado, com o título *Antimonumentos*, e pode ser acessado gratuitamente através do site oficial da Fundação.
- 2 O Massacre de Tlatelolco ocorreu na Cidade do México em 2 de outubro de 1968, durante protestos realizados por estudantes na Praça das Três Culturas contra a realização dos Jogos Olímpicos no México. O número de mortos, oficialmente 44, é contestado.
- 3 Também conhecido como Massacre de Iguala, ocorreu em 26 de setembro de 2014, quando 43 alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos em Ayotzinapa desapareceram na cidade de Iguala, Guerrero, no México. Os relatos oficiais são contestados e as famílias acreditam que todos os jovens tenham sido executados.
- 4 A segunda onda feminista é deflagrada na década de 1960 com a luta por direitos reprodutivos e autonomia corporal nos Estados Unidos e Europa e com movimentos de mulheres na luta pela democracia na América Latina.
- 5 Projeto educacional artístico feminista idealizado pela artista Judy Chicago, pela designer gráfica Sheila Levrant de Bretteville e pela historiadora da arte Arlene Raven. Funcionou, em diferentes endereços, de 1973 até 1991. A artista mexicana Mónica Mayer também integrou o projeto.
- 6 Termo utilizado como identificação por cidadãos estadunidenses de origem mexicana.
- 7 Informações do relatório *Addressing violence against women in health policies and protocols in the Americas*, publicado em 2022 pela OPAS.
- 8 Os dados podem ser verificados na plataforma do INEGI: www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm.
- 9 A decisão pode ser consultada em www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf.
- 10 O projeto foi concluído com sucesso em março de 2023. As estátuas representam Dolores Jiménez y Muro; Gertrudis Bocanegra; Margarita Maza; Josefa Ortíz de Domínguez; Sor Juana Inés de la Cruz; Leona Vicario; Dolores Jiménez y Muro; Matilde Montoya; Juana Belén Gutiérrez; Carmen Serdán; Agustina Ramírez Heredia; Elvia Carrillo Puerto; Sara Pérez Romero e Hermila Galindo. Também há um monumento em homenagem às *Mexicanas Anónimas Forjadoras de la República*.
- 11 No original: “Como mujer, lo que más detesto de la Ciudad es:”.
- 12 Tradução nossa. No original: “Soy mujer y he sido víctima de violencia por parte de un hombre. Éste es mi nombre y esto es lo que tengo que decirle a mi agresor”.
- 13 Mouffe trabalha com os conceitos de antagonismo, pluralismo agonístico e discursos contra-hegemônicos na arte política, em parceria com Ernesto Laclau, desde os anos 1980.
- 14 As atas dos debates públicos podem ser consultadas no site oficial do COMAEP.

A encruzilhada da memória: quando a arte pública derruba os monumentos das ditaduras militares

*The Crossroads of Memory: When Public Art
Overthrows the Monuments of Military Dictator-
ships*

*La encrucijada de la memoria: cuando el arte
público derriba los monumentos de las
dictaduras militares*

Alexandre de Albuquerque Mourão

Universidade Federal do Maranhão

E-mail: alexmourao1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7667-4357>

Sara Vasconcelos Cruz

Universidade Federal de Goiás

E-mail: sara.vascc@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0979-0240>

RESUMO:

Este texto é uma entrevista, inédita e na íntegra, realizada pelo Coletivo Aparecidos Políticos, de Fortaleza-CE com o Grupo de Arte Callejero (GAC), da Argentina, em 2020. Os dois grupos atuam na relação entre arte e política, fazendo questionamentos sobre a manutenção da memória das ditaduras militares em espaços públicos de suas cidades. Como metodologia realizamos a entrevista de modo remoto, depois transcrevemos o material, traduzimos e o editamos para o formato desta publicação. Por fim, o GAC é um grupo reconhecido internacionalmente com participação em duas Bienais de Veneza, exposições na Alemanha, Londres, Espanha, Canadá, Brasil, com uma relevante

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque; CRUZ, Sara Vasconcelos. **A encruzilhada da memória: quando a arte pública derruba os monumentos das ditaduras militares**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45469>>

contribuição para o campo da arte pública, que cada vez mais é conclamada a ocupar espaços de disputa.

Palavras-chave: *Arte. Memória. Ditadura militar. Monumentos.*

ABSTRACT:

This text is an interview, unpublished and in its entirety, carried out by the Aparecidos Políticos, from Fortaleza-CE, with the Grupo de Arte Callejero (GAC), from Argentina, in 2020. Both groups work in the relationship between art and politics, asking questions about the maintenance of the memory of military dictatorships in public spaces in their cities. As a methodology, we conducted the interview remotely, then transcribed the material, translated it and edited it into the format of this publication. Finally, the GAC is an internationally recognized group with participation in two Venice Biennials, exhibitions in Germany, London, Spain, Canada, Brazil, with a relevant contribution to the field of public art that is increasingly called to occupy spaces of dispute.

Keywords: *Art. Memory. Military dictatorship. Monuments.*

RESUMEN:

Este texto es una entrevista, inédita, realizada por el Colectivo Aparecidos Políticos, de Fortaleza, con el Grupo de Arte Callejero (GAC), de Argentina, en 2020. Ambos grupos trabajan en la relación entre el arte y la política, cuestionando el mantenimiento de la memoria de las dictaduras militares en los espacios públicos de sus ciudades. Como metodología, realizamos la entrevista de forma remota, luego transcribimos el material, lo traducimos y lo editamos al formato de esta publicación. Finalmente, el GAC es un grupo reconocido internacionalmente con participación en dos "Bienales de Venecia", exposiciones en Alemania, Londres, España y Canadá con un aporte relevante en el campo del arte público que cada vez está más llamado a ocupar espacios de disputa.

Palabras clave: *Arte. Memoria. Dictadura militar. Monumentos.*

Introdução

Tendo em vista o debate proposto por esta revista sobre “Arte Pública e suas encruzilhadas”, resolvemos trazer pela primeira vez, na íntegra, uma entrevista do Coletivo Aparecidos Políticos, fundado em 2010, em Fortaleza-CE, com um importante coletivo de mulheres, da Argentina, denominado Grupo de Arte Callejero (GAC), fundado em 1997. O GAC é um grupo reconhecido internacionalmente com participação em duas Bienais de Veneza e exposições na Alemanha, Londres, Espanha, Canadá, Brasil e outros países. Suas motivações principais das intervenções seguem duas grandes linhas temáticas: a denúncia dos crimes de lesa humanidade cometidos pela última ditadura militar argentina; e a luta contra as políticas neoliberais desde a década de 1990.

A ideia de tornar pública esta entrevista surge pelo fato de que esses grupos vêm atuando, há anos, no espaço público, no sentido de interrogar, questionar e subverter a memória das duas ditaduras militares, tanto no Brasil (1964-1985) como na Argentina (1976-1983). Desde o golpe parlamentar de 2016, passando por um dos piores momentos da nossa história recente, com o des-governo de 2018-2022, temos visto ressurgir, em alguns setores da sociedade brasileira, pedidos por intervenção militar. Uma pesquisa nacional publicada em janeiro de 2020 pelo Instituto Datafolha¹ revelou que 22% das pessoas entrevistadas consideram que tanto faz se o modelo de governo é democrático ou ditatorial. Esse estudo também revelou que o apoio à democracia é menor nos grupos que representam menor escolaridade ou renda. Apesar do número de pessoas descrentes na democracia terem diminuído, em uma pesquisa mais recente,² feita em junho, pelo mesmo instituto, foi publicado que 25% das pessoas acreditam que a ditadura havia deixado mais realizações positivas do que negativas. Os números de desconhecimento sobre o tema são relevantes. Por exemplo, 49% das pessoas não sabem o que foi o Ato Institucional número 5 (AI-5). Segundo Safatle (2023, p. 1), quando escreve sobre o 8 de janeiro de 2023, “o que vimos domingo foi simplesmente inimaginável em qualquer democracia: as Forças Armadas impedindo com tanques que a Força de Segurança Nacional entrasse na área em frente ao Quartel General, em Brasília, para

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque; CRUZ, Sara Vasconcelos. **A encruzilhada da memória: quando a arte pública derruba os monumentos das ditaduras militares**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45469>>

desalojar fascistas”. O quadro público pós-eleições presidenciais de 2022 não é muito alentador. De acordo com Safatle (2023), as Forças Armadas colocaram mais de 7.000 de seus membros em postos de primeiro e segundo escalão para a gestão estatal.

Debater a arte pública na esfera do enfrentamento à memória da opressão da ditadura, que permanece nas ruas e prédios públicos que homenageiam ditadores e torturadores, é algo urgente. É por isso que trazemos aqui a entrevista a esse grupo argentino que tem sido uma referência na luta por memória, verdade e justiça naquele país latino que colocou seus ditadores na prisão.

A entrevista foi realizada em 21 de dezembro de 2020, através da rede social *Facebook*. Ela foi editada para facilitar a leitura e retirar os excessos de coloquialismos e cacofonias típicos da fala oral informal.

Desenvolvimento

Aparecidos Políticos: Nós somos o coletivo Aparecidos Políticos e estamos aqui fazendo uma *live* com a Lorena Fabrizia Bossi. A Lóre, como apelidaremos, faz parte do Grupo de Arte Callejero (GAC), que é um grupo lá da Argentina, que existe desde 1997. É um dos coletivos mais antigos que eu conheço, de intervenção urbana, formado todo por mulheres. É um grupo muito interessante e que foi uma inspiração pro surgimento do próprio Aparecidos Políticos. Para quem não conhece o GAC, elas começaram no contexto histórico dos movimentos antiglobalização (ou movimentos anticapitalistas) e são focadas nas intervenções urbanas da chamada Memória, Verdade e Justiça. E, em um dado momento da nossa trajetória, precisamente em 2013, realizamos um intercâmbio junto com o GAC. Então, foi uma oportunidade muito rica pra gente, porque a gente foi lá na Argentina, em Buenos Aires, e estivemos lá por 15 dias, junto com as meninas do GAC. Depois, elas também estiveram em Fortaleza, fizeram alguns trabalhos no Mausoléu Castelo Branco e tudo mais... Vou dar as boas-vindas à Lóre, vou tentar falar aqui um portunhol (risos) pra comunicar com a Lóre. *Entonces, Lóre, bienvenida a la charla con nosotros, es una gran honra para nosotros hablar con ustedes y entonces yo voy a hacer unas preguntas para ti, pero antes si quieres hablar alguna cosa...*

GAC: Pois bem, vou agradecer, vou falar pausadamente, falar devagar. Obrigada por convidar o GAC. É bom estar com o grupo Aparecidos Políticos, que é um grupo ideologicamente próximo, e que tem muitas metas, objetivos e lutas compartilhadas e somos gratas por este encontro.

Aparecidos Políticos: Lóre, você está trabalhando desde 1997. São 23 anos de existência como coletivo. Pra mim é um dos coletivos mais fortes e antigos que eu conheço. A primeira pergunta é, justamente, o que as mantém juntas tanto tempo?

GAC: Acho que o GAC se mantém unido primeiro por uma amizade, por uma irmandade entre nós. Hoje somos cinco mulheres que integram o GAC, nascemos em 97, no contexto do último ano da faculdade de arte. Muita gente passou pelo grupo, porém, esse grupo tem pessoas que compartilham a vida, no dia a dia. A gente se entende, tem muito do que se chama no feminismo, irmandade, não é? Assim essa ampliação da compreensão de que somos mulheres que compartilhamos um espaço que nos ajudamos, que nos cuidamos. Acho que o grupo se sustenta mais nisso do que em atividades. Nenhum grupo, em seus 23 anos que trabalha sobre a situação política de um país ou de um contexto, pode gerar ações sem interrupção. Algumas vezes nós paramos. Temos nos reunido para comer nesta pandemia, que nos separou muito e a Argentina sofreu um contexto pandêmico. Uma pandemia muito forte, inventamos passeios aos bairros aos domingos para nos vermos à distância. Inventamos visitas guiadas para nos vermos ou ações em relação à violência institucional desencadeada nos contextos dos bairros mais vulneráveis, durante a COVID. Geramos esse tipo de ação por meio do *WhatsApp*, por meio de reunião, mas também as fizemos fisicamente, performativamente, na rua no contexto da própria pandemia. Então, na Argentina, no começo, você não poderia ir a lugar nenhum. Então tem algo que nos une. Precisamos nos ver e precisamos umas das outras e precisamos desse cotidiano como esse ativismo vivido, como se fosse coisa de sua família, um ritual de família, certo? É esse ativismo, como uma necessidade de ritual, quase familiar, e por um tempo... É por isso que o GAC sobrevive.

Aparecidos Políticos: Quando estivemos juntos, em 2013, fizemos um intercâmbio na Argentina e vocês vieram, aqui, em Fortaleza. Depois de sete anos, qual é a sua leitura? O que você achou quando esteve aqui em Fortaleza? Como foi para você e como é essa troca, depois de tanto tempo, e até agora, mantendo contato?

GAC: O encontro foi lindo. Pareceu-nos que tanto a universidade, com suas histórias e outros cursos universitários, são povoados por jovens, teve muita atenção. Lembramos os desaparecidos de Fortaleza, os jovens universitários desaparecidos. Estávamos com grupos diferentes, não só com o Aparecidos Políticos, mas com grupos de estudantes de diferentes espaços e carreiras. Fomos também ao monumento do Castelo Branco (Fig. 1) que foi muito chocante porque ficamos chocadas que há um monumento a um ditador. É como se na Argentina houvesse um monumento a Videla ou Massera ou Agosti ou algum genocida. Vimos aquele sentimento de que na Argentina não nos reconciliamos com o passado da ditadura, longe disso, mas pedimos julgamento e punição e assentamos os alicerces de uma justiça que hoje sanciona e condena os crimes contra a humanidade.



Figura 1. Intervenção urbana realizada pelo Coletivo Aparecidos Políticos e Grupo de Arte Callejero, no Mausoléu Castelo Branco, em Fortaleza-CE. Os pontos amarelos são objetos artísticos contendo velas que iluminavam o rosto dos desaparecidos políticos impressos nas laterais do próprio objeto. Ano: 2013.

Fonte: Mane Bossi.

É uma grande diferença cultural e política com o Brasil e percebemos que aqui nunca teríamos um monumento a um ditador e esse monumento era impressionante, ocupava um quarteirão inteiro. Foi muito forte intervir num espaço arquitetônico e monumental com aquele significado, intervir nele com os rostos dos desaparecidos (Fig. 2), com suas velas, com todo um grupo de pessoas humanas, militantes políticos, para além das aparições políticas que se agarravam naquele momento, gerando um ritual. E intervindo naquele espaço tão escuro e tão sinistro que o Monumento de Castelo Branco é feito.



Figura 2. Detalhe da intervenção urbana realizada pelo Aparecidos Políticos e GAC, no Mausoléu Castelo Branco, em Fortaleza-CE. Na foto pode-se observar ex-perseguidos políticos e familiares com objetos contendo imagens de mortos e desaparecidos políticos que foram colocadas no espelho d'água do espaço arquitetônico. Ano: 2013. Fonte: Mane Bossi.

Então eu nunca tinha feito isso na minha vida, porque aqui não existe esse tipo de monumentalização e era como estar em uma distopia, agora que a palavra distopia é usada, mas era como estar em uma distopia de direitos humanos. Porque, para pessoas como os argentinos, estar em um monumento a um ditador intervindo junto aos parentes e colocando os rostos dos desaparecidos

era mais do que voltar aos anos 1990, uma fase de impunidade. Era como estar em um lugar de reivindicação da ditadura. Isso, aqui, felizmente, não deixamos acontecer, não deixamos isso acontecer. Então, foi como estar em uma sociedade que deixou isso acontecer e aquele momento foi tremendamente distópico para mim. Então senti que fui a uma viagem, fiz uma viagem de ativismo a uma sociedade que é muito parecida com a nossa em muitos aspectos, porque somos irmãos latino-americanos e sofremos muito, sofremos a ditadura, sofremos muito de questões, mas não sei se tinha questionado, repensado as coisas da mesma forma e isso foi muito chocante e ao mesmo tempo vi vozes, muito jovens com muita esperança, ou vozes da minha geração, ou mais mulheres com muita esperança de reverter as coisas e mudar o futuro. Então fiquei muito chocada e animada com essa possibilidade.

Aparecidos Políticos: Vocês do GAC fazem um trabalho com a ideia do contramonumento. Até na capa do livro de vocês existe a imagem de um monumento que cai. Como você acha que a arte pode intervir nesses espaços de monumentos e até mudar? Como, para você, na experiência do GAC, ocorreram essas transformações, em monumentos ou em espaços de memória?

GAC: Questionamos o papel do monumento na sociedade, ou a monumentalização, a partir de 2003, quando Néstor Kirchner tomou posse. Ali se começava a reverter as leis de impunidade e julgar genocidas. Com o GAC nós consideramos que o genocídio transcende o terrorismo de Estado e que os povos indígenas e diferentes comunidades que fizeram parte desta terra tenham sido assassinadas em genocídios anteriores. Então começamos a pegar as figuras de Julio Argentino Roca, que foi um presidente argentino que fez a Campanha do Deserto, que é uma grande carnificina, não só dos povos originários do sul, mas também de escravos que faziam parte daquela campanha, tipo soldados, certo? E pegamos aquela figura, que é um monumento, e começamos a trabalhar em torno da figura de Julio Argentino Roca, trabalhando com uma lei que visava derrubar o monumento. A partir daquele lugar o conceito de antimonumento, como antiespetacularidade (algo muito situacionista, se quiserem), mas também com uma busca da memória ativada pelo povo, como monumentos efêmeros, com monumentos que precisam ser reformados, que precisam ser refeitos, que precisam ser lembrados novamente. E lá fizemos, com vocês os rostos dos desaparecidos (Fig. 3) na universidade, com papéis brancos de folhas muito simples, de folhas A4 normais. E descobrimos isso como um monumento popular ou como as estações de trem, onde meninos

foram assassinados em 2001. Retomamos a memória de Maximiliano Kosteki e Darío Santillán, que também são monumentos, ou a estação Rodolfo Walsh, que é um jornalista desaparecido na Argentina, que antigamente era uma estação chamada “Entre Ríos”, um lugar onde pessoas foram sequestradas e assassinadas. E essa estação hoje se chama Rodolfo Walsh. Por isso que não tem sido só a gente, mas muitos artistas, muitos sindicatos de trabalhadores de partidos políticos, de pessoas organizadas para lutar por isso, não é? Então, assim como a gente, a verdade é que existe essa utopia de pensar que a gente pode ter outros monumentos. E que podemos criar os nossos próprios monumentos efêmeros e que podemos nos opor à monumentalização nas cidades que têm a ver com genocídios ou com episódios sinistros da história. Que não queremos que saiam da memória. Queremos que se ensine na História em escolas. O GAC aprendeu um pouco isso fazendo na rua, sem pedir permissão e fazendo em relação a uma ética, uma série de valores e possibilidades de pensar utopicamente. Pois bem, a partir desse lugar está a construir-se essa ideia de anti-monumentalização, que ao mesmo tempo anda de mãos dadas com a criação de monumentos populares.



Figura 3. Intervenção Urbana do Aparecidos Políticos e GAC realizada em Fortaleza-CE, com uso da técnica de lambe-lambe. Nas fotografias podem-se ver dois desaparecidos políticos. Fonte: AP.

Aparecidos Políticos: Tem até um trabalho de vocês, em um dos últimos *posts* no *Instagram*, que foi o trabalho 19/20. Trata-se de uma placa de cimento com algumas frases em mosaico que vocês instalam no chão da rua. Eu vi que outras pessoas também trabalharam com vocês para fazer esse monumento, como uma construção. Como é a relação entre a aplicação de uma obra e outras pessoas ou movimentos sociais?

GAC: É algo muito particular que o grupo tem. O grupo não trabalha sozinho, geralmente há ações que fazem, quando são mais experimentais, ou a gente começa a tramar sozinhos, mas geralmente trabalhamos não só com outras pessoas, mas com muitas organizações. Às vezes são mais de uma, mais de três. Esse é um componente das organizações que são colocadas em ação para realizar uma intervenção. Uma das ações que você está citando são as placas dos mortos, no dia 20 de dezembro de 2001, pela repressão policial, durante a revolta popular de 19 e 20 de dezembro. Essas placas são atuais. Há quase 20 anos que estão localizadas na Avenida *De Mayo*, que é uma das principais avenidas da nossa cidade de Buenos Aires. Essas placas foram colocadas várias vezes, porque a polícia veio e tirou as placas. E nós colocamos. Voltamos no dia 20 de cada mês. Então, por cerca de um ano e meio, essas placas foram colocadas de volta e nos reunimos no começo de tudo com organizações de direitos humanos. Até hoje, se quebram as placas das calçadas, as pessoas nos chamam e colocamos de volta. Ou seja, ninguém tira uma daquelas placas. Sendo que a princípio sim, foi uma batalha na rua, ou seja, colocamos e, no dia seguinte, sumia. E você colocava de volta e fazia outra cerâmica, e alguém tirava. E assim por diante. Muitas vezes, até aquela luta ser conquistada e vencida. É para trabalhar com outras organizações e também pela perseverança e pela insistência para não voltar a acontecer. E o GAC tem muito disso, tem um pouco dessa insistência. É o que nos mantém juntas, às vezes, essa insistência.

Aparecidos Políticos: Lembro-me também do trabalho chamado *Carteles de La Memoria* (Fig. 4), no *Parque De La Memoria* em que vocês espalham placas de diversos contextos relacionados à ditadura argentina. Como está o trabalho hoje? Vocês conseguiram ouvir o que falavam os visitantes sobre essa obra?



Figura 4. Lore Bosi, com integrante do Aparecidos Políticos, mostrando a obra *Carteles de La Memoria do GAC*, no Parque da Memória, em Buenos Aires, em 2013. Fonte: Aparecidos Políticos.

GAC: O Parque da Memória foi um concurso. Foi um concurso de escultura que ganhamos. As organizações de direitos humanos da Argentina queriam começar, viam uma grande necessidade de fazer dentro da cidade, como uma meta, como um sonho, um parque, certo? Um parque que iria celebrar a memória dos detidos e desaparecidos durante o terrorismo de Estado na Argentina, em um período que vai antes de 76, que é onde começa a ditadura. Este parque continha obras de arte, de tipo escultural. Em 1999, já havíamos começado com os escraches e fizemos uma proposta de sinalização rodoviária que é a que usamos durante os escraches, mas para a faixa litorânea, onde as bicicletas e as pessoas transitavam pelo parque. Aquela sinalização conta a história de antes da ditadura até depois da ditadura. Toda a história do genocídio econômico, todas as medidas econômicas que de alguma forma nos amarraram a um liberalismo econômico do qual não era típico dos tempos latino-americanos anteriores, mas como isso foi implantado pela Central de Inteligência Americana em todo o continente. Bem, começamos a tecer todas aquelas conexões que iam além do corpo da pessoa desaparecida e sua comemoração. E sobre a repercussão: a verdade é que é

muito bom, principalmente, para as escolas. Qualquer criança, do Ensino Fundamental até os dias de hoje, pode entender esses cartazes por sua iconografia. Sabendo coisas mínimas da história, eles os interpretam e isso é bastante impressionante. Tem uma repercussão porque é como um trabalho que você está fazendo como uma Via-Sacra. Recentemente nos convidaram, de um município do sul, para fazer os cartazes de memória, em um parque sobre direitos humanos que eles querem montar também. Esse trabalho das placas é muito incipiente no grupo, numa época em que não acreditávamos em monumentos, mas víamos a necessidade de que se iria ter um parque que aborda sobre terrorismo na Argentina, e que foi criado por organizações de direitos humanos, temos que estar nessa. Continua a ser algo que nos desafia a todo o momento, não o parque, mas como geração após geração interpreta a obra de uma forma diferente, interpreta esses sinais de outro lugar. Durante o macrismo eles quiseram retirá-los, durante o governo neoliberal anterior. Eles quiseram retirá-los, havia teóricos do macrismo que escreveram nos jornais que esta obra não podia estar aí, que faltou a verdade, que não nos contou as duas histórias e tantas outras coisas. Mas é uma obra que continua a existir e que continua a questionar as coisas, principalmente na área da economia e a cumplicidade econômica e civil do golpe militar.

Aparecidos Políticos: Queríamos saber como é que essas questões de gênero perpassam pela criação de vocês? Quais foram os resquícios, principalmente pras mulheres, dos períodos ditatoriais?

GAC: Já faz um tempo que estamos, de uma forma muito intuitiva, no GAC e muito bem de amizade. Falamos da amizade e de um certo empoderamento que a gente conseguiu ficar juntas. Eu falo em ser empoderada por ter uma parceria que você sabia que ia te apoiar. A gente sempre sente, muito intuitivamente, um certo feminismo. Embora não nos chamávamos de feministas, o feminismo não estava na moda, ainda. Sentíamos que havia uma espécie de camaradagem que nos unia como mulheres e como artistas, também. E como parte dos jovens em um contexto em que, apesar de passarmos por organizações de direitos humanos, nos movimentos sociais havia muito machismo e existe, certo? Dentro desses contextos, então, percebemos isso e que poderíamos nos apoiar umas as outras e que nossa palavra valeu à pena e que a fizemos valer. Temos um grupo de arte feminista, que é um dos primeiros também na América Latina, que tem muitos trabalhos chamados *Mujeres Públicas* que segue até o dia de hoje. Ele começou em 2003 fazendo

ativismo feminista e, hoje, que esse assunto está muito em voga e é uma das novas militâncias, tudo se revisa, muito, não só na história argentina. Houve crimes causados em cativeiro em centros de detenção clandestinos e crimes sexuais, estupros de mulheres e homens, dentro de centros de detenção. É importante esclarecer porque foi nessa época que veio à tona esses crimes, como veio à tona o crime de roubo de bebês de mulheres grávidas, na época. Esses casos continuam surgindo, através do questionamento de nossa sociedade, que está em permanente pesquisa. O movimento de direitos humanos na Argentina tem muito que se perguntar, experimentar, questionar. Essas novas questões estão surgindo à medida que a nova geração de direitos emerge, como os direitos das mulheres, das minorias trans, lésbicas, *queer* e outras minorias. E com tudo isso essa revisão também surge um pouco dessa nova perspectiva. Essa ótica de encontrar outra definição de crime.

Aparecidos Políticos: Gostaríamos de saber da importância, pra vocês, da publicação do livro do GAC? Como isso impactou para vocês enquanto coletivo de arte?

GAC: Começamos a pensar no livro em 2007, aproximadamente, depois de muitos anos de ativismo e já tendo passado por 2001, como o ano da dobradiça de tantas ações contínuas na rua o tempo todo. Pudemos editá-lo em novembro de 2009, ou seja, ele teve dois anos de redação e de revisão. O livro está em PDF e pode ser baixado. O livro ajudou a olhar para nós mesmos, a olhar para o nosso trabalho, a ver tudo o que tínhamos feito e a devolver às pessoas, para que nos conhecessem, para começar a explorar questões com outros. Poder editar algo é como poder forjar ou poder descer até um mapa, certo? Tudo o que você construiu há muito tempo e também questionando essas coisas no diálogo com os outros. Contar sobre si mesmo é importante porque já viemos da Bienal de Veneza, em 2004, de muitos apelos internacionais para trabalhar. Nos sentíamos muito rejeitadas também porque sentimos que aquele não era o nosso espaço. E também vimos que há europeus que nos falavam diferente, diferente do que éramos ou sentíamos ou pensávamos, de como nós éramos ou como nos víamos. Este ano de 2020 começamos a fazer o nosso próprio arquivo.

Aparecidos Políticos: Lóre, você falou há pouco sobre como os europeus olhavam para os povos aqui, na Argentina. Quando visitamos a Argentina pudemos perceber um pouco sobre a solidariedade entre os povos latino-americanos. Aqui no Brasil, talvez também pela diferença de idioma, não existe muito o senso de latinidade. Como é pra vocês, que viajaram para outros países fora da América Latina, a questão da latinidade? Como vocês sentem isso?

GAC: Acho que estamos inseridas dentro da arte política e do ativismo, num contexto que nos transcende, que vem da década de 1960, 1970. Acho que o GAC, em um momento de muito neoliberalismo, de uma conjuntura que não suportava as práticas neoliberais, surge gerando um caminho de novo, do ativismo. De retomar essas lutas, mais dos anos 70 ou 80. Acho que há essas ressonâncias no ativismo de hoje, em direitos e nas novas políticas e novos espaços de legitimação e direito que existem. Essas lutas se retroalimentam e continuam umas com as outras, acredito que estamos inscritos dentro dessas lutas latino-americanas. Há um livro muito bom que saiu no México, no ano passado, que foi feito por dois jovens de 23 anos, um casal, chamado *Que No Se Calmen*, que é uma publicação formada por três livrinhos. Um deles é sobre o EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional). O EZLN trabalha muito com produções que tem a ver com o simbólico, com a arte, com os mapeamentos, com milhares de perguntas. Outro livrinho aborda o GAC, a experiência das cartografias, do trabalho *Aqui Vivem Genocidas*. Outra publicação aborda o grupo CADA (*Collective Art Actions*) do Chile, que realizou uma intervenção em que alguns panfletos foram lançados de aviões no ano 1973 contra a ditadura. É uma ação chamada *Ay Sudamerica* e fala da América do Sul.

Aparecidos Políticos: Como está a luta pela memória, verdade e justiça na Argentina? Depois de algum tempo, vocês continuam trabalhando nesse padrão de luta pela memória, pela justiça de verdade, ou há outras mobilizações também?

GAC: Bem, cada um de nós, a partir de suas diferentes trajetórias em relação a essas questões relacionadas aos direitos humanos, ocupou espaços e lugares, tanto dentro do Estado, quanto em contextos de militância que superam o GAC. Todos nós continuamos trabalhando no assunto. Fomos convidadas para fazer aquela réplica do *Parque De La Memoria*. Os julgamentos aos ditadores continuam com muita dificuldade, às vezes, por causas orçamentárias – e muitas coisas têm a ver com economia. Hoje existem novas abordagens, como as que falei, sobre os crimes de estupro,

como um crime além da tortura. Há também a questão dos jovens recrutados que cumpriam o serviço militar em centros de detenção clandestinos. O movimento de direitos humanos assume outras dimensões e outras visões quando surgem grupos que têm a ver com feminismos, que têm a ver com movimentos LGBTQ+, com o judaísmo, com movimentos que têm a ver com migrações, com migrantes, com identidades mulheres não brancas na América. Porque, na Argentina, acreditamos que não somos racistas e isso é uma mentira, somos um povo bastante racista e há um revisionismo que muitos jovens estão fazendo. Há um grupo muito interessante chamado *Identidad Marrón*, que é um grupo novo. Há muitas pessoas que estão trabalhando com os povos indígenas, com os Mapuches do sul ou com outros tipos de comunidades. Até poucos anos atrás essa atenção não era dada a eles, dentro do que se entendia como direitos humanos. Até os migrantes africanos da Argentina ou de países vizinhos, tem um movimento novo que tem a ver com direitos humanos que se articula com outras identidades, que vão além do que foi a luta contra o terrorismo de Estado na Argentina.

Aparecidos Políticos: Nós trabalhamos com alguns resquícios da ditadura, ou seja, temáticas relacionadas às consequências de 21 anos de arbítrios e perseguições. Uma delas é concernente ao direito à comunicação, à democratização de televisão e rádio. Gostaríamos de entender como que o GAC se coloca nesses espaços percebendo a arte nesse debate?

GAC: A pergunta é muito interessante. Aqui havia uma lei de meios de comunicação que o Macrismo derrotou e hoje estamos sob esse domínio completo. O domínio das grandes corporações sendo a mídia um expoente dessas. A voz da direita ou a voz das igrejas evangélicas são aliadas nisso. Pensávamos que era uma realidade que só estava acontecendo no Brasil, e quando vimos chegar através do macrismo, aliando-se ao evangelismo, não podíamos acreditar. Eles tiveram força para decidir a política. Então, tudo isso é visto como potencialmente poderoso, como questões relacionadas ao Google, de que não sabemos nada sobre a China etc. Então dizemos, “bem, mas não são apenas nossas igrejas locais e nossas empresas neoliberais e os políticos de nossos territórios aqui”. Tem algo muito maior e mais global em relação a isso tudo, que eu não sei... Eu acho que tudo está muito perdido. E surge a pergunta de como, desse lugar, podemos batalhar,

se manifestar através das redes. Bem, o feminismo na Argentina surge como o novo feminismo, o neofeminismo, como um movimento. Existe o *Ni Una a Menos* e com ele surge o fenômeno das redes que é contra-hegemônico.

Aparecidos Políticos: Sim, muito obrigado, Lóre, pela sua participação. Mais uma vez, um abraço para as companheiras do GAC.

GAC: Obrigada!

Considerações finais

A atual situação brasileira e o negacionismo histórico atual demonstram uma necessidade considerável de se conhecer o passado para não voltar a repeti-lo, principalmente, por parte dos mais jovens. “O trabalho de reconstituir a memória exige revisitar o passado e compartilhar experiências de dor, violência e mortes. Somente depois de lembrá-las e fazer seu luto, será possível superar o trauma histórico e seguir adiante” (BRASIL, 2010, p. 207). As obras de artes produzem uma memória sobre o que se sentiu porque elas colocam o observador diante de um acontecimento histórico, pois sempre diante das imagens estamos diante do tempo. Ao nos depararmos com uma imagem – mesmo essa sendo contemporânea –, o passado nunca cessa de se reconfigurar. “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). A imagem tem, frequentemente, mais memória e mais futuro que o ser que a olha. Rancière (2007, p. 133) comenta sobre uma arte que mantém a “tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem” (RANCIÈRE, 2007, p. 140). Para ele, “é preciso que o artista tenha ele próprio passado ‘do outro lado’, que ele tenha vivido algo de demasiado forte, de irrespirável, uma experiência da natureza primordial, da natureza inumana da qual ele retorne ‘com os olhos avermelhados’ e marcado na carne” (RANCIÈRE, 2007, p. 137).

Por fim, o trabalho desses dois coletivos propõe uma investigação, em um outro olhar, a respeito da ditadura militar e seus resquícios na atualidade. Durante o AI-5, os discursos convencionais dos jornais sob censura não abordavam os desaparecimentos políticos e, desse modo, não era possível criar uma narrativa ou construção de uma memória coletiva relacionada às pessoas que haviam

sumido por circunstâncias políticas. O clássico trabalho do artista Artur Barrio, em 1970, quando interveio no espaço público e espalhou trouxas em Belo Horizonte, formadas por uma instalação feita de pedaços de jornais, espuma, sacos e pedaços de carne de animais, em que se simulavam corpos embalados, rompeu um silêncio. A instalação artística conseguiu driblar o discurso hegemônico da ditadura obrigando as pessoas a verem aquela instalação e alguns veículos da imprensa a relatar o fato.

A relação da arte com os espaços públicos, ao exemplo desse trabalho de Artur Barrio, assim como do CADA chileno, do GAC argentino e do Aparecidos Políticos, necessita ganhar força e ecos em um período frágil da democracia brasileira. É necessário pensar de acordo com Marquez e Cançado (2010), quando expõem que a noção de intervenção urbana vem atuando através de forças imprevisíveis, de conflitos de tradução e da expansão das noções e hierarquias tradicionais do espaço.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. **Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)**. Brasília: SEDHPR, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. Na corda-bamba: intervenções urbanas em dança contemporânea. In: LETRO, Cláudio; GODOI, Wenderson (org.). **ENARTCI**: emergência. Ipatinga: Híbridos, 2010. p. 70-74.

SAFATLE, Vladimir. **Usar a força contra a força**. Revista Cult. 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/usar-forca-contra-forca/>. Acesso em: 25 mar. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). **Deleuze**: arte, resistência – Simpósio Internacional de Filosofia, Fortaleza. 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

NOTAS

-
- 1 Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/27/datafolha-75percent-apoiam-democracia-e-78percent-dizem-que-regime-militar-foi-ditadura.ghtml>. Acesso em: 19 jun. 2023.
 - 2 Disponível em: <https://exame.com/brasil/apoio-a-democracia-cai-no-primeiro-ano-do-governo-bolsonaro-diz-datafolha/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros

*L'invisible comme mémoire visible: l'événement
photographique et la fabrication du réel à travers
trois photographes brésiliens*

*The Invisible as Visible Memory: The Photo-
graphic Event and the Fabrication of the Real
from Three Brazilian Photographers*

Bárbara Lissa¹

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: barbaralissa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3601-7894>

Maria Vaz²

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mfigueiredovaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7527-6966>

Carlos Falci³

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: chfalci@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5328-4962>

Bruni Emanuele Fernandes⁴

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: maripousar@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0834-0478>

RESUMO:

O presente artigo propõe discutir o acontecimento na fotografia analógica contemporânea, a partir da noção de abstração em Vilém Flusser e de uma análise das memórias vinculadas ao modo de funcionamento dos aparatos fotográficos. Os conceitos nos servem para olharmos como as obras dos fotógrafos brasileiros Claudia Andujar, Eustáquio Neves e Alice Miceli atuam como arquivos instáveis, latentes, construídos como um gesto de abstração e fabulação do real.

Palavras-chave: *Fotografia analógica. Acontecimento fotográfico. Fabulação. Arquivo. Memória.*

RÉSUMÉ:

Le présent article propose de discuter l'événement dans la photographie analogique contemporaine, en se basant sur la notion d'abstraction de Vilém Flusser et sur une analyse des mémoires liées au fonctionnement des appareils photographiques. Ces concepts nous servent à examiner comment les œuvres des photographes brésiliens Claudia Andujar, Eustáquio Neves et Alice Miceli se comportent comme des archives instables et latentes, construites comme un geste d'abstraction et de fabrication du réel.

Mots-clés: *Photographie analogique. Événement photographique. Fabrication. Archives. Mémoire.*

ABSTRACT:

The present paper proposes to discuss the event in contemporary analogue photography, based on the notion of abstraction in Vilém Flusser and on an analysis of the memories linked to the way photographic apparatuses work. The concepts serve us to look at how the works of Brazilian photographers Claudia Andujar, Eustáquio Neves and Alice Miceli act as unstable, latent archives, constructed as a gesture of abstraction and fabrication of the real.

Keywords: *Analogue photography. Photographic event. Imagination. Archive. Memory.*

Introdução

Desde o seu surgimento, a imagem fotográfica já se propunha a ser mais que um registro objetivo da imagem técnica gerada pelo aparato fotográfico. Em busca de recursos técnicos que possibilitassem resultados mais artísticos, tal como o fotopictorialismo, alguns fotógrafos desejavam “corrigir o dispositivo fotográfico e, sobretudo, sua relação intrínseca com o real”, “através da raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da platinotipia e da heliogravura” (FABRIS, 2011, p. 8). No intuito de evocar impressões e sentimentos no espectador, já havia, portanto, uma busca pela imagem fotográfica como um mecanismo de transgressão do real, desde uma compreensão do aspecto ficcional dado pelo dispositivo técnico que efetua seu registro e que, em suas operações de fixação e revelação da imagem captada, é capaz de recriá-la e transformá-la.

Entender o acontecimento fotográfico permite pensar a fotografia como um elemento a fabular e a confabular a realidade que representa. Permite compreendê-la para além de um registro que se pretende totalmente verossímil a um estado de coisas real que se fotografa. Sob tal perspectiva, os aparatos fotográficos mediados pelos fotógrafos se realizam não apenas como meros captadores de registro, de documentação verossimilhante ao real, mas como elementos não neutros de recepção e percepção a inserir marcas e criar, nas imagens que captam, temporalidades singulares e diferentes abstrações. Isso porque a fotografia não figura como uma representação exata das coisas como elas são. O processo fotográfico é, antes, um evento, e a imagem fotográfica, assim, pode ser entendida como a marca de algo que ainda não houve, mas que se revelará nela mesma. A opção por um enquadramento, por uma objetiva e mesmo pelo próprio aparelho fotográfico são formas de criar fabulações sobre o objeto fotografado, tornando a imagem um acontecimento plural em suas possibilidades e significações. O acontecimento fotográfico cria condições para que

se entenda os rastros deixados pela imagem por ele captada, de modo que a leitura do discurso contido na imagem se refaça, se renove a cada nova investigação de olhos que a perscrutam, em busca de apreender a totalidade de seu sentido.

Nesse processo, o acontecimento aparece junto com a própria imagem e suas diversas leituras. Não se trata mais de reconstituir o acontecimento, mas de constituí-lo pela imagem, juntamente com ela, produzindo uma temporalidade própria condicionada pelo ato fotográfico. Essa temporalidade é, simultaneamente, constituinte do caráter de acontecimento da imagem, evocando, então, uma dificuldade em situar de que realidade ela se trata. O real, como referente fotográfico, estaria colocado em xeque, bem como o arquivo que seria a sua expressão. Assim, “a incidência dessas estratégias visuais de natureza ficcional, onírica, fabular, espiritual ou visionária é de tal ordem na história da fotografia criativa a ponto de se destacar como o ponto de inflexão sobre o qual gravitam esses projetos visuais” (FATORELLI, 2014, p. 17). A partir dessas considerações e dos trabalhos dos fotógrafos brasileiros Eustáquio Neves, Claudia Andujar e Alice Miceli, este artigo visa discutir algumas possibilidades e estratégias que a contemporaneidade mobiliza no campo da fotografia analógica para fabular imagens e constituir memória em estreita relação com os aparatos de captura.

Fotografia como atestado da realidade: imprecisão e latência do arquivo

Porque as imagens técnicas ocultam os cálculos, é necessário torná-los visíveis, a fim de pensar como cada aparato, por si só, fabula as imagens que produz. Por operar como busca pelo concreto, e por se ocultar o cálculo, acreditou-se na fotografia como documento⁵, como prova de algo que aconteceu e que espelha o real. A esse respeito, André Rouillé (2009 *apud* SOARES, 2010) discute o status de “prova” que a fotografia já possuiu, e ressalta que a fotografia-documento se difundiu como imagem verídica devido à crença na sua natureza mecânica e na sua função de tornar o real verossímil, como impressão direta do referente.

Em função da sua possibilidade de documentar acontecimentos, as imagens fotográficas carregavam consigo a ideia de capturarem um momento único, produzindo um enunciado singular. Essa visada terminou por conferir a elas o caráter de serem capazes de registrar a experiência fugidia do real, desde uma crença na objetividade fotográfica, de modo que a fotografia, assim

LISSA, Bárbara; VAZ, Maria; FALCI, Carlos; FERNANDES, Bruni Emanuele. **O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44839>>

como o arquivo moderno, fosse considerada como uma espécie de correlato de memória. No entanto, ao contrário deste pressuposto, para Spieker (2008), o arquivo não dá acesso à história, antes, ele é, ou pretende ser, *condição de historicidade em si*, voltando sobre si mesmo e criando sua própria temporalidade. O arquivo é entendido, sob tal perspectiva, como algo que tem sua constituição estabelecida por seu uso e repetição.

A fotografia não seria uma prova da realidade, mas sim a criação de uma superfície aparente e imaginada (FLUSSER, 2012, p. 46), que vem à tona por meio de cálculos realizados pelos programas que funcionam no interior dos aparatos. A imagem fotográfica torna-se, antes, um registro imagético testemunhal de algo que em alguma medida foi, mas que, ao passar pelo equipamento fotográfico e o fotógrafo, carrega junto consigo o gesto de quem a capta e os rastros do aparato de registro. Sob essa perspectiva, a fotografia se constituiria mesmo como um acontecimento em si, com suas próprias temporalidades e enunciação sobre o que um dia retina e lente⁶ encontraram. Poderíamos considerá-la, além de um acontecimento em si, também como um rastro do estado de coisas diante do qual fotógrafo e aparato de registro se dispuseram no ato de sua produção.

Fotografar enquanto gesto de abstração

Após o estabelecimento dos primeiros contatos com os índios yanomami, a fotojornalista Claudia Andujar retorna, na década de 1970, ao território indígena localizado no Amazonas com gravadores, fitas, duas câmeras e uma centena de filmes (NOGUEIRA, 2019). Durante os meses que viveu junto aos yanomami, fotografou o dia a dia na casa comunitária, bem como os rituais *reahu*, de uma maneira diferente do fotojornalismo tradicional, que usualmente registra o outro desde um olhar distante, numa busca por uma suposta “neutralidade”. Ao contrário, Andujar constrói seus registros fotográficos desde uma proximidade tal que consegue transpor a atmosfera espiritual da comunidade e seus rituais para as imagens.

Devido à dificuldade de fotografar em mata fechada, a fotógrafa optou por utilizar filmes de alta sensibilidade à luz e velocidades de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma, além de espalhar vaselina nas bordas da lente da câmera, criando um desfoque radial, que conferia uma atmosfera onírica às imagens. Para o registro dos rituais *reahu*, Andujar utilizou recursos fotográficos elementares, múltiplas exposições, além de flashes e lamparinas colocadas por ela mesma dentro

da maloca (NOGUEIRA, 2019). Utilizando baixa velocidade, os movimentos rápidos tornaram-se borrões, acentuando a fantasmagoria presente na cena. As imagens contrastadas devido às baixas e altas luzes no local revelam a escuridão cortada por feixes de luz, que entram pelas portas e frestas das palhas. As imagens compõem a série *O invisível* (1976), cujas escolhas técnicas feitas foram imprescindíveis para expressar a atmosfera mística do ambiente das festividades, traduzindo em imagem a dimensão do invisível. O trabalho trata de “produzir o acontecimento para que ele possa se tornar, instantaneamente, imagem. E de produzir imagens que sejam elas próprias o acontecimento” (LOMBARDI, 2011, p. 17), de modo a expressarem o mundo espiritual dos xapiri – pequenos espíritos yanomami.



Figura 1. *O invisível*, Cláudia Andujar (1976). Fotografia cedida pela autora.

A relação entre o fotógrafo, ser que opera o aparato fotográfico, e o que é fotografado é atravessada por ambiguidade, por abstrações, na medida em que

As imagens podem substituir-se pela circunstância a ser por elas representada, podem tornar-se opacas e vedar o acesso ao mundo palpável. Podemos entender a imagem fotográfica também como um gesto de abstração do instante “real”, no que compreende-se como um gesto de fabulação, de encantamento, de ritualização do

real apreendido, contemplado, uma vez que repleto de múltiplas inscrições, de atravessamentos, que compõem junto ao referente; uma vez que o homem pode agir em função das imagens (“magia”) (FLUSSER, 2012, p. 17).

A abstração criada pela técnica escolhida por Andujar, antes de vedar o acesso ao mundo palpável, constrói a atmosfera vivida nos rituais yanomamis para alcançar o mundo espiritual. Na busca por dar forma concreta a um mundo abstrato, Andujar também desenvolveu experimentos fotográficos com filmes infravermelhos, sempre articulando a estética com a realidade documentada. Ao observarmos as fotografias, é perceptível que, por meio do cálculo do gesto fotográfico, ela leva a câmera a imaginar a cena, enquanto acontecimento, de modo que as imagens criam a atmosfera mágica presente naquelas vivências. Os atravessamentos que tal imagem fotográfica sofreu no momento de sua produção fizeram-se ativamente presentes nela, na medida em que também se revelaram junto com ela: os traços luminosos, os vultos que se mostram na imagem fotográfica imprimem, além de um registro daquela realização do ritual, também a marca da ritualística do ato fotográfico de produção de imagem. Dessa forma, o aparato é levado a imaginar a cena do rito, a partir da interação entre esses elementos efêmeros e a câmera, e a (re)produzi-lo partindo da leitura que dele processa.



Figura 2. *O invisível*, Cláudia Andujar (1976). Fotografia cedida pela autora.

Mais que documentar um evento, em *O invisível*, Andujar performa o acontecimento por meio de como escolhe e configura os equipamentos de registro, como no caso da Figura 2, em que se vê uma criança indígena iluminada pelas luzes que entram na maloca. Esta imagem parece evocar a imagem dos xapiri, espíritos da floresta descritos por Davi Kopenawa como “humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca (...) e mergulhados numa luz ofuscante” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 89). O arquivo volta-se sobre si mesmo, por meio do ato de reencenar o acontecimento, tal como a atmosfera espiritual dos rituais, sendo, portanto, uma aparição produzida no ato fotográfico: em um processo de transmutação e abstração do real a partir da produção da imagem. A memória operaria nesse limiar, sendo incapaz de trazer à tona um acontecimento inequívoco, uma vez que todo arquivo é impreciso, latente. Enxergamos o aparato fotográfico como um dispositivo componente de uma ritualística de abstração do real – o ato fotográfico.

A imagem técnica produzida em *O invisível* carrega em si uma temporalidade e uma visualidade próprias e já não mais podemos identificar com nitidez o limiar a se interpor entre aquela realização do ritual e a fotografia – fruto do acontecimento fotográfico – que dele resulta. Ao interagir, o equipamento fotográfico e os fochos de luz atuaram juntos, inscrevendo-se na imagem fotográfica, de modo a contribuir para sua fabulação e abstração do quadro real que se pretendia apreender. Esse gesto mostra, mais que algo a ser buscado por trás da imagem, o caráter de agência das imagens técnicas na produção dos acontecimentos e na própria superfície da fotografia, diferenciando-a do fato em si e abrindo o espaço para experimentarmos visualmente a fabulação da técnica.

O universo das imagens técnicas

“Parece que estou dentro de um sonho seu”, disse a Eustáquio Neves um de seus interlocutores, em encontro realizado em São Paulo pelo Clube do Analógico, em agosto de 2017 (ARAÚJO, 2018, p. 85), ao fazer referência às fotografias do artista. O fotógrafo mineiro, ao longo de seus 33 anos de carreira, construiu um conjunto de trabalhos reconhecido pelo entrelaçamento entre técnica, processo e conteúdo. Construindo camadas de imagens que se expressam em relação à memória física da película que utiliza, Neves constrói a série *Memória do Filme* (2018) trabalhando durante o

dia com um filme de ASA 3200, de altíssima sensibilidade à luz, para testar os limites do negativo. Chamando de “memória do filme” aquilo que ele ainda é capaz de capturar dentro das condições de extrema incidência de luz, a respeito dessa série, Neves afirma:

(...) percebo que já me sinto maduro o suficiente para “minimalizar” o meu trabalho. Trato o filme de uma “forma errada”, uma maneira que ele não foi feito para ser usado. Em outras palavras, dou uma canseira no filme, e o que sobra é o resultado final da imagem que será exposta (NEVES, 2018, não paginado).



Figura 3. *Memória do Filme*, Eustáquio Neves (2018). Fotografia cedida pelo autor.

Forçando o filme a uma superexposição à luz, as fotografias nos permitem compreender melhor com que propósito os aparelhos produtores de imagens foram criados: eles “foram programados para transformarem possibilidades invisíveis em improbabilidades visíveis” (FLUSSER, 2012, p. 26), isto é, em imagens. O gesto do fotógrafo se desenvolve no “interior” do seu aparelho, forçando-o a perceber para além das configurações previamente estabelecidas. Por isso, podemos dizer que esse gesto parte do abstrato, visando um correspondente “concreto” de uma realidade – salvas todas as relativizações possíveis de serem feitas sobre o que podemos ou não entender como “real”.

Em aparelhos não ainda inteiramente automatizados, em aparelhos que exigem para o seu funcionamento intervenção humana, tal “acidentalidade” não é aparente. O fotógrafo profissional parece levar o seu aparelho a fazer imagens segundo a intenção deliberada para a qual o fotógrafo se decidiu (FLUSSER, 2012, p. 28).

Tal como aponta Wolfgang Ernst (2016a), o novo regime de memória cultural caracteriza-se por um presente que, enquanto categoria temporal, fragmenta-se em uma multiplicidade de operações “microtemporais”. Os meios de armazenamento não alfabéticos, como a fotografia, incorporam-se às formas simbólicas de armazenamento, reorganizando a memória com base num nível de percepção relacionado aos sinais processados pelos aparatos técnicos. A questão da memória passa a ser imaginar uma ontologia baseada no cálculo e não mais na representação ou no registro de algo que se passou diante da câmera. É um registro temporal associado não a uma lógica exclusivamente narrativa de causa e efeito, mas de olhar para o modo como as máquinas registram essa sucessão. Tal como em *Memória do Filme*, a memória torna-se sujeita ao modo de processamento e percepção dentro dos aparelhos. Estes, então, se posicionam como agentes de uma temporalidade sempre em construção, de um presente instável.



Figura 4. *Memória do Filme*, Eustáquio Neves (2018). Fotografia cedida pelo autor.

O gesto de abstração criaria, em relação ao que está diante do aparato fotográfico, uma imagem sempre lacunar, baseada numa forma de registro da experiência cujos parâmetros são aqueles que o fotógrafo forçou o negativo a perceber para constituir memória fotossensível. Pode-se pensar, inclusive, em uma memória algorítmica, pois não é necessário pensar essa memória apenas enquanto algo inerente a máquinas computacionais, mas, sim, pensá-la estando associada a um conjunto de instruções, a um código de programação, através do qual algo será posto em funciona-

mento. Assim, mesmo uma câmera analógica e todo o seu processo de revelação estão sujeitos, de alguma forma, a uma espécie – ou mais – de algoritmo⁷. A questão aqui seria: o que dispara e interrompe o funcionamento do algoritmo para que ele crie um instante, um presente? Logo, a memória a ele associada é processual, não existe como um bloco fixo e passa a existir num regime próprio do programável. Esse seria o *arquivo latente* (ERSNT, 2016b), um arquivo impreciso, em potência de existir, e cujo poder de memória está menos nele que no código de programação que pode fazer com que ele exista como um reagrupamento. A memória se torna, então, aparição, como pode-se observar no trabalho *Memória do filme*, de Eustáquio Neves, cuja essência da estrutura do arquivo é menos o referente arquivado em si e mais uma concepção dinâmica de arquivo, uma vez que o arquivo não se restringe à cena em si, mas também à memória construída pelo aparato. Mais especificamente, um arquivo constituído pela memória registrada pelo negativo a ser revelada em imagem.

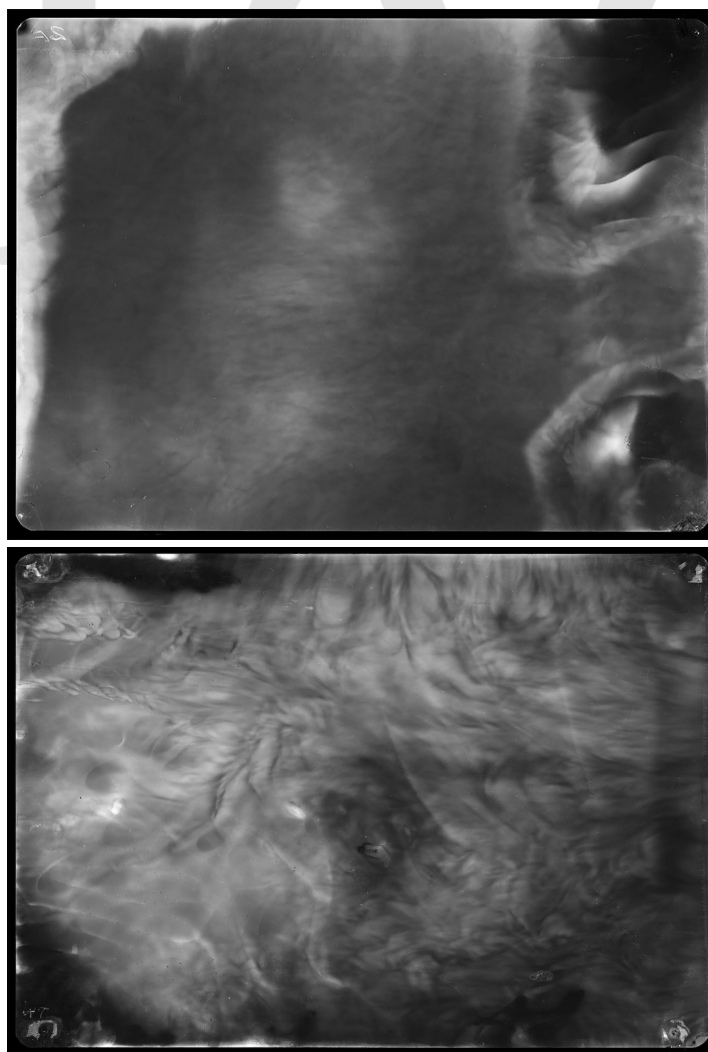
A fotografia como acontecimento e fabulação dos arquivos: dar a ver o invisível

Entre os dias 25 e 26 de abril de 1986, o reator número 4 da Usina Nuclear de Chernobyl, na cidade Chernobyl – localizada no norte da Ucrânia Soviética –, explodiu, provocando a maior catástrofe nuclear do século XX. *Chernobyl* (2006-2010), uma série fotográfica de Alice Miceli, trata da memória não por meio de arquivos documentais, mas por resíduos físicos ainda existentes e impregnados por radiação no local do desastre. Em sua obra, Miceli registra, ao longo de meses, o espaço por meio da própria radiação, usando câmeras *pin-hole* de chumbo construídas para o trabalho, bem como técnicas de autorradiografia para captar a radiação gama – ainda presente na chamada Zona de Exclusão de Chernobyl, no raio de 30 quilômetros ao redor do reator destruído.

A partir do uso de um aparelho não sensível à luz, mas sim aos raios gama, o trabalho propõe captar o que o olho humano, sozinho, não alcança. O invisível passa a figurar como memória visível através dos aparatos. Aproximando tempos, o acidente ocorrido em 1986, em Chernobyl, que ainda hoje permanece no ambiente através da radiação, Miceli dá a ver um componente da memória do acidente até então alheio à visão de olhos humanos. Esse componente age como uma imagem inquietante pelo que não mostra, revelando que “é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possí-

LISSA, Bárbara; VAZ, Maria; FALCI, Carlos; FERNANDES, Bruni Emanuele. **O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44839>>

veis" (DELEUZE, 1974, p. 13). Ou, como diria Didi-Huberman, "O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha", de modo que, ao ver alguma coisa, temos a impressão de ganhar algo, mas há também experiências em que "ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa". Isto é, tal como em *Chernobyl*, ver é perceber a lacuna que habita o olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Nesse trabalho, não haveria um passado a ser resgatado, ou um futuro a ser antecipado, mas todos esses tempos seriam criados no momento em que o arquivo surge.



Figuras 5 e 6. *Chernobyl*, Alice Miceli (2007-2010). Fotografias cedidas pela autora.

Após meses de exposição, os filmes precisavam ser sensibilizados pela radioatividade ainda existente em troncos de árvores, casas de madeira, janelas e outros pontos escolhidos pela fotógrafa. Para chegar a essa solução técnica, a artista realizou por oito meses pesquisas preliminares no Instituto de Radioproteção e Dosimetria, no Rio de Janeiro, chegando a integrar, também, um grupo alemão de pesquisa médica que tinha autorização para visitar a região (MICELI, 2018). A respeito deste processo, Miceli afirma:

Passei quase um ano pesquisando no Instituto de Radioproteção e Dosimetria [ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro], primeiro para saber se seria possível tentar capturar essa invisibilidade. Tínhamos acesso a fontes radioativas em laboratório, especialmente cézio-137, que é o elemento mais presente na contaminação de Chernobyl. E fazíamos experimentos controlados em miniatura. Foi um trabalho que começou como um experimento científico, mas aplicado a um projeto artístico (MICELI; LAVIGNE, 2020, não paginado).

A partir desses aparatos são produzidos arquivos que apresentam micromomentos do tempo total de arquivamento do registro, fazendo surgir microtemporalidades, condicionadas pela capacidade de processamento dos dispositivos tecnológicos. O registro dessa memória é, portanto, um *acontecimento*, e não a exibição de algo já acontecido. Essas mídias são capazes de manipular o próprio eixo temporal, criando temporalidades próprias, além de introduzirem novos modos de medir e registrar o tempo, criando *tempor(e)alidades* (ERNST, 2016a) singulares. Nesse aspecto, tais mídias separam as noções culturais do tempo humano daquelas medidas temporais dos media técnicos e produzem uma abstração temporal.

Se separamos o mundo objetivo das perspectivas finitas que dão acesso a ele e o pomos em si, em todas as suas partes só podemos encontrar “agoras”. Mais ainda, esses agoras, não estando presentes a ninguém, não tem nenhum caráter temporal e não poderiam suceder-se (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 556).

Sob esse entendimento, passado, presente e futuro não são compreendidos enquanto noções lineares, e “a sucessão temporal é já uma relação com o tempo, um acesso indireto a esse tempo de fundo, invisível que sustenta as relações de visibilidade constituídas na e com a experiência do mundo objetivo” (FALCI, 2007, p. 51). O tempo percebido é o resultado, portanto, da relação entre as escolhas da fotógrafa, o equipamento e o espaço fotografado, constituindo-se como uma “rede

de intencionalidades operantes, em que um determinado ponto qualquer do tempo permite a reabertura de um passado ou o surgimento de um porvir que aparecem sempre em conexão com o movimento que os recuperou” (FALCI, 2007, p. 52).

Pensando o arquivo latente que Miceli constrói do presente de Chernobyl, é possível estabelecer relações com o olhar que Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), lança sobre a memória arquivada, entendendo que os arquivos não necessariamente a “preservam”, não são detentores de uma “verdade” histórica, mas sim contém rastros das temporalidades diversas das memórias que nele repousam. Ao discutir a questão do arquivo – entendido como um lugar social por se constituir como espaço de preservação da memória –, Ricoeur contrapõe e associa história e memória, buscando analisar, então, o papel do testemunho ao longo de uma cadeia de operações que parece ter seu fim quando se produz uma narrativa que reconstituiria os traços de um acontecimento. Assim como esses pressupostos, a série *Chernobyl* coloca em questão o modo de registrar, as condições e as regras que organizam o registro, pontuando já aí o caráter aberto dos arquivos e dos documentos para se constituir novos arquivos de um fato histórico dado por encerrado.

Se a memória arquivada é um palco de disputa, os arquivos se apresentam não mais como o final de uma cadeia de operações cujo fim seria estabilizar o testemunho. Ao contrário, podemos pensar que todo arquivo apresenta em seu seio uma latência constituinte, uma ambiguidade potencial que define justamente sua potência em produzir o acontecimento, sem a pretensão de definir o real. Não existe, de fato, tal binarismo na relação entre o real e a imagem. Entre eles, “sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009 *apud* SOARES, 2010). Os aparatos afetam a noção da fotografia enquanto acontecimento e produção de memória, além de produzirem temporalidades específicas, desvinculadas de uma noção de tempo histórico. A imagem fotográfica seria, então, ao mesmo tempo que possuidora de temporalidade própria, uma peça do grande quebra-cabeças de uma memória, além de ser uma fabulação desta. Testemunhar por meio da fotografia, assim, seria em si, antes, um gesto de abstração do estado de coisas fotografado que uma proposição que almeja assumir a voz de uma narrativa hegemônica e total.

Considerações finais

Por não se constituir como prova objetiva, a prática fotográfica abriu precedentes para entender a imagem fotográfica enquanto expressão. As imagens técnicas configuram-se como tentativas para transferir fótons, elétrons e *bits* de informação para uma imagem, de modo que os aparelhos sejam por nós dirigíveis através de teclas, “a fim de podermos levá-los a imaginarem” (FLUSSER, 2012, p. 24). A máquina fotográfica produz uma visibilidade não pré-existente, mas realizada enquanto acontecimento e associada a um conjunto de regras – algoritmos – dos aparatos.

Por meio da programação, da escolha da objetiva, da iluminação ou de um tipo de película, cada aparato é levado a imaginar, a fabular imagens. A fotografia, portanto, torna-se a marca de algo que ainda não houve, mas que vai aparecer na própria superfície criada no ato fotográfico, alterando o visível, fabricando o invisível e trazendo novos olhares sobre as coisas. Diante das câmeras fotográficas não há objetos, paisagens ou pessoas, mas apenas pontos virtuais, linhas, luz, movimento. Assim, o campo magnético, que para nós é invisível, para esses aparatos é perceptível em função de seu funcionamento programado. Ou seja, esses aparatos “cegamente transformam em fotografia o efeito dos fótons sobre as moléculas de nitrato de prata. Foram programados para fazê-lo. Pois é isto a imagem técnica: virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2012, p. 24).

A fotografia contemporânea parece abrir espaço para explorar as possibilidades de seus aparatos técnicos e produzir novas linguagens e modos de se produzir arquivos. Sob essa perspectiva, os trabalhos aqui apresentados de Cláudia Andujar, Eustáquio Neves e Alice Miceli operam no limiar entre concretude e abstração, entre real e imaginário, gerando esse arquivo impreciso, borrado, lacunar, afetando tecnicamente o que chamamos de arquivo e sua “narrativa” de memória. Pensando a produção de narrativas a partir da imagem fotográfica como um ato que, além de se referenciar em um estado de coisas real, não possui sentido completamente independente desse, fotografar poderia ser entendido como um ato de produzir mitos. A fotografia teria a potência de fabular o real (e também de fabular a própria noção de arquivo), uma vez que é capaz de inaugurar realidades e temporalidades próprias – “borrando”, com a impressão dessas realidades e temporalidades, o limiar que permite ao espectador entrever o referente. Pode-se dizer que a virtualidade é o

componente do qual o universo e o ser humano são feitos, de modo que de “nada adianta perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas apenas o quanto são prováveis” (FLUSSER, 2012, p. 25).

REFERÊNCIAS

ALBRO, Jonas. The Cost of Our Choices: Alice Miceli's Projeto Chernobyl at the Americas Society. **Arte Fuse**, 1 jan. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2SW7i9Q>. Acesso em: 14 out. 2020.

ARAÚJO, Paula Martinelli. **Eustáquio Neves: sujeito fotográfico – memória e imagem**. 2018. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ERNST, Wolfgang. Media archaeology: method and machine versus history and narrative of media. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (ed.). **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications**. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 239-255

ERNST, Wolfgang. Media archaeology: method and machine versus history and narrative of media. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 55-73. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Underway to the Dual System: Classical Archives and Digital Memory. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 81-94. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Archives in Transition: Dynamic Media Memories. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 95-101. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Arqueologia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia. Tradução de Natália Aly. **TECCGOS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 14, p. 42-62, jul.-dez. 2016a. Disponível em: <https://bit.ly/36jyirL>. Acesso em: 27 set. 2020.

ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media**. London: Rowman & Littlefield, 2016b.

ERNST, Wolfgang. **Texts and notes on media tempor(e)alities**. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEWjb24jamvbsAhUmHbkGHds0ApUQFjAAeQIBRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.musikundmedien.hu-berlin.de%2Fde%2Fmedienwissenschaft%2Fmedientheorien%2Ferst-in-english%2Fpdfs%2Fmedia-time.pdf&usq=AOvVaw19lB6xOwl8xltsvOvuafuv>. Acesso em: 7 out. 2020.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume I. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FALCI, Carlos. **Condições para a construção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão**. 2007. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FALCI, Carlos. Uma poética dos rastros com ambientes efêmeros de memória. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus. **Configurações do pós-digital**: arte e cultura tecnológicas. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2017. p. 244-257. Disponível em: <https://bit.ly/3jlmoBp>. Acesso em: 30 set. 2020.

FATORELLI, Antônio. Do analógico ao digital: negociações e ultrapassagens. In: Dossiê: Fotografia e Audiovisual: aproximações possíveis? **Ícone**, v. 15, n. 2, out. 2014.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Coimbra: Annablume, 2012.

FONSECA, Márcio. Casa Memória do Filme – Eustáquio Neves: obra sobre papel abre a exposição “Memória do Filme”, com obras inéditas do renomado fotógrafo Eustáquio Neves. **ArtArte**, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3iX3jEJ>. Acesso em: 14 out. 2020.

GALERIA: MEMÓRIA DO Filme, de Eustáquio Neves. **About Light**, 26 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3lYkOGL>. Acesso em: 14 out. 2020.

HORN, Evelyse Lins. Fotografia-expressão: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea. **XI Prêmio Funarte de Fotografia 2010**, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3l0BPzh>. Acesso em: 28 set. 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotografias de conflito: o que permanece? **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 13-32, jul./dez. 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de C. A. de Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICELI, Alice. Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. **Revista de Fotografia Zum**, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/>. Acesso em: 14 out. 2020.

MICELI, Alice; LAVIGNE, Nathalia. Radiação, campos minados e epidemias: a artista Alice Miceli investiga espaços atravessados pelo invisível. **Revista de Fotografia Zum**, 29 maio 2020.

Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/entrevista-alice-miceli/>. Acesso em: 14 out. 2020.

MICELI, Alice. Paisagens misteriosas: Alice Miceli entrevistada por Louis Bury. **Bomb Magazine**, 9 jan. 2020. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/uncanny-landscapes-alice-miceli-interviewed/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

NEVES, Eustáquio. *In*: Exposição Memória do Filme. **Chicken or pasta**, 2018. Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/guia-fim-de-semana/as-boas-do-mes-de-julho-em-belo-horizonte/para-inspirar>. Acesso em: 7 jun. 2023.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Claudia Andujar**: a luta Yanomami. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SOARES, Francisco; CRUZ, Maria Teresa. Estórias Portugal-África: concepção de um espaço digital de partilha. **Media e Jornalismo**, v. 16, n. 29, p. 27-42, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.14195/2183-5462_29_2. Acesso em: 27 set. 2020.

SOARES, Lílian. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Resenha do texto de André Rouillé (São Paulo: Editora SENAC, 2009). **Revista Poiésis**, n. 15, p. 243-246, jul. 2010. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Fotografia.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

SORREL, Charlie. Blind Camera Takes Photos From Other Side of the World. **Wired**, 3 maio 2010. Disponível em: <https://bit.ly/31no46H>. Acesso em: 14 out. 2020.

SPIEKER, Sven. **The Big Archive**: Art from Bureaucracy. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 131-192. Disponível em: <https://bit.ly/3dVTxl8>. Acesso em: 25 out. 2020.

NOTAS

- 1 Doutoranda em Estudos Literários pelo programa Pós-Lit da UFMG, mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG), bacharel em Artes Plásticas/Guignard, UEMG e licenciada em Letras/UFMG. Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2908416351338551>.
- 2 Mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e bacharel em Artes Plásticas/Guignard (Fotografia), UEMG. Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1124464480225067>.
- 3 Doutor em Literatura/UFSC, professor associado da Escola de Belas Artes da UFMG, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes na linha de pesquisa em Poéticas Tecnológicas. Lattes disponível em <http://lattes.cnpq.br/5171993076380836>.
- 4 Mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e bacharel em Letras, com ênfase em Estudos de Edição (UFMG). Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0733115188622225>.
- 5 Em "Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot" (1928), Aleksandr Rodchenko dá um testemunho eloquente acerca da materialidade fotográfica enquanto documento histórico. Nele, lê-se: "Diga-me, francamente, o que deve restar de Lenin: uma escultura em bronze, pinturas a óleo, gravuras, aquarelas... ou arquivos com fotografias que o mostram trabalhando e, nas horas vagas, arquivos de seus livros, cadernos, relatórios estenográficos, filmes, notas fonográficas?" (SPIEKER, 2008, p. 132, tradução livre). O que estaria por trás desse argumento é uma crença na confiabilidade da fotografia e na sua neutralidade no tocante a manipulações ideológicas. Segundo Sven Spieker (2008), houve, em 1925, uma mudança na concepção da forma fotográfica da fotomontagem (fundada com o intuito de ruptura e descontinuidade) para a estética do arquivo enquanto prova incontestável de algo que aconteceu. Ainda segundo Spieker, a visão de arquivo de Rodchenko pode ser comparada aos esforços do século XIX para se criar arquivos de monumentos baseados em fotografias, mais do que a partir da escrita, que funcionaria como alternativa de prova, caso os originais fotográficos fossem perdidos. Rodchenko propõe, para a formação do arquivo, a coleta retrospectiva de imagens de Lenin já em circulação (na imprensa, por exemplo) e, portanto, não produzida explicitamente para servir ao propósito de documentar a vida. Este acúmulo de fotografias de arquivo possibilitou uma monumentalização da figura de Lenin, que parecia ainda muito presente mesmo após sua morte.
- 6 Compreendendo, aqui, retina como um componente do gesto de quem opera o aparato, e lente como um componente do aparato.
- 7 Algoritmo é compreendido aqui, num sentido amplo, como um conjunto de instruções que devem ser executadas em uma determinada ordem, para que uma ação seja efetivada.

Perspectiva decolonial: o teatro negro em pauta

Perspectiva decolonial: el teatro negro en la agenda

Decolonial Gaze: Black Theatre as a Main Point on the Agenda

Elisa Belém

DEART/UFRN

E-mail: elisa.belem@ufrn.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7167-3796>

RESUMO:

O ensaio apresenta uma breve revisão da história do teatro brasileiro, indicando a presença de artistas negros e negras durante o período da colonização. Ao longo do processo de modernização da cena, tais artistas negros foram excluídos dos palcos. Ao rever a historiografia, percebe-se que o teatro negro também foi pouco mencionado por críticos. Nas últimas décadas, vem ocorrendo um movimento por representatividade e igualdade, trazendo o teatro negro para a pauta dos debates e do ensino. Indica-se que é preciso que o teatro negro ocupe o currículo escolar de Artes, da Educação Básica e dos cursos do Ensino Superior na área de teatro.

Palavras-chave: *Teatro negro. Teatro brasileiro. Ensino de teatro.*

RESUMEN:

El ensayo presenta una breve revisión de la historia del teatro brasileño, indicando que hubo un gran número de artistas negros y negras durante el período de colonización. Durante el proceso de modernización de la escena, estos artistas negros fueron excluidos del escenario. Al revisar la historiografía, se nota que el teatro negro tampoco fue mencionado por la crítica. En las últimas décadas se ha producido un movimiento por la representatividad y la igualdad, llevando el teatro negro a la agenda de los debates y la docencia. Se indica que es necesario que el teatro negro ocupe el currículo escolar de los cursos de Artes, Educación básica y educación superior en el área del teatro.

Palabras clave: *Teatro negro. Teatro brasileiro. Enseñanza de teatro.*

ABSTRACT:

The paper presents a brief review of Brazilian Theatre's history pointing out that there was a huge number of Black artists during the Colonial era. However, later on, when Modern Theatre was set, Black artists were banned from the stage. When one reviews the historiography, it is possible to conclude that Black Theatre was less considered by theatre criticism, in Brazil. Since the last decades, there is an ongoing movement for representativeness and equality, bringing along Black Theatre for the agenda. The paper points out that it is necessary that Black Theatre occupies the School curriculum on the fields of Arts, on Basic Education and also at the undergraduate level, on the field of Theatre.

Keywords: *Black Theatre. Brazilian Theatre. Theatre Teaching.*

Artigo recebido em: 21/03/2023
Artigo aprovado em: 12/06/2023

*All the wahala, all the problems,
All the things, all the things they go do,
For this world go start,
When the teacher, schoolboy and schoolgirl jam together
Who be teacher?
I go let you know.*

(Teacher Don't Teach Me Nonsense, Fela Kuti¹)

*Todos os "wahala" (problemas), todos os problemas
Todas as coisas, todas as coisas que eles irão fazer,
Para esse mundo começar,
Quando o professor, o aluno e a aluna
improvisarem juntos
Quem será o professor?
Eu vou te informar.*

*(Professor, não me ensine absurdos, Fela Kuti,
minha tradução)*

Retomando uma questão

O presente ensaio retoma uma questão: qual o propósito de estudar as possíveis relações entre o teatro brasileiro e a decolonialidade? Neste artigo, amplio a discussão: é possível discutir teatro e decolonialidade sem tratar de questões sobre o racismo e sobre o silenciamento que recaiu sobre as culturas negras e as artes negras, no Brasil?

O pós-colonialismo² e o decolonialismo são abordagens teóricas que surgiram e foram desenvolvidas na área de ciências humanas, principalmente no campo dos estudos culturais e da sociologia. De acordo com Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 15): “O ‘pós’ do pós-colonial não significa que os efeitos do domínio colonial foram suspensos no momento em que concluiu o domínio territorial sob uma colônia. Ao contrário, os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuaram e continuam nas chamadas nações pós-coloniais.”

Os movimentos pela descolonização visaram a independência política, econômica e cultural de diversos países africanos e asiáticos. Já a perspectiva decolonial, enquanto lente teórica, tem sido preferida por alguns autores para pensar questões da colonialidade na América Latina. Tais pesquisadores defendem que:

(...) a modernidade não foi um projeto gestado no interior da Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação (...), argumenta-se que o colonialismo foi a condição *sine qua non* de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. Em outras palavras, sem colonialismo não haveria modernidade, conforme fora articulado na obra de Enrique Dussel (1994). A partir dessa formulação tornou-se evidente a centralidade do conceito de colonialidade do poder, entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo (Wallerstein, 1990: 289). Dentro desse novo sistema-mundo, a diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada a partir da ideia de raça (Wallerstein 1983; 1992: 206- 208; Quijano, 2005: 106). Esse padrão de poder não se restringiu ao controle do trabalho, mas envolveu também o controle do Estado e de suas instituições, bem como a produção do conhecimento (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p. 17).

As perspectivas do pós-colonialismo e da decolonialidade vêm sendo utilizadas para análises críticas tanto na área de literatura quanto na área de artes e teatro para repensar as maneiras como são construídas as narrativas sobre os povos, as culturas, os lugares, as linguagens ou sobre as produções culturais e artísticas. É importante frisar que tais abordagens consideram que, mesmo

com o fim da colonização, a colonialidade continua a pautar as relações geopolíticas, econômicas, sociais e culturais no mundo. Isso posto, os países que sofreram processos colonizatórios continuam a lidar com os efeitos da colonização e as marcas da colonialidade.

Voltando à pergunta inicial, o que podemos problematizar a partir da abordagem teórica decolonial sobre o teatro brasileiro? Um dos pontos principais da colonização na América Latina e no Brasil é a questão da divisão por raças e a escravização de povos indígenas e africanos. O racismo é, então, uma das questões relacionadas à colonialidade, no Brasil.

Breve revisão sobre a história do teatro brasileiro

Ao estudar a história do teatro brasileiro, de forma geral, tomamos conhecimento de que, no período da colonização conduzida por Portugal, o teatro foi utilizado como uma das ferramentas didáticas pela Companhia de Jesus. Isso se deu, por meio, por exemplo, do Padre José de Anchieta e suas ações visando a catequização católica e o ensino da língua portuguesa, tanto de povos indígenas quanto de colonos, no Brasil. A esse respeito, o seguinte comentário crítico é elucidativo: "(...) todos sabem do estrondoso fracasso muito bem-sucedido do trabalho dos jesuítas: como agentes da colonização, o resultado prático de seu trabalho foi a preparação dos nativos para a escravidão e o massacre (dos recalcitrantes)" (COSTA; AZEVEDO, 2000[?], p. 34).

Podemos dizer que, no período do Brasil colônia, há uma influência ibérica reconhecida, numa série de representações teatrais com textos portugueses, espanhóis e italianos, em cerimônias e festividades ligadas à Igreja Católica ou ao nascimento dos núcleos urbanos, junto à construção dos teatros – "Casas de Ópera" –, e à vida política ou econômica. Décio de Almeida Prado tece suas considerações sobre a cena do Brasil colônia utilizando-se de documentos e, principalmente, de relatos de viajantes, sobretudo franceses que, ao visitarem o país, contam sobre a presença de pessoas negras nos palcos brasileiros e nas artes, em geral:

Quanto à participação de mulatos, ou pardos, ou homens de cor, conforme as versões, o fato pode explicar-se tanto por uma propensão natural da raça ou da cultura negra, sobretudo em relação à música, quanto pelo descrédito que envolvia a profissão de ator. (...) O espaço reservado aos atores pela sociedade oscilava precariamente entre os primeiros e os últimos lugares. Não andavam longe as fulminações da Igreja Católica contra esses histriões de vida errante, que não hesitavam em mudar de voz, de cara e de personalidade. No Brasil, este preconceito somava-se, ou

cruzava-se, com outro, o racial. Daí o predomínio cênico de mulatos, que não duraria muito, desaparecendo com a chegada de profissionais de palco portugueses (PRADO; FARIA, 2012, p. 49).

O trecho citado é bastante problemático, a começar pela explicação dada para a presença de artistas negros em cena. Para essa reflexão, recorro a Domingues:

É necessário assinalar que tanto a suposta predisposição para as artes quanto à contribuição sentimental para formação da civilização brasileira não são traços específicos da “raça negra”, mas resultado da formação sócio-histórica e cultural particular através do qual o negro foi adaptando-se ao país. Nessa perspectiva, essa presumível propensão sentimental inata deste grupo racial não passa de um mito, o qual alimenta um preconceito corrente de considerar que negro não é capaz de desenvolver seu potencial para as atividades que exigem habilidade intelectual. Aliás, trata-se de um mito perigoso, pois permite o surgimento de estereótipos negativos do negro (DOMINGUES, 2009, p. 206).

A vinda de profissionais de palco portugueses teria levado à substituição dos artistas negros, no momento em que o ofício do ator deixou de ser considerado marginal. A grande presença de artistas negros aparece também em registros de poetas como Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga, em Vila Rica, atual Ouro Preto (MG), retomados por Décio de Almeida Prado:

Ora, mulatos eram também, em sua maior parte, os músicos, os compositores, os pintores, os escultores de Vila Rica. A diferença é que a cor deles não se imprimia, como um estigma, na obra de arte que produziam. O contrário dava-se com os atores, cuja matéria-prima é sempre o próprio corpo, as mãos, o rosto, que inutilmente pintavam para embranquecê-los (PRADO; FARIA, 2012, p. 51).

O crítico e historiador Décio de Almeida Prado, sem querer, acabou por nos deixar uma contribuição significativa para entender como, ao longo da história do teatro brasileiro, as pessoas negras foram submetidas a processos de *embranquecimento*, literal ou metaforicamente e, logo, colocadas à margem da produção cênica no país. Conforme os trechos citados, havia um grande número de pessoas negras participando ativamente da produção artística no período da colonização portuguesa, no Brasil, vistas como portadoras de um estigma.

Na continuidade dos estudos, ao revisar a história do teatro brasileiro, percebemos que a cena teatral portuguesa moderna foi influenciada pela cena francesa. Isso fez com que, entre o século XIX e o século XX, no Brasil, a referência maior também fosse a cena francesa:

Não será preciso lembrar em detalhes aqui toda a força que exerceram sobre a cultura brasileira o modelo civilizatório, as ideias, a cultura e as artes francesas, em especial ao longo do século XIX até o final da *Belle Époque*. Ainda que por vezes muito nos chegasse passando por um período de “ajustamento lusitano” – identificado, por exemplo, nas traduções e adaptações feitas em Portugal –, com o tempo os contatos entre a corte brasileira e Paris passaram a ser mais diretos, muito embora ainda se mantivessem estreitas as ligações com Portugal, sobretudo no caso do teatro (AZEVEDO; WERNECK; CASTRO, 2021, p. 33).

A historiografia crítica da cena brasileira moderna foi escrita a partir das produções teatrais que aconteciam, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, influenciadas pelas artes e literatura francesas. Mas, o que estava acontecendo nos palcos oficiais e não oficiais de outras cidades e vilas, no Brasil, principalmente fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, naquele momento? Mesmo que tenhamos pesquisas e referências sobre a cena em Minas Gerais, em Pernambuco e outras regiões, em geral, há um eixo que prevalece.

No livro *História do Teatro Brasileiro* (FARIA, 2013), no capítulo “A modernização do teatro brasileiro (1938-1958)”, cujo texto de abertura é intitulado “Os grupos amadores”, a escolha por um eixo geográfico é justificada pelo seguinte argumento, questionável:

Como todo fenômeno histórico, também o movimento teatral amador reflete o movimento geral da sociedade em direção a um ponto ótimo na sua escala evolutiva. O que se quer frisar é que uma série de fatores desses movimentos é intrínseca à própria evolução cultural do período e que é sob esse aspecto que deve ser analisada a interpenetração entre os agentes culturais envolvidos. Nesse nexos, é importante salientar, inicialmente, o papel irradiador do Rio de Janeiro enquanto capital intelectual, e, num caminho inverso, porém igualmente representativo, a crescente valorização da voz cultural paulista como resultado do papel hegemônico de São Paulo, preponderantemente inserido no panorama econômico brasileiro – basicamente o de industrialização e exportação (FERNANDES; FARIAS, 2012, p. 57).

Mostra-se bastante problemático indicar que supostamente haveria “um ponto ótimo” e uma “escala evolutiva”, tanto para a sociedade quanto para o teatro amador. O ponto ótimo para o teatro amador seria a sua profissionalização e uma determinada forma de apresentação, conteúdo ou recepção? E ainda, o desenvolvimento econômico e político das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo poderia mesmo ser o fator determinante para a valorização da “voz cultural” em detrimento das culturas e produções artísticas de outras regiões?

Discussões sobre teatro negro brasileiro e decolonialidade

Nesse ponto, indica-se que o ato de repensar o teatro brasileiro a partir da lente decolonial pressupõe pensar sobre as narrativas que a historiografia nos deixou, os lugares e criadores privilegiados e outros(as), apagados(as) ou não abordados(as). E, também, refletir sobre o que ensinamos a respeito do teatro brasileiro nas escolas, nos livros e sobre os discursos que a cena teatral produz.

Por esse ponto de vista, não há como discutir teatro e decolonialidade sem tratar de questões sobre o racismo e sobre o silenciamento que recaiu sobre as culturas negras e as artes negras, no Brasil. O *embranquecimento* da cena teatral não é apenas uma ideia abstrata, pois está registrado na fala de críticos e historiadores brasileiros que são referências frequentes em nossas bibliografias. Conforme Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel colocam:

Nesse sentido, ao argumentarmos em favor da decolonialidade como um projeto político-acadêmico que está inscrito nos mais de 500 anos de luta das populações africanas (NDLOVU-GATSHENI; ZONDI, 2016) e das populações afrodiáspóricas, é preciso trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como de uma enormidade de ativistas e intelectuais, tais como: Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, José do Patrocínio, Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzalez, Beatriz do Nascimento, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Clóvis Moura, Sueli Carneiro, Frantz Fanon, Césaire, Du Bois, C.L.R. James, Oliver Cox, Angela Y. Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins, etc. (BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 10-11).

A literatura dramática, a cena e a performance negra foram pouco mencionadas dentro da historiografia do teatro brasileiro. Nas últimas décadas, temos visto aumentar a discussão e o estudo sobre o teatro negro, no Brasil, como resultante dos processos de luta por representatividade e igualdade. O ensino das Artes³ e do teatro vem retomando o trabalho de Abdias do Nascimento à frente do TEN – Teatro Experimental do Negro, que estreou em 1944. Ao estudar o TEN podemos perceber a importância do movimento cultural que foi criado por Abdias do Nascimento e por outros artistas negros e negras. O TEN produziu espetáculos e novas dramaturgias, ocupou o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também organizou cursos para a educação de jovens e adultos, formou novos atores negros, atuou politicamente. É interessante perceber a luta de uma vida inteira de Abdias do Nascimento, cuja resiliência apareceu em seus primeiros projetos como o pouco mencionado “Teatro do Sentenciado”, no interior da unidade prisional “Penitenciária do

Carandiru”, anterior ao TEN. Conforme indica Narvaes (2016, p. 2): “Se o teatro produzido pela classe trabalhadora no Brasil está ausente dessa história, que dirá o teatro de um setor que é mais invisibilizado, o Teatro do Sentenciado.”

Junto à retomada dos estudos sobre o TEN, outras obras vêm sendo revistas. Desta forma, os livros da professora Leda Maria Martins⁴ (UFMG) escritos e publicados no final dos anos de 1990, estão sendo relidos e valorizados. As produções artísticas de grupos de teatro como: o Bando de Teatro Olodum; a Cia. de Teatro NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas, BA, que tem à frente a diretora e dramaturga Onisajé; o movimento Segunda Preta (BH, MG), os textos e peças de Grace Passô, Jé de Oliveira, Aldri Anunciação, Cristiane Sobral; os livros do professor Marcos Antônio Alexandre (UFMG); os artigos e palestras da Professora Evani Tavares Lima (UFSB); os cursos da *Pele Negra – Escola de Teatro Preto* (BA), bem como outros artistas e professores negros e negras, pretos e pretas, cada vez vêm sendo mais estudados nas escolas de teatro. Mas ainda é pouco, se pensarmos nos currículos e conteúdos do ensino de Artes/Teatro na Educação Básica, dos cursos de graduação em Teatro e pós-graduação em Artes Cênicas. Conforme Nilma Lino Gomes afirma:

Retomar autores e autoras negros brasileiros e estrangeiros, lembrar quais foram as lideranças negras que participaram das principais mudanças emancipatórias do mundo, dar relevo às suas produções e conhecer as disputas acadêmicas de negras e negros no mundo da produção do conhecimento brasileiro no contexto da literatura decolonial latino-americana diz respeito a um percurso de ruptura epistemológica e política no sentido de descolonizar os currículos e o próprio campo de conhecimento (GOMES; BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 224).

Reler hoje peças teatrais brasileiras com o olhar decolonial, pressupõe discutir questões sobre embranquecimento, braquitude e racismo:

O racismo se dá nos conteúdos hegemônicos de uma historiografia do teatro brasileiro ao centralizar a narrativa histórica numa perspectiva colonial e eurocêntrica, invisibilizando grupos de teatro negro: suas histórias, suas atuações e sua diversidade na construção de uma história do teatro em que artistas negras e negros são agentes, criadoras/es de arte, cultura e história (SOUZA, 2020, p. 70).

Nesse sentido, o teatro negro não é apenas um “conteúdo” a ser abordado nos programas dos componentes curriculares e sim, consiste em modos de pensar, de criar, de fazer e refazer a cena. Esses modos de criação precisam ocupar o currículo escolar, em toda a sua abrangência: das práticas à teoria. Os contextos sociais, históricos e culturais do Brasil são variados e por isso os teatros negros também são múltiplos.

Concordo com Juliana Rosa de Souza, quando afirma que discutir as práticas antirracistas e, logo, o teatro negro, não é responsabilidade exclusiva de pessoas negras: “A utilização da categoria raça se dá de modo interessante, pois é comum racializar aquele que é específico – o outro, assim, o ‘negro’ tem sua posição racial marcada, enquanto que ‘branco’ é constituído de uma pretensa universalidade, é normatizado, compreendido como padrão” (SOUZA, 2020, p. 74). Além da construção da branquitude herdada da colonização, deveríamos fazer uma reflexão sobre a própria constituição das famílias brasileiras, pois muitas tiveram suas ancestralidades negras apagadas ou silenciadas e tornaram-se “morenas”, “pardas”, embranquecidas.

Muitos são os desafios para que dentro da área teatral o debate sobre branquitude e racismo seja cada vez mais considerado parte de uma perspectiva crítica sobre o fazer teatral, sobre a narrativa histórica, sobre a criação de dramaturgias e construção de personagens. O que percebo é a necessidade de compreender dentro do espaço artístico práticas antirracistas e isto não é responsabilidade exclusiva dos movimentos negros ou de artistas e grupos de teatro negro. É importante que artistas não-negros compreendam seu papel numa luta antirracista, já que o racismo – como apresentado aqui – é estrutural, ou seja, está fundamentando a sociedade nos níveis político, econômico e na produção de subjetividades (SOUZA, 2020, p. 77).

Dramaturgias

Algumas peças contemporâneas, como *Vaga Carne*, da dramaturga, atriz e diretora Grace Passô (2018), têm como tema o silenciamento e a invisibilidade de pessoas negras e essas questões compõem as falas da peça:

Trecho 1 (cena 1):

QUEM: uma voz.

ONDE: um corpo de uma mulher.

No breu, ouve-se a voz:

Vozes existem.

Vorazes.

Pelas matérias.
E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo.
Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.
Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar!
Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes.
Que existem. Vorazes. Pelas matérias.
E vez ou outra, quando percebes, em qualquer espaço, qualquer expressão que parece maior que a imagem do que vê, talvez estejas diante de mim e nem saibas.

Trecho 2 (última cena):

Para o público.

Agora vocês esquecerão essas minhas palavras?

E essa,
e essa,
e também essa,
e essa,
e essa...

Onde estão as palavras? Onde? Onde?

Talvez...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!
Ela é uma mulher, ela é negra...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...

Breu.

(PASSÔ, 2018, p. 50-52)

O discurso e a forma da peça de Passô (2018) é construído sobre a pauta da invisibilidade, do silenciamento e do racismo, por meio do recurso ficcional de uma personagem que não tem corpo, já que é uma voz. Essa voz pode invadir e prescrutar diversas matérias como um corpo. Assim, consegue dar vida à matéria-corpo, mexer braços, apontar o dedo, navegar pelo útero, até perceber que está dentro de uma mulher negra que deseja falar, dar voz à sua existência.

A leitura de peças contemporâneas de teatro negro pode ser confrontada com a leitura de peças de outros períodos do teatro brasileiro, a fim de notar a construção da personagem negra, a ausência do protagonismo negro, a ridicularização e mesmo questões como a objetificação do corpo da mulher negra:

O racismo aparece também na própria construção da dramaturgia brasileira, pautada na criação de personagens brancas como personagens “universais”, como padrão, difundindo de maneira recorrente os estereótipos da personagem negra, ou seja, quando são criadas personagens negras na dramaturgia brasileira, estas aparecem reproduzindo estereótipos e paradigmas raciais (SOUZA, 2020, p. 70).

Quando relemos o texto da peça *Arena Conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal e Guarnieri, por exemplo, há pontos que podem ser considerados como interessantes, em sua forma pelos recursos épicos, e outros bastante controversos, em seu conteúdo. Nesse sentido, é preciso problematizar hoje a escolha do grupo de teatro Arena por apresentar uma narrativa sobre a construção do quilombo de Palmares como uma escolha pelos homens negros, mesmo representados como lascivos, mas como uma coação para as mulheres negras:

(...)
NICO – Mas e nessa abençoada região, será que tem o que faz falta na verdade?
TODOS: O que é, o que é, o que é?
NICO – Me diga meu irmão, se nessa grande mata é possível, é possível ter mulher?
(*Depois de uma pausa*).
TODOS – Ai está uma coisa que não. (*tristes*)
NICO – Pois sendo assim, eu prefiro o cativoiro.
TODOS: Meu irmão está com toda razão.
– Vai lá, Carengue, e toma as providências – 20 negras! 40! – Pra cada um!
(BOAL; GUARNIERI, 1965).

O personagem Nico afirma preferir o cativo a se privar de manter relações sexuais com mulheres; os outros não só concordam como encaminham providências para arranjar 40 mulheres negras para cada um. O próximo quadro tem o infeliz título: “Samba do negro valente e das negras que estão de acordo”. A palavra “acordo”, no título, aparece como um arranjo e, assim, depois dos homens negros se justificarem, as mulheres negras respondem:

ELAS – Pois é, de sinhô em sinhô/eu prefiro meu nêgo que é da minha cor./Liberdade somente não dá,/pra gente ser feliz/é preciso de um nêgo...
(BOAL; GUARNIERI, 1965).

A cena termina com os “tiros dos brancos em busca das negras roubadas”. Se elas foram roubadas dos brancos, ou de quem quer que seja, torna-se evidente que não houve escolha. É importante lembrar que a primeira encenação desta peça, que se sabe, por um elenco composto somente por atores e atrizes negros só se deu em 2012 – o musical *Zumbi*, com adaptação e direção de João das Neves.

O corpo-mercadoria da mulher negra é também central na peça *O nome do sujeito*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, que estreou em 1998, pela Companhia do Latão (SP), exposto na cena intitulada: “No mercado clandestino de escravos, uma mulher tem suas partes examinadas pelo encarregado do Barão”. Na rubrica, lê-se: *Vozes vindas de fora. A cena mostra o interior de uma tenda ou casa precária. Uma escrava está deitada em primeiro plano num pequeno quarto, com seus membros amarrados a um pedaço de pau* (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 42). No decorrer da cena, outra rubrica indica: *Entram em cena. É um vendedor rústico em roupas de trabalho. Wagner, em trajés refinados para a situação, entra no quarto e se aproxima da escrava* (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43).

WAGNER: E esta?

VENDEDOR: O dono reserva para uso próprio.

WAGNER: Mercadoria interessante, de bela figura.

VENDEDOR: Não aconselho, tem muita bicheira, engolidora de terra.

WAGNER: *(Passa as mãos pelo seu corpo para ver se tem óleo na pele.)* Costura de ferida antiga.

VENDEDOR: De briga, gênio ruim.

WAGNER: A parte posterior do crânio é desenvolvida, mais que a anterior, sinal de inteligência. As maçãs são saltadas como todos esses africanos. *(Cita uma frase decorada.)* “São primitivos, mas de uma riqueza antropológica fantástica.”

VENDEDOR: Mandingueira, e come terra. Eu tenho outras.

WAGNER: O Barão vai me felicitar por isso, não é peça ordinária.

VENDEDOR: Não sei se o dono vai pôr à venda.

WAGNER: Para o Barão ele vai. (*A ela.*) Ei preta, você vem comigo. Vai falar língua de gente e receber um nome. Mas não se aflija: no sobrado do Barão os escravos são quase da família.

(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43).

Ora, se o objetivo da cena era retratar a venda de mulheres escravizadas e o tratamento dado a elas como mercadorias, cumpriu a função. Ao fazê-lo, parece ressaltar a perversidade da colonização e dos escravocratas, o machismo e a ordem patriarcal, numa peça indigesta que reserva como desfecho para essa mulher negra o suicídio. A fala do personagem Wagner resume bem o racismo, desde a colonização e que permanece como marca da colonialidade, no Brasil: "(...) Ei preta, você vem comigo. Vai falar língua de gente e receber um nome. Mas não se aflija: no sobrado do Barão os escravos são quase da família" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 43). Em nota, ao final do texto publicado da peça, os dramaturgos informam que "(...) a cena do suicídio da escrava, fato comum na época, é inspirada num relato do diário do engenheiro Louis Vauthier, projetista do Teatro Santa Isabel, *Diário íntimo do engenheiro Vauthier, 1840-1846* (Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1940)" (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 84). O quadro é o que se segue:

21. A mucama na praia

A escrava Graça aproxima-se das ondas do mar, na praia. Simultaneamente, ouve-se de fora da cena a voz de Wagner ditando um anúncio de jornal.

VOZ DE WAGNER – Faça publicar neste seu *Jornal do Commercio*: fugiu do sobrado do sr. Barão, no último dia 2 do corrente, uma escrava por nome Graça, nação Baca, preta bem preta, cabeça redonda, estatura ordinária, grossa de corpo e de pouca fala. Inteligente o bastante para dissimular o nome. Ostenta nas costas costura de ferida antiga, e representa ter 25 anos. Sem outros sinais de menção, além de um carregado semblante tristonho. O sr. Barão gratifica bem quem dela der notícia e protesta contra quem lhe der acoito.

A mulher entra no mar.

ATRIZ QUE REPRESENTA GRAÇA (*Narra.*) Hoje um corpo de negra vai aparecer boiando na praia, o corpo de uma mulher que cometeu suicídio, e vai ficar oscilando para diante e para trás, segundo as marés, resvalando na areia, dissolvendo as espumas, visível das sacadas da cidade do Recife. Cem pessoas vão passar, deter-se diante do cadáver inchado e seguir muito filosoficamente o seu caminho. É verdade que para elas será o corpo de uma negra, este, que vai aparecer boiando na praia. Ninguém deve se acostumar com o vento açoitando o mar e nem com as ondas beijando a areia.

CORO (*Canta.*) Quem é cego dos dois olhos

Não carece sobancelha.
Negro de botina branca
Não se dá coisa mais feia.
Não posso me acostumar
Com o vento açoitando o mar
E as ondas beijando a areia.
(CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 77-78).

A perversidade da escravidão é retratada na fala do personagem Wagner, bem como sua lascividade pela erotização do corpo da mulher negra escravizada ao fazer um jogo entre as palavras “acoito” e “coito”. A fala da “atriz que representa Graça” denuncia a invisibilização até mesmo do corpo morto da mulher negra escravizada. Por fim, a fala do coro é lastimável, já que reforça o discurso preconceituoso e a marca da colonialidade. Conforme Fanon (2020, p. 152) coloca de forma irônica e enraivecida: “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. O pecado é negro como a virtude é branca. Todos esses brancos reunidos, de revólver na mão, não podem estar errados. Eu sou culpado. Não sei de quê, mas sinto que sou um miserável.”

Apesar da peça *O nome do sujeito* ter sido fiel em sua forma às propostas do teatro épico brechtiano, o uso da linguagem, a construção das cenas e falas não contribuíram para uma crítica expressiva sobre a colonialidade e o racismo. Nesse sentido, Juliana Rosa de Souza é bastante assertiva: “(...) ver o racismo no espaço teatral como problema ou responsabilidade dos grupos de teatro negro ou de artistas negros é um privilégio da branquitude” (SOUZA, 2020, p. 77). Concordo com essa fala e acrescento: fazer coro à lente teórica decolonial, no Brasil, não se resume a problematizar aquilo que “veio da Europa”, faz-se necessário olhar para os discursos da historiografia, dos textos dramáticos e cênicos brasileiros. E, assim, fazer um exercício de reconhecimento das exclusões, apagamentos e das marcas da colonialidade em nossas narrativas.

Professor, não me ensine absurdos

A fim de concluir, retomo a apresentação da abordagem decolonial pautada pela mudança no entendimento de modernidade e pelo conceito de colonialidade:

Contrário ao pensamento de que o racismo é uma ideologia ou uma superestrutura derivada das relações econômicas, a ideia de “colonialidade” estabelece que o racismo é um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade. O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistê-

micas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano) (GROSFOGUEL; BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 59).

Uma tal *ferida colonial*⁵ (MIGNOLO, 2005, p. 8) pautou diferentes aspectos da organização social, política e econômica do Brasil. Sendo assim, influenciou modos de se comportar e relacionar, relegando a população negra a um lugar subalterno retratado na adaptação do texto de Joaquim Nabuco por Caetano Veloso:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflo-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte (VELOSO; NABUCO, 2000, não paginado).

Ao revisar de forma panorâmica a história do teatro brasileiro, pode-se perceber que a presença de artistas negros e negras foi suprimida e marginalizada. A construção de narrativas e os apontamentos críticos da cena moderna brasileira também foram excludentes. Da mesma forma, a produção literária e dramática, principalmente por autores(as) brancos(as), representou pessoas negras de forma pouco séria. Os teatros negros e dramaturgias negras vêm estabelecendo outros modos de composição das personagens, formas e conteúdos da cena. Torna-se necessário, diante das discussões sobre epistemologias e perspectivas decoloniais, reconhecer e valorizar a produção intelectual negra e suas vozes. Parece contraditório buscar por abordagens decoloniais para o estudo do texto dramático e da cena, no Brasil, sem debater aspectos relacionados ao racismo e à branquitude.

O discurso posto na cena contemporânea deveria ser tratado como pauta das discussões sobre os modos de ensinar e aprender teatro. Enfatizo que o teatro negro não é apenas um “conteúdo” a ser abordado nos programas dos componentes curriculares e sim, consiste em modos de pensar, de criar, de fazer e refazer a cena. A produção artística, teórica e dramática sobre os teatros negros, no Brasil, vem se ampliando a cada ano. Não há como ignorar a necessidade de que o teatro negro seja mais discutido, pensado e valorizado na Educação Básica e no Ensino Superior, principalmente nos cursos de formação de professores(as) e de artistas da cena.

REFERÊNCIAS

- AMKPA, Awam. Colonial Anxieties and Post-Colonial Desires: Theatre as a Space of Translations. *In*: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane. **The Routledge Reader in Politics and Performance**. Londres/Nova York: Routledge, 2000. p. 116-122.
- AZEVEDO, Elizabeth R. Émil(e)io Doux: trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos. *In*: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 33-58.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Nelson. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília (UNB), v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/issue/view/467> . Acesso em: 20 mar. 2023.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. São Paulo, 1965.
- BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. *In*: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). **Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 7-18.
- CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. O nome do sujeito. *In*: CARVALHO, Sérgio (org.). **Companhia do Latão: 7 peças**. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- COSTA, Iná Camargo; AZEVEDO, José Fernando Peixoto. Duas histórias do teatro brasileiro. *In*: **Revista Vintém 3: teatro e cultura brasileira**. São Paulo: Editora Hedra: Companhia do Latão, 2000[?].
- DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Revista África: Revista do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (USP)**, São Paulo, n. 24-26, p. 193-210, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041> . Acesso em: 20 mar. 2023.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora, 2020.
- FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro**, v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012. p. 57-80.
- GILBERT, Helen; LO, Jacqueline. **Performance and Cosmopolitics: Cross-Cultural Transactions in Australasia**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 223-246.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis (UDESC), v. 1, n. 24, p. 92-104, jul. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index> . Acesso em: 21 mar. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter D. **The Idea of Latin America**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

NARVAES, Viviane Becker. O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. *In: XXIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – História: por quê e para quem?*, 23., 2016, Assis. Anais eletrônicos [...]. Assis: ANPUH-SP: UNESP, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares> . Acesso em: 21 set. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados** (IEA, USP), São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/i/2004.v18n50/> . Acesso em: 29 set. 2021.

OMOERA, Osakue Stevenson. Visando à redefinição da pauta de notícias na mídia nigeriana para o desenvolvimento nacional. **Austral**: Revista Brasileira de Estratégia & Relações Internacionais, Porto Alegre (UFRGS), v. 3, n. 5, p. 117-136, jan-jun. 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/austral>. Acesso em: 29 set. 2021.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. Entreato Hispânico e Itálico. *In: FARIA, João Roberto (org.). História do Teatro Brasileiro*, v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012. p. 38-51.

SOUZA, Juliana Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção das personagens. **Pitágoras 500**, Campinas (UNICAMP), v. 10, n. 1, p. 67-80, jan.-jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8658730>. Acesso em: 20 mar. 2023.

VELOSO, Caetano; NABUCO, Joaquim. **Noites do Norte**. Rio de Janeiro: Universal Music: AR Estúdio, 2000. 2 CDs. (2 min. 46).

NOTAS

1 Seu nome era Anikulapo Puti (“Aquele que carrega a morte em sua bolsa”) ou Fela Kuti; nascido em 1938, em Abeokuta, próximo à cidade de Lagos, Nigéria. Fela Kuti foi um grande musicista, pioneiro do gênero *Afrobeat* e ativista político em prol da África e dos direitos humanos dos africanos. Faleceu em 1997 e seu velório foi acompanhado por milhares de pessoas. Para maiores informações, assistir o filme-documentário: *Meu amigo Fela*, de Joel Zito Araújo (2019).

2 “(...) é possível afirmarmos que o pós-colonialismo como termo originou-se nas discussões sobre a decolonização de colônias africanas e asiáticas depois da Segunda Guerra Mundial (Coronil, 2008), tendo sido produzido, principalmente, por intelectuais do Terceiro Mundo que estavam radicados nos departamentos de estudos culturais, de língua inglesa, antropologia das universidades inglesas e posteriormente das universidades norte-americanas” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 15).

3 Nas últimas décadas, vêm sendo retomados e desenvolvidos os estudos sobre os saberes tradicionais, no Brasil, de matrizes indígenas e africanas ou afro-brasileiras. Os Núcleos de Estudo Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI), dos Institutos Federais, vêm contribuindo significativamente para essa retomada, por meios de projetos de ensino, pesquisa e extensão. No entanto, os povos indígenas e afro-brasileiros continuam a sofrer violências e exclusões.

4 O livro *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, de Leda Maria Martins foi reeditado, em 2021. A mesma autora lançou o livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, também em 2021.

5 “Coloniality names the experiences and views of the world and history of those whom Fanon called *les damnés de la terre* (‘the wretched of the earth’), those who have been, and continue to be, subjected to the standards of modernity). The wretched are defined by the *colonial wound*, and the colonial wound, physical and/or psychological, is a consequence of *racism*, the hegemonic discourse that questions the humanity of all those who do not belong to the locus of enunciation (and the geo-politics of knowledge) of those who assign the standards of classification and assign to themselves the right to classify” (MIGNOLO, 2005, p. 8).

Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade¹

*Daguerreotypes by Agnès Varda: Aesthetics and
Politics in the Figurations of Intimacy*

*Daguerréotypes d’Agnès Varda: Esthétique et
politique dans les figurations de l’intimité*

Fernanda Albuquerque de Almeida²

Universidade de São Paulo

E-mail: frnndea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1289-3710>

RESUMO:

Daguerreótipos (1975) é um documentário ou filme-ensaio de Agnès Varda (1928-2019), que apresenta retratos de seus vizinhos, os pequenos comerciantes da Rua Daguerre, em Paris. Esses retratos podem ser compreendidos como figurações da intimidade que refletem os limites entre eles e as aproximações decorrentes do cuidado com o qual a cineasta se endereça aos seus entrevistados. O texto desenvolve uma análise interpretativa que visa caracterizar essas figurações da intimidade através do olhar curioso e caloroso de Varda transposto para o filme em silêncio, longa duração e delicadeza. Também delinea uma dimensão política articulada à forma que Varda se aproxima de seus entrevistados, como um modo de vida, e traz sua significação aos espectadores, por meio de sua cinescrita poética.

Palavras-chave: *Estética. Política. Agnès Varda. Daguerreótipos. Figurações da intimidade.*

ABSTRACT:

Daguerreotypes (1975) is a documentary or film essay by Agnès Varda (1928-2019) which features portraits of her neighbors, the small merchants on Daguerre Street, in Paris. These portraits can be understood as figurations of intimacy which reflect the limits between them and the approximations resulted from the care with which the filmmaker addresses

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos* de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

her interviewees. This text constitutes an interpretative analysis which proposes to characterize these figurations of intimacy through Varda's curious and warm look transposed to the film in silence, long duration and delicacy. It also delineates a political dimension articulated to the way Varda approaches her interviewees, as a mode of living, and brings their meaning to the spectators through her poetic cine-writing.

Keywords: *Aesthetics. Politics. Agnès Varda. Daguerreotypes. Figurations of intimacy.*

RÉSUMÉ:

Daguerreotypes (1975) est un documentaire d'Agnès Varda (1928-2019), qui met en scène les portraits de ses voisins, les petits commerçants de la rue Daguerre (Paris). Ces portraits peuvent être compris comme des figurations d'intimité qui reflètent les limites entre eux et les approximations résultant du soin avec lequel la cinéaste s'adresse à ses interviewés. Le texte développe une analyse interprétative qui vise à caractériser ces figurations de l'intimité à travers le regard curieux et chaleureux de Varda transposé au film dans le silence, la durée et la délicatesse. Il aussi délimite une dimension politique articulée à la façon dont Varda aborde ses interviewés, comme un mode de vie, et apporte son sens aux spectateurs à travers de son cinécriture poétique.

Mots-clés: *Esthétique. Politique. Agnès Varda. Daguerreotypes. Figurations de l'intimité.*

Artigo recebido em: 17/02/2023

Artigo aprovado em: 04/05/2023

Introdução

Daguerreótipos (1975) é um documentário, também considerado filme-ensaio, de Agnès Varda (1928-2019), que apresenta retratos de seus vizinhos, os pequenos comerciantes da Rua Daguerre, em Paris.

Ao longo do tempo, sua recepção crítica destacou o olhar pessoal e afetivo que a cineasta lançou sobre a realidade das pessoas que geriam os pequenos comércios que frequentava. Esse modo de compreensão vincula-se ao entendimento da permanência mais ou menos constante de uma dimensão autobiográfica em sua filmografia, que se manifesta ora de forma mais evidente, ora de forma mais velada. No caso de *Daguerreótipos*, ainda que sua imagem apareça apenas no quadro

de créditos iniciais com sua equipe de produção, Varda marca presença ao inserir-se como diretora-personagem que narra com sua câmera e sua voz em *off*. Tal inserção costuma ser ponto de partida no desenvolvimento de uma discussão mais ampla sobre as especificidades do documentário e do cinema-ensaio. O olhar atento de Varda também é aproximado do trabalho do etnógrafo, o que revela a afinidade de certa teoria da Comunicação Social e da Antropologia.

Diferentemente desses modos de compreensão, neste texto busco investigar a atuação de Agnès Varda em *Daguerreótipos* a partir de uma análise interpretativa que visa explorar o horizonte de compreensão aberto pelo modo que ela propõe se relacionar com seus entrevistados para então trazer sua significação aos espectadores por meio do filme. A forma é tomada como instância de mediação não apenas estética, mas também política, uma vez que solicita dos entrevistados e espectadores uma disposição de abertura à alteridade. A alteridade não é assimilada aqui ao(s) outro(s) de um universal considerado eurocêntrico, mas, à luz do filósofo Emmanuel Lévinas (1980), constitui-se no encontro com o inesperado e mesmo com o incômodo. Isso porque, para Varda, apesar da familiaridade cotidiana, foi um desafio voltar-se a seus vizinhos constituintes da dita “maioria silenciosa”, pelos quais nutria sentimentos ambíguos. Nesse sentido, busco explorar e defender a hipótese de que seus retratos filmados podem ser compreendidos como figurações da intimidade que refletem os limites das relações entre eles e as aproximações decorrentes do cuidado costumeiro com o qual a cineasta se endereçava aos seus entrevistados. Essas figurações seriam capazes de desvelar as particularidades desses comerciantes e suscitar uma disposição de abertura à alteridade, propícia ao diálogo.

A importância dessa abordagem reside na identificação de uma operação estética e política em sua obra que não consiste na representação de grupos minoritários, mas na forma de aproximação dos personagens e espectadores como instância de mediação que solicita abertura à alteridade. A identificação desse contorno não invalida a importante contribuição de Varda no que diz respeito à representação das minorias sociais em filmes como os curtas-metragens *Resposta das mulheres* (1975), os médias-metragens *Saudações, cubanos* (1963) e *Panteras Negras* (1968) e os longas *Amor dos leões* (1969), *Muros, murmúrios* (1981) e *Os catadores e eu* (2000). Busca tão somente servir de complementação para essa perspectiva, de modo a ressaltar a perspicácia da cineasta no seu tratamento conjunto de elementos estéticos e políticos.

Ao contrário dos filmes mencionados, nos quais buscava investigar as “minorias enfurecidas”, em *Daguerreótipos* Varda se propõe a adentrar a realidade de um pequeno grupo das “maiorias silenciosas”. Embora os “objetos” de investigação sejam distintos, a mesma disposição de abertura à alteridade pode ser observada. Essa ação possivelmente se relaciona com a percepção que a cineasta tinha da dificuldade em compreender a complexa situação política de um país. Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Varda afirmou: “Acredito que tenho uma consciência aguda dos outros e principalmente – **mas não somente** – daqueles que estão em dificuldade, que estão desempregados ou que vivem mal, ou que têm fome. [...] Como vivem essas pessoas que não encontram lugar na sociedade? (VARDA *apud* OBRIST, 2010, p. 116, grifos nossos). Sua complementação é curiosa. Ela diz:

Para mim, o resultado do primeiro turno da eleição presidencial de 21 de abril de 2002 foi como se tivéssemos recebido um golpe na cabeça. Ficamos quase doentes hoje em dia ao descobrir uma França em que 25% da população é de extrema direita. Não conseguimos prever que havia entre as camadas populares muitos que acreditavam que a extrema direita seria capaz de resolver os seus problemas. Essa população, esses trabalhadores, esses desempregados, essas pessoas a quem eu dedico minha atenção querem ser ajudadas. Elas votaram na extrema direita. Por quê? Principalmente porque a situação real de um país é muito difícil de ser compreendida. Ficamos presos em nossa própria armadilha. Principalmente os socialistas, que não entenderam o que deveria ser feito (VARDA *apud* OBRIST, 2010, p. 116).

Como pode ser percebido, seu comentário reflete uma situação política particular, uma sensibilidade apurada e uma análise inteligente. A situação política particular se refere à passagem do candidato Jean-Marie Le Pen, do partido de extrema-direita Frente Nacional, para o segundo turno das eleições presidenciais francesas em 2002. Sua sensibilidade apurada está implicada em sua “consciência aguda dos outros”, que pode ser percebida em seus filmes, assim como busco demonstrar na interpretação proposta de *Daguerreótipos*. E, finalmente, sua análise inteligente decorre da constatação de que um fenômeno político muitas vezes extrapola os regimes explicativos utilizados para sua assimilação racional. Evidentemente, isso não quer dizer que esses regimes sejam descartáveis ou menos importantes, mas que faz parte da tarefa da teoria buscar os operadores conceituais mais adequados para corresponder a uma determinada situação.

Longe de pretender desviar a atenção dos fins deste texto para elementos que lhes são indiferentes, esse breve comentário tem o objetivo de ressaltar a importância, atualidade e até urgência em lançar uma nova visada para *Daguerreótipos* em um esforço interpretativo que aprofunde as conexões possíveis entre estética e política. Certos analistas poderiam defender que, apesar de sua importância inegável para a história do cinema, a considerável extensão de análises sobre a produção de Agnès Varda indicaria certo esgotamento e inviabilizaria a execução de novos estudos. Ora, esses analistas esquecem que nenhuma obra poética, tais como são os filmes de Varda, tem suas possibilidades de entendimento esgotadas. Como considera Paul Valéry em *Poesia e pensamento abstrato* (1939), o efeito poético poderia ser caracterizado justamente pela irreduzibilidade da relação entre forma e sentido, de modo a continuar reverberando no tempo. Além disso, é necessário precisar o significado do próprio trabalho interpretativo. Tal como implícito neste texto, esse trabalho consiste em um processo múltiplo e infinito, portanto sempre passível de revisão ou aprofundamento. Assim como um intérprete musical executa uma dada peça definida em partitura e traz-lhe novamente à vida à sua maneira, a interpretação teórica pode ser compreendida como uma atualização que, a cada novo olhar e escrito, ilumina um contorno da obra e, mesmo que parcialmente, a revive. Ainda, como sugere Luigi Pareyson,

A interpretação colhe, não dissolve a obra; revela-a em si, não a oculta, sobrepondo-lhe o sujeito; entrega-a na sua verdadeira natureza, não a dissolve na consciência do intérprete; e consegue fazer isso precisamente em virtude da sua personalidade, que na multiplicidade das execuções refrata mas não rompe a unicidade e identidade da obra. Longe de ser abandonada à própria subjetividade, sem lei nem critério, a interpretação tem uma lei muito firme e um critério muito seguro: a sua **lei** é a própria **obra**, olhada na sua irreduzível independência e, precisamente por isso, passível de ser interrogada e escutada; e o seu **critério** é a **congenialidade** (PAREYSON, 2001, p. 237, grifos do autor).

Sendo assim, o esforço interpretativo aqui empreendido visa esclarecer uma dimensão política da obra de Varda observada pela recepção crítica, mas ainda não aprofundada, e que revela grande pertinência para uma reflexão acerca das relações entre estética e política no audiovisual.

O caminho percorrido neste texto consistirá em uma breve apresentação de *Daguerreótipos* em sua gênese; um sucinto comentário sobre a dimensão política tal como tratada pela recepção crítica; e uma proposta de interpretação na qual busco conceber as figurações da intimidade por meio de uma análise do olhar curioso e caloroso de Varda, transposto para o filme em silêncio, longa duração e delicadeza; seguida das considerações finais.

Gênese

Daguerreótipos foi lançado em 1975. Consiste no primeiro documentário de longa-metragem feito por Agnès Varda, que já havia obtido reconhecimento da crítica por suas contribuições ao cinema da Nouvelle Vague com *La Pointe Courte* (1955) e *Cléo das 5 às 7* (1962). André Bazin (1956), por exemplo, considerou *La Pointe Courte* “milagroso”, “por sua concepção tão livre de qualquer contingência comercial”. Esse filme foi sua porta de entrada no cinema. Até então, Varda havia atuado como fotógrafa nos projetos do ator e diretor Jean Vilar até a criação do Festival de Avignon, em 1948, e no Théâtre National Populaire. Assim como os filmes mencionados, *Daguerreótipos* foi bem recebido pela crítica, como demonstram sua seleção para representar a França no Oscar na categoria de melhor documentário de longa-metragem e seu recebimento do *Prix d'Art et d'Essai* em 1975.

Já em sua gênese, esse filme revela duas inclinações da cineasta: o apreço pela produção documental e sua associação com o feminismo. Essas tendências podem ser observadas desde o começo de sua carreira, como atestado em um de seus primeiros filmes, *A Ópera-Mouffe* (1958), com o qual é possível estabelecer diálogo na apresentação de *Daguerreótipos*.

A Ópera-Mouffe é um curta-metragem experimental feito por Varda a partir de uma interpelação que a cineasta sentiu, enquanto grávida de sua filha Rosalie, diante da observação dos passantes, cansados e titubeantes, da Rua Mouffetard. Por um lado, havia esperança pela vida por vir, por outro, angústia face à miséria. O filme é constituído por cenas documentais captadas no dia a dia dessa rua, especialmente durante a feira livre, e encenações fictícias protagonizadas por atores ou colagens de pequenas traquitanas.

Essa variação entre documentário e ficção revela parcialmente seu contorno experimental e é lida por alguns autores como constituinte de uma dimensão ensaística que se torna proeminente ao longo da trajetória de Varda, ainda que ela mesma tenha se referido a ele como um “documentário subjetivo” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 150). Nora Alter, por exemplo, entende que “Varda usa o filme ensaio para experimentar e trabalhar questões conceituais e estéticas que posteriormente entram seus filmes de longa-metragem”, como uma espécie de esboço ou estudo. Na sua compreensão, “em *Cléo das 5 às 7*, ela estava interessada em misturar livremente imagens documentais (*reportage*) com cenas compostas e construídas cuidadosamente, uma tática que iniciou, aperfeiçoou e desenvolveu em *A Ópera-Mouffe*, resultando em uma mistura híbrida de fato e ficção” (ALTER, 2018, p. 133, tradução nossa).

Especificamente acerca desse filme, a autora afirma que ele “excede a forma do documentário em sua estrutura, composição dos planos e trilha sonora” (ALTER, 2018, p. 139, tradução nossa). Para ela, “os esboços não ficcionais de Varda ultrapassam o gênero documental, incluindo, visual e acusticamente, elementos imaginários e fantásticos para além da diegese realista, o que os coloca firmemente no modo do ensaístico” (ALTER, 2018, p. 141, tradução nossa). A familiaridade do assunto e a constituição do filme como um caderno de notas de uma mulher grávida também são destacadas como elementos que se aproximam da concepção de ensaio como uma forma de escrita altamente pessoal e íntima, tal como elaborada por Montaigne, ou então da noção de câmera-caneta (*caméra-stylo*), proposta por Alexandre Astruc (ALTER, 2018, p. 141; YAKHNI, 2014, p. 46).

Por sua vez, *Daguerreótipos* é também um documentário ou filme-ensaio de longa-metragem que, igualmente, foi constituído a partir de uma interpelação que Varda sentiu na relação com sua maternidade. Com seu filho Mathieu pequeno aos seus cuidados, a cineasta dificilmente se ausentava de casa. Daí a ideia de trabalhar com sua vizinhança na Rua Daguerre. As restrições físicas incluíam o alcance de um cabo instalado no relógio elétrico de sua casa, que media 90 metros, como se fosse um cordão umbilical.

Assim como em *A Ópera-Mouffe*, cinema documental e ficcional se relacionam em *Daguerreótipos*, mas de outra forma: Varda resolve à sua maneira o equilíbrio entre uma observação “isenta” da realidade e a explicitação do dispositivo (YAKHNI, 2014, p. 63). Ao mesmo tempo, observa cuidadosamente os pequenos comerciantes de sua vizinhança e se insere no filme enquanto personagem, de modo a esclarecer seu ponto de vista sobre os retratados.

É assim, portanto, que *Daguerreótipos* nasce da intimidade da cineasta e se prolonga até suas bordas. Varda se empenha na tentativa de acessar o dia a dia dos pequenos comércios que frequenta e de estabelecer diálogo com um grupo de pessoas pelo qual nutre sentimentos oscilantes. A proximidade dos encontros costumeiros coexiste paradoxalmente com a distância de suas formas de vida. Desde jovem, a cineasta se considerava uma feminista, atenta às reivindicações da esquerda, enquanto sua vizinhança era composta, como ela mesma afirmava, pela “maioria silenciosa”, isto é, trabalhadores desinteressados pela política por seu foco nos problemas da subsistência.

Em um comentário sobre seu processo de criação a partir de *Os catadores e eu* (2000), outro documentário também considerado filme-ensaio, Varda explicita o motivo pelo qual aproxima o objetivo e o subjetivo em sua poética. Para ela, trata-se da “relação que desejo ter com a filmagem”, “encontrar pessoas, dar ao filme uma forma, uma forma específica, na qual objetivo e subjetivo estão presentes”. Ainda, especifica: “O objetivo são os fatos, os fatos da sociedade, e o subjetivo é como me sinto sobre isso, ou como posso torná-lo engraçado, triste ou comovente. Fazer um filme assim é uma forma de viver” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 178, tradução nossa). A partir de suas considerações, é possível compreender que seu esforço ao lidar com ambas as instâncias se relaciona menos com a precisão dos gêneros cinematográficos e mais com a elaboração de uma proposta artística que traduza na forma fílmica uma forma de vida.

Um filme político?

Apesar das distinções sociais entre a cineasta e sua vizinhança, a intenção de Varda não era fazer um filme político. Ela conta:

Não saí perguntando às pessoas: “E as contas? E os impostos? E o futuro? Você não tem vontade que a situação mude? E nas eleições, como vai votar?”. Ao contrário, tentei uma aproximação completamente cotidiana, buscando captar sua maneira de viver, seus gestos, pois há toda uma gestualidade das relações humanas dentro de um pequeno comércio, e muitas dessas coisas me fascinam (VARDA *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 94).

Essa atenção aos gestos cotidianos ressaltada pela diretora revela o cuidado implicado na investigação de seus vizinhos e constitui um contorno político sutil, mas não menos importante. Rodrigo de Lemos (2021) observa que “muito da vida civilizada decorre [...] da tolerância e da gentileza existentes nesse cenário aparentemente insignificante, mas inescapável e fundamental”. E acrescenta: “Varda presta uma atenção especial à beleza singela da dedicação do açougueiro em separar um pedaço ao freguês e da polidez tradicional à francesa, que força o comprador a demonstrar pelo açougueiro a deferência que se deve a um igual”. Assim, a despeito da intenção declarada da cineasta, é possível notar certa distribuição do sensível que é, por si mesma, política. Essa partilha é sensível e política porque implica determinadas maneiras de ser e de fazer, mostrar ou esconder (RANCIÈRE, 2009, p. 15-17). Em *Daguerreótipos*, a delicadeza na observação dos gestos nos pequenos comércios permite entrever as ambiguidades das relações dos indivíduos retratados. Além disso, também é parcialmente responsável por solicitar, ao espectador, abertura e acolhimento da alteridade dessa maioria silenciosa, em analogia à aproximação cuidadosa de Varda, que oscila entre personagem e diretora.

Essa relação entre estética e política presente no documentário passou despercebida por grande parte da crítica. Rebecca DeRoo (2018) faz um balanço que corrobora esse diagnóstico, segundo o qual “críticos da década de 1970 até o presente têm descrito o filme frequentemente como um documentário ‘encantador’” (DEROO, 2018, p. 84-85, tradução nossa). Para ela, estudiosos muitas vezes o interpretam mal, como se fosse apenas “um álbum fotográfico sentimental dos vizinhos de Varda”. Na sua visão, isso se deve ao título, que daria a entender uma simples referência às fotografias do século XIX de Louis Daguerre, um dos inventores e primeiros praticantes da fotografia de retrato. “Como resultado”, afirma, “muitos ignoraram as referências do filme a outras fontes fotográficas e cinematográficas e o consideraram nostálgico ou apolítico”³ (DEROO, 2018, p. 86, tradução nossa).

Diferentemente, para DeRoo, há elementos que compõem os contornos políticos de *Daguerre-ótipos*, relativos a certo caráter feminista; uma crítica ao controverso processo de modernização e gentrificação de Paris, em curso nos anos 1960 e 1970 sob a direção do Primeiro Ministro e depois presidente Georges Pompidou; e o que poderia ser compreendido como as políticas da imagem implicadas na representação dos comerciantes, que remetem às fotografias de *petits métiers* e *scènes et types*, próprias do final do século XIX.

O caráter feminista do filme, presente também em sua concepção a partir da relação de Varda com a maternidade, pode ser percebido nas visitas aos comércios familiares da vizinhança, as quais destacam homens que escolhem e dominam seus ofícios e esposas que os assistem. As mulheres desempenham funções complementares às dos respectivos maridos, auxiliando-os no que é necessário para a manutenção bem-sucedida de seus negócios. No filme, é possível ver retratos posados que exemplificam e destacam essa relação, como o do alfaiate e sua esposa, conectados por um croqui que simboliza seu negócio; e o do padeiro e sua esposa, ligados por uma baguete em formato circular, por exemplo. Nesse caso, o círculo não parece ter sido escolhido por acaso, pois remete à ideia de ciclo, como a própria rotina de trabalho na padaria e nos demais negócios, que se repete dia após dia.

A sutileza por meio da qual o teor feminista do filme é constituído também se apresenta na crítica ao processo de modernização e gentrificação de Paris. Como nota DeRoo, essa crítica se efetua “ao mostrar as pessoas que serão afetadas por [tal processo] e evocar uma forma de vida que se tornará impossível de sustentar”⁴. A autora acrescenta que: “Entendido dentro do contexto da construção da [Torre] de Montparnasse [que ocorreu entre 1969 e 1973 e era vista como emblema do projeto de modernização urbana de Pompidou], o filme pode ser compreendido como uma acusação contra a modernização urbana e a violência que ela promoveu às vidas dos trabalhadores e pequenos comerciantes em Paris” (DEROO, 2018, p. 95, tradução nossa). A crítica à situação política dos bairros centrais de Paris não é feita, portanto, de forma militante, mas indireta. Ela compõe o pano de fundo que por vezes vem à superfície em comentários pontuais da cineasta. Um exemplo é a descrição feita pela narração em *off* de Varda no início do filme, que nos informa:

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

A dois minutos da Torre Montparnasse, esta é uma rua bastante comum, com pessoas a passar ou falar. Pessoas que vivem atrás de cada porta, de cada janela. Pessoas que são essa maioria silenciosa, com máscaras assustadoras, embora se comportem com o encanto e o pitoresco esperados ao som de um acordeão.

Uma delicadeza similar caracteriza o terceiro contorno político de *Daguerreótipos* destacado por DeRoo, relativo ao diálogo que o filme estabelece com as políticas da imagem referentes às fotografias de *petits métiers* e *scènes et types*, características do final do século XIX.

A primeira categoria inclui a representação de “tipos” de trabalhadores e artesãos de ofícios menores, muitas vezes rotuladas com legendas explicativas de suas ocupações. Sua análise inclui uma aproximação entre uma cena do filme de Varda e o retrato de um *Afiador de facas* (1899), fotografado por Eugène Atget.

Por sua vez, a segunda categoria abrange a representação de “tipos” étnicos e costumes culturais. Nesse caso, DeRoo explica que: “No norte da África francesa, isso muitas vezes assumiu a forma de cenas grosseiramente montadas, evocativas de haréns, retratando mulheres parcialmente despidas, como sexualizadas e submissas” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa). Na análise da autora, “Varda invoca e desafia esses estereótipos exóticos da era colonial, com o ridículo de seu plano: o lojista [aparece] na pose da odalisca, não parcialmente despido, mas vestindo um pijama vermelho”. Ainda, afirma que a cineasta “retrata o lojista dentro de seu próprio apartamento modesto [...], levando os espectadores a refletir sobre as disparidades econômicas e a discriminação racial vivida por trabalhadores imigrantes contemporâneos” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa).

Há aqui uma tênue mas significativa diferença na representação dos “tipos” de trabalhadores de ofícios que gerenciam seus próprios negócios e dos “tipos” de trabalhadores imigrantes que exercem funções como seus funcionários. Sutilmente, Varda sugere as habilidades e dificuldades dos personagens, assim como certa ambiguidade de suas relações sociais, ao mesmo tempo tensas e apaziguadas no cotidiano.

Figurações da intimidade em silêncio, longa duração e delicadeza

A meu ver, esses três elementos constituintes da dimensão política do filme comentados por DeRoo são permeados pelo “olhar curioso e caloroso” (SICLIER *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 94) que a cineasta direciona aos seus vizinhos e os transporta para os espectadores. Sua forma de proceder, atenta e cuidadosa, pode ser percebida desde antes da filmagem. Para ela,

O talento, quando se é documentarista, está em chegar a se fazer esquecer. Ter anunciado o tom, ter dito para as pessoas: eu vou iluminar, eu vou estar lá, mas depois, esqueçam-me. É só a partir desse momento, quando eles nos esquecem, que nosso talento aparece. Pois o assunto principal são eles. Não eu. [...] O trabalho do documentarista não é apenas técnico e cinematográfico, pois consiste numa aproximação do outro, numa escuta e numa astúcia para, claro, os fazer falar, mas colocando-os numa situação em que tudo se passe bem (VARDA *apud* YAKHNI, 2014, p. 67).

Essa ética da filmagem de Varda pode ser percebida pelo espectador por meio de sua cinescrita em *Daguerreótipos*, que opera com elementos como o silêncio, a duração estendida e a delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes. Cinescrita é o termo usado pela diretora para se referir às escolhas estéticas implicadas em seu processo de criação em cinema, em analogia com a constituição do estilo de um autor em literatura. A principal ideia é utilizar “imagens como palavras”, “como na poesia, onde você usa palavras como palavras ao invés de sentenças que as organizam” (VARDA *apud* KLINE 2014, p. xi; 107).

Um exemplo paradigmático que desvela e sintetiza essa abordagem é a cena inicial do filme. Após a apresentação dos créditos, Varda mostra o retrato posado de um casal de idosos, que olha através da porta de vidro de sua loja, em plano médio. Enquanto o marido nos encara, por meio de seu olhar direto para a câmera, sua esposa observa a rua distraída. Corta-se então para um plano geral, que mostra uma moradora espiando pela cortina de sua janela e, ao seu lado, uma placa da Rua Daguerre. Somos assim apresentados aos protagonistas do filme: essa rua e seus habitantes. Também somos introduzidos ao argumento poético que permite interpretá-lo a partir de suas figurações da intimidade: as nuançadas passagens entre interior e exterior, simbolizadas pela porta, vitrine e janela translúcidas. Uma sirene permeia ambas as cenas, fornecendo um motivo para os

olhares curiosos. Um novo corte introduz o contexto mais específico no qual acompanharemos o casal retratado inicialmente. Trata-se de um *close* na “placa” da fachada da perfumaria Au Chardon Bleu.

A câmera opera um *zoom out* a partir dessa “placa” e então permite ver novamente o casal, mas agora junto ao nome do seu comércio. Esse novo retrato é transpassado por um transeunte, que olha, curioso, para a câmera, que passa a segui-lo. Ele parece desconfiar da breve e inusitada perseguição, mas não sabemos realmente se sua passagem foi combinada ou se deu por acaso. Desse brevíssimo acompanhamento, passamos a observar as vitrines da perfumaria. A câmera vagueia delicadamente pelos produtos, mostrados em primeiro plano. Enquanto isso, Varda inicia sua narração em *off*, que fornece explicações de sua relação pessoal com aquele espaço, visitado por ela e por sua família cotidianamente. Ao mesmo tempo, os sons da rua permanecem como pano de fundo sonoro.

Paulatinamente, da vitrine voltamos à porta da perfumaria, enquanto a “Senhora Au Chardon Bleu” observa a rua. Varda explicita sua fascinação por essa personagem em narração em *off*. Um corte sutil nos faz passar de fora para dentro da perfumaria. A continuidade dos planos se dá especialmente pela permanência da senhora. Em uma cena, vemos a protagonista através da porta de vidro. Logo em seguida, câmera e personagem estão ambas dentro do estabelecimento. Varda astutamente a filma de frente, ao lado de um espelho, que mostra seu marido de costas. Ambos são retratados, assim, como complementares.

No interior da perfumaria, amontoada por pequenos vasilhames, assistimos então o atendimento de uma cliente. Trata-se de Rosalie, filha de Varda – essa informação é fornecida por sua narração em *off*. Vemos Rosalie entrar, cumprimentar os comerciantes, fazer seu pedido, escolher um frasco dentre vários e aguardar pela finalização do atendimento. Enquanto aguardamos com ela, nosso olhar, junto à câmera, vagueia com uma atenção distraída pelas prateleiras e personagens do local. Também acompanha as corriqueiras ações e trocas entre ambos, tais como a escolha do frasco, a passagem do objeto das mãos de Rosalie para as mãos do “Senhor Au Chardon Bleu”, o preenchimento do frasco com o perfume escolhido e a cobrança pela compra. Um novo cliente chega, e o ritual da troca se repete.

Nessa cena, assim como em todo filme, o silêncio opera como “palavra muda”. De acordo com Jacques Rancière, a palavra muda deve ser compreendida em dois sentidos. No primeiro, “a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos”, em outros termos, “sua linguagem visível a ser decifrada”. No segundo, é o “mutismo obstinado” das coisas que permeia a relação entre elas (RANCIÈRE, 2012, p. 22).

O filósofo desenvolve essa noção a partir da literatura, especialmente em romances de Honoré de Balzac e Gustave Flaubert, como *La Maison du chat-qui-pelote* (1830) e *Madame Bovary* (1856). Contudo, admite relações com outras linguagens artísticas, visíveis especialmente quando aproxima cenas do livro *A espécie humana* (1947), de Robert Antelme, e o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O primeiro retrata a experiência do autor como prisioneiro no campo de concentração em Dachau por meio de um relato escrito. O segundo busca reconstituir algo similar a essa experiência por meio do testemunho de sobreviventes que são filmados ao contarem, hesitantes, sua história. Em ambos os casos, o silêncio possibilita a comunicação do que seria supostamente incommunicável ou, nos termos de Rancière, a “representação do irrepresentável”. Nas palavras dedicadas a *Shoah* afirma que:

A cena de hoje é semelhante ao extermínio de ontem pelo mesmo silêncio, a mesma calma do lugar, pelo fato de que hoje, durante a filmagem, como ontem, no funcionamento da máquina de morte, cada um cumpre sua tarefa de forma muito simples, sem falar daquilo que faz. Mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem. A inadequação do lugar deserto à palavra que o preenche confere à semelhança um caráter alucinatório. O sentimento, expresso pela testemunha, é diversamente comunicado ao espectador pelos planos de conjunto que a mostram minúscula no meio de uma clareira imensa. A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada (RANCIÈRE, 2012, p. 138).

A análise desse caso por Rancière tem como pano de fundo seu posicionamento diante de uma discussão específica acerca da noção de irrepresentável, sobretudo quando ela se vincula ao testemunho de algo projetado para a eliminação de pessoas consideradas indesejadas e dos rastros desse processo.⁵ Entretanto, o próprio autor possibilita uma ampliação de suas considerações ao aproximar uma cena de *A espécie humana*, na qual Antelme descreve uma “saída noturna” para urinar no campo de concentração, de outra cena em *Madame Bovary*, na qual os personagens Charles e Emma vivenciam um encontro amoroso. Essa aproximação à primeira vista absurda se

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

torna compreensível quando o filósofo explica que o que as avizinha é o modo de encadeamento, a justaposição dos pequenos atos e percepções em um “regime de rarefação”, isto é, uma forma de expressão que torna possível uma experiência auditiva e visual mínima.

Nesses exemplos, assim como em *Daguerreótipos*, o silêncio desempenha um papel fundamental na comunicação de algo que, ao mesmo tempo, fala e se cala. Ele informa a recepção desse filme, que é atravessada pelo modo no qual se deu sua gravação, feita por Nurith Aviv, com uma câmera no ombro. *Daguerreótipos* abrange grandes planos-sequência, captados por uma câmera fixa ou quase fixa e uma equipe pequena, pois, para Varda, “se você vai se aproximar de alguém, deve fazê-lo com cuidado. Lentamente em termos físicos e lentamente em termos morais também” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 68, tradução nossa). O silêncio e a paciência da espera na longa duração, bem como a delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes, são transmitidos ao espectador no espaço-tempo do filme.

Como pode ser percebido na cena inicial anteriormente descrita, esse espaço-tempo é delineado ora pelo ponto de vista da cineasta-personagem, ora pelo ponto de vista do lojista, que permanece no interior do comércio à espera do cliente. Quando o cliente chega, é sua vez de esperar. Em sua análise do filme, Sarah Yakhni afirma que “o tempo adquire uma dimensão que impregna tudo a sua volta. É a pressão do tempo contida nas ações e gestos, na relação entre os corpos, que imprime o ritmo das cenas” (YAKHNI, 2014, p. 74). Ainda, é possível afirmar que os tempos mortos ou vazios possibilitam a vidência de algo que força o pensamento (DELEUZE, 2013). Nesse caso, o silêncio na longa duração propicia a fidelidade da descrição fílmica feita dos comportamentos dos pequenos comerciantes e, assim, demonstra que a delicadeza é o motor que propulsiona esse forçar do pensamento para além de seus próprios limites. Essa é uma definição porosa que Roland Barthes faz da delicadeza, correlata da minúcia e da precisão (supressão da redundância) na descrição de algo, que também se liga ao “poder de metaforizar, ou seja, de destacar um traço e fazê-lo proliferar em linguagem, num movimento de exaltação” (BARTHES, 2003, p. 66, 67, 72, 73, 76).

No entanto, a despeito da aproximação delicada da cineasta e seus vizinhos, há também dificuldades das relações entre eles. Tais proximidades e distanciamentos, aberturas e fechamentos, são simbolizados pelas figuras de passagem, como porta, vitrine, devaneio e crepúsculo (YAKHNI, 2014,

p. 63-88). As dificuldades se destacam, especialmente, nas partes em que Varda os questiona acerca de seus sonhos. Assim como nota Yakhni, “sonhar acordado ou viver meio adormecido, essa questão fica no ar” (YAKHNI, 2014, p. 87). Os pequenos comerciantes da Rua Daguerre dão respostas esquivas às perguntas da vizinha, que relembram as diferenças entre eles. Além disso, a própria Varda encerra o filme com uma série de perguntas com sua narração em *off*:

Tudo isto será uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio?
Uma saudade? Uma censura? Uma abordagem?
De qualquer modo, este é um filme que assino enquanto vizinha:
Agnès, a “daguerreótipa”! [ou daguerreotipa?]

Essas perguntas e a assinatura de Varda enquanto daguerreótipa ou daguerreotipa são notáveis, pois assinalam, uma vez mais, a ambivalência das figurações da intimidade no filme. Varda se coloca na posição de, ao mesmo tempo, retratar e ser retratada, ainda que indiretamente, por meio da relação com seus vizinhos. Portanto, em meio a ambivalências, é possível constatar que as figurações da intimidade em *Daguerreótipos* são caracterizadas pela oscilação entre a abertura e o fechamento, assim como simbolizada pelas figuras de passagem ou ainda sintetizada na seguinte citação de Gaston Bachelard utilizada por Yakhni para concluir sua análise do filme:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD *apud* YAKHNI, 2014, p. 88).

Em diálogo com o pensamento de Bachelard, Yakhni afirma que é como se *Daguerreótipos* se passasse em uma brecha do tempo e do espaço, uma “superfície-limite” entre interior e exterior.

Tal oscilação entre interior e exterior ou entre proximidade e distância não invalida o empenho de Varda em sua tentativa de estabelecer diálogo com esse grupo das ditas “maiorias silenciosas”. Na verdade, torna ainda mais notável seu cuidado em desvelar as particularidades desses comerciantes. Françoise Audé (1979 *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 95) considera que “Agnès Varda é clara: sua gentileza não mascara nenhuma adesão”. Nesse sentido, torna-se possível afirmar que o silêncio do filme opera, paradoxalmente, como revelação das ambiguidades sociais e políticas implicadas dia a dia dessa vizinhança e solicitação de abertura e acolhimento de sua alteridade.

Recorro novamente a DeRoo, que destaca essa abertura na recusa do filme a reduzir os indivíduos a identidades sociais. Na sua análise, Varda

resiste a se tornar didática ou a recorrer a teorias grandiosas e abrangentes para abarcar esses conflitos. Em vez disso, ela continuamente nos lembra dos limites dela mesma e do nosso conhecimento sobre o assunto. Sua resposta permanece insistentemente local; ela sugere as maneiras sutis pelas quais as diferenças sociais são vivenciadas no microcosmo de sua rua e se concentra nos detalhes aparentemente mundanos da vida urbana cotidiana para transmitir a complexidade da situação, envolvendo ativamente o público para pesar as partes e juntá-las (DEROO, 2018, p. 112-114, tradução nossa).

A partir das considerações da autora, mais uma vez é possível ressaltar a ética da filmagem de Varda, correlata à sua forma de viver. A cineasta se exime da tarefa de julgar quem filma⁶ e de fornecer grandes explicações sociológicas. Perfaz essa ética sua compreensão segundo a qual esses tipos retratados “são como nós, exatamente como nós” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 66, tradução nossa). Em outras palavras, são anônimos que deixam entrever os sintomas de uma época nos detalhes ínfimos da vida ordinária.

A dimensão política de *Daguerreótipos* se desvela, assim, em sua cinescrita poética, informada pelo silêncio, pela duração estendida e pela delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes. Esses elementos possibilitam adentrar o cotidiano dessa vizinhança particular. Eles permeiam a filmagem e a forma fílmica por meio da qual Varda traz sua significação aos espectadores. É desse modo que a cineasta revela certa partilha do sensível e nela intervém. Igualmente, é assim que efetua, nos termos de Paul Ricoeur, o “milagre” da comunicação, pois: “A experiência vivida [...] permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação, torna-se pública” (RICOEUR, 2011, p. 30). Ademais, é da combinação “justa” entre a imersão nos grandes planos-sequência e a repetição dos retratos posados e dos gestos artesanais dos comerciantes que emergem figurações da intimidade entre Varda e seus vizinhos. Tal como concebe Georges Didi-Huberman, a montagem “justa” eleva as imagens a um “grau de intensidade capaz de extrair daí uma verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 195). Em *Daguerreótipos*, a ambiguidade das relações vem à tona por meio da ambivalência que a justeza das imagens produz. Destarte, por meio do detalhe e da nuance, da minúcia e da precisão, em meio ao

silêncio, suas figurações da intimidade convidam à complementação ou correspondência (GADAMER *apud* OBRIST, 2010, p. 14; HEIDEGGER, 2003, p. 26) e, assim, suscitam uma disposição política de abertura e acolhimento da alteridade das maiorias silenciosas.⁷

Considerações finais

Ao longo deste texto, busquei delinear os contornos estéticos e políticos de *Daguerreótipos* (1975), o primeiro documentário de longa-metragem de Agnès Varda, dedicado aos seus vizinhos. A escolha pouco convencional por tomar esse filme como objeto de análise para abordar o tema da alteridade advém do desafio lançado pela cineasta para si mesma ao buscar estabelecer diálogo com um grupo de pessoas pelo qual nutria sentimentos ambíguos. Nesse sentido, a alteridade relaciona-se com a própria distância que separa os indivíduos, o inesperado que preenche essa distância e o incômodo que pode ocorrer nos encontros.

O esforço de Varda empreendido nesse contato transparece no filme por meio de sua cinescrita poética, que faz emergir figurações da intimidade tão sutis quanto ambivalentes. Sua “consciência aguda dos outros” pode ser percebida nessas figurações, compostas por silêncio, longa duração e delicadeza. Esses elementos são empregados pela cineasta em sua aproximação cuidadosa dos seus entrevistados.

Esse modo de aproximação cuidadosa – por que não dizer amorosa? – participa de uma forma de vida traduzida em forma fílmica, que se torna instância de mediação entre a diretora, seus entrevistados e espectadores. *Daguerreótipos* consiste, portanto, nessa instância de mediação, composta por uma cinescrita poética que solicita abertura à alteridade das maiorias silenciosas. É por meio de seus arranjos formais que Varda traz a significação dos pequenos comerciantes da Rua Daguerre aos espectadores; em outras palavras, expõe uma partilha do sensível e nela intervém.

Finalmente, ao enfatizar a forma em detrimento do conteúdo, não busquei nem busco tomá-los como domínios separados e autônomos, pois isso seria um equívoco. Viso, tão somente, caracterizar um contorno estético-político que complemente as análises que destacam a produção poética de Agnès Varda em sua relação com feminismo e outros movimentos sociais de minorias, atendendo, assim, para dimensões de seu trabalho vislumbradas, mas não aprofundadas.

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

REFERÊNCIAS

- ALTER, Nora. **The essay film**: after fact and fiction. New York: Columbia University Press, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, André. **Le Parisien Libéré**, 7 de janeiro de 1956.
- BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (org.). **Agnès Varda**: o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- CÂMARA, Vasco. Vivo enquanto me recordo. **Ípsilon**, 23 de julho de 2009, atualizado em setembro de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/07/23/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- DEROO, Rebecca J. **Agnès Varda**: Between Film, Photography, and Art. Oakland, CA: University of California Press, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.
- OBRIST, Hans-Ulrich (org.). **Entrevistas**, v. 3. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- KLINE, T. Jefferson (ed.). **Agnès Varda**: Interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.
- LEMONS, Rodrigo de. A sinfonia do homem comum: Daguerreótipos, de Agnès Varda. **Estado da Arte**, 4 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/varada-daguerreotypes-de-lemos>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2011.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organizado por João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2000. *E-book*.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Hucitec, 2014.

pós:

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

286

NOTAS

1 Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado em andamento no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo relativa ao projeto *Políticas da forma: figurações do amor em Agnès Varda*, com supervisão do Prof. Cristian Borges e financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2 Doutora em Estética e História da Arte pela USP. Atualmente é professora-convidada de Estética do Audiovisual na ECA-USP.

3 “Roger Ebert o chama de ‘um documentário charmoso e compassivo’. Ebert, R. ‘Saint Agnès of Montparnasse’. *Chicago Sun Times*, 28 de fevereiro de 2009. Françoise Audé o descreve como ‘um filme simpático’. Ela afirma que *Daguerréotipos* não possui exatidão sociológica, política ou realista, ‘*l’exactitude sociologique, politique ou réaliste*’; o filme é um monólogo de Agnès Varda sobre pessoas que ela gosta, à sua própria maneira; ‘*un monologue d’Agnès Varda sur des gens qu’elle aime bien à sa manière*’. Audé, F. ‘*Opéra mouffe* (1958), *Uncle Yanko* (1967) et *Daguerréotypes* (1975)’. *Positif*, n. 218, 1979, 74-75. Claude Manceron nota a ‘ternura irresistível’ (*‘la tendresse irrésistible’*) da representação de Varda de seus vizinhos. Manceron, C. ‘*Daguerréotypes*’. *Télérama*, n. 1404, 1976” (DEROO, 2018, p. 188, tradução nossa).

4 A extinção dessa forma de vida em Paris devido ao processo de gentrificação pode ser constatada em *Pain, Peinture, et Accordéon* (2005), material extra incluído no lançamento de *Daguerréotipos* em DVD (DEROO, 2018, p. 109-111).

5 Georges Didi-Huberman enfatiza especialmente esse processo de apagamento dos rastros do Holocausto como situação contra a qual se insurgiram os membros do *Sonderkommando* envolvidos na produção das quatro fotografias do extermínio em Auschwitz, as quais analisa em *Imagens apesar de tudo* (2020). Não por acaso ele faz especial referência a Rancière no capítulo que encerra o livro.

6 “Não acredito que seja meu papel ou de qualquer um, dadas as condições de realização do filme, de julgar essas pessoas ou seu comportamento” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 65-66, tradução nossa).

7 Em entrevista realizada a partir de *As praias de Agnès* (2008), a cineasta realiza um comentário que corrobora a ideia de uma justeza da imagem. Ao falar sobre a produção de uma sequência em que relembra seu amado Jacques Demy, afirma: “Muito trabalho para a justeza. Quando se canta, não se deve cantar ao lado ou demasiado forte. Deve-se cantar de forma justa. Foi esse o meu trabalho: encontrar a justeza de tom, de montagem, e um pouco de brincadeira” (VARDA em CÂMARA, 2009). Esse princípio poderia ser aplicado a *Daguerréotipos*, no qual a montagem resulta de “um pouco de brincadeira”, relativa ao “olhar curioso e caloroso” de Varda, e do encontro da justeza do tom, respectivo à alteridade deste grupo das “maiorias silenciosas”.

Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e análise audiovisual

Zimbo Trio en el cine: géneros musicales y análisis audiovisual

Zimbo Trio in Film: Musical Genres and Audiovisual Analysis

Fábio Uchôa

Universidade Anhembi Morumbi

E-mail: raddiuchoa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0091-2726>

RESUMO:

Este artigo mapeia as colaborações do Zimbo Trio com as construções musicais de quatro longas-metragens dos anos 1960 – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) e *As armas* (1969) – examinando as figuras audiovisuais e os significados sociais recorrentes. Para tanto, realiza uma abordagem em dois passos, mesclando a delimitação das características sonoras e dos gêneros musicais (samba-jazz e bossa nova) em discos e shows, sucedida pela análise audiovisual (CHION, 2011), das figuras e funções narrativas nos filmes. Sob o viés de tais análises, busca-se problematizar a situação dessas obras em relação às tensões entre engajamento político e adesão à indústria cultural (NAPOLITANO, 2010), ou entre nacionalismo e universalismo (RAMOS, 1983), em termos de pensamento cinematográfico.

Palavras-chave: *Zimbo Trio. Canção. Cinema Brasileiro Moderno.*

RESUMEN:

Este artículo traza un mapa de las colaboraciones del Zimbo Trio con los trabajos musicales de cuatro largometrajes de los años sesenta – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) y *As armas* (1969) – examinando las figuras audiovisuales y los significados sociales recurrentes. Con esta finalidad, lleva a cabo una aproximación en dos etapas, combinando la delimitación de las características sonoras y de los géneros musicales (samba-jazz y bossa nova) en discos y conciertos, sucedida por el análisis audiovisual (CHION, 2011), de las principales figuras y funciones narrativas de las películas. Al amparo de tales análisis,

buscamos problematizar la situación de estas obras frente a las tensiones entre compromiso político y adhesión a la industria cultural (NAPOLITANO, 2010), o entre nacionalismo y universalismo (RAMOS, 1983), en términos del pensamiento cinematográfico.

Palabras clave: *Zimbo Trio. Canción. Cine Brasileño Moderno.*

ABSTRACT:

This paper maps the collaborations of Zimbo Trio with the musical constructions of four feature films of the 1960s – *Noite vazia* (1964), *A margem* (1967), *O quarto* (1968) and *As armas* (1969) – seeking to examine the audiovisual figures and the recurring social meanings. To this end, a two-step approach is carried out, starting from the delimitation of sound characteristics and musical genres (samba-jazz and bossa nova) in records and shows, succeeded by an audiovisual analysis (CHION, 2011), of the main figures and narrative functions in the cinematographic works. Under the bias of these analysis, we seek to problematize the positioning of these works in the face of tensions between political engagement and adhering to the cultural industry (NAPOLITANO, 2010), or between nationalism and universalism (RAMOS, 1983), in terms of cinematic thinking.

Keywords: *Zimbo Trio. Song. Modern Brazilian Cinema.*

Introdução

O objetivo deste artigo é mapear as colaborações do Zimbo Trio com o cinema paulista, tendo por recorte quatro longas metragens com participação musical do grupo – *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *O quarto* (1968), de Rubem Biáfora e *As armas* (1969), de Astolfo Araújo. Parte-se do pressuposto de que as colaborações do trio apresentam continuidades, em termos de figuras audiovisuais, gêneros musicais e significados. Por outro lado, como obras do cinema brasileiro moderno, tais filmes compartilham a inventividade visual e sonora, tensionando duas vertentes do pensamento cinematográfico do período. Enquanto os longas de Khouri, Biáfora e Araújo aproximam-se do pensamento universalista, que tratava o cinema industrial americano e o moderno europeu como referências artísticas, o filme de Candeias traz um posicionamento nacionalista, lançando olhar aos excluídos locais.

Como descrito por Ortiz Ramos (1983), no final dos anos 1950, assumem contornos mais nítidos os embates entre dois grupos de cineastas e críticos, em torno da atuação do Estado no campo cinematográfico. O polo industrialista-universalista defendia a absorção das formas artísticas e de produção estrangeiras, sem criticar ou prejudicar os fornecedores externos. Esse grupo era constituído por ideólogos das falidas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. O polo nacionalista, por sua vez, com a defesa do nacional e do popular, através de uma industrialização crítica aos monopólios estrangeiros, era composto por partidários do cinema independente, do Cinema Novo e ex-integrantes da Revista Fundamentos, tais como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos.¹ Na presente pesquisa, busca-se demonstrar que o debate das construções audiovisuais associadas ao Zimbo Trio reproblematisa as ambiguidades entre tais posicionamentos, a partir de novas bases, entre música e cinema.

Para tanto, esse estudo divide-se em dois movimentos, incluindo: a) o trajeto do Zimbo Trio nos anos 1960, explorando seus significados sociais e características em termos de gêneros musicais (samba-jazz e bossa nova),² com base na historiografia e nos estudos de música; b) uma análise dos

quatro longas com participações do grupo, anteriormente referidos, tendo em vista as funções narrativas e significados, sob o viés de uma análise audiovisual.³ Isso inclui a identificação das funções dominantes, os pontos de sincronização e as construções narrativas, paralelamente ao debate das continuidades e rupturas, entre a atenção audiovisual analisada e os aspectos histórico-musicais – especialmente as tensões entre engajamento e indústria cultural, que se ressignificam entre as diferentes transformações da MPB e da cultura das esquerdas durante os anos 1960 (NAPOLITANO, 2010), bem como entre os gêneros SJ e BN.

A MPB e o Zimbo Trio nos anos 1960: da BN ao SJ

Composto por Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (baixo) e Rubens Barsotti (bateria), o Zimbo Trio é conhecido pela complexidade dos arranjos e por sua associação com a cantora Elis Regina. Quanto ao estilo, traz uma aproximação entre bossa nova, jazz e samba, na linha dos trios de BN jazzística, consolidados entre 1964-65. No período em que os filmes analisados se inserem (1964-69), o trio grava discos, realiza viagens, acumula prêmios e consolida reconhecimento nacional. Isso inclui os destaques conseguidos por meio do show “O Fino da Bossa” no Teatro Paramount (1964), pelo primeiro LP “Zimbo Trio” (1964), bem como a turnê pela América latina com Elis Regina (1965) e suas aproximações com a TV Record, coroadas com o programa “O Fino” (1965-67).

Entre pesquisadores, há três chaves interpretativas que podem ser associadas ao Zimbo Trio. Para Marcos Napolitano, na linha da MPB como objeto histórico, o Zimbo caracteriza-se pela união entre tradição e ruptura – havendo no caso de “O fino” uma associação entre referências ao samba e uma coloração timbrística bossanovista (NAPOLITANO, 2010, p. 67). Na senda dessa hipótese, o Zimbo foi também pensado como paradigma das transformações da BN, em sua popularização via shows musicais e de TV (MACHADO, 2008). Já na área da música, o Zimbo foi associado ao SJ, pensado como categoria musical que une a estrutura do jazz ao *swing* do samba (GOMES, 2010). À luz dessas colocações, o grupo será aqui enfatizado entre os anos 1964 e 1969, levando em conta as tensões entre engajamento e adesão à indústria que reverberam os embates em torno da BN, do SJ e da MPB nos anos 1960.

Há diversos estudos sobre a BN, partindo de diferentes focos, como a análise da de sua concepção musical – incluindo estética, estrutura e interpretação – por Brasil Rocha Brito (1974); o debate da formação da BN com base no disco “Chega de saudade” por Júlio Medaglia (1974); ou, ainda, em Tinhorão, a interpretação da BN como movimento de estudantes urbanos, impossibilitados do contato com as classes baixas, que realizariam um “novo samba a base de procedimentos da música clássica e de jazz.” (TINHORÃO, 1991, p. 232). Em termos gerais, trata-se de um movimento consolidado em 1959, centrado em João Gilberto e sua sutileza vocal, incluindo o rigor, a clareza, a condensação de procedimentos e o olhar ao cotidiano, sem abrir mão do desejo de conquistar as grandes massas (MEDAGLIA, 1974, p. 119-123). Em comum a tais estudos, pode-se destacar os debates sobre a incorporação de influências estrangeiras, especialmente o jazz, sobre o reprocessamento da canção nacional, especialmente o samba, bem como acerca da singularidade musical e estética assumida pela BN. Entre 1962 e 1964, período que precede a fundação do Zimbo Trio, a BN é tomada pela polarização interna, entre aquilo que Vinícius de Moraes considerava uma linha nacionalista e voltada ao diálogo com as raízes brasileiras e uma linha jazzística, aberta aos triunfos internacionais representados pelo show no Carnegie Hall (Nova Iorque, 1962) (MORAES *apud* SILVA; FONTOURA, 1963).

A primeira aparição do Zimbo na boate *Oasis* (1964) com Norma Bengell, coincide com nova fase da BN, durante a ditadura civil-militar, em contexto de consolidação da indústria cultural, expansão do mercado fonográfico e redefinição da MPB. A anterior polarização entre engajamento e adesão ao mercado será nuançada. Despontam os diálogos com a juventude universitária, por meio dos shows no Teatro Paramount e depois via TV, em programas como “O fino”, com presença marcante do Zimbo Trio. Os espetáculos no Paramount unem músicos estreados e consagrados, funcionando como um elo entre o público da BN e a posterior explosão da MPB na TV. As tendências musicais, por sua vez, explicitam-se nos três álbuns gravados em tais eventos – *O Fino da Bossa Nova*, *Os Grandes Sucessos* e *Paramount - o templo da bossa*. Há neles amplo espaço para a música instrumental, especialmente a partir de trios – baixo, bateria e piano – e outras formações jazzísticas. No primeiro dos discos, desponta o Zimbo Trio, firmando seu virtuosismo associado à BN instrumental. O arranjo para *Garota de Ipanema*, por exemplo, traz uma leitura jazzística com “breaks, mudanças de andamento, ornamentos introdutórios e modulares, improvisos sobre a

melodia original” (NAPOLITANO, 2010, p. 44). Os shows colaboram para a popularização da BN, unindo profissionalização e afirmação de uma cultura jovem de oposição, porém aberta à indústria cultural.

Com a TV, nota-se uma ampliação do público, incluindo uma sobreposição de experiências culturais, de um público acostumado ao rádio do fim dos anos 1950 e à MPB televisionada dos anos 1960. Amplia-se também a noção de MPB, herdeira da BN, mas agora incorporando novos estilos musicais. Mapeando essas tensões, vale destacar definições de MPB por pesquisadores do período. Em “O conceito de MPB nos anos 60”, Napolitano (1999) refere-se à MPB como centro de um amplo debate estético-ideológico. Para ele, a MPB fundamenta-se nos embates entre BN e samba tradicional e, por outro lado, nos diálogos com diferentes “gêneros musicais, timbres, padrões de interpretação e performance” (NAPOLITANO, 1999, p. 13) Entre suas características: “a incorporação de materiais musicais ‘populares’ (vividos pelos segmentos mais baixos da pirâmide social)” através de “técnicas musicais sofisticadas (desenvolvidos pelos segmentos sociais médios e superiores)” (NAPOLITANO, 1999, p. 22). No campo da estética, Celso Favaretto (2007) defende uma linha evolutiva da MPB, incluindo a BN como origem e o Tropicalismo como marco renovador. Enquanto na MPB havia uma contraposição ao isolamento de tradições musicais, o Tropicalismo avançaria para os não limites entre os gêneros nacionais e estrangeiros, mas também entre engajamento e diversão. Sob o viés de uma análise ideológica, Walnice Galvão defende a inexistência de engajamento na MPB. Para ela, tais canções denunciam, mas não trazem imperativo de ação, apenas evasão, a partir de ampla mitologia, de figuras como a da “espera”, ou de um “dia que virá” (GALVÃO, 1976, p. 95).

Vale lembrar que a explosão midiática do Zimbo Trio se associa à participação em “O fino”, programa televisivo considerado “lugar eleito pela crítica e autores, como palco da consagração da moderna MPB como um fenômeno ‘de massa’, atingindo um público eclético, amplo e variado” (MACHADO, 2008, p. 15). Os musicais de TV formam um novo gênero, herdeiro de experiências do rádio e do teatro, a partir de uma estética híbrida – unindo bailes estudantis, concertos musicais e performances teatrais engajadas. Entre tais programas pode-se citar “O fino” (maio 1965), que era líder de audiência na TV Record, colaborando com a padronização dos seriados musicais. O programa era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com acompanhamento do Zimbo Trio. Contando com forte investimento em equipe – trabalhos da Equipe A, capitaneada por Marcos

Lázaro (MACHADO, 2008, p. 71) – o programa foi um grande sucesso. A dupla Elis Regina/Jair Rodrigues funcionou bem – ela conquistava os fãs da bossa nova e ele se encarregava dos que eram contra (MELLO, 2003, p. 111). Vale também lembrar da importância das performances de Elis com “Suas interpretações [...] eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia [...] com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa alegria juvenil e irresistível [...]” (CAMPOS, 1974, p. 54). Quanto ao repertório, era amplo, unindo gerações e gêneros musicais:

O repertório do programa tentava conciliar “tradição” e “ruptura”. A base instrumental do Zimbo trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz (baixo, bateria, piano). [...]. Os constantes pot-pourris, uma das marcas da dupla Elis e Jair, eram muito questionados por alguns músicos e críticos, mas acentuavam o efeito de apoteose carnavalesca na plateia (NAPOLITANO, 2010, p. 67).

Durante esse trajeto, a MPB se reconstrói, abarcando um conjunto mais amplo de gêneros e experiências estéticas, conciliando “qualidade e popularidade”, “mercado e engajamento político” (NAPOLITANO, 2010, p. 69). O Zimbo Trio aproxima-se desse paradigma, ao trabalhar com o repertório da BN e do samba, a partir de arranjos e técnicas inspiradas pelo jazz. Tal dualidade foi uma marca do grupo nos shows do Paramount e na TV, motivando diálogos com Elis Regina, que unia brasilidade, jazz e uma linguagem cênica despojada. Segundo Elisete Cardoso, Elis opunha-se à sobriedade interpretativa, esbanjando “seu domínio de ornamentos e sua afinação perfeita, mas sem pretender a ‘limpeza’ vocal: o ataque silábico, as mudanças de andamento, as divisões rítmicas sugeriam uma volta ao som sujo das gafeiras e dos clubes de hot-jazz (CARDOSO *apud* NAPOLITANO, 2010, p. 84).

Por outro lado, à luz do samba-jazz, o Zimbo dialoga com um gênero musical existente desde os anos 1950, fundamentado em improvisos sobre elementos do samba. Tal prática precede a BN, sendo inaugurada por músicos como Jonny Alf, Luizinho Eça e João Donato, marcando os anos 1963-67, a partir de trios de inspiração jazzística.⁴ Na linha de Jonny Alf, nota-se uma base rítmica proveniente do samba, associada a procedimentos do jazz. Entre as diversas incorporações ou bricolagens: o improviso como momento virtuoso dos instrumentistas; o formato triádico dividido entre exposição do tema/improvisação/reexposição do tema; em termos melódicos certos padrões do fraseado jazzístico, bem como a “atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas [...]” (GOMES, 2010, p. 59). A exploração dos “limites possíveis de execução, com

solos extensos e virtuosísticos”, permitem aproximações com o *hard-bop*, configurando o SJ como gênero instrumental vigoroso. A BN, ao contrário, com seu “caráter suave, intimista, econômico e conciso”, funda-se num ritmo sintético, recriado a partir da matriz do samba, mas que tende à síntese e à contenção. Trazendo “o canto sussurrado, a melodia de notas longas sobre os graus altos da harmonia, [e] o ritmo enxuto” (GOMES, 2010, p. 59), a BN pode ser aproximada do *cool jazz* – tendência caracterizada naquele período pelas notas longas e a postura *cool* de Miles Davis. A referida metáfora, pensando SJ e BN como correspondentes brasileiros do *hard-bop* e do *cool jazz*, já estava presente no debate dos anos 1970. É o caso da pesquisa de Brasil Brito, que retoma o paralelismo mencionado, porém indicando que o recurso ao silêncio na BN seria herança da música erudita minimalista (BRITO, 1974).

O Zimbo Trio dos anos 1960 pode ser visto como um SJ camerístico, com arranjos complexos. Os dois primeiros discos – “Zimbo Trio vol. 1” (1964) e “Zimbo Trio vol. 2” (1965) – deixam claras as particularidades do grupo: um som instrumental, virtuoso, com músicos de técnica apurada, tocando um repertório pautado pela música brasileira, incluindo ritmos inspirados pelo samba, bem como fraseados influenciados pelo jazz.⁵ A complexidade dos arranjos inclui a construção de ricas atmosferas, com muitas convenções rítmicas e melódicas. As músicas dos dois discos extrapolam a forma jazzística (*hard-bop*) do tema/improvisação/tema, trazendo novas versões de cada tema e incluindo solos – especialmente os de contrabaixo – que por vezes não ocupam a integridade de um *chorus*. O repertório desses discos mescla o samba-canção (Tito Madi), diferentes gerações da bossa nova, além de composições de músicos do trio (Luís Chaves e Adilson Godoy). Quanto à hibridez do procedimento e a complexidade do arranjo, a primeira e a última música do disco de 1964 chamam atenção pela experimentação percussiva de tonalidades afro, associada à virtuosidade do piano, com frases por vezes de intenção jazz; a considerável quantidade de convenções motiva mudanças de atmosfera ao longo de cada execução do tema. Já no disco de 1965, uma função similar será realizada pela música “Arrastão” (Edu Lobo). Até 1969, o Zimbo lança outros discos solo, mantendo tais tendências, por vezes dialogando com novas gerações da MPB, bem como trazendo experimentos em contato com o samba e regionalismos brasileiros.⁶

Nos trabalhos do Zimbo com Elis Regina – especialmente o show o “Fino da Bossa” (1964) e sua transposição para a TV, “O fino” (1965-67) – o grupo contém seu virtuosismo, dedicando-se ao acompanhamento da vocalista. Há uma readequação, aos moldes mais contidos da BN, mas não

sem limitar os arranjos e criações de atmosferas. Não à toa, os *pot-pourris* serão marca registrada dos trabalhos com Elis – neles, a sucessão de ambiências parece adequar-se à prática instrumental do trio, incluindo modificações de andamento, timbres, além de convenções rítmicas e melódicas ligando as diferentes músicas. O álbum “O fino do fino: Elis Regina e Zimbo Trio” (1965) é um bom exemplo dessa tendência – incluindo uma relativa contenção do virtuosismo, somada à complexidade das convenções ao longo dos arranjos.⁷

Construções audiovisuais associadas ao Zimbo Trio

Em seu trajeto, o Zimbo reverbera embates históricos, especialmente aquele entre engajamento e indústria cultural, bem como, no campo musical, as tensões entre BN e SJ. A partir deste tópico, o cinema coloca-se como quarto passo das transições da MPB e do Zimbo Trio entre rádio, shows musicais e TV. Vale questionar como as tensões próprias às composições do trio transformam-se ou respeitam padrões quando transpostas aos filmes.

Antes da análise, é possível delimitar cinematograficamente os longas de Khouri, Biáfora, Candeias e Araújo. Eles fazem parte do denominado cinema brasileiro moderno, possuindo traços como a autoria, os diálogos com o cinema de poesia, o esgarçamento das tramas, assim como a experimentação sonora, especialmente por meio do embaralhamento das relações entre sonoridades intra e extradiegéticas. Quanto à sua narrativa, tais obras tratam de personagens falidos ou movendo-se em direção à morte, e cujas interioridades solitárias são construídas por mediação dos espaços urbanos.

Quanto aos embates culturais da época, as obras dialogam predominantemente com uma tendência universalista, de adesão de referenciais estrangeiros de estilo e produção. O embate entre nacionalismo e cosmopolitismo, presente no trajeto da MPB nos anos 1960, desdobra-se também no campo do cinema, explicitando-se na criação do Instituto Nacional de Cinema (1966-1975), órgão mediador das relações entre cinema e Estado, que assumia “explicitamente o financiamento da produção nacional de filmes” em longa-metragem (SIMIS, 2004, p. 299). Como sugerido por Ortiz Ramos, o órgão teria gestão em contato com defensores da vertente universalista, tendo entre seus representantes Flavio Tambellini, Rubem Biáfora e Moniz Vianna. O INC fomentará com recursos provenientes da Lei de Remessa de Lucros ao exterior, revertidos em premiações e/ou

coproduções com empresas estrangeiras, desdobrando-se em estímulo a obras nacionalistas, universalistas e neutras em relação aos dois polos, com “uma pequena vantagem em termos de números de filmes” aos universalistas (RAMOS, 1983, p. 62). Como indicado, três dos filmes aqui debatidos dialogam com o universalismo. *Noite Vazia* é realizado pelo principal herdeiro da Vera Cruz, com filmagens nos estúdios da empresa. Já *O quarto*, além do apoio financeiro, será contemplado com o prêmio de melhor ator e de melhor roteiro de 1968 do INC. Astolfo Araújo, com *As armas*, por sua vez, chegou a ser considerado de “uma nova safra de diretores ligados ao grupo” universalista de fins dos anos 1960 (RAMOS, 1983, p. 62). Numa vertente oposta, *A margem* de Candeias aproxima-se da experiência das populações excluídas, ou em trânsito, sugerindo uma noção de cultura mais nacionalista. Apesar do posicionamento divergente, o filme será laureado pelo INC com os prêmios de melhor direção, melhor música e melhor atriz coadjuvante, numa ação que abafou a explosiva presença de *Terra em transe* de Glauber Rocha no mesmo ano (RAMOS, 1983, p. 72). Ecoando tais posições, acredita-se aqui que o debate dos filmes de Khouri, Biáfara, Araújo e Candeias, sob o viés das construções musicais, traz novos olhares quanto às suas colocações nacionalistas ou universalistas, incluindo aproximações e ambiguidades, na senda das colocações de Anita Simis (1996), que atentou às cisões presentes entre tais tendências.

Neste tópico, passaremos a uma descrição das figuras audiovisuais, decorrentes das colaborações do Zimbo Trio com os quatro longas do período selecionados, trazendo o cruzamento de duas frentes indagativas: por um lado, a áudio-visão, tomada como inspiração teórico-metodológica da área da análise fílmica e, por outro, os parâmetros histórico-musicais anteriormente debatidos. Na primeira vertente, trata-se de examinar as composições associando-as à atenção audiovisual, uma atitude perceptiva específica, segundo a qual os sons aportam constantemente efeitos, sensações e significados às imagens, através de um fenômeno de projeção denominado “valor acrescentado” (CHION, 2011, p. 12) Abordar as construções musicais associadas ao Zimbo Trio sob o viés da áudio-visão de Michel Chion consiste em considera-las nas relações, sempre transitórias, instituídas com as imagens; com a colaboração das ideias de sons *in, fora de campo* e *off*, ou, no caso das construções musicais, em *música de ecrã*, *música de fosso* ou *musica on the air*.⁸ Não será aqui reproduzida *tout court* a análise audiovisual de Chion, mas uma aproximação, para a análise das dimensões narrativas e significados assumidos pelas músicas e sons realizados pelo trio – e, nesse sentido, levando em conta as funções dominantes, os pontos de sincronização e as construções narrativas.⁹

Num segundo movimento, que pode ser paralelo, são questionadas as continuidades e rupturas entre a atenção audiovisual delimitada e os aspectos histórico-musicais – especialmente as tensões entre indústria cultural e engajamento político; universalismo e nacionalismo; ou entre os gêneros SJ e BN; aqui tratados a partir de seus embates/interseções, não reduzidos a polaridades simétricas entre si.

***Noite Vazia* (1964)**

O filme de Walter H. Khouri é conhecido por inspirar-se em Antonioni, através do formalismo da fotografia, a fragmentação da montagem e a temática da solidão, que é trazida através de diferentes traços estilísticos. A intriga enfatiza os trajetos de Luisinho (Mário Benvenutti) e Nelson (Gabriele Tinti) em suas buscas por diversões extraconjugais, como tentativas sempre falhas de acabar com o tédio. Em *Noite Vazia*, nota-se uma geografia física e sonora muito bem demarcada entre as experiências externas, em bares pela cidade, e o seu envolvimento com duas prostitutas de luxo, ao longo de uma noite dentro do apartamento. Após perambularem por restaurantes e boates, em busca de algo diferente, encontram duas prostitutas (Odete Lara e Norma Bengell), levando-as a um apartamento onde buscam-se, confrontam-se e simulam situações de prazer, sem conseguir completar-se, até o amanhecer. Enquanto a cidade coloca-se como fragmento, reverberando o atonalismo do acompanhamento musical, dentro do apartamento destacam-se os envolvimento pessoais e corpóreos, onde o próprio presente se fragmenta, abrindo espaço a pesadelos e recalques. No final da noite, incompletos, Luisinho e Nelson marcam nova noite de buscas.

O arranjo musical foi realizado por Rogério Duprat, a partir de acurada atenção às relações entre imagens e músicas – incluindo longo trabalho de Duprat, Mauro Alice e Khouri em torno da moviola, ou a assistência de Ernest Hack para a projeção de extratos do filme, quando as músicas eram checadas com projeção (VIDAL JR; TINÉ, 2019). Neste filme, destaca-se o repertório entre o SJ e a BN, o virtuosismo instrumental e ritmos de bateria predominantemente conduzidos no prato. A geografia de *Noite Vazia* caracteriza-se pela transformação de procedimentos, entre os motivos dodecafônicos do início/final do filme, relativos à metrópole externa, e as músicas presentes em interiores, como os bares e o apartamento.

As músicas colaboram com os desencontros internos e externos aos personagens, afirmados por meio de diversas estratégias audiovisuais, entre o alegórico e a construção de uma escuta com ambiguidades, entre *música de fosso* e *música de ecrã*. Avançando com a identificação dos dominantes, as músicas de *Noite Vazia* dividem-se em três modalidades: 1) um *leitmotiv* e temas¹⁰ que gravitam em torno dele, concentrados no início e no final, acompanhando a situação-mote de solidão; 2) *músicas de fosso*, cujas fontes não são encontradas dentro da diegese, mas que, em suas interações com outros tipos de músicas, demarcam os locais e as sucessões de situações; 3) *músicas de ecrã*, com fontes sonoras diegéticas, mas que muitas vezes se perdem, entre oscilações de volume e interrupções, trazendo ambiguidades quanto às suas fontes originais. Tais funções e suas significações, porém, devem ser pensadas ao longo do filme, em situações específicas, que trazem diferentes ambiguidades ao mundo das personagens, mimetizando sua incompletude.

Alguns dos sentidos trazidos pelo acompanhamento musical colocam-se desde o início, com a música dodecafônica que é escutada entre os créditos iniciais e a sequência de abertura. A sucessão de esculturas com fundo negro, sobre a qual desfilam os créditos, tende a associar a equipe, as faces erodidas e as notas dispersas de piano. O ruído de prato, com volume em ascensão, acompanha a transição para a sequência de imagens noturnas, que trazem a própria metrópole como fragmento. Desde o início, portanto, música e imagens figuram a dispersão – associada a uma busca arqueológica, que une corpos e espaços. Ao longo de *Noite Vazia*, tais sentidos são revisitados, em momentos de reincidência das notas de piano sobre as faces pensantes dos personagens. No final do filme, a volta da paisagem urbana externa é acompanhada pelo retorno do motivo dodecafônico: ao som de ruídos de prato que logo dão espaço a notas sintetizadas de teclado, vemos fragmentos da cidade em aurora; o motivo é retomado durante a despedida dos casais, na Praça Roosevelt, que é apresentada por meio de um *travelling* – vemos os corpos das personagens ficando para trás, sob o crescendo de notas esparsas de teclado. Neste caso os sons acompanham a estranheza da composição visual, na qualidade de “índice sonoro materializante” (CHION, 2011, p. 91), direcionando a interpretação da sequência à solidão inerente ao espaço. O dodecafonismo retorna na última sequência do filme, na qual observamos uma grande árvore, inicialmente próxima, mediada pelo olhar do personagem, e depois distante, por meio de um grande plano geral, com solidão reenfatizada pela música.

Noite Vazia é marcado pela bipolaridade entre um casal pervertido (Odete Lara e Mário Benvenuti) e um casal romântico (Norma Bengell e Gabriele Tinti), que por vezes são invertidos, havendo ainda relações simétricas, de amizade ou atração, entre as duas mulheres e os dois homens. Ao referir-se a tais dualidades como um delírio *voyeur*, Bernardet indica que: “Voyeurs são as personagens em relação a si próprias e aos filmes pornográficos [assistidos], e também o diretor e os espectadores em relação às personagens” (BERNARDET, 2007, p. 124). Tais dualidades são acompanhadas por outras, incluindo os espaços – metrópole/apartamento – e a subjetividade do relato – com traços estilísticos situados entre o objetivo e o subjetivo. As músicas, por sua vez, colaboram com ambiguidades particulares – sob o ponto de vista da variação da intensidade subjetiva. O *leitmotiv* dodecafônico, por exemplo, é uma *música de fosso* que, apesar de não ser escutada pelos personagens, diz muito sobre sua interioridade. Coloca-se como comentário sobre a solidão. Sua potência figurativa, como mediação entre vida interior e exterior, ganha intensidade pouco antes do amanhecer. Os sons dodecafônicos voltam quando, pelo ponto de vista da própria personagem (Norma Bengell) folheamos o livro *Kama Kala* sobre escultura erótica indiana (ANAND, 1962). Nesse momento, o orientalismo presente nos créditos iniciais é retomado e associado à vida interna dos personagens. Na cena seguinte, o sexo entre ela e Nelson é construído à luz dos mesmos sons, intensificando a figuração entre os corpos, uma sexualidade exótica e a interioridade dos personagens.

Na qualidade de ambientações sonoras, as músicas executadas pelo Zimbo colaboram com a sucessão das ações entre diferentes locais, explorando também os limites entre *música de fosso* e *música de ecrã*. Na qualidade estrita de *músicas de fosso*, teremos a sequência no restaurante japonês, quando os dois casais se conhecem, bem como a passagem de Luisinho e Nelson pelo primeiro dos bares – em ambos os casos, não identificamos a fonte sonora, mas as modificações de intenção e volume colaboram para a sensação de sucessão temporal. A construção das diferentes ambientações também será marcada por músicas *de ecrã*, cuja memória das fontes sonoras torna-se rarefeita. É o caso das músicas tocadas dentro do carro de Luisinho: no início do filme, vemos sua mão sobre o rádio, ligando o botão para escutarmos “Zimbo Samba”; algum tempo depois, na volta ao carro para a carona a Nelson, o rádio não é mais visto, embora deduza-se que a nova música seja

emitida pelo rádio. Durante a noite, dentro do apartamento, nota-se um processo parecido, com a visualização de uma vitrola, logo no início das ações, mas que é esquecida entre as sucessões e modulações dos volumes das músicas.

Quanto aos possíveis pontos de sincronização, vale partir da estrutura geral de *Noite Vazia* em A/B/A, sendo "A" a concentração do *leitmotiv* dodecafônico no início e no final do filme. A progressão é comparável à estrutura típica do *hard-bop*. Quanto aos estilos musicais, além das tendências dodecafônicas, concentradas no início e no final, há muito SJ, com virtuosismo e improviso, incluindo ritmos que não escondem os diálogos com a BN e o samba. O fato de identificarmos o rádio no início, a vitrola no meio do filme e os próprios trios tocando em alguns dos bares trazem associações entre a diegese e os trajetos midiáticos dos trios instrumentais existentes extrafilme. Neste caso, na nomenclatura de Chion, tratam-se de *músicas de ecrã on the air* empáticas, que trazem algo sobre a condição dos personagens. Quanto à função narrativa predominante, as músicas executadas pelo Zimbo colaboram com a sucessão das ações e criação de ambiguidades dentro do quadro geral da solidão.

A margem (1967)

O primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias é considerado uma das origens do Cinema Marginal. Seu enredo é rarefeito, trazendo as perambulações de dois casais, entre as várzeas do rio Tietê e o centro de São Paulo, numa situação limítrofe entre vida e morte. *A margem* fundamenta-se na perambulação e na ambiguidade do estilo, trazendo especificamente uma perambulação pedestre, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, dos corpos e das consciências, em diálogo com os enquadramentos e as atmosferas do filme. Tais ambiguidades ecoam sobre os comentários de pesquisadores, que enfatizam sua tentativa de "dignidade em meio ao lixo" (GAMO, 2000, p. 25), ou sua "busca do sublime dentro do abjeto" (RAMOS, 1987, p. 87); entre os críticos, Moniz Vianna atenta a um cinema que, "partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila em ascender a um plano surrealista" (VIANNA, 1968, p. 8). As relações estabelecidas entre as várzeas abandonadas e o aspecto *cool* das músicas são fundamentais para a construção de tais ambiguidades audiovisuais.

A margem é uma obra com raras falas de personagens. O acompanhamento musical, por sua vez, possui importante função narrativa, colaborando com a criação de atmosferas. Quanto às principais funções das músicas e sons, *A margem* é um filme composto por *músicas de fosso*, raras falas descompassadas, que se colocam como comentários sonoros, e ruídos ambientes. Apesar de não escutadas pelos personagens, as músicas mimetizam seu estado transitório, através de um sentimento *cool*, em termos de algo ao mesmo tempo sofisticado, fluído e sublime.

As relações imagens-sons trazem uma sucessão de ambiências, destacando ações, gestos ou situações de modo bastante fluído. Os temas tocados pelo Zimbo Trio avançam a partir de um jogo de oscilação de volumes e justaposição de fragmentos, demarcando uma clara geografia sonora – opondo as margens da cidade e o centro urbano. Nos espaços de várzea identificam-se intenções mais calmas e, no centro urbano, um aceleração dos ritmos e frases musicais.

Quanto aos instrumentos e seus timbres, há uma interação de referências, trazida pelas linhas de piano/teclado, contrabaixo acústico, violão e percussão com tambores graves.¹¹ Enquanto as intenções criadas pelo piano baseiam-se em fraseados jazzísticos, as melodias executadas pelo violão trazem algo de caipira, além dos ritmos em sintonia com caribenho ou o afro – tanto devido à tonalidade quanto às células rítmicas.

Para examinar os sentidos audiovisuais das músicas durante *A margem* e em sua geografia entre margens e centro urbano, podemos partir de sua abertura. Entre os créditos iniciais e a aparição de um time de futebol (no sexto minuto), são colocados os principais motivos musicais que serão repetidos ao longo da história. Assim, durante os créditos, sob fotogramas estilizados do próprio filme, escutamos uma melodia rural ao violão, indicando um mundo em tensão, vivenciado pelos excluídos. Logo depois, com as imagens da barca aproximando-se de uma ponte, já no espaço de várzea, continuamos com a tensão, porém construída por meio de notas graves de piano e percussão. Em todo esse início as repetições melódicas e rítmicas tendem ao *cool*, com simplificação e limitação da quantidade de notas. Quando iniciadas as trocas de olhares entre os personagens, notamos também o *leitmotiv* do filme: uma frase inicialmente de 5 notas, que posteriormente é ampliada para 12 notas, tocada ciclicamente com diferentes variações, rearticulações e intenções.¹² Variando entre a distensão *cool* e o apoteótico, esse tema retornará em momentos de contato com a morte, concentrados especialmente no início e no final do filme – quando a barca

recolhe os personagens moribundos, ao som do *leitmotiv*, cantado de modo trágico com som de coral.¹³ As aparições deste motivo central sugerem assim uma estrutura “A/B/A” da obra: nota-se no começo e no final as presenças da música-tema e, ao longo da parte central do filme, uma sucessão de diferentes melodias e improvisos – mas sempre de modo a comentar situações e gestos. Desse modo, enquanto a estrutura geral inspira-se no mapa tradicional do *hard-bop* – tema/improviso/tema –, a parte central “B”, por sua vez, respeita uma lógica fluida de temas, com intenções e atmosferas diferentes do jazz.

No trecho intermediário “B”, as músicas inserem-se como comentários, que ressaltam os afetos, conflitos e interações corpóreas. Entre esses casos, podemos destacar: a) os passeios e trocas de olhares envolvendo o engravatado (Mário Benvenuti) e a morena (Valéria Vidal) em um galpão abandonado, acompanhados por uma melodia de contrabaixo, explicita a sensualidade dos gestos e dos movimentos dos corpos; b) o tema executado em som de órgão, de intenção litúrgica, associado às ações ocorridas em uma igreja abandonada; c) um cortejo de casamento, realizado nas imediações de uma favela, acompanhado por uma grave melodia, executada em contrabaixo com arco, com intenção fúnebre; d) um casal que brinca, mimetizando os gestos de um caminhoneiro que pega sua amada na beira da estrada, acompanhado pelo som que lembra uma pianola; e) já no centro da cidade, a única música reconhecível como BN cria um ambiente de felicidade durante as interações da loira (Lucy Rangel) com uma estátua; f) uma briga noturna entre o engravatado (Benvenuti) e os pedreiros de uma obra, acompanhada por melodia de piano e percussão inspirada no samba.

Nessas passagens, a música colabora para a criação de atmosferas e a sucessão de momentos. Algumas poderiam destacar-se do próprio filme, como miniatrações: casos da interação lúdica do casal em “d”, ou do estranho cortejo nupcial em “c”. Nesses trechos, desponta uma importante pesquisa sonora: do violão que tende ao berimbau, remetendo-se à capoeira; das cordas com sonoridade rural; ou de ritmos que aludem lutas das populações negras ou excluídas, como sonoridades de resistência. As músicas tratadas até aqui são *músicas de fosso* com potência de comentário.

A única cena na qual esse padrão de *músicas de fosso* é rompido, trazendo um ponto de sincronização pouco mais evidente, merece comentários. Nela, um grupo de personagens dança *twist*, de modo sensual, dando-nos a entender, pelos movimentos corporais sincronizados, que escutam a música em destaque, embora não haja nenhum rádio ou vitrola identificável no ambiente. Trata-se de uma situação ambígua, de uma *música de fosso* que se quer *música de ecrã*; como se os sons fizessem parte de um mundo onírico, compartilhado pelas personagens.

Esse jogo entre *música de fosso* e *música de ecrã* permite aproximações entre *A margem* e *Noite Vazia*. Enquanto no filme de Khouri as *músicas de ecrã* com fontes rarefeitas trazem algo sobre a solidão das personagens, em *A margem* a *música de fosso* ambígua coloca-se como comentário, que denuncia um mundo de fragmentos culturais. As ambiguidades entre o abjeto e o sublime já referidas, podem ser retomadas em suas relações com o contexto de realização de *A margem*. Por um lado, as paisagens desabitadas trazem uma cidade periférica ou da não cidadania, típica de filmes do Cinema Marginal. Por outro lado, a presença do Zimbo Trio, bem como uma montagem com ênfase aos planos-ponto-de-vista (POV), realizada por Máximo Barro, sugerem relações com um cinema “universalista”, na senda de diálogos estabelecidos por Candeias durante sua formação no Seminário de Cinema do MASP.¹⁴

***O quarto* (1968)**

Dirigido por Biáfora, montado por Máximo Barro e produzido pela empresa de Astolfo Araújo – com uma equipe próxima àquela que realizaria *As armas* (1969) –, desde seu início *O quarto* explicita o diálogo com o cinema moderno italiano. De fato, a intriga geral, de um funcionário de classe média e seus desencontros com o mundo, dialoga com os dramas pessoais e a incomunicabilidade na linha de Antonioni. A busca pela complexidade da construção fotográfica, os quadros e a arquitetura moderna brasileira despontando aqui e ali, bem como a visita a ambientes de alta sociedade, não deixam de dialogar com *O eclipse*, que será fartamente citado – seja pela construção da lâmpada como ofuscamento do olhar, seja pela atmosfera geral de desencontro. Neste filme, além de consolidar o requinte de alguns dos espaços visitados pelos personagens, a música colabora com a construção interna de Martinho (Sérgio Hingst).

O quarto acompanha a vida de um funcionário público em crise com o trabalho e a vida amorosa. O descompasso e a solidão são as tônicas gerais, com variações, centrando-se na metáfora do abandono de Martinho em seu apartamento na zona leste de São Paulo, bem como em seu autodesprezo, diante de um problema ocular em estágio avançado. Tendo a solidão do quarto como espaço de enfermidade, os descompassos físicos e emocionais, com as mulheres e com a cidade recolocam-se. Assim, desde a informação sobre a doença do protagonista, o acompanhamos no espaço de trabalho, um escritório de contabilidade, onde é desqualificado pelos companheiros. Percorremos com ele as ruas do centro e as imediações do Parque Dom Pedro II, em seus envolvimento com prostitutas, ou shows de *strip-tease*, sempre em chave de descompasso. Ao visitar sua irmã, Martinho é cobrado por não ter se casado. Novas tentativas de encontros, ou coincidências, ocorrem. Caso de uma senhora apaixonada pelo personagem, que costuma assediá-lo, e cuja filha, moça de família, parece interessar-se sinceramente por ele. Por fim, uma relação pouco mais detida, com uma mulher de alta sociedade que adota o amor de Martinho para esquecer um caso anterior. Sem adequar-se ao mundo, Martinho termina o filme sem emprego ou companhia feminina.

Ao longo do trajeto, as músicas colaboram com a construção da vida interna de Martinho, bem como com os efeitos de ação e de requintamento dos ambientes visitados. A estrutura sonora é composta por três principais tipos de som: os ruídos ambientes, internos e externos aos espaços apresentados; os diálogos entre os personagens; as músicas com predomínio dos improvisos de piano. Enquanto os dois primeiros correspondem a sonoridades diegéticas, as músicas possuem um carácter ambíguo. Passando à identificação das funções dominantes de tais músicas, trata-se de *músicas de fosso*, que dialogam com as experiências do personagem; em algumas passagens, porém, colam-se de tal modo aos movimentos especiais e corporais, podendo ser aceitas como *músicas de ecrã* sem fontes sonoras identificáveis.

A estrutura musical inclui peças especialmente executadas por piano, eventualmente acompanhadas por contrabaixo e/ou percussão. Assim como em *Noite Vazia*, há um *leitmotiv* que se repete. Em *O quarto*, trata-se de um tema modal, de procedimento *cool*, com repetições e o prolongamento das notas, centrando-se num acorde menor com 13ª menor, tocado a partir de diferentes intenções. O tema acompanha a apresentação geral do filme, composta por imagens da cidade de São Paulo, que progridem de planos do centro urbano para planos das imediações da Zona Leste. Ao adentrarmos o apartamento, a música assume nova variação, repetitiva, com acordes e arpejos

improvisados sobre a harmonia do *leitmotiv*. Acompanhando as imagens do despertar do personagem, temos uma variação mais sintética do tema, com maior fragmentação e dissonância; o desenvolvimento musical cessa estrategicamente, para o *flashback* da consulta com o oculista, retornando com intensão sintética e menor volume, para o encerramento dessa primeira sequência interna ao quarto. Embora inserida como *música de fosso*, no plano em que o personagem olha para a luz, há o estabelecimento de um breve paralelismo entre o *zoom-in* e a fragmentação do tema, trazendo uma associação entre o *leitmotiv* e o adoecimento do personagem – sendo este um *ponto de sincronização* bastante importante para o filme. Entre os diversos retornos do *leitmotiv*, notam-se novos arranjos, incluindo mudanças de velocidade e dos instrumentos presentes.

A colaboração da música para a sucessão de ambiências, bem como para a intensidade da ação e sensação de ocupação física de espaços, explicita-se durante os deslocamentos de Martinho pela cidade. Ainda no início, o protagonista passa por um teatro, onde assiste a duas apresentações de *strep-tease*, acompanhadas por um tema musical, tocado por um trio de músicos ao pé do palco. Apesar de vermos diretamente a fonte de execução da música, a construção é descompassada, mantendo a natureza do acompanhamento musical enquanto *música de fosso*, associada à experiência do personagem. Cada show é acompanhado por uma ambientação musical diferente e, após a saída do teatro, percebe-se uma nova música que passa a acompanhar o personagem pelas ruas; embora com volume mais baixo, não se trata de reverberação da música tocada dentro do teatro. Trata-se, sim, de uma nova ambientação, reverberando a experiência de Martinho em sua busca, como uma continuidade do *voyeurismo* experimentado dentro do teatro. Assim como na sequência inicial do filme, há aqui uma sucessão de atmosferas que, embora a partir de temas diferentes, sugere aproximações entre as situações vistas e a experiência interna do personagem. O referido uso da *música de fosso* para a sucessão de ambiências, por sua vez, apresenta-se em outros espaços visitados pelo personagem, caso dos bares, festas, galerias ou momentos de sexo.

Durante o caso com a moça de alta sociedade (Giédre Valeika), desde o deslocamento dos dois de carro em direção à mansão, nota-se uma nova música, de execução bastante improvisada, que será o tema do casal. Trata-se de um trecho melódico de “Corcovado” (Tom Jobim), que é executado em piano. Enquanto a composição vincula-se ao repertório da bossa nova, o procedimento cíclico nos

remete ao *cool jazz*, confirmando a bricolagem cultural também em *O quarto*. Tal fusão de gêneros – jazz e bossa nova –, por sua vez, parece dialogar com as diferenças de classe entre os personagens de Hingst e Valeika.

A última sequência do filme, que apresenta a volta de Martinho ao apartamento, desempregado e arrasado, pode ser tomada como um dos pontos culminantes do uso da *música de fosso* para trazer o universo interno. Desde a volta do personagem à sua residência, notamos a retomada do *leitmotiv*, executado de diferentes modos pelo piano e pelo contrabaixo, mas com rupturas para *flashes* das memórias de Martinho – incluindo o vulto da moça de família, recusada por ele, acentuada por um ataque de notas agudas de piano, ou, posteriormente, o pensamento vago em torno da socialite, com a retomada de um trecho de “Corcovado”. No encerramento de *O quarto*, o próprio tema se desintegra em meio à repetição de notas. A partir das descrições aqui feitas, portanto, são identificadas duas principais funções narrativas para as músicas: por um lado, as *músicas de fosso* em diálogo com a situação interna do personagem; por outro, as *músicas de ecrã* ou *de fosso* com função de sucessão de ambientes e ações.

Quanto aos gêneros musicais, nota-se o piano como coluna central, trazendo improvisos de intenção *cool*, sobre temas situados entre o jazz e a BN. A face repetitiva e sintética contribui com o requinte dos ambientes, ou da vida ambicionada por Martinho. O som da bateria desponta em passagens pontuais, enfatizando ritmos em diálogo com a bossa nova. Em *O quarto* o virtuosismo do Zimbo é amenizado, atribuindo aos procedimentos *cool* – repetição, extensão e concisão – uma função narrativa que mimetiza a interioridade do protagonista.

***As armas* (1969)**

Dirigido por Astolfo Araújo, *As armas* tem a colaboração de Rubem Biáfara com o roteiro e com a produção, realizada pela mesma empresa de *O quarto*. O filme dialoga com as narrativas sobre os movimentos armados, de oposição aos militares nos anos 1960; a representação da guerrilha aqui presente, entretanto, possui tonalidades reacionárias – tratando-a como a ação de foras da lei e, quanto ao gênero, unindo algo de *gangster* e de *western*. Nessa senda, o trabalho com sons/músicas sugere paralelos entre os guerrilheiros de *As armas* e um grupo de bandidos, que lutam por uma mala de dinheiro e um estoque ilegal de armas.

A intriga acompanha César (Mário Benvenuti), um motorista que colabora com um grupo de esquerda e, aos poucos, se desilude. Isso se dá devido ao autoritarismo do chefe, chamado de “professor”, ao fato de não ver sentido nas ações desenvolvidas e, sobretudo, por querer uma fatia maior do contrabando em jogo. Cesar resolve boicotar o grupo, assassinando o líder, seduzindo sua filha e roubando o dinheiro. O filme aos poucos torna-se uma perseguição de bandidos sem caráter atrás de um baú de dinheiro. Sob o ponto de vista predominante, diversos são os indícios da natureza criminosa da ação e da eminência de sua repressão. Isso inclui desde o paralelo entre as ações dos protagonistas e as imagens documentais da repressão policial ao maio de 1968 francês à punição de Cesar com a própria morte. No final do filme, o grupo será visto caminhando por um trilho de trem, como se estivesse no velho oeste.

Quanto às funções sonoras proeminentes, o trabalho do Zimbo Trio concentra-se na criação de sons *off* e de extratos musicais que se colocam como *música de fosso*. Tais músicas enfatizam tensões, deslocamentos ou expectativas da ação representada pelas imagens. Nota-se uma experimentação musical mais contida – centrada em instrumentos de cordas e percussão – com a criação de estranhezas, em termos de ritmos e intervalos sonoros. As cordas trazem timbres aveludados, remetendo-se a culturas locais brasileiras. Dentre os trabalhos aqui debatidos, *As armas* é o mais nacionalista quanto à criação sonora/musical. Nenhum tema ou procedimento remete-se ao jazz, trazendo, ao contrário, diálogos com a cultura brasileira.

Valeria questionar a omissão do repertório característico do trio, associado à BN e ao SJ: será que uma trupe de foras da lei não mereceria o requinte do repertório consolidado do Zimbo? A omissão é significativa, trazendo um posicionamento em relação aos protagonistas e diferenciando-os em relação à elite ou às classes médias representadas em *Noite Vazia* e *O quarto*. No filme de Astolfo, em termos narrativos, as experimentações sonoras colocam-se como comentários-denúncia das ações dos guerrilheiros. Cumprindo essa função, é possível trazer como exemplo as aparições da música-tema do filme, as presenças cíclicas dos comentários sonoros, bem como a presença de um extrato da música “Berimbau” (Baden Powell),¹⁵ também utilizada como comentário.

A ênfase aos sons em detrimento das músicas insere *As armas* no debate iniciado em *Vidas Secas* (1963), em cuja proposta sonora Geraldo José opta por sonoridades regionais. No filme de Astolfo, tais sonoridades mantêm-se como comentários que trazem informações sobre as ações diegéticas. Assim, o *leitmotiv*, composto por um soar cíclico de notas de rabeca, desdobra-se entre os créditos iniciais e a primeira sequência – na qual vemos imagens de um parque de diversões e uma barraca de tiro ao alvo, escutando no *fora de campo* o diálogo pessimista entre dois homens sobre os impasses políticos do país. As associações entre o mapa de um espaço árido, as armas da barraca de tiro ao alvo e a tensão cíclica do tema em rabeca levam a pensar num espaço *fora da lei*, com um quê de nordeste brasileiro. Apesar do sotaque regional, a execução com notas prolongadas traz o *cool* típico do Zimbo Trio. Distanciando-se do samba, tal trabalho dialoga com as tendências do *Quarteto Novo*, visto por Marcelo Gomes como marco divisor do SJ do período, por unir engajamento político e musicalidades nacionalistas, avançando a “uma série de ritmos aceitos como de origem nordestina como o baião, forró, xote, entre outros” e sem mais caber nas designações anteriores de BN e SJ (GOMES, 2010, p. 86). O *leitmotiv* é retomado em momentos de tensão, eclodindo no final: quando os guerrilheiros seguem sua briga pelo dinheiro, ao longo de uma estrada de ferro abandonada, apresentados por meio de imagens em negativo. Tudo isso de modo a reafirmar o caráter transgressor e pejorativo atribuído ao grupo.

A única música do repertório da BN a figurar de modo mais claro é “Berimbau” de Baden Powell. Entendemos apenas sugestões da melodia, especialmente notas executadas pelo violão, que serão repetidas, em procedimento *cool*, ao longo do filme. As presenças da música trazem o imaginário do berimbau, da capoeira e do amor referidos pela canção – associando-os, dentro da diegese, às brigas internas ao grupo, bem como ao amor, ou sedução, ocorrida entre Cesar e Luiza (filha do líder do bando). A pesquisa do Zimbo, trazendo representações da cultura brasileira, associa-se ao engajamento próprio à cultura de esquerda no período. As lutas e o envolvimento evocados por “Berimbau”, dialogando com sonoridades locais antes caladas, colocam-se num espectro ideológico oposto às ações evocadas pelas imagens de *As armas* – que tratam os ativistas de esquerda como marginais a serem punidos. Essa construção abre um conjunto de estranhezas, que despontam aqui e ali, entre certo conservadorismo do olhar, presente na construção da intriga e o engajamento exibido nas sonoridades.

Considerações finais

A análise das contribuições do Zimbo Trio, a partir das duas frentes aqui colocadas, permitiu examinar não apenas figuras próprias aos trabalhos do trio no cinema, mas também sobrepor jogos de tensão entre engajamento e adesão à indústria cultural na frente histórica, entre BN e SJ no âmbito musical, ou ainda entre a adesão à cultura estrangeira e a reafirmação de traços regionais/nacionais no âmbito do posicionamento cinematográfico. Se o Zimbo se associa à popularização da BN, incluindo pontos de resistência, suas participações no cinema trazem também resistências à linha universalista, predominante entre os diretores de *Noite vazia* (1964), *O quarto* (1968), *As armas* (1969), especialmente a partir das propostas rítmicas e pesquisas de timbres.

No âmbito do pensamento cinematográfico, Khouri, Biáfora e Araújo associam-se aos desdobramentos industriais da Vera Cruz e à defesa dos padrões importados, interagindo com as vertentes hegemônicas do INC. A recepção desses filmes reafirma sua associação a um pensamento industrial universalista. No caso de *Noite Vazia*, o filme será comparado com obras de Antonioni, devido à postura existencial, ao apuro formal ou à temática de uma burguesia em desintegração (AZEREDO, 1964; PERDIGÃO, 1965). Se Biáfora defende *Noite Vazia* como “uma obra completa, de acabamento internacional, perfeitamente estruturada e expressiva” (BIÁFORA, 1964), por outro lado, posicionamentos nacionalistas acusaram Khouri de representar uma “burguesia derrotista” sem uma efetiva “consciência estética do Brasil” (BARROS, 1964, p. 18). Quanto a *O quarto*, as críticas de Ida Laura trazem a vivência do personagem como fenômeno universal, transposto a uma psicologia social da sociedade brasileira, com condição humana de uma determinada época, como se espelhasse a realidade social (LAURA, 1968b). Também na recepção de *O quarto*, é recorrente o argumento de que Biáfora teria precedido Antonioni e Bergman quanto ao despojamento do estilo e à interioridade das personagens (LAURA, 1968a). Na recepção de *As armas*, nota-se a tentativa de Biáfora de aproximá-lo de *Noite Vazia* e *O quarto*, devido ao seu niilismo (BIÁFORA, 1970), bem como o elogio à suposta “agudeza da observação de fatos autênticos” de nossa sociedade (LAURA, 1969, p. 31), presente no filme. *A margem*, por sua vez, seria também incorporado pela crítica universalista, com Candeias anunciado como “uma espécie de Pasolini Brasileiro” (BIÁFORA, 1967a, p. 7) e seu filme destacado como “a mais brasileira de todas as pretendidas fitas brasileiras” (BIÁFORA, 1967b, p. 24).

Esse breve mapeamento indica uma estratégia universalista, de associação dos filmes analisados ao cinema europeu à suposta representação da realidade brasileira por meio de um humanismo universal.

Por outro lado, as figuras audiovisuais mapeadas associadas ao Zimbo Trio trazem construções criativas por vezes ambíguas, ou mesmo avessas ao universalismo. Nesse sentido, vale destacar a complexidade assumida pelas interações entre *músicas de fosso* e *músicas de ecrã*, desdobrando-se em funções narrativas predominantemente de comentários, que dizem algo sobre a interioridade das personagens, ou, ainda, recorrendo à função de sucessão de ambiências/ações, presente em *Noite Vazia*, *A margem* e *O quarto*, que apresenta proximidades estruturais quanto ao seu *modus operandi* em relação aos *pot-pourris* musicais do Zimbo com Elis Regina. Muitos desses elementos narrativos desdobram-se da bricolagem musical, incluindo traços de resistência, relativos às culturas negra, caribenha ou regional brasileira face ao jazz; isso se espelha no paulatino engajamento das participações do trio, culminando com a exploração sonora de regionalismos em *As armas*.



Figura 1. Leitmotiv de *A margem* (1967). Fonte: o próprio autor.¹⁶¹⁷



Figura 2. Leitmotiv de *O quarto* (1968). Fonte: o próprio autor.¹⁸



Figura 3. Leitmotiv de *As armas* (1969). Fonte: o próprio autor.¹⁹

REFERÊNCIAS

UCHÔA, Fábio. *Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e análise audiovisual*
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45511>>

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANAND, Mulk Raj. **Kama Kala**: Some Notes on the Philosophical Basis of Hindu Erotic Sculpture. Geneva: Nagel Publishers, 1962.

AZEREDO, Ely. **Na procura do êxtase, um jogo sem vencedor**. 1964. [Recorte sem identificação, P. 542/11, do acervo da Cinemateca Brasileira].

BARROS, Jefferson. Quem tem medo de Walter H. Khouri? **Correio do Povo**. [s. l.], p. 18, 17 jan. 1965.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIÁFORA, Rubem. Com *Noite Vazia* a definitiva maioria do cinema brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1964.

BIÁFORA, Rubem. Um Pasolini brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 fev. 1967a.

BIÁFORA, Rubem. Fitas de Bergman, Khouri e Candeias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 24, 17 dez. 1967b.

BIÁFORA, Rubem. Amanhã o início. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1970.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-50.

CAMPOS, Augusto de. Da jovem Guarda a João Gilberto. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-58.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Mimesis, 2011.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *In*: GALVÃO, W. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GAMO, Alessandro. **Aves sem rumo**: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. 2000. 99 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova**. 2010. 213 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. **A Música no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

LAURA, Ida. O quarto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1968a.

LAURA, Ida. Significado de *O quarto*. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1968b.

LAURA, Ida. Anatomia de uma realidade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1969.

- MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o fino da bossa**: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 2008. 410 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2008.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-131.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-69). Versão digital revista pelo autor. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 31, p. 11-30, 1999.
- PERDIGÃO, Paulo. Noite Vazia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1965.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SILVA, Alvares da; FONTOURA, Walter. Bossa Nova rende milhões. **O cruzeiro**, 9 fev. 1963.
- SIMIS, Anita. Nacionalistas versus universalistas? *In*: SIMIS, Anita. **Cinema e Estado no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. p. 260-275.
- SIMIS, Anita. INC (Instituto Nacional de Cinema). *In*: RAMOS, F.; MIRANDA, F. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. p. 298-299.
- STERNHEIM, Alfredo. **Máximo Barro**: Talento e altruísmo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Art Editora, 1991.
- UCHÔA, Fábio Raddi. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista Famecos**, v. 24, n. 2, maio/ago. 2017.
- VIANNA, Antônio Moniz. A Margem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 18 abr. 1968.
- VIDAL JÚNIOR, Itamar; TINÉ, Paulo. A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri. **Itinerários**: Revista de Literatura, n. 49, p. 97-113, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12269>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

NOTAS

1 As oposições ideológicas entre nacionalismo e universalismo estarão presentes nos posicionamentos políticos, bem como na crítica, em filmes e em formas de produção ao longo dos anos 1950-70. Entre a historiografia, serão tratadas especialmente por Bernardet e Galvão, em *Cinema: representações em caixa de eco ideológica*, à luz das construções sobre o nacional e o popular no pensamento cinematográfico dos anos 1950-60; por José Mário Ortiz Ramos, em *Cinema, estado e lutas culturais*, no mapeamento das interações entre ação estatal, postura políticas dos cineastas e direcionamentos da produção fílmica; bem como por Anita Simis, que retoma a dicotomia em *Cinema e Estado no Brasil*, questionando sua validade ao tratar de intelectuais de posicionamento ambíguos. Para um aprofundamento das definições para tais vertentes, em particular junto ao ensino de cinema na São Paulo dos anos 1950, consultar o artigo “O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias” (UCHÔA, 2017).

2 Neste artigo, as siglas SJ e BN são usadas para designar respectivamente samba-jazz e bossa nova.

3 Para Michel Chion esse tipo de análise leva em conta que o cinema não pode dividir-se entre sons e imagens, devendo-se atentar às influências e transformações entre os dois: “uma percepção influencia a outra e a transforma: não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 7).

4 Entre os diversos grupos de samba-jazz, que gravam a partir de 1963: Bossa Três (1966), Jongo Trio (1965), Milton Banana Trio (1965), Os Cobras (1963), Meirelles e os Copa 5 (1964), Hector Costita Sexteto (1964), Dom Um (1964), Quarteto Sambacana (1965), Sergio Mendes e Bossa Rio (1964) e Trio 3D (1965) (GOMES, 2010, p. 85).

5 Ao contrário de outros trios de samba-jazz dos 1960, nos quais predominava o “samba de prato” (GOMES, 2010, p. 38), em algumas das composições do Zimbo notam-se bumbos e tambores, remetendo a acentos afros. Gomes indica que a incorporação do jazz foi acompanhada entre os bateristas brasileiros por uma modificação técnica, do “samba cruzado” para o “samba de prato”: “troca-se uma condução rítmica nesse instrumento carregada de tambores, por formas de acompanhar mais ‘abertas’, conduzidas no prato” (GOMES, 2010, p. 38).

6 Entre tais discos podemos citar “Zimbo Trio – Zimbo Trio + Cordas Vol 1 - É Tempo De Samba” (1967); “Zimbo Trio – Zimbo Trio + Cordas Vol 2” (1968) e “Decisão (1969)”

7 Nessa linha, tendendo à BN, o Zimbo grava “Elizabeth Cardoso & Zimbo Trio & Jacob Do Bandolim – Vol. 1” (1968), com um instrumentalismo mais contido, ao acompanhar a voz de Elizabeth Cardoso.

8 *Música de fosso* é aquela que “acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação” (CHION, 2011, p. 67). *Música de ecrã* é aquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação” (CHION, 2011, p. 67). Os sons *on the air*, por fim, são aqueles “alegadamente transmitidos eletricamente, por áudio, telefone, amplificação etc.” (CHION, 2011, p. 64).

9 Na proposta de Chion, a análise audiovisual inclui diversos passos, para além dos três aqui destacados. A identificação das dominantes corresponde ao mapeamento das principais músicas e seu comportamento em relação às imagens; a busca dos pontos de sincronização compreende indicar momentos de importância proeminente em termos de sincronia; por fim, a análise narrativa traça as funções narrativas, assumidas pelas figuras identificadas.

10 A partitura original de Rogério Duprat, com as anotações e músicas de *Noite Vazia*, podem ser consultadas junto ao acervo da família Duprat; as páginas iniciais foram reproduzidas em artigo de Vidal Júnior e Tiné (2019).

11 Em *A margem* e *As armas*, além dos instrumentos tradicionalmente tocados pelo Zimbo Trio, nota-se a presença de linhas de violão, entre outros instrumentos de cordas – função essa que não é nominalmente identificada nos créditos de tais filmes, tampouco na bibliografia de referência ou na Filmografia Brasileira (Cinematoteca Brasileira). Disponível em: <https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso: 28 maio 2023.

12 Ver Figura 1.

13 Os créditos iniciais do filme trazem a participação do “Coral São José do Ipiranga”.

14 Máximo Barro foi professor de Candeias, durante seu curso no Seminário de Cinema do MASP, entre 1955-57. A partir desse contato, Barro diz que foi chamado para a montagem de alguns dos primeiros documentários do cineasta (*Polícia Feminina*, 1960 e *Ensino Industrial*, 1962) e posteriormente do longa *A margem*. Vale lembrar que Rubem Biáfora, fazendo parte desse mesmo círculo de contatos universalistas, chamaria Máximo Barro para montar *O quarto* (STERNHEIM, 2009).

NOTAS

15 A música relaciona-se às pesquisas de Baden Powell em torno da cultura afro e do Candomblé, tendo no arranjo original de violão uma releitura bastante interessante do toque do berimbau. Algo sintetizado em fragmentos sonoros de *As armas*. Ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69218/berimbau>. Acesso em: 25 jun. 2023.

16 Agradecimentos especiais ao Maestro Fábio Tagliaferri, pela ajuda com a transcrição dos *leitmotivs* aqui debatidos.

17 Transcrição de 13 compassos do *leitmotiv* de *A margem*, que começa a ser executado junto com o movimento inicial da barca, primeira sequência do filme. A frase de cinco notas, repetida com variações a cada dois compassos, será posteriormente ampliada para uma frase de 12 notas, mantendo a intenção cíclica e o prolongamento de algumas das notas.

18 Transcrição dos 10 compassos iniciais da música de *O quarto*. Trata-se de uma transcrição levando em conta apenas as notas de ponta da melodia tocada pelo piano. Os quatro compassos iniciais trazem repetições cíclicas de notas, que a partir de então desdobram-se na frase principal do *leitmotiv*. Tal tema, com algo de triste, incluindo suas variações, acompanha o percurso de imagens da metrópole até o melancólico encontro com o personagem dentro de seu apartamento.

19 Transcrição de oito compassos do *leitmotiv* de *As armas*, com ênfase à melodia, executada de modo veloz em rabeca. O tema traz a repetição de ideias e uma sensação cíclica mais exacerbada; o timbre aveludado e áspero colabora com a construção de um mundo de confrontos ao sobrepor-se ao universo árido sugerido pelas cartelas iniciais do filme.

Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

When Time Becomes Space: The Song as a “Time-Suppressing Machine”

Quand le temps devient espace : la chanson comme une « machine à supprimer le temps »

Alexandre Siqueira de Freitas

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: alexandre_sfreytas@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1970-6412>

RESUMO:

Este texto se situa em interseções de campos disciplinares, especialmente dos Estudos Interartes e da Fenomenologia. Reflete sobre as vivências do tempo na música em geral e, particularmente, na canção “Clube da esquina n.º. 2”, composta por Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, na gravação de Milton Nascimento, do álbum *Angelus* (1993). O percurso metodológico deste artigo se baseia principalmente, em três referências teóricas: a aproximação entre música e mito no que tange às experiências do tempo (LÉVI-STRAUSS, 2010), o entendimento de música enquanto imagem (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) e os conceitos de espaços estriado e liso (BOULEZ, 1963). Como resultados, o artigo inscreve a canção – em suas possíveis experiências com tempos, espaços e imagens (visuais e sonoras) – na perspectiva do hibridismo da arte contemporânea.

Palavras-chave: *Interartes. Imagem. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hibridismo.*

ABSTRACT:

This text is situated at intersections of disciplinary fields, especially interarts studies and phenomenology. It reflects on the experience of time in music in general and, particularly, in the song “Clube da Esquina n.º. 2”, composed by Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, on the recording by Milton Nascimento, from the album *Angelus* (1993).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

The methodological course of this paper is based mainly on three theoretical references: the rapprochement between music and myth in terms of experiences of time (LÉVI-STRAUSS, 2010), the understanding of music as an image (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) and the concepts of striated and smooth spaces (BOULEZ, 1963). As a result, the paper inscribes the song – in its possible experiences with times, spaces and images (visual and sound) – in the perspective of the hybridity of contemporary art.

Keywords: *Interarts. Image. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hybridism.*

RÉSUMÉ:

Ce texte se situe aux intersections de champs disciplinaires, notamment les études interarts et la phénoménologie. Il reflète sur les expériences du temps dans la musique en général et, en particulier, dans la chanson « Clube da Esquina n.º. 2 », composée par Milton Nascimento, Lô Borges et Márcio Borges, sur l'enregistrement de Milton Nascimento, extrait de l'album *Angelus* (1993). Son parcours méthodologique s'appuie surtout sur trois références théoriques : le rapprochement entre musique et mythe (LEVI-STRAUSS, 2010), l'appréhension de la musique comme image (IAZZETTA, 2016; CAESAR, 2001) et les notions d'espaces striés et lisses (BOULEZ, 1963). De ce fait, l'article inscrit la chanson – dans ses possibles expériences avec les temps, les espaces et les images (visuelles et sonores) – dans la perspective de l'hybridité de l'art contemporain.

Mots-clés: *Interarts. Image. Clube da Esquina n. 2. Milton Nascimento. Hybridité.*

Artigo recebido em: 17/03/2023

Artigo aprovado em: 31/05/2023

Introdução

São comuns investigações de cunho fenomenológico sobre as relações entre música e tempo, ou melhor, sobre os diferentes tipos de vínculo entre o que se entende por música e toda uma variedade de conceitos de tempo¹. Como se sabe, o debate filosófico suscitado sobre música e tempo frutificou-se em pensadores de diversas épocas e escolas. Pré-socráticos, Agostinho, Kant, Nietzsche, Heidegger, Bergson e Deleuze, entre muitos outros pensadores, são conhecidos pelas contribuições conceituais sobre o tempo e mencionaram, em maior ou menor medida, vinculações particulares com a música. A disciplina Estética encontrou no tempo um critério possível para lidar

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

com o problema da classificação das artes, conforme nos mostrou Luigi Pareyson (2001)². Novos modos de se relacionar com o tempo se inscreveram nas práticas artísticas, sobretudo a partir dos princípios do século XX, na medida em que se explorou possibilidades (muitas delas, inéditas) de se lidar com matérias e técnicas: esculturas ganham movimento, o enfoque nos timbres sonoros rivaliza com a vocação narrativa da música, novos tratamentos pictóricos determinam outros ritmos na recepção das artes visuais, por exemplo³.

Em meio a tão fértil território de pesquisa – o tempo na arte – escolhemos tecer reflexões a partir e sobre uma canção: *Clube da Esquina nº 2*, de Milton Nascimento (1942-), Lô Borges (1952-) e Márcio Borges (1946-), na gravação do álbum *Angelus*, de 1993. Esta escolha se deu, em um primeiro momento, por intuirmos particularidades em sua relação com o tempo e que, a partir delas, poderíamos convocar autores e suscitar novas reflexões. A escolha de uma canção popular como objeto, conhecida por vasto público, nos pareceu oportuna pelo fato de, em geral, investigações dessa natureza voltarem-se a artistas de segmentos mais restritos, da música de concerto ou contemporânea⁴.

Para adentrarmos à canção, no entanto, percorreremos um trajeto introdutório visando a melhor subsidiar reflexões, que terão consequências ao mesmo tempo específicas – relativas ao entendimento da “arquitetura” da canção, sua forma – e amplas – que tecem associações entre a música estudada e o pensamento mítico de Claude Lévi-Strauss (2010), evocando possibilidades da música (ou do som) enquanto imagem, a partir de fontes diversas (IAZZETTA, 2016; FERRAZ, 2011; CAESAR, 2001; NATTIEZ, 2010). A escolha das referências teóricas utilizadas provém de nossa percepção da/ sobre a canção, mas, de certo modo, serve para construir um olhar particular sobre ela, que traga, esperamos, novas perspectivas de apreensão e fruição.

Este texto – que, por vezes, comporta algum viés ensaístico – se inscreve no campo dos Estudos Interartes, que, segundo Claus Clüver (1997, p. 37), abrange investigações “das inter-relações entre as artes e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias artes”. Encontra, portanto, abertura a uma noção cara à arte contemporânea: a de hibridismo, por abarcar uma produção artística a qual buscamos inscrever em uma “região fronteira” (VALENTE, 2015, p. 585).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Antes de abordar a canção, em suas híbridas potencialidades, voltamos nosso olhar a uma pintura figurativa, que se abre ao pensamento mítico.

“Uma dança para a música do tempo”

A pintura abaixo, de Nicolas Poussin (1594-1665), foi chamada inicialmente de *Uma dança à música do tempo* (*Danse à la musique du temps*) e, mais tarde, ganhou o título de *A dança da vida humana* (*La danse de la vie humaine*). O artista pensa, por formas e cores, alegorias sobre o tempo e nos traz interessantes possibilidades de entendimento de sua ação na música.



Figura 1. Nicolas Poussin (1594-1665), *La Danse de la vie humaine* (1634-1636), óleo sobre tela, 82,5×104 cm. Fonte: Wallace Collection (2022).

Crianças, jovens e idosos, música e dança, movimentos lineares e cíclicos são alguns dos elementos que se dobram e se desdobram na constituição das muitas camadas de leitura desta tela. Sem a ambição de maior aprofundamento na análise da imagem, elencamos apenas algumas notas que não escapam a um primeiro olhar – atento às presenças do tempo e da música – e que podem ser úteis à argumentação deste texto.

No alto da tela, o tempo que passa, da esquerda à direita. Apolo, o deus solar, em sua biga, sustenta um círculo, comumente associado à eternidade. Abaixo, com grande destaque, outro círculo, desta vez ele mesmo em movimento: o tempo cíclico da dança de quatro personagens. À esquerda, jovem e ancião ocupam o mesmo espaço na escultura de *Janus* bifronte, o tempo como transformação, passado e futuro, guardião dos portais por onde passavam soldados romanos nos tempos de guerra. Com as crianças, a ampulheta do tempo e as bolhas, símbolos presentes em telas de natureza morta do gênero *vanitas*⁵, exaltam a finitude e a fragilidade do homem, respectivamente⁶. E, finalmente, a música do longevo Saturno, nu e alado, conhecido como *Chronos*, na mitologia grega. Executando uma lira – com suas cordas na posição vertical, que ligam a terra ao céu (BOSSEUR, 1999, p. 93) –, conduz os tempos. Tempos plurais, já que suas asas e sua natureza divina permitem o acesso a outros espaços e tempos.

Nas várias possibilidades interpretativas da tela de Poussin, habitam duas dimensões particulares, de maneira alguma excludentes, sobre as quais fundamentamos as principais reflexões tecidas neste texto. A primeira, mais filosófica, é subjacente à pintura: diz respeito à dimensão mítica e à vocação da música em intervir no tempo. Para isso, trago algumas reflexões a respeito da música em Claude-Lévi-Strauss. A segunda situa-se em uma instância mais experiencial, de sua vivência fisiológica, por assim dizer, e mais ligada à experiência musical, particularmente à recepção da canção popular.

No tempo do mito e da música

Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, *máquinas de suprimir o tempo* (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35, grifos do autor).

A obra *O Cru e o Cozido*, de Claude Lévi-Strauss, estrutura-se em capítulos a partir de uma relação de equivalências com os conceitos musicais de “forma” – relações entre as partes e o todo em uma peça – e de um amplo entendimento de “gênero” – canto, recitativo, variações, sinfonia, sonata, cantata, tocata... Para além do uso como figura de linguagem ou simples estratégia retórica, tais termos são utilizados com tamanha profundidade na obra que poderíamos, até mesmo, observá-la pelo viés de uma tradução intersemiótica, em um jogo de equivalências entre signos literários/inte-

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

lectivos e discursos musicais. Pois, como afirma o autor, são as similaridades entre o pensamento mítico e o pensamento musical que o fizeram optar por artifícios de composição musical, pensando a estrutura do texto em analogia à forma musical, ao invés da tradicional divisão por capítulos, que, à princípio, seria mais livre. Para além da forma, Lévi-Strauss buscou por “uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética”, na qual, segundo ele, a música sempre transitou naturalmente (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 33). Intervenções no tempo, como aceleração – *accelerando* – e prolongamento – *rallentando* –, sensações de simultaneidade – homofonia, polifonia –, entre muitos artifícios de composição musical, são voluntariamente transpostos no texto pelo autor.

Na “Abertura” de *O Cru e o Cozido* – que, como em uma abertura operística, anuncia as principais “ideias musicais” a serem desenvolvidas – Lévi-Strauss expõe uma dupla relação do tempo no mito, que, segundo ele, encontra correspondência com a música. Ambos, música e mito, seriam guiados por um tempo externo e um interno. O primeiro se dá a partir de uma série ilimitada de acontecimentos históricos organizados em um número limitado de eventos pertinentes. O tempo interno, por sua vez, tem “seu lugar no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e capacidade de atenção” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35). A mitologia e a música poriam em jogo especialmente os aspectos neuropsíquicos, nas durações, recorrências de temáticas e outras formas de retorno de material. Se pensarmos em música: contrastes e variações – de figuras rítmicas e melódicas, modulações tonais, texturas musicais... Em mitologia, seriam as diferentes narrativas provindas dos mesmos temas e personagens – tão comuns nos mitos indígenas e africanos, por exemplo. Os relatos mitológicos e os discursos musicais, com sua potência metafórica, constroem e desconstroem tempos.

Lévi-Strauss menciona, portanto, duas “grades” por meio das quais a música opera: uma cultural e outra fisiológica. A primeira consiste nas escalas e ordenamentos de intervalos de alturas e durações, que variam segundo as culturas. A segunda liga-se à exploração dos ritmos orgânicos: batimentos cardíacos, passos e respirações. Essas duas grades não seriam obviamente estanques e o que nos interessa, aqui, é entender que a música, com suas construções culturais particulares, distende, perfura, retoma os tempos dessas grades⁷.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

As semelhanças entre mito e música, segundo o texto de Lévi-Strauss, se dão também na medida em que não há término para suas análises e entendimentos. Os temas e sentidos se desdobram ao infinito. Constroem afinidades imprevistas. A unidade do mito – e talvez da obra de arte, de maneira geral, em sua significação moderna – é somente tendencial e projetiva. Divergência de sequências narrativas e de temáticas é atributo fundamental do mito. O pensamento mítico é alheio à preocupação com pontos de partida e de chegada bem definidos, não faz percurso completo e sempre lhe resta algo a fazer. Analogamente, no contexto da arte, seria uma obra de arte acabada, mas, de modo paradoxal, continuamente em construção, o que nos remete à perspectiva da teoria da formatividade de Pareyson (1996, p. 76), da obra de arte como uma “forma formante”. Como no mito, “o desígnio do compositor se atualiza através do ouvinte, e por ele”, invertendo assim a relação emissor-receptor (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 37). Os ouvintes tornam-se, de algum modo, “silenciosos executores”. Segundo Lévi-Strauss, mito e música atuam em terreno bruto, no tempo sincrônico e diacrônico, fechado em si mesmo. O prazer estético se dá nos “enlevos e tréguas, esperas inúteis e recompensadas” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 36).

A música como imagem

A conexão entre música e mito pode ter ainda como denominador comum o conceito de imagem.

Por um lado, consideramos, como Fernando Iazzetta, imagem como “tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração” e a música como “formas imagéticas com as quais criamos vínculos de representação com as coisas que conhecemos” (IAZZETTA, 2016, p. 377). Tal ideia aparece, de outras maneiras, nas reflexões de inúmeros estudiosos, como em trabalhos de Rodolfo Caesar, que, por entender o som como imagem, considerou “aberrante redundância” a ideia de existir Museus da Imagem e do Som (CAESAR, 2013, não paginado), ou mesmo em um depoimento do pianista Glenn Gould, relatado por Jean-Jacques Nattiez, no qual afirma que a música só pode existir no pensamento enquanto imagem (NATTIEZ, 2005, p. 104).

Por outro lado, a imagem no mito subsiste tanto na narração oral – por consequência, imagens sonoras) – quanto em suas personificações em textos visuais, seja em máscaras e alegorias, seja em apropriações diversas, como no caso da pintura de Poussin anteriormente citada e outras tantas. É

inegável que a evocação de algum mito, qualquer que seja sua origem – grega, africana, nórdica, ameríndia... –, nos chega, com muita frequência, por via de imagens diretamente visuais, como corrobora qualquer estudo da história da arte ocidental.

No intento desta seção de trazer a música como imagem, é oportuno também pensar na noção de “forma”, termo há muito incorporado no glossário musical, que evoca, de um modo particular, a ideia de imagem. Em música como no mito, a busca pelo entendimento da forma – como na relação entre as partes e o todo, ou seja, seu funcionamento em sua unidade – é sempre projetiva, de universalidade hipotética, tensionando o princípio cartesiano do movimento do simples ao complexo, como nos mostrou Lévi-Strauss.

O entendimento do senso comum sobre imagem – algo que se liga aos olhos – e sons – estes ligados ao sentido da audição – somente nos instruem sobre o que John Dewey chamou de “tentáculos” por meio dos quais tocamos o mundo (DEWEY, 2010, p. 350)⁸. Os órgãos dos sentidos seriam instrumentos de excitação corporal a partir dos quais todo o corpo irá reagir⁹.

Há, em um primeiro momento, dinâmicas próprias das imagens visuais e sonoras, no que tange suas relações com o tempo e com o espaço. Se tomarmos como referência as reflexões de Lévi-Strauss, no prefácio de *O cru e o cozido*, as imagens sonoras – tanto na música quanto no mito – têm sua temporalidade narrativa imediata varrida pelo tempo interno, neuropsíquico (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 35). Podemos dizer que se impõe, de algum modo, um tempo de imagem, ou, por que não, uma temporalidade de uma representação interna.

Por outro lado, a imagem visual convoca, em sua aparente inércia, um movimento interior, regido pela descoberta das relações internas da imagem visual em questão, por exemplo, na tela de Poussin. Relações entre o específico e o todo, a figura e o fundo, os diferentes ritmos das formas e das cores, tudo isso concorre para a constituição de uma dinâmica narrativa na/da recepção.

Imagens visuais e sonoras lidam, sim, de maneiras particulares com tempo e espaço¹⁰. Porém, é possível evocar algum tipo de isomorfismo – ou de relação de simetria – em suas recepções. O “linear” narrativo dos sons musicais se converte em uma temporalidade imagética de representação musical, enquanto pensamento e memória, com alguma vocação estática. Já a imagem fixa

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

de uma pintura é rapidamente convertida em alguma forma particular de narração, na medida em que relações entre elementos vão se construindo e ritmos internos vão se impondo. Há, logo, direções perceptivas invertidas, mas tendo por núcleo central um entendimento de imagem como representação interna de experiências estéticas.

Quando o tempo se torna espaço

A história das artes é, de algum modo, uma história das relações entre tempo, espaço, matérias e técnicas nas modalidades artísticas, das mais remotas às contemporâneas. Tempo e espaço, aliás, são matérias-primas dos artistas, “tecidos” sobre os quais eles imprimem sua produção¹¹. Noções de ritmo, movimento e composição, por exemplo, como instâncias estéticas e poéticas, permeiam frequentemente os discursos sobre arte, sejam elas sonoras, visuais, do corpo.

A música, em primeira instância, pode moldar nossas vivências temporais, pelo fato de agir muito fortemente nos nossos tempos psicológicos, como Lévi-Strauss percebeu. Não é difícil notar que a experiência musical, em seu jogo entre memórias e expectativas, é hábil em nos desvincular do tempo cronológico, ainda que, de modo paradoxal, a ele se submeta inexoravelmente.

Em última instância, no contexto da música ocidental, esta aptidão para atuar em nossos tempos internos pode se mostrar ainda mais radical.

Costuma-se atribuir a Claude Debussy (1862-1918), com suas novidades melódicas e harmônicas, um importante papel na ruptura da linearidade do discurso musical, isto é, da música como afirmação de uma sintaxe pautada pela hierarquia tonal, passível a analogias com o discurso verbal. André Boucourechliev (1998) chama de “revolução sutil”, título de seu livro, tal ruptura musical feita pelo compositor francês¹². Na medida em que se suspende uma série de expectativas – atendidas ou frustradas – relativas ao discurso musical tonal – que pode ser caracterizado como um jogo sintático particular de construção de melodias e harmonias, historicamente estabelecido –, tendemos a voltar a atenção ao próprio som e à experiência do tempo presente: um predomínio, ainda que passageiro, da vivência do som sobre a vivência do discurso dos sons. Por analogia, o

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

som “paralisado”, no tempo presente, pode se aproximar da experiência da imagem visual, como se a música, com a “suspensão” narrativa, se mostrasse em sua totalidade, como o faz uma pintura à óleo.

A experiência primordial com o próprio som se adere – ou, de algum modo, se impõe – à experiência do discurso por ele produzido. Novas e radicais possibilidades do uso do som vão se apresentando ao longo da história, como na música concreta, na espectral, na eletroacústica etc., além da chamada “arte sonora” e dos muitos diálogos estabelecidos com as artes do corpo e visuais¹³.

Importante dizer que música e artes visuais estão sempre passíveis a encontrar ressonâncias no que tange à relação com o tempo. Mesmo na música mais convencional, é possível encontrar uma “brecha” no discurso dos sons, no enfoque nas relações entre os sons, para se encantar com os sons em si, seus timbres e as maneiras como preenchem o espaço. “Paralisa-se” o tempo.

No contexto de um concerto de música eletroacústica ou em certos repertórios do que se convencionou chamar de música contemporânea, esta sensação de tempo paralisado pode ser mais comum, já que, muitas vezes, reserva-se atenção especial ao parâmetro timbre¹⁴. A experiência sensível do audível se assemelharia àquela do visual, na medida em que o som não deseja, necessariamente, nos “contar uma história”, como comentou John Cage a respeito dos “sons livres” do trânsito de Nova Iorque ouvidos de seu apartamento (JDAVIDM, 2008). Os sons “tão somente” se apresentavam. Como, em geral, o fazem obras visuais.

Tanto obras visuais quanto musicais com maior enfoque nas qualidades tímbricas do som, porém, não suprimem (nem poderiam) suprimir relações temporais. Embora percebamos de imediato a totalidade de uma pintura, o tempo logo se impõe, na medida em que nosso olhar a percorre e tecemos relações entre o todo e a parte. Algo semelhante pode se dar em música, pois, mesmo que nos “percamos” na experiência do som, as relações entre os sons seguintes também construirão nossas imagens sonoras. Trata-se, portanto, de maneiras particulares de se lidar com o tempo e não, obviamente, uma recusa deste.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

O que, em música, é sequência temporal – e que só se fazia imagem após seu desdobramento no tempo –, pode tornar-se imagem, de uma maneira mais imediata. Nesse sentido, títulos tão comuns nas obras de Debussy, evocando imagens visuais, são emblemáticos como expressão do desejo de afirmação de uma dimensão espacial em uma arte tão historicamente vinculada ao tempo linear¹⁵.

As imagens, como representações internas processadas pela percepção, seriam então termos de uma equação, não necessariamente isomórfica, que articula tempo e espaço. Artes visuais e música (ou artes sonoras) convocam, em diferentes ordenações, espaço e tempo. Ao menos em um plano idealizado, espaço pode se tornar tempo e tempo, espaço.

Os tempos-espaços da experiência

Quando se abre à perspectiva da arte como jogo – um equacionamento – entre tempo(s) e espaço(s) e se insere neste jogo/equação uma noção ampliada de imagem – bem além de sua dimensão visual –, nos parece válido trazer para este texto as noções de tempo-espaço lisos e estriados, trazidas por Pierre Boulez, em seu livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963), mais tarde desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux* (1980). Ainda que não seja nosso objetivo um aprofundamento nestas noções, tão férteis, julgamos que elas podem nos auxiliar como instrumentos de observação da canção nas seções que se seguem¹⁶.

Bem resumidamente, entende-se como “liso” aquele espaço-tempo no qual não se encontra referências claras para se apegar – “o olho não encontra nenhuma referência à qual se prender” (BOULEZ, 1963, p. 100). O espaço liso “é aquele que subentende a operação de preencher sem contar”. O que acontece nesse espaço “é sempre uma *mise-en-forme*, uma *poiesis* da forma” (FERRAZ, 2011, não paginado). Já o estriado “pressupõe a operação de contar para preencher”. Busca-se marcar a forma: “tornar a forma clara” (FERRAZ, 2011, não paginado). “Deste modo todo elemento incorporado à forma virá como marcador desta forma, ganhando significado sempre relacionado à forma. É isto que algumas leituras musicais compreendem por significado musical: a forma, ou a estrutura, é o significado” (FERRAZ, 2011, não paginado).

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Sobre esta caracterização de espaços-tempos lisos e estriados, Valéria Muelas Bonafé (2016, p. 48-52) observa que Boulez se serve frequentemente do termo “superfície [*surface*]”. E, como analogia visual para o entendimento das superfícies lisas e estriadas, ela menciona a Rocinha, populosa comunidade do Rio de Janeiro, e o deserto do Saara, que se distribui por 11 países africanos. A Rocinha é densamente estriada. Embora com uma “rítmica” extremamente complexa – como quando se observa em uma fotografia aérea –, ela está repleta de referências visuais. Já no meio do Saara, seria muito improvável um deslocamento sem auxílio de aparelhos. “A Rocinha e o Saara ocupariam assim polos opostos de um tempo liso, ou, se se quiser, polos opostos de um tempo estriado” (BONAFÉ, 2016, p. 51).

Silvio Ferraz observa que liso e estriado não são absolutos e abrem-se permanentemente a paradoxos. “Um espaço infinitamente estriado constitui-se em espaço liso. Um espaço liso de longa permanência é uma estria face a um outro espaço que lhe seja sucessivo” (FERRAZ, 2011, não paginado).

No que concerne o universo musical, pode-se dizer – ainda que se corra o risco de parecer simplista – que toda música encontra alguma abertura à experiência dos espaços lisos ou estriados, em função de como e de que referências se estabelecem na recepção¹⁷.

Na esquina do tempo

A partir de agora, voltaremos nossa atenção à canção a ser estudada, com a finalidade de entender suas particularidades na relação com o tempo ou, dito de maneira mais específica, compreender possibilidades de vivências temporais particulares. Tratar-se-á, de algum modo, de um exercício fenomenológico da canção, na medida em que se centraliza um fenômeno musical específico e suas implicações na experiência subjetiva. No entanto, dirigindo-nos ao fenômeno canção, sob uma perspectiva do campo das artes, não nos furtaremos de algumas observações sobre a estrutura composicional da canção, o que, em análise musical, chama-se consensualmente de “forma musical”¹⁸.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Entendemos a canção aqui conforme Luiz Tatit a apresenta, com características muito próprias do campo musical: “junção de sequência melódica com as unidades linguísticas” (TATIT, 1995, p. 9). O sentido da palavra tende a nos “empurrar” para um lugar no qual a semântica verbal, com natureza comunicacional, dialoga com os significados da música, estes muito mais associados ao jogo dos afetos que à frequente aspiração de objetividade do discurso verbal. Uma sintaxe particular ordena palavras buscando alguma forma de conciliação no interior da métrica musical, mais comumente, binária, ternária ou quaternária.

A canção popular brasileira – entendida bem genericamente como aquela que se dirige e é acessível a um amplo público – ampara-se, comumente, na afirmação de estrutura rítmico-métrica pela qual o ouvinte se orienta. Ainda que haja exceções, na maior parte das canções, sobretudo aquelas muito veiculadas comercialmente, afirma-se uma ocupação estriada do espaço sonoro pelo viés da métrica musical¹⁹.

Na canção popular – ainda em seu sentido mais usual –, parece não ser permitida uma ruptura radical com as estrias de seu tecido. Caracterizamos aqui como ruptura a inserção de um tempo-espaço liso, um momento musical no qual não há clara referência auditiva, nem pulso, nem elementos sonoros que nos permitam “navegar” – percorremos o Saara, sem instrumentos de orientação²⁰. O elo com a fruição prazerosa, com a dança com tempos delimitados e todo deleite que da canção costuma se esperar tendem a não admitir quebras de expectativas para além daquelas que já lhe são próprias – afinal, o cumprimento ou não de expectativas costuma ser parte constitutiva da arte. A não admissão, por parte do público, de cisões drásticas, a propósito, não é exclusividade da canção popular. Não nos parece arriscado afirmar que a grande parte dos ouvintes da música de concerto também não é afeita à insubordinação do tradicional discurso dos sons, isto é, de acontecimentos musicais inscritos em uma hierarquia métrica de tempos fortes e fracos. Por isso, entre outros fatores, claro, há certa resistência a obras contemporâneas que desafiam a narrativa mais usual, nos principais teatros e instituições de divulgação da chamada música de concerto.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Mas a canção, como um bom número de ensaístas, teóricos, pesquisadores há muito demonstram, pode comportar, em sua arquitetura, surpreendentes possibilidades criativas²¹. E, mesmo que as “estrias” se imponham no espaço sonoro, o cancionista, como um “equilibrista” (TATIT, 1995, p. 9), encontra lugares para subversões temporais-espaciais.

(...)
Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
(...)
Trecho da canção “Oração ao tempo” (Caetano Veloso, no álbum *Cinema Transcendental*, 1979).

O cancionista e/ou o intérprete nos convida(m) a percorrer esses caminhos desconhecidos, pontuados por espécies de “armadilhas” cativantes: expectativas que encontram sua potência justamente sendo frustradas.

Na impossibilidade de elaborar tipologias que deem conta dos inúmeros modos de se lidar com o tempo na canção, nos contentamos em voltar um olhar atento a apenas uma canção: “Clube da Esquina nº. 2”, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, do álbum *Angelus*, de 1993, que foi gravada primeiramente, em versão instrumental – com alguns vocalizes –, no álbum *Clube da Esquina*, de 1972.

Esta canção foi interpretada por muitos outros artistas – Nana Caymmi, em 1979, Lô Borges, em 1979, Flávio Venturini, em 1994, Vânia Bastos, em 2002, etc. Embora contenha necessariamente germes dos diferentes tempos sobre os quais dissertaremos, eles se afirmam de fato, até onde pudemos verificar, somente na versão do *Angelus*, de Milton Nascimento. Nela ocorre um diálogo – sutil, mas contundente – entre diversas temporalidades, sobre as quais falaremos abaixo.

Uma imagem da canção

Nos parece atributo primordial da música tonal, particularmente da canção popular, a elaboração de sua sintaxe, entendida como ordenação de seus elementos constitutivos de sucessão – intervalos musicais: as distâncias entre as notas em sequência, com durações temporais e pausas – e

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

concomitância/sucessão – harmonia: sequência de duas ou mais notas que soam ao mesmo tempo –, a partir de certos padrões musicais historicamente estabelecidos, inscritos em uma tradição. Desta ordenação de elementos, emergem previsibilidades e surpresas inseridas em um modelo simplificado ao qual se convencionou chamar “forma”²². Convencionou-se chamar de forma musical, portanto, as ordenações dos elementos musicais, as relações entre as partes e o todo.

A descrição da forma de uma composição musical é, muitas vezes, objeto de disputa, por revelar sempre um olhar particular. Assim, acreditamos que, em nosso caso, mais importante que apresentar uma forma “verdadeira” é delinear uma forma coerente que nos ajude a compreender como a canção se estrutura e, sobretudo, suas consequências na experiência.

Aqui, no “Clube da Esquina nº. 2”, não adentraremos às minúcias da teoria musical, pois nossa discussão se volta principalmente para os efeitos produzidos: uma fenomenologia do tempo na canção, não necessariamente endereçada a iniciados nos pentagramas e símbolos musicais. A partir da recepção da mensagem musical, buscamos uma compreensão das unidades que a constituem e, embora tenhamos optado pela apresentação de um esquema simplificado, renunciamos ao objetivismo com pretensões universais. Seguindo alguns preceitos analíticos de Nicolas Ruwet (1972, p. 106), gostaríamos apenas de fornecer indícios sobre a estrutura do código que confirmem nossa experiência, buscando coerência interna e simplicidade. Veremos que há, na canção interpretada por Milton Nascimento, o que Ruwet chama de “elementos paramétricos”. Estes podem ser caracterizados por uma oposição binária de tratamentos rítmicos – no caso da peça estudada, na oposição entre espaços lisos e estriados.

É interessante observar que, na análise do “Bolero” de Ravel – realizada por Lévi-Strauss, da qual se originou o método de análise utilizado por Ruwet e, posteriormente, de Nattiez – sublinha justamente a sobreposição de princípios que se compatibilizam em uma estrutura musical, particularmente das simetrias e assimetrias – da alternância entre os compassos binário e ternários. Em “Clube da Esquina nº. 2”, acreditamos haver uma compatibilização de vivências temporais, a qual procuramos apresentar ao longo deste texto. A apresentação da forma musical desta canção não toma por modelo as análises de Ruwet ou Nattiez, mas se calca em um princípio comum a elas: o da identificação das recorrências. Nossa caracterização da forma musical se restringirá a uma nomeação de seções, visando a facilitar nosso diálogo com a obra²³.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

CLUBE DA ESQUINA nº. 2	
	B (instrumental)
<p>Porque se chamava <u>moço</u> Também se chamava <u>estrada</u> Viagem de <u>ventania</u> Nem se lembra se <u>olhou</u> pra trás Ao <u>primeiro</u> passo, aço, aço²⁴ Aço, aço, aço, aço, aço, aço...</p>	<p>A (canto) Dividida em dois agrupamentos (primeiros três versos com efeito suspensivo, três seguintes resolutivas²⁵).</p>
<p>Porque se chamavam homens Também se chamavam sonhos E sonhos não envelhecem Em meio a tantos gases lacrimogênicos Ficam calmos, calmos Calmos, calmos, calmos...</p>	<p>A' (canto) Similar ao A, porém com prolongamento melódico de vocalize (canto sem palavras) que prepara a seção B.</p>
E lá se vai mais um dia	B (canto)
<p>E basta contar compasso E basta contar consigo Que a chama não tem pavio De tudo se faz canção E o coração na curva De um rio, rio, rio, rio, rio...</p>	A' (canto)
E lá se vai mais um dia...	B (canto)
	C (solo instrumental + vocalize)
E lá se vai mais um dia...	B (canto)
<p>E o rio de asfalto e gente Entorna pelas ladeiras</p>	A' (canto)

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

Entope o meio-fio Esquina mais de um milhão Quero ver então a gente, gente Gente, gente, gente, gente, gente...	
E lá se vai...	B' (coda: canto + vocalize)

Tabela 1. Proposta de divisão de seções da canção “Clube da Esquina nº. 2”, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Fonte: Elaborada pelo autor.

Confluência dos tempos

Uma breve descrição de uma vivência temporal da canção se faz, portanto, necessária, a fim de possibilitar um aprofundamento das reflexões e a construção de analogias de algum interesse. Trata-se de um relato comportando um sentido de ordem de acontecimentos, ao mesmo tempo que de diferentes experiências de tempo que a canção pode proporcionar.

A canção se inicia com um prenúncio instrumental da seção B, que também poderíamos chamar de refrão, por gerar uma espécie de identidade melódica característica na canção por sua recorrência em intervalos mais ou menos irregulares. Neste trecho, o tempo só se revela estriado – inscrito em uma moldura métrica – quando nos atentamos às proporções das durações e a sua regularidade. Ou seja, após alguma racionalização. Na experiência primeira, cada nota parece ser colocada como um “tijolo” único, em que seu valor melódico se sobrepõe ao seu lugar hierárquico no que se chama compasso, ou mais do que isso, suspende a contagem, instaura um espaço musical liso. A contagem do tempo – de ciclos de quatro tempos – não surge espontaneamente como em uma música dançante ritmada e, quando realizada, tende a “sacrificar” a magia desse tempo, paradoxalmente explícito e suspenso. Isso fica ainda mais claro quando Milton canta esse refrão (E / lá se vai / mais um dia). De algum modo, o refrão trava a fluência métrica do tecido estriado que tenta se impor: ao valor melódico das notas, junta-se o significado da palavra, seu som e, o que em nossa percepção pareceu o mais impactante, a realização musical característica do intérprete. Milton

“atrasa” voluntariamente os ataques das notas e esse gesto musical coloca em evidência o timbre e a palavra do seu canto, produzindo uma sensação de “flutuação” temporal: afirma o tempo cíclico o negando, paradoxalmente.

Na seção A – que poderíamos chamar de estrofe –, o ciclo do tempo está lá, cristalino, quaternário, como os quatro dançarinos da tela de Poussin. O encanto vem das síncopes – deslocamentos rítmicos – que, desde os primeiros maxixes, são consideradas como marcas da música brasileira, nosso sotaque²⁶. Embora o embalo rítmico esteja bem perceptível na sensação do pulso contínuo, poucas notas coincidem com tais pulsos – elas estão sublinhadas na primeira estrofe do quadro da seção anterior deste texto. Nos primeiros três versos, as “estrias” do espaço musical estão bem delimitadas, envoltas pelos contornos melódicos e organizadas pelos tempos dos compassos.

Parágrafo novo destina-se à segunda parte da seção A. Uma nova abordagem do tempo se dá na interpretação da canção do *Angelus*: o “passo”, que se converte em “aço”, se repete muitas vezes e ficamos “sem chão”. Ou, na terminologia bouleziana, o espaço se faz liso: o espaço musical é preenchido sem contar²⁷. Radicaliza-se a proposta poética descrita na seção B. A massa sonora que acompanha a voz de Milton somente endossa seu discurso, que, na aparência, está livre do ciclo quaternário. Livre até mesmo da passagem da biga de Apolo, do tempo linear, da esquerda à direita. Assemelha-se, dessa vez, às bolhas da criança da tela de Poussin, que flutuam não se sabe em que direção. A experiência do som, temporariamente, se impõe à narrativa sonora.

Na mesma estrutura, mas com outro *ethos* – estrategicamente contrastante com o “aço” da primeira estrofe – estão as palavras “calmos” e “rio” que, repetidas à exaustão, nos fazem perder de vista a métrica nas outras estrofes. E a dança se desprende do compasso.

Chamamos aqui de seção C o solo do violão junto aos vocalizes que, apesar de se manter a base harmônica, isto é, o mesmo conjunto de notas que acompanham o canto, traz uma melodia dissonante. O contraste melódico, no entanto, ampara-se no tempo cíclico linear dos cinco primeiros versos da seção A.

Em um pequeno exercício de compreensão dos tempos na experiência do “Clube da Esquina nº. 2”, notamos, portanto, ao menos três tratamentos, prenes, evidentemente, de diferentes camadas experienciais: um tempo sutilmente linear e distanciado dos ciclos quaternários, tão usuais – seções B; um tempo dançante, sincopado, fortemente vinculado a esses ciclos – seções A, cinco primeiros versos, e seção C; e, por fim, um tempo radicalmente livre, no qual o evento sonoro se inscreve em nós como uma “*mise-en-forme*, uma *poiesis* da forma”. Não se sabe ao certo onde começa – pois vem como transição do tempo anterior –, nem onde acaba.

A canção como máquina de suprimir o tempo

A escolha da gravação de Milton Nascimento do “Clube da Esquina nº. 2” (1993) é, em uma analogia às observações de Lévi-Strauss anteriormente comentadas, a escolha de um “relato” particular. Nos parece que a existência ideal de uma canção, como imagem/pensamento, encontra-se em um lugar absoluto: como uma imagem, compartilhada entre o criador e seu público. Portanto, uma imagem que se reconfigura continuamente. Assim como o mito e seu relato, a canção ganha sua existência na materialidade de sua execução. Logo, as diversas gravações dessa mesma canção, mesmo contradizendo nossa breve análise das dimensões temporais da versão do *Angelus*, comportam suas próprias verdades, na relatividade intrínseca à canção em sua dimensão absoluta, na singularidade de um objeto artístico.

Na versão da canção estudada, percebemos as dimensões temporais trazidas por Milton como poderosas metáforas que, como na mitologia, constroem e desconstroem modalidades temporais.

Como observou Jean-Jacques Nattiez na “Abertura” do *Cru e o Cozido*, de Lévi-Strauss, a homologia mito-música se estabelece sobretudo no âmbito da estesia, ou seja, na experiência perceptiva do leitor-ouvinte (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 102).

O canto de Milton em “Clube da Esquina nº. 2” se torna, de algum modo, espaço, na medida em que amplia possibilidades poéticas normalmente calcadas na recorrência dos pulsos. Torna-se imagem enquanto representação mental do significado das palavras, mas também na materialidade

dade do som, nos momentos em que a voz rompe com a métrica quaternária da canção, nos últimos versos das seções A. As palavras “aço”, “calmos” e “rio” do *Angelus* suspendem o tempo, transformam a experiência.

Por fim, mais uma analogia. Como na tela de Poussin, coexistem diferentes representações poéticas do tempo. O tempo cíclico dos dançarinos, o linear de Apolo, o imprevisível das bolhas, o gravitacional da ampulheta, o alado de Saturno, o simultâneo de Janus e qualquer outra leitura sobre o tempo parece aberta a paralelismos com a canção de Milton, Lô Borges e Márcio Borges, no *Angelus*, tamanha a força da performance do cantor mineiro.

Uma canção popular, portanto, pode potencializar a vivência de toda uma variedade de tempos e espaços, passíveis de metaforizar experiências das mais diversas, sem se restringir àquelas atribuídas à música, como arte do tempo. A música como imagem e espaço afirma a abrangência das artes e dos sentidos, para além de suas supostas fronteiras.

Uma canção que se abre à diversidade de tempos ou discursos musicais, abre-se também à construção de novos espaços ou imagens sonoras de outros gêneros. Uma canção pode fomentar uma espécie de transgressão do discurso musical e, de alguma forma, revelar aquilo que Agnus Valente chamou de “hibridação intersensorial” (2015), na medida em que os processos de semiose, transformação de signos em signos, comportam signos de naturezas diversas e destinados a mais de um sentido.

A fim de situar, ainda mais, a canção estudada na perspectiva da arte contemporânea, pensamos no que Umberto Eco chamou de “multidirecionalidade interpretativa” (ECO, 2016, p. 154). O autor/cantor abre sua canção, no que se refere ao tempo, a novas possibilidades perceptivas. Subverte a linearidade narrativa da canção, assim como o artista visual moderno e contemporâneo rompe com a tendência da arte figurativa de direcionar o olhar do espectador a um certo roteiro de entendimento.

A canção – para além da ontológica tensão sígnica desencadeada pelo contato entre a palavra e a melodia – pode comportar importantes possibilidades de subversão de fronteiras disciplinares, poéticas, perceptivas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *L'Art et les arts*. In: LAXEROIS, Jean; SZENDY, Peter. **De la différence des arts**. Paris: L'Harmattan, 1997.
- ASSIS RIBEIRO, Nariá. **Ritmo não-pulsante**: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX. 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BONAFÉ, Valéria Muelas. **A casa e a represa, a sorte e o corte ou**: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts**. Paris: Minerve, 1999.
- BOUCOURECHLIEV, André. **Debussy**: la revolution subtile. Paris: Fayard, 1998.
- BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 1963.
- BOULEZ, Pierre. **Le Pays fertile**: Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989.
- CARTER, Elliot. **La musique et l'écran du temps**. Tradução de Vincent Barras. Genebra: Éditions Contrechamps, 1998.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- CAESAR, Rodolfo. A escuta como objeto de pesquisa. **Opus**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, ano 8, n. 7, p. 34-44, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/12192571/A_escuta_como_objeto_de_pesquisa. Acesso em: 9 jan. 2023.
- CAMPESATO, Lílian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CINEMA TRANSCEDENTAL. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. 1 LP.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.
- DUAS FACES: Alcione. Rio de Janeiro: Gravadora Biscoito Fino, 2012. 1 DVD.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. 5. ed. São Paulo: Record, 2016.
- FERRAZ, Sílvio. Ritornello: Tempo: Música. COLÓQUIO DELEUZE-GUATARRI, 2., 2011. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. Disponível em: http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html. Acesso em: 22 jan. 2023.

FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme *et al.* (org.). **A música dos séculos XX e XXI**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2014. p. 86-104. (Série Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX).

GRABOCZ, Marta (dir.). **Narratologie musicale**: Topiques, théories et stratégies analytiques. Paris: Hermann, 2021.

IAZZETTA, Fernando. A Imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 376-395. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/679/o/dialogostransdisciplinares.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2023.

JDAVIDM. **John Cage about silence**. YouTube, 2008. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&t=41s>. Acesso em: 17 mar. 2023.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão. Fundação Perseu Abramo. **Teoria e Debate**, n. 68. 2006. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/colunas/o-tempo-e-o-cao/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. (Mitológicas, 1).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MULHER DO FIM DO MUNDO. Elza Soares. Prod. Guilherme Kastrup. São Paulo: Gravadora Circus, 2015. 1 CD.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de Semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **La musique, les images et les mots**. Montréal: Fides, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em iconologia**: temas humanísticos da arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RUWET, Nicolas. **Langage, musique, poésie**. Paris: Seuil, 1972.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2001.

SERRES, Michel. **Musique**. Paris: Éditions Le Pommier, 2011.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E.; LANDIM, P. C.; LEOTE, R. S. (org.). **Arte-ciência**: processos criativos [online]. São Paulo: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2015. p. 11-28. (Coleção Desafios Contemporâneos). Disponível em: <http://books.scielo.org/id/jhfsj/pdf/fiorin-9788579836244-02.pdf>. Acessado em: 1 fev. 2018.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TATIT, Luis. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

WALLECE COLLECTION. **A Dance to the Music of Time**. Disponível em:

[https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView)

[service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView](https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65042&viewType=detailView). Acesso em: 3 fev. 2023.

PÓS:

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Quando o tempo se torna espaço: a canção como “máquina de suprimir o tempo”**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45336>>

339

NOTAS

1 Autores como Silvio Ferraz (2011, 2014), Eduardo Seincman (2001), Michel Serres (2011) e Jean-Jacques Nattiez (2005, 2010), por exemplo, têm certo número de investigações sobre o tempo musical e suas consequências na experiência sensível.

2 Os limites entre as artes, conforme também observou Ariano Suassuna (2008), variam historicamente no ritmo dos olhares de quem os propôs, ou, melhor dizendo, em função dos critérios estabelecidos. Relação com movimento (Aristóteles), com o prazer (Agostinho), com grau de materialidade (Friedrich W. J. Schelling), com espaço e tempo (Max Dessoir), de acordo com as qualidades sensíveis das matérias com as quais se trabalha, os *qualia* (Étienne Souriau), são alguns dos critérios usados para se classificar e, muitas vezes, hierarquizar as modalidades artísticas.

3 Pensamos nas esculturas de Alexander Calder (ou, mais tarde, de Jean Tinguely), nos timbres da música de Claude Debussy (em Anton Weber ou na música concreta) e no cubismo da segunda década do século XX (Pablo Picasso e George Braque). No texto “A arte e as artes” (“L’Art et les arts”) (1997), Theodor Adorno se dirige particularmente a essas transformações técnicas e materiais da arte da primeira metade do século XX, bem como a uma certa dissolução de fronteiras entre as artes.

4 Além dos autores citados em nossa primeira nota, podemos ainda mencionar Marta Grabocz (2021), André Boucourechliev (1998), Elliot Carter (1998) e Pierre Boulez (1963) como autores muito presentes no âmbito acadêmico e que estabelecem diálogos sobretudo com a música de concerto ou contemporânea.

5 O gênero *vanitas* foi muito comum entre os séculos XVI e XVIII, tendo seu ápice no século XVII. Tratava do tema da vaidade (do latim, *vanitas*), com inspiração bíblica, do livro do Eclesiastes (cap. 1, versículo 2): “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (PANOFSKY, 1995, p. 34).

6 Remete à sentença latina *homo bulla est*, o homem como bolha, metáfora da transitoriedade da vida, sobretudo nas pinturas holandesas do século XVII.

7 Haveria, para ele, universais estreitamente ligados à dimensão da natureza biológica. Isso nos remete à construção de modelos, estruturas, para se entender o funcionamento de relações, o chamado estruturalismo, que pode ser objeto de muitas críticas. Neste texto, no entanto, não nos interessam os desdobramentos futuros das teorias de Lévi-Strauss. O pensamento estruturalista com fins de chegar a modelos passíveis de generalização não terá aqui importante impacto.

8 Esta citação provém de um capítulo intitulado “Substância Comum das Artes”, do livro *A arte como experiência*.

9 Nos apoiamos na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, que comporta o entendimento da sinestesia como constitutiva de toda a percepção. “A percepção sinestésica é a regra e, se nós não a percebemos, é porque o saber científico desloca a experiência e nós desaprendemos a ver, ouvir e, em geral, sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo, tal qual concebe o físico, aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 275, tradução livre do autor). No original: “La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c’est parce que le savoir scientifique déplace l’expérience et que nous avons désappris de voir, d’entendre et, en général, de sentir”.

10 Há todo um histórico de discussões de artistas e teóricos em torno das peculiaridades das dimensões de tempo e de espaço na distinção entre as artes. No século XX, pensamos, por exemplo, em Paul Klee (2001), que, em alguns ensaios, discorre sobre a convergência das temporalidades visuais e musicais, e em Pierre Boulez (1989), que analisa a dinâmica temporal de apreciação de pinturas, comparando com poéticas e recepções musicais.

11 A relação entre “tecido” e tempo nos remete a um discurso de Antônio Cândido, no qual defende o tempo como “tecido da vida”, como pertencente aos afetos, em detrimento da “monstruosidade” do tempo como dinheiro. O tempo evocado por Cândido como tecido da vida seria, de algum modo, próximo ao tempo musical, tempo elástico, que conduz e é conduzido pelo jogo dos afetos (KEHL, 2006, não paginado).

12 No *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894), Debussy, embora se utilize de acordes não tão distantes do léxico tonal, subverte uma lógica melódico-harmônica há muito predominante na música ocidental. A obra suspende (ou, ao menos, embaralha) uma relação de expectativas regida pela hierarquia das notas das escalas tonais e modais. De algum modo, “suspende” o tempo.

13 Lílian Campesato caracteriza a arte sonora (*sound art*) pelo “intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura” (CAMPESATO, 2006, p. 6). Ao longo de sua pesquisa, a autora enumera três referências que historicamente se relacionam à criação de trabalhos de arte sonora: *Installation Art*, *a Performance Art* e a Música Eletroacústica (CAMPESATO, 2006, p. 27).

NOTAS

14 Obviamente que na música tonal mais convencional também há uma preocupação com o timbre. No entanto, ela está frequentemente submetida à sintaxe, às relações entre as notas e à construção de frases musicais.

15 *La mer, Reflets dans l'eau, Voiles* e *La fille aux cheveux de lin* são exemplos dos muitos títulos de obras de Debussy que evocam imagens.

16 Importantes contribuições foram dadas no que se refere à exploração dos conceitos de liso e estriados, por autores como Gérard Grisey e Robert Morris, por exemplo. No entanto, para os fins deste texto, nos atemos à conceituação inicial de Boulez e alguns de seus comentadores.

17 Encontramos, na dissertação de mestrado de Nariá Assis Ribeiro (2017), um significativo número de exemplos musicais do que a autora chamou de “ritmos não-pulsantes”: maneiras particulares de abolir ou encobrir a sensação de pulsação. Esta aparente ausência de pulso pode ser entendida, de alguma forma, como um esvaziamento de estrias do tecido musical e, portanto, uma afirmação, por vezes temporária, da superfície lisa musical. Entre muitos exemplos, a autora cita: o início do *Quarteto de cordas* op. 59, n. 3, de Beethoven, no qual não há clareza na sensação de pulsação; o ritmo “flutuante” de *Voiles*, de Debussy; a ausência de pulso perceptível em *Zeitmaße* para cinco instrumentos de sopro, de Stockhausen; e as ligaduras, o som “borrado”, as fermatas e trêmolos de *Miragem*, de Marisa Rezende.

18 Não se trata, porém, de uma abordagem estruturalista, já que não pretendemos ampliar o escopo de nossas conclusões para além da peça observada.

19 Como exceções, pensamos em canções, ou seções de canções, mais declamadas e que se descolam da métrica musical tradicional. É o caso de “Coração do Mar” (Poema de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik), gravada por Elza Soares (2020), e da introdução de “Evolução”, de José Cavalcante de Albuquerque, gravada por Alcione e Lenine no DVD *Duas Faces* (2012). Alguns cantos de religiões afro-brasileiras e canções de povos originários, quando consideradas como canções populares, também poderiam ilustrar esse elenco de exceções, nas quais as estrias do espaço sonoro se afirmam predominantemente nas palavras, rompendo com a expectativa de uma inserção na métrica geral da música.

20 Parte do repertório de música de concerto contemporânea incorpora essas possibilidades de ruptura com as estrias comuns do espaço sonoro. Pensamos, por exemplo, no próprio Pierre Boulez, no seu “*Marteau sans Maître*” (1955), em peças de Gyorgy Ligeti, como *Volumina* (1962) e *Atmosphères* (1961) e nas *Cartas Celestes* (1943-2010), de Antonio de Almeida Prado.

21 Além de Tatit (1995), podemos ainda mencionar José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammi e Paulo da Costa e Silva como autores contemporâneos que dedicaram parte de sua produção para refletir sobre canção.

22 No caso da canção, entendida como texto verbal ordenado com fins estéticos, como música, o texto interfere na/constrói a forma musical. Por isso, as poéticas da canção variarão enormemente de acordo com o lugar do texto no processo composicional (anterior, posterior ou concomitante à concepção da melodia da canção).

23 Como dissemos na nota 18, não se trata de um exercício de análise estruturalista, com vistas de buscar padrões aplicáveis a outras circunstâncias. Embora parte de nossas reflexões provenha de Lévi-Strauss, nossas seções finais voltam-se sobretudo a descrições de experiências de cunho subjetivo e a construção de analogias com considerações gerais de Lévi-Strauss sobre a capacidade da música em agir sobre o tempo, bem como com a tela de Poussin, apresentada no início deste texto.

24 A razão das sílabas sublinhadas será melhor compreendida adiante.

25 Efeitos de suspensão e resolução são muito frequentes nas canções populares e na música tonal como um todo. Dizem respeito ao jogo de expectativas elaborado pelos compositores, produzido por hierarquias entre notas das escalas musicais, na qual certas notas “chamam” a outras (produzindo efeitos de suspensão) e outras se “bastam”. Tais lógicas internas ou tendências se afirmaram ao longo dos séculos de tradição da música ocidental hegemônica. Nota-se que os efeitos de suspensão/resolução se constituem de diferentes formas, por exemplo, baseado no jogo de hierarquias harmônicas ou nas inflexões da linha melódica do canto. Em “Clube da Esquina n.º. 2”, suspensões harmônicas, com duração, por vezes, de muitos compassos, conciliam-se, alternam-se ou mesmo se chocam com as inflexões melódicas (como é o caso dos versos com as palavras “aço” e “calmos”, que comportam uma ambiguidade entre resolução e suspensão).

NOTAS

26 Há muitos tipos de síncopes: em alguns, como é o caso dos maxixes, o deslocamento se dá com maior rigidez, no interior da pulsação dançante. Em outros casos, esse deslocamento se dá de maneira fluida, como em canções de jazz ou de bossa-nova, por exemplo. Em uma síncope musical, dá-se um efeito de antecipação ou adiamento de onde se espera um acento rítmico.

27 Em uma visão mais pragmática, poderíamos considerar que a contagem se torna muito complexa. No entanto, uma reflexão sobre a contagem só se daria em um segundo momento, após exercício de racionalização. Em uma abordagem fenomenológica, como a que se pretende fazer, a descrição da experiência primeira é priorizada.

Aparições da morte em Kantor e Rimini Protokoll

Appearances of Death in Kantor and Rimini Protokoll

Apparitions de la mort chez Kantor et Rimini Protokoll

Bruno Leal Piva

Universidade de Lisboa

E-mail: brulepi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5145-8391>

RESUMO:

Parte-se da noção de morte proposta por Kantor através de objetos inanimados e da memória, para perceber alguma forma de vida no teatro quando o ator aparece no palco. Numa aproximação com a Cia. Rimini Protokoll e este período em que vivemos cercados pelo medo e pela solidão, pela falta de encontro, a morte exige um papel não só na vida, mas nas artes: a morte está sempre a rondá-las, constituindo não apenas aspectos conceituais da sua estética na evolução da teoria teatral, mas também influências que promovem a sua discussão sobre a perda e a interrupção da vida como tema para a encenação.

Palavras-chave: *Morte. Objeto. Memória. Kantor. Rimini Protokoll.*

ABSTRACT:

We start from the notion of death proposed by Kantor through inanimates objects and memory, to perceive some form of life in the theater when the actor appears on stage. In an approximation with Cia. Rimini Protokoll and this period in which we live surrounded by fear and loneliness, by the lack of encounter, death requires a role not only in life, but in the arts: death is always there to walk around them, constituting not only conceptual aspects of their aesthetics in the evolution of theatrical theory, but also influences that promote their discussion on the loss and interruption of life as a theme for the staging.

Keywords: *Death. Object. Memory. Kantor. Rimini Protokoll.*

RÉSUMÉ:

Nous partons de la notion de mort proposée par Kantor, à travers les objets inanimés et la mémoire, pour percevoir une certaine forme de vie au théâtre lorsque l'acteur apparaît sur scène. Dans une approximation avec Cia. Rimini Protokoll et cette période dans laquelle nous vivons entourés de peur et de solitude, par le manque de rencontre, la mort exige un rôle non seulement dans la vie, mais dans les arts: la mort est toujours le de se promener autour d'eux, constituant non seulement des aspects conceptuels de leur esthétique dans l'évolution de la théorie théâtrale, mais aussi des influences qui favorisent leur discussion sur la perte et l'interruption de la vie comme thème de la mise en scène.

Mots-clés: *Mort. Objet. Mémoire. Kantor. Rimini Protokoll.*

Artigo recebido em: 04/02/2023

Artigo aprovado em: 29/05/2023

Aproximações

A morte tem sido alvo de questionamentos sobre sua interferência nos mais diversos âmbitos, sejam eles sociais, religiosos, culturais, históricos etc., desde os primórdios da humanidade. Sempre foi vista como uma temática delicada, envolvida em tabus que nos constituem como seres humanos, embora seja a única certeza da vida.

Nos últimos meses, a morte apareceu com mais destaque e ainda mais próxima da nossa realidade, sempre a povoar nosso imaginário e nossas experiências, promovendo agora também um olhar atento sobre seu papel nas artes, a partir da crise gerada pela COVID-19. Mas essa morte não me parece ser uma figura estática, que está sempre à espera de algo: parece-me que ela está em constante movimento, ativa nos diversos meios, atuante e constitutiva da própria dinâmica da vida.

Entre os dias 17 e 20 de setembro de 2020, tive a oportunidade de participar de um *workshop* de Stefan Kaegi, da Cia. teatral Rimini Protokoll.¹ O título da oficina, *Conferência dos Ausentes*, que também deu o nome ao projeto de pesquisa anterior da Cia. e ao espetáculo sem atores estreado em 2022, chamou-me a atenção rapidamente, pois logo imaginei que pudesse questionar a relação da presença e/na ausência física do ator/atriz em cena. Na proposta de Kaegi, as seguintes palavras expressadas em página virtual do evento:

PIVA, Bruno Leal. *Aparições da morte em Kantor e Rimini Protokoll*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.43925>>

Imaginem uma conferência para a qual ninguém se desloca. Uma performance na qual os principais cientistas convidados não aparecem fisicamente, mas são representados por alguém local (...) A vantagem de não estar lá – em geral: não ter que estar em todo lugar – torna-se um jogo teatral (KAEGI; BOCA, 2020, não paginado).

No desenvolvimento do *workshop*, a proposta ia se concretizando: ora os textos escritos pelos participantes vinham de histórias resgatadas pela memória e expressados por outros participantes no palco, ora devíamos criar situações e cenas sobre alguém que não pudesse estar lá presente, nem presencialmente nem virtualmente. Em meu grupo de trabalho final, resolvemos representar a pessoa ausente por meio do vídeo, mas de modo alegórico e sem sua aparição, entre outros elementos.²

Kaegi também nos apresentou alguns de seus trabalhos, dentre eles, *Nachlass – Pièces sans personne* (2016), criado com Dominic Huber. Essa peça-instalação foi criada a partir de relatos pessoais de indivíduos que estavam a caminho do encontro com a morte, ou que por um motivo e outro consideravam que logo a encontrariam, fosse desafiando-a, fosse esperando-a. Foram escolhidos oito atuentes que participaram da criação da peça, mas que se apresentavam na cena através de sua ausência, representados por suas vozes gravadas, objetos, mobílias, fotos e vídeos compostos por memórias pessoais. Alguns deles, antes e após a estreia, foram ao encontro marcado com a morte, deixando traços do passado de suas vidas em constante atualização por suas ausências no presente teatral.

Assim, tomando por base a aproximação com o Rimini Protokoll e este período em que vivemos cercados pelo medo, pelas incertezas, pela saudade, pela solidão, pela falta de encontro, enfim, pela ausência, atentei-me que a morte exige, reivindica um papel não só na vida, mas nas artes: a morte está sempre a rondá-las, em movimentos cíclicos que constituem não apenas aspectos conceituais da sua estética na evolução da teoria teatral, mas também influências que promovem a sua discussão no sentido de perda e interrupção de vida, como tema para a encenação. De que modo a morte atua no teatro e em *Nachlass*? Qual a sua importância?

Para isso, busco a noção de morte proposta por Kantor situada especialmente em sua derradeira fase teatral, quando tal conceito é explicitamente declarado, mas sem pontuá-lo em seus espetáculos, visto que tal pensamento cênico permeia toda sua obra, mesmo ainda em sua fase do Teatro Independente com a encenação de *o Retorno de Ulisses*, quando Kantor observava a

chegada dos soldados moribundos que retornavam à Polônia durante a II Guerra Mundial. Os objetos inanimados, vazios, que foram já recorrentes desde o início de suas produções, atentando-se ao uso de manequins até mesmo em seu primeiro espetáculo, *Balladyna*, já possibilitavam a intenção de fazer perceber alguma forma de vida no teatro, quando o ator aparecia em palco. Conforme aponta Denis Bablet (BABLET, 2004) em prefácio da compilação de escritos de Kantor, intitulada *O Teatro da Morte*,

Toda a obra de Kantor é bem um diálogo com a realidade, mas através da realidade degradada já é uma aproximação da morte. A *Classe Morta* não é nada mais senão um encontro com ela. No plano da arte, no plano da vida. Mas a arte não poderia ser senão vital. A *Classe Morta* não é trágica. Na tensão entre o grotesco e a ternura, ela “traduz a aspiração a uma vida plena e total que abrange o passado, o presente e o futuro”. Mas ela marca um momento decisivo na evolução artística: aquele em que o manequim já utilizado em *Santa Joana*, em *A Galinha d'Água* e em *Os Sapateiros*, “objeto vazio” e “mensagem de morte”, torna-se modelo para o ator vivente. Um modelo, mas de modo algum um substituto. Aquele em que Tadeusz Kantor descobre que somente a ausência de vida permite exprimir a vida. Aquele enfim em que ele imagina, instante revolucionário entre todos, o aparecimento do ator (BABLET, 2004, p. 14, grifos do autor).

No período que denomina o Teatro da Morte, sua visão é declarada no manifesto homônimo com as seguintes palavras:

Não penso que um *manequim* (ou uma *figura de cera*) possa ser o substituto de um *ator vivo*, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita, surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas ideias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um *modelo* que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o *ator vivo* (KANTOR, 2004, p. 135, grifos do autor).

Assim, nesse momento é expressamente exposto que o ator deveria retirar-se de cena, abandonar o palco das atenções, mas não de modo permanente. Deveria causar uma espécie de nostalgia, sinalizar sua ausência, para então poder retornar da memória entre os mortos. Citando Kleist e Craig, dois antecessores do pensamento sobre a ausência do ser humano em cena que defendiam a artificialidade em oposição à vivência cotidiana, podemos entrever que considerava esta uma “natureza” inapta para o acontecimento artístico. Ao dar seu toque pessoal, o indivíduo acaba por danificar a obra de arte com a sua racionalidade, atribuindo afetos que não correspondem com a

originalidade criativa da obra. Apenas um corpo sem vida, pronto para agir com eficiência, poderia expressar a vida de modo consciente que a arte cênica requer, um modo de construção para além do indivíduo socialmente condicionado. Kantor parece não discordar de todo com ambos os artistas e parece utilizar suas ferramentas operativas (manequins e objetos), para trazer um novo conceito de transformação para a estética e teoria teatrais. Além deles, cabe considerar também a noção de morte em Maeterlinck, que se une aos dois artistas citados por Kantor na questão da artificialidade da obra teatral, como sendo ela mesma a própria vida da arte, veiculada através da espontaneidade produzida pelo caráter mecânico do objeto, construído conscientemente e gerador de símbolos. É por meio dos objetos que a presença humana pode ser identificada, sem ações ou sua presença física. É através da ausência da vida, isto é, da morte, que a vida pode surgir, a sensação de mistério produzida no imaginário por meio da artificialidade e do símbolo por ela gerada.

De todo modo, embora a intenção não seja a de verificar os valores conceituais e temáticos que foram atribuídos à morte ao longo da renovação estética e teórica teatrais, é importante considerar sua influência no teatro de Kantor e, mais ainda, como através de Kantor podemos tentar estabelecer uma conexão com a cena contemporânea. Quais são os agentes cênicos presentes em Rimini Protokoll que nos permite aliar e confrontar um estudo com as teorias e criações artísticas de Kantor, a partir da ideia de morte como relação entre presença e ausência do ator em cena? Tomam-se os seguintes elementos para tornar a discussão proveitosa e concisa: os objetos; a memória e a imaginação no jogo entre ficção e realidade (cotidiano x artificial); e o espectador e sua experiência no espaço-tempo teatral. De que modo esses aspectos, a partir da ideia de morte, são operacionalizados em Kantor e Rimini? O cruzamento entre eles pode constituir uma nova forma de coparticipação teatral, se é que isso é possível?

Ator e objeto: objeto-actante

Os estudos sobre Kantor sugerem que o encenador não reivindicava a ausência do ator em cena para a renovação do teatro, ou melhor, para a formação de um novo tipo de teatro. Através dos objetos – corpos inanimados –, parece que sua proposta final gira em torno da problemática da presença do visível como modo de sensibilização do acontecimento teatral. O objeto, visto como elemento concreto e dissociado de sua função primária, separado e destituído de valor funcional

em si, mostra-se como material morto, retratando seu aspecto passado, recuperado pela imagem produzida pela memória. Opõe-se ao ser humano, no sentido de confronto com o real do acontecimento presente teatral, como uma existência estranha, ao mesmo tempo que dele participa, rompendo, paradoxalmente, com a ilusão causada pela associação de sua imagem como funcionalidade e significado. Não reproduz a realidade, mas a ressignifica e a transforma no instante teatral. Assim, a valorização do objeto como elemento teatral, destituído de vida, morto, não vem para afastar o ser humano do ato cênico, mas vem para colaborar na discussão sobre se e como é possível criar um novo teatro e um novo ator, ou melhor, contribuir para tornar o ser humano apto a fazer de si um princípio de arte. Ao ver o objeto (visibilidade), estranhamente identificar-se-á como ser vivo, reconhecendo sua condição efêmera em vida, que o sensibilizará e trará um novo impulso de decisão para a cena, tornando-o ator duplo. Duplo porque o ator conecta-se à sua persona e ao objeto/manequim que o representa. Já em *Nachlass*, ao contrário, a ausência do ator é dupla – física e temporalmente –, cuja presença só pode ser constatada a partir de memórias passadas e objetos acabados – mortos.

A ausência do ator, então, pode não se referir de todo à sua ausência em palco, mas ao uso da artificialidade que amplifica sua presença artística, do mesmo modo que também produz um efeito de ausência, de morte, provocado pela falta de ação do inanimado. É um encontro entre dois corpos distintos, um encontro com o estrangeiro (o que vem de fora), com o estranho, mas que ao mesmo tempo aguça a intuição e parece familiar à memória. A indagação reelabora-se: de que modo a morte se apresenta em *Nachlass*, como temática e linguagem teatral, tendo como base teórica a conceitualização proposta por Kantor?

Em *Nachlass*, todos os elementos cênicos são minuciosamente escolhidos para a realização de uma peça que convirja numa atmosfera de testemunho, cujas situações colocadas dependem do desempenho do espectador, que deve executar livremente as ações para inserir-se no universo dos ausentes-presentes, mortos-vivos. Cada espaço é especialmente reservado e arquitetado para cada sujeito-participante e que transforma a experiência ainda mais íntima. A busca e a doação de objetos que iluminam o cenário, reforçam traços vitais ali expostos. O objeto é mais do que a matéria em si: é também a materialização de memórias, um discurso emprestado, uma personagem criada, um palco projetado na fronteira entre realidade e ficção, para ausentar-se de significado e estabelecer o vazio. Entretanto, para Kantor, o objeto não deve ser supervalorizado e desta-

cado como um grande elemento cênico, mas deve exercer seu simples papel de objeto, sem manuseio como muleta: “No momento em que a arte contemporânea reencontrou o objeto e pôs-se a mexe-lo [sic] como uma bola inflamada e ardente que tinha à mão, as questões: como *exprimir, evocar, interpretar*, tornaram-se, nessa situação excepcional, muito loquazes, pedantes e ridículas. O objeto É simplesmente, eis tudo!” (KANTOR, 2008, p. 105, grifos do autor). Assim, o objeto deve ser encarado como um fenômeno artístico espontâneo e desmotivado, a fim de dar a sensação de acaso, mas sem ser também meramente um acessório.

Ao mesmo tempo, o objeto começa a adquirir uma presença própria, uma vida, que se articula com o acontecimento teatral. A preocupação inicial, ao que tudo indica, nasce da forma do objeto e sua desinteressada relação com os atores e com a encenação, uma vez que cada elemento possui o seu próprio estatuto dentro da cena e se integram para a concretização da obra artística. Kantor, para além dos manequins, preza por objetos com aparência desgastada, mecanicamente mal regulados, trazendo à tona uma ideia de passado, de antigo, que personifica uma ideia de morte. Neste sentido, ele passa a ganhar um estatuto antropomórfico, mesmo que esta não seja a intenção inicial do encenador, mas que acaba por penetrar na experiência humana dos atores e dos espectadores.

Em *Art and objecthood* de Michel Fried (2003), embora o autor utilize a arte minimalista (ou arte literalista) para expor seu pensamento acerca do objeto, vale aqui transpor sua ideia do conceito antropomórfico para o objeto de Kantor e em *Nachlass*, tendo em vista a influência construtivista e dadaísta do primeiro e a aproximação ao minimalismo mais conceitual do segundo. Para Fried, a prática e teoria literalistas possuem “*a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism (...)*” em que “*the meaning and, equally, the hiddenness of its anthropomorphism are incurably theatrical*” (FRIED, 2003, p. 173). Ao tentar destituir o valor de objetividade do objeto, Kantor acaba por gerar um efeito contrário, isto é, a objetividade revela uma espécie de presença por trás da presença física do objeto. Não importa a dimensão desse objeto, que pode ser de grandes máquinas ou mesmo de pequenas fotografias, mas sim a presença que o próprio objeto evoca a partir das relações que estabelece com os atores. Os atores, apesar de não serem substituídos pelos objetos, passam a depender completamente deles, sem os quais os atores despontariam a sua ausência de participação. Assim, os objetos passam a obter uma identidade dentro da encenação,

que converge com a identidade das personagens, atuando de modo recíproco: apesar de sua forma inanimada, alcançam o estatuto de animados, sendo-lhes conferido vida, isto é, um caráter antropomórfico.

Para tanto, o objeto, agora também em *Nachlass*, é colocado numa dada situação, ou melhor, numa situação teatral, estabelecendo o jogo entre ele e o espectador que experiencia. Contudo, nessa situação, há a impressão de que o objeto também experiencia a situação proposta pelos encenadores, mais uma vez convocando um espírito ativo e participativo da cena, embora sua aparência degenerada, em Kantor, remeta à uma vida degradada, perto de seu fim – da morte. Ou seja, o objeto acaba por produzir um efeito teatral de presença de palco, em que não é “*entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another person*” (FRIED, 2003, p. 172). Kaegi, ao contrário de Kantor, utiliza os objetos com propósitos muito bem definidos esteticamente e verossímeis da realidade dos atores ausentes. Não são objetos óbvios, uma vez que não estão ali para representar fielmente a vida e a morte dos participantes “semipresentes”, mas sim para sugerir determinadas angústias, anseios e comportamentos deles. Assim, é possível perceber que independente da intenção dos encenadores quanto ao uso e formato dos objetos, é no jogo que estabelecem com os demais elementos cênicos que adquirem vida, sua qualidade antropomórfica.

Cabe dizer que o efeito contrário também é produzido pela presença dos objetos, no que diz respeito à “semiausência” ou “semipresença” dos atores no palco. Essas expressões antecidas pelo prefixo *semi* introduzem a ideia de que tanto os atores e não atores³ de Kantor como os não atores⁴ de Kaegi estão de algum modo envolvidos na cena. No caso de Kantor, todos os espetáculos são constituídos com a presença física de actantes⁵, embora haja sua descentralização em conformidade com a importância atribuída também ao objeto. Já em Rimini, em alguns espetáculos como em *Uncanny Valley*⁶, *Black Box*⁷ e mesmo em *Nachlass*, a ausência de actantes é completa, que passam a adquirir presença apenas pela presença dos objetos, que, assim, personificam-no. Isto é, os objetos não apenas personificam-se a si mesmos, adquirindo um caráter próprio, como também trazem à vida a presença dos actantes, vislumbrando-se, então, sua dupla identidade.

Tanto num encenador como em outro, o objeto tem função essencial de potência e qualidade artística. Tem a finalidade não apenas de atribuir valor estético à encenação do espetáculo, como de ser ele mesmo ferramenta fundamental para gerar dinâmica dentro do acontecimento teatral e,

assim, trazer possibilidade de novas linguagens. Produz estranhamento e também reconhecimento: por um lado, trazendo a sensação de mistério e, assim, de aproximação com a morte, quando se apropria de um poder vital (antropomórfico) que a ele não pertence e nos revela nossa condição mortal ao nos confrontar com sua imagem e indefinida duração (ideia de infinitude); e, por outro, trazendo em seu aspecto real numa circunstância fictícia o reconhecimento de nós mesmos como seres humanos, através de memórias que vivemos ontem, hoje e se produzirão para a vida de amanhã.

Memória como imaginação no jogo entre o real e o fictício

Podemos reconhecer até aqui a relevância dos objetos na criação artística dos encenadores do Teatro Cricot 2 e de Rimini Protokoll. Suas linguagens artísticas tentam promover a artificialidade, a falta de vida (morte), como elementos essenciais para o evento teatral. Se Kantor opta por objetos desgastados, Kaegi prima por sua aparência impecável, com o contributo valioso da tecnologia audiovisual. De qualquer maneira, ambos se preocupam em estabelecer relações com todos os agentes cênicos, para que agucem o senso de realidade dado pela ficção.

É inegável a ligação de Kantor com o resgate do passado pela memória. É especialmente no período do *Teatro da Morte*, após 1970, que esse mecanismo é refletido de modo contundente e explícito, como em *A classe morta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) e *Hoje é meu aniversário* (1991). Em *Wielopole, Wielopole*, as personagens de sua ficção estão diretamente conectadas e inspiradas por membros de sua família, cuja história remonta passagens em que eles viveram durante a I Guerra Mundial. A partir de aspectos da vida real, o polaco leva à cena uma história que tenta resgatar a sua infância, mas não de forma literal, já que se dá através da arte e pela impossibilidade de restituir o passado como exatamente aconteceu. Além das marcas de sua infância, impressões da II Guerra Mundial estão muito presentes em suas peças, como em *Hoje é meu aniversário* (1991). Trata-se de memórias contadas de modo fragmentado, em ações entrecortadas e numa crescente sucessão de eventos que se iniciam da irrupção do silêncio à balburdia, oscilando nesses dois estados.

Não é coincidência que o foco de seus temas tenha como princípio histórias de sua vida naquele momento. Nessas duas peças do Teatro da Morte, Kantor leva à cena não apenas memórias individuais, mas também coletivas e que dizem respeito à história de seu país. A presença de uma memória coletiva é, assim, fundamental e expressada nos espetáculos através de escolhas artísticas individuais do encenador polaco, ressaltando e ampliando seu contexto histórico, tornando-se imprescindível para a estrutura, o sentido e a profundidade das recordações de cunho pessoal e coletivo. Trata, então, de resgatar uma memória histórica, mas que tende a se dissolver no ato artístico, perpassado por outras camadas ficcionais que se juntam a essa realidade da vida, impossível de ser reproduzida fielmente – nem seria essa a intenção de Kantor. As memórias, então, passam a operar sobre o plano pessoal e o social, o individual e o coletivo, transitando entre aspectos históricos e imaginários surgidos das duas guerras mundiais.

Ainda sobre este aspecto, a memória pode também funcionar como ferramenta expressiva da realidade, através do que Carl Jung (2008) denomina *inconsciente coletivo*. Quando o inconsciente individual é de algum modo acionado, por exemplo, pelos sonhos, a pessoa é capaz de se aproximar de uma imagem de mundo construída individualmente, mas que, se bem estimuladas ou representadas (como artisticamente), podem se transformar numa imagem de mundo coletiva, um modo compartilhado de vivências ou comportamentos que se aglutinam e atuam conjuntamente, tornando-nos conscientes das ações desenvolvidas no palco ou na vida. Essa consciência ampliada extrapola os limites de anseios pessoais e produzirá uma relação com o mundo social, inserindo o indivíduo actante numa espécie de comunhão com o outro, construindo a esfera do inconsciente coletivo (JUNG, 2008, p. 64-65), e que por sua vez integrará sua memória. Assim, o inconsciente pode produzir efeitos eficazes para a memória individual e também coletiva na criação e acontecimentos teatrais, gerando imagens representacionais e identificáveis do mundo interior e exterior dos actantes. Deste modo, tanto em Kantor como em *Nachlass*, a memória exerce uma função primordial, aguçando o inconsciente dos participantes, embora a construção de imagens produzidas pela memória parta de diferentes estratégias: Kantor alimenta-se de seu inconsciente e memória individuais, transformando-os artisticamente em coletivos, através da atmosfera histórica e social. Já em *Nachlass*, a preocupação gira em torno da morte como assunto que se atualiza constantemente na memória e que parece emergir e despertar a todo instante como e para uma consciência individual, que também se produz pelo espírito e tabu coletivos.

Em *A classe morta*, Kantor procura na memória aspectos de sua juventude, levando para a cena impressões de sua época escolar e expressando-as em ecos e fragmentos. As personagens apresentam-se em formas de arquétipos universais, cada qual com sua função social. Já o texto não possui uma narrativa linear, assim como também as lembranças da memória, funcionando como pretexto para abordar determinados temas históricos, sociais e culturais, entrecruzando-se. Os manequins também exercem grande fascínio sobre o plano da memória: trazem à tona a ideia da morte dessa fase da vida, de um passado que não se pode viver novamente, mas que ao mesmo tempo se regenera pela artificialidade degradada desses instrumentos de transcendência, que se calam ora porque não lhes cabem mais a voz, ora porque lhes era constantemente tirada, ora, talvez, porque essa voz nunca de fato lhes foi dada.

Em *Ma Maison*, Kantor expõe como o instrumento da memória foi ainda mais fundamental para a criação de outros espetáculos após *A classe morta*, uma visão interior que deveria ser exteriorizada numa tentativa de inovação artística:

La fin du monde. Depuis des siècles elle apparaît dans les pensées et l'imagination humaine. A l'occasion des cataclysmes: de la nature comme de la fureur humaine (...) Depuis le début de ma création cette image vit en moi, au plus profond. Tous les tableaux de mon imagination, de ma vie entière étaient et sont "en elle". Maintenant je veux l'extraire, comme l'on extrait une image du temps de sa jeunesse. Ne pas avoir honte de sa naïveté. Toute ma vie, c'était comme si j'en ignorais la présence, là "en bass", dans les profounders obscures. J'estimais qu'il fallait bâtir – au-dessus d'elles – des structures saines, indépendantes, qui présenteraient la conscience. Il n'en est rien! Aujourd'hui je vois que dans ces combinaisons "conscientes" cette image (KANTOR, 1991b, p. 13).

Essa imaginação que os sonhos e a memória podem trazer – entrecortada e fragmentada –, quando confrontada com as ações dos actantes no palco, coloca estes últimos num patamar de igualdade artística com os demais elementos cênicos, evitando qualquer pretensão de representar o inalcançável – a vida própria engendrada pela criação artística, ela mesma realidade em si. Nesse teatro povoado pela memória, a arte encerra-se em si mesma, num ciclo infinito, que renasce em toda apresentação, embora traga a sensação de estar pronta, acabada, artificializada, finita – *morta-viva, ausência-presente*. A partir dessa construção artificial, com o apoio das memórias individuais e coletivas, nesse estado de consciência que produz o teatro no presente (vida) e através também do imaginário e do passado sombrios (morte), é que o jogo entre ficção e realidade se estabelece, gerando e gerada pela imaginação.

Para nos aproximar desse espírito imaginativo, o escritor Ítalo Calvino sugere que o sonho, a fantasia, “a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 1990, p. 97). Ainda, para ele, a imaginação pode ser originada pelo nível corpóreo, que se realiza através dos sonhos, ou por visões interiores. Essas visões internas são produzidas mentalmente, a fim de estabelecer conexão com as mais variadas circunstâncias e constituindo a *imaginação visiva* (CALVINO, 1990, p. 100), em que essas visões

(...) ligam-se de preferência a emissores terrestres, tais como o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular. Trata-se, em suma, de processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência (CALVINO, 1990, p. 102).

Tanto no *Teatro da Morte* como em *Nachlass*, é possível perceber que a aura imaginativa é um mecanismo comum a ambos, embora pareçam partir de pressupostos distintos. Enquanto Kantor utiliza a memória individual e coletiva para atingir o inconsciente, que por sua vez produzirá imaginação, Kaegi parte da própria imagem visiva para alcançá-la. Deste modo, podemos mais uma vez defender que a literalidade dos objetos, por exemplo, extravasa o âmbito de suas funcionalidades cotidianas, conduzindo o espectador a criar suas próprias imagens e, conseqüentemente, constituindo sua imaginação sobre as histórias narradas ou visualmente oferecidas pelos recursos audiovisuais. Além disso, a memória que se apresenta através dos relatos dos actantes não intenciona remeter a um passado, mas por ele, conectar-se ao presente do instante-agora, representificando-se continuamente. A ideia de Kaegi e dos não atores é a de eternizar suas memórias, para que não desapareçam, e apenas com a interrupção de suas vidas – pela morte – é que poderão de algum modo perpetuar suas vidas, imortalizá-las.

A combinação entre memória e imaginação, assim, pode ser considerada uma rica fonte de produção de efeito entre realidade e ficção, limando certezas sobre o que foi aproveitado da vida real para a construção artificial/ficcional do teatro. À medida que as lembranças/memória partem do passado e são retornadas ao presente da vida, acabam por sofrer transmutações, adquirindo uma imagem híbrida que se distancia do seu caráter original, mas que ao mesmo tempo dele depende. Isto é, ao ser reconstituída no teatro, a memória será remontada a serviço da artificiali-

dade, que tratará de impor limites para a realização cênica (fictícia), e a imaginação desdobrar-se-á, indubitavelmente, através das imagens propostas pelos dois encenadores, embora por vias diferentes.

Espectador e experiência no espaço-tempo

Ao se discutir a interação entre actantes com outros elementos da encenação, como visto anteriormente, torna-se essencial falar sobre o papel do espectador na criação teatral. Claramente, tanto em *Nachlass* como nas obras do Teatro da Morte, sua função não diz respeito à mera recepção acumulativa de informações distribuídas por uma narrativa linear de ações, gestos e textos que conduzam a uma história formatada para ser compreendida sob um único ponto de vista.

Neste sentido, a experiência vem lutar a favor desse momento em que o espectador está diante do acontecimento teatral, conduzindo-o a reelaborar sentidos, significantes e significados da cena. A percepção, que antes era minada ao entendimento de um sentido global da peça, passou a conquistar um espaço múltiplo e plural, influenciada pela disposição das diversas áreas artísticas e em seu constante cruzamento. Assim, a experiência deixou de ser pautada pela compreensão única e inequívoca das referências oferecidas pelos meios estéticos e artificiais e começou a reclamar um saber da experiência no aqui-agora.

Para inserir o espectador nesse movimento de experiência da experiência, os teatros pós-dramáticos⁸ de Rimini Protokoll e Tadeusz Kantor são ambientados em espaços não convencionais. Seus trabalhos procuram deslocar o espectador para a experiência numa via direta da inovação estética da linguagem teatral, em que o espaço é literalmente um aliado para despertar e produzir sentidos diversos e adversos, juntamente com os outros dispositivos multiartísticos. Além disso, esse espaço deve se aliar ao instante-agora, ao tempo presente que proporciona a vivência da experiência em percepções sensoriais e em situação extracotidiana, causada pela artificialidade cênica e pela troca entre os agentes que dela participam.

Nachlass é um espetáculo-interativo que convida seus espectadores a passear por oito diferentes cabines, cada qual contemplada pela atmosfera de seus anfitriões ausentes. Os convidados estão livres para entrarem, participarem mais ativamente ou apenas observarem e saírem desse encontro quando assim desejarem. Algumas cabines são mais interativas, oferecendo água e chá, desde que

o espectador se disponibilize a deslocar-se de sua cadeira para pegá-las; outras funcionam mais como um local de testemunho, em que os relatos assumem tons mais confidenciais. De uma forma ou outra, propõem ao espectador que participe e construa juntamente a atmosfera narrativa fictícia, porque é artificial, mas também é real. É real porque são contadas histórias de pessoas que estão próximas da morte e não há nada mais factual do que essa realidade: uma abertura de experiência supostamente escandalosa e fúnebre, mas que forma parte da nossa vida cotidiana e que nos faz pensar sobre quem somos, para onde vamos e de onde viemos.

Os actantes desse espetáculo, como sabemos, não estão fisicamente presentes, mas se presentificam através, por entre outros meios, pela sua voz gravada. Acentuam, ritmizam, entonam e entoam suas confidências, muitas vezes nem tão secretas. Imprimem no espectador sua marca atravessada pela experiência da experiência, cujo grande motivo desse encontro é narrar sobre sua morte. Walter Benjamin (1987) diz que a origem da narrativa está na autoridade da morte, pois é no momento em que ela aparece que “o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Critica que a morte na atualidade é evitada e rechaçada da vida contemporânea, o que nos leva a uma gradativa falta de ciência da existência: “Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Assim, embora o tabu em torno da morte seja evidente na sociedade ocidental, é preciso que a sua aparição seja exposta para a transmissão de nossas culturas, para o engendramento de novas histórias e para o espírito criativo, e o meio teatral de Rimini Protokoll disponibiliza essa abertura à morte por meio não só dos actantes ausentes, mas sim também pela experiência que o espectador atinge ao confrontá-la num determinado espaço programado para o presente.

Kantor também procura aproximar a morte da consciência humana, revelando seu potencial poder gerador de novos significados pela, na e para a criação teatral, especialmente em suas últimas obras. Expõe-na tanto nas temáticas de suas peças como a utiliza como mecanismo de sua produção estética, localizando-a em ambientes que a valorizem, como a estreia de *Wielopole*, *Wielopole* numa igreja em Florença. Nessa interação entre morte e vida, presença e ausência, o espaço-tempo convida, então, actantes e espectadores a experienciarem o evento pós-dramático.

O encenador, assim, tenta estabelecer uma relação de comunhão entre os envolvidos, que ao se inserirem na trama, compartilham tais experiências, em tempos da crescente individualização do ser que se dava na época.

Jacques Rancière (2012), ao discutir a importância da emancipação do espectador, propõe que o teatro é um lugar fundamental para se observar as diversas interações subjetivas, que desperta as formas de sensibilidade e partilha da experiência humana. Essa experiência, conforme já dito, deve ser experienciada de modo independente, individual, embora haja o corpo coletivo para o acontecimento desse teatro. Nesse sentido, Rancière sugere que o espectador deve ter o poder de realizar suas próprias associações e dissociações de um espetáculo, agindo, (re)conhecendo, fazendo e tomando por sua essa percepção empírica. Assim, a emancipação é vista como o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). É dizer que o espectador de *Nachlass* ou de *A classe morta* se capacita a criar novas histórias a partir das criações artísticas dos encenadores suíço e polaco, apropriando-se exclusivamente e ao seu modo das percepções por elas causadas, em situação de dissenso sensorial e qualitativo, tornando-se assim, também, protagonista de sua própria história.

Últimas considerações

A experiência que engendra o conhecer, então, se estabelece como um dos cerne do trabalho dos dois artistas, propondo a intersecção entre a obra criada e o poder criador de vida (presença) que dela pode ser obtido. Para tanto, a interação entre actante e espectador é essencial na composição de sua realidade, seja na sua presença ou ausência físico-corpórea, que se dá pela via fictícia teatral, num determinado espaço-tempo, no confronto do observador-agente com o trabalho executado durante o desenvolvimento cênico. Esse espectador-agente acaba por reconhecer-se no interior da obra, dela também participando, e adquirindo consciência de sua existência em seu exterior, no espaço dentro e fora do teatro e que se remodela na interioridade psíquica de cada participante, dependendo das suas motivações, disponibilidades, qualidades de experiência e experiências durante o acontecimento artístico.

Kantor e Kaegi, dois encenadores multiartistas que desenvolvem suas criações artísticas em espaços não convencionais, também insistem na realização de um teatro que envolva todos os actantes (atores, não atores e espectadores), que muitas vezes parecem ora fragmentar-se, ora duplicar-se, ora ausentar-se pela presença de outros elementos cênicos. Entretanto, podemos perceber algumas diferenças no uso dos dispositivos propostos, como a memória e mesmo os objetos, alterando, assim, as sensações promovidas em seus encontros. Ambos propõem a morte como parte integrante do acontecimento teatral, que participa ativamente como tema e como mecanismo de linguagem estética da cena. Esse jogo entre ficção e realidade que se acentua por ser constituído por actantes-ausentes e, ainda mais, por actantes não profissionais, amplifica a noção de morte, estabelecendo uma indagação do que poderá ser o teatro num futuro próximo e como ou se existirá uma nova pedagogia de formação de atores, seja para atualizar os já experientes, seja para direcionar os iniciantes.

A morte é movimento, não fica à espera. E nesse jogo com a morte, como no jogo de xadrez entre ela e o cavaleiro em *O Sétimo Selo* (1956) de Ingmar Bergman, numa atmosfera de sonho, mas de absoluta realidade histórica do período pandêmico da peste negra do século XIV, atua no ensinamento de Zaratustra: "(...) igualmente odiosa para o combatente e para o vencedor é vossa morte de sorriso amarelo, que se aproxima furtivamente como um ladrão – e, no entanto, chega como um senhor" (NIETZSCHE, 2011, p. 69). Assim, a morte é atuante e prodigiosa, uma velha (des)conhecida que atua nas lembranças do passado já vivido (morto), atua no presente nos objetos, aos que aqui ficamos e no espaço, e se projeta para o futuro, despertando-nos para nossa condição de seres vivos, que o teatro trata de eternizar em experiência no instante-agora do palco: o infinito que a arte estabelece, uma presença na ausência e uma ausência presente.

Agradecimentos à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e ao Centro de Estudos de Teatro (CET/ULisboa). Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605. BD.

REFERÊNCIAS

- BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**: textos organizados e apresentados por Denis Bablet. Tradução de J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo e S. Fernandes. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: reflexões sobre Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1).
- BERGMAN, Ingmar. **O sétimo selo**. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956. 1 vídeo (97 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-rBzHlvoVA>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In: AUSLANDER, Philip (ed.). **Performance**: critical concepts in literary and cultural studies. London/New York: Routledge, 2003. p. 165-187. (v. IV).
- JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KAEGI, Stefan; HUBER, Dominic. **Nachlass – Pièces sans personne**. Vídeo do espetáculo de Rimini Protokoll. Lausanne: Vidy Théâtre-Lausanne, 2016. 1 vídeo (22 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/207477304>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- KAEGI, Stefan; BOCA Associação Cultural. **Conferência dos ausentes**. Boca Associação Cultural. Lisboa, 2020. Disponível em: <http://www.bocabienal.org/evento/workshop-com-stefan-kaegi-rimini-protokoll/>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- KANTOR, Tadeusz. **A Classe Morta**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Cracóvia: Telewizja Polska, 1975.
- KANTOR, Tadeusz. **Wielopole, Wielopole**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Florença: Teatro Cricot 2, 1980.
- KANTOR, Tadeusz. **Hoje é meu aniversário**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Cracóvia: TVP Kraków, 1991a.
- KANTOR, Tadeusz. Ma maison. In: BANU, Georges (coord.). **Ô douce nuit – les classes d'Avignon**. Paris: Actes Sud-Papiers, 1991b. p. 13-16.
- KANTOR, Tadeusz. **Le théâtre de la mort**: textes réunis et présentés par Denis Bablet. Paris: L'Age D'Homme, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**: textos organizados e apresentados por Denis Bablet. Tradução de J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIMINI PROTOKOLL. **Nachlass** – Pièces sans personnes. Documento textual cedido por S. Kaegi. Lausanne: Vidy Theatre-Lausanne, 2017.

RIMINI PROTOKOLL. Website. Disponível em: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

PÓS:

NOTAS

1 Essa oficina foi ministrada pelo próprio Stefan Kaegi e promovido pela Boca Associação Cultural na edição bienal da *Boca Summer School 2020*, em parceria com a Fundação GDA e realizado na Culturgest, em Lisboa – Portugal.

2 O grupo foi composto por três pessoas que se interessavam pelo mesmo tema – a ilegalidade imigratória –, em que lidamos com a história dum residente ilegal na Suíça. Construimos uma cena que pudesse evocar sua presença na sua ausência e, cautelosamente, tratamos de contar suas angústias e experiências sem nos apropriar do seu lugar de fala, utilizando um discurso narrativo em terceira pessoa do singular. Convidamos dois participantes do *workshop* para atuar na cena, cujas instruções eram repassadas por um caderno no próprio ato cênico: num primeiro momento, uma das participantes leu o texto que elaboramos em terceira pessoa do singular e, noutro, o participante leu indagações em primeira pessoa do plural, indagando por que não poderíamos falar em nome do imigrante. O vídeo da formiga desorientada foi repetido durante toda a cena, onde também se incluíam uma luminária giratória com luzes coloridas, o caderno e um microfone.

3 Kantor costumava integrar em seus espetáculos artistas de outras áreas, como artistas plásticos, poetas e teóricos da arte (BABLET, 2008, p. 6).

4 No caso do Rimini, os integrantes são na maior parte pessoas com profissões bem distintas e variadas, sendo desde policiais até reformados.

5 A partir daqui, o termo *actante* pode ser concebido como aquele que executa ou sofre o ato teatral.

6 Este espetáculo é conduzido por um robô que faz críticas aos velhos hábitos do teatro e dos atores.

7 Neste espetáculo, apenas os espectadores é que atuam, narrando suas experiências após conhecerem os bastidores de um teatro – a entrada é individual.

8 Opta-se por utilizar o termo *pós-dramático* de Lehmann por entender que os dois encenadores aqui discutidos realizam um teatro que “supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (LEHMANN, 2007, p. 34). O crítico alemão também inclui Kantor em sua lista de encenadores pós-dramáticos (LEHMANN, 2007, p. 28).

“Artífices da arte de pintar e dourar”: ensino, aprendizado e relações de trabalho na capitania de Minas Gerais – século XVIII

“Craftsmen of the art of painting and gilding”: teaching, learning and work relations in the Capitany of Minas Gerais – 18th century

“Artificos del arte de pintar y dourar”: la enseñanza, el aprendizaje y las relaciones de trabajo en la capitania de Minas Gerais - siglo XVIII

Luciana Braga Giovannini

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: aolibama.arte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3440-1799>

RESUMO:

O artigo apresenta a análise do Libelo Cível envolvendo o artista português Manoel Rebelo de Souza e seu aprendiz João Batista de Figueiredo. Pretendo, com esta publicação, promover a reflexão sobre o ensino, o aprendizado e as relações de trabalho que cercam a prática quadraturista setecentista em Minas Gerais e no Norte de Portugal, região de origem do mestre pintor implicado no litígio. Para realizar este estudo, procurei confrontar os dados colhidos no processo judicial com documentos contemporâneos e obras acadêmicas e literárias que abordam o tema. Durante a investigação, verifiquei que as campanhas decorativas dos templos mineiros eram executadas por uma equipe, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, familiares, escravos e oficiais admitidos para a realização de inúmeras empreitadas artísticas.

Palavras-chave: *Mestres e aprendizes. Oficina de pintura. Pintura de perspectiva. Quadratura.*

GIOVANNINI, Luciana Braga. “Artífices da arte de pintar e dourar”: ensino, aprendizado e relações de trabalho na capitania de Minas Gerais – século XVIII

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45197>>

ABSTRACT:

This paper presents an analysis of the civil libel involving the Portuguese artist Manoel Rabelo de Souza and his apprentice João Battista de Figueiredo. I intend, with this publication, to promote a reflection about the teaching, the learning and the work relations which surround the 18th century quadraturistic practice in Minas Gerais and in the North of Portugal, region of origin of the master painter implicated in the litigation. In order to execute this study, I confronted the data collected from the judicial process with contemporaneous documents and academic and literary works which approach the subject. During the investigation, I verified that the decorative campaigns of the temples of Minas Gerais were executed by a team, a workshop led by expert workers and composed by apprentices, relatives, slaves and officials admitted for the execution of countless artistic enterprises.

Keywords: *Masters and apprentices. Painting workshops. Perspective painting. Quadrature.*

RESUMEN:

El artículo representa un análisis del Libelo civil envolviendo el artista portugués Manoel Rebelo de Souza y su aprendiz João Batista de Figueiredo. Busco, con esta publicación, promover una reflexión sobre la enseñanza, el aprendizaje y las relaciones de trabajo que cercan la practica cuadraturista del siglo dieciocho en Minas Gerais y en el norte de Portugal, región de origen del mestre pintor implicado en el litigio. Para realizar este estudio, busqué confrontar los datos coletados en el proceso judicial con documentos contemporáneos y obras académicas y literárias que abordan el tema. Durante la investigación, comprobé que las campañas decorativas de los templos mineros eran ejecutados por un equipo, un taller liderado por profsionales peritos y compuesta por aprendices, familiares, escravos y oficiales admitidos para la realización de inúmeras esfuerzos artísticos.

Palabras-clave: *Mestres y aprendices. Taller de pintura. Pintura de perspectiva. Cuadricatura.*

Introdução

O gênero de pintura denominado quadratura¹ se desenvolveu em Minas Gerais no decorrer do Setecentos e início do Oitocentos, principalmente, a partir da atuação dos mestres portugueses, da difusão dos impressos europeus e dos tratados de arte, propagando a iconografia e contribuindo para a veiculação da produção e do conhecimento artístico. Grande parte dos artífices que chegaram na Capitania mineira, no decurso do século XVIII, são naturais das antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes (Fig. 1). Nesse universo, Antônio Rodrigues Belo (1702-?), nascido no Porto, foi o responsável por uma das primeiras manifestações da pintura de perspectiva ilusionista na cidade de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, em 1755 (LEVY, 1944, p. 152). De modo equivalente, dois artistas² provenientes de Braga são conhecidos pelo exercício de suas atividades na região mineradora: Manoel Rebelo de Souza (1700-1775), em Mariana e Ouro Preto, e o guarda-mor José Soares de Araújo (1723-1799), em Diamantina (Fig. 2).

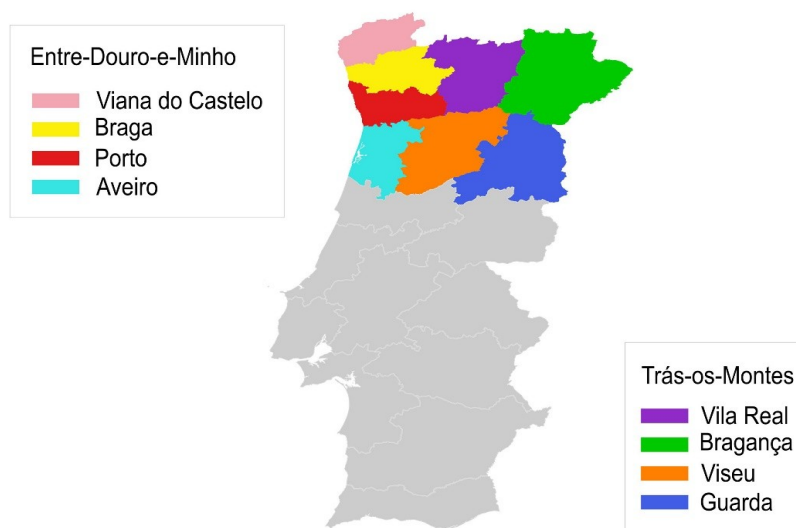


Figura 1. Mapa do Norte de Portugal correspondente à localização das antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Fonte: editado pela autora no QGIS (Sistema de Informação Geográfica – SIG).

Capitania de Minas Gerais
século XVIII

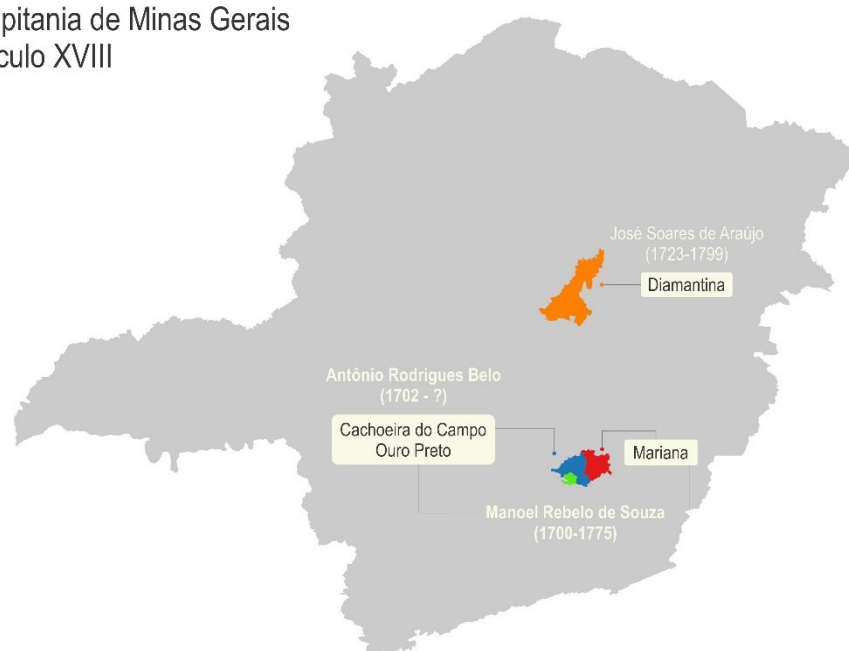


Figura 2. Mapa de Minas Gerais com a localidade de atuação dos pintores portugueses. Fonte: editado pela autora no QGIS (Sistema de Informação Geográfica – SIG).

Os artistas portugueses, muito possivelmente, chegaram à região depois de formados em Portugal, provavelmente nas oficinas do Norte, pois a emigração geralmente decorria após a conclusão do aprendizado que os qualificava a executar determinada atividade artística (MACHADO, 2005, V. I, p. 420-456). Muitos conseguiram se estabelecer, permanecendo na capitania até o fim de suas vidas. Entretanto, outros, de passagem pela região, podem ter executado alguma obra e seguido viagem em busca de trabalho em outras localidades, possivelmente, a partir dos contatos realizados no decorrer desses deslocamentos. Dos pintores citados, Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo pertenceram ao grupo de artífices que instalaram atelier nas principais vilas mineiras, capacitaram diversos artistas e integraram a segunda geração de pintores de perspectiva; composta pelos mestres portugueses, por seus discípulos, seus escravos,³ os oficiais nascidos e instruídos em Minas Gerais.

Das campanhas decorativas realizadas por Manoel Rebelo de Souza, duas delas se destacam: as ornamentações dos forros da Sé catedral de Mariana, em 1760, e da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, por volta de 1765 e 1768 (Fig. 3, 4, 5, 6). Com o intuito de compreender o ensino e os vínculos estabelecidos entre mestres e discípulos, os processos de rematação e execução das obras de arte, as diversas atividades exercidas pelos oficiais e as relações de trabalho instituídas no ambiente em que as pinturas de teto em perspectiva ilusionista se desenvolveram, analisamos o Libelo Cível movido por João Batista de Figueiredo contra Manoel Rebelo de Souza em 1770.⁴



Figuras 3 e 4. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral, Mariana, MG. Fonte: fotografia da autora.



Figura 5. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fonte: fotografia da autora.



Figura 6. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1768. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fonte: fotografia da autora.

O Libelo Cível

Neste litígio, o discípulo reivindicou um pagamento no valor de 36 oitavas de ouro por dois trabalhos ajustados com o seu instrutor. Na denúncia, o Autor acusou Manoel Rebelo de Souza de não ser mestre pintor e declarou que o Réu costumava arrematar obras e contratar artífices para sua execução, pois não entendia nada da arte de pintar.⁵ Em sua defesa, Rebelo declarou que foi professor de João Batista de Figueiredo, que o recebeu em sua casa, ensinou-lhe a pintar e emprestou materiais da sua oficina para que o aprendiz pudesse trabalhar por conta própria, como tintas, ouro e prata, reforçando a sua integridade como preceptor.⁶ Prosseguiu afirmando que a cobrança era indevida, porque se Figueiredo foi seu aluno no período em que essas produções foram executadas, como ele poderia contratá-lo como oficial de pintura e pagar pelos serviços prestados? Como prova de suas alegações, anexou ao processo uma obrigação acordada entre ele e o pai de João, Antônio Lopes de Figueiredo. O documento comprovou que João Batista de Figueiredo iniciara sua formação com Manoel Rebelo de Souza em 1760.⁷

Transcrevemos a referida “obrigação dos seis anos”⁸ por considerá-la de extrema importância para o estudo da produção artística da capitania de Minas Gerais, pois, até o presente momento, é o único registro conhecido que diz respeito ao ensino da pintura e às relações estabelecidas entre mestres e discípulos no período colonial.⁹

Digo eu abaixo assinado que é verdade me ajustei com o **Senhor Manoel Rebelo Souza** e o **Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros** como artífice da arte de pintar ensinar-me um filho meu a dita arte por nome João por tempo de **seis anos** sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais para ele se precisar pois **só da parte dos mestres está ensiná-lo doutriná-lo e sustentá-lo**; e mais [?] o caso que alegar [?] falte por malícia sua fugindo ou induzindo [?] serei obrigado a buscá-lo entregá-lo **aos ditos mestres** até completar os ditos seis anos e aí serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar seis tostões cada dia as faço por minha livre vontade a contento de todos principalmente do mesmo rapaz o que a tudo me obrigo a satisfazer e cumprir e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal hoje. **Mariana 12 de setembro de 1760.**
Antônio Lopes de Figueiredo [assinatura] (grifos nossos).¹⁰

Logo nas primeiras linhas dessa obrigação de aprendizado assinada pelo responsável por João Batista de Figueiredo, percebe-se que Manoel Rebelo de Souza não foi o único professor do autor do processo, pois seu pai estabeleceu um acordo também com o “Senhor Anastácio de Azevedo

Correia Barros”.¹¹ O artífice foi registrado no Dicionário de Judith Martins (1974, p. 100), arrematando a pintura de duas imagens para a Câmara de Mariana em 29 de novembro de 1760, pouco tempo depois da assinatura do referido contrato. Vale lembrar que, quando João Batista de Figueiredo entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e de seu provável sócio, a ornamentação da capela-mor da Sé de Mariana estava em andamento. Portanto, o discípulo iniciou sua aprendizagem no canteiro de obras da catedral,¹² na qual o sócio de Rebelo também pode ter trabalhado como instrutor. Em referência à mencionada sociedade entre os dois artistas, ela foi confirmada pela declaração de uma testemunha que depôs no processo dizendo que o Réu era sócio do capitão Anastácio de Azevedo Corrêa Barros e “[...] este era mestre da dita arte de pintar”.¹³ É fundamental destacar essa parceria, dado que a associação entre dois mestres pintores ainda não foi devidamente estudada pelos historiadores da arte do período colonial, pelo menos até onde foi possível investigar.

Sabemos que, nesse período, em Minas Gerais, o ensino da pintura desenvolveu-se sobretudo nos canteiros de obras, mas não apenas nesses locais. Era habitual que os aprendizes morassem na casa do mestre, onde supostamente poderiam realizar trabalhos de pequena escala. No caso das decorações dos templos, os alunos costumavam aprender o ofício *in loco*, compartilhando o espaço com outros discípulos e escravos (MARTINS, 2013, p. 38-39). Não se têm notícias de que Manoel Rebelo de Souza possuísse pessoas cativas, mas, sim, fâmulos, indicando a presença de vários alunos, como confirma o processo judicial.¹⁴ Apesar da natureza prática do aprendizado, percebe-se que, na obrigação descrita acima, o rapaz é entregue pelo pai aos cuidados dos professores, que devem sustentá-lo, ensiná-lo e doutriná-lo. O discípulo passa então a morar na residência do preceptor, com quem estabelecerá relações de obediência. Essa circunstância nos remete aos conhecidos vínculos existentes entre mestres e discípulos no atelier dos oficiais das artes, onde o jovem aprendiz começava triturando o material para a fabricação das cores, colaborando na preparação dos painéis de madeira ou telas, ampliando os possíveis cartões destinados à transferência do desenho para o suporte, e, aos poucos, assumindo outras tarefas, como a reprodução de um pormenor ou personagens secundários de uma cena (HAUSER, 1998, p. 323; PEVSNER, 2005, p. 96-97). Essas atividades configuram o que conhecemos como as escolas de pintura do século XV na Europa; no entanto, elas eram herdeiras da tradição medieval, à semelhança das oficinas do século

XVIII em Minas Gerais, como demonstra a “obrigação” supracitada. Essa herança pode ser verificada na obra intitulada *O Artífice*, em que Sennett (2020, p. 66, 68, 72, grifos nossos) disserta sobre as guildas medievais.

A oficina é a casa do artífice. Na antiga tradição, era o que literalmente acontecia. Na Idade Média, os artífices dormiam, comiam e criavam os filhos nos locais de trabalho. A oficina, além de residência das famílias, era pequena, abrigando no máximo algumas dezenas de pessoas; [...].

Uma definição mais satisfatória de oficina é a seguinte: um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com as questões de autoridade. Essa austera definição não procura saber apenas quem manda e quem obedece no trabalho, mas também está atenta às **capacitações como fonte de legitimidade do comando ou dignidade da obediência**. Numa oficina, **as habilidades do mestre podem valer-lhe o direito de mandar, e a possibilidade de absorver essas habilidades e aprender com elas pode dignificar a obediência do aprendiz ou do jornaleiro**. Em princípio.

Na **guilda medieval**, a autoridade masculina encarnava nos três níveis da hierarquia de mestres, jornaleiros e aprendizes. **Os contratos especificavam a duração do aprendizado, geralmente sete anos, e o custo, em geral assumido pelos pais do jovem**. As etapas do progresso na guilda eram assinaladas inicialmente pela apresentação, ao cabo desses sete anos, do *chef d'oeuvre*, um trabalho que demonstrava as habilidades fundamentais absorvidas pelo aprendiz. Obtendo êxito, o artífice, já agora um jornaleiro, trabalharia por mais cinco e dez anos até ser capaz de demonstrar, num *chef d'oeuvre élevé*, que estava em condições de tomar o lugar do mestre.

No século XV, os pintores ainda ocupavam a posição de oficiais mecânicos, artesãos que trabalhavam utilizando as mãos, apesar de terem consciência da dignidade de seu ofício. Com o movimento humanista do Renascimento, a pintura conquistará o status de arte liberal, reconhecido institucionalmente apenas no século XVI, dado que a Academia do Desenho de Florença foi fundada em 1563. Em 1593, foi instituída a Academia de São Lucas de Roma; em 1598, a Academia *degli Incaminati*, em Bolonha; e, somente em 1648, a França inaugurou a Academia de Pintura e Escultura (BAZIN, 1989, p. 22-23). Nesse cenário, a pintura corresponderá a uma atividade intelectual, erudita, que tem o desenho como seu principal argumento, uma vez que ele precede a operação manual (ARGAN, 2003, p. 143; BAZIN, 1989, p. 3-9). Os artistas não serão formados no atelier, mas em uma academia, onde estudarão as obras dos grandes mestres, cuja referência principal é a cultura artística da Antiguidade Clássica. No entanto, em meados do século XVI, essa realidade ainda é muito específica do universo florentino.¹⁵

Em Portugal, os pintores foram reconhecidos como oficiais mecânicos até o século XVII, num ambiente em que a pintura era considerada como uma arte manual, em oposição à atividade intelectual. Essa realidade começou a apresentar sinais de mudança no transcurso do Seiscentos, mas, ainda assim os artífices mantiveram-se integrados às ocupações artesanais até o século XVIII. Conforme Serrão (1992, p. 140-143; 2016, p. 42-43), no final do século XVI, os artistas portugueses tomaram consciência e passaram a reconhecer a nobreza da sua profissão. Em outubro de 1602, em Lisboa, um grupo de trabalhadores fundou a Irmandade de São Lucas com o objetivo de reivindicar a individualização dos artistas que pretendiam romper os laços com a regulamentação do trabalho artesanal, vinculado à Bandeira de São Jorge, numa tentativa de enobrecer os empreendimentos relacionados ao “Desenho”. Nesse sentido, a organização, que contemplava a participação dos pintores a óleo e a têmpera, arquitetos, escultores, iluminadores e todos os outros que se dedicassem ao desenho, significou, no início da sua fundação, bem mais do que uma mera corporação de ofícios com objetivos assistencialistas, resultando num importante espaço de discussão a respeito das práticas artísticas. Porém, apesar dos princípios que nortearam sua criação, a emancipação dos oficiais das artes foi conquistada por um número restrito de pintores lisboetas. O ensino permaneceu vinculado aos contratos de aprendiz, herdeiros das guildas medievais e fundamentados nas relações entre mestres e discípulos. Lisboa só vai conhecer uma Academia de Belas Artes em 1836.

No que concerne às relações de trabalho, sabe-se que em Portugal, até o século XVIII, os pintores foram considerados artífices e estiveram submetidos a um conjunto de normas que regulamentavam a atividade artesanal. Essas regras, também herdeiras das corporações medievais, foram compiladas no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* de 1572,¹⁶ elaborado por Duarte Nunes Leão, e estiveram em vigor nas câmaras de Portugal e suas colônias até o século XVIII. De acordo com Brandão (2016, p. 9), as profissões elencadas nos *Regimentos* estavam relacionadas com as “criações artísticas, concebidas como fazeres artesanais”; entre as quais, as ocupações de pintor e dourador. No que toca ao ensino da pintura, depois de concluído o tempo de aprendizado, os alunos eram submetidos aos exames perante os juizes de ofício e, após sua aprovação, retiravam sua carta de exame junto às Câmaras Municipais. Realizado esse processo, tornaram-se oficiais habilitados e capazes de abrir a própria oficina, nas quais poderiam aceitar encomendas artísticas, contratar profissionais e, quiçá, atuar como mestres.

Essas “oficinas” eram na realidade a residência dos pintores, isso é possível apreender dos **contratos de servidão**, onde o acordado entre as partes – mestre e família do aprendiz – seria um pagamento ao mestre que, em troca, deveria fornecer ao jovem aluno: moradia, alimentação, vestuário e, o principal, os mistérios da profissão. Muitos mestres não tinham um local específico somente para executar seus trabalhos (PEREIRA, 2012, p. 74, grifos nossos).

No tocante ao “contrato de servidão” anteriormente mencionado, Danielle Manoel dos Santos Pereira (2012, p. 75, grifos nossos), citando Serrão (1983), apresenta-nos a seguinte definição:

Acordos estabelecidos entre o pai/tutor do candidato a aprendiz e o mestre da oficina. Com duração entre **três ou nove anos**, ao mestre cabia oferecer ao aprendiz: pensão e ensinar-lhe os fundamentos e a prática do ofício, em alguns casos ensinar também a ler e a escrever. **O discípulo por sua vez devia-lhe obediência, preparava-lhe o material e realizava tarefas de índole servil.** Ao pai/tutor cabia o pagamento ao mestre do acordado no contrato. A duração dos contratos variava conforme a idade em que o aprendiz era admitido na oficina e **não era usual a identificação ou definição da categoria de pintura que seria ensinada ao jovem.** Findo o tempo de servidão o aprendiz era examinado.

Comparando o contrato de servidão com a obrigação anexada ao processo em análise, percebe-se que, muito provavelmente, o modelo que vigorava em Portugal, foi adaptado às condições da capitania de Minas Gerais. É possível observar que o trato foi estabelecido entre o pai do aprendiz e dois mestres, provavelmente, sócios em um empreendimento, a oficina de pintura. O tempo acordado entre Manoel Rebelo de Souza e seu sócio com o pai de João Batista de Figueiredo foi de seis anos, equivalente ao período previsto nos contratos de servidão, bem como nas guildas medievais descritas por Sennett (2020, p. 72). As atribuições dos professores que trabalharam em Minas também se assemelhavam, dado que o comprometimento de doutrinar o discípulo pode estar relacionado ao ensino da leitura e da escrita, apesar de não terem sido especificadas. Cabia ao preceptor sustentar o discípulo, mas não consta no referido documento o pagamento pelo seu aprendizado. Em contrapartida, o compromisso nos diz que competia ao pai vesti-lo e calçá-lo, entre outros deveres não definidos. No caso de fuga do aluno, ele se responsabilizaria pelo seu retorno à oficina e, aí sim, pagaria um valor pelos dias ausentes, ainda que por vontade própria. Nos contratos de servidão, a categoria de pintura que seria ensinada ao jovem não costumava ser mencionada. Na obrigação, o tipo de atividade também não foi especificado. Nesse sentido, é importante recordar que o jovem fora entregue aos cuidados de dois oficiais peritos e, se Manoel Rebelo de Souza não fosse pintor, apenas dourador, como seu discípulo afirmara no processo, o

sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros poderia ensinar o ofício ao discípulo, tornando a acusação de imperícia de Manoel Rebelo de Souza, como justificativa para mover a ação e anular a dita obrigação, totalmente irrelevante.¹⁷ Conforme Bonnet (2009, p. 57 grifos nossos):

Tudo começava quando o aprendiz era admitido pelo mestre: estabelecia-se um contrato entre as partes em que constavam todos os direitos e deveres de um e de outro. **Ao Mestre cabia dar moradia, comida, roupas e sapatos, bem como ensinar seu ofício**, sem esconder coisa alguma do aprendiz, de forma que ele pudesse mais tarde sobreviver daquela arte. **Ao aprendiz cabia obedecer ao mestre incondicionalmente, não se ausentar da oficina e da casa do Mestre sem autorização prévia** e, em alguns casos, realizar pequenos serviços para o mesmo.

No que se refere à obediência devida ao mestre e ao caráter servil da relação, o processo não deixa dúvidas quanto à sujeição, que pode ter se agravado após a morte do progenitor, cabendo ao professor a responsabilidade total pelo ensino profissional e moral do seu pupilo, como bem registrado no processo. João Batista de Figueiredo cometeu alguns deslizes durante a sua estadia na casa do preceptor e foi duramente repreendido: amarrado, açoitado, acusado de roubo, falsificação e, por fim, preso.¹⁸ Conforme Hudson Martins (2017, Tomo I, p. 218), “o açoitamento, inclusive, poderia atuar como uma forma de depreciação moral e social do indivíduo castigado, pois tal punição era infligida, principalmente, aos escravos, apesar de esse caso ser consequência de uma relação assimétrica entre livres”. Nesse período, corrigir os erros fazia parte da doutrinação do indivíduo. De acordo com Sennett (2020, p. 77), segundo a tradição medieval, ao firmar um contrato de aprendizado, o pai do discípulo transferia para o instrutor o direito de punir, inclusive fisicamente.

Todas as guildas medievais baseavam-se na hierarquia da família, mas não se tratava necessariamente de laços de sangue. O mestre artífice estava legalmente em posição de *loco parentis* frente aos jornaleiros e aprendizes que dele dependiam, ainda que não fossem seus parentes. **O pai confiava seus filhos ao mestre artífice, como o seu substituto, especialmente transferindo o direito de punir o mau comportamento com violência física** (SENNETT, 2020, p. 77, grifos nossos).

Conforme a ação de litígio, João Batista de Figueiredo teria sido amarrado e açoitado com correias,¹⁹ o que sugere uma simulação dos castigos sofridos pelos escravos, mas não apenas por eles. Em determinadas localidades, como no pelourinho do Rio de Janeiro, durante o vice-reinado de Conde da Cunha (1763-1767), homens livres também costumavam ser castigados. “Eram isentos dos açoites no pelourinho o clero e os homens de sangue azul, bem como altos funcionários,

oficiais da tropa, escudeiros e pajens de fidalgos” (ESCOREL, 2000, p. 81-82). Por outro lado, apesar da legitimidade da correção, quando se analisa o contexto histórico da Colônia, é possível que exista uma sobreposição de relações de dominação, ou seja, acrescenta-se à condição servil do discípulo e ao direito de punição por parte do mestre, uma desigualdade vinculada à sua origem. Para compreender essa intersecção, é imprescindível destacar uma declaração assinada por Manoel Rebelo de Souza, afirmando que as testemunhas só poderão confirmar as acusações proferidas contra ele caso sejam induzidas pelo Autor do processo, referindo-se à origem dos depoentes: os pardos e seus semelhantes.

Porque nestes termos o petítório é doloso por meio do qual quer o Autor usurpar ao Réu aquela quantia, sem este lhe dever coisa alguma, e ainda não há ano e meio que o mesmo Autor confessou que o Réu lhe não devia coisa alguma, e que lhe fora muito bem na sua companhia, e assim não é possível dever-lhe das obras que se fez há seis anos coisa alguma, **nem o contrário jurarão as testemunhas** só se forem **falsas induzidas por ele de pardos e outros de sua semelhança.**

Manoel Rebelo de Souza [assinatura] (grifos nossos).²⁰

Pardo é uma qualidade²¹: categoria de distinção empregada para designar a origem de uma pessoa nascida de pais africanos e europeus (KARASCH, 2000, p. 38). Não conhecemos a proveniência familiar do aprendiz de pintura, mas é bem possível que ele também fosse pardo, como muitos pintores da sua geração, nascidos, criados e educados na capitania de Minas Gerais (MARTINS, 2013, p. 23-24). O documento deixa transparecer que os declarantes poderiam ser induzidos pelo agente do processo a prestar falso testemunho, sugerindo uma relação entre iguais: entre João Batista de Figueiredo e os depoentes. Portanto, outros de sua semelhança provavelmente se refere ao Autor, como descendente de africano. Percebe-se que os açoitos reforçam ainda mais a relação de subordinação entre o discípulo e o seu preceptor. No caso de o artífice ser mestiçado,²² o mestre simulou uma punição comumente dirigida aos escravos para corrigir o seu aluno, configurando, portanto, uma ação depreciativa, apesar de este ser homem livre, pois João Batista de Figueiredo não era escravo de Manoel Rebelo de Souza, tendo sido entregue por seu pai aos seus cuidados, para aprender um ofício.

Conhecemos pelas declarações de João Batista de Figueiredo e pelas testemunhas arroladas, que, depois de vencido o tempo da obrigação de seis anos, o pintor continuou trabalhando para o mestre, o que sugere a permanência da relação de interdependência entre Manoel Rebelo e seu

discípulo após a conclusão do ensino. Neste ponto, é interessante destacar a forma com a qual o pagamento costumava ser realizado: o artífice recebeu parte de suas remunerações em tecidos e sapatos.²³ Em seu depoimento, Manoel Teixeira Souto,²⁴ um comerciante de fazendas e morador do Alto da Cruz, confirmou que o Réu, Manoel Rebelo de Souza, o autorizou a dar a João Batista de Figueiredo o valor de 50 mil réis em fazenda pela ornamentação da cobertura da nave da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz (Fig. 6), que foi executada em colaboração com Manoel Antônio da Fonseca.²⁵ O vendedor acrescentou ainda que Manoel Rebelo agiu de forma semelhante com João de Avelar, autorizando-o a fazer sapatos para João Batista de Figueiredo como remuneração pelo referido trabalho, cujo valor equivalia a 20 mil réis.²⁶ Nesse período, os oficiais de pintura, provavelmente, tinham acabado de cumprir o seu contrato de aprendizado com Manoel Rebelo de Souza e ajustaram a decoração desse forro com o preceptor, talvez o único vínculo profissional existente naquele momento.

No tocante ao vestuário e ao seu valor no contexto histórico da sociedade colonial, ao examinar os inventários de diversos artífices que trabalharam no Rio de Janeiro no século XVII, Bonnet (2009) chama nossa atenção para os bens arrolados do pintor e escultor Bonifácio da Trindade. Dos oficiais das artes analisados, este parecia ser um dos mais pobres, pois não acumulou muitos bens, morava em casa de aluguel, não possuía escravos e deixou apenas duas ferramentas de trabalho de pouco valor. Em contrapartida, Bonifácio investira boa parte do seu dinheiro em roupas e acessórios, o seu guarda-roupa era o mais sortido e sofisticado de todos, indicando não apenas uma preocupação com as suas vestimentas, mas com a sua posição social. “Ao que parece, Bonifácio nutria uma grande preocupação com sua aparência pessoal, usando roupas que indicavam um nível econômico e social que ele, ao que tudo indica, não possuía” (BONNET, 2009, p. 99).

Partindo dessa perspectiva, pressupõe-se que as remunerações efetuadas a João Batista de Figueiredo indicavam a valorização do ofício da pintura, uma vez que o vestuário possuía grande valor na sociedade colonial: marcador de distinção social e moeda de troca no mercado de escravos. Algumas testemunhas declararam que João Batista de Figueiredo costumava adquirir fazendas de Manoel Teixeira Souto e sapatos de João Avelar Moreira.²⁷ Em muitas dessas ocasiões, o pagamento por esses artigos valiosos ficava a cargo de Manoel Rebelo, provavelmente, como troca pelas atividades executadas. Como já se disse, o discípulo continuou trabalhando com o mestre após finali-

zado o seu aprendizado, realizando obras pelas quais recebeu um valor que não deve ser desprezado, devido ao prestígio que poderia ser alcançado, por meio do traje, entre os grupos de pessoas com os quais estabelecia relações. De acordo com Drumond (2008, p. 114), em Minas Gerais, “a maioria das pessoas que possuíam algum sapato tinha cabedal considerável ou tiveram altas despesas com a indumentária”. Nesse âmbito, o calçado era praticamente um símbolo de ascensão econômica. O pintor, nascido e formado em Minas Gerais, muito provavelmente descendente de africanos, destacava-se dos seus semelhantes por meio da vestimenta, como era o costume daquele período.

Os estudiosos do tema já observaram que a linguagem dos trajes tornava visível, exibindo aos sentidos, a hierarquia social. Num mundo em que a maior parte das pessoas era analfabeta, ver era experiência das mais importantes: **o poder e o prestígio deviam saltar aos olhos; a condição social inscrita no vestuário constituía uma linguagem que não permitia dúvidas, dada a força das alegorias** (SILVA, 2000, p. 180, grifos nossos).

Para além da distinção social, uma questão deve ser levantada: é possível considerar o fato de que fazendas e calçados desempenharam papel de moeda de troca no ambiente da produção de arte sacra de Minas Gerais, de forma equivalente ao que foi verificado por diversos historiadores em outros setores da sociedade? “Desde o século XV, os portugueses já utilizavam os tecidos das Índias orientais para o comércio com a África. Tendo sido muito apreciado pelos africanos, os tecidos do Oriente e também de outros mercados serviram de importante moeda de troca no mercado de escravos” (DRUMOND, 2008, p. 30). Sabe-se que, no Rio de Janeiro do século XVIII, compravam-se pessoas cativas por 10 ou 12 fardos de tecido (SCOREL, 2000, p. 86). Ou seja, esses artigos eram peças de alto valor que permitiam o acesso a determinados lugares da sociedade, bem como a compra de bens valiosos. Na ausência de outros indícios, levantamos essa hipótese com o objetivo de fomentar o interesse de futuros investigadores.

Em referência à carta de exame, é importante destacar que, em Minas Gerais, no século XVIII, os oficiais de pintura, entalhadores e escultores ocupavam uma posição diferenciada. Nesse ambiente, os pintores não eram obrigados a realizar as provas de habilitação, nem a retirar a licença nas Câmaras Municipais (OLIVEIRA, 2003, p. 175-177). No Rio de Janeiro, os pintores e entalhadores foram isentos da licença para o ofício de suas artes. À semelhança de Minas Gerais, esses artífices não costumavam ser examinados e tiveram suas atividades equiparadas à dos profissionais liberais,

dispensados de determinadas obrigações. Noronha Santos (1942, p. 304, grafia atualizada, grifos nossos) publicou uma “correição” do Ouvidor do Rio de Janeiro com data de 1741, na qual essa concepção fica evidente.

Em relação aos **pintores e escultores**, comumente chamados entalhadores, dez anos depois, a correição do Ouvidor João Alves Simões, de 31 de agosto de 1741, resolveu acerca desses ofícios e isentou-os do pagamento de alvará de licença nos seguintes termos:

“Por constar que o Senado obriga os **pintores e escultores** a tirar licença para o exercício de suas artes – o que é contrário ao direito, por **liberais de sua natureza** e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta – **mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças**”.

Pereira (2012, p. 82) confirma que, no processo de deslocamento do modelo de aprendizado de Portugal para o Brasil, os exames de habilitação foram praticamente extintos e o professor passou a preparar o aprendiz diretamente para o ofício. Nesse cenário, a prática de capacitar o discípulo diretamente para o exercício das atividades corrobora nossa percepção quanto à possível permanência da relação de interdependência entre o novo oficial e o seu instrutor, que passa a ter o mestre e seus colegas de profissão como os principais contatos, como sinalizado anteriormente. Ao concluir o tempo de formação, os novos oficiais não perdiam, pelo menos de imediato, o vínculo com a oficina do preceptor, que, por sua vez, passava a contar com o seu serviço para executar as obras contratadas. Percebemos, inclusive, a existência de determinada hierarquia entre os pintores: os aprendizes iniciavam a sua formação na oficina, tornavam-se artífices e passavam a oferecer seu trabalho, recebendo o pagamento por jornada de trabalho. Só depois de adquirida a experiência, poderiam aceitar encomendas e rematar obras de arte. Essa realidade equivale àquela verificada por Sennett (2020, p. 72) nas oficinas medievais, citadas anteriormente, em que o pupilo, após demonstrar suas habilidades, tornava-se jornaleiro²⁸ e, só depois de um determinado período, entre cinco e dez anos, comprovaria sua capacidade para atuar como mestre de uma oficina.

Note-se que o modelo de contrato de servidão que se desenvolveu em Portugal nos séculos XVII e XVIII é muito semelhante à obrigação de aprendizado que apresentamos, confirmando o deslocamento do modo de produção mediante a atuação dos artistas portugueses que chegaram na capitania de Minas Gerais. Por outro lado, percebe-se que o ensino e a prática artística foram assimilados e adaptados à realidade do território mineiro, conforme suas especificidades: a inexistência dos exames e das cartas de habilitação, a livre circulação dos artífices e a atividade itinerante, os

contratos realizados diretamente com os comitentes, o intercâmbio cultural estabelecido entre os diversos artesãos, a sociedade e a administração das artes por parte dos pintores, o labor compulsório e as complexas relações existentes entre o mestre, seus aprendizes – escravos, familiares e fâmulos – e os oficiais contratados. No âmbito da pintura mineira, a organização do trabalho é resultado da associação entre a estrutura hierárquica das corporações de ofícios e alguns privilégios conquistados que são inerentes às artes liberais, como a insubordinação à fiscalização das câmaras municipais (MARTINS, 2017, Tomo I, p. 84).

Como mencionado anteriormente, os artistas minhotos, muito possivelmente, viajaram para a região mineradora após concluírem seu aprendizado em Portugal e tiveram a oportunidade de exercer sua profissão numa sociedade embrionária. É bem possível que alguns pintores chegaram em Minas Gerais, realizaram alguns trabalhos e, em seguida, se viram diante da possibilidade de investir no ofício, associando-se a outros artífices e gerenciando empreitadas artísticas. Testemunhas arroladas na referida Ação de Libelo confirmaram a afirmação de João Batista de Figueiredo ao declararem em seus depoimentos que Manoel Rebelo de Souza foi um administrador das artes: o pintor português arrematava as ornamentações dos templos, coordenava as produções como mestre dourador e contratava oficiais peritos para concluir os programas decorativos.²⁹

No decurso desse processo judicial, o mestre deixou registrada a presença de outro discípulo, Manuel Antônio da Fonseca, com quem teria ajustado a colaboração para a pintura da nave da Igreja do Rosário do Alto da Cruz. Fonseca teria sugerido a participação de João Batista de Figueiredo que acabou sendo contratado, trabalho pelo qual ambos foram remunerados. Como visto anteriormente, os artífices receberam o valor de 100 mil réis em forma de tecidos e sapatos.³⁰ De fato, a decoração da Igreja de Santa Efigênia é documentada. No *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* consta um pagamento pela ornamentação do corpo da capela em nome de Manoel Rebelo de Souza com data de 15 de fevereiro de 1768 (MARTINS, 1974, p. 273-274). Conforme o depoimento de uma testemunha, essa obra teria sido produzida entre 1765 e 1767 e o pagamento citado, possivelmente, se refere a uma parcela paga posteriormente.³¹ Em tese, a obrigação de aprendizado já teria vencido em 1766, marcando um período de transição na trajetória do aprendiz, que, ao tornar-se pintor, continuou prestando serviços para seu preceptor, como já referido.

Manoel Antônio da Fonseca declarou em seu depoimento que, quando João Batista entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e começou a trabalhar, descobriu que ele não era mestre pintor, mas dourador. Logo, tomou como seu professor o falecido Antônio Martins da Silveira.³² O nome do referido artista encontra-se registrado no livro de Judith Martins (1974). Ele atuou em Vila Rica desde 1760, ano em que o Autor do processo começou o seu aprendizado na oficina de Manoel Rebelo como auxiliar na ornamentação da Sé catedral de Mariana. No dicionário, consta um pagamento feito em seu nome no ano de 1782 pela decoração do teto da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, uma pintura de perspectiva ilusionista (MARTINS, 1974, p. 247). No entanto, se Silveira já tinha falecido em 1771, como afirma o depoente, como ele poderia ter realizado essa obra? Hudson Martins (2017, Tomo I, p. 221) acredita que Antônio Martins da Silveira possa ter sido o professor de João Batista de Figueiredo, com o argumento de que este teria conhecido o seu futuro instrutor no canteiro de obras da Sé catedral de Mariana em 1760, quando Martins da Silveira foi juiz da pintura do forro da nave. Em 1760, foi registrado um processo de pagamento das pinturas arrematadas por Manoel Rebelo de Souza na Sé, no qual o nome de Antônio Martins da Silva (e não Antônio Martins da Silveira) apareceu inscrito entre os louvados.

1760 – Processo de pagamento das obras de pintura da Sé da cidade de Mariana, arrematadas por Manoel Rebelo de Souza. Louvados: **Antônio Martins da Silva**, Inácio Caetano e Vicente Ferreira, “todos peritos na arte de pintar”. Anexos: juramento dos louvados, auto de arrematação, provisão geral e despacho do Governador da capitania (Herculano Gomes Matias, *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto* – documentos avulsos – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 1966, p. 78) (MARTINS, 1974, p. 273, grifo nosso).³³

Posto isto, ou Antônio Martins da Silveira foi perito nas obras da Sé de Mariana e teve o seu nome redigido de outra forma (como Antônio Martins da Silva) ou o pintor citado no Libelo cível por Manoel Antônio da Fonseca referia-se a Antônio Martins da Silva, finado em 1771, e não o responsável pela ornamentação do Seminário Menor de Mariana, em 1782, Antônio Martins da Silveira, como indica o documento publicado por Judith Martins (1974, p. 247). Percebe-se que, no intuito de compreender a possível troca de mestres, Hudson Martins considerou que denominações diferentes se referiam à mesma pessoa. Porém, não considerou a grande possibilidade de estar diante de um homônimo ou ainda diante de sobrenomes muito semelhantes, sujeitos à confusão ortográfica. Nessa circunstância, Antônio Martins da Silveira, citado no processo e falecido em 1771,

não seria o conhecido autor da decoração do Seminário, mas outro artista que, porventura, teria trabalhado na Vila Rica naquele período, talvez o denominado Antônio Martins da Silva, louvado nas pinturas da catedral.

Para todos os efeitos, as normas que regiam as relações entre mestres e discípulos em Portugal e na colônia lusitana da América não permitiam essa troca de oficina. Ao analisar o sistema de trabalho artesanal (as atividades artísticas) nas cidades portuguesas e nas vilas da Colônia, Brandão (2016, p. 10) nos diz que os preceptores exerciam um determinado domínio sobre seus aprendizes. Nesse universo, um oficial não seria tão ousado a ponto de acolher em sua casa um discípulo que estivesse sob os cuidados de outro artífice, ou seja, enquanto o tempo de obrigação ajustado entre eles ainda não tivesse concluído. Partindo desse pressuposto, ainda que o controle dos trabalhos fosse mais flexível na capitania de Minas Gerais, não nos parece possível que João Batista de Figueiredo pudesse ter saído da oficina de Manoel Rebelo para aprender o ofício na casa de outro professor. Vale lembrar que Rebelo tinha um sócio, Anastácio de Azevedo Corrêa Barros, que foi referenciado como mestre pintor e, portanto, poderia ter se encarregado do ensino da arte de pintar, enquanto aquele se ocupava do ensino da arte de dourar. Inclusive, Barros foi fiador da pintura da capela-mor da Sé de Mariana, o que comprova a sua habilidade, visto que teria assumido a empreitada diante de alguma eventualidade que obrigasse Manoel Rebelo de Souza a afastar-se das atividades. Somente um estudo estilístico-formal amparado em uma análise comparativa entre as obras rematadas por Manoel Rebelo de Souza que contaram com a participação de João Batista de Figueiredo e as demais ornamentações de sua autoria com a decoração atribuída a Antônio Martins da Silveira poderia nos ajudar a elucidar esse caso complexo entre os referidos instrutores e o aprendiz.

O processo cível movido contra Manoel Rebelo de Souza deixou claro que o artífice bracarense rematou a ornamentação da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e contratou os referidos aprendizes para o trabalho, evidenciando sua atuação como empreiteiro, um dos prováveis legados dos oficiais portugueses para a geração que se formou na capitania de Minas Gerais. Relativamente às acusações proferidas contra Manoel Rebelo, Hudson Martins (2013, p. 60) concluiu que o suposto mestre não foi pintor, mas dourador e arrematador de obras de arte. De fato, se compararmos os dois tetos pintados, Santa Efigênia de Ouro Preto (Fig. 5) e Sé catedral de

Mariana (Fig. 3 e 4), percebemos que as duas decorações não podem ter sido produzidas pelo mesmo artista, devido às evidentes diferenças estilístico-formais, corroborando sua atuação como administrador. Martins (2013, p. 69) admite que o limite entre os dois ofícios era tênue e que não existiu mão de obra especializada na região mineradora, mas, ainda assim, deduziu que os pintores de forro podiam dourar, mas o inverso não seria possível.³⁴

No que concerne às duas atividades, algumas testemunhas disseram que Manoel Rebelo de Souza não era pintor, mas dourador. Apenas um depoente afirmou que ele era perito nos dois ofícios, outros não souberam dizer. A maioria dos declarantes confirmou que o mestre foi um administrador, rematando obras e entregando-as aos cuidados de seus aprendizes e de outros oficiais versados na arte de pintar.³⁵ Neste ponto, é preciso salientar que a ornamentação do forro da Sé catedral de Mariana é documentada³⁶ e, para contratar uma pintura em leilão, o “candidato que concorresse na rematação deveria ter condições técnicas comprovadas para executar a obra proposta” (MARTINS, 2017, Tomo I, p. 54). Mesmo que ele tivesse delegado a sua fatura a outros artífices (o seu sócio, por exemplo), teria que ter comprovado a sua perícia como pintor. Por fim, depois que todos os atestantes realizaram seus depoimentos, o procurador do acusado não apresentou as conclusões dos autos, pois o Réu encontrava-se ausente da cidade onde morava (Catas Altas) e não pagou pelo procuratório.³⁷ Manoel Rebelo de Souza tentou recorrer apelando para o Supremo Tribunal da Relação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, mas o prazo expirou.³⁸ Por conseguinte, em 8 de maio de 1773, a dita apelação foi considerada deserta e o artista foi condenado a pagar a dívida requerida por João Batista de Figueiredo.³⁹ O oficial de pintura faleceu dois anos depois de concluída a ação judicial, em 1 de outubro de 1775, em Vila Rica, Minas Gerais (MARTINS, 1974, p. 274).

É interessante destacar que, tanto em Portugal como na América portuguesa, esses processos envolvendo profissionais que desempenhavam atividades afins, como os pintores e douradores, quase sempre eram desencadeados por motivações pessoais e não necessariamente por problemas relacionados ao campo profissional (ARAÚJO, 2013, p. 93 e 184). Manoel Teixeira Souto, testemunha na ação judicial, afirmou que Manoel Rebelo de Souza arrematou a pintura da Igreja matriz de Antônio Dias e não contratou João Batista de Figueiredo para trabalhar na referida obra, razão pela qual movera o pleito contra o seu antigo mestre.⁴⁰ Nesse âmbito, é importante recordar

o litígio entre marceneiros e entalhadores do Rio de Janeiro analisado por Noronha Santos⁴¹ (1942, p. 301), em que o autor apresenta o depoimento de várias testemunhas afirmando o motivo da ação ter sido uma desavença pessoal. Inclusive, vários depoentes confirmaram ser habitual, naquele período e no espaço luso-brasileiro, marceneiros realizarem trabalho de talha e entalhadores, de marcenaria.

Não cabe a nós o julgamento dos artistas envolvidos nesse imbróglio, diga-se de passagem, repleto de intrigas e contradições. O que nos interessa, efetivamente, são as questões que envolvem as relações estabelecidas entre mestres, discípulos e oficiais de pintura, bem como o modo de produção artística. Portanto, diante da polêmica, consideramos necessário refletir sobre o que é ser mestre pintor e mestre dourador no período colonial. Bonnet (2009, p. 34) estudou os artífices do Setecentos no Rio de Janeiro e esclareceu que essas duas atividades, de fato, nunca estiveram desvinculadas. Ainda que o ofício de dourador apareça desmembrado da ocupação de pintor a partir de 1751, na prática, o vínculo continuou a existir.

Ora, sabe-se bem que a versatilidade foi uma característica dos artistas portugueses que atuaram na Colônia, particularidade sobrevivente na trajetória artística das próximas gerações de pintores formados na capitania de Minas Gerais. É bem verdade que, na prática, a divisão do trabalho não constituiu uma realidade, pois as atividades estiveram extremamente interligadas. Nesse universo, o serviço de douramento, normalmente, era exercido pelos oficiais da pintura, sendo muito comum, inclusive, um mestre encarregar-se de tarefas de menor amplitude. Só para exemplificar:

Mesmo um pintor conhecido como “mestre da arte da pintura”, como foi o caso de Manoel da Costa Ataíde, além de fazer pinturas ornamentais nos forros de igrejas, pratear ou dourar as respectivas talhas e “encarnar” imagens esculpidas em madeira, também se encarregavam de policromar objetos menos nobres, como os destinados aos cerimoniais da câmara municipal de Mariana. Paralelamente à pintura dos elaborados forros das naves das igrejas, esses artistas podiam ser contratados para pintar, dourar ou pratear mastros para pálios e bandeiras processionais das irmandades, varas dos juízes e almotacés, como também cadeiras e demais objetos que exigiam menor apuro técnico, trabalhos estes que, pelo entendimento atual, seriam atribuições que deveriam ser desempenhadas por artesãos (ARAÚJO, 2013, p. 30).

Para mais, o compromisso assumido pela ornamentação do forro da capela-mor de uma igreja recém-reformada, destinada a se tornar a sede do Bispado de Mariana (a Sé catedral), não parecia ser responsabilidade para um diletante que não entendesse nada da arte de pintar, como consta no referido processo. Trata-se de uma empreitada que pressupõe a liderança de um mestre. Se o oficial perito não foi Manoel Rebelo de Souza, quem teria sido? O sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros? Duas hipóteses nos ajudam a pensar a autoria dessa obra: (1) Manoel Rebelo contratou a pintura de teto, conforme o auto de rematação, e delegou a sua fatura ao seu parceiro, que a executou com a colaboração de seus aprendizes. Hipótese muito provável diante da informação disponível na documentação: Anastácio de Azevedo Corrêa Barros assinou o “Auto de Rematação” como fiador da decoração da Sé de Mariana, assumindo sua conclusão na ausência do contratante, ou seja, era perfeitamente capaz de executá-la; (2) Manoel Rebelo rematou as obras da Sé e a realizou com o auxílio do seu sócio e dos seus discípulos, trabalhando como mestre pintor. Depois disso, se viu diante da possibilidade de investir na atividade de administrador, como o seu conterrâneo José Soares de Araújo, em Diamantina (MAGNANI, 2014, p. 15). Não se pode esquecer que a obrigação de aprendizado, anexada ao litígio, comprovou a sua atuação como professor, ainda que tenha trabalhado também como dourador e empreendedor. Por ora, defendemos a segunda proposição, pois, acreditamos que Manoel Rebelo de Souza seja pintor como os demais autores de pinturas de perspectiva ilusionista que atuaram no Norte de Portugal e em Minas Gerais, os quais têm como principal característica a polivalência (GIOVANNINI, 2022, p. 36-78).

No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu observância rígida destes limites. A categoria pintor podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras, ou outros objetos, como também podia nomear os *peritos na arte da pintura* especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas (ARAÚJO, 2007, p. 50-51).

Em relação à atividade de administrador, sabe-se que essa foi uma prática comum entre os artífices da capitania de Minas Gerais. Nesse contexto, é interessante distinguir a empreitada da subempreitada. O artista que contratava uma pintura admitia o trabalho de seus escravos, aprendizes, familiares e ainda o de outros auxiliares ou oficiais, todos operando sob a orientação de um mestre. Nessa circunstância, o responsável administrava e participava da sua execução. De acordo com Boschi (1988, p. 47), a subempreitada consistia na arrematação de uma obra e na transferência de

sua produção, total ou parcial, a outros artífices mediante um acordo particular, uma espécie de terceirização. Neste caso, o arrematante poderia ou não entender do ofício e, normalmente, era o encarregado por um grande número de contratos que eram estabelecidos simultaneamente. Como dito acima, acreditamos que o pintor tenha sido o mestre da oficina que executou a ornamentação do forro da Sé de Mariana e que, em seguida, se viu diante da oportunidade de se tornar um gestor: Rebelo passou a rematar pinturas diretamente com os comitentes e empregava pintores para a sua realização. No caso da decoração da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, trata-se, muito provavelmente, de uma subempreitada: Manoel Rebelo tratou a obra e levou seus aprendizes, Manoel Antônio da Fonseca e João Batista de Figueiredo, para atuar sob a supervisão de um artista mais experiente.

Considerações finais

O documento deixou transparecer que o mestre pintor arrematou muitas obras na antiga comarca de Vila Rica, entre as quais três são pinturas de teto em perspectiva ilusionista conhecidas (a capela-mor da Sé de Mariana e a capela-mor e a nave da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto). Essas ornamentações não possuem uma coesão estilística, indicando que os projetos foram elaborados e executados por artistas distintos, apesar de apresentar alguns traços semelhantes sugerindo a participação dos dois discípulos supracitados, como foi comprovado na ação judicial. O processo analisado traz informações preciosas para a compreensão da produção artística da capitania de Minas Gerais, sobretudo no que diz respeito à rematação e administração das pinturas de falsa arquitetura – as quadraturas. Ao revelar a sociedade entre dois mestres pintores, a obrigação de aprendizado direciona o nosso olhar para a formação de uma equipe de trabalho, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, escravos e oficiais admitidos para a execução de inúmeras empreitadas. Em referência às autorias e aos contratos, o litígio esclarece, de uma vez por todas, que quem arremata obras de arte nem sempre é o seu autor.

Diante do que foi exposto, propomos creditar a autoria dessas pinturas à Oficina de Manoel Rebelo de Souza, com o propósito de incluir o conjunto de artífices envolvidos na empreitada. Neste ponto, é necessário considerar que a existência da oficina era capaz de acarretar a divisão das atividades e os artífices poderiam ser contratados conforme suas habilidades: pintores de arquitetura, de ornatos, de figuras, de flores e paisagens. No entanto, em Minas, essa organização esteve vincu-

lada também à hierarquia do ofício: mestres pintores, oficiais experientes e recém-formados, aprendizes e escravos. Mesmo que tenha existido determinada especialização na produção das pinturas de teto, os artífices das duas regiões – a capitania de Minas Gerais e as províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes – caracterizam-se justamente pela polivalência, atuando de acordo com a demanda e na confecção de diversos tipos de objetos artísticos e devocionais.

Por fim, reiteramos a natureza prática do aprendizado da pintura na capitania de Minas Gerais. O ensino realizava-se nas oficinas dos mestres – instaladas nos canteiros de obras e nas residências dos preceptores –, nas quais os discípulos eram sustentados, educados, doutrinados e punidos fisicamente por suas transgressões. Geralmente, os garotos eram entregues pelos pais aos cuidados dos mestres mediante assinatura de um contrato que determinava o tempo de instrução e os direitos e deveres das partes envolvidas no acordo. Como os filhos reverenciavam seus pais, os pupilos deviam obediência aos seus instrutores. Nesses ambientes, a formação não se limitava à relação estabelecida entre os professores e seus alunos, graças a circulação do conhecimento por meio das estampas, dos manuais de pintura, dos tratados artísticos, da observação das obras e dos objetos de arte. A propagação do saber realizava-se também por meio do trânsito de pessoas de diversas localidades e o consequente diálogo estabelecido entre escravos, aprendizes, pintores, escultores, entalhadores, ourives e construtores, bem como entre os comitentes e os artistas. Contudo, é importante reconhecer que a veiculação do conhecimento, o aprendizado e a prática da arte de pintar e dourar permaneceram mediados pelos vínculos existentes entre os mestres e seus discípulos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial: pintura e aprendizado. O caso exemplar de João Batista de Figueiredo. **Telas e Artes**, Belo Horizonte, n. 15, p. 34-40, 2000.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. *In*: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 31-62.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. **Os Artífices do Sagrado e a Arte Religiosa nas Minas Setecentistas**: Trabalho e Vida Cotidiana. São Paulo: Annablume, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (v. 2).

BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BONNET, Marcia. **Entre o Artífício e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BOSCHI, Caio C. **O Barroco Mineiro**: Artes e Trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Angela. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. **VIS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da Unb, v. 15, n. 2, p. 8-21, jul.-dez. 2016.

DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e Cultura Material**: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750). 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII). 2000. 254 f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

GIOVANNINI, Luciana Braga. **A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais**: a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800). 2022. 780 f. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022. (3 cadernos).

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 148-155, 1944.

MACHADO, Maria José Goulão. **La puerta falsa de América**: a influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial. 2005. 936 f. Dissertação (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2005. (2 volumes).

MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: de pintor a arquiteto, um artista completo. *In*: IX COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 9., 2014. **Anais**. Belo Horizonte: [s.n.], 2014, p. 1-19.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **O Mestre pintor**: A trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro & a Arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – ICHL, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2013.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830**. 2017. 396 f. Tese (Doutorado em História) – PPGHIS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. (2 tomos).

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.

NORONHA SANTOS, Francisco Agenor de. Um Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de Execução de 1759-1761. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, p. 295-316, 1942.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PAIVA, Eduardo França. Filhos de Índios e Negros e dinâmicas de mestiçagens nas Minas Gerais do século XVIII: entre o cativo e a liberdade. *In*: ALVEAL, Carmen.; DIAS, Thiago Alves (org.). **Espaços Coloniais**: domínios, poderes e representações. São Paulo: Alameda, 2019, p. 139-170.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio-norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)**. 2012. 235f. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil**: Colonização e Escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SERRÃO, Vítor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1983.

SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

SERRÃO, Vítor. A ANBA entre a prática das artes e o ensino artístico: um percurso acadêmico de sucesso. *In*: ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES. **Belas Artes da Academia**: Uma coleção desconhecida 1836-2016. Lisboa: Ministério da Cultura: Academia Nacional de Belas Artes, 2016. p. 41-47.

NOTAS

- 1 Em 1681, Filippo Baldinucci (1624-1697) definiu a quadratura como a arte de pintar perspectivas, de pintar em quadratura. Desse modo, a quadratura pode ser definida como um gênero de pintura que representa estruturas arquitetônicas em uma superfície plana – bidimensional – a partir do emprego da perspectiva, possibilitando a continuidade da arquitetura real do edifício nas paredes ou tetos pintados. Na América portuguesa, essas formas decorativas aparecem nos documentos do século XVIII como Pintura de Perspectiva.
- 2 Independentemente de o ofício do pintor ser reconhecido como atividade artesanal, no espaço luso-brasileiro do século XVIII, nos referimos a esses oficiais como artífices, artistas, pintores, douradores e mestres.
- 3 O termo escravo, do latim *Sclavus*, significa a pessoa que é propriedade de outra. Nos documentos do século XVIII, a expressão é utilizada para definir as pessoas escravizadas. Estamos cientes e concordamos com a forma empregada na atualidade, pois consideramos que escravizado é a palavra mais adequada para se referir às pessoas que foram alvo da escravidão, tanto no passado como no presente. Desse modo, conforme o contexto, empregaremos os dois vocábulos.
- 4 AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. A transcrição desse processo foi publicada, na íntegra, na tese de doutorado da autora (GIOVANNINI, 2022, p. 687-765).
- 5 AHMI, fls. 4 e 4v.
- 6 AHMI, fl. 6v.
- 7 AHMI, fls. 20v e 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 8 AHMI, fl. 42v.
- 9 Célio Macedo Alves foi o primeiro a mencionar e realizar um estudo sobre o documento em artigo publicado no ano 2000, e Hudson Martins publicou esse contrato em sua dissertação de Mestrado defendida pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2013.
- 10 AHMI, fl. 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 11 AHMI, fl. 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 12 AHMI, fl. 43.
- 13 AHMI, fl. 74.
- 14 AHMI, fls. 21v. e 61v.
- 15 Sobre as Academias de Arte, veja-se: PEVSNER, 2005.
- 16 Não se pode esquecer que o *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* (1572) passou por constantes mudanças, sofrendo algumas modificações e acréscimos de normas durante o processo histórico.
- 17 Conforme declarações do Réu e de algumas testemunhas, o valor reivindicado referia-se a obras produzidas no período em que o Autor ainda era aprendiz e, por isso, não deveria ser remunerado pelos trabalhos realizados. Em contrapartida, o Autor e algumas testemunhas declararam que, no momento em que realizou esses trabalhos, ele já não era mais aprendiz de Manoel Rebelo, pois quando descobriu que este não era pintor, saiu de sua casa e foi aprender o ofício com Antônio Martins da Silveira (AHMI, fl. 26v., 38, 61v.).
- 18 AHMI, fl. 21, 43, 67, 68 v., 74, 76 v.
- 19 AHMI, fl. 21.
- 20 AHMI, fl. 22v.
- 21 Sobre “qualidades”, veja-se: PAIVA, 2015.
- 22 Conceito proposto por Eduardo França Paiva que inclui “todos os tipos sociais mesclados biologicamente, tais como mestiços, mamelucos, bastardos, mulatos, pardos, caboclos [...], entre outros” (PAIVA, 2019).
- 23 AHMI, fls. 64, 69v, 72v, 73, 74v, 76v.
- 24 AHMI, fl. 61.
- 25 É interessante destacar que Manoel Teixeira Souto foi fiador de Manoel Rebelo de Souza para a pintura da Igreja matriz de Antônio Dias, provavelmente, comprometendo-se financeiramente com a conclusão da obra, uma vez que ele não era pintor, mas mercador. Desse modo, mesmo que Manoel Teixeira não tenha sido fiador na obra da Igreja do Rosário do Alto da Cruz, é possível que pagamentos feitos na forma de tecidos e calçados fossem um meio de assegurar o cumprimento dos deveres do mestre com os oficiais de pintura contratados para suas empreitadas.

NOTAS

26 AHMI, fls. 74v.

27 AHMI, fls. 69, 72v. e 76v.

28 Neste contexto, jornaleiro era o artífice que trabalhava por jornal, ou seja, recebia o pagamento pela jornada de trabalho, o dia de trabalho.

29 AHMI, fl. 65, 75 e 77.

30 AHMI, fls. 43, 73 e 74v.

31 Os pagamentos normalmente eram feitos em parcelas, dependendo da grandeza do empreendimento, do tempo determinado para a sua execução e ainda dos possíveis ajustes que ocorriam no decorrer da sua produção. Desse modo, as remunerações poderiam ser divididas em duas partes (no início e na conclusão da obra); em três (no início, no meio e no fim da empreitada), ou, ainda, divididos em meses ou anos. Em determinadas circunstâncias, poderiam durar décadas para serem cumpridos.

32 AHMI, fl. 64.

33 Procuramos esse documento no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Os responsáveis confirmaram sua existência, mas o acervo encontra-se interditado. Portanto, não pudemos verificá-lo, até o presente momento.

34 Os estudos visuais e estilísticos dessas pinturas podem ser consultados na tese de doutorado publicada pela autora (GIOVANNINI, 2022, p. 79-145).

35 AHMI, fls. 61-77.

36 APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075. A transcrição desse documento foi publicada na tese de doutorado da autora (GIOVANNINI, 2022, p. 682-686).

37 AHMI, fl. 84v.

38 AHMI, fl. 88.

39 AHMI, fl. 92v.

40 AHMI, fl.75 v.

41 Noronha Santos foi um dos primeiros autores a discutir os conflitos que envolviam os oficiais das artes que desempenhavam tarefas similares, bem como a questão social do artista.

Instaurando portais na Serra do Curral

Instalación de portales en la Serra do Curral

Installazione di portali nella Serra do Curral

Augusto Henrique Lopes Costa

Universidade Federal da Bahia

E-mail: augusto.henriquelc@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7923-7868>

Ricardo Biriba

Universidade Federal da Bahia

E-mail: biribabahia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2074-8708>

RESUMO:

Exú, o instaurador de portais, a esfera do movimento, o que habita o corpo-portal: o princípio e meio de tudo na encruzilhada cujos caminhos levam a jornadas incomensuráveis. Certa vez, em contato com uma montanha que se levantou do mar profundo num terreno do guardião das terras, descobriu Olookè, adorado pelas rochas (escute o tambor d'água), o leão da montanha, veste branco por não poder ser visto. Nesse encontro, Exú quis louvar seus hábitos performáticos carnis e libidinosos, rompendo normas, promovendo mudanças e apresentando as contradições de ser em si uma antidefinição que se transforma a cada manhã rumo ao infinito. Esta série de seis fotos-performances foi criada a partir da Prática como Pesquisa (PaR), utilizando-se da improvisação para composição nas urbanidades, objeto de minha pesquisa de mestrado no PPGAV da UFBA. As imagens são oriundas de uma performance comissionada para o Documentário "Testemunho de Bichas Pretas" (2022).

Palavras-chave: *PaR. Estudos da Performance. Urbanidades.*

RESUMEN:

Exú, el instaurador de portales, la esfera del movimiento, el que habita el cuerpo del portal: el principio y el medio de todo en la encrucijada cuyos caminos conducen a viajes

inconmensurables. Una vez, en contacto con una montaña que surgía de las profundidades del mar en una tierra del guardián de las tierras, descubrió a Olookè, adorado por las rocas (escucha el tambor de agua), el puma, que viste de blanco porque no puede ser visto. En este encuentro, Exú quiso ensalzar sus hábitos de performance carnal y libidinosa, rompiendo normas, promoviendo cambios y presentando las contradicciones de ser en sí mismo una antidefinición que se transforma cada mañana hacia el infinito. Esta serie de seis fotografías de performance fue creada a partir de la Práctica como Investigación (PaR) utilizando la improvisación para la composición en urbanidades, objeto de mi investigación de maestría en PPGAV, UFBA. Las imágenes provienen de una performance comisionada para el Documental "Testemunho de Bichas Pretas" (2022).

Palabras-clave: *PaR. Estudios de Performance. Urbanidades.*

RIASSUNTO:

Exú, l'instauratore di portali, la sfera del movimento, colui che abita il corpo del portale: l'inizio e il centro di tutto, al crocevia le cui vie conducono a viaggi incommensurabili. Una volta, a contatto con una montagna sorta dal mare profondo in una terra del guardiano delle terre, scoprì Olookè, venerato dalle rocce (ascolta il tamburo d'acqua), il leone di montagna, che veste di bianco perché non può essere visto. In questo incontro, Exú ha voluto elogiare le sue abitudini performative carnali e libidinose, rompendo le norme, promuovendo cambiamenti e presentando le contraddizioni dell'essere in sé un'anti definizione che si trasforma ogni mattina verso l'infinito. Questa serie di sei fotografie di performance è stata creata a partire da Practice as Research (PaR), utilizzando l'improvvisazione per la composizione nelle città, oggetto della mia ricerca di master al PPGAV, UFBA. Le immagini provengono da una performance commissionata per il documentario "Testemunho de Bichas Pretas" (2022).

Parole-chiave: *PaR. Studi sulla performance. Urbanità.*

Artigo recebido em: 06/03/2023
Artigo aprovado em: 27/03/2023



Figura 1. Fotografia: Luíso Camargo. Edição: Augusto Henrique; INSIGNIO. Fonte: <https://youtu.be/RviLmogjwU>. Acesso em: 8 jun. 2023.



Figura 2. Fotografia: Luíso Camargo. Edição: Augusto Henrique; INSIGNIO. Fonte: <https://youtu.be/RviLmogjwU>. Acesso em: 8 jun. 2023.



Figura 3. Fotografia: Luíso Camargo. Edição: Augusto Henrique; INSIGNIO. Fonte: <https://youtu.be/RvILmogjwU>. Acesso em: 8 jun. 2023.



Figura 4. Fotografia: Luíso Camargo. Edição: Augusto Henrique; INSIGNIO. Fonte: <https://youtu.be/RvILmogjwU>. Acesso em: 8 jun. 2023.



Figura 5. Fotografia: Luíso Camargo. Edição: Augusto Henrique; INSIGNIO. Fonte: <https://youtu.be/RvILmogjwU>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Poéticas visuais do encontro ao fotografar a performance cênica de *Neci*

Visual poetics of the encounter while photographing the scenic performance of Neci.

Poética visual del encuentro al fotografiar la actuación escénica de Neci

Daniel Macêdo

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: daniel.3macedo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1415-7792>

RESUMO:

Resultado de investigação cênica realizada pela Cia. Ortaet de Teatro, *Neci* remonta as experiências narrativas da sertaneja idosa e contadora de histórias em comunidade rural de Quixelô, no Ceará. Ao interagir com a performance a partir da ação fotográfica, a poética visual se redimensiona ao inserir o fotógrafo como um dos agentes na cena e ao tomar outras dimensões imagéticas como construções de sentidos resultantes do encontro. Neste ensaio, dialogo com Rancièr (2012) para discutir as possibilidades de agência dos sujeitos envolvidos na instabilidade de sentidos da cena teatral e, nisto, realizar este exercício em que a fotografia desponta como inscrição narrativa dos encontros na experiência cênica.

Palavras-chave: Teatro. Fotografia. Poética visual. Performance.

ABSTRACT:

Result of a scenic investigation conducted by Ortaet Theater Company, *Neci* revisits the narrative experiences of an elderly sertaneja (inhabitant of the Brazilian backcountry) and storyteller in the rural community of Quixelô, in Ceará. By interacting with the performance through photographic action, the visual poetry is redimensioned by incorporating the photographer as one of the agents in the scene and by taking other imagetic dimensions as constructions of meanings resulting from the encounter. In this essay, I dialogue with

Rancière (2012) to discuss the possibilities of agency of the individuals involved in the instability of meanings within the theatrical scene, and in this, I perform this exercise in which photography emerges as a narrative inscription of the encounters in the scenic experience.

Keywords: *Theater. Photography. Visual poetics. Performance.*

RESUMEN:

Resultado de la investigación escénica realizada por la Cía. Ortaet de Teatro, *Neci* remonta las experiencias narrativas de la anciana sertaneja y cuentista en una comunidad rural de Quixelô, Ceará. Al interactuar con la performance desde la acción fotográfica, la poética visual se redimensiona al insertar al fotógrafo como uno de los agentes en la escena y al tomar otras dimensiones de la imágenes como construcciones de significados resultantes del encuentro. En este ensayo dialogo con Rancière (2012) para discutir las posibilidades de agencia de los sujetos involucrados en la inestabilidad de sentidos en la escena teatral y, así, realizar este ejercicio en que la fotografía emerge como inscripción narrativa de encuentros en la experiencia escénica.

Palabras clave: *Teatro. Fotografía. Poética visual. Actuación.*

Artigo recebido em: 15/03/2023
Artigo aprovado em: 29/05/2023

Neci é uma investigação cênica em torno das histórias narradas pela matriarca rural que dá nome à poética realizada pela Cia Ortaet de Teatro, de Iguatu, na região centro-sul do Ceará. Nos palcos, *Neci* é encarnada pela atriz Betânia Lopes, sob direção de José Filho e dramaturgia de Aldenir Martins que, juntas, partilham esforços e reflexões em torno de construções cênicas e biográficas atravessadas por espacialidades sertanejas.

Em 31 de janeiro de 2021, durante realização cênica em uma das temporadas de circulação, contribuí com os esforços de reflexão e de tessituras em poéticas visuais ao ampliarmos a dimensão de sentidos da cena a partir da interação com a ação fotográfica.

Nesse contexto, me somo à trupe munido de uma Nikon D5100 e de uma lente fixa AF Nikkor 50mm f/1-1.8D para atuar como fotógrafo. A poética cênica, fazível no teatro em movimentos imagéticos sob o terreno instável do presente, complexifica-se ao inserir um fotógrafo no somatório de agentes possíveis para interação com a atriz. Essa conjunção condiciona, por meio da inscrição fotográfica, uma tessitura outra de sentidos partilháveis para (re)compor histórias. Temos, assim, as fotografias como uma outra dimensão narrativa das poéticas visuais possíveis ao mobilizar o lugar de espectador como agente partícipe e decisivo dessa composição.

Jacques Rancière (2012, p. 9) nos propõe que “o teatro é o lugar onde uma ação é levada a sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar”, sendo, estes últimos, agentes de poder inseridos em negociações simbólicas e em práticas de linguagens. Ao se realizar uma experiência cênica, diferentes espectadores acolhem as proposições narrativas de modos singulares ao “relaciona[r] o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”, como antevira Rancière (2012, p. 17). Assim, o encontro entre agentes da cena permite aos envolvidos acionar uma rede textual de memórias, de repertórios e de experiências encarnadas; podendo, com elas, textualizar em conjunto com a obra cênica. Em atos de leitura e de escrita, identificando a amplitude e o caráter incontrolável nos processos de significação, as agências dos espectadores demarcam atos de emancipação às clausuras de um consumo vertical aportadas em outras propostas cênicas.

O espectador, nessa leitura, não é um perfil homogêneo uma vez que a ele são atribuídas capacidades de interações em performances de adesão e de ruptura com os chamados da cena que, por sua vez, desmontam as pressuposições de uma plateia uniforme. Rancière (2012, p. 20-21) nos lembra que a singularidade do espectador está no “poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe”, condicionando aventuras ímpares que não se assemelham umas às outras e, assim, reconhecendo ser esta nossa “situação normal” em face às agências que praticamos. É rompendo com a ideia de passividade que nos emancipamos diante das obras e valoramos nosso papel como atores em partilha.

Neste exercício, tomo a expressão fotográfica como um ato emancipatório, admitindo o lugar de quem assiste, integrante da plateia, como participante das tensões que firmam as interações poéticas no instante em que a obra ali se desenvolve. Este foi meu primeiro contato com a

produção e, assim, as fotografias são possíveis sob a lógica dos afetos que afloram ao interagir com a obra deixando “que o encontro nos guie”, como ensina Moriceau (2020, p. 23). Perambulava pelo espaço atendendo convocações da cena, seguindo pistas de interação que a narrativa teatral me indicava. Com isso, dançava pelas bordas de um palco fechado em formato de arena sob o ritmo das performances ali toadas. Aderia, assim, aos chamados sensíveis que urgiam ao assistir as cenas e, com elas, mover-me para compor uma camada outra de proposições visuais.

Antes de iniciar a sessão, Cecília percorria a área cênica (Fig. 1) e, em atuações imprevistas no roteiro, realizava interações com o cenário: uma mesa de cozinha pronta para o labor de quem intenciona bem receber as visitas. A performance, ali, foi iniciada com a intervenção da menina no espaço cênico enquanto operadores realizavam testes de luz.



Figura 1: Cecília torna-se parte da poética de *Neci*. Fonte: Daniel Macêdo/*Neci*, 2021.

A atriz e a personagem se misturam e rompem o limiar da diferença ao encontrar Cecília no palco, que, a saber, é afilhada de Betânia. A acolhida (Fig. 2), como uma história que se desvela ao colo, é o pontapé da narração das experiências. Com isso, já não é possível saber se as palavras são de Betânia, de *Neci* ou de outra mulher sertaneja ao acolher novas gerações em suas cozinhas. Fato é que a intervenção de Cecília, para além de confrontar o roteiro, deixa-nos pistas da possibilidade de agência de espectadores.



Figura 2: Ao entrar em cena, a mulher acolhe Cecília. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.

As poéticas se desenvolvem na cozinha de Neci. Intempestiva, ela nos conta histórias, lembranças, memórias e outras conjugações possíveis para quem fia o tempo enquanto vive dinâmicas cotidianas sem aderir a uma lógica linear. As anedotas sobre o que viveu surgem articuladas a elementos do cotidiano, das experiências com o tempo marcadas no dia a dia. Ali, ela nos acolhe com narrativas em espaço que lhe é familiar ao passo em que nos familiariza ao tomar referências de ambiências partilhadas pelos agentes da plateia em razão das práticas sociais possíveis em Iguatu.



Figura 3: Bruacas e café quente para acolher espectadores. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.

Enquanto faz o café e a bruaca, Neci nos convida a ouvir suas histórias, a interpelá-la sob gestos de curiosidade. Assim, a poética assume uma experiência vivencial que, aos meus olhos, aproxima-se das relações que nutria com minha avó – que narrava vividos em meio ao terreiro. A cada contação, os utensílios domésticos ganham contornos outros em razão das mobilizações de sentido imbricadas pela atriz. A poética nos deixa ver a cozinha tanto como o palco de Neci em seu sítio quanto de Betânia ao performá-la.



Figura 4: Neci que cozinha; Neci na cozinha. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.



Figura 5: Anúncios de uma cozinha como palco performativo. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.



Figura 6: Não se trata de um pote: trânsitos de sentidos narrativamente erguidos. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.



Figura 7: Atos de cozinhar: narrar. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.

A atriz, ao interagir com componentes da cena e com o público presente, toma o ato fotográfico como um dos mecanismos para constituir relações em meio à performance ao dialogar com a câmera e tensionar os deslocamentos do fotógrafo. Isto é, ela considera que os atos fotográficos ocorrem em conjunto à atuação, tensionando a produção das visualidades e sendo por ela também afetada. Essas entramações fazem do fotógrafo parte da cena: inscrevendo histórias em imagens, a fotografia redimensiona os contornos visuais da performance presencial ao encarar um diálogo projetado aos públicos vindouros da fotografia e, com ela, ampliar as dinâmicas de contato com a poética que já não se encerra ao fim do ato teatral.



Figura 8: Neci confronta o fotógrafo – e o público das imagens. Fonte: Daniel Macêdo/Neci, 2021.

Dentre os integrantes da plateia, a atriz performa relações com o fotógrafo e com a câmera que ali acena possibilidades de interlocução e de relações com outros públicos. O movimento da atriz em direção à câmera de um espectador, nas imagens que compõem a Figura 8, não interromperam o fluxo da cena, mas (des)locaram as programações previstas na dramaturgia ao disporem o ato fotográfico como uma possibilidade de realização da cena naquele momento, naquele lugar. Ali, as textualidades que materializam estas imagens são depoentes do diálogo firmado entre atriz, fotógrafo e outros agentes ao performarem em conjunto e, em simbiose, admitirem dinâmicas afetivas que permeiam as ações das envolvidas.

O movimento de um espectador com a câmera em direção à atriz em performance que configura as fotografias dispostas nas figuras 2 a 7 são, também, composições de diálogo. Ainda que a encenação não tome miradas com a câmera como alvo principal, a inserção da ação fotográfica pela plateia de modo consciente aos demais agentes fazem da cena um exercício que considera – e, por vezes, valoriza – essa iniciativa do público. Deste modo, é justo tomarmos que todas estas imagens configurariam diálogos diretos se considerarmos que diferentes aberturas, em adesões e em recusas, são realizadas pela atriz e por fotógrafos ao se entramarem em configurações de sentidos.

A textualização fotográfica, possível no encontro entre atriz e fotógrafo em meio à performance cênica, desloca as tramas temporais inerentes à presencialidade da cena e convocam o emergir da narrativa a partir de um disposto indiciário que aciona as histórias de *Neci*. As fotografias, diferente de documentos do real, se fazem como dispositivos sógnicos que nos permitem ampliar a poética visual para além dos limites do instante temporal ao aliarmos a intervenção fotográfica com a construção cênica. Esse é um gesto para valorar as potências e as limitações de cada processo e dos agentes envolvidos para, com eles, nos deslocarmos das lógicas utilitaristas em que uma performance se faz secundária a outra. Ali, a cena teatral em aliança com a escrita fotográfica eram performances possíveis em meio às combinações entre si, por um lado; mas também em composição com outros agentes que ali tensionavam a arena do presente como um palco movediço, instável e aberto para diferentes modos de participação e de engajamento.

O urgir de poéticas visuais ao aliar processos teatrais e fotográficos suscitam dramaturgia, iluminação, sonoplastia e outras dimensões que estruturam as poéticas como terrenos comuns que, no todo, influenciam-se mutuamente nas produções e fogem ao controle do diretor, da atriz e do fotógrafo. São, portanto, sujeitos decisivos e que fazem dessas poéticas visuais um processo partilhado e essencialmente coletivo.

A interação conjunta e partilhada produz pontes de encontros entre linguagens e performances. Quando tomamos a emancipação dos espectadores como uma demarcação para instabilidade das poéticas visuais a se firmarem, tanto a performance cênica quanto a fotográfica se tornam move-danças como inscrições possíveis para partilhas sensíveis. São, portanto, confluentes.

REFERÊNCIAS

CIA ORTAET DE TEATRO. **Neci**. Direção: José Filho. Iguatu: Cia. Ortaet de Teatro, 2021.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte: FAFICH: PPGCom UFMG, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Ed. WMF Martins, 2012.