COLEÇÃO PPGARTES-UERJ
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA
5

TRANS_BORDAR HORIZONTES

CIDADE INSCRIÇÕES TRAVESSIAS

NAU
EDITORA

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO
Luciana Lyra
Paloma Carvalho Santos

5
ARTE, SUJEITO
E CIDADE

TRANS_BORDAR
HORIZONTES

CIDADE INSCRIÇÕES TRAVESSIAS

ORGANIZAÇÃO
Rodrigo Guéron
Lilian do Valle

2022

NAU
EDITORA

TRANS_BORDAR HORIZONTES COLEÇÃO PPGARTES-UERJ DE ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

Luciana Lyra
Paloma Carvalho Santos
organizadoras

O Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro tem marcado a paisagem acadêmica nacional com desenhos traçados entre a reflexão crítica e a atualização dos paradoxos envolvidos na criação, fruição e pesquisa do fenômeno artístico. Desde o devotado questionamento acerca das fronteiras disciplinares da arte até o seu valor histórico, assim como as suas repercussões no campo social, o programa vem se dedicando a intensas reflexões que acabaram por se desdobrar em numerosa produção bibliográfica, urdida por seus e suas docentes e discentes, individualmente ou em pequenos agrupamentos, desde 2005.

Como primeira ação coletiva no *tópos* das publicações, o PPGArtes-UERJ lançou, em 2019, o livro *Arte e Cultura – Ensaios*, pela Editora Cobogó (Rio de Janeiro), reunindo importantes artigos dos docentes do programa. Continuando esse propósito, emergiu a ideia de problematizar os tempos que vivemos com a edição desta coleção, que será distribuída em e-book pela NAU Editora. Com esta publicação, disponibilizada gratuitamente, incrementamos e ampliamos ainda mais o acesso ao acervo da coletividade do programa – docentes e discentes – e celebramos uma nova ação comunal no campo bibliográfico, enfatizando o calibre político de resistência desse empreendimento no frágil contexto nacional de aguçadas distopias.

A coleção intitulada *Trans_bordar horizontes*, do PPGArtes-UERJ, congrega cinco volumes em e-book relacionados às linhas de pesquisa do programa, priorizando a área de concentração "Arte e Cultura Contemporânea" e os modos de resistência das pesquisas em artes em panorama atual de pandemia, pós-pandemia e desmonte das políticas na universidade pública brasileira. Nesta coleção, o contemporâneo é abordado a partir das práticas estéticas, os novos modos de existir, de sentir que engendram renovadas classificações de lugares, de tempos, outras formas de visibilidade, em especial nesta fase de intensa desestrutura dos modos de fazer arte e refletir sobre esse importante campo de ação. A coleção tem como público-alvo interessades em pesquisa em arte, seu campo de criação e sua dimensão política.

No livro 1, intitulado *OSREVNI-INVERSO*, organizado pela linha "Arte, experiência, linguagem", artistas-pesquisadores apresentam seus trabalhos em formatos livres, consequentes a seus processos artísticos mesmos: interlocuções entre o textual e o sensorial, costurando plasticidades e discursos, comprometidos com a pesquisa autônoma, que não se constrói subjugada a metodologias preexistentes. Produções que enfatizam a experimentação de linguagem em seus diferentes recursos, suportes e dimensões sensoriais e em suas articulações poéticas, teóricas, críticas e institucionais.

O livro 2, *Entre Artes*, reúne ensaios históricos e visuais centrados nas investigações que transitam entre a arte e suas poéticas, a história e a teoria da arte. São produções de pesquisadores da linha "Arte, imagem, escrita", na qual se busca desenvolver e afirmar novas práticas da escrita da arte, superando quaisquer dicotomias entre a expressão e a reflexão; o teorizar/historicizar e o ato propriamente artístico. Práticas investigativas de conceituações históricas e poéticas que se dedicam à potência da imagem e do corpo, sua constituição e seus usos políticos na interação com a experiência.

No livro 3, *Tramas do corpo – ressonâncias e resistências performativas*, da linha "Arte, pensamento, performatividade", encontramos capítulos relacionados ao conceito de

performatividade na arte contemporânea, envolvendo questões teórico-crítico-experimentais acerca dos modos de ação construídos pelo corpo como um todo, o que significa exames múltiplos de atos de fala, atos de pensamento, atos de cena e atos de cultura, voltados para a expansão da formação poética, artística e política no âmbito do sensível.

O livro 4, *Hipóteses – Ensaios de Arte e Cultura*, organizado pela linha "Arte, Recepção, Alteridade", reúne ensaios de experimentação histórica e historiográfica que investigam o fenômeno artístico a partir de sua relação com a instância cultural, em dupla vertente: ao abordar o problema da recepção e trânsito de objetos, práticas, teorias e tradições artísticas dentro da nova geo-história da arte; e ao lidar com a questão da incorporação do problema da alteridade no discurso crítico e historiográfico, especialmente a partir de objetos, temas e questões usualmente associados ao campo antropológico, tais como objetos artísticos e etnográficos, arte e ritual, arte e vida, entre outros.

Em consonância com a vocação da linha "Arte, Sujeito, Cidade", no livro 5 da coletânea, intitulado *Cidades, inscrições, travessias*, a arte que é objeto das obras apresentadas não é somente produção de artefatos e eventos, mas, sobretudo, práxis definidora de modos de ser e de habitar-cidade. Que não é tampouco a cidade genérica, mas, a cada vez, esta cidade, a cidade que inscreve sobre os corpos daqueles que a habitam suas tatuagens de feridas, de silenciamento, de ausência e de expurgo. Cidade onde a arte se diz, por sua vez, gesto que imprime de volta sua marca como potência de criação de tempos e espaços de vida e de autoformação, de experimentação de modos de subjetivação e de produção de presença, como *autopoiesis* individual mas sempre coletiva.

Por fim, ao urdir esta coleção, procuramos desenhar outras e novas paisagens, muitas delas utópicas, atravessando as perdas oceânicas que tivemos no último par de anos para bordar novos horizontes multicores ao largo e adiante, seguindo os sentidos, confiantes na relevância de nossas pesquisas para que possamos inventar renovados mundos, tecidos com os fios potentes e férteis da arte.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO
7

O FALSO DESTINO *KITSCH* DAS NÃO IMAGENS NO BRASIL
Alexandre Sá
Davi Pereira
9

A EXPERIÊNCIA E A OBRA DE ARTE: UMA TRAVESSIA EM PERIGO
Aldo Victorio
Nathan Braga
17

A PROFESSORA-ARTISTA E OUTRAS TEMPORALIDADES
Isabel Carneiro
Ingrid Lemos
23

***COSTURAS DA MEMÓRIA* E DIÁLOGOS DECOLONIAIS NA OBRA DE ROSANA PAULINO: ENFRENTAMENTOS E RESISTÊNCIAS PARA OUTRAS LÓGICAS**
Ana Valéria de Figueiredo
Lisa Miranda
Thamires Burlandy
33

NO GESTO DO LEVANTE
Denise Espírito Santo
Cassia Lyrio
42

HABITAR A CIDADE HOSTIL. TESTEMUNHOS
Lílian do Valle
elimacuxi
Alex Frechette
52

CULTURA VISUAL PERIFÉRICA:
TRÂNSITO ENTRE A CULTURA POPULAR
E ERUDITA NAS OBRAS DE
RAIMUNDO RODRIGUEZ
Renata Gesomino
Victor Tufani
65

PAULO NAZARETH, DA OPRESSÃO À FORÇA:
UM ATO ARTÍSTICO – AS MARCAS
NO CORPO COMO EXPERIÊNCIA-SIGNO
Rodrigo Guéron
Gustavo Barreto
78

O ARTISTA E OS DIREITOS DE AUTOR:
REFLEXÕES INICIAIS
Jorge Cruz
Vanessa Libório
89

GEOGRAFIA DOS CONTRÁRIOS DE PARINTINS
Andreas Valentin
100

SOBRE AS/OS AUTORES
109

SOBRE AS ORGANIZADORAS
DA COLEÇÃO
110

APRESENTAÇÃO

Lílian do Valle
Rodrigo Guéron

O livro que ora apresentamos busca oferecer, em textos e imagens, um pequeno panorama das investigações realizadas pela Linha de Pesquisa *Arte, Sujeito, Cidade*, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Sobre ele, a primeira constatação que talvez se poderá fazer, em virtude da heterogeneidade de temas e formas dos trabalhos aqui reunidos, é a da amplitude do desafio que nos traz esse apelo de contemporaneidade, e que o título escolhido para o volume, "Cidades, Inscrições, Travessias", tenta indicar. Pois, e é esta uma segunda constatação que se seguirá, a cidade que atravessa e inspira cada um dos trabalhos aqui presentes não é a cidade ideal, abstrata, colonizada, à qual sempre aspiraram os dominadores, mas a cidade encarnada em sujeitos de sensibilidade e capacidade de ação. Essa cidade é experiência estética, prática incessante de inscrições – tanto daquelas que ela apõe continuamente sobre os corpos que busca assim ordenar, quanto daquelas que, nas esquinas e cantos remotos, nas quebradas e, por vezes, nas praças, imprimem de volta na cidade seu gesto como invenção, como criação e arte. É dessa reversão que acomete uma estrutura que, inscrevendo-se nos corpos, quer sujeitá-los a uma imobilidade, mas que acaba, por sua vez, indelevelmente marcada pela potência do gesto que nela tatua arte, que pretendemos falar. Pois, se a cidade nos obriga, a cada instante, a contemplar as marcas de sofrimento, de despossessão, de silenciamento que, por toda parte, ela mal consegue esconder, cabe-nos, mais do que nunca, falar do deslocamento, da travessia, que é resistência e criação, que é também e sempre operação estético-política.

Sobre inscrições...

Já no primeiro capítulo, portanto, **Alexandre Sá e Davi Pereira** nos trazem para o centro dessa contemporaneidade, com sua análise profunda e sensível das relações entre o *kitsch* – regime das não imagens que, veiculadas pela mídia, operam uma "anestesia fundamental" e a identificação narcísica com o totalitarismo – e seus usos políticos recentes no país. No segundo capítulo, a fruição da obra de arte, entendida como uma experiência transformadora, é explorada como *leitmotiv* para o amparo do ensino de arte, em aguda análise de **Aldo Victorio e Nathan Braga** sobre a contradição que consiste na valorização da experiência dentro de um sistema assombrado pela supervalorização da informação. Ainda dentro da mesma temática, **Isabel Carneiro e Ingrid Lemos** descrevem de forma particularmente sensível como a perspectiva da escrita pode se fazer reinvenção artístico-pedagógica que, sob a ótica da ciclicidade e do cotidiano, leve a pensar a pluralidade das experiências da mulher-professora-artista – essa figura cíclica que trabalha, cria, menstrua, ensina e se desdobra em múltiplas funções e ocupações.

...e travessias

O tema do feminino inspira ainda o belo texto de **Ana Valéria de Figueiredo**, **Lisa Miranda** e **Thamires Burlandy** a enfatizar, nas obras da exposição *A Costura da Memória* (2018), de Rosana Paulino, a potência do gesto por vezes anônimo que, costurando lembranças, tece de enfrentamento e resistência a autoimagem de mulheres negras e indígenas. Sobre enfrentamento e resistência a cidade tem, de fato, muito a testemunhar, como assinala o forte ensaio de **Denise Espírito Santo e Cassia Lyrio,** que, amparadas no pensamento de J. Butler, examinam como esses gestos, realizados por "corpos em alianças", podem se constituir em levantes,

insurreições estético-políticas que reivindicam o direito à cidade. Esses gestos podem se constituir em movimentos de pura *autopoiesis*, por parte daqueles que atravessaram a experiência do intolerável, que se encontraram com a face sombria e desfigurada do mito urbano, que os testemunhos apresentados por **Lílian do Valle, elimacuxi e Alex Frechette** evocam, na arte de Ceija Stojka, artista cigana, e de Jaider Esbell, o Macuxi. E podem, enfim, se constituir, como fizeram entre nós, na arte que revela e problematiza antinomias como as encontradas nas relações entre centro x periferia, cultura erudita x cultura popular, arte x artesanato, caso de algumas obras realizadas, na década de 1990, pelo artista visual Raimundo Rodriguez, e cuja materialidade **Renata Gesomino e Victor Tufani** analisam com seriedade e competência. Ou nas três videoperformances do início da carreira do artista mineiro Paulo Nazareth, nas quais **Rodrigo Guéron e Gustavo Barreto** destacam o método que caracterizam como "uma batalha de corpos e de imagens", pela qual o desterro a que estão condenados os corpos não brancos se torna potência criadora na perambulação e na itinerância do artista. Na sequência, **Jorge Cruz e Vanessa Libório** introduzem algumas observações que se pretendem uma breve introdução ao difícil tema dos direitos autorais – dos limites de uso de obras de terceiros na própria criação e das discrepâncias do acesso da sociedade à educação, à cultura. Fecha o nosso volume o belíssimo ensaio fotográfico de **Andreas Valentin** sobre a cidade de Parintins, toda vestida de vermelho e de azul para a festa dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso.

O FALSO DESTINO *KITSCH* DAS NÃO IMAGENS NO BRASIL

Alexandre Sá
Davi Pereira

"O Brasil é um nome sem país"
Caetano Veloso

"Cedo ou tarde, na vida, cada um de nós se dá conta de que a felicidade completa é irrealizável; poucos, porém, atentam para a reflexão oposta: que também é irrealizável a infelicidade completa."
Primo Levi

É evidente a tarefa árdua reservada à arte de encontrar meios de se estabelecer enquanto imagem, lugar de pensamento, fruição, crítica e comunicação num mundo que deixa pouco espaço de disputa para nossos olhos, corpos e mentes. De todo modo, talvez seja possível, já neste começo, desmoronar quaisquer tarefas prévias para a arte. Não existem tarefas pré-existentes para a arte. Por diversos motivos óbvios. O mais contundente é que a arte, como se sabe, é um constructo em processo de operacionalização que dependerá do arco histórico no qual está envolvido. De todo modo, embora não seja esse o objetivo real deste texto, cabe, por mais retórico que possa vir a parecer, perguntar quais seriam as reais possibilidades de sobrevivência da imagem em arte dentro de um processo contemporâneo de produção visual. Obviamente não se trata de uma concorrência entre tais eixos, mas de uma reflexão sobre as imbricadas relações passíveis de serem estabelecidas na conjunção desses elementos. Ou, de outra maneira, como pensar a produção em arte, que a princípio se estrutura também como imagem, dentro de um processo de saturação visual na experiência contemporânea.

O século XXI já é repleto de imagens e acontecimentos carregados de peso e barbárie e, por conseguinte, erigidos por uma certa força descomunal, embora eventualmente alegórica. E, ainda que possamos afirmar que todo e qualquer século é estabelecido pela força violenta e não necessariamente dramática impressa em algum imaginário, haveria alguma especificidade na experiência das imagens que atravessamos recentemente? Qual seria a particularidade de tais registros de imagem? Haveria algo que poderia estar imbuído de algum devir de produção em arte e dos artistas? Obviamente poderíamos responder de maneira mais simplória, afirmando que não se trata mais de uma questão relevante pois a cultura visual e a arte estariam coadunadas como campos de convivência e paradoxal disputa epistemológica. Mas, ainda assim, alguma pergunta ingênua retorna: de qual maneira cavar alguma localização em um mundo como um não lugar de experiências indisputáveis e eternamente em trânsito?

Como Boris Groys indica em seu ensaio *O Destino da Arte na Era do Terror*, "somos constantemente alimentados por imagens de guerra, terror e catástrofes de todos os tipos, em um nível de produção e distribuição de imagens com o qual o artista, com suas habilidades artesanais, não pode competir" (GROYS, 2020, p. 447). Do período da escrita do referido texto, em 2005 – após o 11 de setembro, já em meio às guerras do Iraque e do Afeganistão e da divulgação dos horrores de Abu Ghraib –, até a atualidade, é possível considerar que houve poucas alterações nas contestações de Groys, pois em certo sentido o quantitativo de imagens e inclusive de discursos,

embora não seja este último o interesse do autor, foi potencializado por um conjunto complexo de circulação e veiculação, através de diversas redes e fundado, como é sabido, por um esquema algorítmico bastante peculiar, capaz inclusive de interferir no comportamento e no desejo do seu es(x) pectador-participante.

De todo modo, Groys discorre em seu texto sobre imagens específicas de guerra que atuaram e atuam de maneira incontornável em um certo imaginário coletivo, consideravelmente ocidentalizado, e como tais constructos imagéticos terminam influenciando algum regime de experiência estética bastante peculiar e também, por sua vez, consideravelmente ocidentalizado. O que parece desconfortável é a sutil certeza, construída a partir de um ponto determinado, que o autor tem de, a partir de um determinado regime, considerar que as imagens de terror, produzidas por terroristas, teriam mais contundência que as imagens de arte. Por certo, atualmente, caberia inclusive nos questionarmos se tais imagens também não seriam artísticas e se de fato haveria validade em tal pressuposta dicotomia. Contudo, considerando que Groys tem interesse na crítica à representação que norteou parte da produção artística, tais aproximações ainda são possíveis.

> Mas a estratégia pictórica do guerreiro contemporâneo é uma estratégia de choque e temor. É uma estratégia pictórica de intimidação. E, claro, isso só é possível após a longa história da arte moderna, produzindo imagens de angústia, crueldade, desfiguração. A crítica tradicional da representação foi motivada pela suspeita de que deve haver algo feio e aterrorizante escondido atrás da superfície da imagem convencional e idealizada. Mas o guerreiro contemporâneo nos mostra precisamente isso – essa fealdade oculta, a imagem de nossa própria suspeita, de nossa própria angústia. E justamente por isso nos sentimos imediatamente compelidos a reconhecer essas imagens como verdadeiras. Vemos coisas que são tão ruins quanto esperávamos que fossem – talvez até piores. Nossas piores suspeitas são confirmadas. A realidade oculta por trás da imagem nos é mostrada como tão feia quanto esperávamos que fosse. Então, temos a sensação que a nossa jornada crítica chegou ao fim, que nossa tarefa crítica foi concluída, que nossa missão como intelectuais críticos foi cumprida. Agora, a verdade da política se revela – e podemos contemplar os novos ícones da teologia política contemporânea sem a necessidade de ir mais longe. Porque esses ícones já são terríveis o suficiente por si mesmos. E, portanto, é suficiente comentar sobre esses ícones – não faz mais sentido criticá-los. Isso explica o fascínio macabro que se expressa em muitas publicações recentes dedicadas às imagens da guerra contra o terror que emergem dos dois lados da frente invisível.

É por isso que não acredito que o terrorista seja um rival bem-sucedido do artista moderno – sendo ainda mais radical que o artista. Prefiro pensar que o terrorista ou o guerreiro antiterrorista, com sua máquina de produção de imagens embutida, são os inimigos do artista moderno, porque eles tentam criar imagens que alegam ser verdadeiras e reais – alheias a qualquer crítica da representação. As imagens de terror e guerra foram de fato proclamadas por muitos autores atuais como os sinais do “retorno do real” – como provas visuais do fim da crítica à imagem tal como era praticada no século passado. Mas acho que é muito cedo para desistir dessa crítica. Obviamente, as imagens sobre as quais estou falando têm uma verdade elementar, empírica: documentam certos acontecimentos e seu valor documental pode ser analisado, investigado, confirmado ou rejeitado. Existem alguns meios técnicos para estabelecer se uma determinada imagem é empiricamente verdadeira ou se é simulada,

> modificada ou falsificada. Mas temos que diferenciar entre essa verdade empírica e o uso empírico de uma imagem como, digamos, uma evidência judicial e seu valor simbólico dentro da economia midiática da troca simbólica. (GROYS, 2020, p. 447)

Groys então nos lembra de uma certa responsabilidade inevitável que ainda resta: a de analisar tais imagens de guerra, ou mesmo de tortura, para além do seu registro indiciário. Há algo no subsolo dos regimes discursivos de tais imagens que talvez indique suas posições nodais dentro de uma cadeia simbólica específica que, por certo, guarda também algum interesse particular. É ainda fundamental destacar que o autor termina estruturando um debate não necessariamente explícito com dois outros autores: Slavoj Zizek, que em alguns textos e entrevistas insiste em endossar a experiência estética radical de um guerrilheiro, considerando, por exemplo, sua ação que se exime do desejo de mártir e identificação, e Hal Foster, autor do livro *O retorno do real*.

Para Slavoj Zizek, a experiência violenta que tais imagens provocam termina por colocar a arte em uma situação de considerável fragilidade, já que nenhuma força seria capaz de concorrer com tais tragédias. Boris Groys, como já indicado anteriormente, propõe que tais imagens sejam pensadas como dispositivos que atuam em cadeias diferenciadas: a do registro jornalístico e a do espectro simbólico. Embora não existam indicações mais diretas sobre tal possibilidade, é notável seu desejo de compreensão de regimes distintos de ocupação e veiculação. Contudo, Groys, pelo menos nesse texto, também compreende mal a experiência citada por Hal Foster, pois para este último a lógica do real é o avesso da realidade e da simbolização. Foster aposta que tais imagens traumáticas estão e estarão sempre ligadas a um espaço de vazio de devassidão que fagocita toda a possibilidade de representação.

De todo modo, estamos imersos em um conjunto de imagens que encontram interlocução, largamente difundidas e fornecidas gratuitamente pelos grandes conglomerados midiáticos à procura de cliques e engajamento, e compartilhadas individualmente, nos celulares e computadores domésticos, por pessoas ávidas por se tornarem relevantes, formarem opinião sobre absolutamente todo e qualquer assunto, não importando se de fato possuem conhecimento sobre os temas disseminados. O que se presencia é uma enxurrada de imagens bárbaras, como se em uma massa homogênea de grande fôlego, para ocupar espaço no debate público, ainda que infértil.

Boris Groys sustenta que “a mídia – e não o museu, não o sistema de arte – parece ser agora o lugar onde se espera que o desejo de uma imagem tão esmagadora e imediatamente persuasiva seja satisfeito” (GROYS, 2020, p. 456). Nesse contexto, ainda sim, haveria uma derrota para a arte em duas circunstâncias: na quantidade e no teor das imagens transmitidas. Esse aparente fracasso da arte afirmado por Groys pode ser a sugestão de um percurso alternativo a ser seguido por artistas em face das impossibilidades postas. Groys reitera que não há “chance de rivalizar com a supremacia dessas máquinas geradoras de imagens de caráter comercial” (GROYS, 2020, p. 448). O que há na superfície, aos nossos olhos, lançado sobre nós sem reservas, é intransponível. Competir com tais imagens e atores, com razão, tende a ser um esforço malsucedido.

No Brasil, alguns dos mais fortes símbolos nacionais, a camisa da seleção brasileira e a bandeira do país, foram cooptadas por uma direita ávida por poder e saudosa da ditadura militar e dos tempos sombrios das décadas de 60 e 70 do século passado; aliada a esses elementos, a defesa de Deus, acima de tudo, e das crianças – no discurso todas elas, na prática apenas algumas –, que, supostamente, estariam sendo desviadas de seus caminhos por um comunismo pervertido.

Em compasso semelhante ao de Boris Groys, Hal Foster, em seu mais recente livro, aponta certos usos da imagem em proveito de grupos conservadores. Para isso, recorre ao *kitsch* e argumenta que "a verdadeira função do kitsch [...] é um biombo que a dissimule" (FOSTER, 2021, p. 26). Dissimulação essa que pressupostamente atenderia ao encobrimento da realidade (do real) da merda, do resto e da morte. E que, "nessa definição abrangente, o *kitsch* arquiteta uma 'ditadura do coração' mediante 'imagens-chave' da 'fraternidade entre os homens'" (FOSTER, 2021, p. 26).

Ao discursar sobre a produção de símbolos que moveram esse sentimento de fraternidade entre os homens e que também serviram como o fatídico biombo, Foster exemplifica alguns elementos que sustentaram a guerra ao terror pós-11 de setembro. Bandeirinhas de automóveis, camisetas, bonés, adesivos (camisa da CBF, bandeira nacional, o crucifixo, a facada-*kitsch*).

> [...] a chantagem que produz "nosso acordo categórico" opera por meio de seus símbolos. Lembremo-nos de como o apoio à guerra ao terror foi impulsionado pelos decalques com as Torres Gêmeas envoltas por estrelas e listras, pelas bandeirinhas nas antenas dos automóveis da classe operária e nas lapelas da elite política, bem como pelas camisas, pelos bonés e pelas estatuetas dedicados aos bombeiros e policiais da cidade de Nova York. Ainda mais diretos eram os adesivos com a fita amarela que nos exortavam a "apoiar nossas tropas". Parte da força desse signo foi sua legibilidade. (FOSTER, 2021, p. 27)

Hal Foster lembra que a definição de Milan Kundera é extremamente útil para pensarmos o panorama político-imagético atual:

> Essa noção de "sentimentos fictícios", comum a muitas pessoas, mas a ninguém em particular, levou Theodor Adorno, em *Teoria estética* (1970), a definir o *kitsch* como uma paródia da catarse. Também permitiu que Kundera, em *A insustentável leveza do ser* (1984), afirmasse que seu afeto caloroso e difuso tem valor instrumental para o nosso "acordo categórico com o ser", isto é, para a nossa anuência com a proposição de "que o ser humano é bom", a despeito de tudo que nele é "inaceitável", sobretudo a realidade da merda e da morte, para a qual "a verdadeira função do *kitsch* é um biombo que a dissimule". Nessa definição abrangente, o *kitsch* arquiteta uma "ditadura do coração" mediante "imagens-chave" da "fraternidade entre todos os homens", um sentimento de companheirismo que, para Kundera, é uma versão ligeiramente ampliada do narcisismo:
>
> "O *kitsch* faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo num gramado.
>
> A segunda lágrima diz: como é bonito se emocionar com toda humanidade ao ver crianças correndo num gramado.
>
> Somente essa segunda lágrima faz o *kitsch* ser *kitsch*."
> É também o que, em sociedades governadas por um único partido, torna o kitsch "totalitário", e, "no reino do *kitsch* totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e excluem qualquer pergunta nova". (FOSTER, 2021, p. 26)

É interessante como Hal Foster, ao citar Milan Kundera, indica que o *kitsch* como experiência e, aqui, como operação metodológica que se situa no entrecruzamento em palavra e imagem não funciona de maneira autônoma. Além de ser estruturado como ideologia, o *kitsch* precisa da experiência da comoção do outro para que a fantasia da comoção de si se estabeleça. Não se trata inteiramente de uma experiência

individual e talvez nem mesmo inteiramente coletiva, porque se produz na prova enviesada e decalcada do sofrimento do outro, gerando por consequência o esvaziamento da potência abismal e promovendo o conforto inconsciente da experiência narcísica.

Em *Kitsch*, Adorno discute as possíveis relações de pasteurização estética através de uma equiparação entre boa e má música. Embora haja no próprio discurso um juízo e uma defesa hoje já questionável da ideia de qualidade, o que aqui interessa é o próprio esvaziamento das formas, mesmo mortas, que o *kitsch* opera.

> Quanto à má boa música, é escusado mencioná-la. Também ela é *kitsch*: irrealizada e meramente aparente, vive de sentimentos falsos. Mas dela o poder das formas mortas esvaiu completamente. Seria desejável erradicá-la. [...] o *kitsch* desempenha uma função social: iludi-los a respeito de suas verdadeiras condições, romantizar suas existências, propiciar que objetivos convincentes a qualquer poder lhes apareçam com a resplandescência de contos de fada. Todo *kitsch* é essencialmente ideologia. (ADORNO, 2020, p. 47)

Embora ainda seja controverso, o termo *kitsch* surge aqui como uma possibilidade de abordagem de uma certa estética que obviamente nutre a política mais recente e, de maneira ampliada, pode vir a erigir uma produção que faz uso de tais elementos para estabelecer um vínculo de identificação com seu público e fundamentalmente com o mercado, ávido o suficiente para esquecer sua culpa histórica. Mas que também, em alguns casos, pode esbarrar em tal metodologia para operacionalizar uma romantização de suas condições de vida, tornando a precariedade estrutural um produto estetizado o bastante para que o moto-contínuo do luto seja eliminado do conjunto que o erige. Nesse sentido, passariam a operar em uma lógica que promove uma anestesia fundamental também preconizada pela repetição incessantemente trágica do cotidiano pelo uso indiscriminado de *slogans*, esvaziados por aquilo que não são capazes de colocar em luta.

Os produtores de tais imagens e símbolos apoderaram-se das discussões pela quantidade de imagens produzidas e pelo caráter não raro inacreditável do que é veiculado. Tão logo uma imagem ou uma notícia perde força, outra é produzida para tomar seu lugar. Somos dominados e imobilizados pelo terror, pela violência e pela incredulidade; ficamos perplexos ao receber incessantemente coisas impactantes e perturbadoras, por gente convicta de suas ideias. Como justifica Foster, "só elas enxergam a verdade. Essa é a tensão que produz o teor apocalíptico da política paranoica, que se resume à promessa de redenção para eles e à ameaça de danação para todos os demais" (FOSTER, 2021, p. 31). Deixar-se atravessar pela barbárie é correr o risco de nos tornarmos encarnações enviesadas e programadas do terror que, certamente, há em todos nós. Hal Foster afirma que

> [...] essa condição paradoxal – em que a superabundância de informação compromete o conhecimento real – é intensificada em nosso ambiente midiático, que nos sobrecarrega de dados ao mesmo tempo que nos desqualifica para interpretá-los, que nos conecta e simultaneamente nos desconecta. (FOSTER, 2021, p. 45)

Personagens como Bolsonaro e Trump fizeram e fazem um uso muito eficiente dos símbolos *kitsch* e das imagens de terror. Mais do que isso, souberam ocupar um lugar que se apresentou vago e arregimentar paixões existentes que deambulavam sem donos. Bolsonaro venceu as eleições de 2018 com mais de 57 milhões de votos; Trump, em 2016, obteve quase 63 milhões de votos. Seus símbolos, suas plataformas de campanha e todo imaginário que os cercam puderam suprir os desejos de uma massa imbuída da nostalgia do

soberano autoritário e transgressor que invejo e no qual me espelho. Hal Foster evoca uma relação entre o pai primevo freudiano (FREUD, 2011) e Trump; acrescento aqui Bolsonaro por acreditar que as semelhanças são evidentes nesse caso. Sobre os votantes na primeira eleição que Donald Trump disputou, Hal Foster escreve:

> É perigoso psicologizar qualquer grupo de pessoas, ainda mais milhões de eleitores, e generalizá-los desse modo, mas há em seus apoiadores uma dimensão psíquica que devemos entender. Sem dúvida, muitos de seus eleitores [...] são machistas e racistas, abertamente ou não; é certo ainda que a maioria está irritada com as elites. Mas também – e especialmente – está excitada com Trump, excitada em apoiá-lo: há uma paixão positiva aqui, não só ressentimento negativo. Pode ser difícil para os progressistas entender por quê, porém uma maneira é sugerir que ele explorou "o vínculo erótico" que liga a horda ao pai primevo. (FOSTER, 2021, p. 47)

A dimensão afetiva, ainda que contraditória – exemplo claro é que tanto Trump quanto Bolsonaro foram candidatos antissistema, contra as instituições e as elites, mas sustentados e respaldados por elas, e mais, fazendo parte delas –, criou a identificação e a certeza de que esses candidatos representavam o anseio das massas e a realização de suas esperanças. Eles conseguiram estabelecer conexões profundas com uma parcela considerável da população de seus países, ainda que pelos motivos mais abomináveis. Chantal Mouffe, nesse aspecto em específico, tangencia a teoria de Foster e indica essa relação voto-líder-paixões que tais líderes de extrema-direita aproveitaram, no vácuo político que se apresentou:

> A mobilização exige politização, mas esta não pode existir sem a criação de uma representação conflituosa do mundo, com campos opostos com os quais as pessoas possam se identificar, permitindo assim que as paixões sejam mobilizadas politicamente no âmbito do processo democrático. [...] o que leva as pessoas a votar vai muito além da simples defesa de seus interesses. Existe uma importante dimensão afetiva no ato de votar e o que está em jogo ali é uma questão de identificação. (MOUFFE, 2015, p. 23-24)

A autora defende, como estratégia de luta, uma abordagem de tais diferenças que não esbarre na ingenuidade de uma democracia cosmopolita ou da boa governança, já que isso viria a suprimir o antagonismo subjetivo (MOUFFE, 2015. p. 3), indicando que talvez seja mais útil que não insistamos na operacionalização de uma lógica liberal que persevera em uma promoção discursiva da igualdade e da pasteurização para poder provocar, no fundo, um processo de dicotomia extremamente beligerante. Chantal Mouffe sugere que a real possibilidade de enfrentar tal debate é a partir de uma perspectiva agonística, na qual uma esfera pública vibrante propiciaria a confrontação de diversos projetos aparentemente hegemônicos. Tal proposta preconiza o investimento de forças num certo tipo de decadência que antecede o fim da própria ideologia, promovendo disputas intermitentes que conseguiriam escapar da clausura do político na esfera moral (MOUFFE, 2015, p. 3).

> O que acontece é que hoje em dia o político é jogado para a esfera moral. Em outras palavras, ele ainda consiste numa dicotomia nós/eles, porém, em vez de ser definido por meio de categorias políticas, o nós/eles agora é estabelecido em termos morais. No lugar do conflito entre "direita e esquerda" vemo-nos diante do conflito entre "certo e errado". [...] Meu argumento é que, quando não existem canais disponíveis por meio dos quais os conflitos poderiam assumir uma forma "agonística", eles tendem a

> surgir de maneira antagonística. Ora, quando, em vez de ser formulado como um confronto político entre "adversários", o confronto nós/eles é visto como um confronto moral entre o bem e o mal, o oponente só pode ser percebido como um inimigo a ser destruído, e isso não favorece um tratamento agonístico. Daí a eclosão generalizada de antagonismos que questionam os próprios parâmetros da ordem existente. (MOUFFE, 2015, p. 5)

O que políticos como Trump e Bolsonaro conseguiram – e que se reflete em outros políticos e em outros aspectos da vida social no século XXI – foi incitar os componentes eróticos dos povos, sedentos por líderes que representassem sua necessidade de gozo. Esse gozo verte por meio dos mitos construídos em torno desses personagens, de seus símbolos – a bandeira nacional empunhada contra o inimigo, a camisa da seleção de futebol, nostalgia das glórias passadas, os signos religiosos acompanhados da confiança na vitória e na promessa de salvação – e dos discursos inflamados, tendo como ingredientes gritos, punhos e rostos cerrados, mãos em formato de arma, jargões rasos porém aglutinadores. Os alvos são definidos e conhecidos e é contra eles também que serão direcionados as paixões e os gozos, contudo em forma de ódio e em contraponto à sideração nutrida pelos soberanos. Apesar dessas circunstâncias, Chantal Mouffe descarta qualquer tipo de tentativa em eliminar as paixões da política:

> Acreditar que entramos numa era em que identidades "pós-convencionais" tornam possível um tratamento racional das questões políticas – frustrando, desse modo, o papel desempenhado por uma mobilização democrática das paixões – é abandonar esse terreno para aqueles que querem enfraquecer a democracia. Os teóricos que desejam eliminar as paixões da política e que defendem que a política democrática deve ser compreendida apenas em termos racionais, de moderação e de consenso revelam sua falta de compreensão da dinâmica do político. (MOUFFE, 2015, p. 27)

Essa política reaparecida, embora jamais dissipada, no século XXI, exacerbada à máxima potência por líderes de extrema direita como Trump e Bolsonaro – que retomam métodos aplicados no século XX em incursões autoritárias e que tem como marco temporal o 11 de setembro de 2001 –, indica que se faz necessário recalcular as rotas também em arte, uma vez que não é possível competir com o terror, o caos e tudo que deles é gerado. A respeito de Trump – mas algo que é facilmente identificável em Bolsonaro e em outros líderes fascistas –, Hal Foster reconhece que

> [...] os métodos habituais da crítica parecem muitas vezes inadequados, quase esvaziados pela escala imensa da calamidade e por sua combinação versátil do burlesco com o letal. Se a farsa vem depois da tragédia, o que vem depois da farsa? E como devemos reagir ao que quer que isso seja? (FOSTER, 2021, p. 45)

Em meio a métodos persuasivos verdadeiramente convincentes e que não deixam espaço para o outro, para o pensamento e para a arte – quando arriscamos utilizar os mesmos recursos –, cabe questionar a quem queremos persuadir e por quais razões. E para que o desejo de ocupar tais espaços? Talvez a melhor opção seja deixá-los vazios, sem almejar disputá-los, e optar por caminhos alternativos, subterrâneos, às vezes invisíveis, quase sempre silenciosos.

Em crítica da razão cínica, Peter Sloterdijk, filósofo alemão, opta por uma proposta consideravelmente audaciosa ao tentar elencar oito desmascaramentos necessários a uma revisão crítica do próprio cinismo, compreendido aqui, inclusive, a partir de sua perspectiva de repúdio à verdade e

aderência à fidedignidade do dizer verdadeiro sem se importar fortemente com aquele ao qual a mensagem é dirigida. Na parte VIII desse desmascaramento, chamada *Crítica da razão privada*, Sloterdijk indica como a mitologia do fascismo se revela, obviamente diferente da grega, distanciada e sem vergonha (SLOTERDIJK, 2012, p. 101).

Nessa mitologia, consideravelmente construída como estratégia, há uma certa tendência a um jogo especular bastante curioso entre público e privado que, segundo o autor, sofreu variações de acordo com a fundamentação narcísica da aristocracia, da burguesia, da neoburguesia e do proletariado. Segundo Sloterdijk, é na pressuposta intimidade, na qual seria produzido o encontro com aquilo de mais íntimo, que terminaríamos por nos aproximar do que é mais universal. E as variações de classe, para além de uma estruturação econômica, se dariam também pela forma através da qual tais eixos estruturaram as relações com seus narcisismos. Para a burguesia, a relação narcísica com a identidade e com o *eu* se daria, diferentemente da aristocracia, por uma afirmação do trabalho e de sua estruturação social a partir da recorrência ao esquecimento do questionamento da perversidade de tais métodos de trabalho, numa relação estreita entre capitalistas, empreendedores e agentes financeiros que terminaram por torcer princípios como sucesso, desempenho e privilégio, desembocando em uma confusão proposital entre espontaneidade patriótica e ideologia política, no século XIX, para frutificar em um sistema de desvario no século XX (SLOTERDIJK, 2012, p. 107). O que parece relevante é como tais narcisismos, passíveis de programação e remodelamento, historicamente também foram estruturados por um conceito consideravelmente problemático: a identidade.

> A dança em torno do bezerro de ouro da identidade é a última e a maior vertigem do Contra-Esclarecimento. Identidade: é essa palavra mágica de um conservadorismo em parte secreto, em parte aberto, que escreveu em suas bandeiras: identidade pessoal, identidade profissional, identidade nacional, identidade política, identidade política, identidade feminina, identidade masculina, identidade de classe, identidade partidária etc. A enumeração dessas exigências essenciais de identidade seria no fundo suficiente para ilustrar o caráter móvel e plural daquilo que se denomina identidade. Mas não se falaria de identidade, se o que estivesse em questão não fosse no fundo, a forma fixa do eu. (SLOTERDIJK, 2012, p. 103)

É então nessa confusão sensível e epistemológica entre identidade e narcisismo que ressurge uma outra farsa possível, amparada pela lógica da celebridade e potencializada pela paixão fictícia da comunidade, a dos irmãos que terminarão sempre assassinando seu líder, ou o pai da horda de Freud. Trata-se de um ritual mitológico inevitável e inerente que jamais teve coragem e silêncio suficientes para deixar esse espaço de mando e subjugo desocupado. O líder é morto e, na sequência, substituído. Exatamente por isso, pela insistência em realocação recorrente do poder no lugar da falta, é que a transgressão pode vir a ser cooptada por todo e qualquer regime, inclusive os mais reacionários. Inclusive os mais pressupostamente democráticos.

Contudo, talvez resida aí, nessa outra transgressão, que defende o esvaziamento contínuo de seus lugares de controle, a elaboração de um espaço ínfimo e infinito, a jamais ser completado pelo desejo de poder, uma aposta possível em um novo regime discursivo incapaz de ser apropriado e “tokenizado”, numa continuidade subversiva que sempre negará a fixidez, mas que concordará com uma aderência temporária às suas identificações em trânsito. Não de maneira ingênua, mas sabendo que se trata sobretudo de uma mera estratégia de sobrevivência. E de luta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural.* São Paulo: Editora UNESP, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Nova York: Viking Press, 1977.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos – Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GROYS, Boris. O Destino da Arte na Era do Terror. Tradução: Alexandre Sá e Davi Pereira. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 446-456, janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.e--publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55304/35544>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022 às 13h35.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica.* São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

A EXPERIÊNCIA E A OBRA DE ARTE: UMA TRAVESSIA EM PERIGO

Aldo Victorio Filho
Nathan Braga

A ideia de uma “Arte Contemporânea Hoje” pode soar redundante se pensarmos no significado estrito da palavra contemporânea. Porém, a arte é classificada como tal na medida em que manifesta sua própria contemporaneidade – e isso não diz respeito somente a ter sido feita ou exibida recentemente (GROYS, 2011, p. 119). Além dessa afirmação, Groys aponta em “Camaradas do tempo” que

> Ser contemporâneo pode ser entendido como ser imediatamente presente, como estar aqui e agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se é autêntica, se ela, por exemplo, captura e expressa a presença do presente de um modo que é radicalmente inalterado pelas tradições do passado ou estratégias que visam o sucesso no futuro. (GROYS, 2011, p. 119)

Porém, Groys vai salientar a dificuldade da vivência do presente não como produto do passado nem como reagente para o futuro:

> Ao mesmo tempo, no entanto, estamos familiarizados com a crítica da presença, particularmente conforme formulada por Jacques Derrida, que mostrou – de modo

> suficientemente convincente – que o presente é originalmente corrompido pelo passado e pelo futuro, que sempre há ausência no coração da presença, e que a história, incluindo a história da arte, não pode ser interpretada como uma "procissão de presenças". (GROYS, 2011, p. 119)

De tal modo, interessa-nos aqui a reflexão a respeito do que ainda pode nos mover no presente, sobre como não nos desinteressarmos do aqui e agora se olharmos para o hoje como resultado do ontem ou como produtor do amanhã, principalmente em tempos como este, nos quais uma sucessão de novidades nefastas parecem querer nos retirar todas as possibilidades de esperança de futuro ou de aprendermos com o passado, que vem sendo constantemente editado, negado e apagado, destituindo as sociedades contemporâneas de muitas memórias e, portanto, carente de referências.

Produzir reflexões e imagens acerca da condição humana é quase sempre um processo de colocar-se em crise. Avaliar e contrapor as mudanças, os processos históricos, as relações e os modos de vida exige de nós uma formação pautada pela valorização da sensibilidade. O problema principal em torno da sensibilidade proposta é que, na busca de nos tornarmos mais sensíveis e atentos ao mundo, não podemos evitar certas realidades que constituem a condição trágica das sociedades ocidentalizadas contemporâneas.

De tal modo, a associação direta entre conhecimento e liberdade torna-se uma inverdade nesses casos, uma vez que acabamos por sentir que, quanto mais conhecimento buscamos, mais prisioneiros nos tornamos do confronto com "o real". Sendo assim, a ignorância seria o lugar das possibilidades, principalmente porque a tomada de consciência da condição trágica da vida pode significar a perda da esperança em modificá-la, tornando a busca por conhecimento um verdadeiro fardo e a expectativa de interferência na sociedade um lugar de produção de pessimismo.

A tomada de consciência do presente que nos impõem enquanto única alternativa de vida, um presente sobre o qual parece não haver esperança de modificação, faz ressurgir o conceito de niilismo explorado por Friedrich Nietzsche, ainda que em um contexto não europeu e de uma sociedade já globalizada e com novas formas de comunicação incorporadas ao seu cotidiano.

> [...] nós Argonautas do Ideal, mais corajosos do que talvez exigisse a prudência, naufragamos e estamos contundidos, mas com melhor saúde que se desejaria nos permitir, perigosamente saudáveis, saudáveis mais uma vez, parece que temos à nossa frente, como recompensa, um país desconhecido, do qual ninguém ainda viu as fronteiras, um além a todos os países, de todos os cantos do ideal conhecidos até hoje, um mundo tão rico de coisas belas, estranhas, dúbias, terríveis e divinas, que nossa curiosidade e nossa sede de posse saíram de seus gonzos – nada, nada mais poderá nos saciar! (NIETZSCHE, 1993, p. 211)

Nietzsche (1993) descreveu o conceito de niilismo – que teve origem na palavra em latim *nihil*, que significa "nada" – como uma certa falta de convicção em que se encontra o ser humano após a desvalorização de qualquer crença. Resumidamente, essa desvalorização culmina na consciência do absurdo e do nada.

Aplicada ao campo da arte, interessa-nos pensar aqui as formas de experienciar o mundo propostas por artistas contemporâneos, em meio ao tédio como motor coletivo, tendo a descrença como *leitmotiv* e em sociedades nas quais as imagens são produzidas com a mesma velocidade com que são descartadas.

> A urgência da tarefa deve-se à pusilanimidade crescente em que vivem um alargamento indefinido dos modos de

> rebaixamento e monitoramento biopolítico da vida e uma imensa dificuldade em extrair desse contexto a variabilidade das perspectivas, dos modos de existência e de resistência que ele poderia suscitar. (PELBART, 2016, p. 13)

Através do interesse de transposição do conceito de niilismo para a contemporaneidade e da dicotomia informação-experiência, interessa-nos refletir sobre a epistemologia da arte contemporânea, seu papel ante a mercantilização do conhecimento, em diálogo com teorias e relatos produzidos por filósofos, sociólogos, antropólogos e cientistas sociais que se debruçam sobre tais questões em seus respectivos campos na atualidade, sendo-nos de grande valia as observações feitas por Peter Pál Pelbart,[1] teórico em alguma medida otimista a respeito das possibilidades do fim de tudo o que nos move, e Jorge Larossa[2], filósofo e ensaísta que pensa o lugar da experiência em uma sociedade interessada em tornar tudo um produto.

A partir disso, elegemos trabalhar com o *modus operandi* do esgotamento como potência criativa, niilismo ativo, explorando a dissolução total de fronteiras e de campos específicos, que nos permite o caminhar em várias direções.

O que artistas e especialistas do campo artístico enfrentam hoje é extremamente sintomático. Não só as plataformas artísticas como eram conhecidas em suas formas clássicas foram esgarçadas e o campo da arte atravessado por outros campos, provocando o assentamento de uma arte e intermeios, como a sociedade teve sua lógica de vida em rede totalmente modificada. A transferência da vida em rede que se dava no âmbito concreto, físico e humano para a vida em rede virtual hipervalorizou as novas formas de comunicação, de produção de imagens e informações, e fez acelerar os modos de consumo desses produtos. Ainda que esse fato tenha redemocratizado o acesso a muitos conteúdos exclusivos, como exposições de acervos internacionais, tenha possibilitado as trocas entre culturas totalmente distintas e tenha nos feito repensar a visibilidade antes privilegiada a certos artistas e obras de arte, ele também nos trouxe questões delicadas. A principal delas parece ser a substituição da experiência pela informação.

> A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. [...] uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível. (LAROSSA, 2021, p. 19-20)

Para compreender o que apresentamos, convém, antes de mais nada, localizar o que tomamos por experiência. A experiência seria a possibilidade de que algo se passe em nós – nos aconteça, nos toque, nos vibre –, é uma atividade diante da qual estaríamos passivos. A relação entre a experiência e o sujeito da experiência é uma relação entre agente e paciente. Nessa perspectiva, sob a experiência nos tornamos um lugar de trânsito, lugar pelo qual algo se passa.

É importante também diferenciar a experiência da informação no que concerne à possibilidade de sua pedagogização, uma vez que a informação pode ser ensinada, repassada, interpretada, enquanto a experiência, não. Apesar de compartilharem as capacidades de formação e transformação, somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação (LAROSSA, 2021, p. 28). Faz-se necessário esclarecer que, apesar de a experiência não estar contida na informação, a informação está contida na experiência, o que nos faz acreditar que a experiência pode e deve fazer parte do processo educativo e pedagógico, ainda que como uma resistência às suas ordens epistêmicas e éticas.

---

1. Filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro, radicado no Brasil.

2. Filósofo, ensaísta e professor de Teoria e História da Educação da Universidade de Barcelona.

A lógica dos compartilhamentos, da produção de imagens – por exemplo, os *memes* – e da valorização da certeza em detrimento da dúvida, que tornou todas as pessoas especialistas e aptas a emitirem opiniões em todos os assuntos, fez com que as produções de verdade por parte de usuários da rede se tornassem um *modus operandi*, culminando nas *fake news* e em uma nova crise da história e da imagem, que afetaram e continuam a afetar de forma direta a vida concreta, as democracias ao redor do mundo e, consequentemente, a arte. Tudo isso parece ser desencadeado pela vontade ininterrupta de adquirir informação, de estar familiarizado com grande parte do que nos é disponibilizado como possibilidade de conhecimento.

> A experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. [...] A opinião seria como a dimensão "significativa" da assim chamada "aprendizagem significativa". (LAROSSA, 2021, p. 20-21)

Ao mesmo tempo que a ciência e a tecnologia avançam exponencialmente em suas capacidades de nos gerar informações de modo cada vez mais rápido e em maiores quantidades, vivemos o contrário no que se relaciona à nossa capacidade de interpretar essas informações. O modo de consumir informação foi modificado somente se considerarmos o exterior aos sujeitos. Nosso cérebro parece não ter condições de evoluir no mesmo ritmo dos avanços das tecnologias e informações, levando muito mais tempo para se adaptar a mudanças significativas, o que claramente afeta a nossa capacidade de processar essas informações e modifica nossa relação com o meio em que vivemos e com outros sujeitos.

De uma lógica mais pessimista, ainda que sem desconsiderar que alguns artistas tenham incorporado em suas práticas as novas mídias e formas de produção de conteúdo, o fácil acesso às redes e a facilidade de produzir, reproduzir e descartar imagens colocaram o trabalho artístico em uma verdadeira zona limítrofe, da qual decorrem questões inevitáveis, como a respeito da relevância da arte, da produção de imagens, do campo simbólico e da produção de objetos não necessariamente utilitários em contextos sociais globalizados e cada vez mais interessados em informações prontamente digeríveis. Outra indagação é como considerar os motivos (ações e interesses) de um artista ainda relevantes em um tempo no qual tudo parece ter se tornado saliente, necessário de ser compartilhado, distribuído e celeremente consumido, o que, no final das contas, não evita a pasteurização nem o despercebido desaparecimento.

Soren Kierkegaard,[3] teorizando sobre a contemporaneidade, se perguntou o que denotaria ser contemporâneo a Cristo e concluiu que significaria hesitar aceitar Cristo como salvador. A aceitação do cristianismo coloca Cristo necessariamente no passado (GROYS, 2011, p. 121). Ser contemporâneo à arte de hoje pode querer nos dizer o mesmo: desconfiar de tudo o que é pensado e produzido. O problema parece ser mais profundo no caso da arte contemporânea, porque, além dos questionamentos próprios e de especialistas da área, ela vai enfrentar de forma brusca a retomada do poder por regimes totalitários e opressores, que vão a todo momento desqualificar qualquer tentativa de sobrevivência autônoma em meio à grande zona de baixa visibilidade em que vivemos, utilizando-se inclusive das mídias e das novas formas em rede para a reprodução de clichês e para a condenação da arte e de artistas, justificada pela moral, mesmo que os meios utilizados pelos juízes sejam imorais.

Tal zona nebulosa, potencializada pelos fracos no poder, vai afetar diretamente a produção artística do nosso tempo, principalmente em decorrência do esvaziamento das questões em meio à lógica do excesso. Quanto mais problemas eles

3. Filósofo, teólogo, poeta, crítico social e autor religioso dinamarquês amplamente considerado o primeiro filósofo existencialista.

criam, mais dificultam que seus opositores se organizem em torno da resolução de algo, ou seja, que avancem na superação dos problemas que lhes são impostos. Como se os sistemas opressores se aproveitassem da ideia de um sujeito constituído de múltiplas identidades para enfraquecer e dificultar a organização coletiva dos sujeitos, de modo que, muitas vezes, os trabalhos de arte e as pesquisas dos artistas vão ser reduzidos à lógica do "pequeno-eu" e assim desprovidos de importância diante de problemas de ordens práticas, como saúde e educação, processo que desconsidera inclusive a possibilidade de intervenção positiva da arte nesses campos.

Sob tais condições, alguns artistas e pesquisadores acabam por caminhar em círculos em meio ao nevoeiro. Outros, porém, vão assumir o esgotamento como via positiva, possibilidade de total recomeço e construção de novas alternativas para suas produções, que passam, na maioria das vezes, por descortinar de vez a relação direta entre as inseparáveis arte e vida. Via que sepulta, mais uma vez, a ideia romântica de genialidade artística, assim como desfaz o fantasioso distanciamento entre o artista e os demais trabalhadores. Para isso, vão tratar de questões pessoais, traumas, atravessamentos abertamente subjetivos e vivências próprias, precariedades materiais, dificuldades de acesso e circulação nos territórios hegemônicos, inclusão e permanência nos espaços privilegiados. Assim, propõem a retomada de lugares de enunciação e, organizando-se em coletivos, encorajando e valorizando as diferenças, investem em reparações históricas, com a propriedade da experiência, a propriedade das experiências acumuladas como cicatrizes ou belas tatuagens nos seus corpos.

Essas produções e esses artistas permitem entender que só é possível superar o niilismo de dentro dele, tomando a vida como vontade criadora, visto que esses criadores partem de suas próprias vidas ante os desafios desses tempos. Desafios que atentam contra a integridade, saúde e ânimo dos que ainda se dedicam à produção artística.

FIGURA 1

Sempre viva. Nathan Braga. 2018. Escultura: Coroa de flores e seda bordada. Acervo do artista.

Na Figura 1, uma coroa de flores brancas naturais, com uma faixa de seda bordada com a frase “SEMPRE VIVA” em dourado, é ressignificada quando proposta como obra de arte e apresentada dessa forma em exposições convencionais de arte. Ao primeiro contato, a sensação de estranhamento perante o objeto parece superar todas alternativas possíveis. Porém, um olhar atento, corajoso e desejoso de ir além alcança a incoerência proposta pela frase que indica o contrário do que a materialidade (orgânica) suporta, uma vez que as flores estão morrendo a cada segundo. Para isso, a obra evoca o tempo como distopia, já que é preciso imaginar como aquela obra será com o passar dos dias, ou como foi, dependendo de quando você a observa. Outro dado sobre a construção da materialidade e do jogo com as palavras está no fato de que a frase pode ser lida no imperativo, como uma ordem para que vivamos. Nesse sentido, a obra funciona como *carpe diem*, lembrando-nos de que a morte é inevitável e que, portanto, só nos restaria viver, e da melhor forma possível. Sua relação com a experiência é fundada, a princípio, em dois momentos que evidenciam a importância da obra de arte diante da contemporaneidade. Acontecimento e experiência que decorrem da complexidade de aspectos que formulam as realidades atuais e lançam artistas, arte e seus sentidos numa dimensão irredutível aos horrores que os ameaçam. Amalgamando niilismo e *carpe diem* à arte contemporânea, a despeito das considerações mais desesperançadas, não se perderia a energia comum às produções poéticas que atravessam a história da humanidade.

Ainda que não seja possível desconsiderar a complexidade, as contradições e as alianças discutíveis que envolvem o mercado de arte, seus agentes e suas intervenções na circulação, exibição e oferta das obras, é preciso reconhecer que o trabalho artístico, que culmina na produção e exposição de obras de arte, sejam elas pinturas, gravuras, esculturas, performances, músicas etc., funciona ainda que nesse heterogêneo meio como uma fratura na ordem epistêmica estabelecida para o consumo de informações e/ou produtos. Em primeiro lugar, a relação entre a obra e o público se dá de imediato na relação de um para um, ainda que possa ser facilitada por mediadores, especialistas ou não, ou interventores. A fruição de uma obra de arte é, indiscutivelmente, uma experiência. Não existe simplificação em arte; Caravaggio é Caravaggio, tanto para uma criança de 8 anos quanto para um curador experiente. As notas de rodapé sobre Caravaggio e as cifras que o acompanham não são relevantes perante a experiência que é deflagrada pela obra de arte em nós. Tudo o que está fora dessa relação está *a posteriori* da experiência. E é justamente essa característica constituidora da arte que justifica, entre tantas ações importantes no âmbito social, a necessidade do ensino de arte, que habita inteiramente a contradição de valorizar a experiência dentro de um sistema assombrado pela supervalorização da informação.

Em segundo lugar, o caráter social da arte é tão significativo que não é possível haver obra de arte fora da sua *expertise* em agenciar experiências. Experiências subjetivas que consolidam a seu modo a fundamental cimentação societal (MAFFESOLI, 2004), indispensável à sobrevivência da humanidade.

> A obra de arte é objeto exposto. O objeto não exposto não é uma obra de arte, mas meramente um objeto para ser exposto como tal. (GROYS, 2015, p. 120)

Boris Groys, com essa afirmação, busca evidenciar a necessidade da relação entre obra e expectador, indicando que, apesar de o sujeito da experiência precisar da obra de arte, uma vez que é ela a responsável pela agência da experiência, a obra de arte também necessita do espectador, já que somente a interação público e obra efetiva a capacidade de produzir uma experiência, descortinando a relação de interdependência existente.

Essa dependência pode nos apontar também a vocação da experiência para a paixão. O sujeito apaixonado não cessa

de querer possuir o objeto desejado, não entendendo que, antes de tudo, ele é quem já está possuído pelo objeto. E a polarização e complementação dessa relação pode ser encontrada, curiosamente, também nas relações interdependentes e recíprocas entre vida e morte.

Em um raso estudo etimológico podemos verificar que as palavras "experiência", "travessia" e "perigo" derivam do mesmo radical latino *periri*, adquirindo significantes muito próximos nas línguas românicas.

> Posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem pré-ver nem pré-dizer (LAROSSA, 2021, p. 34)

A experiência é uma travessia em perigo, definida justamente por sua indefinição e por sua dependência, formas de descrever também a morte e a arte, que, apesar de recorrentes, são singulares, superando homogeneidades e singularidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROYS, Boris. *Arte poder*. Tradução: Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. *In*: *Caderno Sesc Videobrasil* | Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP – Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2011.

LAROSSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1ª Ed.; 5. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2ª Ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

A PROFESSORA-ARTISTA E OUTRAS TEMPORALIDADES

Isabel Carneiro
Ingrid Lemos

1 por dia – serialidade – cotidiano – modos de fazer – repetição – diferença – tecido do banal – calendário – intervalo – ciclos – períodos – diário – temporalidades – inconciliáveis.

Os fazeres diários estão plenos de rotina e lidam com o lado amorfo do cotidiano. Pertence ao próprio cotidiano a insignificância. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre – mas já se dissipa – sob a espécie do extraordinário. "O cotidiano para ser cotidiano deve permanecer sem verdade e deve escapar sempre, pois quando colocamos significado no cotidiano não estamos mais lidando com esta parte amorfa e privada de nossas vidas" (BLANCHOT, 2007, p. 237).

Do intervalo de um dia ao ciclo de um mês: lidar com o ritmo mundano e o interno são os paralelos que se interpenetram. Adiantar fichamentos, enquanto a menstruação está atrasada, seria um exemplo. Poderia o sangue ser todo mês um memorial (RICH, 1986) das nossas frustrações? Como a atenção às temporalidades inconciliáveis pode nos transformar pela relação de tempos e fluidos dos nossos corpos femininos?

Entre o nascer e o fenecer: o ciclo do dia, diante do fluxo do amanhecer, entardecer e anoitecer, as fases lunares, os meses, os dias, as horas, os minutos, os segundos, uma rotação em torno do próprio eixo, uma volta em torno do Sol, as

estações e os anos, tudo converge para que a ciclicidade da vida faça parte do ciclo da Terra e do próprio universo. A ciclicidade é oposta ao tempo linear que tem início e fim. O tempo, por sua vez, tem sido entendido no curso da história como circular ou linear em diferentes épocas.

O ciclo vida-morte-vida apresentado pela junguiana Clarissa Pinkola Estés (1994) é uma referência ao que podemos perceber por meio dos mitos, lendas e contos e à qualidade arquetípica dos ciclos dentro da experiência tão diversa de se tornar mulher – essa figura cíclica e que sangra – no mundo, considerando as diversas multiplicidades e possibilidades dessa experiência, ancorada ao pensamento sobre o feminino.

Adentrando o universo mítico e cíclico da energia feminina, é perceptível como as forças externas influenciam o interno: o nosso ciclo interior e íntimo, as luas e as marés cheias e baixas, os vários microrganismos dentro de nós, os hormônios e ritmos, os quais nos fazem impulsionar a experiência da vida e, assim, confabular que também somos microrganismos vivos.

A elaboração de calendários – biológicos, climáticos e sazonais – permitiu o desenvolvimento da agricultura, e, progressivamente, as subdivisões dos tempos e das horas foram responsáveis pela emergência das cidades:

> Os ciclos essenciais para a sobrevivência foram duas sucessões solares: a dos dias e das noites e das estações do ano. Não havia a necessidade de dividir o dia em partes menores, uma vez que a natureza das atividades econômicas era indissociável dos próprios ciclos diários e sazonal. Contudo, com a aparição das cidades – com a correspondente especialização das atividades técnicas e econômicas – tornaria conveniente a divisão do dia em intervalos, a partir da observação do progresso contínuo do Sol em seu trajeto de leste a oeste. (OLIVEIRA, 2003, p. 40)

A repetição cíclica dos acontecimentos e seu conhecimento foi o ponto crucial para o desenvolvimento humano. Os calendários marcam os ritmos acelerados contemporâneos, auxiliam-nos na relação com o cuidado diário e com nossos afazeres domésticos. Porém, também nos limitam e nos encarceram numa dinâmica de produtividade.

1 POR DIA

Desde 2008, *90 telas em 90 dias*, de Isabel Carneiro, se transformou num exercício ininterrupto de produção sistemática e diária de uma pintura. Todos os dias, na mesma hora, ela executava um trabalho artístico. Essa prática teve continuidade nos anos subsequentes nas séries *1 cartão postal sonoro por dia* (2013), em que todos os dias a artista enviou um postal a um amigo, e *1 compasso por dia* (2014), em que todos os dias cortava um pedaço de uma partitura e relacionava a uma pintura. Além de pequenos vídeos em *180 vídeos em 180 dias* (2011), em que realizava um vídeo por dia. Uma instalação sonora em que durante 365 dias (Um ano) repetia a mesma frase irônica “hoje acordei feliz, tudo faz sentido”, a série *Composição das horas* (2013). Essa mesma prática do exercício diário “todos os dias” foi expandida para a última série, intitulada *1 pintura por dia* e iniciada em maio de 2020, durante o isolamento social causado pelo novo coronavírus.

1 pintura por dia expõe a dualidade entre a construção de um objeto de arte e a esfera terapêutica. Fazer todos os dias a mesma coisa promove uma narrativa obsessiva, que toma forma em construções efêmeras marcadas pelo início do dia das tarefas domésticas. O cotidiano ganha singularidade, parte de uma banalidade e se transforma num objeto.

Todos os dias, a realização de uma pintura cronometrada, podendo ser realizada em intervalos diferentes (10 minutos, 5 minutos, 2 minutos e 30 segundos, 15 segundos ou 5 segundos), e sua postagem no Instagram propõem uma

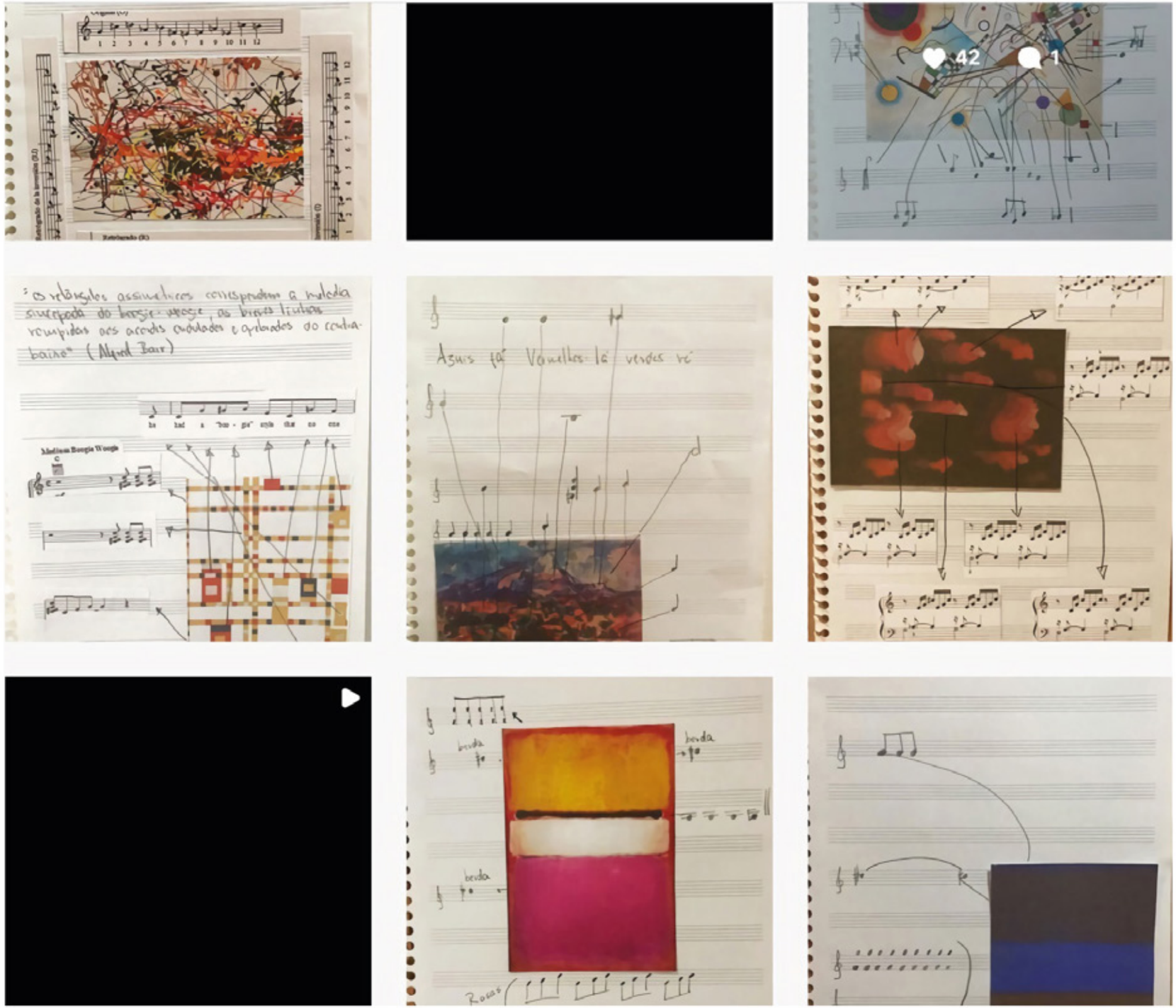


FIGURA 1

1 pintura por dia. Fonte: Isabel Carneiro, 2020, colagem sem papel, *print* da página do Instagram da artista.

investigação sobre o objeto e suas formas de visibilidade. As questões da pintura se impõem, mas são deixadas em segundo plano. Não se acredita mais em objeto artístico e no embate com a história da pintura. Torna-se uma prática que traz um regramento, uma disciplina mais importante que o resultado. E essa prática é inevitavelmente pedagógica, pois forma um campo de compartilhamento.

A condição necessária do trabalho plástico era a realização de pequenas tarefas diárias que tentavam estabelecer uma ordem, uma disciplina para o fazer artístico. Essa prática artística diária modelava uma rotina obsessiva de controlar ações, pensamentos e palavras. O estabelecimento do jogo constrói um sistema: um motivo para acordar, um motivo para entrar no ateliê, um motivo para fazer arte.

MANDALA LUNAR

A necessidade de perceber a própria ciclicidade do corpo é também experienciar o imaginário cíclico. Iniciamos como autoinvestigação um diário do ciclo menstrual, conhecido como "mandala lunar", em que dentro de um calendário solar (masculino) percebemos a conexão do ciclo menstrual com as lunações (feminino). O objetivo dessa mandala lunar é a percepção das potências dos ciclos externos e internos, em conjunção desse trabalho entre masculino e feminino. Assim percebemos as potências das nossas fases de vida com as fases lunares, em uma equivalência simbólica com a menstruação,[1] que nos acompanha em toda lunação: a relação do ciclo no nosso corpo.

No entanto, interpela-nos o contexto antropológico no qual está situada historicamente a construção disso que se convencionou chamar mulher, até onde essa construção do imaginário cíclico da mulher não é uma das condições que trazem um controle dos nossos corpos – como exemplo a constante associação do universo da sensibilidade, da introspecção e da vulnerabilidade com as vidas das mulheres e o nosso ciclo menstrual.

Simone de Beauvoir, no seu livro O *segundo sexo* (vol. 2, "A experiência vivida"), de 1949, relatou as várias fases da mulher (a infância, a jovem, a mãe, a narcisista, a lésbica etc.) e seus aspectos antropológicos. Dizia que não haveria uma condição natural, sobrenatural ou espiritual para a existência singular da mulher, e sim formas construídas socialmente de sujeição ao masculino, lógica de desapropriação econômica e papéis subalternos que não nos permitiriam existir por nós mesmas.

A noção da influência e implicação mútua entre contexto histórico, produção de conhecimento e aspectos biológicos e psíquicos se dá na concepção materialista de Beauvoir. Tomamos como ponto de partida seu texto:

> Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2009, p. 11)

Essa virada epistemológica, em que certa condição da mulher não se explica por um feminino universal (nos astros, nem no ciclo menstrual...) também está presente no texto de Linda Nochlin que retomará a discussão de Beauvoir, em 1971, no campo artístico: "Por que não houve grandes mulheres artistas?". No texto, a autora aponta que não haveria grandes artistas mulheres pela falta de formação de artistas mulheres, de instituições educacionais que aceitavam receber e educar artistas mulheres, assim como o pertencimento ao debate

1. De acordo com as autoras da Mandala Lunar 2021, as palavras "menstruação" e "lua" têm relação etimológica. Menstruação vem do latim "mensis" (mês), que é relacionado a "mene", que significa lua no grego antigo. (HOLTHAUSEN & ANDRADE, 2021, p. 27).

público que o campo da arte sempre exigiu e que foi um campo exclusivamente masculino, o acesso a esses espaços (institucionais, educacionais) que era vedado às mulheres:

> A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, signos e sinais. (NOCHLIN, 2016, p. 09)

As dinâmicas menstruais não deixam de afetar a constituição da nossa iniciação sexual; mesmo sabendo que biologicamente a iniciação sexual seria apenas o rompimento de um hímen, essa questão ainda nos atravessa de maneira psíquica demarcando culturalmente nossa posição subalterna no mundo – subalterna porque foi e é construída nessa lógica –, assim como as alterações hormonais complexas. Ainda assim, tomando como construções civilizatórias da constituição do que é ser mulher: qual seria a possibilidade do instrumento da *mandala lunar* servir como base para nossos desenvolvimentos de metodologias de ensino nos trabalhos nas salas de aula, nas nossas pesquisas e nas nossas práticas artísticas enquanto mulheres que menstruam, mesmo sabendo que são construções sociais mais do que fisiológicas, propriamente? Trabalhar a nossa potência cíclica para com o mundo, de forma a reafirmar um ato inaugural de experimentar outras temporalidades e desestabilizações da maneira hegemônica de produzir, trabalhar e criar.

Madruga Cunha (2002), em seu artigo "Professora-Rizoma", traz a imagem da mulher professora e a mulher que menstrua, que lida com sua TPM. Influenciada por Deleuze e Guattari, essa mulher que é um rizoma de mil e uma funções, "como uma encruzilhada de fluxos" (CUNHA, 2002, p. 158-159). O que é então, a professora-rizoma? É uma figura da disponibilidade, da fecundidade afetuosa e da destruição de paradigmas que intimidam a vulnerabilidade na experiência e no encontro. As professoras-rizomas estão entre nós, cada mulher educadora em sua particularidade, envolta pelos seus fluidos e disposta a ser protagonista de sua vida e de sua função, pois "a sala de aula é o palco, ela a trama" (CUNHA, 2002, p. 160).

Para Deleuze e Guattari,

> rizoma é algo que conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um dos seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo um regime de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao uno nem ao múltiplo. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 32)

Navegando pela estrutura e imagem do rizoma, navegamos pelas margens, para trazer a abordagem da professora rizoma, que conflui com o sentido de artista-etc: a artista -professora. Artista-professora, professora-artista, artista-educadora, arte-educadora. Nos Estados Unidos há uma denominação ao artista que leciona, o *teaching artist*. Para Basbaum (2013), quando o artista indaga a natureza e sua função como artista, chama-se "artista-etc", e se inclui o artista-professor.

Nesse sentido, de que maneiras podemos sintetizar o artista-professor? A artista-professora questiona sua atuação quando pretende trazer para a sala de aula o entendimento do ateliê. Poderia ser a prática educativa uma máxima da prática artística? Poderia o espaço de sala de aula, o espaço escolar se tornar um espaço de criação de experiência e acontecimento poético? Como levar o entendimento de construção de poética para as alunas e juntamente com as provocações

sensoriais? O espaço da sala de aula é um espaço de possibilidade e imaginação de um grande ateliê, onde a artista-professora compartilha da sua prática junto com os estudantes.

Nessa concepção ampla de prática artística e pedagógica e compartilhamento desse espaço da sala de aula, estabelecemos metodologias anárquicas com a rotina sistemática do "1 por dia". Quais palavras diárias se ligariam a outras palavras e formariam pequenos núcleos conceituais, mapas e teias? Uma palavra por dia: a principal ideia da metodologia diária das palavras seria tentar reunir e "criar uma relação entre todas as coisas do mundo", como num sonho dadaísta de Schwitters.[2] Métodos com os quais as futuras professoras irão se confrontar, relacionar conteúdos e saberes pelas relações de proximidade ou vizinhança.

Aprofundamos a relação artista-pesquisadora-professora com a/r/tografia, um desses eixos de abordagens metodológicas para pesquisas educacionais baseadas em artes. É notável o sentido de pesquisa viva, pois se nota a relevância da aproximação afetiva da pesquisadora e do objeto. A/r/tografia é possibilidade de experiência viva como o da cabeça de volta ao corpo para explorar espaços intersticiais da prática artística, educativa e de investigação. E, com isso, produzir transformações sociais e dos sentidos da vida e da arte.

O conceito de a/r/tografia, de Rita Irwing, como o lugar da *artist, researcher and teacher* –artista, pesquisadora e professora – se refere ao sentido de pesquisa viva, no qual o sujeito e a forma de investigação estão em um constante estado de tornar-se e transformar-se (IRWIN, 2013, p. 28). O sujeito da a/r/tografia lida com o seu objeto de pesquisa como um processo constante, presente e mutável, pois na a/r/tografia não há a separação entre sujeito e objeto.

2. Kurt Schwitters, artista dadaísta. Entre 1922 e 1932, publicou a revista Merz. O título da publicação é uma palavra criada por ele, derivada da palavra "comércio" em alemão (*kommerz*), com um significado pessoal de "obra de arte total". Desejava, com sua *Merz art*, "criar relacionamentos entre as coisas do mundo".

Irwing (2013, p. 30) apresenta a qualidade de rizoma à natureza da a/r/tografia, pois está constantemente fazendo conexões, o que, por sua vez, "ativa o entrelugar; uma incitação para explorar os espaços intersticiais da criação artística, da pesquisa e do ensino" (IRWIN, 2013, p. 139). E por ser pesquisa viva é parte de uma relação e jogo de acontecimentos do momento presente.

Na pesquisa *artográfica*, os conceitos são lugares flexíveis, mas não se afastam do engajamento, da produção de significado e do conhecimento. A a/r/t*ografia*, por ser dessa qualidade do momento presente, produz um sentido de pesquisa autobiográfica, uma pesquisa em que o corpo está em modo ativo e atento, ao trazer uma maneira de ser, estar e tornar-se no mundo (IRWIN, 2013, p. 33).

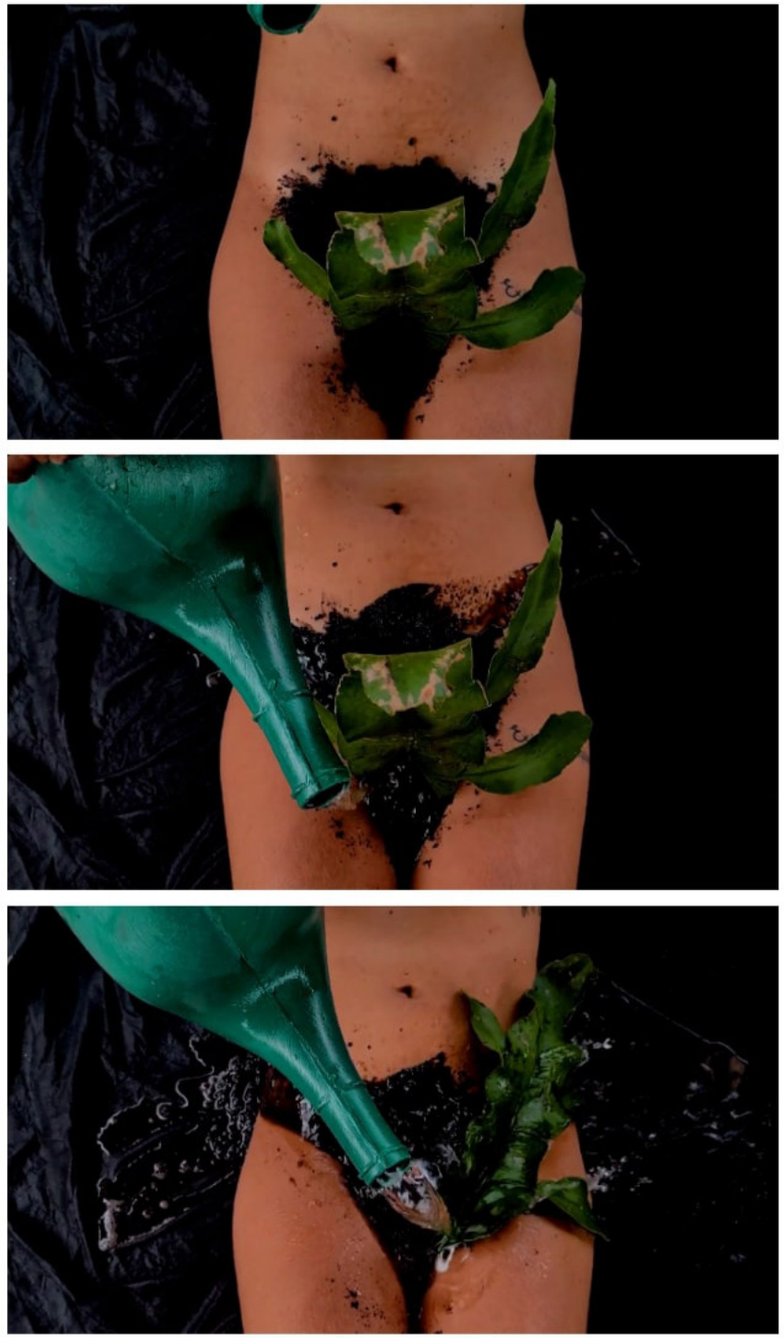
Irwin, em um estudo na cidade de Richmond, traz o sentido de explorar o conceito de portal. Segundo a autora, esse conceito, embora não fizesse parte originalmente do estudo, proporcionou uma base fértil para explorar diversas relações e metáforas para a sua investigação cartográfica, trazendo, como exemplo, ideias epistemológicas de fronteira, chegadas, partidas, limiares, começos e finais.

Essa prática presente na a/r/tografia traz sentido à pesquisa Poro'roka, de Ingrid Lemos (2020), que endossa as presentes discussões de pesquisa viva e entrelaçamentos entre pesquisas educacionais baseadas nas artes, conjuga um imaginário simbólico do oceano e das águas, e, através da imaginação material cíclica do mar, produz uma metáfora de autopedagogia de um corpo que transita no mundo no espaço físico, cósmico e simbólico na instância de provocar esses espaços para provocar o sujeito de volta, de forma que a consciência do corpo provoque, em si, a consciência de pertencimento em habitar e existir.

Poro'roka, substantivo feminino, palavra de origem tupi, que significa estrondar. Vem de um fenômeno natural que ocorre no encontro das águas fluviais com as águas oceânicas. Poro'roka deve-se à mudança de fases lunares e estações,

FIGURA 2

Regare.
Fonte: Ingrid Lemos, 2021. Videoperformance. *Frames* de Vídeo. Disponível em:<https://vimeo.com/529604831>.



que provocam o aumento da maré. Tudo isso acontece entre uma dança da Lua com a Terra, pois assim como a força gravitacional mantém a Lua em sua órbita, a força lunar atua sobre o oceano, ocasionando movimentações em seus mares. O corpo do oceano é atraído pelo corpo da Lua. Nesse sentido, explorar o conceito de Poro'roka se afina com os mesmos sentidos, como um lugar-entre que atravessa uma fronteira do espaço físico e convoca a nossa subjetividade e a nossa leitura criativa do mundo como potência de realidade.

E, se atravessamos a fronteira, é porque de fato já vivemos nela. Diz Irwin (2013, p. 127) que aqueles que vivem nas fronteiras estão ressignificando suas identidades ao se confrontarem com a diferença e a semelhança em mundos contraditórios, vivendo então um novo terceiro mundo. Aqui, contemplado então como esse entre-lugar, Irwin explicita: artistas-pesquisadores-professores são habitantes das fronteiras "ao re/criarem, pesquisarem e re/aprenderem modos de compreensão, apreciação e representação no mundo" (IRWIN *apud* FINLEY; KNOWLES 1995, p. 127). Existe aqui o desejo do corpo de habitar e explorar um novo território não habitável, aspirando através do ato de crescer com ele.

Em *Borderlands*, Gloria Anzaldúa discorre a respeito da experiência da borda, da margem, da fronteira como uma linha divisória. Anzaldúa traz à luz epistemologias esquecidas, como as sensações, as percepções sensoriais, o retorno ao corpo e aos sentimentos: fala de língua selvagem, idioma secreto e terrorismo linguístico.

> Nunca mais me vão fazer sentir vergonha por existir. Tenho minha própria voz: índia, espanhola, branca. Tenho em mim minha língua de serpente, minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Vencerá a tradição do silêncio. Como mestiça, não tenho país, como lesbiana não tenho raça e como feminista não tenho uma cultura. (ANZALDÚA, 1999, p. 41)

Uma grande questão aqui apresentada, dada a necessidade de negociar nossas temporalidades e subjetividades como professoras-artistas, é trazer não somente o demarcador social da construção da mulher, mas a demarcação social da mulher enquanto professora. Compreende-se que historicamente, também, a mulher tem uma relação intrínseca com o papel de cuidadora na sociedade, e por muito tempo a profissão de cuidar, ensinar e educar foi sempre sujeitada às mulheres. E essa postura não foi diferente com a profissão de professora. As mulheres estão sempre na linha de frente do cuidado, mas, nesse sentido, surge uma questão: quem cuida da professora? E, com referência a esse espaço de trabalho, como a professora pode se apropriar do espaço escolar? De que maneira se apropria do espaço e campo de sala de aula? Seria a professora-artista uma necessidade de criar uma profissão rentável, como já apontava Guerrilla Girls no seu pôster *Advantages of Being a Woman Artist*, de 1985?

O ato de lecionar e as desigualdades de gênero têm estritamente suas relações. hooks (2013) sugere que o patriarcado designa até mesmo as escolhas profissionais das mulheres e, assim, obstina também aquelas que atuarão na prática de professora, as indesejavelmente inteligentes. Esse pressuposto é um cenário comum.

hooks (2013, p. 21-22) afirma que ensinar é um ato teatral. Explicita as relações intrínsecas entre lecionar e a dinâmica da teatralidade, na qual a professora entra como um catalisador e conclama os presentes. Há algo desafiador no termo "ato teatral", utilizado em primeira instância por hooks, pois o ato de lecionar é um suprassumo de realidade, de encontro e de vida. Entende-se, em hooks, que para a prática de lecionar acontecer é necessário o aspecto teatral, no sentido de trazer magia no conteúdo da sala de aula. Existe, então, uma arte em lecionar, orientada pela perspectiva filosófica clássica, na qual a arte é entendida como um saber fazer alguma coisa.

hooks (2013, p. 25) introduz também a importância da espiritualização na pedagogia engajada, entendendo o lecionar como uma vocação sagrada e uma prática curadora, e que a sala de aula promoveria uma terapêutica.[3] Junto desse paralelo entre ato de lecionar e ato teatral, olha-se para a transição dos rituais sagrados apolíneos. E isso nos faz, justamente, lembrar o sentido da Poro'roka em *poiesis*, onde há essa transição de ondas entre as águas fluviais e a água dos oceanos. Não é uma nem outra, mas produz um sentido, uma significância e um estímulo para algo em potência, "de modo profundo e mais íntimo" (hooks, 2013, p. 25), direcionado à espiritualidade no ensino.

Seria o campo escolar um lugar de paralelo de templo espiritual e a artista-professora o seu xamã? Seria a prática pedagógica a máxima de uma prática artística? A professora, afinal, é essa atriz/artista?

Quando hooks (2013, p. 31) convida os professores a abraçarem o desafio de se autoatualizarem, evoca-nos a importância de uma professora que tenha como compromisso o aprimoramento pessoal e, com isso, um compromisso ético com a vida. Assim, há a necessidade de existir o comprometimento de sermos pessoas que saibam viver em sociedade, termos diariamente o intuito de buscar uma autocura dentro da integridade de ser e as instâncias de que participamos em nível social, espiritual, intelectual e educacional. "Quando começamos a falar em sala de aula sobre o corpo, sobre como vivemos no corpo, estamos automaticamente desafiando o modo como o poder se orquestrou nesse espaço institucionalizado em particular" (hooks, 2013, p. 183).

Em tom narrativo, hooks continua apontando em *Ensinando a transgredir* (2013) que essas vozes de mulheres que ecoaram nas salas de aula provocaram inúmeros

3. Conceito do educador brasileiro Paulo Freire que a autora bell hooks toma emprestado, explicitado no livro *Ensinando a transgredir.*

questionamentos para estudantes e professora: "[O/a professor/a] precisa reconhecer permanentemente que todos influenciam a dinâmica da sala de aula, que todos contribuem". Criar um ambiente em que as críticas e as epistemologias pudessem ser colocadas em xeque. Enxergar que a autoatualização faria sentido na formação de futuros professores e professoras. O debate crítico sobre o lugar da mulher no sistema das artes, além do que poderíamos resgatar, revisar ou questionar. O mais importante, ao se tratar do movimento feminista, é criar um ambiente como uma sala de aula, aberta a críticas e desconstruções metodológicas em busca por outras epistemologias, mais ao Sul, mais transgressoras, antirraciais, antilesbofóficas, antipatriarcais. "Um dos aspectos mais afirmativos do movimento feminista tem sido a formação de um ambiente intelectual alimentado por um fluxo contínuo de críticas e trocas dialéticas" (hooks, 2013, p. 18).

hooks aponta encaminhamentos que trazem reflexões sobre a sala de aula *feminocentrada*, pensando as questões da mulher. Para ela, "a sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais da academia" (hooks, 2013, p. 23). Radical, raiz. Práticas que se realizam no solo fértil da construção coletiva do conhecimento.

> O que inquieta a professora-rizoma é a abertura de novos espaços híbridos gerativos de tensões que possam articular sonhos com as tramas bandidas que traçam no tempo a vida. Quer que sua ação seja construtora de linhas de intenção que signifiquem para além dela. Sem ser alheia ou contrária contribuição dos estímulos que provém de uma sociedade altamente consumista, tecnologicamente pragmática e copista, a professora-rizoma quer falar da alma e da lama, da linha e da trama, por isso sua ciência é mana, seu conhecimento é arte que se faz da vida. Gerada da adversidade das tensões que enfrenta, ela crê na coragem que tudo transforma, crê na superação de uma educação que limita corpos, crê no espírito que está no centro de tudo onde não há nada. Crê na trama mana! (CUNHA, 2002, p. 167)

Cabe a nós perguntar e refletir: quais são esses lugares de conhecimento que negamos, essas vozes que sistematicamente são colocadas num determinado lugar? Seria possível que essas obras fossem vistas de outro ângulo? Estudar outras epistemologias para além daquelas ritualizadas academicamente se faz urgente. Tecidas e re-tecidas, as histórias das mulheres que fazem e fizeram a educação como prática para a liberdade vêm sendo registradas ao longo de tantas escritas. Nesse sentido, ao eleger os aspectos fisiológicos, como a menstruação, que fomentam possibilidades de encontros em sala de aula, dialogando com as obras de artes e textos, buscamos uma *virada epistemológica*, estabelecendo outros diálogos possíveis de serem lidos, construídos e reconstruídos.

O caminho se faz ao caminhar. A formação se faz ao longo do caminho, conjugando os possíveis, os prováveis, mas também agregando a estes as possibilidades dos que estão presentes e dos que nos falam na tessitura coletiva da construção humana. O caminho é sempre afetivo: "Um caminho objetivamente mais longo pode ser mais curto do que um caminho objetivamente mais curto, se este último é um verdadeiro calvário e se parece àquele que o percorre infinitamente longo" (TIBERGHIEN, 2012, p. 168.) Assim, um caminho pode ser privilegiado pela familiaridade ligada ao fato de que o tomamos apenas na companhia da mesma pessoa. Nesse caso, o mínimo de dispêndio afetivo pode traduzir-se pelo máximo de dispêndio físico. Podemos dizer que o caminho familiar se apresenta como um filete fluido no interior de uma massa viscosa.

Voltamos um outro olhar para as simbologias aquosas. A professora que menstrua e lida com seus fluidos é o sumo da pedagogia aquosa, e ao imergir no processo de artista-professora, que adentra as questões do corpo feminino e a relação

com os fluidos íntimos, águas interiores e corporais, podemos nos aliar ao conceito metodológico de a/r/tografia como um lugar-entre, assim mesmo como o imaginário simbólico que constitui a Poro'roka e "1 por dia". A partir disso, trazemos o olhar para os nossos fluidos, propriamente para o ciclo menstrual, ancorando-o e utilizando-o também como ferramenta de provocar criações de uma metodologia de ensino anárquica e menstrual, em que possamos entrar em negociação das necessidades do nosso corpo com as exigências da vida: o tempo do nosso corpo e o tempo cronológico. E mais que isso: adentrar em uma agenda lunar é trazer outras verificações de como adentrar em uma ciência menstrual, &por tantas vezes intuído e sugerido a nos afastarmos, por interpretações da menstruação como um tabu dentro da sociedade.

A lua influencia a maré, e a lua influencia a mulher. Somos mulheres-oceano. É um processo intuitivo ao feminino lidar com seus oceanos internos. E isso se torna uma pista, pois trazer sutilmente a menstruação é saber que é de caráter político ser uma pessoa que menstrua, porque culturalmente é algo interpretado como sujo, que tem que ser escondido, oculto. "[...] por que a mulher é um mar e o mar um imenso impessoal feminino onde lutam, intricados um no outro como serpente sobre serpente, dobra sobre dobra, lado sobre lado, onda sobre onda" (DIDI-HUBERMAN, 2003).

Nossos calendários diários, lunares criam divisões dos dias, marcações das horas, das ovulações, da manutenção das regularidades, e nos fazem perceber como artistas-pesquisadoras-professoras uma complexidade de pensamentos que moldam nossas ações no mundo. "1 pintura por dia" e "Poro'roka" criam seus ritmos obsessivos, constantes, fluidos e cíclicos – como eles podem se expandir e criar outras temporalidades artístico-pedagógicas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Glória. *Bordelands.* La Frontera. São Francisco: Aunt Books. 1999.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita In: *A experiência limite* 2. São Paulo: Escuta, 2007.

CUNHA, Cláudia Madruga. A professora-rizoma: TPM e magia na sala-de-aula. *Educação e Realidade*, v. 27, 2002, p. 157-168.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imanência Estética. *Alea: Estudos neolatinos*, v. 5, n. 1, janeiro-julho, 2003, p. 118-147.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres Que Correm Com Os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FINLEY, S., KNOWLES, J. G. Researcher as artist/artist as researcher. *Qualitative Inquiry* I, vol. 1, n. 1, 110-142, 1995.

HOLTHAUSEN, Ieve; ANDRADE, Naíla (org.). *Mandala Lunar 2021: um caminho de autoconhecimento feminino*. Porto Alegre: Mandala Lunar, 2021.

hooks, bell. *Ensinando a Transgredir: a educação como prática de liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

IRWIN, Rita; DIAS, Belidson (org.). *Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia.* Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Imagens do tempo. *In*: *Tempos dos tempos*. DOCTORS, Márcio (org.). Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2003.

RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesia.* Espanha: Icaria Editorial, 1986.

TIBERGHIEN, Gilles. Hodológico. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012, p. 168.

COSTURAS DA MEMÓRIA E DIÁLOGOS DECOLONIAIS NA OBRA DE ROSANA PAULINO: ENFRENTAMENTOS E RESISTÊNCIAS PARA OUTRAS LÓGICAS

Ana Valéria de Figueiredo
Lisa Miranda
Thamires Burlandy

> Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas.
> Rosana Paulino, *Textos de minha autoria* (1997).

Memória: substantivo feminino. [1. Faculdade de lembrar e conservar ideias, imagens, impressões, conhecimentos e experiências adquiridos no passado e habilidade de acessar essas informações na mente], diz o dicionário. Memória: [2. o que se anota para não esquecer; apontamento, lembrete] também registra o livro (MEMÓRIA, 2015). Memória: recordação; voltar atrás com o coração; trazer à tona acontecimentos passados; lembrar para não cair no esquecimento, anunciamos nós.

> [...] porque na minha cabeça é o que acontece quando eu começo a me esquecer das pessoas, é como se uma neblina viesse caindo sobre mim, é como se começasse a ficar borrado. Em São Paulo, quando eu era criança tinha muita neblina no bairro onde eu morava e achava aquilo lindo, pois ia caindo, caindo e você não via mais as coisas, iam sumindo na sua frente, era algo muito mágico. Para mim até hoje essa questão da memória tem a ver com isso [...]. (PAULINO, 2019, p. 23)

Tomando aqui esquecer-lembrar – par indissociável – como ponto de partida, neste texto pretendemos dialogar com/sobre a obra de Rosana Paulino, mais especificamente a exposição "Rosana Paulino: A Costura da Memória" (2018), na qual a artista problematiza a representação das pessoas negras. Essa *costura*, trabalhada com linhas invisíveis e subalternizadas e que traz em si "uma forma coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa *história escondida*" (KILOMBA, 2019, p. 27).

A perspectiva decolonial, conforme apontam Bernardino-Costa, Maldonado Torres e Grosfoguel, em um sentido amplo, "abarca a longa tradição de resistência das populações negras e indígenas [...]" (2020, p. 9). Assim, ao pensar a obra de Paulino como costura de tantas memórias, propomos um enfrentamento com as resistências que são as linhas que cerzem, suturam, juntam pedaços que as compõem e dos quais somos compostos.

Grada Kilomba, a respeito da palavra-vida negra/o[1] aponta: *Black,* em inglês, é um termo que deriva do movimento

1. Assim é grafado pela autora no original do livro *Memórias da Plantação* (2019).

> de consciencialização, para se distanciar radicalmente das terminologias coloniais correntes até os anos 1960, como *the Negro* ou *N-word*. Comumente, este termo é descrito com B maiúsculo, *Black*, para sublinhar o fato de que não se trata de uma cor, mas de uma identidade política. A letra maiúscula também tem uma segunda função, a de revelar que este não é um termo atribuído por outros em poder, mas um termo de autodefinição, com uma história de resistência e de luta pela igualdade, afastando-se assim duplamente da nomenclatura colonial. (2019, p. 16)

Ao indicar em seu texto que a escolha da palavra não é neutra, Kilomba nos permite dialogar diretamente com a obra de Paulino, quando afirma que essas escolhas são marcações políticas e autodefinidoras, confrontando assim as nomeações impostas como estratégias coloniais de poder quando são arbitrariamente utilizadas para localizar e determinar pessoas, suas culturas, seus corpos...

COSTURAR, PORTANTO, EMERGE COMO UM ATO POLÍTICO[2]

Rosana Paulino[3] (São Paulo, 1967) é uma artista, pesquisadora e educadora brasileira que tem se destacado desde 1990 por sua produção artística ligada às questões sociais, étnicas e de gênero. Suas obras questionam a posição da mulher negra na atual sociedade brasileira e as marcas oriundas da escravidão, como os casos de violência e silenciamento social sofridos pela população negra e também pelo reconhecimento contemporâneo dos afrodescendentes.

2. Paráfrase do trecho "Escrever, portanto, emerge como um ato político" (KILOMBA, 2019, p. 28).

3. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres, e bacharel em gravura pela ECA – USP.

Paulino reflete:

> [...] pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (1997, n. p.)

Suas obras evidenciam linguagens artísticas que se apresentam como esculturas-objeto, escultura-gravura, fotografia-pintura e instalações, além de diversas técnicas, tais como a pintura, desenho, fotografia e tecelagem. No trabalho de Rosana Paulino, as dimensões pessoal e biográfica mostram-se intrínsecas à experiência coletiva e da memória social e a questões que foram, ao longo dos anos, propositadamente colocadas *debaixo do tapete* na história da sociedade brasileira.

A artista fala sobre essa fusão entre o pessoal e o biográfico:

> [...] no meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. (1997, n. p.)

A exposição "Rosana Paulino: A Costura da Memória" (2018) foi a maior mostra individual da artista já realizada no Brasil, com 140 obras produzidas ao longo dos seus 25 anos de carreira, com a curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. Estreou inicialmente na Pinacoteca de São Paulo, no período de 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019 (SÃO PAULO,

2018), chegando ao Museu de Arte do Rio – MAR no mesmo ano. O MAR está localizado no território da Zona Portuária carioca, também conhecido como *Pequena África*, onde está o *Circuito de Herança Africana*.[4]

Em sua obra, a artista observa que o problema da representação dos negros se traduz na sua quase ausência em diversos aspectos da vida dos brasileiros e na história, sobretudo na história das artes visuais (SÃO PAULO, 2018). Essa ausência denunciada por Paulino encontra eco no que diz Linda Nochlin, sobretudo em relação a sua indagação central, que insiste na questão "por que não houve grandes artistas mulheres?":

> [...] como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (NOCHLIN, 2016, p. 8-9)

As pinturas do gênero retrato foram subjugadas por muito tempo. E as obras artísticas produzidas por mulheres não tiveram espaço em meio à sociedade brasileira até há um século atrás (SIMIONI, 2002, p. 1). Nessa perspectiva, debruçamo-nos sobre a obra *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino, composta por uma série de retratos de mulheres negras com linhas costuradas sobre seus rostos, sendo retratos e costuras produzidos por uma mulher, lançando luz às questões raciais, patriarcais, machistas anteriormente ocultas diante dos salões de arte brasileiros.

Nessa série, retratos de mulheres negras em bastidores são interferidos por uma costura preta simbolicamente agressiva sobre suas bocas, olhos e gargantas, metaforicamente associada ao silenciamento de direito de expressão, sugerindo também a ausência em espaços de protagonismo de mulheres negras, correlacionadas socialmente a funções domésticas. Diz a artista que

> [...] no caso de *Bastidores* é o oposto; é uma costura forçada, ali é sutura. É sutura, também, em *Tecido Social*, não é costura; [...] aquela costura é extremamente política, porque estou pensando ali no drama dos escravizados, não estou pensando na dimensão comercial, na dimensão monetária da escravidão. Estou pensando no drama individual. Imagine você estar ali entre os seus, e ser sequestrada, levada para outro país, tendo que se refazer, porque não há saída para isso: ou você se refaz ou morre Esse não é um refazimento sem trauma, e é a questão do trauma que estou trabalhando ali. (PAULINO, 2019, p. 21)

Ademais, a linha e a agulha, tradicionalmente vinculadas às atividades femininas, representando delicadeza e habilidades domésticas, representam um papel violento, enquanto maculam e subvertem o sentido original das imagens. Assim, a artista aborda as questões dos papéis sociais historicamente impostos a essas e a milhões de outras mulheres negras.

4. Desde a descoberta do Sítio Arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, em 1996, até as obras de revitalização da Região Portuária, de 2012 a 2016, estudos e escavações arqueológicas trouxeram à tona a importância histórica e cultural dessa área do Rio de Janeiro, e possibilitam uma melhor compreensão do processo da Diáspora Africana e da formação da sociedade brasileira. Por isso, motivaram a criação, pelo Decreto Municipal nº 34.803 de 29 de novembro de 2011, do Circuito e do Grupo de Trabalho Curatorial do Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana, para construir coletivamente políticas de valorização da memória e proteção desse patrimônio cultural. Disponível em: *https://pretosnovos.com.br/educativo/circuito-de-heranca-africana/*. Acesso em: 28 jan. 2022.

Silenciamento. A boca, como destaca Kilomba (2019, p. 33),

> [...] é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os *brancas/os* querem – e precisam – controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado.

Por meio desse trabalho, a artista traz para o espaço institucional questões e práticas histórica e socialmente silenciadas, destacando as violências sofridas por mulheres negras no interior de suas casas. O fazer manual, não mais delicado, se contrapõe ao silenciamento das mulheres, denuncia a violência e a anulação desses corpos na nossa sociedade. E agora assume o papel de arte-denúncia, contrapondo o histórico do uso dos bastidores e suas atividades correlatas, juntamente com a imagem de mulheres negras, com o âmbito das instituições de artes, cujo histórico não prezava pelas mulheres negras e por suas atividades manuais.

Esses trabalhos trazem à luz os reflexos da colonialidade. Para Aníbal Quijano (2005), o termo refere-se à classificação das populações do mundo em termos de raças, à configuração de um novo sistema de exploração que articula formas de controle do trabalho em torno da hegemonia do capital, ao eurocentrismo como o novo modo de produção e controle da subjetividade. Para o autor, há uma inseparabilidade entre a racialização e a exploração capitalista constitutiva do sistema de poder capitalista estabelecido na colonização das Américas no início do século XVI e em vigor até hoje. A posição de Paulino vai ao encontro do que Quijano relata:

> [...] pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (1997, n. p.)

Série Bastidores. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro. 1997.

* As imagens das obras de Rosana Paulino foram autorizadas e gentilmente cedidas pela artista às autoras para a utilização deste texto acadêmico.

Pensar a condição no mundo e para o mundo é, com Kilomba (2019), fortalecer a resistência, é escrever a própria história e tornar-se a oposição absoluta perante o que o projeto colonial determinou. É posição de enfrentamento e mudança.

Para Pollyana Quintella (2020), a ideia de *democracia racial*, proclamada por Gilberto Freyre e aplicada por poderes oficiais como o de Salazar, em Portugal (1933-1938), e o da Ditadura Civil-militar brasileira (1964-1985), colaborou para que o debate sobre raça fosse abordado com pouca complexidade em nosso meio cultural, criando alegorias de figuras negras. Quintella (2020, n. p.) problematiza o debate:

> [...] no Modernismo, são emblemáticas as mulatas de Di Cavalcanti, as figuras negras de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, todas alegorizadas, sem identidade própria. Embora a mestiçagem freiriana tenha trazido uma abordagem positiva para o debate sobre identidade, acabou por reiterar o projeto de branqueamento da cultura brasileira, ocultando violências de outras e muitas ordens. Ao contrário de democracia, o que persistiu nessas produções foi uma parcela de discriminação racial, tornando o negro um elemento exótico de interesse, rodeado de fetiche e distanciamento.

Exótico: [1. do grego *exotikós*, "estrangeiro", literalmente "de fora", de *exo* – "lado de fora"]; [2. Que não é natural do país onde vive] (EXÓTICO, 2015). Essa forma de olhar o outro como estrangeiro, intruso; regimes de visualidade centrados em si. O olhar situado, imóvel, imobilizantemente colonizador.

FIOS E TRAMAS ENTRETECIDAS

Os fios das costuras de Paulino se enredam com a obra de Beatriz Nascimento no documentário Ôrí (1996). Nesse trabalho, Nascimento apresenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África, e se apresenta a si com a condição de *atlântica*, trazendo seu corpo negro como individual e, ao mesmo tempo, se constituindo coletivamente nos lugares de registro de sua história e de migrações diaspóricas, conforme Beatriz Lemos descreve em texto que compõe o catálogo do Prêmio PIPA 2020.

Lemos sublinha da obra de Beatriz Nascimento o conceito de *quilombo* ressignificado, que apresenta o sentido da memória que se revive em ritmo e movimento, quando da instauração de qualquer agrupamento ou espacialidade de corpos pretos: "A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento" (2020, p. 33). O corpo é documento.

À vista disso, para Reis, a proposta de Beatriz Nascimento em Ôrí aparece como uma forma de "produção identitária para os negros em diáspora com uma relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, um projeto de futuro para uma resistência e permanência de culturas negras" (2020, p. 15). Como Nascimento reforça, é essa construção que poderá ser capaz de retornar ao negro sua dignidade e humanidade roubadas, dilaceradas, esquartejadas no processo de colonização, escravização e, posteriormente, subalternização urdida e em exercício no/pelo racismo.

Podemos traçar diálogos entre o conceito de Ôrí e as obras de Rosana Paulino, visto que a artista se confronta sempre com o conceito de memória resultante, como aponta Ribeiro, de um processo "de filtragem e produção contínua de uma narrativa condicionada pelos traumas, pela nostalgia ou pela negação. Confronta-se com a memória como uma reconstrução constante" (2017, n. p.).

Em *Atlântico vermelho* (2017), a manipulação de imagens históricas de corpos negros, criadas por um sistema colonial, com as faces ocultas, tornando o corpo uma estrutura sem identidade, os recortes de tecido são unidos pela prática da costura, que Paulino prefere chamar de *sutura*:

> [...] o trabalho pode ter o uso de uma costura, quando a costura é uma sutura, por exemplo, quando ponho partes díspares juntas. [...] Por isso aquele trabalho é suturado,

Atlântico vermelho, impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura, 127 × 110 cm, 2017.

> pega partes diferentes e põe uma costura à força, feita com linha preta, pesada, parecida com linha de sutura antiga. Colocar essa linha pesada, é uma ação política. (PAULINO, 2019, p. 20)

Essas suturas à vista, além de representar a não delicadeza da costura e do bordado, trazem a ideia de avesso do que foi escondido pela sociedade brasileira. Mostrar o avesso é uma forma de contar a história do tecido que foi cosido em si, com o ir-e-vir da agulha marcando a imagem que será vista do outro lado, sem pontas, sem corte, sem nós...

O termo *Atlântico Vermelho* remete à metafórica imagem do oceano tingido de sangue pelo marco do tráfico escravista entre Brasil e África, com todas as suas cicatrizes e violências. O vermelho reforça a brutalidade e o sangue por trás dessa lógica opressiva. A imagem dos azulejos portugueses evidencia vestígios da colonização europeia em nosso país. Azulejar é uma prática estetizante de trazer ao ambiente aspectos de assepsia, limpeza, esterilização.

Tem o efeito do que Ngugi wa Thiong'o, citado por Bernardino-Costa, Maldonado Torres e Grosfoguel, chama de *bomba cultural*:

> [...] o efeito de uma bomba cultural é aniquilar as crenças das pessoas nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. Isso faz com que as pessoas vejam seus passados como uma terra devastada sem nenhuma realização, e faz com que elas queiram se distanciar dessa terra devastada. (WA THIONG'O *apud.* BERNARDINO-COSTA *et al.*, 2020, p. 3)

Os azulejos fazem parte das métricas colonizantes, esquadros que não deixam fugir do prumo, ações cartesianamente executadas e pavimentadas nas/pelas estruturas de poder das

Rosana Paulino. *O progresso das nações*. Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura 96 × 110 cm, 2017.

tradições eurocêntricas. Nesse sentido, Paulino parece fazer emergir na imagem a memória da "afirmação geopolítica e corpo-política" como parte de um projeto decolonial de experiências corpo-sensoriais, como apontam Bernardino-Costa, Maldonado Torres e Grosfoguel (2020), seja pela própria imagem, seja pela visão da própria imagem. Colonizar é descentrar e recentralizar sob uma única ótica hegemônica de poder.

Como destaca Ribeiro (2017), o título da obra faz referência ao termo "Atlântico Negro", criado pelo historiador Robert Farris Thompson e desdobrado pelo sociólogo Paul Gilroy. Segundo Pollyana Quintella (2020), para Gilroy, o Atlântico Negro alude a uma diáspora africana que não se circunscreve nas fronteiras étnicas ou locais, mas estabelece uma rede transnacional de fluxos, trocas e resistências culturais.

Trânsito: [1. Ação ou efeito de transitar]; [3. Movimentação de pessoas em determinado lugar]; [5. Transferência de um lugar para outro]; [7. O fim da vida; morte, passamento].

A imagem é construída pela artista criando a ilusão de ótica cambiante de figura-fundo, pois ao mesmo que se vê a imagem de um crânio também se percebe a imagem de uma mulher negra com um barril na cabeça, criando uma dinâmica que desloca o olhar constantemente. Essa ideia de deslocamento vai ao encontro do que aponta Paulino:

> [...] os deslocamentos, sobre os locais, os lugares. A questão do lugar, sempre me interessou como artista e inicialmente como pessoa: "Qual é o meu lugar? Qual é o lugar dos meus nesta sociedade e numa sociedade como a brasileira?". Para pensar em meu lugar, tenho que pensar quais são os lugares que esta sociedade já predetermina para alguns grupos sociais e então pensar como a sociedade brasileira moldou um local simbólico social para mulheres negras dentro desta sociedade, um local que é feito muito pela visualidade e que vai trazer esse corpo negro, esse corpo da mulher negra, diretamente de posições da mucama, da ama de leite para babá, das mucamas escravizadas para a empregada doméstica. (2019, p. 9-10)

Paulino, em sua fala, remete o leitor – seja da palavra como imagem, seja da imagem como palavra – a confrontar os lugares físicos, pois em frente à imagem encara seu dinamismo e os lugares da memória, visto que a ancestralidade do povo negro se põe nesse diálogo e interação.

Ainda a frase "O progresso das nações" é confrontada com a imagem que parece interrogar: o que é "progresso"? Que progresso e para quem? São questões que buscam respostas: "[...] Ninguém chega e fala: mulher negra seu lugar é na cozinha; vocês viram alguém falando isso? Mas a imagem mostra isso. O campo da imagem é poderoso, e estamos perdendo para essa ingenuidade de que a imagem não possui poder. A imagem possuiu e muito, ela nos molda" (PAULINO, 2019, p. 38).

CONSIDERAÇÕES [QUASE] FINAIS

Produzir imagens é uma forte ferramenta de poder. Podemos perceber historicamente o quanto a representação estereotipada do povo negro através da cultura visual foi legitimada pela ciência, pelo racismo científico, o exotismo modernista, ao longo dos séculos XIX e XX, com registros etnográficos, exposições antropológicas, estudos de antropometria pautados pelo conceito de eugenia, fomentando uma ideia de normalidade física e moral para um projeto de nação (QUINTELLA, 2020).

Paulino e sua vasta obra de relevância artística e política levantam questões críticas e impactantes sobre a expansão protagonizada pelo colonialismo e expansão europeus que destruíram as sociedades ameríndias, impuseram o tráfico negreiro entre a África e as Américas e expropriaram os recursos naturais dos territórios explorados, perdurando os efeitos estruturais ainda hoje. Como afirma Ribeiro (2017), a obra de Rosana Paulino fortalece de forma constante dois aspectos historicamente subjugados: a força da desocultação das violências e as formas de visibilização da história dos negros e da natureza.

Imagens são discursos visuais e, como tais, pretendem criar explicações para naturalizar aspectos que deveriam ser problematizados e continuamente questionados. Assim, Rosana Paulino e a potência de sua obra alertam que

> [...] quando começamos a estudar história do Brasil dessa posição visual, vemos que as mulheres negras têm três lugares especificamente marcados. Um é o trabalho do

> lar, isto é, o trabalho que a mulher desenvolve como empregada do lar. O outro quando pegamos a questão da mestiçagem; temos então a questão da mulata, do exótico; esse é o outro local determinado para a mulher negra na sociedade brasileira. E o terceiro espaço, que não é exatamente um espaço, é estar à margem. (PAULINO, 2019, p. 9-10)

Diálogos que fazem refletir e entender que decolonizar é descentrar e recentralizar sob lógicas diversas e que explicitam as várias e possíveis formas de ser e habitar corpos e terras: o que é margem e o que é centro passa a depender do ponto de vista. Posicionamentos geopolíticos, cartografias e costuras dos passados, presentes e futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Bruno; SILVEIRA, Luciana. Os deslocamentos de sentido na série Bastidores, de Rosana Paulino. *Colóquio de Fotografia da Bahia*, 2019. Disponível em: http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/. Acesso em: 24 nov. 2021.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. Introdução. Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 9-26.

EXÓTICO. *In*: MICHAELIS, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mem%C3%B3ria/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEMOS, Beatriz. Herança de capelobo é fazer brotar árvore no umbigo. *Catálogo prêmio PIPA*, 2020, p. 33. Ano 11. Disponível em: https://www.premiopipa.com/2020/11/ocupacao-finalistas-2020-ge-viana/. Acesso em: 30 jan. 2022.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/13.pdf. Acesso em: 16 set. 2021.

MEMÓRIA. *In*: MICHAELIS, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mem%C3%B3ria/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes artistas mulheres?* Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PAULINO, Rosana. Entrevista de Rosana Paulino a Arte & Ensaios, no Centro Cultural Pequena África, no Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 2018. Participaram da conversa Jorge Vasconcellos, Elisa de Magalhães, Tatiana da Costa Martins, Andréia Hygino, Rafa Éis, Valquíria Pires, Vânia Montanher. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 37, março 2019, p. 08-41. Disponível em: file:///C:/Users/USUARIO/AppData/Local/Temp/24597-68916-1-PB-2.pdf. Acesso em: 28 dez. 2021.

PAULINO, Rosana. Perfil e Bibliografia. *Rosana Paulino*, 2018. Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/. Acesso em: 17 nov. 2021.

PAULINO, Rosana. Textos de minha autoria. *Rosana Paulino*, 1997. Disponível em: http://rosanapaulino.blogspot.com/2009/07/textos-de-minha-autoria.html. Acesso em: 28 jan. 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: CLACSO (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

QUINTELLA, Pollyana; PAULINO, Rosana. Quando imagem vira corpo. *Revista Continente*. Ed. 234, junho, 2020. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino. Acesso em: 14 jan. 2022.

REIS, Rodrigo Ferreira. Ôri e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa, Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano XIII, NºXXIII, abril/2020.

RIBEIRO, António Pinto. Atlântico Vermelho, de Rosana Paulino. *Revista Buala*, Cara a cara, 24 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/atlantico-vermelho-de-rosana-paulino. Acesso em: 24 jan. 2021.

SÃO PAULO. Rosana Paulino: a costura da memória. *Pinacoteca*, 2018. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/. Acesso em: 17 nov. 2021.

SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *RBCS*, vol. 17, n. 50 outubro/2002, p.143-185, São Paulo. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VynXp7ZkxLLm8jSKW6kXyWQ/abstract/?lang=pt. Acesso em: 20 jan. 2022.

TRÂNSITO. *In*: MICHAELIS, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mem%C3%B3ria/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

NO GESTO DO LEVANTE

Denise Espírito Santo
Cassia Lyrio

1.
LEVANTE

Escutaram?
É o som do seu mundo desmoronando
É o do nosso ressurgindo
O dia que foi o dia, era noite.
E noite será o dia que se tornará o dia.
Democracia!
Liberdade!
Justiça!

Das montanhas do Sudeste Mexicano. Pelo Comitê Clandestino Revolucionário Indígena – Comando Geral do EZLN Subcomandante Insurgente Marcos, México, Dezembro de 2012

É visível o sufocamento. Antes mesmo que as máscaras que nos protegem das gotículas da respiração e das micropartículas de secreção contaminadas pelo coronavírus se tornassem acessório obrigatório, a sensação de falta de ar já era sentida. Os sinais de um colapso global também. A pandemia pela COVID-19 fez cair por terra qualquer discurso ainda favorável à lógica neoliberal e à fraudulenta retórica do estado mínimo. Basta olhar para a discrepância entre o número dos novos miseráveis no planeta pela gestão da pandemia sob a face de governos neoliberais, e o seleto grupo de bilionários que enriqueceram ainda mais nesse mesmo período. A gestão da pandemia pela COVID-19 deixou escancarado o intolerável desequilíbrio entre aquelas vidas que seriam "passíveis de luto" e as outras vidas, que seriam abandonadas para que a violenta engrenagem do capital não recuasse. Portanto, não caberia ao vírus propriamente a responsabilização completa pela sensação de abandono e vulnerabilidade. Ao negligenciar os cuidados e tornar vulneráveis milhões de pessoas ao redor do planeta, seja pela fome e desemprego, pela precarização do trabalho ou pela violência doméstica e de gênero, a gestão da pandemia pelos governos que assumem em seu marco os processos de colonização e de neoliberalismo parece tomar para si o ônus das vidas humanas e mais que humanas que pereceram nestes últimos tempos.

Entretanto, outras pandemias globais já indicavam que alguma coisa não ia nada bem no reino da espécie humana, bastaria olhar para as estatísticas alarmantes de doenças como a depressão, que segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) atinge quase 1/3 da população mundial.[1] Depressão, destruição ambiental, extinção de biomas importantes para as espécies viventes, êxodo e migrações forçadas pela fome e pela guerra, concentração de riqueza que fez o mundo recuar aos parâmetros do século XVII, todos esses indicadores anunciam o esgotamento de uma era histórica que custa a desaparecer, infelizmente. Todavia, o bordão já cantado pelo filósofo Bruno Latour retorna com força: "É preciso abandonar o antropoceno", pois, se toda ideia de futuridade neste contexto apocalíptico tem, por sua própria natureza, que forçar

1. A título de uma rápida leitura acerca do tema, veja: "Depressão cresce no mundo, segundo OMS; Brasil tem maior prevalência da América Latina. Doença afeta 4,4% da população mundial e 5,8% dos brasileiros, segundo dados da OMS. O Brasil é o país com maior prevalência de ansiedade no mundo: 9,3%". *In*: https://g1.globo.com/bemestar/noticia/depressao-cresce-no-mundo-segundo-oms-brasil-tem-maior-prevalencia-da-america-latina.ghtml. Acesso em 30/01/2022.

passagem e tensionar ao máximo seus atributos de força coletiva contra as forças recalcitrantes que impedem que o novo se estabeleça, é preciso olhar ao redor e constatar que as sublevações, insurreições, *Levantes* constituem um sopro de vida onde parece não haver mais a força coletiva para a luta. Ainda assim, as "ideias para adiar o fim do mundo", segundo as palavras de Ailton Krenak, continuam rondando as nossas existências e nutrindo o mundo de utopias.

Num texto importante sobre o acontecimento *Levante* que integra uma antologia organizada pelo filósofo Georges Didi-Huberman, Antonio Negri afirma: "Os sujeitos que não se imaginam numa revolta acreditam que uma mão mágica os levantará bem longe da catástrofe esperada" (NEGRI *apud*. DIDI-HUBERMAN, 2017, 40).[2] Imaginando ser esse gesto o de levantar-se, como um antídoto à marcha silente e covarde com que a sociedade vem respondendo ao sistema macroeconômico que imputa a destruição da vida onde quer que ela se estabeleça, a própria existência desse gesto, que de repente "vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos" (*Ibid*., p. 117), reconduz à quebra de um certo presente, fazendo adivinhar o futuro. No fundo, os *Levantes*, quando ainda não foram capturados pela lógica do espetáculo que no presente vem impulsionando o avanço da extrema direita e do fascismo, é um sinal de esperança e de reexistência, é um gesto emocionado. Por meio do *Levante*, os corpos exclamam um sonoro "NÃO da recusa e o SIM do desejo (*Ibid*., p. 117)".

Todo gesto de *Levante* é um gesto político e, como afirmou Rancière, a política contém em essência também a estética. Trata-se de uma intervenção no visível e no dizível, mesmo que o gesto do *Levante* suponha o silêncio, como vimos acontecer durante a Marcha dos Zapatistas no estado de Chiapas, México, em meados de 2012: "Milhares de zapatistas ocuparam as ruas das cidades de Chiapas – Ocosingo, Altamirano, Palenque, Margaritas, San Cristóbal de las Casas. Municípios que os insurgentes já haviam tomado com armas no primeiro de janeiro de 1994" (MASTROGIOVANNI, 2012) . Outra marcha, que mobilizou lideranças e ativistas de comunidades e dos movimentos sociais no Rio de Janeiro, em protesto contra a chacina dos cinco jovens do bairro de Costa Barros, realizou uma marcha silenciosa: "Cerca de 5000 pessoas partiram em silêncio da sede do governo do estado – Palácio da Guanabara, no bairro de Laranjeiras até o Largo do Machado, marcha que foi acompanhada por integrantes da polícia militar, a mesma corporação que num gesto de covardia e de racismo, metralhou com cerca de 111 tiros de fuzil o carro dos rapazes de Costa Barros"[3]. Em ambos os acontecimentos, o silêncio almeja ser uma resposta que substitui a histeria de muitos outros episódios atribuídos à extrema direita que "saiu do armário", apropriando-se também dessas mobilizações de rua e dos corpos em assembleia. Contudo, poderíamos também ver nesses gestos de *Levante* uma performatividade a sublinhar o caráter estético intrínseco à política como um todo?

Existe, portanto, o substrato de uma estética no interior da política, que segundo Rancière se afastaria daquilo que Walter Benjamin anteviu na lógica do espetáculo dos eventos de massa promovidos pelos nazistas. Essa diferenciação nos levaria à reflexão sobre a especificidade da estetização da política quando aplicada à ideia das massas, ou do povo. Judith Butler faz menção às recorrentes definições de "povo" e a uma certa indiscernibilidade dos discursos que constituem essa noção de povo:

2. O texto a que aludimos faz parte de uma coletânea organizada pelo filósofo Georges Didi-Huberman e lançada pelo selo SESC SP no ano de 2017; essa obra reúne outros textos e autores imprescindíveis para o debate dos corpos, das assembleias e das alianças nas cidades, dentre os/as quais: Judith Butler, Marie-José Mondzain, Nicole Brenez, Jacques Rancière e o próprio Antonio Negri.

3. Ver: PMs são condenados a 52 anos de prisão pela chacina de Costa Barros. In: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/09/pms-sao-condenados-a-52-anos-de-prisao-pela-chacina-de-costa-barros.ghtml. Acesso em 25/01/2022.

> “O povo” não é uma população definida, é constituído pelas linhas de demarcação que estabelecemos implícita ou explicitamente. Como resultado, assim como precisamos testar se qualquer modo determinado de apresentar o povo é inclusivo, só podemos indicar populações excluídas por meio de uma demarcação ulterior. A autoconstituição se torna especialmente problemática sob essas condições. Nem todo esforço discursivo para estabelecer quem é “o povo” funciona. A afirmação muitas vezes é uma aposta, uma tentativa de hegemonia. Portanto, quando um grupo, uma assembleia ou uma coletividade se autodenomina “o povo”, maneja o discurso de uma determinada maneira, fazendo suposições sobre quem está incluído e quem não está... involuntariamente se refere a uma população que não é “o povo”. (BUTLER, 2018, p. 9-10)

A longa citação presume algumas considerações importantes sobre a natureza dos *Levantes* e das insurreições presentes nos inúmeros movimentos de sublevação populares que ocorreram ao longo das últimas décadas – na Primavera Árabe, com o epicentro ocorrido na Praça Tahrir; nos *Levantes* de Kiev, capital da Ucrânia; no Occupy de Wall Street, em Nova York; e nos protestos de rua no Brasil em 2013, para citar alguns –, eventos que eclodiram a partir de uma cartografia do desejo, mas que também se mostraram por vezes alinhados ou, quem sabe, foram capturados pelas micropolíticas reativas, segundo o que nos mostrou Suely Rolnik através de suas reflexões sobre as “esferas da insurreição” (ROLNIK, 2018). Em se tratando do Brasil na atualidade, governado por uma espécie de caricatura que se instalou no poder (que ainda se mantém, para nossa infelicidade), a ideia de uma estetização (pobre e vulgar, certamente) de política ou mesmo de antipolítica soube capturar sentimentos e emoções conflitantes – as emocionalidades frustradas –, e o uso indiscriminado de uma estetização da política faz-nos reconsiderar o custo dessa aposta discursiva sobre a aliança dessas duas categorias – “o povo” e “a multidão”.[4]

Butler nos oferece, mais adiante, uma pista sobre a complexidade envolta nesse termo “povo”, que, invariavelmente parcial, considera entretanto essa “parcialidade” um fato daqueles que procuram expressar as formas de exclusão e se opor a elas, sabendo-se de antemão e muito bem que a “inclusividade completa não é possível, mas para os quais a luta é permanente” (BUTLER, 2018, p. 10). “O movimento discursivo para estabelecer ‘o povo’ de um modo ou de outro é uma oferta para ter determinada fronteira reconhecida, quer a entendamos como fronteira de uma nação ou como o limite da classe de pessoas a serem consideradas ‘reconhecíveis’ como povo” (BUTLER, 2018, p. 11).

Volto a essas palavras “*Levante*” e “povo”, visando de algum modo marcar um recorte sobre o teor das insurreições e das micropolíticas ativas que emolduram o fenômeno da cidade sitiada, e de como as ações estéticas e performativas que também se revestem da dimensão política colaboram para uma encenação de mundos possíveis, da ideia de futuridade e de devir. Voltando ao texto de Negri, sua metáfora de um halterofilista e do ofício que lhe é atribuído, ou seja, o de fazer um esforço olímpico no levantamento do peso para a execução de um gesto que revela um breve instante de êxito, seria perfeitamente atrelada à ideia do *Levante*. *Levante* no qual esse movimento coletivo do esforço explode, provocando abalos cíclicos e constantes, sublevando os corpos em assembleia, e no qual esse movimento coletivo fracassa, sobretudo quando olhamos para o dia seguinte e para os desdobramentos de um gesto que, mesmo captado por uma força extraordinária, nem sempre é capaz de alterar a ordem

4. O custo dessa aposta discursiva a que nos referimos poderia ser bem esclarecido pelo trabalho de Antonio Negri e Michael Hardt, *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

das coisas. Enquanto aventura coletiva que não existe individualmente, comparo os *Levantes* aos *happenings* e às ações estético-políticas que irrompem nas cidades e espaços públicos de quando em quando.[5]

Contudo, interessa-nos aqui captar algumas mensagens de corpos reunidos em assembleia; neste caso, especificamente, dos corpos da juventude estudantil secundarista que por cerca de 90 dias abalaram a autoconfiança de uma instituição secular chamada escola, fazendo tremer os autoritários governos neoliberais das metrópoles brasileiras e ensinando-nos sobre como corpos/imagem/performatividade constituem elementos potentes de uma estetização da vida que não cede ao encapsulamento dos sujeitos; gestos que criam as condições, mesmo que efêmeras e precárias, de ideias de futuridade que façam-nos sonhar com outros mundos possíveis.

2.
OCUPE (2015), *LEVANTES* E AS CIDADES

"eu vou no bloco é dessa mocidade,
que não está na saudade e constrói a manhã desejada..."
Gonzaguinha

Caso nos fosse pedido destacar um acontecimento dos mais potentes a relacionar juventude e cidade nos últimos 5 ou 6 anos no Brasil, apontaríamos sem pestanejar os quase sessenta dias em que os estudantes secundaristas de São Paulo mantiveram-se entrincheirados nas duzentas escolas ocupadas em oposição ao decreto de "reorganização" do governo de Geraldo Alckmin.

5. Sobre o conceito de ação estético-política, ver o manifesto do Coletivo 28 de maio, por Mariana Pimentel e Jorge Vasconcelos: O que é uma ação estético-política? (Um contramanifesto). *Revista Vazantes,* 2017. Disponível em: http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463/30900. Acesso em 25/01/2022.

Movimento Ocupa São Paulo, 2015. Fonte: Jornalistas Livres

Inicialmente divulgado como um projeto de reorganização do sistema escolar do estado de São Paulo, visando implementar, mais especificamente, uma proposta de segmentação por ciclos, o projeto na verdade correspondia a outros interesses bem menos transparentes, um dos quais reacomodar um expressivo número de estudantes em escolas localizadas em bairros distintos da cidade, distantes dos seus locais de moradia, visando com isso reduzir o número desses equipamentos em áreas nobres da cidade. A proposta do governo Alckmin não tardou a mostrar-se extremamente conflitante com os interesses públicos, uma vez que envolvia setores privados e imobiliários em "suspeitas transações" com o governo. A resposta ao projeto atingiu uma mobilização inédita de alunas/os/es e professores contra sua implementação. O que reverberou para toda a comunidade escolar era a total inexistência de diálogo com as/os estudantes, os docentes e a comunidade.

No entanto, no decorrer dos preparativos que anunciaram essa "reorganização", algumas denúncias graves contra a base governista do governador Geraldo Alckmin e seu partido (PSDB) chegaram ao conhecimento da população, temperando

com intrépida ousadia as ações estudantis que redundaram no Movimento Ocupa São Paulo, de 2015. Episódios como o desvio da merenda[6] por um ex-secretário de governo e as suspeitas transações com setores empresariais, que em muitos casos figuram como os principais agentes dos processos de gentrificação e especulação imobiliária na cidade; recuperar um pouco da memória desse movimento constitui parte importante para a análise desses acontecimentos.

Seguindo essa linha de raciocínio, quando o capital transnacional (na maioria dos casos, o capital sonegado) mobiliza sua força e seus agentes públicos tendo a cidade como direcionamento de projetos urbanos faraônicos, torna-se importante discutir, nesse contexto, o que representa para os grandes centros urbanos o conceito de *cidade commodities*, cunhado pelo geógrafo britânico David Harvey.[7] A *cidade commodities* seria a forma contemporânea de viabilizar projetos urbanísticos que operam políticas públicas vinculadas aos interesses privados; os discursos pelos quais agem seus representantes, desde sempre renovados não só nos palanques políticos mas também nas peças publicitárias, são de que cidade e modernização representaram e continuam a modelar o vértice de qualquer modelo de desenvolvimento.

Os temas que incidem sobre as alianças entre as cidades e a ideia de modernização remontam ao início do século XX no Brasil. Em sua grande maioria, projetos que elegeram a cidade como lugar privilegiado para o avanço de empreendimentos a favorecer determinados grupos têm por objetivo reforçar um imaginário cosmopolita das metrópoles modernas, sendo em sua quase totalidade inspirados nas experiências europeias[8] e, portanto, inscritas no âmbito de uma lógica que aprofundou a gentrificação e também o racismo ambiental.

Recentemente incorporado à pauta do movimento negro no Brasil, o termo do racismo ambiental tem sua origem atribuída ao ativista estadunidense Dr. Benjamin Franklin Chavis Jr., que chegou a trabalhar com Martin Luther King. Na década de 1980, Dr. Benjamin cunhou o termo a partir de suas pesquisas sobre a relação entre resíduos tóxicos, catástrofes ambientais e os territórios habitados por uma população majoritariamente negra. Para Chavis Jr., "racismo ambiental é a discriminação racial no direcionamento deliberado de comunidades étnicas e minoritárias para exposição a locais e instalações de resíduos tóxicos e perigosos, juntamente com a exclusão sistemática de minorias na formulação, aplicação e remediação de políticas

6. Destaco os links abaixo para o conhecimento detalhado de algumas dessas denúncias ao longo dos últimos anos: "A CPI da Merenda é uma farsa e você precisa saber o porquê", acessado em 16/09/2016, em: ninja.oximity.com; "Investigados dizem que Capez ganhou propina em fraude de merenda em SP" acessado em 03/10/2016, em http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/01/investigados-dizem-que-capez-ganhou-propina-em-fraude-damerenda-em-sp.html; "Cheque mostra pagamento de cooperativa a assessor de Capez", acessado em 03/10/2016, em: http://g1.globo.com/saopaulo/noticia/2016/08/cheque-mostra-pagamento-de-cooperativaassessor-de-capez.html; "CPI da Merenda volta do recesso e não convoca Capez", acessado em 03/10/2016, em: http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/cpi-da-merenda-volta-do-recesso-e-nao-convoca-capez.html. Outras fontes estudadas recentemente apontam que, mesmo com uma denúncia do MP contra o ex-deputado Fernando Capez (PSDB), as investigações pouco avançaram e a própria CPI instalada por políticos da base governista do ex-governador Geraldo Alckmin optaram por encerrar os trabalhos sem que uma resposta fosse dada à sociedade a respeito dos desvios ocorridos na gestão tucana.

7. Ver a esse respeito a jornada de estudos e debates sobre direitos humanos e o direito à cidade, promovida pelo deputado Marcelo Freixo (ex-PSOL) e pelo geógrafo britânico David Harvey ao longo de 2015, e a publicação intitulada *Cidades rebeldes* (HARVEY, 2015), que reúne artigos diversos sobre o Movimento Passe Livre, de 2013. Outro ponto a destacar seria repassar em perspectiva as transformações decorrentes do período em que a cidade do Rio de Janeiro e os preparativos para a Copa do Mundo e as Olimpíadas, eventos que se relacionam com o conturbado período político que vivemos no Brasil desde 2015.

8. Para o aprofundamento desse tema, em um vasto repertório de estudos sobre as transformações urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro, um capítulo em especial se destaca: o "Bota Abaixo", programa de reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX no Rio de Janeiro. Inspirado pelas transformações urbanísticas de Haussman de Paris, o "Bota Abaixo" promoveu o maior e mais impactante programa de reformas urbanas que prometiam a modernização da cidade, com alto custo para as populações mais pobres, que sofreram com as desocupações em massa.

ambientais" (CHAVIS JR. *apud*. RIBEIRO, 2019).[9] Quando analisamos as condições de acesso à água potável e ao tratamento de esgoto em nossas cidades, assim como o acesso aos serviços fundamentais como saúde, educação, moradia, segurança pública, lazer, entendemos o teor dessas estruturas racistas que mantêm uma injusta distribuição de recursos e atendimento à população por parte da governança.

A cidade é o ponto de partida para pensarmos os indícios tanto do que serviria a um projeto subserviente ao capital transnacional quanto de suas relações promíscuas com o estado, assim como o embrutecimento das relações sociais e comunitárias através dos modos de encapsulamento dos indivíduos em territórios higienizados e blindados à dinâmica viva das cidades. Mas a cidade também configura o ponto de partida para pensarmos outras contracorrentes, nesse caso a emergência de ações performativas, *happenings*, ocupações, *Levantes* que representam as formas de resiliência que propagam outros modos de sociabilidade e desestabilizam as determinações dos que estão "autorizados" a habitar, partilhar, usufruir, deslocar-se nas cidades, a nelas pertencer/ser pertencido.

Voltando ao movimento Ocupa SP: as imagens que viralizaram nas redes sociais veiculando jovens, quase meninos/meninas/menines, em instantâneos flagrantes de corpos tomados por uma força singular e estranha, eu diria uma força dionisíaca, impressionaram por sua potência afirmativa, e, mesmo com o passar dos anos, essas corporeidades nos fazem pensar sobre o poder da imagem como simbologia de uma luta que capitaliza de um modo bastante surpreendente os pressupostos da sociedade do espetáculo. Imagem como "tecnologia de poder" que reafirma a sua condição de dispositivo[10] e opera uma rede entre corpos, mídia, arte e política. Em muitas dessas imagens, a presença de corpos juvenis sob o enquadramento dos símbolos que configuram a violência do Estado: botinas, cassetetes, capacetes, escudos e a poeira cósmica das bombas de gás lacrimogêneo disparadas para dissolver as multidões. Uma "coreo-polícia" que vem sendo ardilosamente incorporada junto às estratégias de repressão contra a multidão em estado de *Levante*, procurando garantir, "através da imposição do não movimento", uma imobilidade social:

> Entre dezembro de 2015 a março 2016, cerca de 900 escolas ficaram ocupadas em todo o Brasil pelos estudantes secundaristas que se posicionaram contra a Medida Provisória PEC 241; esta PEC aprovada recentemente congelou os investimentos públicos na área da saúde e da educação pelos próximos 20 anos, medida inconstitucional que agrava o quadro de violações contra a Constituição Brasileira de 1988, que vem sendo implementada pelo atual governo golpista.[11]

Entretanto, o que não conseguíamos entender de imediato com as ocupações de São Paulo seriam os indícios do que estaria ocorrendo nessas movimentações subterrâneas dentro da escola, movimentações arrebatadoras que germinariam uma vontade incondicional para a abertura de outros modos de pensar e fazer a escola, de fazê-la atravessar e/ou

9. No contexto da cidade do Rio de Janeiro e de algumas de suas produções artísticas oriundas de territórios afrodiaspóricos, sou devedora na construção desse conceito de "racismo ambiental" à obra do geógrafo brasileiro Milton Santos e às performances urbanas da Cia. Étnica de Dança, através de sua diretora e cineasta Carmen Luz.

10. Ver Agamben, "O que é um dispositivo". A partir de Foucault, ele afirma: "É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, lei, medidas de segurança, proposições filosóficas [...] O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder [...] É algo de geral (um *réseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir e que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico" (AGAMBEN, 2009, p. 9).

11. Trecho redigido pelas autoras.

ser atravessada pela pujança de corpos com os quais a escola sempre lutou abertamente e, no entanto, pelos quais sempre foi sacudida. O movimento secundarista de São Paulo sacudiu olhos, corações, línguas, vísceras e ouvidos acostumados aos discursos monocórdios sobre o nosso ambiente escolar; numa outra ponta, o Ocupa deu visibilidade às vozes das ruas, exigindo-nos respostas sobre o que querem os estudantes e o que pode a escola como instituição capaz de responder a essa presença dos sujeitos políticos e das políticas do sujeito em nossa tardia modernidade.

O que vimos em São Paulo e, por extensão, o que estamos vendo hoje em diversas capitais do país nos remete a essas movimentações invisíveis de corpos que, instalados e em pleno processo de centrifugação, foram capazes de produzir um grande debate cujo maior mérito foi recolocar em pauta a escola, essa instituição secular no país. Numa outra ponta, as ocupações devem inspirar a nós – professores, estudantes, pais e responsáveis, gestores, sociedade – sobre qual escola poderá emergir a partir desse e de outros movimentos estudantis, e os efeitos disso tudo sobre a educação de um modo geral, aí incluindo o sistema privado que, apático e distante dessa convulsão juvenil, permanece em seu isolamento narcísico. Penso que a crise da educação tem implicações muito mais complexas, sendo essas da ordem político-econômica-cultural-social em sociedades periféricas como a nossa; no Brasil, especificamente, essas implicações são resultantes do "*apartheid* social" que pavimenta as grandes desigualdades sociais do país. Eu avançaria um pouco mais ao propor uma discussão sobre o que a escola pública ensina ao sistema privado de ensino e o que este último ganharia caso pudesse acercar-se dos grandes desafios da educação do nosso tempo, pois do contrário pergunto: como sustentar a lira desafinada de um sistema que insiste na partilha injusta do acesso ao conhecimento, à cidadania, à igualdade racial e de gênero senão com o que no Brasil conhecemos como a divisão entre a Casa Grande e a Senzala? Enfim, questões que essa linda juventude nos ensinou no ano de 2015.[12]

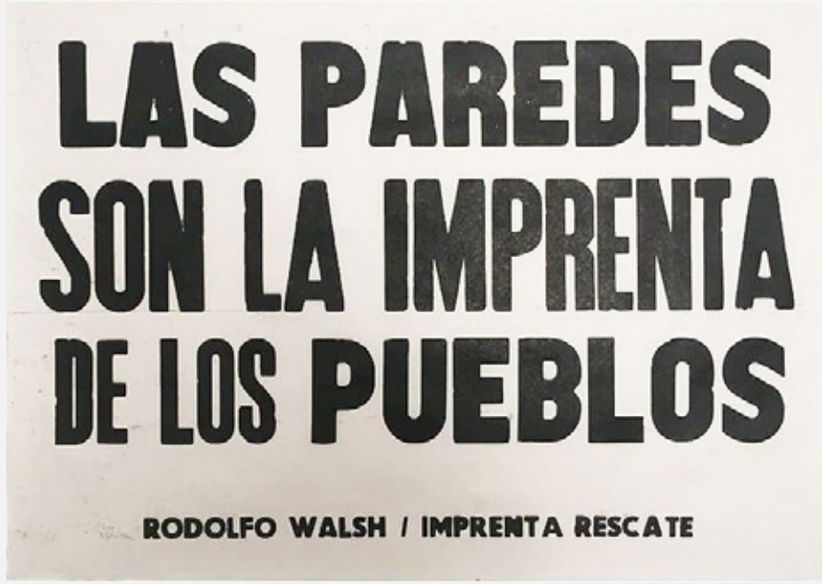
Tratamos do campo da performatividade e das ações estético-políticas que no contexto de uma nova onda de erosão do tecido social, de reorganização do capital e de uma agenda necropolítica constituem-se como anteparo para situações de absoluta violência e esgotamento de valores comunais. Podemos até mesmo conjecturar o poder imunológico dessas movimentações coletivas. Pensando que esse lugar abstrato que tomamos como o centro de uma espiral marcada pela violência sistêmica e estrutural, a América Latina, nos servirá aqui como paisagem para pensarmos as imagens tecidas no contrafluxo de tantas erosões sociais, essas imagens, amparadas em cotidianidades que a despeito das crises do capital em estágio terminal constituem molduras outras, forjadas nos espaços da afetividade e dos cuidados.

3.
MEMÓRIA GUERREIRA NÃO SE APAGA

'No gesto do levante, cada corpo protesta
por meio de todos os seus membros,
cada boca se abre e exclama o *não* da recusa
e o *sim* do desejo'

A cidade, posto que em chamas, manifesta-se na ordem do desejo, do que é urgente, e arde no calor dos dias. O caos sentido nas ruas inflamadas não é oposto à ordem pré-estabelecida, o caos é justamente a consequência de uma cidade

12. Recentemente, um documentário de Eliza Capai, *Espero a tua (re)volta*, tratou sobre as ocupações secundaristas em São Paulo, 2019.



em desordem e desorganizada pelo próprio Estado,[13] quando o nosso direito à mobilidade, à acessibilidade, aos serviços básicos como saúde, saneamento, educação e moradia são constantemente negados, tensionando dessa forma os limites que tangem a sanidade e a dignidade do cidadão. Ocasiona-se, com isso, um profundo estado de esgotamento que repercute de diferentes formas, fazendo-se necessário encorpar a massa de indivíduos cansados, e para tal é necessário um estopim. Judith Butler, quando reflete sobre a origem do Levante, afirma:

> Quem faz um levante o faz em conjunto e ao constatar um sofrimento inaceitável. Um levante exige então o reconhecimento de que não só o sofrimento do indivíduo é compartilhado, mas que um grupo compartilha a sensação de ter ultrapassado seu limite. A sujeição diz respeito a indivíduos e grupos, de forma que, no levante, é com outros corpos que um corpo participa, tendo como base uma recusa compartilhada da ultrapassagem dos limites daquilo que pode, ou deve, ser suportado. (BUTLER *apud*. DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 24)

Em um dia de *Levante* um grito uníssono reverbera e atravessa até as estruturas de concreto, a coreografia não traduz apenas os corpos em marcha, mas está contida nas palavras de ordem, na marcha da multidão, nos cartazes e nos corpos em estado de performatividade ao longo das avenidas, nas palavras escritas em cartazes, nos registros dessa dança coletiva e nos rastros que ficam; um gesto contido em milhares de fragmentos cinéticos que acontecem para contar ao predador que somos maiores e mais fortes que ele.

Memória Guerreira, Zona Portuária, Rio de Janeiro. Créditos de Cassia Lyrio.

13. Ver a respeito: "Rio de Janeiro é eleita a pior capital do Sudeste do Brasil: Levantamento feito pela Macroplan analisou a qualidade dos serviços essenciais entregues à população nas 100 maiores cidades do Brasil". Acessado em 28/01/22, em: https://diariodorio.com/rio-de-janeiro-e-eleita-a-pior-capital-do-sudeste-do-brasil/.

Nesse cenário de *Levantes* urbanos, no qual a indignação transborda pelas veias da cidade, a tentativa neste texto é de direcionar o olhar para as vozes que ecoam e aparecem em contato com as superfícies de concreto, viadutos, becos, vielas, ruas e avenidas. As vozes da cidade se fazem perceber nessas inscrições, como se pode ver na primeira imagem, "Las paredes son la imprenta de los pueblos."[14] As paredes da cidade são a nossa imprensa espontânea e local (pois não é controlada nem negociada). E o que emerge são os rastros de uma ação rebelde, pois sabemos que liberdade de imprensa ou desejo de consciência social não combinam muito bem com as práticas do Estado. Então, se o projeto do Estado é uma submissão e um apagamento dos saberes que constituem as ações populares, a consciência de classe é uma rebeldia:

> Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão "poética" consegue constituir-se no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto gestos de levante? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 18)

O projeto de arte urbana "Memória Guerreira Não se Apaga" observa e atua justamente nesses rastros pelos quais a história é contada. A cidade tem séculos de *Levantes* contidos em suas ranhuras. Sendo o Brasil terra de apagamento, onde se trabalha ativamente para a invisibilidade da memória que o constitui, pois não existe investimento para que seja diferente, não existe desejo por um futuro de todos, então não há espaço para um passado de todos. Não preservamos o passado, tampouco cuidamos da memória viva, do que é pauta hoje! O que existe é um projeto de manutenção de um sistema que favorece a poucos. E, nesse sentido, o projeto "Memória Guerreira não se apaga" visa conectar a produção

14. Em tradução livre: "As paredes são a imprensa dos povos", Rodolpho Walsh.

Memória Guerreira, out. de 2020. Para a campanha #enegrecer a política. Foto de Cassia Lyrio.

de arte de guerrilha urbana à produção de memória local e social, com protagonismo das lutas feministas, procurando entender as ruas como sabedoria popular e democrática. Desde um olhar macro dos Levantes em que se percebe o poder da coreopolítica, a política que se faz com as massas encorpadas, até apontar para o micro que se faz todos os dias de forma comunitária e de maneira a forjar a própria sobrevivência e dos seus. Nesse ponto também a arte das paredes se conecta na raiz desse poder social comunitário, sendo prática as atividades em rodas, a participação em mutirões; isso é bem comum em coletivos de grafite, nos quais várias pessoas se encontram e se reúnem para ocupar espaços não vistos pelo Estado, oferecendo cor para as fachadas e trazendo oficinas e debates com vistas à movimentação cultural. As ações locais são as possibilidades nesses dias em que não há levante, mas que as vozes todavia continuam conspirando pela integridade e pelo direito a existir.

Memória Guerreira, out. de 2020. Para a campanha #enegrecer a política. Foto de Cassia Lyrio.

Memória Guerreira, 2014. Região Portuária. Foto de Cassia Lyrio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembléia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

————. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

ESPÍRITO SANTO, Denise; LOTUFO, Júlia. Corpografias urbanas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/41982.

HARVEY, David; *et al*. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* SP: Cia. Das Letras, 2019.

LARANGEIRA, Lidia. Coreografias e contracoreografias de Levante: engajando dança, grafias e feminilidade. Tese de doutorado, PPGArtes, 2019.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno. SP: Ed. UBU, 2020.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan (2011-2012).

MASTROGIOVANNI, Federico. México: zapatistas retomam marchas em Chiapas no fim da era Maia. *Opera Mundi*, São Paulo, 21 de dez. de 2012. Disponível em: https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/26161/mexico-zapatistas-retomam-marchas-em-chiapas-no-fim-da-era-maia. Acesso em 25/01/2022.

PIMENTEL, Mariana; VASCONCELOS, Jorge. O que é uma ação estético-política? (Masmas contramanifesto). *Revista Vazantes*, 2017. Disponível em: http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463/30900.

RIBEIRO, Stephanie. Racismo ambiental: o que é importante saber sobre o assunto. *Portal Geledés*, São Paulo, 15 de out. de 2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/racismo-ambiental-o-que-e-importante-saber-sobre-o-assunto/?gclid=Cj0KCQiAip-PBhDVARIsAPP2xc1sDXQXKBYHpHnIOR7XNN3wd7SR4GoK9Q8lJKiR3X3FtB2VTGeHyVEaAh8AEALw_wcB. Acesso em 19/01/2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2012.

SENNET, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

HABITAR A CIDADE HOSTIL TESTEMUNHOS

Lílian do Valle
elimacuxi
Alex Frechette

> O invivível é precisamente e, no mínimo,
> o fato de que a vida não pode, ou não pode mais,
> ser a vida que alguém poderia descrever,
> não pode mais ser uma vida subjetiva,
> a vida de alguém que vive sua vida.
> (BUTLER & WORMS, 2021, p. 15)

Em março de 2018, antes mesmo que a pandemia mudasse para sempre nossa maneira de significar noções como precariedade, razoabilidade, progresso, segurança, urgência, solidariedade, Judith Butler e Frédéric Worms (2021) foram chamados a refletir sobre a experiência do propriamente invivível. Em face da cruel e explosiva realidade das migrações, dos novos *boat people* que atravessavam e atravessam ainda o Mediterrâneo em busca de sobrevivência, de milhares de exilados políticos, de refugiados climáticos, vítimas de perseguição, das torturas, do genocídio – em face, portanto, dessas realidades que revelam a total precarização das condições físicas, psicológicas e sociais a que estão submetidos indivíduos e sociedades inteiras por toda parte no globo, em face da ausência desses mínimos que nos permitem ainda falar de *vida* e que tantos entre nós desgraçadamente conhecem tão bem, Butler e Worms refletiram sobre a

impossibilidade da representação em que o trauma e a radical despossessão projetam aqueles que por eles são marcados.

Silêncio como colapso da linguagem, incapacidade de expor o trauma. Silêncio como vazio de si, perda da palavra como horizonte de sentido. E, se a conquista do testemunho é tão difícil, é porque o trauma nunca está no passado: se o indivíduo sobrevive, o invivível sobrevive com ele. (*Ibid.*, p. 35-36).[1]

Assim, o silêncio tem muitas faces: ele é como uma encruzilhada desses caminhos que, marcados pelos profundos danos do aniquilamento físico, moral, cultural, social, cívico, não são audíveis, no entanto, no quadro dos discursos hegemônicos (SPIVAK, 2018) – esses, justamente, que definem o que tem, ou não, direito de existência pública. Os que conhecem o invivível bem sabem que são ininteligíveis. Indescritíveis. Incompreensíveis. Silenciados.

No entanto, se a despossessão e o traumatismo rompem e quebram a vida, o isolamento emudece. Ousar inventar, nessas condições, uma *poiética de si* é como empreender uma travessia que fala por si só; mas, rompendo as normas sociais que aprisionam os sentidos circulantes, esse movimento invoca o problema da tradução cultural, diz Butler: pois é apenas no âmbito da coletividade que se podem instituir novas formas de inteligibilidade (BUTLER & ATHANASIOU, 2016, p. 66).[2] Por isso, essa poiética, que responde ao reconhecimento negado aos dominados, é sempre realizada com o corpo e com o outro: pois "...o corpo, ao tocar, permite a abertura não apenas ao outro que toco, mas a todos os outros corpos" (*Ibid.*, p. 77; Cf. FANON, 1952, p. 188). Por isso ela é arte.

1. "Sua existência", diz Butler, "se desenrola sob o signo de um desmoronamento constitutivo."

2. Em outro texto, Butler considera que a relação aos outros está no próprio princípio da opacidade a si: "A transparência não é menos impossível entre um sujeito e os outros do que entre mim e mim mesmo" (2015, p. 42).

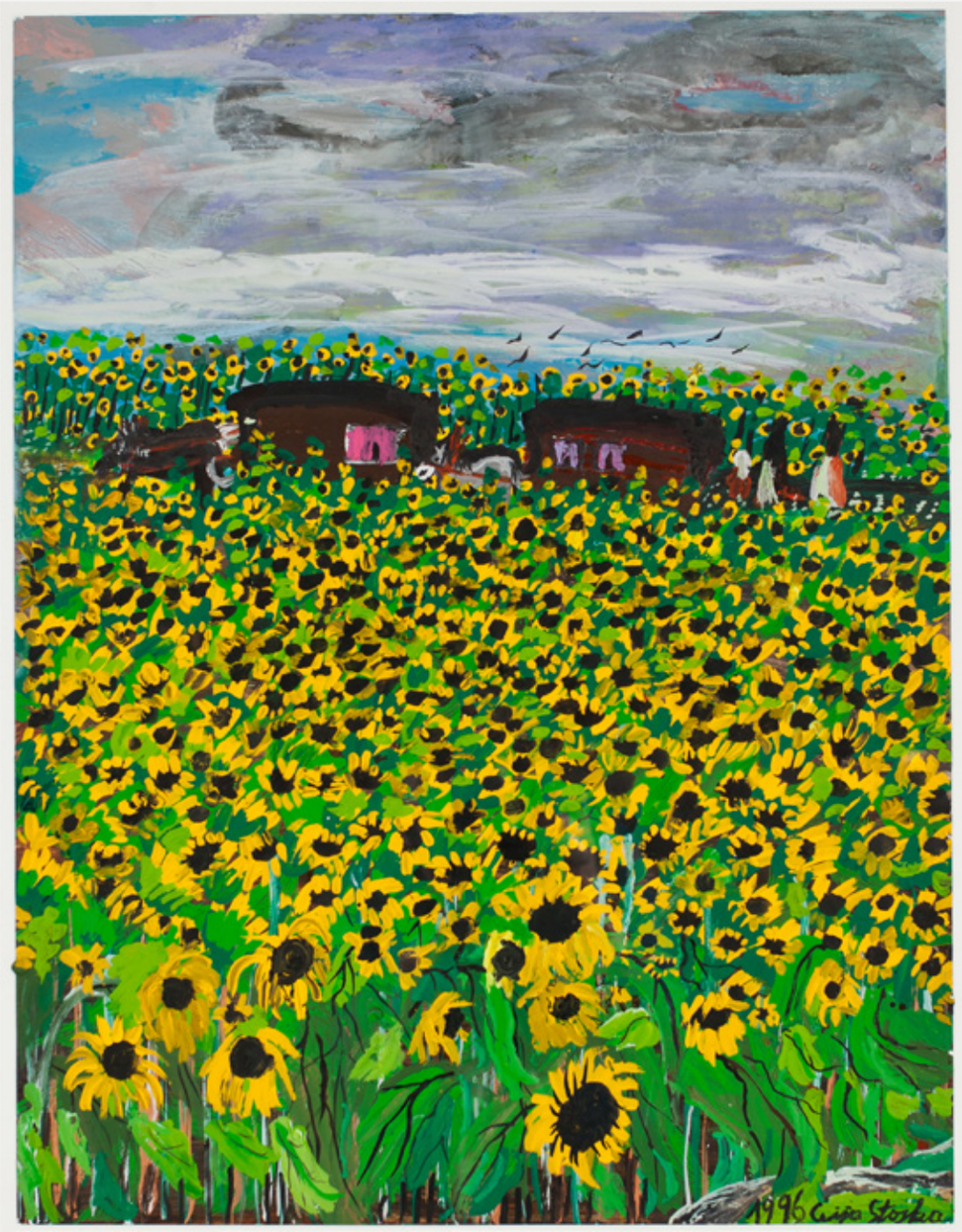
1
VIVA ENTRE MORTOS

> Eu sou uma entre muitos outros, uma que não se cala; e, em um povo, uma é melhor do que nada. Eu sou um único elo de uma cadeia, arrancado, desprendido. Eu vou para lá e para cá e talvez escorregue. Mas antes de escorregar, há a esperança de que os que se calam ainda descubram sua voz. (STOJKA, 2017, p. 8).

Aos oito anos, a pequena Ceija é uma entre muitos outros rom – esse povo nômade, chamado por onde passa de "ciganos", "boêmios", "zíngaros", "gitanos", "calons", que na Áustria perfaz, no período, 10% da população. Vivendo com sua família em Viena, para onde migraram quando o invasor alemão os tornou estrangeiros em sua própria terra, ela mantém vivas as memórias recentes da vida rural que foram subitamente obrigados a abandonar: dessa época, vêm as imagens do campo de girassóis, do verde intenso e vibrante como a felicidade infantil, que as reproduções não conseguem, infelizmente, igualar.

> Antes, quando viajávamos, os mais velhos cantavam e contavam histórias, mas bruscamente isso mudou... Nada mais nos foi permitido, não se tinha mais direito de acender o fogo, ninguém te dava mais nada. Sentíamos que tínhamos nos tornado indesejáveis... Por isso que fomos para Viena, na grande cidade em que meu pai tinha amigos, gadjôs. (BAUMGARTNER, 2018, p. 68)

Uma vida livre, sempre ligada à natureza, e ritmada pelas histórias e cantos de uma comunidade que caminha junta – esse é o segredo bem guardado de um povo nômade que aprendeu a "viver nas sombras", porque bem sabe que, aonde quer que vá, será sempre malvisto, será sempre o estrangeiro indesejado e suspeito.



Ceija Stojka, *Reisen in Somer durch die Sonnenblumenm* (Viagem de verão num campo de girassóis, 1996). Acrílico sobre cartolina, 65 × 50 cm. (Coleção privada). Cortesia @Fondation Internationale Ceija Stoyka.

> Nós, os Roma, somos um povo que há séculos vive nas sombras. Jamais nos gabamos de saber isso ou aquilo, de ter muita personalidade, mesmo se muitos dizem ser o caso. Roma ou Sintis, sempre nos mantivemos escondidos, apenas imaginando o que nos esperava. Infelizmente, apenas a maldade nos esperava. (STOJKA, 2017, p. 58)

Tudo ao redor já parecia anunciá-lo: o mal estava à espreita, acompanhando cada um dos passos dessa gente errante, julgada indolente, perigosa, associal, degenerada, e que o regime, a princípio, almejava conter. Mas nada preparava para o que estava por vir: aos nove anos, a pequena Ceija é uma entre muitos outros rom a embarcarem nos trens com destino a *Porajmos* – a consumação final.

Primeira etapa: Auschwitz-Birkenau. Z para *Zigeuner*, de "cigano", Ceija é agora Z-6399. De lá para Ravensbrück e, em seguida, para Bergen-Belsen: o que viveu, e viu, e sentiu a menina foi também, por longo tempo, engolido, *porajmos*, ficou enterrado naquela cidade de medo e de morte.

Ali, mais do que nunca, valia a cláusula cigana da invisibilidade: sob os conselhos de sua mãe, a pequena Ceija acabou por encontrar, em meio aos mortos, a proteção contra o frio e contra a fúria de seus carrascos. Doce ironia: eis como esses corpos que o gesto assassino consumiu voltam agora a ter os nomes que o olhar infantil lhes pode apor: são seus companheiros de brincadeira. É que, na cidade de pura hostilidade, duas coisas, e apenas duas, eram permitidas a cada um: morrer ou escolher o que fazer "desse pouco de vida" que restava. Ceija e Sidonie, a mãe-coragem, não hesitavam:

> Comíamos... os cadarços de couro e engolíamos terra. Quando não há mais nada, você come qualquer coisa, até mesmo panos velhos! Mas se ao menos os tivéssemos em quantidade! A maioria das mulheres já não tinham cobertas, porque as tinham comido... (STOJKA, 2016, p. 31)

Ceija Stoyka, *Traurige Erde* (Triste terra, 1998). Técnica mista sobre cartolina, 70 x 100 como. Cortesia @*Collection Antoine de Galbert, Paris*.

Como descrever os horrores sofridos nesses anos de pura agonia? A miséria, a humilhação, o cheiro, o nojo, a vergonha só não eram mais fortes do que o horror que provocava a face dos torturadores.[3] Há silêncio, porque não há palavras para descrever o trauma. E porque falar do invivível é convocá-lo. É revivê-lo. Ademais, a quem isso poderia interessar?

> Você pode lavar e esfregar o quanto quiser, não adianta, você é uma Rom, você é uma Rom, isso vai ficar para sempre e é bom que seja assim. Mas ninguém diz: "Deus seja louvado, vocês sobreviveram! O que aconteceu? Como é possível que vocês tenham sido deportados? Qual foi a razão?" (STOJKA, 2016, p. 96)

Porém, como lembra Antoine de Galbert, não é raro que os grandes traumatismos humanos façam surgir, após um longo período de silêncio e de vergonha, a necessidade de testemunhar (GALBERT *apud.* BAUMGARTNER, 2018, p. 6). Foi o que ocorreu com Ceija Stojka. Após 46 anos em silêncio, a menina que experimentou a tortura, a fome, o frio, o medo, a humilhação, que assistiu ao martírio de tantos inocentes e que foi obrigada a conhecer o desespero mudo, ao testemunhar indefesa o *Samudaripen* – o genocídio Rom –, já não queria mais calar sua voz.

Até ali, a mudez era como um legado de família: entre os povos da viagem, não é regra se fazer esquecer pelos gadjôs – a quem, por diferentes razões, favorece a denegação (Cf. BAUMGARTNER, 2018, p. 24, 28)? Mas foi quando "Margareth", essa vendedora analfabeta de tapetes nas feiras da Áustria, resolveu romper o silêncio.

> Eu / Ceija / digo / que Auschwitz vive / e respira / ainda hoje em mim / eu sinto / ainda hoje / o sofrimento. / Lá cada folha de grama cada flor / é a alma de um morto... (STOJKA, 2018, p. 47)

Autodidata, Ceija Stojka inventa sua própria escrita, fonética, sem pontuação nem gramática, com a qual "cobre de palavras grandes cadernos que esconde em sua cozinha de mãe de família numerosa".[4] É assim que publica, com o apoio de Karin Berger, documentarista, em 1988, *Wir leben im verborgenen – Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin* (*We live in hiding – Memories of a Rom-Gypsy*). Ceija tem, então, 55 anos, tornando-se a primeira testemunha feminina do genocídio do povo roma e sinti, tanto quanto da discriminação que, na Europa, os povos da viagem continuam a ser objeto.

A emergência da prática do desenho e da pintura vem logo após a conquista do texto. Sempre autodidata, Ceija Stojka trabalha com as mãos, com pincéis, fazendo uso de todo tipo de materiais, e até a sua morte, em 2013, desenvolve uma vasta obra, tocante, desafiadora.[5]

> Se ela trabalha tanto com as mãos quanto com pinceis, usando instrumentos sem se preocupar com as regras em uso na economia da pintura, é porque para ela a expressão prima sobre o métier. É com as mãos que ela pinta algumas de suas paisagens ou de seus corpos fantasmagóricos. É para dar vida a uma imagem interior que ela recorre a um instrumento, e não para se fazer

3. "Você andava e mergulhava na merda, a merda entrava entre seus dedos, nas suas unhas, mas não era tão horrível quanto o rosto dos nazistas. Eles eram muito piores. A merda era a dos nossos" (STOJKA, 2017, p. 33).

4. "O tom da narração é de uma grande franqueza, ainda que marcado pela consciência de que, para além de certo limite, não pode se conceber o horror. Algumas franjas do vivido permanecem indizíveis e não podem ser transmitidas" (BERGER *apud*. STOJKA, 2016, p. 11).

5. Cf. Association Internationale Ceija Stojka, https://www.ceijastojka.org/copyrightslegalnotice.

conforme a um cânone da representação. É também o que a leva a não temer misturar imagens e textos. (CYROULNIK *apud.* BAUMGARTNER, 2018, p. 39)

As pinturas restituem o que os olhos da menina viram, mas essas imagens não estão no passado; a obra de Ceija Stojka não conta uma *história*, nada ali sugere uma linearidade impossível. É assim que "um vagão com destino às terras malditas de Auschwitz pode evocar um trailer de ciganos", que o terreno na neve dos campos de concentração remete àquele que há pouco sustentava o fio de roupas a secar; é assim que a disposição das figuras e dos personagens conduz a um contínuo paralelo entre os dois mundos, a um vai-e-vem entre os tempos, até o ponto em que imagens se confundem, polissêmicas, e que os tempos parecem tão solidários que já não podem ser ordenados por uma lógica qualquer. Dessa ambivalência resulta o milagre da expressão. Viva entre mortos.

Lílian do Valle

2
NA BOLSA DO CANGURU FAZ MUITO CALOR

Subiu os degraus do coletivo e pediu para que o motorista liberasse a roleta: pagaria a passagem assim que entrasse. Logo em seguida, com a voz já rouca do trabalho de um dia inteiro, começou seu anúncio quase automático, tentando capturar o olhar dos passageiros e fazendo o motorista esperar: "Eu gostaria de pedir um minuto da atenção de vocês porque eu vim dar um testemunho de fé, não venho vender nada, nem sou ladrão. Eu faço parte de um programa social que tem me ajudado muito, e eu gostaria que vocês também conhecessem as atividades dessa que é uma instituição filantrópica que tem mudado a vida de muita gente. Eu sou de Natal, Rio Grande do Norte, e lá fui um grande surfista, ganhei vários campeonatos, tinha dinheiro, casa, carro, comprava tudo o que queria; mas um dia, por conta das más influências, conheci a pedra, fui viciado em crack durante oito anos, vivi na rua, fui preso e perdi tudo que tinha; mas um dia meus pais receberam um papelzinho igualzinho ao que eu estou dando para vocês, eu mesmo que fiz o desenho que está nele e que vai junto desta incrível caneta-lanterna. Nesse panfleto está o telefone da clínica de reabilitação que me salvou. Hoje estou limpo e trago esses kits de canetinhas por apenas dois reais, mas vocês não estarão comprando uma caneta e sim dando uma oportunidade para um drogado. Eu ainda não paguei a passagem e espero que Deus toque o coração de vocês para que vocês possam me ajudar. Quem não tiver os dois reais para comprar o kit, procure aquela moedinha de cinco centavos perdida na bolsa, dez centavos, vinte e cinco centavos, um real, para eu poder pelo menos pagar a passagem. Essa instituição que salva vidas não recebe nada do governo municipal, nem estadual, nem federal. Eu venci as drogas, vocês têm agora a oportunidade de ajudar a outros como eu".

A viagem estava fraca, só uma pessoa comprou o kit da caneta-lanterna, então o discurso continuou, mas agora num tom choroso: "Passageiros, só um amigo ajudou aqui. Acontece que eu não tenho dinheiro para pagar a passagem, esses dois reais é para a instituição, será que não tem mesmo ninguém que pode completar o dinheiro da tarifa? Será que uma obra de Deus tão bonita vai ter que fechar as portas, será mesmo que o mal vai vencer? Ainda mais que agora a passagem aumentou, como vou pagar, se já entrei?". Diante do silêncio insistente do coletivo, forçou as lágrimas, resmungou que o diabo era poderoso, que tinha vontade de desistir de tudo e até mesmo de cometer uma loucura, e aí o dinheiro começou a parecer. A falsa emoção era necessária, as imagens tranquilas não mobilizam ninguém. A história de ser surfista e ex-presidiário também era mentirosa. Tinha feito segundo grau técnico em design gráfico, o desenho no panfleto era seu de verdade.

Para continuar no abrigo para ex-dependentes de drogas, havia uma exigência: uma meta de venda diária a bater. O dinheiro era contado religiosamente às 20 horas, diante do tumulto mudo daqueles que chegavam com as bolsas regadas. Se não conseguisse cumprir as demandas de venda durante uma semana, migrante obrigado, ele seria expulso e não tinha para onde ir, estava longe demais da casa natal. Não era possível, também, fugir com o dinheiro do dia, seus documentos e celular ficavam com o diretor da instituição, que não escondia o revólver na mesma gaveta. Ele ouvia, à noite, gritos dos mais rebeldes, que apanhavam com pedaços de madeira e depois eram obrigados a ficar na piscina gelada durante mais de uma hora para que os hematomas não aparecessem. A casa era bonita, tinha também horta e pequenos animais. Chegou a ver um porquinho sendo morto com um tiro na cabeça pelo diretor da instituição, e as galinhas mortas a pauladas. Na fila diária da prestação de contas, descobriu que vender caneta no ônibus era tão lucrativo quanto vender droga na boca de fumo. Não tinha mais contato, nem com a família, nem com amigos, tampouco ali era permitido usar a internet.

Na internet, várias páginas de redes sociais convocam para manifestações quase que diariamente. As tarifas de ônibus, trem, metrô e barcas tinham aumentado mais uma vez, mas dessa vez a questão foi ganhando proporções nunca antes vistas. Parecia que um sentido de emergência havia se espalhado no ar, como um vírus. As reações também eram virulentas: dizia-se que só quem protestava era universitário, afinal trabalhador não tinha tempo nem internet para isso. Protesto só servia para atrapalhar o trânsito e dificultar a vida do pobre que tem que se locomover constantemente para sustentar a família, além disso a economia no Brasil é frágil, não dá para paralisar nada que o país pode logo quebrar, era um dos argumentos de um renomado jornalista.

Mas como toda tentativa de fechadura é um convite ao arrombador, de um jeito ou de outro a aglutinação de pautas foi se sucedendo de tal forma exponencial que só diminuir a tarifa de ônibus já estava pouco naquele momento. Um dinamismo próprio da multidão foi se libertando. Tudo quanto era símbolo do capital foi atacado, quase como uma ação de cosmogonia intuitiva. Claro que tinha gente reclamando no jornal por causa de vidro de banco quebrado, por conta de muro pichado, do congestionamento na ponte. A repressão não tardou. Aplaudida, renovada e cheia de si pelo apoio midiático e reacionário, logo autênticos *robocops* já patrulhavam a cidade com suas novas vestimentas e *expertise* de cursos promovidos no Brasil pela polícia de Israel. Até o papa em visita ao Rio tirou foto sorridente com os policiais de novos armamentos brilhantes.

Numa dessas vezes, diante de tanto protesto que ia e vinha, alguns resolveram que não precisavam mais de convocações, iriam acampar no centro político da cidade. Deixaram os tetos de suas casas, que protegiam os seus sonhos, para viver na rua com aqueles que já estavam lá antes de tudo aquilo. Era preciso estar presente, viver realmente o fogo que recozinhava as emergências. O convívio virou amizade. Logo uma daquelas pessoas em situação de rua, mais atuante, foi conclamada presidente da galera, estava em todas e sempre tinha algo a falar. Usava uma faixa com as inscrições “phoder público”, feita pelos manifestantes. Tempos depois, quando morreu, foi considerada o primeiro cidadão em situação de rua a ser velado na Câmara Municipal da cidade. Teve cortejo para o velório e matérias nos jornais.

Um dia a guarda municipal que viu toda a ocupação começar recolheu as barracas que estavam na praça: vinha com a polícia militar, que saiu espancando quem vinha pela frente, era *teaser* e cassetete para todo lado, foram arrancados todos os cartazes e faixas que estavam estendidos. Na mesma hora, acontecia uma peça de teatro com atores voluntários. Artistas e público saíram correndo. O cenário agora era de guerra. O teatro de operações da polícia tomou o lugar. Era

preciso acabar logo com aquela palhaçada que já durava demais. O governador (que no futuro seria condenado a mais de 200 anos de reclusão por corrupção) resolveu que precisava ser mais duro. Mandou fazer prisões em massa. No primeiro dia após a decisão, foram logo 70 pessoas. Depois disso, a PM já vinha com três ônibus ou mais, vazios, para acompanhar as passeatas insistentes e desenhar o futuro próximo de tantos ali. Havia gente que levava leite de magnésia nas mochilas para cuidar dos olhos dos atacados por spray de pimenta, médicos e enfermeiros voluntários também apareceram para oferecer os primeiros socorros aos que eram atingidos por balas de borracha – balas de borracha bem duras que feriam muitíssimo e tinham como alvo preferencial os olhos ou rosto das pessoas. Muitos saíram cegos desses eventos. Apareceram também advogados voluntários que atendiam quem era detido. Tinha tanta bomba nas manifestações que coleções variadas surgiam feitas das latinhas usadas da marca de explosivos Condor; os modelos mais raros eram vendidos no Mercado Livre. Algumas bombas estavam vencidas há muitos anos e outras eram proibidas pelo governo brasileiro, mas naquele momento isso não parecia muito importante. Principalmente para uma imprensa privada. Surgiram então os coletivos midiativistas. Alguns desses faziam transmissões ao vivo, outros pegavam imagens tão incríveis que depois as grandes TVs que já não eram mais tão bem aceitas assim no meio do povo as roubavam e veiculavam nacionalmente, mas com sua logomarca em cima.

Numa dessas vezes, um manifestante museólogo que pedia que os companheiros não apedrejassem o museu municipal foi acusado de destruir patrimônio público, o que defendeu um policial desgarrado do seu grupo de linchamento foi identificado e acusado de tentativa de homicídio. Tinha gente que queria ser herói. Tinha gente que queria ser anti-herói. Estava no ar o encanto de zombar das censuras. Tinha gente que também não queria nada, mas acabou sendo capa de revista e aparecendo todo dia na Globo – mas isso sem ser artista contratado, e sim terrorista procurado. A novela, ou reality show, das manifestações era mais excitante e muito mais barata para rodar.

Logo não era mais só banco que era atacado, era loja de celular, ponto de ônibus, edifícios comerciais. Por consequência, toda a entrada de prédio ficou rosa, cor padronizada das placas sobrepostas de madeirite resinado. A armadura da cidade foi-se fazendo aos poucos. Alguns manifestantes foram pegos em casa, tinham os refúgios frágeis arrombados com mandados judiciais reais e mandados judiciais falsos. Dependendo da localidade, não se precisava de papel nenhum. Um grande inquérito foi aberto e começou-se a procurar o companheiro Mikhail Bakunin. Nas interceptações telemáticas, para quem fosse pego falando a palavra “livro” era logo expedida a prisão preventiva, pois falava em código e na verdade “livro” queria dizer bomba, o delegado explicava. Processos como esse aconteciam no mundo todo.

Ele saiu do abrigo que tinha sido bancado pelos pais, sem café da manhã, mas com uma fervente oração, para mais um dia de trabalho. Pensava na sua abstinência da pedra e na sua migração. Na instituição era proibido falar do passado. O passado não contava mais no remanejamento contínuo de si. Escapou de uma dívida com traficantes quando se mudou, mas agora tinha outra dívida com a entidade: nove meses de trabalho obrigatório. Quase no final do dia, cansado, viu, através da janela do coletivo, uma multidão caminhando pela rua. Pensou primeiramente se tratar de uma procissão religiosa, mas não havia santos sendo carregados, nem cânticos ou velas, mas sim gritos, faixas, cartazes e pedras nas mãos de alguns. Entretevese com o cartaz de um dos manifestantes. Poderia ter feito algo melhor, pensou. Permaneceu sentado enquanto as pessoas rodeavam o ônibus preso no tráfego. Olhava para o seu próprio panfleto reavaliando o desenho que havia criado e que era distribuído todos os dias para tanta gente. De repente,

ouviu explosões. Ficar sentado no ônibus virou tarefa impossível, a fumaça entrava e os olhos ardiam, a garganta enchia de gosto de pimenta e se fechava. O motorista abriu as portas e os passageiros, em zoada grande, saíram correndo. Ele não fez diferente, queria ir para qualquer lugar sem fumaça, tossia sem conseguir parar. Saiu dali empurrando quem estava pela frente, quase caiu quando derrapou num vômito de um senhor que se escorava num poste. Naquela via-crúcis quase cega do corpo sentiu de repente algo quente na barriga vazia e começou a passar mal também. Vomitou, tropeçou, viu que havia sido atingido por um tiro de bala de borracha, seus kits caíram na sujeira nojenta da rua. Enquanto catava o material precioso, foi pego, algemado e levado para um daqueles ônibus já estacionados das forças de segurança. A viagem para a cidade da polícia não parecia lhe trazer nada de novo.

Alex Frechette

3
GARIMPANDO GENTILEZAS

Quando vierem com a ladainha de que o indígena
está na cidade, pense nessa: 1 – Negativo,
a cidade foi que tomou conta de tudo, pode cavar aqui,
é cemitério. [...] use sua própria pussanga
para devolver o embaraço...
(ESBELL, 2018)

Boa Vista. Talvez provoque a dúvida, onde? Para a maior parte dos brasileiros, soa como um lugar perdido na memória vaga das lições de geografia. Situada em Roraima, no hemisfério norte, é uma cidade jovem, quando comparada com as litorâneas; e uma cidade pequena, quando comparada até mesmo com outras capitais do Norte, como as metropolitanas Manaus e Belém.

O nome teria sido herdado da primeira fazenda particular de gado, surgida às margens do Rio Branco por iniciativa de um militar que decidiu instalar-se na região durante o conturbado período regencial. A cidade se orgulha de ter sido planejada na década de 1940, de possuir avenidas largas partindo de uma praça central onde se concentraram os prédios das instituições públicas e dos três poderes. Outro orgulho proclamado é o *status* de "caldeirão cultural", formado que foi por migrantes de todos os estados do Brasil e dos países vizinhos caribenhos. A partir dos anos de 1980, foi essa a imagem cantada em produções do trio Roraimeira, formado pelos poetas/músicos Eliakin Rufino, Zeca Preto e Neuber Uchoa. *Canto das Pedras*, por exemplo, declara o amor a Boa Vista, que considera "linda, meu luar, minha musa de cantar/ meu desejo e bem querer/ te chamo de BV...", sendo afinal também o lugar de uma "nova era, lua nova/ um novo tempo de plantar/ uma semente de saber/ como resiste o caimbé e a nossa história/ que é feita de pajés e corações/ de cada canto do país" (PRETO, 2014).

Em *Cidade do Campo*, de Eliakin Rufino e Armando de Paula, o próprio título já sugere uma Boa Vista não tão urbana. A "estrela do norte do Brasil" surge como uma cidade acanhada diante da paisagem natural, mas, exatamente por isso, permite que a "boa vista" vá "aonde a vista vê" (1998). Essa cidade singela e gentil, que nos versos do poeta ampara os "pajés e corações de cada canto do país", não disfarça, entretanto, a hostilidade e apagamento contínuo da presença nativa: com exceção da *Ponte dos Macuxi* – construída na década de 1970 sobre o Rio Branco para ligar a cidade ao município do Cantá e dar acesso rápido à fronteira com a Guiana – e da *Orla Taumanan* – uma estrutura suspensa sobre a margem direita do Rio Branco que, inaugurada em 2015, traz no nome a "paz" em macuxi –, as referências aos povos nativos de Roraima, quando contextualizadas, são verdadeiramente ofensivas.

No meio da grande Praça do Centro Cívico, a cidade ostenta seu *Monumento ao Garimpeiro* e homenageia, desde

1968, a atividade econômica que historicamente provoca maior e mais rápido impacto destrutivo sobre o ambiente e as populações nativas. As avenidas, cujo traçado orgulha a cidade, recebem, sem exceção, o nome de militares, explicitando suas patentes. Atualmente dividida em 56 bairros que homenageiam muitos santos (São Vicente, São Pedro, Aparecida...), frutos e plantas (Caçari, Cambará...), datas (13 de setembro, 31 de março...) e políticos (Silvio Leite, Hélio Campos...), Boa Vista possui um único bairro cujo nome remete aos nativos: os Paraviana, citados em documentos históricos do século XVIII e sobre os quais a principal narrativa é de que foram extintos.

Mas não é só de apagamento que se trata. O que dizer da pata do cavalo do colonizador, que avança e pisa o ombro de Makunaima, no grande painel intitulado *Monumento aos Pioneiros*, de 1991? Além disso, a despeito do fato de Boa Vista ser a capital que possui a maior população indígena no Brasil, nessa e na escultura presente na *Praça da Cultura* (1988), os nativos são representados com corpos nus ou seminus, portando lanças, arco e flecha e adornos de penas, uma representação presa ao passado que reproduz com fidelidade as descrições feitas por Pero Vaz de Caminha no distante século XVI.

Fazendo frente a tantas hostilidades, foi montada no Hall da Biblioteca Central da UFRR a exposição temporária de um conjunto de obras de arte intitulada *Cabocagem: o homem na paisagem*, do artista macuxi Jaider Esbell. Conhecido em Roraima por ter recebido o Prêmio Funarte de Literatura um ano antes (2010), Jaider agora trazia ao público obras como *A mulher na roça*, que, oposta à imagem dos monumentos em que os indígenas são fixados no passado, destaca "cenas do cotidiano do povo nativo, daqui. Sem a mulher e sem a roça não teríamos presente, tampouco futuro" (BORGES, 2011).

Dois anos depois, Jaider Esbell liderou o *I Encontro de todos os povos* e promoveu outra grande exposição da produção indígena contemporânea, dessa vez no Espaço União Operária, no centro da cidade. Em seguida, inaugurou a primeira galeria de arte em Boa Vista. Levando seu nome, o empreendimento foi instalado em um imóvel residencial localizado no nobre bairro do Paraviana (único a referenciar uma presença indígena, ainda que extinta). Apesar de ter-se mantido na informalidade nos anos seguintes, a Galeria rapidamente se converteu num lugar de contínua pesquisa e colaboração entre artistas indígenas e não indígenas. Além das obras de arte, Jaider costumava trazer doce de caju e panelas de barro da comunidade para vender em Boa Vista.

Ao criar e manter a galeria, que divulgava incessantemente em sua página no Facebook, ele construía não apenas uma iniciativa importantíssima para o reconhecimento e consolidação do que começava a ser chamado de Arte Indígena Contemporânea (AIC): Jaider afirmava um lugar de reexistência indígena na cidade. Foi o que aconteceu, por exemplo, às vésperas do Dia dos Namorados, em 2019, quando, em uma atividade aberta da Galeria, divulgou que produziria "desenhos do amor" em parceria com o artista Amazoner Arawak, e convidou: "Parentes da cidade, hora de lembrar da comunidade. Damurida[6] confirmada" (ESBELL, 2019).

Esse lugar físico e subjetivo, construído por Jaider, o colocava em posição de tradutor, a exemplo do que ensina Antônio Bispo (SANTOS, 2018), mas ele entendia os limites dessa posição e avisava

> Parentes, eu vou sair. Vou sair nu e eles vão perguntar por vocês, vão querer saber sobre vocês. Vou dizer: perguntem a eles, eles estão lá [...] são sobreviventes. Se, felizes ou tristes, perguntem a eles. Se satisfeitos ou decepcionados, perguntem... (ESBELL, 2016)

6. Damurida é um prato típico da culinária macuxi, ensopado e apimentado, que pode ter como base peixe, carne bovina ou de caça.

Jaider se via como um “poeta na janela, um lado verde gostando [...] do cinza-vício da cidade” (2017). Esteve em muitos locais tomados pelo cinza-vício: Roma, Manaus, São Paulo, Brasília, Toronto, Rio de Janeiro, Paris... as cidades o impressionavam, mas não uma impressão deslumbrada. Ficava claro que o que o impressionava era o artificialismo, a falta de encantamento na “multidão que avança sedenta e sem alma. Abstrata, sem rosto ou forma”, a quem, de manhã, “não são os cantos dos pássaros que acordam, mas as sirenes” (BORGES, 2011). Boa Vista também não era poupada de certa acidez, nem tratada com o amor que se vê na produção do Trio Roraimeira:

> Aqui tem tudo pra nós. Tem mato e avião. Tem paixão, visita certa inesperada. Somos vizinhos. [...] O que mais querer se não viver e deixar que todos vivam. Que contagie nosso bem querer, que seja exemplo. A compreensão deve ser maior que tudo, que a cidade, que o próprio amor. Livre e espontâneo fluindo no campo das forças positivas. Em rede, sem fio, conexão em pensamento. Ele vive, respira, se alimenta. Vive belo pois está feliz, como uma cidade é linda para o turista. E quando chega a hora do encontro as esquinas se alinham, se adaptam, tudo se ajeita para a hora feliz. Amanhece em BV e o amor adormece. (ESBELL, 2016)

Apesar disso, quando estava em Roraima, Jaider fazia postagens alegres sobre sua roça na comunidade e, na cidade, a presença do passaredo, a proximidade da Galeria com o rio Cauamé, os frutos do trabalho artístico e coletivo. Em uma foto com aves pousadas no coqueiro de seu quintal, escreveu: “Quando eu saí do mato para a cidade, sabia que se plantasse árvores elas viriam me visitar” (ESBELL, 2018), demonstrando seu intuito e sucesso em alterar essa paisagem urbana.

Em março de 2021, Jaider divulgou que “duas noites de trabalho no centro de São Paulo” lhe renderam a produção de IREN-Rio, uma série de pinturas feitas com jenipapo e caneta Posca, homenageando os rios de Roraima, para um “mundo que padece por falta de transposição” (*Id*., 2021). Parece-me uma continuidade da transposição que ele buscava ao criar, quando fazia “voos” que o permitissem escutar “o que os parentes têm a dizer”, tomar contato com o que os antigos “espíritos diziam nos rituais”, segredos que “agora são soprados no vento” (BORGES, 2011).

Jaider se definiu em seu perfil no Facebook como “aquele que passa olhando o feio a fenda o fundo o escuro o absurdo”, e explicava: “Eu sou artista e arte não se faz na clausura, nem sendo recatado ou do lar, pra falar a língua da moda. Eu sou tímido, não gosto que me olhem, como todo índio sabe. Mas é preciso...” (ESBELL, 2016). Enfrentando a timidez, ouvindo os segredos soprados no vento e se exibindo, Jaider foi capaz de produzir obras como *Kanaimé*, tela que vi naquela primeira exposição no Hall da Biblioteca. Vibrante, feita com tinta acrílica, apresenta o que parece ser uma figura humana coberta por pele de onça e tamanduá. Em 2011, o artista já explicava que essa figura bastante respeitada e temida pelos indígenas mais velhos, por ser uma existência que se materializa quando necessário para promover atos violentos de justiça, “já quase não assunta” e que, na cidade, já havia quem dela risse e zombasse. Exposta em muitas outras oportunidades, essa obra esteve também no Pavilhão da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, abrindo uma série capaz de demonstrar o quanto o artista escutou atentamente essa entidade que, também sofrendo os efeitos de apagamento da cidade, continua como presença viva diante dos enormes desafios enfrentados pelo povo macuxi em pleno século XXI.

A partir de Boa Vista, Jaider Esbell foi capaz de mergulhar nesse espaço em que se cultivam as práticas que diminuem, aniquilam e apagam a existência de outros mundos – a

Jaider Esbell, *O ataque de Kanaimé* (2011). Acrílico sobre tela, 168 x 129 como. Cortesia @*Galeria Jader Esbell*. Fotografia: Cortesia @ *Marcelo Camacho*.

cidade hostil que se espalha e alarga por todos os espaços do globo –, exatamente para garimpar itens cada vez mais preciosos: a urbanidade, a troca e o convívio respeitoso. Se foi pela expansão das práticas citadinas que os rituais de "bater folhas e outros segredos foram desacreditados", foi também pela prática citadina do seu fazer artístico que instalou uma *Guerra de Kanaimés* em plena selva de pedra, denunciando como esses lugares, em que "os rios são desgostos e os índios são empecilhos" (BORGES, 2011), estão tristes e doentes. Não à toa avisava aos pesquisadores com "roupa riponga" e "bolsa de algodão cru" que, empunhando "gravadores roubadores de alma", queriam "lavar dinheiro deles dizendo que estão decolonizando" e "fazendo reparação histórica": "Fecha essa porteira, essa torneira, essa betoneira, pára com essa tua vida garimpeira" (ESBELL, 2020).

Ao fazer de sua prática artística um "conjunto ritualístico mais que mítico, chegando à pajelagem, [uma] prática xamânica, curativa e psicomedicinal", intencionalmente a estabelecia "como um conector para fatos históricos e como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso" (*Ibid.*). Intervindo na cidade, com a resistência de um caimbé e a força de um Kanaimé, a obra de Jaider Esbell brilha hoje para a cidade de Boa Vista menos como o fulgor de uma pedra preciosa e mais como o lampejo de um raio que atinge uma árvore velha: queima, derruba, altera a paisagem e permite, em meio ao que parece destruído, o brotar de novas existências.

elimacuxi

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGARTNER, Gerhard; *et al*. *Ceija Stojka, une artiste rom dans le siècle*. Lyon: Fage éd, 2018.

BERGER, KARIN. Avant-propos. *In*: STOJKA, Ceija. *Je rêve que je vis? Libérée de Bergen-Belsen.* Plounéour-Ménez: 2016.

BORGES, Edgar. Jaider Esbell e sua cabocagem. Boa Vista: *Cultura de Roraima & Afins*, 15/12/2011.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Dépossession*. Paris: Diaphanes, 2016.

BUTLER, Judith; WORMS, Frédéric. *Le Vivable et l'invivable.* Paris: PUF, 2021.

CYROULNIK, Philippe. L'enfer transfigure. *In*: BAUMGARTNER, Gerhard; *et al*. *Ceija Stojka, une artiste rom dans le siècle*. Lyon: Fage éd, 2018.

ESBELL, Jaider. *Um bom dia especial*... Boa Vista, 08/02/2016. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Se eu quero me aparecer?*... Comunidade PEAWU, RR, 04/05/2016. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Não leia!!! Antes do céu cair...* Boa Vista, 10/05/2016. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Ruma o barco...* Boa Vista, 28/03/2017. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Quando eu saí*... Boa Vista, 11/03/2018. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Parentes diante de uma entrevista*. Boa Vista, 18/05 /2018. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea*. Boa Vista, RR. 2018. Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/01/11/galeria-jaider-esbell-de-arte-indigena-contemporanea/.

_____. *Atividade aberta...* Boa Vista, 08/06/2019. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *A arte indígena contemporânea como armadilha de pegar armadilhas.* 09/07/2020. Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/.

_____. *Dizendo para mim mesmo que são milhares...* 15/02/2020. Disponível em: facebook.com/jaider.esbell.

_____. *IREN-Rio...* São Paulo, 09/03/2021. Disponível em facebook.com/jaider.esbell.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

GALBERT, Antoine de. Avant-propos, *In*: BAUMGARTNER, Gerhard; *et al*. *Ceija Stojka, une artiste rom dans le siècle*. Lyon: Fage éd, 2018.

SPIVAK, Gayatri C. *O Subalterno pode falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

STOJKA, Ceija. *Auschwitz est mon manteau et autres chants tsiganes*. Lyon: Fage éd., 2018.

_____. *Ceija Stojka. Paroles d'artiste.* Lyon: Fage éd., 2017.

_____. *Je rêve que je vis? Libérée de Bergen-Belsen.* Plounéour-Ménez: 2016.

PAULA, Armando de; RUFINO, Eliakin. Cidade do Campo. In: CRYSTIAN, Halisson. *Cara*. 1998.

PRETO, Zeca. *Songbook*. Boa Vista: Editora UFRR, 2014.

SANTOS, Antonio Bispo. *Somos da terra*. Belo Horizonte, PIseagrama, n. 12, p. 44-51, 2018.

CULTURA VISUAL PERIFÉRICA: TRÂNSITO ENTRE A CULTURA POPULAR E ERUDITA NAS OBRAS DE RAIMUNDO RODRIGUEZ

Renata Gesomino
Victor Tufani

O artigo objetiva apresentar, por meio de uma investigação da materialidade de algumas obras pertencentes à década de 1990 do artista visual Raimundo Rodriguez, a formação de uma identidade territorial e visual periférica. Conceitos que abarcam o campo da sociologia, da psicanálise e da semiologia serão abordados com a finalidade de esclarecer as poéticas visuais adotadas pelo artista e o processo incipiente de legitimação de sua produção simbólica. Tais conceitos viabilizaram a criação de um discurso imagético que problematiza antinomias como as encontradas nas relações entre centro x periferia, cultura erudita x cultura popular, arte x artesanato, entre outras.

As complexas definições de cultura e suas modificações ao longo do tempo ajudaram as ciências humanas e sociais a se tornarem disciplinas que muito tiveram e ainda têm a acrescentar às análises históricas, teóricas e críticas específicas do campo das artes visuais. Com efeito, o recente desenvolvimento do conceito de "cultura visual", que por sua vez está diretamente ligado às contribuições dos autores dos Estudos Culturais, o que inclui a sociologia (HALL, 2016, p. 18-19), a antropologia (CANCLINI, 2006, p. 242) e a educação (HERNANDEZ, 2006, p. 38-39), será compreendido neste estudo a partir de uma suscinta definição que abarca não apenas o estudo dos significados da produção simbólica da chamada "arte erudita" ou "alta cultura" (BOURDIEU, 2005, p. 105), mas também inclui as plurais e diversificadas manifestações da cultura popular e de massa – repertórios visuais, práticas e objetos extraídos diretamente do cotidiano da vida comum com seus trânsitos ambíguos, híbridos e muitas vezes contraditórios.

Ademais, poder-se-ia aferir a cultura visual como uma área transdisciplinar do conhecimento interessada *também* em decodificar as imagens/visualidades, levando em consideração inúmeras possibilidades de interpretação (MIRZOEFF, 2003, p. 7-10). Tais possibilidades estão relacionadas, de forma mais abrangente, às obras de arte, aos objetos ordinários ou artesanais, aos elementos midiáticos da comunicação e propaganda etc. Nesse sentido o campo da cultura visual se expande, agregando variadas categorias de objetos de estudo, ao deixar em suspensão, *ao menos por alguns instantes*, suas distintas inserções e contextos sociopolíticos, ideológicos e econômicos. Importa compreendê-las inicialmente como informação, sem reduzi-las ou engessá-las.

Partindo dessa premissa seria possível analisar a produção simbólica de uma cultura visual específica. Cultura essa ligada a certos territórios, por vieses geopolíticos, ideológicos e subjetivos. Esses espaços geopolíticos são constructos de uma identidade territorial que se manifesta através da remissão poética, estética e visual das vivências afetivas em certos locais (concretos ou imaginados), e que se caracteriza por suas tensões, por negociações, conflitos e lutas permanentes. Assim, este breve estudo de caso pretende apresentar um exemplo da cultura visual periférica revelada nas análises críticas da materialidade das obras mais incipientes do artista visual Raimundo Rodriguez.

Com mais de 30 anos de carreira, Rodriguez também é um dos fundadores do coletivo de arte contemporânea Imaginário Periférico.[1] Teve seu trabalho amplamente divulgado e popularmente re(conhecido) na última década ao trabalhar com o diretor Luiz Fernando Carvalho, da Rede Globo de televisão, desenvolvendo uma estética própria e inconfundível feita, sobretudo, a partir de materiais descartados, como os vistos nas minisséries *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino* e nas novelas *Meu Pedacinho de Chão* e *Velho Chico*.

Nascido no Ceará em 1963, Rodriguez teve como principais referências no trabalho artesanal seu pai, que era estucador, e seu avô, que foi carpinteiro. Mudou-se para o Rio de Janeiro ainda aos 9 anos de idade, vindo a fixar residência, posterirormente, na região de Três Corações, em Nova Iguaçu, onde estabeleceu seus laços afetivos mais fortes. Começou a desenvolver as atividades artísticas de pintura aos 13 anos. Foi aluno de um curso livre de pintura conhecido como a "Colmeia dos Pintores do Brasil",[2] e participou aos 15 anos do 1º Salão do Artista Jovem, no Planetário, no Rio de Janeiro.

Durante alguns anos atuou como animador cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. É preciso salientar que Rodriguez, desde o início de sua carreira, manteve uma presença constante no movimento cultural do município de Nova Iguaçu, onde ainda mora atualmente, além de ter contribuído intensamente organizando e propondo ações artísticas coletivas no Imaginário Periférico. Sobre a importância do local na criação de suas obras e a aproximação entre o ambiente da Baixada Fluminense e a paisagem do interior nordestino evocada pelas memórias de infância, afirma:

> Eu acho fundamental o lugar! Como você cria, o que você cria, está ligado a forma que você vive e o que escolhe pra sua vida. A Baixada reúne características muito próximas do nordeste, só não tem a seca, mas, também tem a carência da água, o calor que é muito forte, por isso talvez tenha muito nordestino aqui, o clima se assemelha. Eu brinco dizendo: "Já foi a Caruaru? então vá a São João de Meriti que é igualzinho, já foi à periferia de Recife? Então vá a Nova Iguaçu que é igualzinho" (risos), por quê? Eu acho que por conta de ter tanto nordestino. Essa estética se reproduz aqui, *nas formas do comércio, do carro de som, das feiras, tudo é muito parecido*. É claro que tem a influência da grande cidade, a maioria das pessoas trabalham na zona sul e no centro, então mistura tudo, mas, a presença nordestina na Baixada é muito forte.[3]

O local/território/entorno e sua relação com o processo criativo de Rodriguez deve ser compreendido de maneira indissociável, uma vez que o artista busca, por meio de um processo de ressignificação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 138), tornar suas referências materiais, isto é, a apreensão da cultura visual periférica através dos objetos que são resgatados do entorno, um ponto de partida poético, mas livre de estereótipos (BHABHA, 2010, p. 105-106).

Nesse sentido, ao traçar uma análise da inserção da obra de Raimundo Rodriguez no circuito de arte oficial, torna-se

1. Batizado de "Imaginário Periférico", o coletivo de artistas visuais foi formado oficialmente no Rio de Janeiro durante o ano de 2002. Tem como membros fundadores seis artistas; tendo a maioria se conhecido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, são eles: Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Deneir de Souza, Roberto Tavares, Jorge Duarte e Ronald Duarte. Os artistas possuem linguagens estéticas similares, com investigações sobre materiais descartáveis e o desenvolvimento de técnicas que são misturadas com saberes locais/manuais/artesanais. Além disso, todos tem um vínculo afetivo direto ou indireto com as áreas de periferia do Rio de Janeiro, mais precisamente na Baixada Fluminense, tais como: Fragoso, Pau Grande, Nova Iguaçu, Piabetá e Magé, entre outras.

2. A Escolinha de Arte Livre "Colmeia de Pintores do Brasil", situada na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, foi fundada por Levino Fânzeres (1884-1956).

3. Entrevista gravada e transcrita, concedida à autora por Raimundo Rodriguez. Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2012. (Documento inédito, grifo nosso).

imprescindível mencionar o trânsito operado entre os elementos identitários pertencentes à cultura popular e erudita que se hibridizam em seus trabalhos. É o que se nota durante a década de 1990, quando o artista pareceu ter assumido com mais clareza o uso de um aparato simbólico extraído da cultura popular, através, sobretudo, da presença constante do sincretismo religioso. Tal sincretismo abarcava boa parte de seus objetos-oratórios/caixas-oratórios, reconduzindo-os rumo ao campo da produção erudita. Em séries apresentadas em diversas exposições individuais e coletivas, concentradas entre os anos de 1994 e 1995, pode-se perceber a presença de um conjunto de objetos descartados, tais como: imaginárias em gesso, oratórios, ex-votos antigos, talhas etc., que foram apropriados pelo artista em obras e séries como: *Anunciação*, *Agnus Dei*, *Santos Arcanos* e *Fabulário da crença popular*. Essas obras estão imersas numa relação dialógica entre as referências católicas e as referências sincréticas das religiões afro-brasileiras praticadas no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense. Tais objetos resgatados das ruas e dos terrenos abandonados são testemunhos do crescimento e ocupação das igrejas evangélicas pentecostais e neopentecostais no período, que provocou o fenômeno de descarte e abandono em massa nos lixões e terrenos baldios de incontáveis imagens de santos católicos e de boa parte do aparato simbólico das religiões afro-brasileiras.

Destarte, faz-se uma análise da identidade territorial e da cultura visual periférica por meio de tais objetos resgatados. Esses objetos podem evocar/representar uma narrativa própria e singular sobre o fechamento de vários terreiros de umbanda, quimbanda, candomblé etc., e a consequente substituição de determinadas práticas religiosas, até então dominantes no local. Além disso, adiciona-se a especificidade de uma religiosidade nordestina e de uma "sabedoria popular" pautada na fé que se ligam às lembranças de infância do artista em Santa Quitéria, interior do Ceará, e que pertencem à construção complexa de uma poética híbrida e transcendental. Assim, as obras de Rodriguez produzem um movimento dialético, um "entre-lugar" (BHABHA, 2010, p. 20) de estratégias de subjetivação em que aceitação e rejeição se fazem presentes simultaneamente. O material descartado, as chamadas "sobras do mundo",[4] narram, num certo sentido, a história das mudanças nos paradigmas das crenças religiosas nas áreas periféricas de uma maneira mais ampla, abordando os trânsitos identitários (HALL, 1998, p. 12). O artista se colocou, naquele momento, como um agente capaz de restaurar nesses objetos abandonados seu poder místico e oculto, ressignificando-os. A questão da fé passou a ser deslocada para a arte como um "novo" objeto de culto, através de um processo de "ressantificação" da obra.

Discutir o trânsito entre os elementos da cultura popular e erudita, nesse contexto, se torna uma questão pertinente que está amparada em alguns princípios teóricos da sociologia de Pierre Bourdieu. Para entendermos tal separação entre os campos, é preciso compreender como o autor assim os definiu, e então será possível avaliar as estratégias de legitimação que são empregadas não apenas pelo próprio artista, como também pelos demais agentes do campo cultural, no processo ulterior de manipulação e legitimação da produção de bens simbólicos. Segundo Bourdieu, sobre a definição e separação na estrutura do campo da produção erudita e do campo da indústria cultural,

> o campo da produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, *o campo da produção*

4. Trata-se de uma expressão utilizada recorrentemente pelo artista investigado para caracterizar os objetos coletados do entorno que são incorporados às obras. Esses objetos costumam ser: refugo de madeira, latas de tintas descartadas, brinquedos descartados, imaginárias descartadas, entre outros.

> *erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ("o grande público") que podem ser recrutados tanto nas frações não intelectuais das classes dominantes ("o público cultivado") como nas demais classes sociais. (2005, p. 105)

Ainda que Rodriguez possuísse uma produção repleta de singularidades voltada para o uso de imagens e formas que dialogavam com uma especificidade do local, seu trabalho desse período poderia ter sido classificado como o de um artista "popular" ou pautado no ofício estritamente artesanal. Essa possibilidade se justifica pois o artista trouxe para suas obras um conjunto de referências técnicas (*bricolagem*) extraídas do universo artesanal, além da menção constante, formal e estética, aos elementos da cultura visual (popular) local. Essa classificação poderia provocar, por fim, a diminuição do "valor estético" e, por conseguinte, monetário, chamado por Bourdieu de "capital simbólico" na produção de bens simbólicos de Rodriguez.

Essa hipótese de inserção num campo da produção artesanal, por exemplo, excluiria o artista de atuar em um circuito restrito/elitista, como o circuito das artes visuais, onde segundo Bourdieu (2005, 105) *os produtores de bens culturais produzem para um público também produtor de bens culturais*, atingindo, principalmente, uma elite econômica em busca de *status* cultural, ou as frações dos intelectuais da classe dominante.

Para adentrar o campo da produção erudita, segundo o sociólogo, é preciso que o artista conheça as leis gerais e específicas de funcionamento do campo e tenha, principalmente, a *crença* no objeto que está em disputa, além da colaboração e reconhecimento dos demais agentes do campo cultural.

Dessa maneira, o artista é capaz de elaborar estratégias de inserção, pois encontra-se ciente dos jogos, lutas e disputas que ocorrem em torno dos processos de legitimação e reconhecimento e que são firmados a partir do estatuto da arte e do artista. Sobre a produção &a manutenção da "crença" dentro do campo artístico, afirmou Bourdieu:

> Basta levantar a questão proibida para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o "descobrir" e consagrar enquanto artista "conhecido" e reconhecido – críticos, prefaciadores, *marchands* etc. Assim, por exemplo, o comerciante de arte (negociante de arte, editor etc.) é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer o comércio de seus produtos e aquele que, colocando-o no mercado de bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma *consagração* tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado. (2010, p. 193)

Mostrando-se ciente dos jogos e das lutas que se passam no meio de arte estabelecido e contando com a colaboração de críticos, galeristas, pesquisadores, *marchands*, entre outros, durante o momento de introdução de sua obra em circuito expositivo, o próprio artista definiu a singularidade e o simbolismo da sua produção a partir de uma visão teórica que buscava relações intelectuais em campos acadêmicos distintos, como o da psicanálise, por exemplo.

É desse modo também que as obras apresentadas no circuito expositivo na década de 1990, *Anunciação*, *Agnus Dei*, *Santos Arcanos* e *Fabulário da crença popular*, foram

descritas. Em outras palavras, para além das relações da identidade territorial periférica e da cultura visual periférica que narram as mudanças nas crenças religiosas ocorridas no entorno da Baixada Fluminense, há também a presença de um *discurso intelectual* que busca atrelar a produção imagética de Rodriguez aos "arquétipos do inconsciente coletivo" junguianos, universalizando a experiência estética.

Essa manobra discursiva ou interpretativa das obras do artista permitiu compreender como, inicialmente, seu trabalho abordou uma questão local (popular) para ser reconduzido a uma linguagem universal (e erudita). Para o artista, sua produção imagética tecia uma analogia poética com alguns "arquétipos do inconsciente coletivo" – fazendo referência à teoria homônima de Carl Jung. Segundo Jung, a definição para a teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo é a seguinte:

> O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos.
>
> O *conceito de arquétipo*, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de *determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar*. (2000, p. 53, grifo nosso)

A partir das considerações de C. Jung, é possível compreender como o artista utilizou, na maioria das vezes metaforicamente, o conceito de "arquétipo" para retirar seu trabalho de uma leitura mais restrita e redutora. Essa "leitura" redutora das obras poderia apenas investigar o viés da localidade e da particularidade que se encontram subjetivamente na construção da trama de cada objeto. Parte-se do pressuposto de que as

II. 1. Raimundo Rodriguez. *Anjo da Guarda*, 1994. Série "Anunciação", uma Instalação no Natal.

formas evocadas nas obras do artista são equivalentes a *arquétipos*, restaurados em suas funções simbólicas, operando uma transcendência que, por fim, se converteria em formas universais. Essas formas universais se constituiriam na psique humana e estariam presentes em todo o tempo e lugar, permitindo que o embate com a obra se tornasse mais aberto, no sentido de uma fruição geral (do público cultivado e/ou do público não cultivado).

Na obra *Anjo da guarda* (ilustração 1), de 1994, pertencente à série "Anunciação", instalada como parte de um presépio na Galeria da livraria Bookmakers, na Gávea, Rio de Janeiro, pode-se notar a presença das "formas arquetípicas" que, de certa maneira, simbolicamente remetem ao misticismo e à religiosidade ocidental.

Toda a obra é constituída a partir de materiais descartados que foram lixados e muitas vezes envernizados. Duas asas são formadas em torno de uma caixa de madeira que acomoda na parte inferior direita um objeto em forma de coração. Essa referência ao símbolo cristão é recorrente nas obras do artista e pode ser apreendida por meio de análises tipológicas que constituem o inventário imagético singular do artista. À frente, atravessando a caixa alada, uma espécie de cajado xamanístico se sobrepõe, indicando seu aspecto protetor, função primária descrita nos textos bíblicos e atribuída à figura sobrenatural dos "anjos da guarda". Nas obras apresentadas na exposição "Agnus Dei", em 1995, também na mesma galeria da Gávea, no Rio de Janeiro, destaca-se um "oratório-caixa" (Ilustração 2). Nesse objeto em forma de oratório, pode-se notar, além da presença de mais um "sagrado coração de Jesus", entalhado na madeira de refugo, a presença simultânea na parte superior de uma estrela de Davi – símbolo do judaísmo, que também é utilizado por religiões mais difusas, como o Santo Daime. Um pedaço de lata aparece grampeado, numa espécie de *assemblage* ou bricolagem, ao fundo da caixa, contrastando com a cruz feita de sobras rústicas de madeira. A convivência entre os símbolos religiosos de

Il. 2. Raimundo Rodriguez. *Oratório – Caixa*, 1994. Técnica mista. 45 x 18,6 cm.

culturas distintas indica a dimensão do sincretismo religioso e a complexidade de fenômenos como a globalização, que, por sua vez, intensificou o encontro de povos, crenças, práticas e culturas. Esse processo foi descrito pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2006, p. 28) como parte sintomática do "hibridismo cultural", ou do "multiculturalismo", e corresponde às características fundamentais na constituição de uma análise imagética a partir do binômio centro-periferia, encontradas em obras específicas.

Todavia, a interpretação da obra de Rodriguez por esse viés da psicanálise evidencia, contraditoriamente, uma maneira de escapar às armadilhas capciosas de uma análise crítica apoiada em considerações colonialistas. Tal abordagem poderia atestar a presença de uma identidade periférica ou de uma cultura visual periférica pautada no discurso da "precariedade", "adversidade", e na ideia de uma arte "provisória", isto é, de um arranjo estético que se daria pela falta de condições materiais, e não por uma escolha deliberada, intencional. Esses termos comuns para a crítica de arte contemporânea brasileira, quando mal direcionados, poderiam ainda deslocar o repertório imagético e discursivo para um sentido pejorativo, que muitas vezes resultou na classificação das obras de Rodriguez como pertencente a uma estética "*kitsch*"[5] ou com características e inclinações para um tipo de "*arte povera*"[6] à brasileira. Nesse caso, a obra teria sua abordagem desviada da possibilidade de *afirmação positiva* da identidade periférica e do reconhecimento de sua riqueza cultural, simbólica e inventiva.

5. Palavra de origem alemã que tem significado pejorativo; no campo da crítica e teoria da arte, pode indicar um trabalho "brega" ou "vulgar". Foi popularizada pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, referindo-se aos objetos produzidos pela cultura de massa.

6. *Arte povera* ("Arte Pobre") foi um movimento surgido na Itália no final da década de 1960 e conceituado pelo crítico de arte Germano Celant para caracterizar a produção de artistas que utilizavam exclusivamente materiais "não nobres" em suas instalações.

O adensamento da questão teórica proporciona ambiguidade intelectiva às obras, pois carrega cargas identitárias contraditórias e conflitantes, afirmando o movimento de mobilidade permanente nos jogos das identidades culturais pós-modernas, ou a constituição de um interstício, ou de um *entre-lugar*. Essa visão teórica da própria obra, desenvolvida no discurso crítico de Rodriguez, ajudou estrategicamente a driblar as armadilhas conceituais de ter a produção de bens simbólicos caracterizada e reduzida às manifestações de cunho regionalista. O trânsito provocado pelo artista entre aparato simbólico da cultura erudita e da cultura popular acaba por produzir esse "*entre-lugar*", ou seja, uma possibilidade de interstício entre os campos (sociopolítico e culturais), através de "estratégias artísticas de subjetivação", em que um tipo de obra não estigmatizada, mais aberta e abrangente, poderia enfim ser produzida, consumida e (re)interpretada em seu discurso, resultando num ato ou tentativa de definir a ideia de sociedade.

Por fim, o "*entre-lugar*" mencionado seria um espaço-tempo em essência periférico, capaz de admitir a multiplicidade e certo hibridismo, características irrefutáveis presentes na obra de Rodriguez e no amplo discurso da contemporaneidade.

Naquele mesmo momento, os agentes do campo começavam a construir uma relação estética e formal entre as obras de Rodriguez, afirmando positivamente o trânsito entre as referências que brotavam originalmente da cultura popular, transcendendo-as à cultura erudita. A partir desse discurso crítico ambíguo, a obra de Rodriguez começa a ser descrita nos jornais e nas demais mídias que a divulgaram na época.

Em texto escrito pelo crítico e ensaísta André Seffrin para a exposição "Agnus Dei", o autor afirma:

> Raimundo Rodriguez é um inquieto, inquieto de uma inquietação que o mantém cotidianamente no exercício

de suas múltiplas possibilidades. Sua obra cresce na medida dessa inquietação, gerada no pó das estradas. Ele é *nordestino* e assim se tem dele uma ideia mais aproximada. Seu mundo de homem é seu mundo de artista, *aqui a sua ração de universalidade. A cultura nordestina, ou melhor, a mitologia nordestina e o vasto fabulário da crença popular dos subúrbios* são alguns dos ingredientes que vem oxigenar seu trabalho neste momento, que os estudos dos textos bíblicos vestem de paixão. O artista soube a sua intuição neste clima e adequá-la as suas intenções. Intenções realizadas num conjunto de admirável coerência. Com essa coerência, que é uma de suas virtudes, deve cumprir um caminho nas artes plásticas brasileiras. Caminho para o qual veio predestinado; caminho que começa a trilhar com inteligência e obstinação. (1995, n. p., grifo nosso)

Il. 3. Raimundo Rodriguez. Série "Fabulário da Crença Popular", 1995. Instalação com 650 velas.

Ao mesmo tempo que a identidade nordestina do artista é afirmada no reconhecimento do uso ou da manipulação de um aparato simbólico específico extraído de um inventário da crença popular, suburbana ou periférica, é também reforçada a universalidade de sua potência imagética. Desenvolve-se, então, um discurso ambivalente e legitimador do "direito de entrada" no campo da produção erudita. A manipulação de tal carga simbólica e o trânsito entre a cultura popular e erudita ficam ainda mais visíveis nas obras apresentadas na exposição de montagens, pinturas e objetos intitulada "Fabulário da crença Popular", realizada em 27 de abril de 1995, no Espaço Cultural Aliança Francesa, Maison de France. Nessa ocasião, Rodriguez produziu uma instalação com cerca de 650 velas (ilustração 3) que remetiam aos velários das igrejas católicas. A instalação foi contextualizada através de uma operação estética singular, criando-se, dessa maneira, uma estranha paisagem plástica imersa na liquidez da cera e na iluminação barroca. O discurso poético-visual também é ambivalente, agregador de sentidos variados: do local ao global (ANJOS, 2010), do particular ao universal, abrindo-se para as adesões identitárias múltiplas e cambiantes.

Em matéria publicada no Jornal do Commercio, a referida exposição foi descrita da seguinte maneira por Mario Margutti:

> Raimundo trabalha com materiais diversos, como madeira, metal, tecido, papel, cera e tinta, para criar peças inspiradas no imaginário religioso da nossa população. No interregno entre pintura e escultura, o artista nos oferta uma arte simbólica por excelência (no sentido que o pesquisador francês Gilbert Durand dá ao termo símbolo: a epifania de um mistério). É dos mistérios da religião cristã que as obras de Raimundo estão povoadas. *Exigem, portanto, uma leitura profunda, pois estão repletas dos arquétipos do inconsciente coletivo, exaustivamente estudados por Carl Gustav Jung*. Do ponto de vista

> estritamente plástico, a obra de Raimundo denota o ingresso na área da maturidade, marcada pelo despojamento formal e pelo conteúdo altamente reflexivo. (1995, n. p., grifo nosso)

Além da materialidade da obra que se evidencia no uso aparente dos objetos descartados e que são amplamente citados na matéria publicada no Jornal do Commercio, pode-se notar a referência à construção de um "imaginário popular/religioso". Tal expressão viria a acompanhar outros textos críticos sobre a obra de Rodriguez, até converter-se em "imaginário periférico", em menção ao coletivo que o artista ajudaria a fundar posteriormente, anunciando a presença incipiente de uma identidade territorial. O texto menciona ainda a relação com a teoria dos arquétipos de Jung, reiterando a "profundidade reflexiva" que a obra poderia provocar no público, apesar, segundo o autor, de seu "despojamento formal", ou seja, do uso de materiais não nobres, numa clara legitimação de seu valor simbólico.

Na série "Santos Arcanos", também exposta na Galeria da Livraria Bookmakers, em 1995, a afirmação do aspecto popular e sincrético na obra de Rodriguez, atravessada pela questão das formas arquetípicas, é reforçada na construção de 22 imagens-caixas que associam a história dos santos católicos com as representações narrativas e simbólicas dos arcanos do tarô.

São João Batista é representado como o Mago, Santo Onofre converte-se em Eremita, São Pedro, com sua sabedoria e austeridade, torna-se o Sumo Sacerdote, São Sebastião surge dramaticamente como o Enforcado, e Santa Clara emerge na misteriosa carta da Lua, entre outros. Dá-se origem a um novo sincretismo, atestando a liberdade dos processos artísticos na criação de metáforas visuais e do hibridismo cultural característico da pós-modernidade.

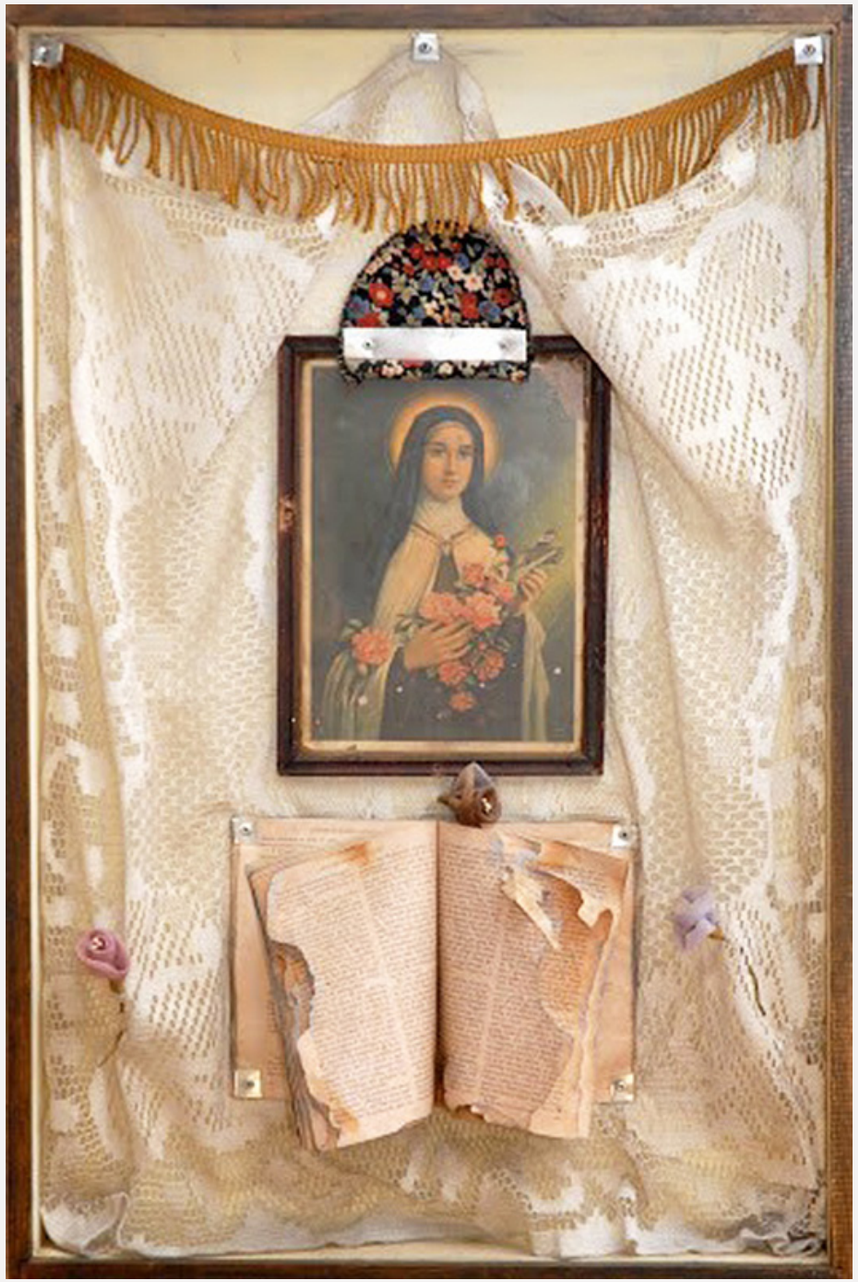
A analogia imagética totalmente livre entre os santos católicos, com suas respectivas e específicas iconografias, e os símbolos do tarô remete também mais uma vez aos estudos de Carl Gustav Jung com relação à correspondência entre tais elementos iconográficos e os anseios que habitam o inconsciente coletivo.

O formato das cartas do baralho esotérico coincide com o formato das caixas, que são feitas com a sobreposição de diversos materiais e objetos coletados por Rodriguez.

Na obra *A Papisa* (ilustração 4), percebe-se a questão da identidade territorial no uso da ilustração emoldurada de Santa Teresinha. Esse tipo de reprodução da imagem da santa, produto de disseminação cultural, é facilmente encontrado e distribuído nas igrejas católicas. A imagem da santa encontra-se acomodada acima de um tecido branco de renda que recobre todo o fundo da caixa, como se fosse o véu diáfano de algumas representações da papisa – mulher serena, silenciosa, equilibrada e religiosa. Esse tecido rendado faz referência aos rendados nordestinos e à devoção local. Na parte inferior da caixa, encontra-se ainda um livro aberto, possivelmente uma versão antiga em pequena escala da bíblia, que representa toda a sabedoria monástica do arquétipo da papisa.

Essas obras, em sua maior parte, foram banhadas em cera de vela, criando uma textura transparente-amarelada. Uma camada fina e delicada que simula uma espécie de âmbar da temporalidade ou talvez uma tentativa poética do artista de conservar ou livrar da ação irreversível do tempo por meio de um novo desvanecimento das suas "sobras do mundo". A origem da permanência dessa temática religiosa atrelada à identidade territorial periférica, na obra de Raimundo, é explicada por ele mesmo:

> É, esse senso místico é inerente a mim, como na maior parte do povo brasileiro. Aí, a gente tem que retomar um pouco lá atrás, quando eu participei do segundo programa especial de educação dos CIEPS, que era comandado pelo Darcy Ribeiro e diretamente na animação



Il. 4. Raimundo Rodriguez. *A Papisa* – Santa Teresinha, 1995. Caixa com objetos variados, Técnica Mista. 80,5 x 53,5 cm.

> cultural pela Cecília Conde, pela primeira vez em 1992, e eu fui animador cultural. Na formação, na capacitação dos animadores, a gente tinha muitas aulas, muitas palestras, muitos cursos, muitas visitas de pessoas como Caíque Boticai, a Mira Haddad, Zé Maria Braga, a própria Cecília Conde, Maria Lúcia Freire, Maria Helena Tourinho, pessoas totalmente ligadas às questões de arte popular e a animação cultural. Visava muito isso, de pegar a comunidade e inserir dentro da escola, "e como se insere uma comunidade dentro da escola? Buscando a compreensão e a cultura da própria comunidade". Então, faz a pesquisa e se verá que existe muito *reisado*, por exemplo, em Caxias tem muito *reisado*, as festas, [...] está tudo ali, e aí foi reforçando o meu interesse com essas coisas e você percebe que não está sozinho.[7]

A força imagética com que Rodriguez se apropria, a partir de sua vivência afetiva em localidades que preservam a prática cultural do Reisado, ou Folia de Reis, é destacada pelo artista. Em depoimento, afirma a necessidade de criar suas imagens com o objetivo de provocar estrategicamente o *reconhecimento* da população local, atraindo os interesses de uma parcela da sociedade que normalmente é excluída do campo da produção erudita.

A partir desse ímpeto peculiar de Rodriguez, também messiânico e místico, o artista começou a ter então sua obra amplamente comparada com as dos artistas já legitimados no campo das artes visuais Farnese de Andrade e Artur Bispo do Rosário. As obras de Rodriguez e a dos artistas mencionados se assemelham, a partir de um impulso romântico que busca não apenas conservar os objetos abandonados pela sociedade de consumo no interior da obra final, mas também

7. Entrevista gravada e transcrita, concedida à autora por Raimundo Rodriguez em 29 de agosto de 2012. (Grifo nosso).

ressignificá-los, através de um processo derradeiro de ressantificação ou ressacralização.

Também se pode inferir que todos os artistas citados tiveram suas obras interpretadas e introduzidas no meio artístico, em algum momento, pelo viés de um discurso psicanalítico. Esse discurso foi compreendido como um dispositivo plástico visual, fruto germinador dos cantos recônditos do inconsciente, tornando ainda mais plausível a adoção de análises críticas semelhantes para caracterizar ou, melhor dizendo, *classificar* a obra de Raimundo Rodriguez.

Por conseguinte, algumas analogias formais e conceituais podem ser percebidas na construção dos oratórios e ex-votos de Farnese de Andrade e de Raimundo, tornando mais visível a manipulação e apropriação dos elementos da cultura popular e erudita.

Il. 5. Farnese de Andrade. *Anunciação Megalômana*, 1985. Oratório de madeira e objetos diversos. 70×27×20 cm. Reprodução Fotográfica: Romulo Fialdini.

A partir dessa manipulação de significados é que ocorre uma espécie de trânsito semântico e poético. Na obra de Farnese de Andrade *Anunciação Megalômana* (ilustração 5), de 1985, podemos notar o uso intenso do material coletado pelo artista e que foi chamado pelo crítico Frederico Morais de "*object-trouvés*" ("objetos encontrados") e a construção final de um atípico oratório a partir da *assemblage.* Segundo Frederico Morais, a materialidade da obra de Farnese pode ser apreendida da seguinte maneira:

> Para criar seus objetos, Farnese recolhe objetos nas praias e nas ruas ou os adquire em demolidoras de casas e antiquários, acumulando-os, em seguida, em sua casa -ateliê. Esse seu interesse pelos objetos erodidos e carcomidos pelo tempo tem muito a ver com a personalidade esquisita de Farnese, na qual se mesclam introspecção, solidão, hipocondria, depressão, obsessividade e uma certa morbidez que desliza, com frequência, para um humor ferido e corrosivo. Esses traços de sua personalidade e mais sua origem mineira favorecem uma observação mais atenta e demorada dos objetos, estimulando, nele, uma capacidade de perscrutar seus significados obscuros, de impregná-los com uma aura mágica e misteriosa, transformando-os, assim, em receptáculos de seus desejos e premonições. Com seus objetos, exorciza fantasmas e exercita a memória, realizando, assim, uma espécie de arqueologia existencial. (1992, p. 54)

Esses materiais, segundo o crítico, teriam também uma atuação em nosso inconsciente, remetendo-nos às lembranças passadas ou arquetípicas. Ao trabalhar no resgate de oratórios antigos, gamelas, gavetas, armários e caixas, além do uso constante de um acervo fotográfico herdado de um tio fotógrafo, e de cartões postais, Farnese estaria reconstruindo poeticamente um tempo perdido na memória afetiva,

subvertendo-a, na medida em que inventava um conjunto de novas possibilidades de narrativas visuais que transcendiam a singularidade dos objetos rumo à experiência estética e universal. Esse *modus operandi* de Farnese citado por Frederico Morais também pode ser apontado nos processos criativos de Rodriguez, tornando os dois artistas pares incontestáveis na produção artística brasileira. Dessa forma, Farnese criou um inventário imagético diversificado e contraditório incluindo imagens da arte sacra erudita e popular em conjunto com imagens eróticas, em muitas de suas obras. Alguns elementos presentes nas "caixas-oratórios" de Farnese de Andrade, tais como cabeças de bonecas, de santos em madeira, plástico ou gesso, geralmente envoltos em poliéster, além das colagens de fotografias antigas, também estão presentes na obra de Rodriguez. Essa materialidade semelhante pode ser investigada, sobretudo, em obras como Caixa com cálice (ilustração 6), de 1993. Nessa obra, precisamente, à semelhança com a *Anunciação megalômana* de Andrade, nota-se a construção de uma caixa-oratório, na qual uma estrutura em madeira simbolizando um corpo humano (talvez o de Cristo) se encontra atravessada por uma haste logo acima de um cálice. O cálice transforma-se em elemento arquetípico e aparece na obra de ambos os artistas como um poderoso símbolo litúrgico, uma vez que representa no catolicismo o recipiente em que fora depositado o corpo e, principalmente, o sangue de Jesus Cristo, sob a égide do vinho.

A manipulação desses símbolos sincréticos adensa a interpretação de tais obras criando a possibilidade estética de "ressantificação" dos objetos descartados que as compõem. Por meio dessas ações, os objetos produzidos por esses artistas seriam convertidos em obras de arte e ganhariam uma "aura" atemporal e mística, uma vez que irreproduzíveis.

É justamente nesse ponto que há o distanciamento entre uma produção "meramente" artesanal, que pode ser repetida, infinitamente, através da técnica e de uma operação mecânica,

Il. 6. Raimundo Rodriguez. *Caixa com cálice*, 1993. Madeira e metal. Acervo da autora. Foto: Lula Rodrigues.

destituindo-se da "aura" da obra de arte – que, por sua vez, parte do pressuposto da autenticidade, da tradição e da obra em peça única (irreproduzível, santificada, sacralizada).

A partir desse conceito de "aura" atingido pelos processos de ressacralização, seria possível separar os objetos artesanais ou ordinários das "verdadeiras obras de arte", nas quais a produção de Rodriguez se inseriu. Opera-se, desse modo, o trânsito entre a cultura popular, que abarca a produção artesanal, para a cultura erudita, que ostenta, autentica e inflaciona a produção de obras únicas, insubstituíveis.

Esses objetos artesanais ou utilitários seriam então classificados a partir da distinção descrita por Walter Benjamin (2010, p. 181-182) como objetos despidos de "aura".[8] Portanto, afirma-se que, ciente das legitimações proporcionadas pela possibilidade de constituição de "aura" nas obras de arte irreproduzíveis, Rodriguez, que poderia ser considerado um artesão, um reprodutor de peças em maior escala, insere-se na categoria de artistas visuais, pertencentes ao campo da produção erudita e que produzem objetos por meio de uma "ressantificação", "ressignificação", alcançada através de apropriações de materiais descartados diariamente e que são convertidos em obras autênticas, testemunhas em potencial da história, uma vez que têm a ambição de se tornarem objetos atemporais e irreproduzíveis.

O conceito de aura, neste momento, exemplifica histórica e sociologicamente como os processos metafóricos e semióticos empregados nas obras de tais artistas podem fazer com que objetos do dia a dia – os *readymades* resgatados da cultura de massa e periférica – possam ser, por um viés estético e crítico, catapultados como obras de arte, deixando seu "passado" (in) utilitário para trás. Dessa maneira, essas obras ganham, enfim, contornos estéticos, simbólicos, históricos e culturais. Tais atributos ainda estão contidos no estatuto da arte e do artista que, por sua vez, se apoiam numa ideia de "aura" Benjaminiana, realizando a manutenção de uma "tradição", muitas vezes velada, no contexto contemporâneo pós-moderno.

8. A questão da *autenticidade* enquanto um testemunho histórico que as obras de arte conservam e a própria definição para o conceito de "aura" são desenvolvidos da seguinte maneira segundo o autor: "A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra Crítica*. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

_____. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

CANCLINI, G. Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Latino-Americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1998.

_____. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. Notes on deconstructing "the popular". *In*: *What is cultural studies?* London, Edited by John Storey, 1997.

HERNANDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Editora mediação, 2007.

_____. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

JUNG, Carl. *Os arquétipos do Inconsciente coletivo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

MARGUTTI, Mário. Objetos Simbólicos. Capital Cultural. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, A-24. 25 de abr. de 1995.

MIRZOEFF, Nicholas. The subject of visual culture. *In*: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *The Visual Culture Reader*. 2ª ed. Londres & Nova York: Routledge, 2002.

_____. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Arte Y Educación, 2003.

MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. *Galeria: Revista de Arte*, São Paulo, n. 29, p. 54, 1992.

SANTOS, Joaquim Ferreira. Raimundo Rodriguez - Arte da Baixada. *Jornal O Globo - Gente Boa*, Rio de Janeiro, 19 Dez. 2005.

STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

VAZ, Noé. Exposição "Fabulário da Crença Popular". Rio de Janeiro: Espaço Cultural Aliança Francesa Maison de France, 1995. Meio digital. Disponível em: http://raimundorodrigueztexto.blogspot.com.br/search/label/No%C3%A9%20Vaz. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

ZALUAR, Amélia. Raimundo Rodriguez: um artista educador. *Site Overmundo*. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/overblog/raimundo-rodriguez-um-artista-educador. Acesso em: 09 de jan. de 2018.

ZALUAR, Amélia. Exposição "Santos Arcanos". Livraria Bookmakers, 1995. Disponível em http://raimundorodrigueztexto.blogspot.com.br/search?updated-min=1995-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=1996-01-01T00:00:00-08:00&max-results=2. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

PAULO NAZARETH, DA OPRESSÃO À FORÇA: UM ATO ARTÍSTICO – AS MARCAS NO CORPO COMO EXPERIÊNCIA-SIGNO.

Rodrigo Guéron
Gustavo Barreto

I
APRESENTAÇÃO

Este artigo é resultado de uma investigação conjunta que começa no desenvolvimento de uma dissertação de mestrado em que orientador e orientando, uma vez realizada a banca de defesa, decidem se aprofundar em algumas das questões da pesquisa. Veremos aqui, então, o encontro entre a pesquisa do orientador, intitulada *Arte e Política. Outros corpos e outras imagens: a estética das lutas e a estética como um campo de embates*, e a pesquisa do orientando, título da dissertação propriamente dita, *Pontos de encontro: políticas culturais do MinC na gestão de Gilberto Gil e a trajetória artística de Paulo Nazareth* (OLIVEIRA, 2021). Uma pesquisa que se dá no âmbito do grupo de pesquisa do CNPQ intitulado "Vídeo, Arte, Política, Pensamento". Será, pois, esse encontro que se manifestará no pronome "nós" que doravante utilizaremos.

Vamos nos debruçar aqui particularmente sobre as vídeo-performances de Paulo Nazareth produzidas no que podemos chamar de fase inicial de sua carreira: *Cruzeiro do Sul*

– *Acredito que seja a cor da minha pele* (2010),[1] *Pé vermei* (2005)[2] e *Cabelo* (2005).[3] Esses vídeos e essas performances, de forma até veemente, parecem ser protagonistas do embate de corpos e imagens ao qual nos referimos no título do projeto de pesquisa supracitado, mesmo que esse título tenha sido proposto antes de nos voltarmos com atenção para os trabalhos de Nazareth. Acreditamos que o artista está nesse "embate" desde o início de sua carreira: um embate que é também de milhões de pobres, especialmente aqueles cuja cor da pele, entre outras características físicas que os identificam como "não brancos", funciona como uma marcação social.

O que pretendemos propor aqui é a percepção que tivemos de um procedimento, de uma estratégia estético-política e talvez mesmo de algo com um "método" que nos parece recorrente nos trabalhos de Nazareth, e que identificamos nos vídeos acima listados. Identificamos esse procedimento como uma ação de destacar, duplicar e deslocar algumas experiências que são chave em sua própria vida, dando a elas uma função de signo, sem que deixem de ser experiências vitais, corporais, sensoriais e provocadoras do pensamento. Diremos, pois, que aquilo que Nazareth destaca, duplica e desloca em seus vídeos, bem como em tantos outros atos artísticos ao longo de sua vida, são "experiências-signos". Mas todas essas experiências-signos serão encontradas nesses vídeos a partir de uma experiência-chave, isto é, uma experiência a partir da qual todas as outras aparecem, qual seja, a experiência de uma perambulação, de um nomadismo ou, como já foi designado para os trabalhos do artista, de uma "itinerância", que é recorrente na obra de Nazareth (RIBEIRO, 2016). Veremos logo abaixo que a gênese do procedimento de destacar, duplicar e deslocar está no modo como ele destaca, duplica e desloca o seu próprio corpo no movimento mesmo em que Paulo Sergio Silva se transforma em Paulo Nazareth, mantendo-se ainda como Paulo Silva. Mas veremos também que essa é uma experiência que é toda envolvida numa espécie de estado estético – no sentido de "estado de corpo" – da perambulação, perambulação essa que está intimamente relacionada com a experiência de um desterro que, de alguma forma, é uma experiência compartilhada por milhões de pobres, a maioria não brancos. É por isso que designamos aqui a perambulação como uma experiência-signo-chave. Nas vídeo-performances que enumeramos, essas experiências-signo serão observadas na perambulação propriamente dita em *Cruzeiro do Sul*, bem como no *pé vermei* e no *cabelo*, que são o próprio título das duas que se seguem.

II
DESTACAR, DUPLICAR, DESLOCAR...

Uma boa pista para compreendermos essa operação de destacar, deslocar e duplicar, que encontramos não apenas nos vídeos sobre os quais nos concentramos neste texto, mas em grande parte da obra de Nazareth, parece estar na fala do próprio artista no vídeo "Retratos" (MOURA, 2019). Em determinado momento do vídeo (3'17"), Paulo, que vinha explicando porque havia escolhido o sobrenome "Nazareth" para o seu nome artístico, diz qual é o seu nome de batismo, a saber, Paulo Sergio da Silva, afirmando que carregar esse nome também era importante para ele: "Duas pessoas que convivem no mesmo corpo, mas se apresentam de forma diferente [...] Paulo Sergio da Silva é o ser comum, é o 'não artista' e isso permite eu viver outras situações que o Paulo Nazareth não vive". Nazareth dá então alguns exemplos de situações vividas pelo seu "ser comum": situações em que é preciso apresentar documentos, atravessar fronteiras ou até mesmo acessar as instituições de

1. https://www.youtube.com/watch?v=wrNEbNR4vPw&t=5s&ab_channel=paulo-nazareth. Acesso em 04/02/2022.

2, https://vimeo.com/85931842. Acesso em 04/02/2022.

3. https://vimeo.com/185828034. Acesso em 04/02/2022.

arte onde Nazareth entra e o Paulo Sergio Silva talvez tivesse dificuldade para entrar. É nesse sentido que vemos a adoção do nome "Nazareth" para si mesmo como a primeira ação desse ato de destacar, duplicar e deslocar. "Nazareth", como explica o próprio Paulo no vídeo supracitado, era na verdade o nome da sua avó materna, Nazareth Cassiano de Jesus, nome esse que é transformado no sobrenome do artista, ou seja, destacado, duplicado e deslocado. Paulo Nazareth nos conta que ela nasceu no Vale do Rio Doce, era de origem Borun,[4] povo originário que habita aquela região, e foi enviada para o Manicômio de Barbacena no final de 1944 quando a mãe dele era ainda um bebê de meses. Depois disso, mãe e filha nunca mais se viram. Essa história é apontada pelo artista como o motivo de ele ter se autonomeado Paulo Nazareth.

Observemos que com essa operação o nome, a história e a própria persona da avó de Paulo Nazareth saem de um apagamento, isto é, de um esquecimento forçado. Mas não é apenas isso: a Sra. Nazareth Cassiano de Jesus é recuperada de um verdadeiro extermínio, algo como uma aniquilação, uma espécie de assassinato que ela sofreu em vida, expresso não só no ato de internação, mas no modo como foi separada definitivamente de sua filha, dos seus e do mundo. Um ato de violência inscrito no coração da família de Nazareth e do próprio artista, sobre o qual ele produz uma espécie de reversão, transformando o que é uma experiência-signo de violência em uma experiência-signo de força. É o que nos parece ficar bastante claro quando ele diz que a avó se transforma numa espécie de "carranca" para ele, ou numa espécie de "egum", referindo-se, respectivamente, às esculturas de cabeças que eram colocadas na proa dos barcos que desciam o Rio São Francisco no intuito de protegê-los, e aos espíritos dos ancestrais segundo a denominação do Candomblé.

Compreendemos esse ato de força de Nazareth como um ato artístico por excelência, ou seja, ao destacar, duplicar e deslocar a história e a persona de sua avó, Nazareth fez essa operação com toda a sua linhagem, com sua mãe e, é claro, consigo mesmo. Como ele mesmo diz, é um ato de tornar-se uma "marca", um "nome de trabalho", uma "firma". É exatamente aí que nos parece haver a reversão de uma experiência-signo de opressão, violência e apagamento numa experiência-signo de força. A violência que se abateu sobre a família produz uma precarização das vidas junto a uma espécie de desterro semelhante ao que se passa com a multidão de pessoas de corpos negros e de origens indígenas – corpos "não brancos" em geral –, trabalhadoras e trabalhadores nas bases do capitalismo. A própria perambulação, recorrente nas vídeo-performances e na obra de Nazareth em geral e que nos parece intimamente ligada à experiência da precarização e do desterro, é também uma experiência-signo. Falemos um pouco mais, então, sobre esse conceito proposto por nós: experiência-signo; para em seguida falarmos da perambulação e, finalmente, de duas outras experiências-signo destacadas nos vídeos de Nazareth.

III
EXPERIÊNCIA-SIGNO

Colocamos a palavra "experiência" junto à palavra "signo" porque não queremos perder de vista a fisicalidade do que é destacado, duplicado e deslocado. Ela traz o elemento mais explicitamente estético dessa operação, sobretudo se

4. Os Krenak, ou Borun, constituem-se nos últimos "botocudos" do Leste. Botocudos foi o nome, um tanto quanto preconceituoso, atribuído pelos portugueses aos grupos que usavam botoques auriculares e labiais. Eles são conhecidos também por Aimorés, nome dado pelos Tupi, e por Grés, ou Krén, sua autodenominação. Krenák é o nome do líder que comandou a cisão com outro grupo do Espírito Santo, às margens do Rio Pancas, conduzindo o grupo até as margens do Rio Doce, em Minas Gerais, onde se encontram até hoje em uma reserva de quatro mil hectares. Essa reserva concentrou outros grupos que viviam na região do Vale do Rio Doce. Borun é o nome dado também à língua falada pelo grupo, que pertence ao grupo linguístico Macro-Jê (KRENAK, 2021).

considerarmos o sentido de "estética" como algo que diz respeito à sensibilidade – ao corpo – sem que seja menos, nesse caso, algo que se refere à arte. Ao reforçar esse aspecto de experiência carregada de fisicalidade, sensações e afetos, buscamos afirmar que essa operação é muito mais do que algo que se dá apenas no nível que poderia ser compreendido como "simbólico", sobretudo porque acreditamos que seria limitado compreender as ações artísticas de Nazareth como algo que existiria apenas para ser "interpretado". Por exemplo, quando o artista diz que nos seus trabalhos feitos como "Paulo Nazareth" é interessante que "Paulo Sergio da Silva" ainda esteja lá, acreditamos que estamos diante de uma experiência que vai muito além de algo que "simboliza" ou "represente" a condição e a vida de milhões de pobres e não brancos nas periferias do capitalismo, isso porque essa operação, antes de qualquer coisa, nos mobiliza fisicamente. É verdade que, da mesma forma que os elementos centrais das vídeo-performances Pé Vermei e *Cabelo*, a própria perambulação opera como um signo, mas, se dissermos que esses signos estão ali apenas para serem interpretados, esvaziaremos o que é mais importante neles, a saber, a experiência que evoca e/ou aciona um afeto, provoca uma sensação, compartilhando-os e disseminando-os: a fisicalidade dessa experiência vivida por Nazareth e por milhões que vivem e viveram em condições semelhantes. Talvez o conceito de "simbólico" não seja limitado só para pensar as experiências de Nazareth em suas performances; quer dizer, talvez também seja limitado para pensar as performances em geral e, quem sabe, para todo o tipo de experiência artística, exatamente porque acreditamos que a força do pensamento e da escrita que se faz a partir da arte só tem sentido no modo de um pensamento-experiência, ou de um pensamento provocado por uma experiência que altera o nosso estado de corpo, de tal modo que, depois dela, não só já não podemos pensar e escrever as mesmas coisas, como também somos instigados a criar novos sentidos na escrita. É verdade que o conceito de experiência-signo tem algo de redundante, uma vez que a experiência de percepção e afecção de um signo não evoca apenas o regime de signo do significante, isto é, não remete só a uma operação que é feita no campo das palavras e que, assim, evocaria uma "interpretação": algo circunscrito à relação entre significante e significado. A compreensão de um signo também passa por uma experiência carregada de fisicalidade, evocando imagens, sons e sensações de toda ordem, podendo, inclusive, alterar ou atropelar as palavras em seus significados dados. Quer dizer, as próprias palavras nos trazem experiências muito além de seus significados dados na relação com um significante. Enfim, um signo provoca sempre encontros de muitos regimes de signos.

III.1
A PERAMBULAÇÃO

A partir do processo de formação do capitalismo, descrito por Marx como "acumulação primitiva" – e revisitado criticamente por diversos autores –, o desterro fez uma multidão de gente cair em algum tipo de perambulação, vagar e chegar às cidades, desde os milhões de camponeses expulsos da terra na própria Europa à violência do saque e do genocídio da expansão colonial e neocolonial; neste caso, uma violência – e um desterro – de dimensões planetárias. Mas essa não é uma experiência que está apenas na "origem" do capitalismo, uma vez que volta a se intensificar a cada vez que o capital quer engendrar uma nova expansão.[5] É no primeiro processo de

5. Embora Marx tenha descrito a acumulação primitiva como um processo que cria condições para a formação do capitalismo, uma série de outros autores concluíram que esta não está apenas na origem do capitalismo, mas se repete cada vez que o capital empreende um novo processo de expansão. Entre esses autores podemos destacar Samir Amin, Silvia Federici, Maurizio Lazzarato, Gilles Deleuze e Felix Guattari (GUERON, 2020, p. 186).

acumulação primitiva que observamos a criação de todo um aparato jurídico de leis contra o que era descrito com expressões tipo "vadiagem" ou "vagabundagem", ao mesmo tempo que vai se criando o que o filósofo Michel Foucault chamou de biopolítica e de práticas do biopoder. Estas se caracterizam por promover uma hierarquização dos corpos humanos de tal forma que os divide entre aqueles que, de um lado, seriam supostamente os mais "racionais" e, portanto, supostamente mais plenos de "humanidade", e, de outro, os mais próximos de uma vida supostamente selvagem e irracional. Os seres humanos são assim divididos segundo suas características físicas e supostas habilidades "naturais", ou a falta delas, para determinadas atividades e modos de vida. Quer dizer, a biopolítica marca o surgimento do racismo como uma política de Estado propriamente dita (FOUCAULT, 2005, p. 306), colocando os brancos europeus no topo dessa cadeia "humana" e delimitando entre os povos sobre os quais a expansão do capitalismo se atirava furiosamente, um espaço da selvageria e da irracionalidade em que tudo seria permitido ao colonizador europeu branco em nome de sua "missão civilizatória" – "racionalizadora" –, o que foi muito bem descrito e denunciado pelo filósofo camaronense Achille Mbembe.[6] O próprio conceito de necropolítica, por ele criado, é de certa forma um desdobramento do conceito de biopolítica, ainda que o africano tenha questionado o seu par francês por não ter percebido que a biopolítica, antes de cair sobre os europeus, já estava no tráfico de africanos no Atlântico e nas terríveis *plantations* das Américas e do Caribe.

É nesse sentido que colocamos aqui a perambulação como uma experiência-signo que funciona como uma espécie de experiência estética-chave – experiência física, sensorial, perceptiva – que ajuda a acionar as outras experiências-signo. Como já dissemos, a perambulação[7] é um dado da vida de Paulo Nazareth desde que ele era Paulo Sergio da Silva, sendo também um dado da vida de milhões de pessoas, ou mesmo bilhões, se pensarmos na planetarização do capitalismo. No entanto, o fato de tomarmos ela como uma experiência-signo-chave lhe dá um caráter especialmente político no modo como compreendemos a constituição da política, a saber, a política como tendo sempre uma dimensão inexoravelmente estética, como sendo sempre, de certa forma, estético-política, no sentido de ser determinada por experiências que se referem ao corpo e à sensibilidade. Compreendemos, assim, o surgimento da política no

6. "Por outro lado, o Estado se comprometeria a 'civilizar' os modos de matar e atribuir objetivos racionais ao próprio ato de matar". "[...] as colônias são o local por excelência em que os controles e a garantia da ordem judicial podem ser suspensos – a zona que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização" (MBEMBE, 2018, p. 33-35).

7. Neste ponto este texto se aproxima do artigo que recentemente foi publicado como resultado de uma investigação de alguns membros do nosso grupo de pesquisa sobre os filmes *A Vizinhança do Tigre*, de Afonso Uchoa (2014), e *Baronesa*, de Juliana Antunes (2017), dois filmes realizados na mesma região metropolitana de Belo Horizonte onde Paulo Nazareth tanto "perambulou". Evidentemente, se fizermos uma pequena genealogia do conceito de perambulação, chegaremos ao modo como ele foi descrito pelo filósofo Gilles Deleuze, em primeiro lugar, nos filmes do neorrealismo italiano: a existência dos "personagens de perambulação" que experimentavam nos filmes uma "quebra do vínculo sensório-motor", isto é, rompiam a relação orgânica entre o personagem e as imagens. Essa experiência, ainda segundo o filósofo, teria ido ainda mais longe nos movimentos do "cinema moderno" que se seguiram ao neorrealismo. Essa perambulação é, na verdade, o modo como o filósofo francês observa no cinema a experiência do "nomadismo", nesse caso uma força, uma potência, que constitui toda a máquina social, expressão do devir e condição para todo e qualquer movimento de criação e produção (DELEUZE, 2005, p. 11-12). No artigo supracitado, articulamos a perambulação com uma "deriva" e identificamos nesta uma espécie de condição estética, uma experiência sensório-motora, que está na situação mesma em que os personagens desse filme se encontram: "A hipótese que propomos aqui é que a deriva é antes a condição mesmo que todos ali, de uma forma ou de outra, já se encontram. O que estamos dizendo é que a precariedade, a violência, a morte, o encarceramento sempre a rondar, a abertura de sentidos que oscila entre uma falta de perspectivas e os clichês de heróis e anti-heróis que a indústria cultural produz como padrões, e mesmo uma experiência recorrente de perambular pela cidade que a vida impõe, são os fatores com o qual Juliana Antunes e Afonso Uchoa se deparam desde o início" (GUERON *et al.*, 2021).

movimento mesmo que define o surgimento das relações sociais ou do que preferimos chamar de "máquinas sociais". No surgimento dessas máquinas sociais – na gênese da política –, vemos em primeiro lugar um processo de inscrição e de marcação de corpos, ou seja, um processo que afeta sensivelmente esses corpos na operação mesma que determina a função de cada um deles e dos grupos que os agregam socialmente, em uma determinada máquina social. É nesses processos que se produzem as hierarquizações sociais, uma vez que é nesses processos que se determinam as funções sociais de cada indivíduo e grupo social. O que se produz sobre os corpos é muitas vezes um conjunto de sofrimentos, uma redução de suas potências para transformá-los socialmente em um "menos", uma amarra desses corpos em clichês e estereótipos sociais. Mas é verdade também que um sistema de inscrição social pode potencializar os corpos em determinadas funções sociais, em um sentido de produção e criação, ou seja, não se trata apenas de um processo de produção de impotência. Há uma potência que surge, inclusive, daquilo que é recalcado durante o processo de inscrição dos corpos, tal como uma força que resiste, retorna e excede a essas inscrições – mesmo que as reprocessando – para se tornar uma força criadora no coração de uma máquina social que até pode ter agido para sujeitá-la.

É essa dimensão inexoravelmente estética da política que, para nós, coloca o artista no lugar de uma singular ação política. Assim, quando Paulo Nazareth destaca e duplica a experiência da perambulação, destaca em primeiro lugar uma experiência em que tantas vezes ele mesmo esteve lançado, mas também evoca e nos leva a experimentar um estado estético – tal como um estado de corpo – de multidões, em uma experiência que, antes de ser a da perambulação, é a de um desterro. É preciso ficar claro, no entanto, que como uma característica histórica a perambulação que vem do desterro – essa espécie de nomadismo forçado que está na instauração do capitalismo e em toda a violência de seus processos de expansão – se caracteriza basicamente pelo horror e pelo sofrimento. É o artista que faz essa operação de transformar esse lugar de uma experiência estética – uma experiência sensível – de sujeição em uma experiência de força e, consequentemente, de criação: na verdade, esse ato mesmo é um ato de criação.

Essa reversão é um ato estético por excelência e, por isso, talvez também um ato artístico: a resistência possível. É verdade que quem é frequentemente arrancado de onde está, de sua habitação, de seu lugar afetivo, de sua gente, está sempre muito próximo de não perceber e não experimentar o mundo nas certezas e nos confortos sensíveis – nas palavras de ordem e nos clichês – que hierarquizam as estruturas e as formas de poder das sociedades. Aqui, sem que essa situação seja em nada glamourizada e, sobretudo, sem colocar o sofrimento como uma condição para a criação, afirmamos que há uma situação de força e de criação possível que vem particularmente do fato de esses corpos serem construídos como corpos estranhos, corpos ameaçadores e corpos monstruosos. Se por um lado essa construção é a própria inscrição da violência sobre os corpos, por outro a monstruosidade estética na qual eles são transformados guarda, por mais paradoxal que possa parecer, uma possibilidade de força. Quer dizer, se existe de fato entre os pobres, entre os milhões de não brancos, entre trabalhadoras e trabalhadores subalternizados, uma ameaça à estabilidade dos clichês e palavras de ordem que estruturam e hierarquizam uma máquina social – clichês e palavras de ordem que se expressam em toda uma série de operações estético-políticas inscritas sobre seus corpos e vidas –, que isso seja revertido em signo de resistência. É isso que percebemos no trabalho de Paulo Nazareth: uma estratégia artística de fazer essa reversão.

O desterro, na forma de perambulação, presente não apenas nos vídeos do início da carreira do artista, mas também

nas ações e obras de toda a sua vida artística, nos parece especialmente positivado no vídeo "Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele". Digamos que nesse vídeo o artista explora uma espécie de lugar-limite entre a perambulação de Paulo Sergio Silva e a viagem de Paulo Nazareth: como ele disse na entrevista já citada, "é interessante que o Paulo Sergio da Silva ainda esteja lá". O deslocamento nesse caso não expressa apenas a perambulação típica do desterro, mas também um deslocamento social vivido por Paulo Sérgio Silva e por alguns milhões de brasileiros, que tem inclusive a ver com a entrada dele na universidade, o que também veremos na vídeo-performance "Cabelo". Paulo destaca e duplica esse deslocamento, destacando e duplicando o seu próprio corpo não branco e, neste, o cabelo que leva em sua boca numa viagem que vai do seu bairro Palmital, na periferia de Belo Horizonte, até a Cidade do Cabo, na África do Sul, onde vai participar de um evento de arte. Nesse caso, o espaço onde essa operação é feita não é o da universidade, mas um espaço cujos corpos como o de Paulo também não costumavam frequentar com o protagonismo de um "passageiro": os aeroportos e, consequentemente, os aviões. É interessante observarmos, nesse caso, que a novidade da presença frequente de corpos não brancos nos aeroportos, que pode ser atribuída em grande parte a uma série de políticas públicas e a uma nova ordem de prioridades dos governos que estiverem no poder entre 2003 e 2016, tema da dissertação que citamos logo no primeiro parágrafo deste texto,[8] já poderia ser considerada, por si só, uma experiência-signo de força. Nesse caso, a dimensão inexoravelmente estética da política, da qual falamos, tem sua evidência no resultado das políticas públicas. Políticas essas que geraram, inclusive, uma série de reações explicitamente racistas e de preconceito de classe presente em enunciados do tipo "os aeroportos estão virando rodoviária". Mas mesmo já havendo na presença desses corpos nos aeroportos um elemento de força, o ato de Nazareth de destacá-lo e duplicá-lo lhes dá uma potência especial. É como se o artista fizesse de seu corpo arte: fizesse de suas características físicas, a cor da pele e o cabelo, força, e, precisamente por exibi-la num deslocamento, evoca a antiga perambulação para produzir uma entrada e um atravessamento dos espaços não na fraqueza e na subalternização do desterro, mas em uma exibição de força – uma performance – que fez o seu deslocamento passar do desterro à viagem, isto é, um deslocamento que tem agora um destino. De fato, a antiga perambulação é evocada, o deslocamento, a itinerância, a ação de percorrer e atravessar os espaços estão ali, mas não se trata exatamente mais de uma perambulação, porque os pontos de partida e os destinos estão, nesse caso, determinados.

8. (OLIVEIRA, 2021). Essa dissertação investiga a trajetória artística de Paulo Nazareth e as questões sociais, raciais e políticas levantadas por seu trabalho, relacionadas às mudanças sociais e políticas que o Brasil estava vivendo no mesmo período.

III.2
PÉ VERMEI

Tomando, então, a perambulação como a experiência estética-chave do artista, nada mais exemplar daquilo que a partir dela pode se desdobrar do que a performance realizada no começo de sua carreira que tem como objeto central a figura do pé. Mais especificamente, o pé vermelho, ou, em bom "mineirês", *pé vermei,* título dessa vídeo-performance realizada em 2005 numa avenida movimentada em Belo Horizonte.

O desterro, o processo de nomadismo forçado, e toda a violência que sujeitou uma multidão de corpos humanos formada principalmente por não brancos em todo o mundo pareceram encontrar no Brasil, na figura do "pé", uma espécie de signo-repositório. Presente em expressões populares em quase todo o território nacional, não apenas na expressão mineira da qual o artista evoca, o "pé" aparece em diferentes

épocas em nossa história produzindo sentidos que não só aludem à pobreza, como também ajudam a produzir a violência sobre os pobres, a produzir a pobreza e a sujeição social. É o que podemos observar em expressões que são usadas desde a segunda metade do século XVII (RODRIGUES, 2014). Destas, "pé rapado" é, sem dúvida, a mais conhecida, e mesmo sendo mais antiga que a mineira "pé vermei", usada por Nazareth, evoca uma experiência-signo similar a esta última. Ambas evocam, pois, a perambulação e a precariedade inscrita nos corpos, as marcas físicas da pobreza que se tornam, ao mesmo tempo, signos dessa pobreza que funcionam como clichê de subalternização e inferiorização. Nesse caso, junto às características físicas que são apropriadas para inscrever a pobreza e a "menos humanidade" nos corpos de origens africanas e indígenas, existe também a inscrição de signos de pobreza pela marca que esta deixa nos corpos: pé sujo de lama e/ou pé que não usa sapato porque não tem como comprar.

Para entender melhor a expressão "pé vermei", devemos olhar para o nascimento de um bairro específico, um dos mais antigos da capital mineira: o bairro da Concórdia. A então Vila Concórdia, considerada a primeira vila operária de Belo Horizonte, tem sua criação aprovada em 1928, mesmo que efetivamente já viesse sendo ocupada desde o início da década de 1920. Uma ocupação feita, fundamentalmente, por operários expulsos da última favela existente da zona urbana da capital, num típico processo de gentrificação que acomete tantas cidades, afastando as pessoas mais pobres das regiões centrais, um processo que é sempre, de certa forma, de "branqueamento" dessas regiões, uma vez que as pessoas expulsas são quase sempre de origem predominantemente afro-indígena. A propósito, os processos de gentrificação nas grandes metrópoles capitalistas são sempre, de certo modo, uma operação biopolítica e produzem alguma forma de desterro, e mesmo nas metrópoles dos países centrais do capitalismo aconteceram, ou acontecem, com razoável frequência.

No caso da Vila Concórdia, recém-criada na periferia de Belo Horizonte, esta carecia, como é recorrente, de serviços básicos de saneamento – não havia, por exemplo, sistema de água potável, e por isso era necessário buscá-la nos chafarizes e cisternas espalhados pela região (HISTÓRIAS, 2008). As ruas eram igualmente precárias, e, como não dispunham de calçamento, quando chovia tudo se transformava em lama. Por causa dessa lama, os moradores do bairro da Concórdia receberam o apelido de "pés vermeios" ("pés vermelhos"), expressão que ainda hoje é usada de forma agressiva e jocosa. Assim, o que vemos na performance realizada por Nazareth é a mudança de uma experiência-signo que é construída a partir de uma ação de ofensa, deboche e, consequentemente, subalternização para uma experiência-signo de afirmação daquela origem social e das marcas dela no corpo, na medida em que afirma uma diferença daquela posição, mas uma diferença que é agora colocada em posição de força, inclusive no modo de falar local: o "pé vermei" propriamente dito.

Para além da especificidade do "pé vermei", seria interessante observarmos também, segundo explica o próprio Paulo Nazareth, o motivo pelo qual ele resolve não usar mais sapatos em seus trabalhos, mas somente chinelos, em uma ação que acaba por ser transformadora para si mesmo: "É uma performance que já se estourou, expandiu, que mesclou, que me transformou."[9] Ele conta que "houve um tempo em que os negros não podiam usar sapatos, mas não podiam entrar em um tribunal de chinelos", e que seu pai falava a respeito do "pé mal-educado", "pé de má conduta", devido ao uso constante do chinelo (NAZARETH, 2019). Foi, portanto, a partir dessas informações que Nazareth decidiu não andar mais com os pés cobertos. O artista defende que o andar de chinelo, aliás outro

9. "Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura" (NAZARETH, 2019).

signo historicamente associado às classes subalternas, muito bem exposto na expressão "pé de chinelo" (marginal pouco perigoso), deve ser visto como um pensamento, uma cultura a ser respeitada igual às demais, dando assim a senha da reversão de um signo que subalterniza num signo de potência.

No vídeo da performance é possível perceber os três movimentos feitos por Nazareth para a mudança de uma experiência-signo para outra: destacar, duplicar e deslocar. A operação de destaque realizada por ele na performance é mais sofisticada do que simplesmente circular em uma avenida movimentada com seus pés tingidos de vermelho e o uso de roupas de mesma cor, tornando-se literalmente um "pé vermei". Observemos, inicialmente, a câmera que o registra passando entre as pessoas que estão esperando nos pontos de ônibus. Nesse momento, produz-se nitidamente um contraste cromático, tendo de um lado a sua figura com uma paleta de cores de tom majoritariamente avermelhado e vivo a furar e penetrar uma massa acinzentada, com tons escuros e fechados. O primeiro contraste, portanto, é o da cor: uma estratégia pictórica, estética e artística, até mesmo em um sentido "mais convencional", digamos assim, e da qual Nazareth lança mão como parte de sua operação estético-política-chave.

No segundo momento da performance, a câmera enquadra seu pé com chinelo em oposição aos pés calçados com sapatos, chinelos e sapatilhas. O artista duplica a expressão-título da performance, dando-lhe outra fisicalidade e contrastando a todo momento não somente com os outros pés, mas também com o signo que se expressa neles. Não por acaso essas pessoas provavelmente estão esperando os coletivos em direção aos seus locais de trabalho, à escola ou a alguma instituição que considera somente a cultura dos "pés educados", fechados e de tons neutros, esnobando os pés vermelhos expostos e chamativos. É verdade que estes que estão no ponto carregam na roupa os nos pés algo que indica que são "trabalhadores", muitos deles provavelmente de baixa renda, mas que assim precisam estar vestidos e calçados para serem considerados trabalhadores, e não "vagabundos", "marginais", "pés de chinelo".

A performance *Pé vermei*, ao mesmo tempo que é, como tantas outras vezes no trabalho de Nazareth, expressão desse lugar singular de experiência estética da perambulação, mostra, como nos outros vídeos-performances, uma atenção sobre um aspecto desta: aquilo que é destacado propriamente dito. O que vemos é um perambulante, um desterrado que passa entre aqueles que, aparentemente, estão exatamente no lugar e no comportamento social que lhes é determinado, mesmo que muitos ali possam estar muito mais próximos do desterro do que aparentam e do que gostariam de estar. O que o artista faz é engendrar a sua situação de nômade como uma força que passa entre, que atravessa esses lugares sociais dados e hierarquizados: a força da experiência de estar à margem, de se deslocar, destacando e duplicando, junto com a própria perambulação, a imagem – a experiência-signo – do "pé vermei", inclusive pela força da cor. Quer dizer, o "pé vermei" passa entre todas e todos, atravessa, saindo do esquecido recalcado, do subalterno ao mesmo tempo insignificante e ameaçador, para o especial, para o diferente: para a possibilidade vital que no vídeo passar a ser uma experiência-signo de força – pelo menos potencialmente – para muitos ali.

III.3
CABELO

A performance *Cabelo*, com cerca de 06''15', foi realizada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, quando Paulo ainda era estudante. Aliás, o espaço acadêmico torna-se um dos primeiros lugares de realização de performances, por entre os corredores e salas, perambulando por esse espaço que até então era pouquíssimo acessível para corpos como o dele.

A historiadora e professora do departamento de Artes Plásticas da UFMG Maria Angélica Melendi relata que Paulo constantemente utilizava o espaço da Universidade para a realização de suas performances: "[...] tornou-se comum ver esse mesmo jovem realizando ações fortes e silenciosas nos espaços do prédio" (MELENDI, 2012, n. p.). Muitos desses trabalhos vão se desdobrar em ações realizadas em diversos lugares, não apenas em Minas Gerais, mas em outras regiões do país; a performance mencionada aqui será uma dessas.

Em *Cabelo*, o artista está sentado em frente a um prato cheio de seu próprio cabelo, e começa a comê-lo com um garfo. Passados poucos minutos, o "alimento" já não mais cabe na sua boca, completamente cheia, com mechas de cabelo escapando para fora e caindo pelos lados. Nazareth insiste em colocar tudo o que está no prato na boca, empurrando para dentro as partes de cabelo que sobram, fechando por completo sua boca para, logo depois, fazer cuspir tudo aquilo que acabou de "comer".

Em seguida, o artista repete o mesmo gesto de "alimentar-se", porém quando atinge o limite de cabelo que cabe em sua boca, não mais pressiona sua "comida" para dentro, deixando-o a mostra, sobrando e "transbordando" pelos lados. Ele, então, "posa" com a boca cheia, virando sua cabeça em diferentes posições e ângulos, em um movimento que busca tornar mais evidente que o que está em sua boca é o mesmo que está em sua cabeça. Em seguida, o artista solta seu cabelo que estava preso, retirando dele novos fios, que caem no prato, para juntá-los aos que estão em sua boca. A performance termina com o artista com seus cabelos soltos, tanto na boca quanto na cabeça.

Nazareth usa literalmente seu cabelo como alimento que, como em qualquer refeição, tem a função de nos dar força, nutrir nosso corpo, dando-nos energia para viver. Ele transforma uma experiência-signo de ofensa em uma experiência-signo de força, algo que Paulo Silva já fazia. Ele comenta que seu cabelo afro era alvo de "brincadeiras", e que mantê-lo era uma resistência: "Mas isso não me salva porque, desde a minha meninice até hoje, eu sou parado pela polícia e sou revistado justamente por insistir em ser negro, em manter esse cabelo". Ele ainda acrescenta que, em sua infância, mesmo que quisesse não tinha a escolha de cortá-lo: "Não tinha como cortar o cabelo. Ou cortava o cabelo, ou comprava o feijão" (NAZARETH, 2019).

Percebemos nesse trabalho mais uma vez uma evocação de Paulo Sergio da Silva por Paulo Nazareth, visto que a experiência-signo do primeiro, um homem negro com o seu cabelo frequentemente assediado pela Polícia Militar – pelo Estado – é revertida, graças a um ato artístico – a performance propriamente dita –, em uma experiência-signo de força. Nazareth ainda nos esclarece que, dentro do circuito da arte, a experiência-signo de força ganha ainda mais relevância, inclusive para apontar o racismo brasileiro, revertendo posições historicamente construídas: "Estamos num circuito de arte, e a condição de negro é questionada no sentido de 'não, você só chegou aí por causa da sua herança branca'. Mas se eu estivesse lá no presídio de Neves, o que teria me levado ao presídio de Neves teria sido a minha herança afro" (*Ibid.*). Silva ou Nazareth, ambos em distintos lugares sociais, transformaram em potência, cada um a seu modo, a força ancestral que seus cabelos possuem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Paulo Nazareth nos parece, pois, um artista que assume um protagonismo naquilo que temos chamado em nossa pesquisa de "batalha dos corpos". A operação central de transformar uma experiência-signo de subalternização de corpos – inscrição violenta, marcação dolorosa e atemorizadora – em uma experiência-signo de força é também uma operação de criar corpos fortes: de vidas subalternas a vidas que se expandem; criam, inventam, afirmam-se, transformam. O que ele destaca, duplica e desloca são, ao mesmo tempo, as experiências desses corpos e os seus signos marcantes. No caso

destes últimos, estamos falando de características físicas e/ou marcas no corpo que se expressam em uma experiência-signo de componente fortemente imagético: o *pé vermei* e o cabelo. Mas, insistimos ainda mais uma vez, é o desterro e, consequentemente, a perambulação que funcionam como uma experiência-signo-chave, tal como um esteio de todas as outras. Nesse caso, podemos dizer que o artista destaca, duplica e desloca o próprio deslocamento. A ação de perambular – do corpo que perambula – se desloca de um lugar de abandono, de humilhação, até mesmo de uma tão comum demanda de piedade como estratégia de sobrevivência, para a produção de um atravessamento que performa na cidade, causando algum tipo de deslocamento também por onde passa – de quebra das imagens-clichês e das palavras de ordem do poder –, exatamente porque é um corpo "estranho", um corpo "diferente": um corpo que transforma a desqualificação e mesmo a monstruosidade e selvageria que se quis impor sobre ele em potência de criação e afirmação. Do horror do desterro – a experiência de milhões nos limites externos e internos do capitalismo que não para de se expandir – à força criadora, às vezes até mesmo alegre e satírica, da perambulação. O ato artístico de Paulo Sergio da Silva e Paulo Nazareth reunidos e em tensão, naquilo que Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel (2017) definiram como uma *ação estético-política.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

GUERON, Rodrigo. *Capitalismo, desejo e política: Deleuze e Guattari leem Marx*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020.

_____. SCHULER, Ian. ANDRADE, Lucas. Vizinhança do Tigre e Baronesa. Deriva, fabulação e verdade. *Revista Concinnitas*, v. 22, n. 41, Rio de Janeiro, 2021.

HISTÓRIAS de bairros. *Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.pbh.gov.br/historia_bairros/NordesteCompleto.pdf>. Acesso em: 14/03/2021.

KRENAK. *Instituto Sócio-Ambiental (ISA), Povos Indígenas no Brasil*, São Paulo, 20 de jan. de 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak. Acesso em 03/02/2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: Editora N-1, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. Aqui é arte: Paulo Nazareth. *In*: Melo, Janaina (org.). *Paulo Nazareth: arte contemporânea/ LTDA.* Rio de Janeiro. Cobogó, 2012.

MOURA, Maria Aparecida (org.). Epistemologia Comunitária: Paulo Nazareth. *Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, Laboratório de Culturas e Humanidades (Labcult)*, Belo Horizonte, 10 de jun. de 2019. Este vídeo foi realizado sob a supervisão da pesquisa de pós-doutorado de Maria Aparecida Moura e está disponível em: https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/. Acesso em 03/02/2022.

NAZARETH, Paulo. Entrevista. *Arte & Ensaios* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 38, 28 de Mar. 2019, p. 8-48. Entrevista concedida a. Leal, E. de Magalhães, F. Scovino, J. Vasconcellos, Í. Isis, M. dos Anjos, R. Éis, R. Duarte, T. Martins e Y. Adorno.

OLIVEIRA, Gustavo Barreto. Pontos de encontro: políticas culturais do MinC na gestão de Gilberto Gil e a trajetória artística de Paulo Nazareth. 107 f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RIBEIRO, Guilherme Trielli. O fim do fim da arte: a poética itinerante de Paulo Nazareth. *Revista LANDA*, v. 5, p. 427-460, Florianópolis, 2016.

RODRIGUES, Sérgio. De onde vem a expressão 'pé rapado'?. *Veja*, Rio de Janeiro, 14 de abr. de 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/de-onde-vem-a-expressao-8216-pe-rapado-8217/>. Acesso em 16/01/2022.

VASCONCELLOS, Jorge. PIMENTEL, Mariana. 28 de MAIO, Coletivo. O que é uma ação estético-política? (contra-manifesto). *Revista Vazantes,* vol. 1, n. 1, 2017.

VÍDEO-PERFORMANCES

Cruzeiro do Sul: Acredito ser a cor da minha pele: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wrNEb-NR4vPw&t=5s&ab_channel=paulonazareth. Acesso em 04/02/2022.

Pé Vermei: Disponível em: https://vimeo.com/85931842. Acesso em 04/02/2022.

Cabelo: Disponível em: https://vimeo.com/185828034. Acesso em 04/02/2022.

O ARTISTA E OS DIREITOS DE AUTOR: REFLEXÕES INICIAIS

Jorge Luiz Cruz
Vanessa Libório

Tratar de autoria hoje tem algumas complexidades que vale a pena considerar. Primeiro, que discutiremos aqui o caso do Brasil – ainda que trabalhemos com exemplos de artistas estrangeiros, e mesmo que a questão do autor e dos seus direitos venha aparecendo na legislação do Brasil desde o século XIX, a sua discussão ganhou fôlego no século XX, desde o código Civil de 1916. Mas parece-nos que o tema ainda está longe de ser esgotado, mesmo com a aprovação da Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que nos orienta de então até os dias de hoje, e que é resultante de muitas reformulações. Apesar de ter a sua publicação ocorrida há pouco mais de 20 anos, a Lei do Direito Autoral brasileira (LDA) é pouco discutida e tem jurisprudência ainda pequena. No campo específico das artes, então, o século XX trouxe grandes novidades nas suas práticas e na sua reflexão; algumas questões internas, como a materialidade do objeto artístico, por exemplo, e outras novidades externas às artes, mas fortemente decisivas nos seus aspectos artísticos. Certamente, algumas dessas discussões estão voltadas para as questões de autoria e também do valor e de quem tem o direito de receber pagamentos pela circulação dessas obras. Mas isso, numa certa perspectiva, é claro, coloca outros problemas, e, como todos sabemos, o direito de autor é o campo do direito que busca proteger os autores das obras intelectuais originais, expressas em qualquer suporte (material ou imaterial). Esse campo se divide em: a) Direitos do autor, concedidos aos criadores de obras literárias, artísticas e científicas; b) Direitos conexos, que protegem interpretações artísticas e execuções, fonogramas e transmissões por radiodifusão; e c) Programas de computador. Cabe ressaltar que, no Brasil, a Lei de Direitos Autorais (n. 9.610/98) é aquela que majoritariamente regula os direitos de autor e os direitos conexos, e a Lei n. 9.609/98 complementa a LDA no que se refere a programas de computador. Em um momento em que parece que tudo parece se judicializar no Brasil, discutir os direitos autorais torna-se fundamental para tratar do conhecimento sobre o campo profissional do artista. Nesse percurso, então, retomaremos algumas questões específicas do campo. Mas, antes, cabe destacar que não somos advogados e, por isso, tentaremos colocar a nossa interpretação do lado do autor, mesmo ao lidar com a legislação.

Antes de mais nada, vale ressaltar que algumas dessas discussões sobre as artes são já antigas, talvez ainda não estejam esgotadas, e acabam por se tensionar nos campos da história e do direito, mas, sem dúvida, devem ser abordadas dos pontos de vista tanto da arte quanto do artista, ou seja, não devem ficar restritas, por exemplo, ao campo do direito. Sendo assim, cabe destacar que concordamos com as primeiras linhas da tese de doutoramento de Marcelo M. Conrado apresentada ao Programa de Direito da Universidade Federal do Paraná – UFPR, onde está anotado que "a chave de acesso à compreensão dos direitos autorais não está no direito. Ela está na arte" (CONRADO, 2013, p. 14). Amparo-me também, como não poderia deixar de ser, no parecer[1] do juiz da Suprema Corte

1. "(Page 188 U. S. 251) It would be a dangerous undertaking for persons trained only to the law to constitute themselves final judges of the worth of pictorial illustrations, outside of the narrowest and most obvious limits. At the one extreme, some works of genius would be sure to miss appreciation. Their very novelty would make them repulsive until the public had learned the new language in

estadunidense Oliver Wendell Holmes Jr.,[2] que, ainda em 1903, afirma ser perigoso que os juízes emitam pareceres definitivos nas matérias da pintura (e estendemos essas palavras para todas as artes), pois, uma vez que despertassem o interesse de qualquer público, esses juízes não poderiam negar o seu valor estético. Conrado afirma ainda, sobre o caso do Juiz Holmes, que "o efeito do tempo desde a decisão somente fez com que a preocupação de Holmes se tornasse ainda mais atual" (*Ibid*., p. 15), e, por fim, anota que "é preciso compreender a produção literária, artística e científica para pensar o contexto dos direitos autorais" (*Ibid*., p. 15). Cabe ainda lembrar que os órgãos arrecadadores lutam com demasiado uso de força para não perderem os seus privilégios, e sempre ouvimos reclamações dos autores (principalmente na música) de que não recebem o suficiente pela circulação das suas obras. Observem, no entanto, que não estamos afirmando (e nem temos condições para isso) que os autores estão certos, nem que os órgãos de arrecadação o estão, pois aqui não se trata disso, mas de colocar em discussão os estudos sobre o tema.

Destacamos ainda que, no entrecruzamento dos dois campos, direito e arte, enquanto o primeiro, o direito, tem suas fronteiras claramente definidas, pois trata de leis que disciplinam as diversas matérias do convívio social, o segundo, as artes – o campo das artes visuais, por exemplo –, tem suas fronteiras indiscerníveis, tanto em seu próprio campo quanto na relação com outros campos. E ainda há outras diferenças que devem ser levadas em consideração, como, por exemplo, a apropriação. Se a apropriação é uma afronta à lei no direito, nas artes ela é um tema de trabalho, e em alguns artistas é até o que os motiva.

Talvez seja interessante apresentarmos ainda uma questão que seja anterior a todas as outras: quem é o autor?[3] De acordo com o artigo 11 da LDA, "autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica", ressaltando que é desnecessário o registro da obra para proteger os seus direitos, como indica o Artigo 18, entretanto o registro serve como uma prova de anterioridade, pois marca a época de sua criação caso seja necessário comprovar que aquela obra foi criada antes de qualquer outra.

Existem dois aspectos de proteção jurídica concedidos ao autor: os direitos morais (previstos no capítulo II da LDA) e os direitos patrimoniais (previstos no capítulo III da LDA). São dois conceitos essenciais para entender o tema e suas implicações. Segundo Valente e Houang,

> [...] os direitos morais dizem respeito à ligação da obra com o autor ou autora. Eles incluem o direito de o autor

---

which their author spoke. It may be more than doubted, for instance, whether the etchings of Goya or the paintings of Manet would have been sure of protection when seen for the first time. At the other end, copyright would be denied to (Page 188 U. S. 252) pictures which appealed to a public less educated than the judge. Yet if they command the interest of any public, they have a commercial value – it would be bold to say that they have not an aesthetic and educational value – and the taste of any public is not to be treated with contempt. It is an ultimate fact for the moment, whatever may be our hopes for a change. That these pictures had their worth and their success is sufficiently shown by the desire to reproduce them without regard to the plaintiffs' rights. See Henderson v. Tompkins, 60 F. 758, 765. We are of opinion that there was evidence that the plaintiffs have rights entitled to the protection of the law (Disponível em: https://supreme.justia.com/cases/federal/us/188/239/case.html. Acesso em 03/02/2022).

2. O juiz da Suprema Corte estadunidense Oliver Wendell Holmes Jr. nasceu em 1841 e faleceu em 1935, três anos depois de ter se aposentado da Suprema Corte, em Boston, onde atuou de 1902 a 1932. Era um jurista militante, um filósofo diletante e é a referência mais recorrente do realismo jurídico norte-americano. Levou o pragmatismo jurídico ao limite, discordando frequentemente de opiniões formalistas. Como anotou Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, "suas decisões foram com o tempo confirmadas e, nesse sentido, Holmes antecipou as grandes mudanças da jurisprudência norte-americana, que marcaram o século XX" (Disponível em: https://www.conjur.com.br/2013-fev-03/embargos-culturais-trajetoria-holmes-jr-heroi-direito-eua. Acesso em 03/02/2022).

3. É interessante destacarmos que diversos autores trataram dessa questão, entre eles Barthes, Foucault e Chartier, entre outros, mas adotamos a visão da legislação brasileira, um vez que optamos por esse caminho.

> ser reconhecido como o criador da obra, de assegurar a integridade de sua criação e de modificá-la, dentre outros. Eles são irrenunciáveis e 2 inalienáveis, ou seja: a lei não permite que se renuncie a eles, nem que sejam cedidos ou vendidos. Se isso for feito, como, por exemplo, em um contrato, essa parte do contrato é considerada inválida. Já os direitos patrimoniais englobam o direito exclusivo que os autores e autoras têm de utilizar, fruir e dispor da obra e de autorizar outras pessoas a usar e explorar a obra. Diferentemente dos direitos morais, o autor ou autora pode vender, doar ou simplesmente renunciar aos seus direitos patrimoniais. Caso transmita esses direitos patrimoniais a outra pessoa, seguirá sendo o autor ou autora da obra, mas não será mais titular dos direitos patrimoniais. É comum, por exemplo, que autores transfiram seus direitos patrimoniais a empregadores, editoras ou produtoras, que passam a ser os titulares de direito autoral e podem explorar economicamente a obra. (VALENTE & HOUANG, 2020, p. 5)

Em outras palavras, os direitos morais referem-se ao aspecto pessoal e não podem ser negociados, enquanto os direitos patrimoniais são fundados no conceito de propriedade, e sua titularidade pode ser alienada para terceiros (ENAP, 2015, p. 8). Por exemplo, o autor de um livro não pode transferir a autoria da obra para outra pessoa, e precisa ser indicado como seu escritor, devendo "ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra", como aponta o Inciso II do Artigo 24 da LDA – ou manter-se anônimo, se for de sua escolha. Entretanto, uma editora pode adquirir os direitos de publicação do livro, tornando-se assim a titular dos seus direitos patrimoniais, após autorização prévia e expressa do autor. Mas no caso da autoria de livros há uma situação interessante e ainda controversa que se refere aos escritores fantasmas (ou *ghostwriters*), que transferem a autoria das publicações para terceiros, sendo mais comum no caso de biografias. A lei não prevê diretamente o escritor fantasma, mas proíbe essa prática ao indicar no artigo 27 da LDA que "os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis" (BRASIL, 1998), embora seja muito comum ocorrer casos em que o livro é atribuído a uma pessoa enquanto quem escreveu foi outra.

Os aspectos de proteção jurídica são ferramentas que têm como objetivo construir um cenário favorável ao trabalho criativo, pois garantem que o autor vai receber o crédito sobre sua obra (ou que poderá negá-lo); que ele pode reivindicar a autoria da sua criação a qualquer tempo; que ele tem o direito de divulgar, ou não, a sua obra ao público e de retirar a obra de circulação caso ela ofenda sua imagem; que ele tem o direito também de modificar (ou negar a modificação) e assegurar a integridade de sua criação; além de ter o direito de explorar (ou não) economicamente a sua produção. Por esses motivos, considera-se que os direitos autorais oferecem aos autores as condições para a manutenção das suas atividades e, assim, promovem a criatividade.

Entretanto, o debate não é tão simples. Nos casos em que o plágio é explícito, como, por exemplo, quando grandes empresas utilizam uma arte sem pedir a autorização do ilustrador,[4] não dão o devido crédito e não oferecem qualquer remuneração pelo seu trabalho (ilustrações que em sua maioria foram disponibilizadas na internet), fica mais fácil discernir que há um lado favorecido indevidamente às custas do trabalho de terceiros. Porém, o assunto não se encerra aqui; em disputas sobre o uso indevido de artes, ele vai além e se aprofunda. São muitos os elementos que problematizam os direitos autorais. Um dos aspectos cruciais envolve o acesso à educação, à informação e aos bens culturais, tantas vezes

4. Apenas um exemplo entre tantos: "Artista acusa Renner de plágio por estampar blusas com ilustração feita por ela." Disponível em: . Acesso em 07 mai. 2.

limitados por direitos autorais, a obrigatoriedade do pedido de autorização (e eventual pagamento) para o uso de obras de terceiros no próprio trabalho, o prazo demasiado longo para uma obra entrar em domínio público... Também é preciso refletir sobre a autoria nas artes, e esse assunto será brevemente discutido a seguir, embora com muitas deficiências devido à relativa escassez de estudos sobre o tema. Este, porém, certamente será revisto mais detidamente em breve.

Alguns fatos conhecidos chamaram a atenção quando começamos a tratar dos direitos de autor, dentre eles, primeiro, o de que a família do artista brasileiro Di Cavalcanti proibiu a exibição/projeção do filme *Di* (1977), de Glauber Rocha, por entender que as filmagens foram ofensivas; e, também, segundo matéria d'O Globo, um incêndio na casa da família no Rio de Janeiro destruiu cerca de duas mil obras (cerca de 90%) do artista Hélio Oiticica e, segundo Jones Bergamin, então diretor da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, "o problema é que as obras dele existem espalhadas em coleções particulares e museus mundo afora, mas seus projetos estavam todos aqui. O valor artístico é muito maior que o financeiro" (LIMA, 2019). No caso da música, por exemplo, houve um grande debate e muitos confrontos sobre a arrecadação dos direitos autorais no Brasil, nos quais o Ministro Fux lembrou que "uma CPI (de 2010) mostrou que havia pessoas que não eram titulares beneficiadas, associações de músicos excluídas de forma arbitrária pelo Ecad [Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, escritório privado brasileiro responsável pela a arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos seus autores, com sede na Cidade do Rio de Janeiro] tendo sua arrecadação, créditos arrecadados e retirados de forma ilegal"[5]. Essa CPI terminou com um relatório de 403 páginas, elaborado pelos senadores Randolfe Rodrigues (PSOL/AP), Ciro Nogueira (PP/PI) e Lindbergh Farias (PT/RJ), com a recomendação de "que o Congresso Nacional aprove, em regime de urgência, o projeto de lei [...] que dispõe sobre o Novo Sistema de Gestão Coletiva de Direitos Autorais",[6] e isso termina com a propostas de alterações à Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, a Lei do Direito Autoral.

DISCUSSÃO SOBRE AUTORIA

O artigo 7 da LDA, então, estabelece que, para as obras intelectuais serem protegidas pelos direitos autorais, elas precisam estar "expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro",[7] e pelo artigo 8 da LDA, que lista o que não é objeto de proteção dos direitos autorais e indica no Inciso I que ideias apenas não são protegidas. Esses pequenos trechos são fundamentais na discussão sobre autoria e plágio, pois indicam que imaginar uma obra não é suficiente para ela ser protegida por lei, é preciso materializá-la de alguma maneira para que ela tenha proteção. Ainda, é possível dizer que

> [...] valer-se de ideias semelhantes como inspiração para a criação de obra intelectual não pode ser considerado plágio. A originalidade da obra intelectual não se confunde com o ineditismo da ideia, mas sim com os aspectos objetivos e subjetivos presentes na estrutura e desenvolvimento da ideia expressos na obra. Somente a partir da

5. Disponível em: https://d24am.com/plus/lobao-e-frejat-se-enfrentam-em-debate-sobre-o-ecad-e-direitos-autorais-no-brasil/. Acesso em: abr. 2022.

6. BRASIL. Relatório final: Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD (requerimento nº 547, de 2011 – SF), abril de 2012. Disponível em: http://congressoemfoco.uol.com.br/wp-content/uploads/2012/04/CPI-do-Ecad-Relatorio-Final-Completo-24-04.pdf. Acesso em: abr. 2022.

7. BRASIL. Constituição (1988). Lei n. 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: . Acesso em: 07 mai. 2021.

> análise destes é que poderemos dizer se estamos diante de caso de plágio ou não. (ENAP, 2015, p. 7)

Os conceitos colocados aqui são interessantes, mas ainda é possível identificar um autor primeiro de uma obra sendo que toda criação tem uma antecessora, que serviu de inspiração, que por sua vez teve outras, assim indefinidamente? Como dito antes, alguns casos são cópias mais evidentes (como no caso de uma ilustração para estampar uma camiseta, e mesmo assim é possível discutir se é realmente uma obra autoral), mas a realidade é que toda obra carrega com ela, de alguma forma, várias outras que foram criadas antes. Como indica Branco, "o uso de obras antigas em obras novas é algo inerente à criação humana [...]. São infindáveis os exemplos de autores que se valem de obras precedentes para criar as suas. Na verdade, raros seriam os exemplos de autores que fossem absolutamente originais" (2010, p. 82). Ele acrescenta ainda uma citação de Landes e Posner sobre o uso de obras existentes por autores famosos que vale ser destacada aqui:

> Criar um novo trabalho envolve pegar emprestado ou criar a partir de trabalhos anteriormente existentes, bem como adicionar expressão original a eles. Um novo trabalho de ficção, por exemplo, conterá a contribuição do autor, mas também personagens, situações, detalhes etc. que foram inventados por autores precedentes. [...] Um tratado de direitos autorais, ao aplicar o teste de substancial similaridade que muitos tribunais usam, concluiria que Amor sublime amor infringiria os direitos sobre Romeu e Julieta se este estivesse protegido por direitos autorais. Sendo assim, então Medida por medida infringiria os (hipotéticos) direitos de uma peça Elizabetana, Promos e Cassandra; o romance Na época do ragtime, de Doctorow, infringiria os direitos de Heinrich von Kleist sobre seu romance Michael Kohlhaas; e o próprio Romeu e Julieta infringiria a obra de Arthur Brooke, A trágica história de Romeu e Julieta, publicada em 1562 e que, por sua vez, infringiria a história de Ovídio sobre Pyramus e Thisbe – que em Sonhos de uma noite de verão Shakespeare encenou como a peça dentro da peça; outra infração dos "direitos autorais" de Ovídio. Estivesse o Velho Testamento protegido por direitos autorais, então Paraíso perdido os teria infringido, bem como o romance de Thomas Mann, José e seus irmãos. Ainda pior: no caso de autores antigos, como Homero e os autores do Velho Testamento, não temos como saber suas fontes e assim não sabemos até que ponto eram tais autores originais e até que ponto eram copiadores. (LANDES & POSNER *apud*. BRANCO, 2010, p. 82-83)

Não se trata só de usar um trecho de uma obra anterior em uma nova, como um documentário que utiliza cenas de filmes antigos para contar a história de um ator (que também será visto a seguir), por exemplo. Trata-se também de contar uma história que já foi contada por outras pessoas, o que torna o assunto da autoria mais complexo. Em ambos os casos há um debate sobre se é válido proteger a obra original (novamente, que original?) ou se isso não é uma limitação para a criação, e quais os limites para essa proteção.

Há mais uma camada nessa discussão: as obras ficcionais são uma imitação da vida real ou inverteram a ordem e se tornaram uma referência para a realidade, gerando um ciclo infinito de imitações e repetições, como indica Baudrillard? Para o autor, houve "uma substituição no real dos signos do real" (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), dando início à era da simulação. Com isso, "o real nunca mais terá oportunidade de se produzir" (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), e o autor segue dizendo que "o que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa" (BAUDRILLARD, 1991, p. 34). Acontece que essa produção

incessante na arte em busca do real pode se materializar na forma de modelos reutilizados até a saturação e da criação autorreferenciada. Para ilustrar, é válido trazer novamente uma citação do autor, neste caso sobre cinema:

> Simultaneamente a esta tentativa de coincidência absoluta com o real, o cinema aproxima-se também de uma coincidência absoluta consigo próprio – e isto não é contraditório: é mesmo a definição de hiper-real. [...] O cinema plagia-se, recopia-se, refaz os seus clássicos, retroactiva os mitos originais, refaz o mudo mais perfeito que o mudo de origem, etc.: tudo isto é lógico, o cinema está fascinado consigo próprio como objecto perdido tal como está (e nós) estamos fascinados pelo real como real em dissipação. (BAUDRILLARD, 1991, p. 64)

É possível dizer que tudo que é feito na era da simulação não passa da cópia da cópia, que não há original. É interessante mencionar aqui uma música da banda Nine Inch Nails que traz uma reflexão semelhante, mas não sobre a arte ou o processo criativo, mas sobre si, em que o próprio autor se tornou a cópia de uma série de retalhos de outras coisas que encontrou durante sua vida. Eis um trecho da letra de "Copy of a":

> *I am just a copy of a copy of a copy*
> *Everything I say has come before*
> *Assembled into something into something into something*
> *I don't know for certain anymore*
> *I am just a shadow of a shadow of a shadow*
> *Always trying to catch up with myself*
> *I am just an echo of an echo of an echo*
> *Listening to someone's cry for help*
> *[...]*
> *I am little pieces, little pieces, little pieces*
> *Pieces that were picked up on the way*
> *Imprinted with a purpose, with a purpose, with a purpose*
> *A purpose that's become quite clear today.*

É notável a angústia do artista talvez em não ser original, em ser uma junção de elementos que vieram antes dele. Mesmo não sabendo o que exatamente o autor quis dizer (pois não cabe afirmar nada sobre a letra), a música citada remete à questão da inversão entre a realidade e sua representação, em que aquilo que teoricamente deveria existir no mundo real e servir de inspiração para a arte ainda não havia sido criado, e as representações precedem as referências do mundo real, como indica Baudrillard. Nas palavras de Krauss,

> [...] as representações, se sustentavam, em vez de vir depois da realidade, como uma imitação dela, agora precedem a realidade e a constroem. Nossas emoções "reais" imitam as que vemos no cinema ou sobre as quais lemos em romances baratos; nossos desejos "reais" são estruturados por nós pelas imagens da publicidade; o "real" de nossa política é pré-fabricado pelas notícias da televisão e cenários de Hollywood de liderança; nossos eus "reais" são agregados e repetições de todas essas imagens, colocados em ordem pelas narrativas das quais não somos autores. (KRAUSS, 2016, p. 49)

Um grupo de jovens pintores identificou essa estrutura de representação invertida em finais do século XX e trouxe para seus trabalhos esses questionamentos. Pode-se citar David Salle, o nome mais representativo dessa pintura, além de Robert Longo, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine e Louise Lawler. Um exemplo interessante citado por Krauss que trouxe vários questionamentos acerca dos conceitos de autoria, originalidade e singularidade é o trabalho de Cindy Sherman intitulado *Pictures*, no qual a artista fez uma série de autorretratos encarnando estereótipos presentes em filmes

dos anos 1950, em que "havia projetado seu próprio eu como se estivera sempre mediado por, sempre construído através de, uma "imagem" que o precedia e, portanto, uma cópia sem original" (KRAUSS, 2016, p. 49). Como diz a música do Nine Inch Nails, "eu sou só uma cópia de uma cópia de uma cópia".

Chama a atenção outro exemplo citado por Krauss, pois conversa diretamente com o uso da obra de terceiros, ainda que na forma de releituras: o trabalho de Sherrie Levine, em que a artista

> [...] refotografou fotografias de Elliot Porter, Edward Weston e Walker Evans e apresentou como seu "próprio" trabalho, questionando por seu ato de pirataria a condição dessas figuras como fontes autorais da imagem. [...] A essa classe de negação radical das concepções tradicionais de autoria e originalidade, uma postura crítica que se volta inequívoca pela sua posição às margens da legalidade, recebeu o nome de "arte de apropriação". E este tipo de obra, que constrói uma crítica às formas de propriedade e das ficções de privacidade e controle, se identificaria como pós-modernidade em sua forma radical. (KRAUSS, 2016, p. 50)

É interessante a provocação desse trabalho de Sherrie Levine porque a artista indica que não há um autor, um idealizador original das imagens, mas que todas as obras têm uma anterior, que por sua vez tem uma anterior, sucessivamente, e isso parece colocar o tema de um diálogo entre as obras. Em outros trabalhos, ela fotografou cenas inspiradas em um torso clássico grego e um campo varrido pelo vento, e indicou que nossas vistas foram educadas por imagens assim, e tudo que vem depois é emprestado dessa biblioteca de referências.

Sherrie Levine, Richard Prince, Douglas Gordon, entre outros, fizeram parte do movimento "apropriacionista" entre as décadas 1970 e 1980, no qual os artistas utilizavam obras e ideias preexistentes para a construção de outras com o seu olhar. Considera-se que seus integrantes trabalhavam conceitos que "sublinharam procedimentos encontrados desde o início do século XX e abriram margem para sua conceituação" (HIPÓLITO, 2013), ou seja, eles são referência quando se discutem apropriação e autoria nas artes; no entanto, como mencionamos anteriormente, trata-se de uma tendência que vem desde o início do século passado. Como anotou Ribeiro,

> [...] quando Duchamp, ainda no início do século XX, expõe um objeto manufaturado como obra mental, desloca a problemática do processo criativo pondo em evidência o olhar dirigido pelo artista ao objeto, em detrimento de qualquer habilidade manual. Afirma que o ato de eleger basta para fundar a operação artística: dar uma nova ideia, um novo significado, a um objeto já é uma produção. (RIBEIRO, 2008, p. 797)

Esses exemplos demonstram o quanto o debate sobre direitos autorais é extenso e pode ser explorado por vários pontos de vista. Segundo Hipólito, os apropriacionistas abriram "margem para se questionar a reprodução da própria estratégia de apropriação" (2013, p. 13), indicando uma tendência para movimentos posteriores, principalmente se consideradas as novas tecnologias que favorecem a reprodução, sendo a net.art um exemplo desse cenário. Mas se a cópia, a releitura, o *remix* de obras é uma realidade, é possível dizer que os direitos autorais são um entrave para essas manifestações artísticas?

A UTILIZAÇÃO DE OBRAS POR TERCEIROS SEGUNDO A LDA BRASILEIRA

As críticas feitas por artistas aos direitos autorais recaem principalmente sobre os entraves para a criação de obras derivadas. Isso porque, na maioria dos casos, para

utilizar obras de terceiros é precisa uma autorização prévia e expressa do autor, como indica o Artigo 29 da LDA. Ao colocar condições como essa, os direitos autorais rejeitam uma de suas principais atribuições, que é garantir um cenário propício para a criação e, dessa forma, incentivá-la. Como o pesquisador Pedro Paranaguá afirmou em entrevista,[8]

> [...] os direitos autorais servem para incentivar a criatividade e a disseminação de entretenimento e cultura. Não o controle. Portanto, temos de pensar se os direitos autorais têm servido para esses fins (criação e disseminação) ou se têm sido utilizados para manter o status quo e o modelo de negócio de poucos (porém poderosos). (ENTREVISTA, 2009)

Pode-se dizer que o Artigo 29 da LDA é considerado radical e traz muitas limitações ao acesso e utilização de obras intelectuais, tanto para o público quanto para outros criadores, e que, se interpretado ao pé da letra, torna a Lei dos Direitos Autorais brasileira uma das mais severas do mundo. Por exemplo, se considerado literalmente, ele proíbe até a fotocópia de uma página de livro sem a autorização do autor.[9] Como forma de atenuar esses excessos, a LDA também prevê as limitações aos direitos autorais no Artigo 46, ou seja, situações em que as obras podem ser utilizadas sem a autorização prévia e expressa do autor. Como indica o inciso VIII do Artigo 46 da LDA, não constitui ofensa aos direitos autorais:

> [...] a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores. (BRASIL, 1998)

Então, no caso das artes plásticas, a reprodução integral é livre, mas é preciso destacar que há pouca bibliografia sobre essa questão específica e que a interpretação dela (assim como de todo o inciso) é discutível; um dos motivos é porque nem sempre ele é aplicado. Um exemplo interessante sobre o tema é citado por Branco (2010): uma diretora estava produzindo um documentário sobre um famoso humorista brasileiro e, como forma de ilustrar o início da carreira dele e trazer um dos seus personagens mais conhecidos, procurou incluir no seu trabalho dois trechos de menos de um minuto cada, de filmes da década de 1960 que já estavam fora do circuito comercial. A diretora pediu autorização de uso para os titulares dos direitos autorais, que cobraram o equivalente a quase 50% do total do orçamento do filme para liberar os dois trechos. O valor era muito alto e estava fora de alcance, e por isso, se o que foi cobrado não fosse reduzido, os trechos não poderiam ser utilizados no documentário. As negociações seguiram, o valor foi reduzido para 10% do pedido inicialmente e a diretora pôde pagar e inserir no documentário as passagens dos filmes antigos. Branco, em seu artigo, utiliza essa história para questionar se era necessário o pedido de autorização de uso (e também o pagamento) para os titulares, observando que a utilização estava dentro dos parâmetros do inciso VIII do Artigo 46 da LDA, ou seja, eram pequenos trechos, a reprodução dos

8. Entrevista concedida ao Instituto Humanitas Unisinos e republicada no site da Fundação Perseu Abramo.

9. Não é o foco do presente trabalho discutir o acesso à educação do ponto de vista dos direitos autorais, porém esse assunto será visto em outros momentos, inclusive na tese da autora deste trabalho. Por enquanto, acrescento uma referência rápida que mostra iniciativas que proporcionam o acesso livre a livros e artigos científicos publicados em editoras protegidos por direitos autorais: o vídeo “A ciência precisa de pirataria”, do canal Meteoro Brasil, disponível no YouTube. Acesso em: 08 mai. 2021. O vídeo apresenta o Sci-hub, criado por Alexandra Elbakyan, e as ações do programador e ativista Aaron Swartz.

filmes antigos não era o objetivo principal do documentário, não prejudicava a exploração comercial dos filmes e não trazia nenhum prejuízo aos interesses do humorista.

O exemplo citado, por ser um documentário, foge um pouco da questão da apropriação mencionada anteriormente, mas ainda assim trata de autoria e de liberdade de criação, e por isso foi apresentado de maneira a representar como os direitos autorais podem se tornar um problema para obras derivadas. Especificamente, a lei brasileira é muito rigorosa e é preciso rever artigos como os 29 e 46, para que os direitos autorais sejam uma ferramenta para coibir o abuso e a exploração de criações e de artistas, sem se tornar restritiva em excesso.

Ainda no caso do cinema, numa primeira mirada em algumas sentenças, encontramos diversos processos e sentenças que envolvem a exibição, problemas na sala etc., como tiroteios em salas de cinema; o contrato de patrocínio do filme *O xangô de Baker Street*; ou ainda a utilização indevida e antecipada dos recursos percebidos por empresa local a título de patrocínio da produção de um filme de curta-metragem; além, é claro, do conhecido caso de Elizabeth, a filha do artista visual brasileiro Di Cavalcanti, que proibiu a exibição/projeção do filme *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, por entender que as filmagens foram ofensivas ao seu pai; mas, nesse caso, como sabemos, após a postagem de um sobrinho do cineasta, o filme permanece disponível para o público na internet (2013). Esse caso parece ainda atualizar questões de autoria, de propriedade e de circulação em tempos de internet. Há ainda os processos que tratam dos direitos autorais das músicas dos filmes, como aquele que envolve o ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição e a UCI – United Cinemas Brasil Ltda., no qual o primeiro pede o pagamento dos direitos musicais nos filmes exibidos pela UCI, com a decisão de condenar "[...] a UCI – United Cinemas Brasil Ltda. a pagar ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD os valores devidos a título de direitos autorais conforme requerido na reconvenção [...]"[10], baseado (1) no agravo regimental no Recurso especial 998.928/RN, no qual foi ementado pelo Tribunal de Justiça de São Paulo que "não é possível esta arrecadação, porquanto estas já integram a própria obra e os direitos autorais já foram transferidos ao produtor da película – Recurso desprovido (voto 4847)" (*Ibid.*). O ECAD, porém, "defendeu a obrigação de os exibidores de obras audiovisuais efetuarem o pagamento de direitos autorais decorrentes da execução pública de trilhas sonoras dos filmes reproduzidos nos cinemas" (*Ibid.*).

Em outro processo, o cineasta Luiz Paulino dos Santos processou a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, que foi fechada no governo Collor e pela qual quem responde é a União Federal. Nesse processo, Paulino pede indenização "por alegada violação a seus direitos de autor da obra Barravento"[11], com argumento seu, codirigido com Glauber Rocha, e de onde foi transcrito o roteiro que terminou por compor o livro *Glauber Rocha – Roteiros do terceyro mundo* (ROCHA, 1985), publicado postumamente, e que é o objeto do processo. Ou seja, Paulino não reclamou do filme nem de Glauber, mas do livro que reuniu os roteiros transcritos dos filmes do Glauber. Com diversas implicações, Paulino pretendia "[...] receber verba correspondente a indenização de danos materiais e compensação por danos morais sofrido" (*Ibid.*). Nesse processo foi citada, além da Embrafilme/União Federal, a Alhambra Editorial, editora do livro, e também denunciado o espólio de Glauber Rocha, que entendeu que "a edição em

10. RECURSO ESPECIAL no. 885.783 – SP (2006/0145665-5). Disponível em: https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/23321880/agravo-regimental-nos-embargos-de-declaracao-no-recurso-especial-agrg-nos-edcl-no-resp-885783-sp-2006-0145665-5-stj/relatorio-e-voto-23321882, último acesso em 06/04/2022. Acesso em: 06 abr. 2022.

11. Apelação Cível 401314/RJ. Disponível em: https://tj-rj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/1204672651/apelacao-apl-1875512320208190001. Acesso em: 06 abr. 2022.

livro dos roteiros executados pelo cineasta Glauber Rocha teria que incluir o roteiro de Barravento, cujo primeiro tratamento é de autoria do autor (Luiz Paulino), e, para a respectiva publicação, não era necessária a anuência do mesmo, por versar a espécie 'delegação de prerrogativas autorais'" (*Ibid*.); outro denunciado foi o cineasta e então presidente da Embrafilme Orlando de Salles Sena, que, segundo argumentou, foi "mero compilador/organizador da obra, reunindo no livro roteiros que Glauber Rocha afirmou serem seus, sob a ordem e a responsabilidade da Embrafilme" (*Ibid*.). Por fim, no seu voto, o relator, o Juiz Federal convocado Mauro Luís Rocha Lopes (que substituiu o Desembargador Federal Antônio Cruz Netto), anota que "tal patrocínio [do livro] não teve o condão de gerar a responsabilidade da União pelos danos alegadamente sofridos pelo apelante, não tendo agido ilicitamente a EMBRAFILME ao deixar de perquirir a real autoria dos textos publicados, de cuja propriedade intelectual Glauber Rocha afirmou ser titular. A EMBRAFILME não imprimiu os exemplares, não os vendeu, nem os expôs à venda. Seu papel no episódio resumiu-se na concessão do subsídio para que a obra viesse à lume, não tendo obtido lucro direto ou indireto com a comercialização do material editado, realizada pela Editora Alhambra" (*Ibid*.), e vai além, ao anotar que "exsurge, portanto, a conclusão da sentença recorrida, de que o autor apelante deve dirigir sua pretensão, perante a Justiça Estadual, aos particulares denunciados pela Embrafilme" (*Ibid*.). Com isso, nega o provimento aos recursos "para manter na íntegra a sentença" (*Ibid*.), no que é acompanhado pela Quinta Turma do Tribunal Regional Federal da Segunda Região, no dia 05 de setembro de 2007.

Outro caso que podemos destacar é o de *Limite*, em que a atriz do filme Alzira Alves Campos processou a SIGLA – Sistema Globo de gravações audiovisuais Ltda para receber direitos como coautora do filme. Antes de continuarmos, cabe recordar quem é Alzira Alves Campos (c. 1911-2000): segundo a página História do Cinema Brasileiro – site de difusão da história do cinema brasileiro –, Alzira trabalhava no comércio, era balconista da Casa Bhering de chocolates, que pertencia ao primo de Mário, Jorge Bhering, quando foi convidada para participar do filme como atriz, mas continuando a receber os seus salários do comércio. Nesse processo, ela mudou o seu nome para Olga Breno, a "Mulher 1" que aparece nos créditos, genéricos, do filme[12]. Nessa ação contra a Globovídeo – Sistema Globo de Videocomunicação Ltda., Alzira pretendia reparação por danos patrimoniais e morais afirmando que "[...] não autorizou [que] seu trabalho intelectual e imagem fossem explorados comercialmente por terceiros, e que não recebeu retribuição pecuniária pela exploração, especialmente mediante a comercialização e distribuição de fitas de videocassete"[13]. A Globovídeo "ofereceu contestação e denunciou à lide a Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme, sucedida pela União" (*Ibid*.). No seu voto, o relator, Ministro Luis Felipe Salomão, em longa explanação, destaca que

> [...] seguindo essa linha de raciocínio, à luz da lei de regência, convém afirmar que a Demandante [a Alzira], no caso em análise, não se afigura detentora dos direitos de autor referentemente à obra cinematográfica denominada "LIMITE"; mas, ao revés, ostenta, apenas, os direitos conexos, posto que sua participação naquele filme se deu na qualidade de protagonista e atriz principal, e não como autora, diretora ou produtora. Assim, os direitos autorais de autor, referente à película em epígrafe, pertencem, tão-somente, ao Sr. Mário Peixoto, autor e diretor da obra cinematográfica. [...] Tais direitos englobam a titularidade

12. Disponível em: http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/alzira-alves/. Acesso em: 03 mai. 2018.

13. Cf. Recurso Especial 1046603/RJ. Disponível em: https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/21811345/recurso-especial-resp-1046603-rj-2008-0075495-2-stj/certidao-de-julgamento-21811348. Acesso em: 06 abr. 2022.

de poder comercializar e explorar economicamente indigitado filme de cinema. (*Ibid.*)

Por fim, no acordão, concordam os ministros da Quarta Turma do STJ que Alzira tem o seu provimento negado.

CONCLUSÃO

O debate sobre direitos autorais não compreende apenas o uso de obras de terceiros na própria criação, mas trata também das discrepâncias do poder de grandes grupos em oposição aos criadores das obras, do acesso da sociedade à educação, à cultura e ao entretenimento, entre outros aspectos. Os direitos autorais são um recurso necessário para que artistas consigam gerir suas carreiras e alcançar reconhecimento, justa remuneração e sustento, seja como autônomos, sócios ou funcionários de uma empresa. Por esse ponto de vista, é um conhecimento que promove a criatividade ao fornecer as bases necessárias para a manutenção das atividades do artista e a garantia de que será creditado pelo próprio trabalho, por exemplo, mas ainda é preciso reavaliar muitas questões sobre os direitos autorais para que sejam uma ferramenta construtiva, e não restritiva. É preciso discutir e rever a Lei de Direitos Autorais para que ela proteja artistas e fomente a criação, como é seu objetivo inicial, e não continue sendo utilizada como um recurso por editoras, gravadoras, estúdios, entre outros grupos, para manter seu poder e ditar as regras de acesso e produção de obras intelectuais. Seguindo esse caminho, é necessário discutir autoria, entre outros assuntos pertinentes, para assim aprofundar o conhecimento sobre o tema.

Para encerrar, devo salientar dois pontos: primeiramente que entre os processos que vimos nesses poucos exemplos que citamos, no caso do cinema não acontece de o diretor ser o réu das ações, e assim ficaram isentos tanto Mário Peixoto quanto Glauber Rocha, pois parece que, é claro, o processado tem que ter meios de pagar o que a ação prever, em caso de perda; depois, em segundo, que quando o caso vai pra justiça, o que perdemos em nossos estudos é a arte, isto é, já não tratamos das questões atinentes às artes, mas, nesses casos, apenas ao direito, e é aí, parece-nos, que está a grande dificuldade para lidar com essas questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BRANCO, Sérgio. A produção audiovisual sob a incerteza da Lei de Diretos Autorais. *In*: LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; MACIEL, Marília. *Três dimensões do cinema: economia, direitos autorais e tecnologia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

BRASIL. Constituição (1988). Lei n. 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em 07/05/2021.

ENAP. Módulo 1. Direitos intelectuais. *In*: ENAP. *Noções gerais de direitos autorais*. Brasília, 2015.

CONRADO, Marcelo Miguel. A arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade. Curitiba: UFP, 2013. Tese.

ENTREVISTA: Pedro Paranaguá – Direitos autorais são bens não-escassos. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 10 de dez. de 2009. Disponível em: https://fpabramo.org.br/2009/12/10/entrevista-pedro-paranagua-direitos-autorais-sao-bens-nao-escassos/. Acesso em 08/05/2021.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. A trajetória de Holmes Jr., o herói do Direito dos EUA. 2013. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2013-fev-03/embargos-culturais-trajetoria-holmes-jr-heroi-direito-eua. Acesso em 03/02/2022.

HIPÓLITO, Rodrigo. O sentido de tecnoimagem como cópia sem or/iginal. *In*: *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém, 2013, p. 804-817. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2013/11/29/o-sentido-de-tecnoimagem-como-copia-sem-original/. Acesso em 11/04/2021.

KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and deconstruction. *In*: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David. *Art Since 1900*. 3a edição. Londres: Thames & Hudson, 2016.

LIMA, Flavia. Incêndio destrói obras do artista plástico Hélio Oiticica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de out. de 2009. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/incendio-destroi-obras-do-artista-plastico-helio-oiticica-3152090.

MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é direito autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. *In*: *Anais do 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis, 2008, p. 796-807. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Fwww.anpap.org.br%2Fanais%2F2008%2Fartigos%2F075.pdf&clen=63211&chunk=true. Acesso em 07/05/2021.

VALENTE, Mariana G.; HOUANG, André. Creative Commons BR: o que você precisa saber sobre licenças CC. 2020. Disponível em chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fbr.creativecommons.net%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F30%2F2021%2F02%2FCartilhaCCBrasil.pdf&clen=3524617&chunk=true. Acesso em 11/04/2021

SUPREMO TRIBUNAL DE JUSTIÇA - STJ. Agravo regimental nos embargos de declaração no Recurso Especial n. 885783/SP 2006/0145665-5. Relator: Ministro Ricardo Villas Boas Cueva. Brasília. Agravante UCI-United Cinemas Brasil Ltda, 14 de maio de 2013 (data do julgamento). Disponível em: https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/23321880/agravo-regimental-nosembargos-de-declaracao-no-recurso-especial-agrg-nos-edcl-no-resp-885783-sp-2006-0145665-5-stj/inteiroteor-23321881. Acesso em: 12/05/2018.

SUPREMO TRIBUNAL DE JUSTIÇA - STJ. Recurso Especial n. 1046603/RJ 2008/0075495-2. Relator: Ministro Luis Felipe Salomão. Brasília. Recorrente Alzira Alves Campos, 8 de maio de 2012 (data do julgamento). Disponível em: http://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/21811345/recurso-especial-resp-1046603-rj-2008-0075495-2- stj/inteiro-teor-21811346. Acesso em: 12/05/2018.

GEOGRAFIA DOS CONTRÁRIOS DE PARINTINS

Andreas Valentin

Todos os anos no final de junho, durante três noites, Parintins, cidade no estado do Amazonas, promove uma das maiores festas populares do Brasil. Seu Festival Folclórico, realizado pelos Bois-bumbás Garantido e Caprichoso, é um espetáculo de dança, música e encenação dramática que celebra uma rivalidade construída ao longo de seus mais de cem anos de existência. Por meio de elaborados recursos cênicos, são recriados mitos, ritos e lendas da Amazônia que se somam ao conteúdo original do Auto do Boi, resultando em uma apresentação complexa e em constante renovação.

O Festival baseia-se na histórica rivalidade entre os dois Bois, o que, por sua vez, provoca um impulso de superação através da arte. Dividida ao meio, a própria cidade reflete essa rivalidade, em sua geografia, nas sociabilidades e no conteúdo visual. Marcados por suas cores – Garantido, vermelho; Caprichoso, azul –, os dois *contrários* se atraem e se completam.

As marcas dessa rivalidade manifestam-se de maneiras diversas. Geograficamente, a cidade se divide ao meio. Olhando para o rio Amazonas, à esquerda, rio acima, está o reduto vermelho, a baixa do São José, onde o Garantido foi fundado. À direita, rio abaixo, a cidade tende para o azul, caprichosa. Na fronteira imaginária, erguem-se duas sentinelas, símbolos maiores do sagrado e do profano: a Catedral de N. S. do Carmo e a arena do *bumbódromo*, onde os bois se apresentam. A rivalidade domina os hábitos e o *ethos* dos parintinenses, que, necessariamente, torcem por um ou outro Boi.

Destacando a forte presença das cores vermelho e azul nas casas e nas ruas de Parintins, o ensaio aqui apresentado aponta para o equilíbrio e os contrastes dos *contrários*. As imagens foram realizadas entre 1998 e 2003 em filme diapositivo 35mm.

Uma casa caprichosa.

Interior de uma casa garantida.

A brincadeira da rivalidade.

Garantido ou
Caprichoso?

Um toque de vermelho no reduto azul.

Vermelho e azul: contraste e equilíbrio.

Os contrários.

L/M REINALDO
FILHO
N-2-A

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Aldo Victorio Filho é professor do Instituto de Artes e dos programas de pós-graduação de Arte e de Educação da UERJ. Licenciado em Artes Visuais e bacharel em Gravura, mestre e doutor em Educação. Pós-doutorado em Artes.

Alex Frechette é artista plástico, escritor e doutorando do PPGArtes/UERJ (2021). Publicou recentemente, em formato ebook Kindle, *Bolsonarismo e arte: Notas sobre um cotidiano autoritário*.

Alexandre Sá é artista-pesquisador, curador, crítico de arte e psicanalista. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF sob supervisão de Daniel Aarão Reis. Atual diretor IART/UERJ. Sócio da Associação Internacional de Críticos de Arte. Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Idealizador do projeto (no Instagram): @istonaoeum.

Ana Valéria de Figueiredo é professora/pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes. Líder do Grupo de Pesquisa em Artes e Visualidades – PAVIS UERJ/CNPq. Doutora em Ciências Humanas/Educação. Coordena o projeto *Pedagogias da Visualidade e Ensino de Artes* UERJ.

Andreas Valentin é doutor em História Social/UFRJ, mestre em Ciência da Arte/UFF, bacharel em História da Arte e Cinema/Swarthmore College, EUA. Foi aluno e colaborador de Hélio Oiticica. Fotografou e pesquisou a Amazônia durante quinze anos, publicou três livros sobre Parintins.

Cassia Lyrio é mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes, PPGArtes, artista gráfica e autora da pesquisa "Memória guerreira não se apaga".

Davi Pereira vive e trabalha no Rio de Janeiro; é artista visual, performer e pesquisador; doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, mestre em Ciência da Arte pela UFF, bacharel em Artes Plásticas pela UERJ.

Denise Espírito Santo é professora associada do Programa de Pós-graduação em Artes, PPGArtes e professora no departamento de ensino da arte e cultura popular; coordenadora dos projetos de extensão e iniciação à docência: "Casa Ateliê", "Imagens das culturas" e Zonas de Contato". Integrante do Coletivo Medéias, Rio de Janeiro.

Elisangela Martins (elimacuxi) é poeta, fotógrafa, professora (UFRR) e historiadora roraimada desde 2000; é doutoranda do PPGArtes/UERJ (2021).

Gustavo Barreto é morador do bairro de Madureira no subúrbio carioca, é licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes – UERJ e é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-UERJ. Sócio-fundador do Centro Cultural Capiberibe 27, localizado no Morro do Pinto – Santo Cristo, Rio de Janeiro. Professo substituto do Colégio Pedro II, atua como educador, curador e pesquisador.

Ingrid Lemos vive e trabalha no Rio de Janeiro. Atualmente é mestranda em Artes pela PPGARTES/UERJ, onde pesquisa o imaginário e sentimentos oceânicos para constituir diálogos sobre corpo e imanência, nas práticas artísticas e educativas. Formada em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como professora de artes, artista visual e dançarina de fusão étnica contemporânea.

Isabel Carneiro é artista visual e professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, professora do PPGArtes na linha arte, sujeito, cidade. Doutora pelo PPGAV/EBA/UFRJ na linha de Linguagens Visuais, produziu fragmentos plásticos e sonoros como forma de concretizar ideias sobre a heterogeneidade de meios e as relações abruptas entre temporalidades inconciliáveis. Realizou parte de sua pesquisa de tese na Paris 1-Sorbonne de setembro de 2013 a agosto de 2014 com auxílio da bolsa CAPES.

Jorge Cruz concluiu o pós-doutoramento (UFF, 2017) e o doutorado (PUC-SP, 2002) e professor Associado do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj (PPGArtes-UERJ), desde a sua fundação. Recebeu as Bolsas Prociência e Jovem Cientista e é investigador integrado do Grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do CEIS20, da Universidade de Coimbra. Organizou o livro *Gilles Deleuze: sentidos e expressões* (2006) e escreveu, entre outros textos, "1970-1979: o cinema na transição democrática", para o livro *Cinema português: um guia essencial* (2013) e "O filme de família nos últimos anos da Angola colonial", para o livro *Angola, o nascimento de uma nação* (2013).

Lílian do Valle é doutora em Educação pela Universidade de Paris V, professora titular de Filosofia da Educação, traduziu obras de Nicole Loraux, Cornelius Castoriadis e Jacques Rancière. Publicou, entre outros, *A Escola Imaginária* (DPA, 1997), *Enigmas da Educação* (Autêntica, 2001) e *Filosofia da Educação a distância* (Appris, 2018).

Lisa Nascimento Gomes de Miranda é professora de Artes, mestranda em Arte (PPGArtes/UERJ). especialista em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais (PROPGPEC/Colégio Pedro II). Licenciada em Artes Visuais/UERJ. Integra o grupo PAVIS – Pesquisa em Artes e Visualidades UERJ/CNPq.

Nathan Braga é artista visual e professor. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGArtes UERJ e especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo IFRJ.

Renata Gesomino é docente adjunta do DEACP, IART-UERJ e do PPGARTES -UERJ. Tem experiência na área de Artes Visuais com ênfase em pintura moderna e contemporânea, estudos pós-coloniais e nas relações entre arte e política com enfoque marxista.

Rodrigo Guéron é filósofo, professor associado do Instituto de Artes da UERJ e pesquisador pró-cientista. Autor dos livros *A Vingança dos Capatazes* (2022), *Capitalismo, Desejo e Política: Deleuze e Guattari leem Marx* (2020) e *Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem* (2011), publicados pela Nau Editora. Guéron é também diretor e roteirista de cinema e vídeo.

Thamires Burlandy da Mota Chagas é professora de Artes em Rio das Ostras – RJ, mestranda em Artes (PPGArtes/UERJ). Especialista em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes (PROPGPEC/Colégio Pedro II). Licenciada em Artes Visuais/UERJ. Integra o grupo PAVIS – Pesquisa em Artes e Visualidades UERJ/CNPq.

Vanessa Libório concluiu a graduação em Desenho Industrial – Projeto de Produto (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013) e o mestrado em Design, linha de pesquisa "Design e Tecnologia" (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017). Atualmente faz doutorado em Artes, linha de pesquisa "Arte, Sujeito e Cidade", na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Victor Tufani Nunes é professor de Artes Visuais licenciado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IART/UERJ). Ilustrador e comunicador visual. Mestrando em Arte e Cultura Contemporânea na linha de pesquisa "Arte, Sujeito e Cidade" (PPGARTES/UERJ).

SOBRE AS ORGANIZADORAS DA COLEÇÃO

Luciana Lyra
Coordenadora e docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), na mesma universidade. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Teatro (UDESC). Ph.D. em Artes Cênicas (UFRN) e Antropologia (USP). Doutora e Mestra em Artes da Cena (PPGAC/UNICAMP). Pesquisadora -líder do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq). Atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. E-mail: lucianalyra@gmail.com. Sites: www.lucianalyra.com.br / www.unaluna.art.br / https://amotinadas.wixsite.com/motim. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5440-5482. Lattes ID: 5443015479907169.

Paloma Carvalho Santos
Coordenadora adjunta e docente do Programa de Pós-graduação em Artes. Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). Artista, professora e pesquisadora, professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, com linha de pesquisa em Teoria da Arte (poéticas da cor na arte moderna e contemporânea). Vem publicando suas pesquisas gestadas na pintura e fotografia, realizando instalações e intervenções. Publicou *Reflexões sobre a Cor* (Martins Fontes, 2021) junto ao grupo de pesquisas cromáticas ECA/USP. E-mail: paloma.oliveira.santos@uerj.br. Site: palomacarvalho@wordpress.com. Lattes ID: 4150417300695515.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes
CRB-8 8846

G933c Guéron, Rodrigo; Valle, Lilian do (org.).

Cidade, inscrições, travessias / Organizadores: Rodrigo Guéron
e Lilian do Valle. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2022.
112 p.; il.; fotografias. (Trans_bordar horizontes:
Coleção PPGArtes-UERJ Arte e Cultura Contemporânea, v. 5).
E-Book: 7 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-87079-70-7.
ISBN Coleção: 978-65-87079-72-1.

1. Arte Contemporânea. 2. Arte e Cidade 3. Arte e Pensamento.
4. Crítica e Política. 5. História. I. Título. II. Assunto.
III. Organizadores.

CDD 700
CDU 7

© NAU EDITORA
Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Simone Rodrigues

REVISÃO DE TEXTOS
Daniel Turela Rodrigues
Miro Figueiredo

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Tatiana Podlubny

CONSELHO EDITORIAL
Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)
Claudia Saldanha (Paço Imperial)
Eduardo Ponte Brandão (UCAM)
Francisco Portugal (UFRJ)
Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)
Marcelo S. Norberto (CCE/PUC-Rio)
Maria Cristina Louro Berbara (UERJ)
Pedro Hussak (UFRRJ)
Roberta Barros (UCAM)
Vladimir Menezes Vieira (UFF)

1a. edição – 2022