

NAMA

02

v. 1 :: n. 2 :: jan./jun. :: 2016

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



NAVA	Juiz de Fora	v. 1	n. 2	p. 188-465	jan./jun.	2016
------	--------------	------	------	------------	-----------	------

© Editora UFJF 2016
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora UFJF.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA



INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD / UFJF
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFJF
CEP 360306-330 - JUIZ DE FORA/MG
TELEFONE: (32) 2102-3362
revista.nava@uff.edu.br



EDITORA UFJF
RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@uff.edu.br / distribuicao.editora@uff.edu.br

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO
Alexandre Amino Mauler

Imagem da capa:
“Oca-oxalá: made in Portugal”, vista de instalação de Paula Scamparini, 2015.
Fonte; Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Revisão:
Clarice Coelho de Souza e Nathalie Reis Itaboraí

Online - www.uff.br/revistanava

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 1, n. 1 (jul./dez. 2015)- -- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2016-

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcos Vinício Chein Feres



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Ricardo Cristofaro

Vice-diretor: Prof. Dr. Luis Eduardo Castelões

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenador: Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo

Vice-coordenadora: Prof^a. Dr^a. Maria Claudia Bonadio

Comitê Editorial

Prof^a. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos/UFJF

Prof^a. Dra. Raquel Quinet Pifano/UFJF

Prof. Dr. Sergio Puccini Soares/UFJF

DOSSIÊ: Arte, Mundo

Organização: Ligia Dabul e Maria Lucia Bueno

Editora Assistente: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Apoio editorial: Jordana Lopes, Thamara Venâncio e Virgínia Strack

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof^a. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Prof^a. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Prof^a. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Prof. Dr. Didier Guigue (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Fernando Iazzetta (Universidade Estadual de São Paulo)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof^a. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Prof^a. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Interdisciplinar e de caráter científico, a revista tem periodicidade semestral e publica artigos inéditos, resenhas e entrevistas, que abrangem temáticas relacionadas às artes, cinema, audiovisual, música, moda, design e assuntos correlatos de autores doutores ou doutorandos.

Seus objetivos principais são: estimular a produção científica; contribuir para a divulgação e transmissão do conhecimento nos campos de abrangência da revista; e possibilitar o intercâmbio de informações e experiências com outras instituições de ensino superior e de pesquisa.

As chamadas para apresentação de trabalhos são divulgadas na comunidade científica de todas as áreas, e os trabalhos devem ser enviados por meio da plataforma *online* da revista.

O nome da revista é uma homenagem ao memorialista **Pedro Nava**, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Pedro Nava era médico, poeta bissexto e exímio desenhista e ilustrador. Ao se aposentar da medicina, por volta dos 70 anos de idade, dedicou-se a escrever suas memórias, resultando em seis volumes. Sobre a grandeza de sua obra, Rachel de Queiroz faz uma síntese precisa, ao dizer que ele, "escrevendo sobre si mesmo, escreveu sobre toda uma sociedade". O caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Comitê Editorial – Fevereiro de 2016



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

Introdução

- 195 Lígia Dabul
Maria Lucia Bueno
Arte, Mundo, uma vírgula

Dossiê: Arte, Mundo

- 202 Paula Guerra
Susana Januário
Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

- 240 Luiz Guilherme Vergara
Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios

- 266 Anni Raw
Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu
“Potência e Potencial” em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

- 287 Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant’Anna
Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro

- 304 Glória Diógenes
Juliana Chagas
O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua

- 331 Ana Carolina Freire Accorsi Miranda
Coletivos de arte: a *artificalização* da criação coletiva nos anos 2000

353

Angélica Madeira

Colagem e *assemblage*: algumas considerações

Diego Rebouças

Kadma Marques

370

Silas de Paula

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

392

Ronaldo Macedo Brandão

Poéticas visuais e espaços limites

412

Laura Erber

Poemas e desenhos de Laura Erber

414

Paula Scamparini

Intervenção visual: *OCA-OXALÁ: made in Portugal*

Artigos

430

Maria Antonietta Trasforini

Tradução :: Tálisson Melo

Pragmática do cotidiano e política da experiência:
Carla Lonzi e a arte como espaço relacional

442

Glaucia Villas Bôas

Mudança, tempo e sociologia, uma conferência

463

Normas para submissão de trabalhos

Introdução

Arte, Mundo, uma vírgula

Lígia Dabul¹

Maria Lucia Bueno²

Art, World

Não passa mais despercebida a relação – a confluência, a justaposição, o afastamento – entre arte e mundo depois que a ideia de representação foi atirada como molotov em direção aos próprios referentes. De lá para cá, a arte se viu desobrigada de lançar suas luzes sobre eles que, ora escravos, ora espíritos em visitas inconvenientes, continuaram muitas vezes assombrando a todos os que de alguma maneira se encantaram com essa categoria de liberdade. Mas não por considerá-lo belo ou especialmente cativante, o mundo – quase sempre tudo o que não pudemos com propriedade designar como arte – tornou-se com frequência para a arte uma espécie de interpelação. Um molotov-ricochete zanzando com suas luzes vermelhas acesas, como imagens dele mesmo ou chamuscando muito e de verdade.

Por percursos que ainda teremos que descrever, é certo que a arte já não encontra tão fortemente o ímpeto de se definir contra o mundo, ou contra as ideias que – arte tão parcial, tão colada aos olhos de um sistema e de lugares sociais exatos e datados – criou do mundo. E não se poderia, a essa altura, e querendo com este dossiê colaborar com as práticas e pensamentos que se desdobram dessa ideia de “Arte, mundo”, deixar de assinalar, ainda que com imprecisão, a que mundo nos referimos. Um mundo incompreensível. Vasto, diversificado, em rápidas transformações que nos distraem de circuitos e fluxos que se repetem porque se travestem de novidade. As grandes circulações de coisas, ideias, informações, capitais, pessoas, muitas vezes vivas, muitas vezes mortas, incidem com frequência sobre os mesmos lugares de partida. E já faz tempo que a disseminação da impressão e do desejo de homogeneidade por pouco não apaga o fato de que é a diferença que deflagra os sentidos de estarmos vivos, de estarmos mortos, e das formas de dominação e das guerras e de todas as criações e destruições possíveis.

1

Pesquisadora e professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Sociologia e o Nectar - Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte. Participa, também na UFF, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Faz pesquisas em Sociologia e em Antropologia da Arte. É poeta. Tem poemas publicados em livros e em meios digitais, brasileiros e de outros países. Email: <ligia.dabul@gmail.com>.

2

Pesquisadora e professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde atua no Instituto de Artes e Design, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Com pesquisas nas áreas de sociologia da cultura e da arte, e história social da arte, publicou entre outros, *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização* (Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp/IMESP/FAPESP, 2001) e *Sociologia das Artes Visuais no Brasil* (São Paulo: Editora do Senac, 2012). Email: <marialucia.bueno@gmail.com>.

Se não se pode falar de mundo (mas que mundo?), também toda arte – e de resto todas as formas de conceber a vida –, é mera especificação de alguma realidade que mal conseguimos balbuciar. Assim ela, para sempre então no plural, adquire matizes estranhíssimas, certas vezes inaugurais, singularizadas extraordinariamente, justo porque a operação de permitir o inconcebível arrasta a arte até onde ela não está, nem esse mundo estaria, levando pessoas e coisas para esses laboratórios, circunstâncias provisórias de contatos, não raro apenas para experimentar. Talvez de todas as características que elencamos (que com muita dificuldade podemos enumerar com segurança) para dar conta desses experimentos, é o seu centrismo que mais garante suas especificações e a potência: criar a medida (uma a mais) de todas as coisas, mas a partir do que ainda nem existe, e que muitas vezes está prestes a terminar.

Por vezes o alcance dos ânimos na arte de mudar o mundo está em aberto. Eles podem – como demonstrado por Paula Guerra e Susana Januário em “Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa” –, criar vozes que as farão varar por percursos que até então se desconhecia, ativando sujeitos sensibilizados por razões, e agora por intenções, completamente derivados desses intentos. Nesse caso, o incitamento característico das canções portuguesas de protesto que bandas de música *pop rock* desde os anos de 1980 promovem faz com que as tomadas de posição contra a realidade política e social sejam vazadas e ultrapassadas pela tentativa de transformar essa realidade. A arte não é então um espelho de um mundo a ser criticado, ou da crítica que veicula, mas já um pedaço da mutação que o acomete.

Esse sumo, às vezes, é sustentado deliberadamente por valores. Luiz Guilherme Vergara, em “Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempos de florestas, museus, laboratórios”, focando as realizações políticas microssituadas em saberes sob atemorizações muito concretas da corrupção neoliberal, traz para a arte um tipo de ética: a “ética tripartida”. Essa arte que então não é posto de espera, para o autor, se realiza como ativa observação e invenção do mundo, estendendo-se nele ao mesmo tempo como liberdade, solidariedade e suspensão do antropocentrismo. A contundência dessa arte está em instalações coletivas

de contra-argumentos, nas clareiras-florestas de efetivos (e afetivos) experimentos. Espera-se com ela muito mais que uma verdade a mais; espera-se com ela em algum ponto, em algum momento, de alguma forma, uma libérrima e liberadora maneira de estarmos juntos.

Se a arte não se nega a ser descrita nas suas possibilidades de arrematar para além do mundo onde existe, a disposição de mudança que a anima e que permite realizar-se de forma agregadora, mais difícil de ser objetivada, pode ser analisada nas suas regularidades. Muito menos que aferir essências dessas experiências criativas cujo sentido está em modificar e reinventar o mundo, Anni Raw nos traz um estudo a respeito do amplo conjunto de experiências de artistas ativistas engajados em propostas coletivamente construídas. Em *"Potency and potential" in interstitial creative spaces: transformative spatial practices amongst socially-engaged artis/activists*", a autora nos conduz até conceitos e proposições teóricas que permitem focalizar, de maneira reveladora, dimensões constitutivas e, quando combinadas, propiciadoras da arte ativista. Em sua análise atentamos para a natureza afetiva, liminar e ritualizada alimentada por artistas sem que eles – aqueles que se juntam às suas iniciativas – e nós mesmos nos costumemos dar conta. Ao transformar em objetos de exame detido, isto é, ao desencantar o ativismo na arte, antes de apenas reduzi-lo à equações antropologicamente inspiradas, Anni Raw sugere, como no texto de Luiz Guilherme Vergara, a reflexividade como procedimento apropriado ainda quando o propósito da arte é se somar à inquestionável urgência e à clara oportunidade de mudar o mundo.

Intuitos de intervenção por meio da arte são levados a efeito também pelo Estado, quase sempre tendo que lidar com interesses econômicos, culturais e políticos que a ele se associam, por meio dele são constituídos ou sentem o impacto de suas ações. Sabrina Parracho Sant'Anna e Geane Rocha apresentam complexa situação, a da construção de equipamento cultural na zona portuária do Rio de Janeiro, transformado em polo de economia criativa. Foco de intensas críticas em torno das iniciativas do estado, movimentos sociais definem e atualizam suas pautas e, ao mesmo tempo, veem suas demandas apropriadas em projetos de alcance espetacular. No artigo "Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da

memória no 'Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro"', nos damos conta da inexistência do vazio de relações sociais e das disposições de construção da memória onde incidem ações que tendemos a conhecer mais que tudo por meio de alguns de seus resultados – público numeroso, fluxos turísticos, redefinição extraordinária da arquitetura e dos espaços sociais da cidade.

O surgimento, a permanência e as alterações do espaço da cidade envolvem – também quando a arte permeia essas ocorrências – encontros e, ao lado deles, dissensões. Extensão em aberto e sempre já habitado para os desenhos das políticas do Estado, do capital e dos interesses variados de sua população, o espaço da cidade, tal como é experimentado, suscita, e muitas vezes exige mesmo, a mobilização dos sentidos. Se nos impulsos do ativismo coincidimos e sublinhamos, em espécies quase sempre efêmeras de comunidades de criação, convergências – de valores, de corpos, de desejos, de cursos imaginativos –, outras artes favorecem também, e de propósito, a exclusão. A visualidade das metrópoles já é marcada há tempos, e de maneira muito generalizada, por pixações e grafites. Boa parte dela codifica uma incomunicabilidade essencial, intencional, que a um só tempo afasta de fato e celebra aproximações. No artigo "O ruidoso silêncio da 'pixação': linguagens e artes de rua", Glória Diógenes e Juliana Chagas nos levam à Fortaleza (CE) e trazem o significado arredo de uma não escrita no pixo, que se volta para os "enturmados" – para quem conteúdos são compartilhados, e para todos os tantos demais atingidos – e para quem o pixo é a mensagem impossível e o exato aviso disso para os que não foram convidados a alcançá-la.

A produção deliberada de significados por meio dos sentidos – a arte, já para os que, como para boa parte dos *pixadores*, não se importam se o que fazem é ou não arte –, carrega muitas vezes, realmente, o intuito de colocar em questão para quem esses significados são dirigidos. Há casos, contudo, em que esse modo de suspensão reflexiva não consiste em intuito essencial dos criadores, mas é o sistema de arte que atua muito empenhado, de modo a se fazer alvo e de tentar reger as finalidades de criações artísticas. Em "Coletivos de arte: a 'artificação' da criação coletiva nos anos 2000", Ana Carolina Freire Accorsi Miranda aborda processos de ressignificação da arte,

analisados como processos de “artificação”, acompanhando o percurso de coletivos de arte, sobretudo do Rio de Janeiro. Baseada em amplo material produzido por suas observações e pelos críticos e atores sociais envolvidos nos coletivos que traz para a análise, a autora descreve como categorias e classificações são objetos de apropriação, não carregando de modo substantivo a maneira como incidirão na trajetória artística dos coletivos aos quais se referem. A plasticidade da própria categoria “coletivo” é considerada ao apontar o alcance das ações de coletivos de arte na vida das cidades. Fetichizada a ponto de seu uso na arte, e não apenas nela, imputar valor a coletivos e às suas ações, a palavra coletivo não por isso apaga os efeitos das experiências criativas coletivas que revigoram ou reinventam espaços sociais sobre os quais atuam e onde se redefinem.

Há domínios pelos quais o trânsito do mundo pela arte consiste na própria modalidade criativa. Angélica Madeira em “Colagem e *assemblage*: algumas considerações” traz uma discussão sobre essas técnicas, observando que “estão no cerne das práticas artísticas contemporâneas e que são responsáveis por importantes deslocamentos de valores nas artes”. A autora constrói um reflexo histórica, que abarca do modernismo de Kurt Schwitters (1887-1948) à produção do coletivo Irmãos Colagem, na Brasília do século XXI, na qual, em diferentes contextos e obras, a colagem e o *assemblage*, ao transformarem em matéria prima dejetos, objetos e fragmentos extraídos do cotidiano, despontam como uma maneira de integrar a vida com a arte, ao trazerem para esta os restos do mundo.

Em “Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais”, Diego Rebouças, Kadma Marque e Silas de Paula nos situam em uma reflexão recorrente a respeito da convivência e do cotejo arte/mundo: o mundo expositivo onde e quando a arte recruta seu próprio espaço e seu próprio tempo de existência. Analisando a instalação de Miguel Rio Branco exposta no Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG), os mecanismos de especificação, sobretudo os mecanismos desse modo de a arte estar configurada, a instalação, são descritos e analisados de forma pormenorizada. Incorporando também aqueles sujeitos requisitados a participarem da criação e a adentrarem no tempo e espaço da instalação, e a atentarem, realizando-a, para os dispositivos propriamente estéticos

que a compõem, os autores enfatizam a própria materialidade da comunicação instalada pelo artista junto aos participantes, e abrem com isso a possibilidade, politicamente relevante, de termos de fato uma arte misturada ao mundo.

O artista visual Ronaldo Macedo Brandão traz no seu artigo “Poéticas visuais e espaços limites” diversos trabalhos, inclusive próprios, para discutir o espaço na contemporaneidade. Parte de um olhar sobre a história de concepções que não dão mais conta e das que tentam contemplar algo da complexidade do trabalho do artista com o espaço, da abertura requerida para suas intervenções e adentramentos no mundo, e sobre os pensamentos que produzem nessas operações. Os seus interesses recaem mais diretamente nos procedimentos artísticos que problematizam os espaços e os seus limites, as zonas quase sempre contundentes e reveladoras onde fronteiras são impostas e parece que nunca se esvaem. A diversificação dos espaços por onde a arte se desdobrou no mundo – da galeria aos espaços em aberto – é matéria da atenção do autor, e da sua arte e da de outros artistas e pensadores chamados na sua reflexão. Em desenvolvimento que, ao final, abarca seu próprio corpo, confrontamos também nós com fronteiras que o artista aciona para nos colocar questões sobre a vida, ela mesma, atada a limites intransponíveis do mundo onde habita.

Laura Erber escreve *Nervos, raposa, zimbro*, que assim começa:

O nervo diz aos olhos que algo foi salvo em uma história de como se rodeada de ciprestes, zimbros, sucessivos cheiros eriçados, figos com damasco, transposição do medo.

E por outros versos (e vírgulas!) afinal lá estamos em escapamento que nunca imaginaríamos:



Dossiê

Arte, Mundo

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa¹

Paula Guerra²
Susana Januário³

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem das (novas) canções de protesto de duas das mais emblemáticas bandas de *pop rock* português desde os anos de 1980 até à atualidade. Ao trabalho que aqui apresentamos esteve subjacente uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso em particular a música *pop rock* – constituem elas próprias matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na denúncia e revelação de problemáticas sociais e na contestação, protesto e revolta perante a realidade social. Através da abordagem de 39 canções das bandas Mão Morta e a Xutos & Pontapés, estamos perante manifestações que não procuram apenas denunciar, mas também intervir/agir, nas quais, por vezes, o incitamento remete para a ação, passando esta a ser fundamental na demarcação de um espaço próprio, produtor temático e não apenas objeto contemplativo (espelho) da realidade social. Por isso, é que “um espelho é mais do que um espelho” é realidade social: campo produtor de denúncia e protesto, criador de temáticas/problemáticas próprias, insurgentes e demarcantes na realidade ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela faz, constituindo-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultante e resultado de um processo significativo de autorreflexividade..

Palavras-chave: Canção de protesto. Identidade. *Pop rock*. Resistência. Denúncia. Crítica.

1

Este texto tem como base os resultados do projeto de investigação “Portugal ao Espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal <<https://portugalaoespelho.wordpress.com>>.

2

Doutorada em sociologia pela Universidade do Porto, é professora na Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade. É investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research. Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. E-mail: <pguerra@letras.up.pt>, <paula.kismif@gmail.com>.

3

Socióloga, Doutoranda em Sociologia na Universidade do Porto. Investigadora do KISMIF na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Os seus atuais interesses de investigação são os seguintes: sociologia da cultura, políticas culturais, exclusão social, políticas sociais/públicas, métodos de pesquisa qualitativos e quantitativos. Tem alguns artigos e publicações na área da sociologia.

A mirror is more than a mirror: the new forms and languages of the song that protests in the Portuguese contemporaneity

Abstract

This paper presents an approach of the (new) protest songs of two of the most iconic Portuguese pop rock bands, from the 1980s to the present. This work has a fundamental purpose based on a primordial heuristic principle, which consists in demonstrate how the all kind of art forms – in this particular case the pop rock music – are at the same time a subject and an object of social intervention, by demarcating its own specific and defined space in the denunciation and disclosure of the social problems and in the contestation, in the protest and in the revolt faced to social reality. The approach of 39 songs of the bands Mão Morta and Xutos & Pontapés allows us to analyze several demonstrations which have not only the purpose on denunciate the reality, but also intend to speak/act for/in reality; in this case, the incitement refers to the action, which is fundamental to demarcate a specific space: not only a thematic producer but also a contemplative object (a mirror) of social reality. That is why “a mirror is more than a mirror” it is the social reality: a denunciation and a protest field, a field which is a creator of its own thematic/problematics; problematics which are insurgents and demarcated because they agitate and transform reality, by the lecture that they do on this reality and which constitutes simultaneously a integrant elements of a collective identity that is a result of a significant process of self-reflexivity.

Keywords: Protest song. Identity. Pop rock. Strength. Complaint. Criticism.

Espelhos, reflexos e refluxos do protesto na contemporaneidade

São diversos os musicólogos que identificam a canção de protesto como um universo musical vinculado a uma canção nascida como oposição ao regime fascista e que se transfigurou em marca da Revolução de Abril (SARDO, 2014; CÔRTE-REAL, 1996 e 2010; CASTRO, 2012 e 2015). Essa oposição teve dois focos centrais: o início em 1961 da Guerra Colonial ou Guerra do Ultramar, também conhecida, nas ex-colônias portuguesas na África, como Guerra da Libertação; e o despoletar em 1962 de um movimento estudantil em Coimbra culminando em 1969 com a “Crise

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Académica". O ponto de vista de Sofia Lopes (2012) é também muito importante a este respeito, uma vez que considera que o programa televisivo Zip-Zip – apresentado pela primeira vez também em 1969 – é modelar face à disseminação da canção de protesto. Susana Sardo considera que "É justamente no seio deste ambiente estudantil, marcado por um sentimento de revolta em relação à Guerra Colonial/Libertação e por uma tomada de consciência colectiva sobre a situação política do país, que surgem as primeiras manifestações da canção de protesto pela voz dos cantautores Adriano Correia de Oliveira (1942-1982) e José Afonso (1929-1987) e do poeta Manuel Alegre (1936)" (SARDO, 2014, p. 68).

Depois de Abril, essa canção continuou a ser sinónimo de resistência, de revolução e de consciência social, não obstante existam autores que considerem que essa canção desperdiçou muito do seu valor como "caixa-de-ressonância" da dos poetas (LETRIA, 1999). Sardo não hesita em referir que esse modelo "construiu uma história própria e sobrevive até hoje como imagem reificada da revolução e da luta contra a ditadura" (SARDO, 2014, p. 74). Em Portugal, a canção de protesto apresenta várias designações: "canção de intervenção", "canção de resistência", "canção dos homens livres", "canção de partidários", "canção de esquerda", "canto livre", "canto colectivo" e "Sons de Abril" (CÔRTE-REAL, 1996 e 2010).

Aliás, vai ser no período revolucionário que a canção de protesto vai ser mediatizada em larga escala (CASTRO, 2015), atestada pela sua presença massiva nas estações de rádio (ABREU, 2010). Enquanto universo musical, a canção de protesto englobou e engloba uma constelação de ingredientes estilísticos, estéticos, contextuais e ideológicos associados à música. A canção de protesto teve a sua correspondência em alguns movimentos de expressão musical, política e social na América Latina através da *nueva canción* e da *nueva trova*, no Brasil através do tropicalismo, na Espanha com as *voces libres*, na França através da *nouvelle chanson* (CASTRO, 2012 e 2015). Este universo e expressão musical tende a manifestar-se, assim, em diversas configurações sociais de crítica, descontentamento, mudança política, resistência, proposta, ação e luta (RAPOSO, 2000; SALVADOR, 1999).

O trabalho que aqui apresentamos captura novamente a canção de protesto, mas nas suas modalidades contemporâneas – após a Revolução

de Abril e associadas ao *pop rock* – fazendo estender o caudal e o espectro de influência da canção de protesto até aos nossos dias⁴.

Ao trabalho que aqui apresentamos esteve subjacente uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso em particular a música *pop rock* – constituem elas próprias matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na denúncia e revelação de problemáticas sociais e na contestação, protesto e revolta perante a realidade social. Este princípio tem aliás sido retomado em trabalhos recentes como é o caso de David McDonald que explora a formação da identidade palestina através de uma análise social, política, histórica e musical do desempenho da resistência palestina desde a sua criação em 1917 até hoje (MCDONALD, 2013). Notando a desadequação do entendimento da música como mero fenómeno superficial de uma expressão sociopolítica, McDonald vai dar ênfase à performatividade da resistência musical. Com efeito, acompanhando um trabalho que temos vindo a fazer (GUERRA e SILVA, 2014; SILVA e GUERRA, 2015; GUERRA, 2014), HOEVEN et al. (2016) considera que a música popular e a língua são questões essenciais para se estabelecer uma identidade nacional e local. A música, como já foi demonstrado por vários estudos, encontra-se disposta na vida social dos indivíduos bem como das coletividades. Tia de Nora (2000) refere justamente uma *technology of the self*, entendendo a música tal como os indivíduos a utilizam para construir uma identidade, estabelecendo uma ligação entre música e momentos-chave nas suas vidas. De igual modo, a música permite que grupos estabeleçam identidades, apesar de também servir para potenciar divisões sociais, permitindo que os grupos se demarquem entre si, pois agrega indivíduos com gostos e práticas culturais semelhantes: é o que Roy e Dowd (2010) apelidam de *technology of the collective*.

O *corpus* de análise subjacente à pesquisa que aqui apresentamos recaiu num conjunto de canções de duas das mais reconhecidas bandas portuguesas de *pop rock*: Xutos & Pontapés e Mão Morta. A escolha destas bandas teve por base três ordens de razão: a primeira tem a ver com a notoriedade das mesmas no cenário musical *pop rock* portuguesa, prevalecente em mais do que uma geração; a segunda razão assenta

4

A vivacidade da canção de protesto pode, aliás, ser atestada com a criação recente do Observatório da Canção de Protesto (OCP), foi criado a 2 de março de 2015, através de um acordo de parceria entre a Câmara Municipal de Grândola, a Associação José Afonso, o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança e o Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense. O OCP visa a promoção do estudo, salvaguarda e divulgação do património musical tangível e intangível da canção de protesto, produzido ao longo dos séculos XX e XXI, e da sua divulgação através da realização de iniciativas culturais diversas, tais como encontros, colóquios, congressos, publicações, exposições, outras ações didáticas e espetáculos. Na sua página é ainda referido que este Observatório apresenta uma composição variada de entidades, de autores e de cantores de intervenção social e de protesto de várias gerações-agregando atores reconhecidos na criação, estudo e divulgação da música de protesto. Para mais desenvolvimento, consultar <<http://www.ocprotesto.org/?op=2>>.

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

precisamente no fato de estarmos a considerar duas bandas cuja origem remonta aos anos 1980⁵, as quais se mantêm no tempo num registro próprio, cuja necessária evolução não colide com a persistência da sua essência, e que continua a cativar públicos e a renovar afeições; por último, a escolha destas bandas deve-se ao registo das próprias canções, que se reveste da intenção em desconstruir as realidades pessoais e sociais das conjunturas nas quais confluíu a existência das próprias bandas. Este último aspecto, numa perspetiva de integração dos outros dois, é particularmente relevante quando estamos a considerar canções que abarcam o espaço temporal entre os anos 1980 e a atualidade e que, por tal, nos permite estar perante um espólio significativo que nos dá conta de várias problemáticas políticas e sociais demarcadas no seio de contextos e temporalidades específicas (GUERRA, 2010; GUERRA, 2014; CASTELO-BRANCO, 2010).

Por seu turno, o exercício que se procura fazer poderia, tendo em conta o material analisado, consistir unicamente na análise descritiva dos temas das canções objeto de estudo – tarefa necessária e primordial e, por tal, condição primeira para que o que partilhamos possa ser possível. Não obstante, a nossa análise pretende ir mais além, ao procurar demarcar uma perspetiva, ainda em construção, no que respeita à interrelação que existe, e que se procura potenciar precisamente através da análise entre a arte – entendida no seu campo vasto e amplo, no qual se enquadram, se não todas, variadíssimas manifestações desde o cinema, a literatura, a plástica/visual a *street art*, até à música – e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia. Pretende-se então recolocar, de certo modo, epistemologicamente, os posicionamentos daqueles dois domínios, numa perspetiva *dialógica*, onde a arte, mais do que um espelho ou reflexo da realidade social é, ela própria, criadora de ação e produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social. O que se pretende é reforçar a necessidade de um renovado entendimento epistemológico (GUERRA; SILVA; SANTOS, 2015; SILVA; GUERRA, 2015; GUERRA; SILVA, 2014) sobre o campo das artes, enquanto produtor de conhecimento ao representar de forma própria e autônoma a realidade social, interferindo nesta, e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído.

5

Especificamente, a formação formal dos Xutos & Pontapés remonta (ainda) a 1979.

Não obstante, registre-se que a sociologia tem já uma certa tradição teórica no que diz respeito à arte e, em concreto, por exemplo, à literatura. A sociologia da literatura surgiu no século XX, quando as ciências sociais começaram a analisar de uma forma mais politizada os textos culturais (BARNWELL, 2015). Said (1979) abordou a literatura como um instrumento essencial para o poder colonialista e avançou em formas de colocar em causa este poder cultural – e assim lançou as bases de uma inter-relação entre a sociologia e estudos literários.

Em relação à música, devido, precisamente, à sua dimensão textual e a relação desta com a própria produção literária, e já mais recentemente, encontramos denominadores interessantes no que toca as letras das canções, aos estilos de texto e narrativas como diferenciadores importantes ao nível dos estilos musicais. Dave Laing (1997) chamou-nos já a atenção que através da utilização das letras, nota-se uma clara diferença entre o *punk* (com a predominância de expressões no título das letras como *riot, kill, hate, etc.*) e o resto (com predominância de expressões como *love, heart, etc.*). Para uma análise mais fina, Dave Laing utiliza o conceito de intertextualidade, postulado por Terry Engleton, inicialmente ao nível da crítica literária. Este princípio de intertextualidade remete para a ideia que “toda a palavra, frase ou segmento é um retrabalho de outros escritos que o precedem ou rodeiam o trabalho. Não existe tal coisa como ‘originalidade’ literária, não existe tal coisa como o ‘primeiro’ trabalho literário: toda a literatura é ‘intertextual’” (ENGLETON cit. por LAING, 1997, p. 412).

De volta à música, Simon Frith constata que existe uma clara relação entre a música popular e o texto escrito. Quando pensamos numa música, imediatamente pensamos na sua letra, no que significa, etc. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los separadamente da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da *performance* artística (FRITH, 1996). E o que se ouve numa música? *Palavras*, a uma *retórica* e *vozes*, que em muitos casos são analisadas como representantes da personalidade de quem canta. Isto não deixa de implicar que o significado da música *pop*, o valor que lhe atribuem – seja artístico, social ou político –, remete sempre para as letras. Ou seja, como o autor não deixa de defender, as letras musicais “são centrais em como músicas *pop* são ouvidas e avaliadas” (FRITH, 1996, p. 159).

Na verdade, e tendo já por base o nosso referencial analítico – as canções –, estamos perante manifestações que não procuram apenas denunciar, mas também intervir/agir, e nas quais, por vezes, o incitamento remete para a ação, passando esta a ser fundamental na demarcação de um espaço próprio, produtor temático e não apenas objeto contemplativo (espelho) da realidade social. Por isso, é que “um espelho é mais do que um espelho [...]” é realidade social: campo produtor de denúncia e protesto, criador de temáticas/problemáticas próprias, insurgentes e demarcantes na realidade ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela se faz, constituindo-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultante e resultado de um processo significativo de autorreflexividade.

Organizamos este nosso contributo de modo a que, num primeiro momento, se proceda a uma breve explicitação metodológica de modo a permitir compreender o procedimento analítico que está subjacente a este trabalho e o que esteve na sua base e, num segundo momento, a partir dos temas, objectos, causas e contextos analisados, se efetive uma leitura interpretativa do conjunto analítico, com vista ao propósito anunciado de demonstrar de que forma a arte – neste caso a canção *pop rock* –, se inscreve na intervenção, no protesto, na denúncia, de modo a desconstruir e a romper, ela própria, (com) a realidade social.

Espelho meu – para quem olhas, o que e para quem reletes?

Este trabalho teve por base a análise de um conjunto significativo de canções das bandas portuguesas de *pop-rock* – Xutos & Pontapés e Mão Morta. Foram escolhidas e analisadas 39 canções no total: 17 canções dos Xutos & Pontapés (de 10 álbuns editados no espaço temporal entre 1984 e 2014) e 22 canções dos Mão Morta (que integram 6 álbuns editados entre 1988 e 2014). A escolha intencional das canções teve em conta não só, a partir de uma primeira abordagem (neste caso audição), o conteúdo temático, como também a temporalidade das mesmas, ou seja o período em que as canções foram editadas (neste caso a data de edição do álbum)⁶

6

Estamos a considerar os seguintes álbuns, por banda - Xutos & Pontapés: *Remar, Remar* (1984), *Cerco* (1985), *Circo de Feras* (1987), *Ao Vivo* (1988), *Gritos Mudos* (1990), *Dizer Não De Vez* (1992), *Direito ao Deserto* (1993), *O Mundo Ao Contrário* (2004), Xutos & Pontapés (2009), *Puro* (2014); Mão Morta: *Mão Morta* (1988), *O.D., Rainha do Rock & Crawl* (1991), *Mutantes, S.21* (1992), *Mão Morta Revisitada* (1995), *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável* (1998), *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar* (2014).

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

que integram). Na verdade, esta intencionalidade cruza-se com a primeira já revelada que subjaz à escolha das bandas – ou seja, a longevidade destas, a qual permite claramente encarar o tempo (histórico-social) como dimensão analítica fundamental. Por seu turno, muitos dos títulos dos álbuns considerados são paradigmáticos no âmbito das nossas pretensões, ao constituírem-se à partida como manifestos prenúncios de protesto e de acusação, dos quais se adianta como exemplo *Cerco*, *Gritos Mudos*, *Dizer Não de Vez*, *O Mundo ao Contrário* dos Xutos & Pontapés, e *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável, Pelo Meu Relógio São Horas de Matar* dos Mão Morta. Na verdade, é o registro insurgente destas bandas, a par da sua permanência ao longo do tempo (quicá devido àquele), que justifica que a nossa escolha tenha precisamente em si recaído. A nota histórica apresentada no website dos Mão Morta⁷ materializa esta essência existencial ligada à ruptura, à desconstrução, à afronta (da) à sociedade (Cfr. JUNQUEIRA, 2004):

Braga, cidade dos arcebispos e bastião por excelência da direita ultra-conservadora, via assim nascer, por ironia do destino, uma banda cuja postura viria, ao longo dos anos, a afrontar os valores morais e políticos de uma sociedade culturalmente atrasada e na ressaca do salazarismo. Mas a verdade é que a cidade de Braga tornou-se, no início dos anos 80, palco de uma intensa agitação cultural. Afinal, por força da Universidade do Minho, aí sediada, Braga era, e continua a ser, uma das mais jovens cidades do país, em termos de população.⁸

A conotação inicial, aquando da formação da banda, ao punk, a par do impacto da sua criação artística, ainda nos primeiros anos de formação (FERRÃO, 1991), ajudam a evidenciar a escolha dos Xutos & Pontapés⁹ para responder aos nossos propósitos analíticos:

Inicialmente conotados com o punk, os Xutos tornaram-se uma das bandas mais aclamadas nos circuitos mais alternativos. Três dos temas da banda (“Avé Maria”/“Mãe”/“Sémen”) são proibidos na Rádio Renascença e é pedido na Rádio Comercial para não ser passado o tema ‘Mãe’.¹⁰

7

Os Mão Morta surgem em novembro de 1984, na cidade de Braga (Norte de Portugal), sendo seus fundadores Joaquim Pinto, Miguel Pedro e Adolfo Luxúria Canibal. O concerto de estreia dos Mão Morta teve lugar no Orfeão da Foz, no Porto, a 12 de Janeiro de 1985 e o primeiro álbum da banda – *Mão Morta* (LP) – foi editado em Julho de 1998. <<http://www.mao-morta.org/historia.htm>> Acesso em: 9 mar. 2016.

8

Disponível em: <<http://www.mao-morta.org/historia.htm>> Acesso em: 8 mar. 2016.

9

Os Xutos & Pontapés formam-se em dezembro de 1978, acontecendo a sua “estrela ao vivo em Janeiro de 1979, já com o nome Xutos e Pontapés Rock’n’Roll Band. [...] Tim (voz e baixo), Francis (guitarra), Zé Pedro (guitarra) e Kalú (bateria) foram os elementos da formação inicial do grupo após a saída do vocalista Zé Leonel que tinha saído do grupo devido a problemas com o consumo excessivo de estupefacientes. Através de António Sérgio e da editora Rotação gravam os seus dois primeiros singles. E em Abril de 1982 entraram em estúdio para registar o disco “1978-1982” que compila a produção acumulada durante os primeiros quatro anos do grupo”. <<http://anos80.no.sapo.pt/xutosepontapes.htm>>. Acesso em: 9 mar. 2016).

10

Disponível em: <<http://anos80.no.sapo.pt/xutosepontapes.htm>> Acesso em: 9 mar. 2016.

Concomitantemente, não podemos deixar de salientar que a seleção das canções objeto de análise encontra a sua razão de ser nos seus posicionamentos – manifestos e/ou latentes – de protesto, nomeadamente, contra a sociedade, os políticos, a Europa, a desigualdade, as instituições dominantes, o modelo social. A análise dessas 39 canções consistiu num processo assente na audição e leitura das suas letras, incidente numa única dimensão analítica – mensagem – e num conjunto exaustivo de categorias e subcategorias, sobre as quais vão dando conta à medida que apresentamos a nossa análise.

Os procedimentos que estão na base do processo analítico, sustentam-se numa abordagem iminentemente qualitativa dos conteúdos em análise, os quais coincidem, à grosso modo, com as narrativas – tomadas como um todo – das canções (GUERRA, 2010; GUERRA; SILVA, 2014; SILVA; GUERRA, 2015). Não obstante, e após o processo mais qualitativo, optou-se por agregar as categorias e apresentá-las de modo a evidenciar as principais ocorrências das mesmas, traduzindo-se, então, num procedimento mais quantitativo. Na verdade, e para efeitos de uma apresentação que se exige como breve e sintética, é nesta dimensão que incide o que de seguida apresentamos, sem que a mesma, no entanto, se revista do necessário aprofundamento através da dimensão analítica qualitativa que a precedeu, com o recurso aos excertos das narrativas analisadas.

Os reflexos crepusculares nas mensagens refletidas (ou construídas)

No que diz respeito à *mensagem*, procurou-se apurar que tipo de sentimentos se associa à mensagem das canções (como, por exemplo: protesto, denúncia, raiva, ódio, etc), os posicionamentos que as mesmas assumem (se desalinhamento em relação ao prevalecente na sociedade, se fatalismo, oposição, ou outros), que temas/objetos tratam as canções (crítica social, proclamação de revolta em relação à sociedade e defesa de

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

uma alternativa ou, ainda, resistência face às ações do poder dominante e contextos/causas (registro do contexto ou da causa prevalecte na mensagem das canções, as quais se reportarão a fatos e dinâmicas sociais situadas historicamente).

Os contextos e as causas da canção são tão diversificados quanto as suas historicidades, isto é, estamos perante uma conjunto de mensagens que se inscrevem nos seus contextos históricos e sociais, estamos perante causas inscritas num espaço temporal próprio, em chamadas de atenção que desconstroem, desmitificando e desmontando, os fenômenos, temas e problemas que se evidenciam numa época, num momento, sendo, por tal, simultaneamente, retrato e inscrição de um/num tempo. Estão, assim, implicadas nas mensagens temas/causas como a droga (problemática social na ordem do dia e na agenda da investigação médica e social na década de 1980), a integração europeia de Portugal (marcador político e social incontornável a partir de meados dos anos 1980 – concretamente a partir de 1986, data em que Portugal adere à então Comunidade Económica Europeia (CEE) – até início do século XXI, atendendo à intensificação das dimensões política e económica da própria União Europeia), a globalização (temática de maior intensidade a partir dos anos 1990 e na aproximação do novo século, prolongando-se até à atualidade devido à acentuação do processo com as novas tecnologias de informação e comunicação), a problemática da cidade e do que a mesma representa, do ponto de vista social, à qual se associa um certo posicionamento revestido de algum classicismo no que respeita em identificar a cidade como contexto de fragmentação, atomização, fratura e anomia social, lugar onde se agudizam e se concentram os fenômenos, os “problemas”, onde a distinção/desigualdade se faz sentir com maior notoriedade, por oposição ao que a ela se associa – “terra prometida”, lugar de oportunidades; a cidade é também o espaço do poder instituído, o espaço onde tudo acontece e se agita, a cidade é elemento de desorganização e assume-se, como se de um mote clássico incontornável se tratasse, como tema e, concomitantemente, causa de protesto, crítica, intervenção.

De ressaltar, ainda, neste âmbito, será o fato de algumas das mensagens, independentemente de estarem associadas a tempos

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

específicos da contemporaneidade portuguesa, desde os anos 1980 do século XX até à atualidade, incidirem em temas/causas globais, ou seja, problemáticas comuns à cidade – seja Lisboa ou outra qualquer do chamado mundo ocidental –, à humanidade (como os direitos humanos ou a droga), à globalização enquanto processo de desigualdade e fator de assimetrias regionais significativas a nível mundial, ao capitalismo e modelo social inerente, etc.

Vejamos, então, de seguida, por categoria, o que de mais significativo encontramos no nosso *corpus* de análise. Em primeiro lugar, e no que aos *sentimentos* diz respeito, podemos referir que são a denúncia, o desespero, a demarcação, a luta e o protesto, a par do desânimo, os sentimentos que mais se destacam nas canções em análise. A partir da presença das categorias, podemos destacar que são aqueles os sentimentos mais presentes nas canções que constituem o nosso *corpus* de análise, a par da evidência de outros sentimentos, embora com menor incidência, de frustração, pessimismo, ódio/raiva, etc. (Quadro 1).

Demarcação	8
Ódio/Raiva	2
Denúncia	23
Desespero	9
Luta	8
Protesto	7
Desânimo	7
Frustração	3
Pessimismo	3
Dúvida	1
Procura (de sentido da vida)	2
Revolta	2

Quadro 1 :: Os sentimentos denotados nas canções (N)

Fonte :: Projeto Portugal ao Espelho, 2016.

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Esta grande categoria analítica assenta fundamentalmente na apreensão do conjunto da mensagem, naquilo que nos transmite, no modo como a mesma nos invade, na forma como nós, os outros, a captamos do ponto de vista emocional, revestindo-se, portanto, de um caráter significativamente subjetivo. Este aspecto pode conduzir a que, de forma precipitada, o pudéssemos perceber como menos importante do ponto de vista científico; não obstante, constitui, no nosso entendimento, aquilo que consideramos uma dimensão importante no que respeita à arte e à criação artística – a que se prende com a interpretação da própria criação/construção artística, o modo como cada um apreende os conceitos e conteúdos ali presentes. Assim, muito embora estejamos a considerar uma retroação entre sujeitos (neste caso o sujeito artista e o sujeito investigador) – o que nos leva a ter necessariamente de ponderar o pendor altamente subjetivo que lhe está inerente –, consideramos relevante assumir esta condição e simultaneamente o resultado do nosso esforço analítico, tendo em conta que as subjetividades e intersubjetividades, a par dos sentimentos e das representações, resultam, entre outros, de processos sociais significativos, sendo portanto, no fundo construtos sociais que nos perfilam nas nossas próprias condições e situações sociais.

O sentimento de denúncia por si (tomado como único, prevalecente, sem estar associado a outros) é encontrado exclusivamente em algumas canções (8) dos *Mão Morta*, nas quais se depreende a denúncia de várias situações, condições e vivências: denuncia-se a situação da cidade, sem grandes sentimentos pessoais, apenas se demonstra, denunciando-se, em, por exemplo, *Abandonada* (1995) e *Sitiados* (1985), a “confusão” (dos outros, dos que assim pretendem, em jeito de acusação) entre liberdade e anarquia, em *Anarquista Duval* (1991), condição dos destituídos e da humanidade que sofre (*Pássaros a Esvoaçar*, 2014; e *Preces Perdidas*, 2014), o regresso ao passado (ditadura/opressão), como no caso de *Os ossos perdidos de Marcelo Caetano* (2014), da hipocrisia das convenções e do sistema (capitalista) em *Conferência das Nações* (1998), da inoperância/inércia, na canção *A Revolução é o Remédio* (1998).

Por seu turno, se associarmos a denúncia a outros sentimentos, encontramos noutras canções e também nos Xutos & Pontapés exemplos

com algum significado. Referimo-nos nomeadamente às canções *Gritos Mudos* (1990) e *Ligações Directas* (2014), as quais associam à denúncia o sentimento de desespero: denúncia dos modos de vida e do sistema (consumismo) e desespero pela surdez intencional como resposta aos apelos gritantes que “fazemos” – no caso da primeira canção –, e na segunda, denuncia-se a situação de pobreza e de destituição e o desespero que conduz a comportamentos ilegais inevitáveis (como se nada restasse – “Tu que não crês em ligações directas/Olha aqui, estas feridas”). A denúncia também está associada ao protesto – em a *Velha Canção da Cortiça* (1992), dos Xutos & Pontapés, denuncia-se a situação de extorsão junto dos mais desfavorecidos, mas evidencia-se a luta e protesto por parte dos mais jovens, nos quais reside a solução da luta e do protesto, uma vez que os velhos estão já resignados (“Ele sai”/“Só nos velhos se reflecte o extorquir da mais-valia”).

O desespero é um sentimento que se encontra sempre associado a outros como a denúncia (conforme já vimos), a demarcação, o desânimo, a frustração ou ainda o pessimismo. Por exemplo, em *Lisboa (por entre sombras e o lixo)* (1992) dos Mão Morta, transparece um sentimento de desespero pela situação que se vivencia decorrente da toxicodependência e desânimo pela impotência e não solução e consequente apatia/inércia.

Enquanto a demarcação pode ser encarada como um sentimento que resultará de uma intenção clara em que o sujeito da ação (a banda) manifestamente se coloca fora do contexto, das situações, do que é vigente e instituído, os sentimentos de protesto e de luta, por seu turno, revestem-se de um carácter iminentemente proativo. Nas duas bandas em análise encontram-se canções que apelam a um sentimento de luta: *Dia de S. Receber* (1992) e *Estado de Dúvida* (2009) dos Xutos & Pontapés, por um lado, evidenciando-se a luta de classes (patronato/assalariados) e, por outro, como no segundo caso, um claro apelo à luta para a mudança. No caso dos Mão Morta, este apelo à luta pela mudança é manifesto na canção *Mulher Clitóris Morango* e a consciência de classe, e por tal a necessidade de se regressar à luta, é verificada em *Histórias da Cidade* (ambas de 2014).

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Por fim, o protesto está presente nas canções de forma associada a outros sentimentos como a revolta, a luta, a denúncia. A *Canção da Revolta* (1998) dos Mão Morta é paradigmática neste âmbito; nela apela-se a sentimentos de protesto contra o sistema vigente, através da revolta, ao mesmo tempo que se denuncia o que existe – “Cantemos a recusa deste mundo que nos usa/contra a pilhagem [...]”. Em segundo lugar, e apesar de termos já procurado inferir os *posicionamentos* das canções a partir dos títulos das mesmas, é na mensagem que encontramos os elementos fundamentais que nos permitem apreender os sentidos, as intenções de comunicação a fim de deduzirmos (ou não) o protesto e a intervenção. Encontramos, assim, nas canções em análise a prevalência dos posicionamentos de crítica antissistema (em 15 canções) e oposição (12 canções), aos quais se seguem os posicionamentos que espelham alternativa (em 9 canções), desconstrução (8 canções) e fatalismo (também 8 canções) – Quadro 2.

Alternativa	9
Oposição	12
Crítica (antissistema)	15
Destruição	4
Desalinhamento	6
Desconstrução (ironia, subversão)	8
Fatalismo	8

Quadro 2 :: Os posicionamentos inerentes às mensagens das canções (N)

Fonte :: Projeto Portugal ao Espelho, 2016.

São exemplos de canções onde se assume um posicionamento crítico claro as dos *Mão Morta – Pássaros a Esvoaçar* e *Preces Perdidas* (ambas de 2014); se na primeira se critica a sociedade que marginaliza e nada resolve, apenas consola com palavras que os destituídos veem como consolação, na segunda, critica-se a cidade ou sociedade pelo sofrimento que inflige:

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Como pássaros a esvoaçar
À volta de cães a ladrar
Bandos de fantasmas esqueléticos
Juntam-se ao fim da tarde
À procura de um naco de pão
À procura de uma oportunidade/Ainda crentes nas doces palavras
(Mão Morta, *Pássaros a Esvoaçar*, 2014)

Há medos, segredos/Retratos horríveis
Há cheiros galgando cidades
Amores desfeitos
Chorados
Há sonhos correndo
Doridos, fechados
Há gritos, lamentos, misérias
Lamentos, desgostos rangendo
(Mão Morta, *Preces Perdidas*, 2014)

Este posicionamento de crítica aparece, na maioria das canções, associado a outros que podemos inferir nomeadamente na canção *Gritos Mudos* (1990) dos Xutos & Pontapés, na qual se junta à crítica os posicionamentos de desalinhamento e destruição (com o instituído), dado descrever-se e criticar-se, por um lado, um quadro de não conformidade ao sistema, por referência à droga como alienante e fuga do que “nos” rodeia, de não pertença à cidade (sociedade) colorida (“neons”) e, por outro lado, de destruição (uso das drogas que destroem e de certa forma legitimam que os outros não ouçam os gritos de quem se encontra desalinhado e é toxicodependente); crítica a um sistema que não quer ouvir e não (quer) enquadrar quem não é conforme:

Neons vazios num excesso de consumo
Derramam cores pelas pedras do passeio
A cidade passa por nós adormecida
Esgotam-se as drogas p’ra sarar a grande ferida

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Gritos mudos chamando a atenção
P'ra vida que se joga sem nenhuma razão.

Ou ainda, à crítica associa-se outros posicionamentos como a oposição (a segunda categoria mais presente nas canções); uma vez mais duas das canções dos Xutos & Pontapés assim o evidenciam: *Estupidez* (1992) e *Diz-me* (2004). Na primeira, verifica-se uma clara posição crítica e de oposição ao processo de integração europeia, designadamente no que respeita a uma eventual perda de soberania e identidade cultural decorrente da intensificação do processo de unificação europeu (estava encaminhado o processo para o estabelecimento do mercado único), ao mesmo tempo que se infere uma manifestação crítica e o modelo econômico e social mundial (capitalismo):

Estupidez
Estupidez gananciosa
Leva-me o país prá cova
Estupidez gananciosa
Leva-me o país prá cova
Gestores, tangas, aldrabões
Já só falam de milhões
Mesmo que o resto fique a olhar
Sem ter um sítio seu para morar
Qualquer dia é tudo francês
Ou alemão
Mas não português
[...]
E é por isso
Que a meu ver
Está tudo mal, está tudo mal
Nesta Europa de Portugal.
(Xutos & Pontapés, *Estupidez*, 1992)

Na segunda canção, existe um evidente posicionamento de crítica e oposição manifestas, nomeadamente:

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Então, vão-nos dando futebol
põe-se o norte contra o sul
é dividir para mandar
Diz-me, se estão a favor da guerra
e deixam de lado a terra
e vão-se esquecendo de ti
Diz-me, se o
que parece é
vivemos fora de pé
num completo desgoverno.
(Xutos & Pontapés, *Diz-me*, 2004)

Ainda uma última referência no que respeita ao posicionamento de alternativa. As canções *Prisão em Si* (1988) dos Xutos & Pontapés e *Vamos Fugir* (1998) dos Mão Morta constituem dois exemplos de mensagem que apela/evidencia alternativa (em relação ao que é vigente/instituído); na canção dos Xutos & Pontapés, a alternativa deduz-se a partir da metáfora que se interpreta como sendo a fuga da “prisão”, ou seja, sair da situação de clausura a que sociedade confina os indivíduos, ultrapassando as barreiras criadas, buscando a alternativa através da saída do sistema vigente – “Ergam escadas/Partam muros/Ergam escadas/Partam muros”; na dos Mão Morta (*Vamos Fugir*), manifesta-se um apelo à fuga, uma vez mais, do vigente, do instituído, do sistema que vigora:

Tenho os passos vigiados no labirinto das notícias. das estatísticas não consigo escapar. quimeras mercantis e mexericos mediáticos invadem-me a solidão. a realidade não existe. a fuga é para lado nenhum. tive uma ideia, tive uma ideia, vamos fugir! tive uma ideia, tive uma ideia, foge comigo! tive uma ideia, tive uma ideia, vamos fugir! tive uma ideia, tive uma ideia, foge comigo! a informação está em toda a parte. mil olhos nos vigiam. ninguém sabe quem dá as ordens. mas elas cumprem-se. a televisão transmite-nos a realidade, transmite-nos as ordens. eu cumpro. a

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

única fuga é a loucura. tive uma ideia, tive uma ideia,
vamos fugir!

Por último, tomemos dois exemplos das duas últimas categorias mais presentes nas canções – desconstrução (ironia, subversão) e fatalismo. No primeiro caso, elegemos como exemplo a canção dos *Rádio Variedades* (1998) dos Mão Morta, na qual se critica a sociedade de consumo, desconstruindo a própria posição da banda nessa sociedade, o que não deixa de ser inovador e irônico pela forma em que se apresenta e autoreflexão que evidencia, com alguma ironia, o paradoxo de “vender” o que se cria na sociedade mercantilizada – veja-se a canção (na íntegra):

Foram os Mão Morta com um tema do seu mais recente disco “Há Já Muito Tempo que nesta Latrina o Ar se tornou Irrespirável”. Depois de uma espectacular fuga do mercado de entretenimento e de uma meteórica aparição no mercado da cultura, com “Müller no Hotel Hessischer Hof”, os Mão Morta surgem agora a atacar a sociedade de consumo e o lugar de mercadoria que ela lhes destina. O novo trabalho, já à venda nas boas discotecas, levanta fundadas interrogações quanto ao futuro do grupo. É que a partir daqui nada será como dantes.

No que respeita ao fatalismo, aponta-se como exemplo de *Chuva Dissolvente* (1992) dos Xutos & Pontapés. Aqui verifica-se uma postura de fatalismo face à destruição do eu por algo a si superior, demarcando a impotência e inevitabilidade:

Entre a chuva dissolvente
No meu caminho de casa
Dou comigo na corrente
Desta gente que se arrasta

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Metro, túnel, confusão
Quente suor vespertino
Mergulho na multidão
No dia a dia sem destino

Putos que crescem sem se ver
Basta pô-los em frente à televisão
Hão-de um dia se esquecer
Rasgar retratos, largar-me a mão

Hão-de um dia se esquecer
Como eu quando cresci
Será que ainda te lembras
Do que fizeram por ti?

E o que foi feito de ti?
E o que foi feito de mim?
E o que foi feito de ti?
Já me lembrei, já me esqueci
[...]

A subdimensão *temas/objetos* da mensagem da canção que protesta dá conta do conteúdo/objeto principal da mensagem, ou seja, do mote essencial inferido a partir da escrita analisada. A divisão desta subdimensão em dois níveis de categorias permite-nos refinar, quando possível, o mote específico da mensagem.

Assim, se por um lado, as temáticas mais presentes nas canções em análise merecem particular atenção – nomeadamente as que designamos por crítica social e proclamação de revolta em relação à sociedade e defesa de alternativa –, por outro lado, embora não tão presente, consideramos ser interessante atentarmos às canções onde encontramos elementos que sustentem uma outra categoria – referência explícita à realidade portuguesa.

Não obstante, consideramos pertinente partilhar, tendo por base o Quadro 3, as incidências analíticas verificadas no total das canções.

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
 Susana Januário

Categorias	Subcategorias	%
Crítica Social	Sistemas	46,2
	Valores, convenções ou modos de vida	41,0
	Capitalismo/Denúncia da natureza alienante do modo de vida prevalente	10,3
	Denúncia da natureza alienante do modo de vida prevalente face à droga	10,3
	Denúncia da natureza alienante do modo de vida prevalente face ao Estado/Governo	5,1
Proclamação de revolta em relação à sociedade e defesa de alternativa	Em termos políticos e ideológicos	12,8
	Em termos de valores ou modos de vida	7,7
Referência explícita à situação portuguesa		15,4
Referência explícita à União Europeia		2,6
Referência à situação mundial (globalização)		5,1

Quadro 3 :: Temas/objectos: categorias principais e subcategorias de análise presentes no corpus de análise

Fonte :: Projeto Portugal ao Espelho, 2016.

Neste sentido, e procurando desde já dar conta de alguns exemplos paradigmáticos que ilustrem simultaneamente as categorias e subcategorias, atentemos em algumas das canções analisadas. As canções *Chuva Dissolvente* (1992) dos Xutos & Pontapés e *De Coração Aceso* (2014) dos Mão Morta constituem exemplos onde se evidencia a crítica social relativamente ao sistema; se por um lado, na primeira canção se crítica o sistema social pela destruição do sujeito original/puro a favor de um indivíduo “que anda na corrente”, sem nada por em causa (como se tratasse

de um ser adaptado), por outro lado, no segundo exemplo, a crítica do sistema nota-se a partir da evidenciação do sofrimento que o mesmo causa.

Chegaram os tempos indignos
Da morte e da loucura
Tomado pela vertigem,
Danço sobre os destroços do futuro
Ébrio de sangue e de lágrimas
No rodopio interminável
Que me arranca a carne
E queima os ossos ainda delicados.
(Mão Morta, *De Coração Aceso*, 2014)

Por seu turno, encontramos na canção *Lisboa (por entre as sombras e o lixo)* (1992) dos Mão Morta a crítica social pela denúncia da natureza alienante do modo de vida prevalente face à droga por referência explícita à situação portuguesa. A temática desta mensagem consiste numa referência paradigmática em relação a um dos problemas mais emblemáticos dos anos 1980 e 1990 em Portugal, em Lisboa – a toxicoddependência e a sua inscrição no espaço da cidade. O Casal Ventoso (que é referenciado no final da canção) era, no período assinalado, um bairro caracterizado pela sua significativa destituição, pobreza e exclusão, tido como um dos maiores “fornecedores” de droga da cidade de Lisboa.

Lisboa, Cais do Sodré:
Quando chega a noite
Com suas caras fugidias,
Olhos dilatados pelo assombro
Deixamos que a cidade nos invada,
Fantasma a embriagar-nos de luz e côr
Num sonho de mil e uma fantasias,
O desejo cruzando os neons
Em projecções plásticas...

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

O dealer roubou-me,
Levou-me a alma!
Rai's parta o dealer!

E se depois, ao acordarmos,
Acaso reparamos na escuridão que nos cerca,
No leve restolhar que vem do lúgubre canto,
Somos tomados por uma enorme letargia
Que nos deixa permeáveis
Ao frio da madrugada.
É então que as ratazanas,
Abandonando as trevas,
Ficam estáticas, silenciosas,
A verem-nos ir, equilibrando o passo,
Por entre as sombras e o lixo...

O dealer roubou-me,
Levou-me a alma!
Rai's parta o dealer!

Táxi!
Casal Ventoso, se faz favor!

A crítica social em relação ao sistema e aos valores, convenções ou modos de vida encontra-se patente em canções como *Sai P'rá Rua* (1987) dos Xutos & Pontapés e *Nuven's Bárbaras* (2014) dos Mão Morta. O que está em causa é a crítica ao conformismo e passividade de todos face ao sistema que é necessário mudar, na primeira canção – “Sai p'rá rua, sai p'rá rua/Deixa o rebanho, pára de pastar/Esquece o conforto do lar” – e ao capitalismo (e seus valores, que são os dominantes), na segunda – “Neste grande fogaréu de aparato e opulência em que afarra o capital”. A crítica social também é feita pela referência explícita à União Europeia (UE) e ao processo de integração de Portugal nesta. A canção (já anteriormente referenciada) *Estupidez* (1992) dos Xutos & Pontapés é exemplo paradigmático de

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

uma crítica forte relativamente ao que é a UE e à situação portuguesa (de desfavorecimento) devido à sua integração e respetivas consequências.

No que respeita à categoria proclamação de revolta em relação à sociedade e defesa de alternativa (a segunda mais presente nas canções analisadas), encontramos como exemplos várias canções, seja em termos políticos e ideológicos como *Melga* (1990) dos Xutos & Pontapés e *Histórias da Cidade* (2014), *Horas de Matar* (2014), *Rádio Variedades* (1998) dos Mão Morta, seja em relação aos valores, convenções e modos de vida, como *Direito ao Deserto* (1993) e *Estado de Dúvida* (2009) dos Xutos & Pontapés e *Vamos Fugir* (1998) dos Mão Morta. Ainda, em relação em concreto à referência explícita da realidade portuguesa, notamos as canções *Sem Eira Nem Beira* (2009), *Ligações Directas* (2014) e *Velha Canção da Cortiça* (1992) dos Xutos & Pontapés. Na primeira canção, apesar da temática essencial da mensagem poder ser dirigida ao modelo social vigente (global) – capitalismo –, a referência à sociedade portuguesa evidencia-se a partir do destaque de um perfil social estereotipado da sociedade portuguesa – o “Sr. Engenheiro” – o qual representa simbolicamente o poder social instituído:

Senhor engenheiro
Dê-me um pouco de atenção
Há dez anos que estou preso
Há trinta que sou ladrão
Não tenho eira nem beira
Mas ainda consigo ver
Quem anda na roubalheira
E quem me anda a comer [...]

De forma semelhante, a *Canção da Cortiça* constitui-se numa forte crítica ao capitalismo de modo geral, mas pondo em evidência uma situação particular da realidade portuguesa – a atividade da cortiça, simbolicamente marcada pela clivagem social entre, por um lado, os proprietários das grandes herdades de cortiça e empresários envolvidos na sua transformação e, por outro lado, o operariado camponês e industrial.

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

[...] De que um operário cansado
Regressa a casa mais uma vez
E tudo tudo se repete
E tudo tudo se repete
[...]
Seja em nove anos
Ou num só dia
Só nos velhos se reflecte
O extorquir da mais-valia [...]

A segunda canção – *Ligações Directas* – incide numa mensagem que toma por mote um dos bairros de habitação social mais emblemáticos da cidade do Porto – o bairro do Lagarteiro –, devido à sua localização periférica e, sobretudo, aos processos de exclusão e estigmatização social que o caracterizam. No fundo, trata-se igualmente do estereótipo por referência e representação do que constituem em termos sociais os bairros de habitação social, principalmente os das maiores cidades do país e respectivas áreas metropolitanas – Lisboa e Porto.

Só que o teu salário continua a descer
Tu que não crês em ligações directas
Olha aqui, estas feridas abertas
Por onde escorreu o nosso dinheiro
E se derreteu um futuro inteiro
Tu morres de fome
E de frio primeiro
Aqui
No bairro do Lagarteiro.

Do não conformismo à ação: os contextos do protesto

O não conformismo com as situações que sustentam as narrativas das canções é a categoria com maior presença nas mesmas no que respeita

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

aos contextos/causas nos quais aquelas se criam. Apesar das temáticas serem diferenciadas, os contextos/causas que a suscitam são, de forma relativamente indiferenciada, transversais e sistemáticos ao longo do tempo. Mudam os temas, os contextos que os revestem vão-se mantendo independentemente do tempo histórico. Não é, então, por acaso que sejam as categorias de não conformismo (já apontada), a ação direta e/ou revolucionária e a situação (política e social) portuguesa sejam as mais presentes (Quadro 4).

Ação direta e/ou revolucionária	12
Anarquismo	2
Causa do trabalhador, do operário (explorado)	2
Situação (política e social) portuguesa	7
Compromisso não conformista com a ação e participação	20
Situação (política e social) Internacional	4
Defesa dos direitos humanos (antirracismo, antinazismo, anticolonialismo; antiviolação e/ou acusação de outras violações dos direitos humanos)	2
Problemática da Cidade/Urbe exacerbada	2
Outros	3

Quadro 4 :: Contextos/causas de protesto (N)

Fonte :: Projeto Portugal ao Espelho, 2016.

Quer numa banda, quer noutra, encontramos canções cujos contextos/causas das narrativas assenta no não conformismo, relativamente presente ao longo do período de tempo considerado. Assim, destacamos dos *Xutos & Pontapés*, por exemplo, as canções *Remar, Remar* (1984), a qual se reveste de inconformismo perante a situação (seja ela qual for) e a necessidade de lutar contra a corrente (“Remar, remar”), e *Estado de Dúvida* (2009), onde transparece o não conformismo (manifesto pelo estado de dúvida) e a necessidade de ir à luta:

Alguém quer este modo de vida?
Alguém quer este estado de dúvida?

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Tu e eu...
Tu e eu[...]
Há por aí quem queira lutar
(sou eu!)
Alguém que queira realmente mudar
(estou cá!)
Alguém aí está pronto para avançar
(sou eu!)
Então que ninguém se deixe ficar.

As canções *Hipótese de Suicídio* (2014) e *As Tetas da Alienação* (1998) dos Mão Morta são igualmente exemplares quanto a este contexto de não conformismo. Da primeira deduz-se que o inconformismo conduz à inevitabilidade da destruição – suicídio –, o qual poderá ser percebido como social, precisamente pela não conformidade, uma vez que a conformidade limita a liberdade de viver como se deseja e explora pelo sofrimento.

O nojo
Da minha condição
Enxovalhado no trabalho
Maltratado na doença
Humilhado no salário
Aventado na dignidade
Resta pouco
P'ra gostar de mim
[...]
A hipótese
Do suicídio
Liberta-nos
P'rá vida
A hipótese
Do suicídio
Liberta-nos
P'rá vida

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

Porque se viver é...
É arrastar este morrer
Prefiro então antes a morte

A segunda música revela o não conformismo perante o modelo social dominante, uma vez mais:

Testemunha ocular da miséria mental que é mistificar a tristeza banal de viver a juntar tanta coisa vital para a vida vulgar parecer divinal e com isso ocultar a pobreza real de um gesticular reduzido a sinal não consigo calar a origem deste mal que nos anda a atacar a todos por igual tudo assenta no consumo e produção são as tetas desta nossa alienação trabalhar ou morrer é-nos dado escolher.

A ação direta e/ou revolucionária é espelhada, por exemplo, em *Horas de Matar* e *Canção das Revolta* (ambas de 2014) dos Mão Morta.

O clamor começa a multiplicar-se
Com a multidão selvagem a formar um corpo furioso
Uma máquina demente sedenta de
Sangue
Já a polícia se pejava aos magotes pelas ruas
Mas não há aparato
repressivo que sustenha a ira
Das massas embriagadas pelo desespero
Ultrapassado o limite do ultraje
Toda a violência é legítima auto-defesa
Também pelo meu relógio são horas de matar
(Mão Morta, *Horas de Matar*, 2014)

Desfraldemos a bandeira trapo negro bebedeira e brindemos à revolta nossa musa desenvolta contra a pilhagem da volúpia a volúpia da pilhagem ocupemos a trincheira que a jornada é guerreira e cantemos a recusa deste mun-

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

do que nos usa contra a pilhagem da volúpia a volúpia da pilhagem (Mão Morta, *Canção da Revolta*, 2014).

Nos Xutos & Pontapés, em *Sai P'ra Rua* (1987), o contexto/causas prendem-se com a necessidade de lutar, manifestar sobre o que é vigente; tomar uma posição e, em *Diz-me* (2004), verifica-se que o não conformismo deverá ser revelado na ação.

Sai p'rá rua, sai p'rá rua
Deixa o rebanho, pára de pastar
Esquece o conforto do lar
Tu sai p'rá rua.
(Xutos & Pontapés, *Sai P'ra Rua*, 1987)

Então? Tem que haver informação
tem de haver participação
na vida de todos nós;
e tu se isto não te diz nada
olha para a rapaziada
vê a vida que o povo tem..
(Xutos & Pontapés, *Diz-me*, 2004)

Por último, consideramos importante referir os contextos que se reportam à situação (política e social) portuguesa. Pelos Mão Morta, destacamos a canção *Os Ossos de Marcelo Caetano* (2014) – de onde se depreende um retrocesso à situação política e social anterior à Revolução democrática do 25 de abril: “Os ossos de Marcelo Caetano/Estão de volta ao Palácio de São Bento”¹¹ e a canção *Lisboa (por entre sombras e lixo)* (1992), na qual se evidencia a situação portuguesa (Lisboa) no que respeita à toxicodependência (consumo e tráfico). A canção *Sem Eira Nem Beira* (2009) dos Xutos & Pontapés claramente evidencia o que prevalece do ponto de vista do domínio social e da exploração dos mais fracos:

11

Note-se que a canção apenas consiste nestes dois versos, os quais são repetidos várias vezes.

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Nesta rua que atravesso
Dão milhões a quem os tem
Aos outros um “passou bem”
Não consigo perceber
Quem é que nos quer tramar
Enganar, despedir
Ainda se ficam a rir
[...]
Senhor engenheiro
Dê-me um pouco de atenção

A canção *Ligações Directas* (2014), também dos Xutos & Pontapés aponta, como já vimos, as situações de marginalidade, vulnerabilidade das populações dos bairros de habitação social – os guetos portugueses principalmente das áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto.

Vão-se fazendo ligações directas
Numa espécie de desafio ao poder
Se mantiverem as contas secretas
Nunca ninguém vai perceber
Mas esta guerra nunca mais tem fim
Quanto mais têm, mais querem de mim
Como o gasóleo, tudo pode subir
Só que o teu salário continua a descer
Tu que não crês em ligações directas
Olha aqui, estas feridas abertas
Por onde escorreu o nosso dinheiro
E se derreteu um futuro inteiro
Tu morres de fome
E de frio primeiro

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

Aqui
No bairro do Lagarteiro.

Breves notas finais

Vi dor de minha carne
que se soltava nas ruas em manifestações de poesia com uma
vontade enorme de mudança
que batia nos andaimes da crueldade e sorrindo continuava a
bater até sangrar
que lia Sade e Lautréamont e só depois calmamente enrolava
um charro
que conhecia a violência do estado e dos cidadãos exemplares
por a ter já sentido de forma monstruosa como vingança de ser
jovem e ser bela
que tripava com prazer indescritível cabelos ondulando nas
estrelas e pegadas na areia [...]
Vi pedaços de mim estilhaçados pueris
que se suicidavam na docilidade quando queriam era viver
que se guerreavam entre si em batalhas incompreensíveis para
não agredirem o mundo
que sofriam em silêncio sem uma ponta de revolta sequer
porque queriam terminar com o sofrimento
que já fartos ser encheram de rock & roll e cuspiram niilismo
que impossibilitados da aventura e da vida decidiram a vingança
como última esperança de gozo
Vi-me por fim mergulhado nesta indiferença cultivando o
isolamento num saciar de prazeres há muito esquecidos.
(CANIBAL, 2003, p. 26-27).

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

Valassopoulos e Mostafa (2014) analisaram a importância da música, especialmente a música de intervenção e protesto, que teve um papel crucial na revolução egípcia de 2011, como instrumento para exprimir e articular os desejos e aspirações da população para uma mudança de paradigma político. Também aqui, procuramos evidenciar as mensagens presentes nas novas canções de protesto de duas bandas emblemáticas do *pop rock* português desde os anos 1980 até à atualidade. Procura-se, portanto, analisar o significado político que a música pode ter na sociedade portuguesa pós-revolução de Abril e qual o papel que as canções podem ter numa sociedade aparentemente próspera mas que encobriu dilemas de desenvolvimento descarnados na crise econômica e financeira de 2008. A música permite, primeiro, fornecer às pessoas um sentimento de pertença, que as suas aspirações não são individuais, mas sim fazem parte de aspirações partilhadas por um grande número de pessoas; segundo, permite a articulação de críticas culturais, isto é, permitem atingir, através de uma estética mais inovadora, um grande número de pessoas, independentemente de género, idade e classe (VALASSOPOULOS; MOSTAFA, 2014, p. 641).

Contudo, a música, apesar de ser um meio que atinge um elevado número de pessoas, tem sido pouco estudada, nomeadamente o seu impacto político, isto é, como instrumento de refutação de ideologias dominantes e de articulação de novas alternativas. (VALASSOPOULOS; MOSTAFA, 2014, p. 466). Interessante é o fato de as músicas de intervenção política na revolução egípcia não surgirem do nada, quer dizer, situam-se numa tradição de protesto e resistência (como o recurso a um instrumento musical: o *lute*), que lhes permite, segundo os autores, reforçar a sua legitimidade e relevância social, e enfatizar a ligação entre novas e velhas gerações de músicos egípcios. Também ao começarmos estas pistas conclusivas com palavras de Adolfo Luxúria Canibal – líder, vocalista e compositor dos *Mão Morta* – quisemos reforçar o sentido particular e específico que os *Mão Morta* – de forma mais contínua – e os *Xutos & Pontapés* – mais nos seus primórdios – têm tido na crítica, na resistência, na denúncia e na oposição a modos de vida e instituições do capitalismo tardio que têm avassalado as formas de vida de jovens, de desempregados, de mulheres, de artistas, etc.

Côté (2011) defende que a música permite exprimir frustração e articular esta frustração num instrumento que pode atingir inúmeras pessoas

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

e, por essa razão, ser bastante “perigosa” para o discurso dominante que o Estado pretenda transmitir. Dando uma visão global do papel da música como discurso antiautoritário, que vai da África do Sul até ao Chile, salienta o fato da mesma permitir às pessoas aperceberem-se de coisas que até então não tinham pensado, não porque não existissem, mas porque estavam articuladas em discursos fragmentários. Assim, o músico tem um papel central enquanto ator político, pois a música afeta o sentimento de poder e de prioridades daqueles que ouvem as letras (Cf. TAGG, 1987).

Assim, a música, durante processos revolucionários, cria espaços de discussão, capaz de articular ideias fragmentárias e formar uma cultura comum, e a cultura pode “Shape and transform identities and remake new ones; it can be an arena for resistance. Culture creates the immediate space for persons to interact with political events, even before the politicians and theoreticians are able to fathom the event’s magnanimity and react to it” (WILLIAMS, 1989, p. 656)¹².

No caso em concreto desta pesquisa, o que procuramos demonstrar é que, muito embora os assuntos possam ser demarcados contextualmente (historicamente), o protesto, a luta, a intervenção, a denúncia estão sempre presentes ao longo da história das duas bandas portuguesas: analisaram-se exemplos de canções das décadas de coexistência das bandas – 1980, 1990, 2000 e 2010 – e nelas se encontra este denominador que faz das bandas em análise exemplos paradigmáticos não só no campo artístico como na intervenção social artística e cultural em Portugal. Tal justifica inclusive, por um lado, a manutenção de um público leal (que desde o início se revê na música e/ou no conteúdo/mensagem) e, por outro lado, o surgimento de novos públicos, os quais, mais jovens, permitem a permanência da conotação de irreverência associada a estas bandas, tornando-as, no protesto, intemporais.

Referências

ABREU, Paula. A música entre a arte, a indústria e o mercado. Um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal. 2010. Tese (Doutoramento em Sociologia)– Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

12

Tradução livre: “Moldar e transformar identidades e refazer novas; pode ser uma arena para a resistência. A cultura cria o espaço imediato para as pessoas interagirem com eventos políticos, mesmo antes que os políticos e teóricos sejam capazes de entender a magnanimidade do evento e a ele reagir.”

BARNWELL, Ashley. Enduring Divisions: Critique, Method, and Questions of Value in the Sociology of Literature. *Cultural Sociology*, v. 9, n. 4, p. 550-566, 2015.

CANIBAL, Adolfo Luxúria. *Estilhaços*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTELO-BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores, 2010.

CASTRO, Hugo. *Discos na luta a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia) –Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

CASTRO, Hugo. Discos na Revolução: A produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, Barcelona, n. 19, p. 1-28, 2015.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José. Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 6, p. 141-171, 1996.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José. Canção de intervenção. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. v. 1.

CÔTÉ, Thierry. Popular Musicians and Their Songs as Threats to National Security: A World Perspective. *The Journal of Popular Culture*, Malden, EUA, v. 44, n. 4, p. 732-754, 2011.

DE NORA, Tia. *Music in Everyday Life*. New York: Cambridge UP, 2000.

FERRÃO, Ana Cristina. *Conta-me histórias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991. ISBN 9789723714142.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal 1980-2010*. 2010. Tese (Doutoramento em Sociologia) –Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

GUERRA, Paula. Apropriações, identidades e oscilações em torno da música: um ensaio na primeira pessoa acerca do rock português. In: BOURA, Ana Isabel; TOPA, Francisco; RIBEIRO, Jorge Martins (Ed.). *Construção de Identidade(s): globalização e fronteiras*. Bern, Frankfurt, Berlin: Peter Lang, 2014. p. 127-152.

GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos. Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese Punk. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 2, p. 201-223, 2014.

GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos; SANTOS, Helena. Inequality and the artistic imagination: how the Portuguese culture is dealing with the Portuguese crisis. In: CONFERENCE OF THE EUROPEAN SOCIOLOGICAL ASSOCIATION - Differences, Inequalities and Sociological Imagination, 12., 2015, Praga (República Checa). *Comunicação...* Praga: Institute of Sociology of the Czech Academy of Sciences. p. 171-172. Disponível em: <<http://programme.esa12thconference.eu/presentation/1946>>. Acesso em: 4 mar. 2016.

HOEVEN, Arno van der; JANSSEN, Susanne; DRIESSEN, Simone. Articulations of Identity and Distinction: The Meanings of Language in Dutch Popular Music. *Popular Music and Society* [em linha], v. 39, n. 1, p. 43-58, 2016. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1061344?journalCode=rpms20>>. Acesso em: 20 maio 2016.

JUNQUEIRA, Vítor. *Narradores da decadência*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004.

LAING, Dave. Listening to punk. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Org.). *The Subculture Reader*. Londres: Routledge, 1997. p. 406-419.

- LETRIA, José Jorge. *A canção política em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.
- LOPES, Sofia. *Duas horas vivas numa TV morta: Zip-Zip, música e televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia)–Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.
- MCDONALD, David. *My Voice is My Weapon: Music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham e Londres: Duke University Press, 2013.
- RAPOSO, Eduardo M.. *Cantores de Abril – Entrevistas a cantores e outros protagonistas do ‘Canto de Intervenção’*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- ROY, William G.; TIMOTHY. J. Dowd. What Is Sociological About Music? *Annual Review of Sociology*, Palo Alto (EUA), n. 36, p. 183-203, 2010.
- SAID, Eduard. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- SALVADOR, José A. *José Afonso, o rosto da Utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- SARDO, Susana. Fado, folclore e canção de protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 65-77, 2014.
- SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.
- TAGG, Phillip. Analyzing Popular Music: Theory, method, and practice. *PopularMusic*, Cambridge, v. 2, p. 37-67, 1987.
- VALASSOPOULOS, Anastasia; MOSTAFA, Dalia Said. Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution. *Popular Music and Society* [em linha], v. 37, n. 5, p. 638-659, 2014. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2014.910905>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture is Ordinary. Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Ed. Robin Gable. London and New York: Verso, 1989.

Discografia

MÃO MORTA. Lisboa (por entre as sombras e o lixo). In: *Mutantes, S.21 (01)*. Lisboa: Fungui, 1992. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Abandonada. In: *Mão Morta Revisitada (09)*. Lisboa: BMG, 1995. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Sitiados. In: *Mão Morta Revisitada (10)*. Lisboa: BMG, 1995. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Anarquista Duval. In: *Mão Morta Revisitada (13)*. Lisboa: BMG, 1995. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Charles Manson. In: *Mão Morta Revisitada (14)*. Lisboa: BMG, 1995. Álbum (CD).

MÃO MORTA. As Tetas da Alienação. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (08)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Rádio Variedades-Hoje. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (09)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Aldeia Global. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (12)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Conferencias das Nações. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (14)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Canção da Revolta. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (15)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. A Revolução é o Remédio. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (16)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Vamos Fugir. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (17)*. Paço de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

MÃO MORTA. O Fim da História. In: *Há Já Muito Tempo Que Nesta Latrina o Ar se Tornou Irrespirável (18)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 1998. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Hipótese do Suicídio. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (02)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Nuvens Bárbaras. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (03)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Pássaros a Esvoaçar. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (04)*. Lisboa Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Preces Perdidas. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (05)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. De Coração Aceso. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (06)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Mulher Clitóris Morango. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (07)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Os ossos de Marcelo Caetano. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (08)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Histórias da Cidade. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (09)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

MÃO MORTA. Horas de Matar. In: *Pelo Meu Relógio São Horas de Matar (10)*. Paços de Arcos: Norte Sul, 2014. Álbum (CD).

XUTOS & PONTAPÉS. Remar, Remar. In: *Remar Remar/Longa se Torna a Espera*. Lisboa: Fundação Atlântica, 1984. Single (Vinil).

XUTOS & PONTAPÉS. Barcos Negros. In: *Cerco 05*. Lisboa: Dansa Do Som, 1985. Álbum (Vinil).

XUTOS & PONTAPÉS. Sai P'ra Rua. In: *Circo de Feras 02*. Lisboa: Polygram, 1987. Álbum (Vinil).

XUTOS & PONTAPÉS. Esta Cidade. In: *Circo de Feras 05*. Lisboa: Polygram, 1987. Álbum (Vinil).

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens
da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa
Paula Guerra
Susana Januário

- XUTOS & PONTAPÉS. Prisão em Si. In: *Ao Vivo (Lado 4) 01*. Lisboa: Polygram, 1988. Álbum (Vinil).
- XUTOS & PONTAPÉS. Esquadrão da Morte. In: *Ao Vivo (Lado 6) 01*. Lisboa: Polygram, 1988. Álbum (Vinil).
- XUTOS & PONTAPÉS. Gritos Mudos. In: *Gritos Mudos (04)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1990. Álbum (Vinil).
- XUTOS & PONTAPÉS. Gritos Mudos. In: *Melga (05)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1990. Álbum (Vinil).
- XUTOS & PONTAPÉS. Dia de S. Receber. In: *Dizer Não de Vez (04)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1992. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Velha Canção da Cortiça. In: *Dizer Não de Vez (05)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1992. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Estupidez. In: *Dizer Não de Vez (06)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1992. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Chuva Dissolvente. In: *Dizer Não de Vez (07)*. Lisboa: Polydor/Polygram, 1992. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Direito ao Deserto. In: *Direito ao Deserto (08)*. Lisboa: Polygram/Polydor, 1993. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Diz-me. In: *O Mundo Ao Contrário (02)*. Lisboa: Universal Music Portugal, 2004. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Estado de Dúvida. In: *Xutos & Pontapés (01)*. Lisboa: Universal Music Portugal, 2009. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Sem Eira Nem Beira. In: *Xutos & Pontapés (10)*. Lisboa: Universal Music Portugal, 2009. Álbum (CD).
- XUTOS & PONTAPÉS. Ligações Directas. In: *Puro (08)*. Lisboa: Sony Music, 2014. Álbum (CD).5

Recebido em 20/04/2016

Aprovado em 24/05/2016

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempos de florestas, museus laboratórios

Luiz Guilherme Vergara¹

Resumo

Propõe-se abordar neste artigo como potências frágeis as viradas terapêuticas antropofágicas no sentido de conectividade e acontecer solidário da arte. Por diferentes décadas e contextos observam-se as contínuas eclosões e ressurgências de movimentos e manifestações culminantes que apontam e demandam por mudanças éticas do acontecimento artístico no mundo. No entanto, são frágeis e efêmeras como pulsações e subversões nas ordens, práticas e hierarquias das instituições percebidas na escala de microgeografias de resistência coletiva e ambiental. Precisamos retomar o tema das antropofagias terapêuticas, micropolíticas ou microgeografias da esperança, justamente quando a barbárie neoliberal corrupta invade os saberes coletivos da floresta-mundo. Como subverter ainda o desencantamento da razão dominante nessa escrita? Precisamente, diante destas nebulosas formas de corrupções que regem as manobras políticas neoliberais é que se faz necessário rever princípios de uma ética tripartida para a arte como conectividade entre criação/liberdade; humanidade-relações humanas de colaboração e solidariedade; e a Terra em sua chamada urgente pela quebra do antropocentrismo. Cabe nesta abordagem o resgate de uma ética espinosiana como potência frágil infinita que expande os sentidos públicos de arte-mundo como conectividade e agenciamentos que atravessam museus paralaboratórios – escolas-florestas sem paredes.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Ética. Micro-geografia. Solidariedade. Espinosa. Terapêuticas antropofágicas. Experimental. Ecomuseus.

Fragile potency of contemporary art. Anthropophagic therapeutics in forests time, laboratories museums

Abstract

The author approaches the idea of "anthropophagic therapies" as fragile potentialities, in the sense of connectivity and of a solidarity in the art. Throughout

1

Doutor em Arte Educação pela Universidade de Nova Iorque (NYU) e Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Durante os anos de atuação no MAC de Niterói (diretor da divisão de educação 1996-2005 e diretor geral, 2005-2008), desenvolveu experiências na área de curadoria e educação. Atualmente, coordena o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM Rio de Janeiro e co-fundador do Instituto MESA: Mediações Encontros Sociedade e Arte. E-mail: <luizguilhergara@gmail.com>.

some decades and contexts it is possible to observe continuous emergences and resurgences of movements and manifestations that indicate and demand ethical changes in the artistic occurrences around the world. However, they are fragile and ephemeral as pulsations and subversions in the orders, practices and hierarchies of institutions within a microgeographical scale of collective and environmental resistances. Facing hazy modes of corruption that react to the political neoliberal maneuvers, the author sees as necessary to re-examine the principles of what he calls a "tripartite ethics for the art" as connections between creation and freedom, collaborative relations among humans and solidarity, listening to the urgent claim from the Earth to break with the anthropocentrism. Vergara asserts that the Spinozean ethics can be recovered as an infinite fragile potentiality that expands the public sense of "art-world".

Keywords: Contemporary art. Ethics. Microgeography. Solidarity. Baruch Spinoza. Anthropophagic therapies. Ecomuseums.

Arte experimental e museus

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.

Mário Pedrosa (1995, p. 295)

Apenas brasileiros de nossa época. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Experimentais. Poetas. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos... A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade (1990, p. 45)

É diante do cenário atual que se exige retomar temas intrínsecos à complexidade e adversidade brasileira – não somos ocidentais e nem

orientais! Elaboram-se aqui nesta abordagem dedicada à potência frágil da relação Arte-Mundo-Instituições, visões poéticas e éticas implícitas no que será apresentado como terapêuticas antropofágicas², praticadas na escala de vacinas micropolíticas e microgeografias da esperança. Justamente quando a barbárie do mundo invade os saberes e conquistas coletivas já alcançadas, o sentido de uma outra razão polifônica da “floresta” alimenta a necessidade de se subverter as tendências dominantes de desencantamento e construir uma outra escrita escarnada em brechas e fissuras de uma realidade flagelada pela sua própria obsessão capitalista. Sim, se por um lado, são nebulosas as formas de corrupções que regem as manobras políticas, estéticas e pedagógicas neoliberais. Por outro, se faz necessário rever princípios de uma ética tripartida para a arte entre criação/liberdade; humanidade-relações humanas de colaboração e solidariedade; e a Terra como microgeografias e pensamento ecossistêmico em sua urgente chamada pela quebra de antropocentrismo – escola da floresta.

Cabe nesta abordagem o resgate de uma ética espinosiana como potência frágil infinita que expande os sentidos públicos de arte-mundo como corpo a corpo de múltiplas vozes de rituais de conectividade e agenciamentos que apontam para sentidos de museus paralaboratórios – simultaneamente, escolas e florestas sem paredes. Como escrever sobre arte sem reencantamento, sem potência de futuro, enquanto uma truculenta institucionalidade e visualidade do espetáculo midiático da banalização política e espetacularização do banal, estabelecem o uso desmedido de máscaras da ética, cobrindo o país de incertezas e turbulência? Como não ser atravessado e desafiado por esta fatalidade de razões passionais, tão irracionais, que desafiam qualquer ficção? A história brasileira neste momento está se dissolvendo como suspensão ou regressão de conquistas e credibilidade. Porém, é neste momento de “diarreia” da razão dominante sobre todas as esferas da condição humana contemporânea, que o tema deste ensaio lança mão de imagem da Oswald de Andrade para a utopia antropofágica brasileira, polarizando como causalidades reversas ou possibilidades de sínteses – e não anulamentos mútuos – o pensar escola-floresta. No entanto, o que se aborda aqui como potência frágil também se projeta na escala espaço temporal do simbolismo das florestas como

2

Um ponto relevante para esse percurso é o sentido de “terapêuticas institucionais” de Félix Guattari. Suely Rolnik desenvolve a idéia de “Combater a baixa antropofagia e afirmar o modo antropofágico de subjetivação em seu vetor ético é uma responsabilidade que temos não só em escala nacional, mas também e sobretudo em escala global, pois livrar-se do princípio identitário-figurativo é uma urgência que se faz sentir por todo o planeta. Somos portadores da fórmula de uma vacina que permite resistir a este vício: a “vacina antropofágica”, como a designa um dos *Manifestos*²², prescrita para “o espírito que se recusa a conceber o espírito sem o corpo”. De fato, a vacina antropofágica parece ter se tornado indispensável para uma ecologia da alma (ou do desejo?) neste início de milênio (ROLNIK, 1998). Rolnik (1998) em “Subjetividade Antropofágica” se apoia em Oswald “que chegou a defender a tese de que a Antropofagia constituiria uma “terapêutica social para o mundo contemporâneo” (ANDRADE, 1990).

microgeografias marginais do acontecer solidário (SANTOS, 2006, p. 108), recorrentes nas viradas coletivas das terapêuticas antropofágicas.

É exatamente diante deste estado de negatividade que se radicaliza a ressurgência e emergência do sentido utópico para a arte pela imagem de Oswald Andrade de “escola-floresta”, ao mesmo tempo que se reconhece a fragilidade como potência imaterial, como as outras faces da sua materialidade espiritual, tais como a intangibilidade, a falibilidade, o indeterminismo e a imprevisibilidade de saberes encarnados como utopias ao rés do chão (VERGARA, 2014, p. 176). Trata-se então de um resgate da ética espinosiana abordada como potência fenomenológica hermenêutica de Paul Ricouer (1988) aplicada para a arte de agir por conectividade, por brechas e encontros que se deslocam do centramento humanista que decaiu com o capitalismo ou materialismo dominado pela produção-consumo de objetos de arte, para propor uma possibilidade ontológica de microgestos e microgeografias de afetos do ser no mundo-vida. A potência frágil que se dá no acontecer de corpos que se reconhecem coletivos em ação de compreensão de si contra as ordens instituídas e estagnadas de isolamentos e hierarquias de saberes e narrativas hegemônicas.

Reafirma-se ainda o fenômeno artístico como agenciamento catalisador de uma outra razão ainda porvir, não ainda consciente, como função utópica da arte (BLOCH, 2005, p. 49), que se dá pela consciência que se experimenta na compreensão de “si como o outro” (RICOUER, 1988) pelo coletivo, e vice-versa, de um acontecer coletivo que age por uma fenomenologia hermenêutica das relações humanas com o mundo-vida-instituições culturais. Neste sentido já se pode mapear a emergência e ressonância em vozes e perspectivas de diferentes artistas, tais como Guilherme Vaz (Deslúgio do Universo), Carlos Vergara (Sudário – Farmácia Baldia), Ala Plástica (Argentina), as práticas sociais de Chicago (Mary Jane Jacob), uma busca por uma outra ordem fora do antropocentrismo. Reforçam-se nessa abordagem os conceitos bakhtinianos (BAKHTIN, 1999) de arquitetônica e responsividade da arte, que realizam pelo dialogismo, a intuição palpável do mundo-vida-significante como o outro de si mesmo, a arte, sociedade e cultura. As manifestações contemporâneas pressionam de fora para dentro das instituições, para além do que se reconhece como

arte, pelo resgate de pulsações terapêuticas sociais, micropolíticas ou microgeografias poéticas autônomas. Porém, enquanto acontecimentos, se dão como encontros de corpos – terra, encarnados por pragmatismos situados em zonas de contato e conflito. Estas tendências remetem às ressurgências de movimentos utópicos ao rés do chão, de baixo para cima. Exibem a potência frágil da arte como terapêutica antropofágica, ação ambiental do pensamento e posição ética da força “floresta” das raízes brasileiras.

Estes movimentos de ressurgências do coletivo, comunidade e colaboração nascem das margens dos saberes e categorias dos valores artísticos, e culturais instituídos. Esta ótica e ética da floresta se coloca em contraponto esférico e efêmero ao determinismo linear positivista que resiste ao seu colapso enquanto instrumento neoliberal, como razão dominante em controle instituído em todas as instituições tradicionais da arte, escolas (pode-se ainda acrescentar os hospitais) e museus sarcófagos sem floresta, sem corpos, sem mundo-vida, sem devir das utopias antropofágicas ao rés do chão.

A utopia antropofágica (ANDRADE, 1990) que se invoca nesta abordagem aponta para uma paralaxe que é essência da banda de moebius, da mútua contingência dos opostos, unindo o que está dentro com o que está fora, da conectividade entre razões e percepções de mundos na sua metáfora de uma estrutura viva, simbólica ou da complexidade do existir brasileiro. Reporta-se, por mais que seja tão anacrônico a este momento de desesperança, ao território crítico, através do visionário poético-profético Oswald de Andrade nos seus apontamentos de uma “Utopia Pau-Brasil” – antropofágica, juntamente com Mário Pedrosa, em sua perspectiva emancipadora da arte para os museus como paralaboratórios.

Como exercício de um pensar esférico para arte-mundo, propõe-se tratar a confluência escolas-florestas, museus e paralaboratórios de futuros em processo, como campo paradoxal das raízes profundas do não ainda consciente da consciência brasileira. Porém nesta arqueologia da criação, considera-se também terapêutica social a potência frágil do sentido público da arte diante do alto grau de alienação instituída pelo pensamento colonizado que ainda rege a formação e circulação pública da arte no

Brasil. Ao mesmo tempo que já se observa a dissolução de vários filtros que bloqueiam as eclosões da floresta, margem e baldios da arte-cultura brasileira. Da mesma forma pode-se reivindicar a necessidade de se adotar uma outra abordagem esférica para se repensar as interfaces polifônicas e multisensoriais da arte inspiradas na categoria de acontecimento que quebre ou rejeite as fronteiras entre distintas razões, entre foco no mundo-floresta e a tentativa de se impor um mundo centrado – autônomo da arte no Brasil. Ou ainda, como Vera Zolberg (1993) muito bem reflete, sobre uma outra centralidade do valor das obras de arte indissociável de sua relação ao mundo defendida.

Não se trata de excluir as teorias humanistas, mas algo que se possa tratar pelo contraponto de múltiplas perspectivas para o sentido e natureza do fenômeno da arte no mundo, de forças centrípetas e centrífugas que atravessam o dentro e fora das exposições, como irradiações de compensações mútuas entre mundo – vida – instituições significantes como parte ecossistêmica das interações sociais adotadas pelas ciências sociais. Pode-se então avançar do que Zolberg³ caracteriza como forças opostas em questão, traçando uma paralaxe mutuamente excludente entre a perspectiva humanista e a do cientista social. Por um lado, há uma qualidade vertical centrada no objeto necessária ao profissional da arte (ou seja, representando o público especializado). Pelo outro, juntam-se os defensores horizontais da democratização da arte que alcançam uma audiência maior. Esta fragmentação “arte-mundo” costuma estar ainda hoje refletida nas divisões extremas de posições e hierarquias entre os profissionais dos museus de arte: os curadores, historiadores, críticos, colecionadores e defensores da obra de arte como os humanistas e os educadores, agentes, mediadores, conectores sociais entre outros profissionais defensores do ponto de vista do mundo, sociedade e ciência social. O diagnóstico crítico de Zolberg, aponta para uma realidade teórica e acadêmica que herdamos como pensamento colonizado. Porém, contribui para essa abordagem arte – mundo, para que se estabeleçam transbordos ecossistêmicos entre escola-floresta, arte-museu-mundo, como questionamentos a esta oposição aparentemente desvalorizante:

Enquanto os eruditos humanistas tentam evitar a Cila de reduzir a arte à sua função social, os cientistas

3

Esta abordagem da Vera Zolberg foi aprofundada em tese de doutoramento na Universidade de Nova Iorque (Cf. VERGARA, 2006).

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

sociais temem a Caríbdis de um conceito purificado, desfuncionalizado e formalista da arte. Ainda assim, tanto humanistas quanto sociólogos correm o risco de empilharem estas rochas pois, tal como uma visão geral do seu histórico intelectual demonstra, os campos possuem mais em comum do que aparentam (ZOLBERG, 1993, p. 12).

De certo modo, pode haver uma contribuição positiva para os eruditos ao tratar as artes como um fenômeno social, onde nesse processo a criação e disseminação é capaz de ser analisada por metodologias estabelecidas. Isso os remove do reino do inexplicável, o inefável, de ser, efetivamente, quasi-religioso (ZOLBERG, 1993, p. 12).

Com Zolberg concordamos e lamentamos em “tratar a arte como o resultado de um processo social é aceitável para a maioria dos estudiosos em relação a obras criadas ou produzidas para fins didáticos, decorativos, de entretenimento comercial” (ZOLBERG, 1993, p. 12). Apesar disso, a posição erudita ou humanista, para dar seguimento à paralaxe de Zolberg, ainda reivindica o potencial universal ou inefável da abordagem centrada no objeto, tendo em vista a intervenção social como contaminação. O historiador da arte Ernst Gombrich expressa a seguinte posição: “os esteticistas afirmam que a boa arte continua comunicando por todo o tempo e para toda a humanidade. Por este motivo eles criticam a análise social, que dizem reduzir a arte a meros reflexos de processos sociais, políticos ou econômicos” (GOMBRICH apud ZOLBERG, 1993, p. 14)⁴. Zolberg (1993, p. 14) retruca que “uma análise puramente estética por si só não é menos potencialmente reducionista do que o reducionismo imputado por muitos sociólogos”. Resgata-se com Zolberg o registro dos dilemas que afetam até hoje as escolas e academias universitárias de estudos críticos e história da arte, quando confinadas ao isolamento do fenômeno humano e super humano da arte mundo. A reorientação para um pensamento ecossistêmico – esférico para a contingência arte-mundo, escola-floresta, deve oferecer um meio de entrelaçar as abordagens centradas no objeto como parte de um

4

Gombrich é citado por Zolberg (ZOLBERG, 1993, p. 14) como argumento para as relações complementares entre uma análise humanista, puramente estética e as abordagens sociais ou culturais.

acontecimento processual de interações sociais como um paralaboratório, enquanto todavia, observando, igualmente as armadilhas da análise sociológica que se tornam cegas às singularidades e exceções em jogo hermenêutico que cruza a fenomenologia do campo artístico-ritualístico, simbólico do devir de estados de compreensão de si na experiência de outros, e novos modos de percepção e pertencimento ao mundo em transformações ao rés do chão.

O que pode ser revisto pela fenomenologia hermenêutica de Paul Ricouer. Ao mesmo tempo, que se propõe como exigência de zona de contato, o campo artístico ambiental-experimental é instituinte por estruturas de acolhimento, afetos e transferências do ser, onde o indivíduo em público se percebe e compreende como sentido de ser dentro do jogo epistêmico-sensorial. Ricouer aponta para um paradoxo fundamental que nos serve como dilema ontológico para o sentido público do expor a produção artística experimental na sua dupla dimensão potência-frágil, fenomenológica e hermenêutica, como o sentido que se compreende como experiência de ser de si mesmo como outro. Outro da cultura, arte e sociedade que se oferecem como significante, entre estruturas semânticas-multisensoriais e existenciais, ou ainda institucionais, e o jogo hermenêutico do "mostrado-escondido". Cabe a curadoria, os artistas e todos os pesquisadores envolvidos cuidarem do sentido público da arte não apenas centrados em objetos tangíveis, mas do ambiental onde a experiência nuclear de cada ser finito é indissociável do transporte à compreensão de si como acontecimento da totalização da vida, quando "ao exprimir-se pode objectivar-se?" (RICOUER, 1988, p. 7).

Escolas-florestas da arte contemporânea - constructos fenomenológicos hermenêuticos

Como resgatar as raízes de uma utopia antropofágica sem revirar essas ordens e razões da arte desterritorializada, sem corpo-terra e mundo como significantes na compreensão de si como o outro. O que se vislumbra pelas brechas dessa crise do objeto na arte arrasta consigo também a crise

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

do sujeito, das instituições e seus sentidos e cuidados com as interações sociais. O diagnóstico crítico da fratura arte-mundo é recorrente em diferentes momentos das viradas do moderno para o contemporâneo. Neste isolamento o mundo da arte buscou suas próprias linhas de fuga para si mesmo como mundo-vida, invocando autonomia e exercícios experimentais de liberdade. Esta liberdade anti-institucional, antimuseu, até mesmo antiarte, está expressa nas bases de uma “Posição ética e programa ambiental” de Oiticica (1986) ou nos “Delírios ambulatórios” de Lygia Pape e Hélio Oiticica na cidade do Rio de Janeiro⁵. A nostalgia por um pensamento esférico ou periférico de encontro e posicionamento poético-romântico pode ser reconhecida e atualizada como um humanismo descentrado da relação antropocêntrica com o mundo. Tal como Guilherme Vaz adota em seu ensaio por um “Deslítico do Universo”.

A civilização não é um conceito único do homem. Portanto, estamos propondo o deslítico do universo. Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos têm linguagem e mesmo os minerais a possuem. Porque é importante esta posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior? Em primeiro lugar e mais importante, ela combate o antropocentrismo letal presente na cultura e na arte ocidental. Existem sinais claros de arte em todos os seres vivos, inclusive os translúcidos. Em segundo, e não menos importante, ela irmana o homem com todo o universo, engrandecendo pela humilhação de sua arrogância. Estamos propondo a convivência de todas as civilizações do universo conhecidas ou não (VAZ, 2016b, p. 265).

Escola-floresta já tinha sido colocada como compromisso intrínseco com a essência experimental da arte abordada como estado poético-político de afetos, desde a utopia antropofágica de Oswald de Andrade pela “cozinha, o minério e a dança” ao “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2013). No entanto, ressalta-se aqui a ressurgência da dimensão crítica ontológica da fenomenologia das interações sociais da arte como condição essencial de conectividade em si, como expressas nas especulações filosóficas de Vaz.

5

Delirium Ambulatorium é um texto de Oiticica e uma performance com som de Rolling Stones realizada para o evento “Mitos Vadios” organizado por Ivald Granto, em São Paulo em 1978. In: BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 215. Lembrando o espírito de deriva de Guy Debord, os delírios ambulatórios eram andanças de madrugada na cidade. Pape anota: “Hélio e eu saíamos muito para andar de madrugada pela cidade. Ele me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhuma, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo.” In: MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Relume, 2003.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

A missão essencial da arte é inaugurar conexões improváveis. A experiência do estado de comunhão paradoxalmente dá sentido à existência, ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo. O lugar da arte é o do acontecimento da conectividade que dá sentido à existência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado (VAZ, 2016a).

O radicalismo ambiental desta escola-floresta e mundo está presente nas práticas artística ativistas como tendência ao coletivo, a deriva e a produção de conectividade, escuta e contextos participativos sociais. O artista ativista desta escola estaria deslocado do centro para ser agenciador de intuições palpáveis na “escuta dilatada de um outro saber do mundo” (VAZ, 2016a). Os desafios que envolvem este descentramento, tanto do artista como da abordagem humanista da Vera Zolberg, pautam as tendências e reconfigurações dialogais da arte no mundo.

Outra entrada para esse pensamento ecossistêmico de arte-mundo-vida já proposto por Joseph Beuys e Hélio Oiticica nos anos 1970, ainda como utopia ao rés do chão, seria através do resgate ainda pouco estudado do conceito de arquitetônica-responsividade de Bakhtin (BAKHTIN, 1999). Esta escola-floresta engloba de forma fenomenológica os processos artísticos de Vaz como ação – intuição palpável responsivas aos ambientes e contextos como polifonia, dialogismo e intertextualidades. Para Bakhtin “esta divisão arquitetônica avaliativa do mundo entre *mim* e aqueles que são todos *outros* para mim, não é passiva e fortuita, mas é uma ativa e de-vera-ser divisão. Esta arquitetônica é algo-*dado* como (tal)”.⁶ Os conceitos de arquitetônica e responsividade articulados como constructos éticos da fenomenologia do ato de Bakhtin se alinham com o que Merleau Ponty⁷ vai elaborar como estrutura viva instituinte. Ao mesmo tempo que Ponty aponta para uma perda de positividade do sujeito que se torna um com os movimentos da experiência e existência, a desmaterialização da obra de arte como parte de processos ambientais ou de interações sociais segue a mesma eclosão como fenômeno e acontecimento sem exterioridade com o mundo e os indivíduos participantes protagonistas.

Para esta relação de arte-mundo ou ainda escola-floresta está implícito aqui uma ética e estética existencial emergente da desmaterialização

6

“This valiative architectonic division of the world into *I* and those who are all for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-given as well as.” (BAKHTIN, 1999, p. 75).

7

“Merleau-Ponty’s thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience.” (DASTUR, 1993, p. 26).

tanto dos sujeitos quanto dos objetos-agenciamentos do acontecimento artístico. Converge nesta fenomenologia da arte-mundo tanto uma crítica contra o positivismo consumista ou formalista neoliberal decadente, quanto pela sua dimensão, não menos desafiante, ecossistêmica ambiental de acontecer solidário (SANTOS, 2002) onde o foco de potência estética é deslocado para a qualidade e cuidados com as interfaces sociais-ambientais. Invoca-se como obra-acontecimento⁸ a potência singular das forças catalisadoras de energias psíquicas, sociais e espirituais das relações humanas, como transbordamentos de saberes tangíveis e intangíveis em contextos sociais, políticos e culturais. As escolas-florestas de arte-mundo podem ser associadas aos programas de residência para artistas em museus e centros alternativos. Seguem as tendências éticas para o ambiental, para os ativismos coletivos, porém com dificuldades de assumirem uma nova configuração ou positividade de pertencimento abrindo mão do seu posicionamento entrópico – atomista (humanista) com relação à arte como centro do mundo – da arte para o mundo da arte.

Por diferentes décadas e contextos observam-se as contínuas eclosões e ressurgências de movimentos e manifestações coletivas que apontam e demandam por mudanças éticas do acontecimento artístico no mundo. No entanto, são frágeis e efêmeras como intervenções e subversões na escala de microgeografias de resistência coletiva e ambiental. Quando Mário Pedrosa apontou o “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2013, p. 88) na intervenção de Antonio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna, como gesto de vanguarda pela “enorme autenticidade” do artista, ali já estava se dando um deslocamento ou desmaterialização da centralidade do valor artístico do objeto estético para o ato-ético.

Paralaxes e paradoxos dos anos 1970: entre engajamentos artísticos e ativismos da museologia social

Desde a experiência Neoconcreta (1959) já se elaborava uma dimensão fenomenológica do acontecimento artístico como geográfico e intertextual, tão poeticamente proclamado pela “Teoria do não objeto”⁹

8

“Obra-acontecimento” não é um conceito já elaborado, mas ele aponta para a dualidade entre objeto e processo, assim como escola-floresta.

9

Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

de Ferreira Gullar. De lá pra cá, tanto pela cumplicidade crítica de Pedrosa quanto pela estética existencial da geração da Nova Objetividade e Opinião 65¹⁰, torna-se presente a visão de uma utopia da arte-mundo-vida¹¹, embora também reconhecida como antiarte e contracultura. Conjugam-se vozes e práticas que encarnam uma vontade de potência artística indissociável da sua busca existencial como acontecimento solidário no mundo.

Com a chegada dos anos 1970, diante dos anos de chumbo da rede de ditaduras militares dominantes na América Latina, identificam-se paralaxes e paradoxos entre as vanguardas artísticas dos anos 1960 em seus diferentes níveis de engajamentos sociais e políticos, e o universo também radical de rupturas no nascimento de uma museologia social voltada à quebra das narrativas hegemônicas com fortes inspirações na pedagogia da liberdade de Paulo Freire – expressa na Carta da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Ainda assim, a relação arte-mundo está tencionada por transbordar centrífugas e centrípetas – tanto para a sua expansão e desmaterialização quanto para o seu empoderamento ampliado como campo gravitacional centrado em museus e mercado. Por um lado, enquanto antiespetáculo e descrença nas rupturas das vanguardas, buscou reterritorializações políticas, sociais e ambientais, caminhando em paralelo, sem necessariamente convergir, com as mesmas lutas e tendências na formação dos movimentos de base na museologia, teologia e pedagogia.

Curiosamente, ainda como sinergias dos exílios e asilos políticos brasileiros inauguram-se simultaneamente nas mesmas cordilheiras andinas o Museu da Solidariedade (Chile, 1972), também com a participação fundamental de Mário Pedrosa e a Carta de Santiago do Chile para os ecomuseus ou museologias sociais inspiradas em Paulo Freire. Ambas tocadas pelo mesmo impulso de emancipação e resistência crítica na luta pela participação e pertencimento ao coletivo da produção artística e cultural embasados por uma pedagogia política e ética de novos protagonismos e narrativas multicentradas.

Impossível isolar este texto da turbulência que invadiu, aceleradamente, todas as instituições políticas, culturais, e ainda, de saúde e educação pública brasileira. É preciso resgatar ou atualizar para além da “posição ética, o programa ambiental e a Vontade Construtiva Geral” de

10

Exposições realizadas no MAM do Rio de Janeiro: Nova Objetividade Brasileira (1967) e Opinião 65 (1965).

11

“MUNDO - ABRIGO é proposição o dia-dia experimentalizado. Não exclui, dirige-se ao que é vida.” (Hélio Oiticica). Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/home/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas
em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

Hélio Oiticica como vacinas necessárias para o estado crítico de anemia do sentido arte-mundo hoje. Valeria ainda revisitar como esquizoanálise do “contemporâneo” as utopias inacabadas da América do Sul dos períodos de resistência heróica quando a floresta se instaura como transbordamento das instituições, tais como o Museo de la Solidariedad¹² no Chile (1972) ou da Carta da Mesa Redonda de Santiago de 1972.

Pode-se inventariar ainda como um recorte especial das eclosões de exercícios experimentais de libertação e desmaterialização da arte mundo nos anos 1970, as práticas ativistas entre artistas e lutas sociais, envolvendo o deslocamento de centralidades do individualismo formalista do mercado de consumo das artes para as interações coletivas voltadas à quebra dessas hierarquias institucionais. A floresta-mundo invade as escolas-museus como nos Domingos da Criação no MAM RJ (1971); Tucumã Arde, Argentina, 1968; Teatro do Oprimido do Boal (1960). Estas formas de ativismos políticos podem ser entendidas também como terapêuticas sociais para a arte em sua condição formalista-humanista (antropocentrista). Ao mesmo tempo, esses movimentos estão paralelos e em paralaxes com as lutas sociais de base das pedagogias críticas inspiradas em Paulo Freire, principalmente, para a conceituação política dos museus de sociedade na América do Sul.

Ao pensarmos no conceito do museu integral, no processo de tomada de posição que levou a formulação da Declaração de Santiago e no uso contemporâneo da Mesa-Redonda como um fio condutor da luta pelo engajamento social dos museus, temos em mãos um instrumento que evoca estratégias valiosas – como a ideia da conscientização e da transformação das formas de se fazer museu em prol da mudança social. Nesse momento de descoberta, de ativismo e de intensificação de diálogos, conhecer a Mesa-Redonda permite ampliar nossa capacidade de troca e compreensão, nos permite mais uma vez pensar no futuro (SANTOS, 1973, p. 10).

A solidariedade, libertação e esperança, tomadas como parte de um radicalismo pedagógico, inspiram a contrapartida de Paulo Freire para a Mesa-Redonda de Santiago. A “capacidade de troca e compreensão” horizontal e complementar é projetada como condição ética sustentável

12

Disponível em: <http://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo_mssa_issu/1>. Acesso em: 23 abr. 2016.

para se pensar futuros como terapêuticas antropofágicas desde Paulo Freire, da escola-floresta de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1924) ou do Museu da Solidariedade.

Ressalta-se o deslocamento de centros de produção de conhecimento e aprendizagem proposto pela pedagogia existencial de Paulo Freire que inspira Hugues De Varine (2012) em seus horizontes e raízes do papel do museu com bases nos saberes e fazeres das comunidades, mundo e real/social – que são completamente necessários para uma revisão terapêutica das instituições contemporâneas.

Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, [...] Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo Freire (VARINE apud CHAGAS, 1996, p. 8)¹³.

Essas eclosões e inversões de hierarquias, de imaginários e modos de percepção e construção de mundo, podem ser ainda hoje tomadas como “revoluções moleculares” inacabadas – ou mais reconfigurações contemporâneas de estratégias para as terapêuticas antropofágicas ou “terapêutica institucional” (GUATTARI, 1985, p. 88). Porém, como potências frágeis, sujeitas aos mesmos riscos de serem incorporadas aos discursos ou “textos ministeriais”.

“Convém acompanhar seu desenvolvimento de perto e vigiar com quem anda, pois ela é muito mal acompanhada”. [...] Proclamemos em primeiro lugar que existe um objeto de terapêutica institucional e que deve estar defendido contra todos aqueles que queiram fazê-lo derivar para fora da problemática social real (GUATTARI, 1985, p. 88)¹⁴.

13

“Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las. Os outros pedagogos, mais teóricos do que práticos, procuram, sobretudo, melhorar a eficácia da educação, seu rendimento, talvez a sua democratização, num espírito generoso. Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo Freire.” (VARINE apud CHAGAS, 1996, p. 8).

14

Felix Guattari trata da “terapêutica institucional” e a fragilidade das psiquiatrias de vanguardas perante a institucionalização “a Transversalidade”. Que é completamente simultâneo e sintomático às rupturas institucionais nos museus e escolas.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas
em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

Ainda assim, as forças que fundam o sentido conceitual de patrimônio intangível participativo dos ecomuseus, também foram passíveis de serem tomadas pelos desvios da indústria do turismo das massas apoiadas por formas tradicionais de hierarquizações e alienações apontadas como “museus-ladrões” pela Vânia Alves (2013)¹⁵. O que também ocorre com as grandes exposições e produção artística alimentando feiras e museus de arte.

Curiosamente, no mesmo ano da Mesa-Redonda de Santiago, Mário Pedrosa estava convocando a comunidade internacional de artistas para doações e colaborações na formação do acervo de arte do Museu Salvador Allende de La Solidariedad. A adesão a uma convocatória de Pedrosa para a solidariedade ao governo socialista de Allende foi unânime. A proposta de Pedrosa era abrir o museu não apenas com importantes nomes de artistas do mundo inteiro, tais como, Picasso, Calder e Miró, mas também para as práticas e ativismos locais.

[...] todos os estilos de arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a pintura lírica e criativa de Miró, até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária (PEDROSA, 2013, p. 100).

Mário Pedrosa também propõe uma missão e compromisso com a solidariedade:

O que une indissociavelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade. [...] Os artistas as doam para que o museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos, como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional da sua história (PEDROSA, 2013, p. 100).

Certamente, existe uma composição de forças políticas e econômicas internacionais agindo por trás dos destinos de qualquer mobilização ou libertação emancipatória, tanto nos ecomuseus, bem recortados pela

15

“Os museus-ladrões podem tomar duas formas: a do museu regional ou nacional que centraliza uma parte importante (e escolhida) do patrimônio local, em um nível geográfico incompatível com a gestão desse patrimônio como recurso do desenvolvimento local; a de alguns grandes museus dos países ricos que contribuem ativamente e eficazmente à espoliação dos patrimônios comunitários e nacionais dos países mais pobres” (ALVES, 2013, p. 190, nota 6).

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

pesquisadora Vânia Alves, quanto nas revoluções da arte dos países latino-americanos. Este é o sentido das mudanças de percepções e preocupações de Mário Pedrosa expressas nos depoimentos dos “exercícios experimentais da liberdade” em 1970, os “Discursos aos tupiniquins ou nambás” de 1976 e “As Vanguardas já nascem cansadas” de 1977¹⁶. Talvez Pedrosa já estaria percebendo no gesto de Antonio Manuel do “Corpo Obra” uma ruptura terapêutica entre liberdade e arte junto aos circuitos normativos de valores dos salões ao mercado, onde a autenticidade ética estaria sendo colocada em foco. Porém, diante do crescente e inexorável desenvolvimento da sociedade industrial ou superindustriais do Ocidente, Pedrosa registra ou mesmo lamenta, sem dúvida com o peso de seus 76 anos, o domínio da arte pelo mercado, mas também a descoberta da liberdade perdida ou vendida do mundo da arte para alimentar o fetiche da centralidade universal do valor da arte para o capitalismo global em contraponto à condição solidária – não antropocêntrica das comunidades indígenas.

Nos países da periferia, na faixa de subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isto nossos artistas “de vanguarda” estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade (PEDROSA, 1976, p. 107).

Lembrando a trajetória deste importante crítico que lutou desde a primeira Bienal de São Paulo de 1951, afirmando a dignidade da produção artística brasileira perante a trajetória das revoluções da arte de nosso tempo. Sendo o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1960 a 1968, os depoimentos de Pedrosa depois do seu exílio (1970-1977), expressam seu cansaço ou descrença perante o sistema dominante de encomendas feitas pelo mercado da arte, mas também nas relações e modelos impostos entre os países ricos e os pobres. Seria ainda atual perceber que a origem e o destino, tanto dos ecomuseus quanto dos exercícios experimentais de liberdade do campo da arte, estão sujeitos aos mesmos desafios impostos pela “civilização burguesa imperialista” (que) está em um beco sem saída”.

16

Ambos os textos foram republicados pela série Encontros/ Mário Pedrosa. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. Depoimento. Originalmente publicado na Revista Versus. Julho de 1976. As Vanguardas nascem cansadas. Originalmente publicado na Revista GAM. Setembro de 1977. PEDROSA, Mário. As vanguardas nascem cansadas. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). Mário Pedrosa. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 116.

(PEDROSA, 2013, p. 109). Todos os movimentos de libertação na América Latina, seja pela arte, cultura, educação e política, igualmente se alinham para “expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentismo’, que é a barra em que se apóia o espírito colonialista”. (PEDROSA, 2013, p. 108).

Na volta do seu exílio Pedrosa passa a desenvolver com mais atenção o interesse por um outro centramento – fora do antropocentrismo ou da centralidade da arte, mas para um vínculo existencial e espiritual arte mundo. Pedrosa observa a arte e vida das comunidades indígenas “ainda existente apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda a população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista” (PEDROSA, 2013, p. 117). É desta forma que se reaproximam ou se situam em paralaxe “escola-floresta” e arte mundo, como um legado esquecido que é conceituado pela razão europeia como patrimônio intangível que reivindica os vínculos de libertação pela participação comunitária implícita nos desejos da Carta de Santiago, ao que poderiam ser identificados como resgates de uma nostalgia do futuro da arte pré-modernista e pré-capitalista ou pré-colônia, uma reversibilidade esférica entre causa-efeito. Unem-se nesta visão (talvez desencantada) de Pedrosa não apenas o lamento da perda das florestas e como também da fissura social que causou as favelas como marginalização civilizatória, dominada pelo imperialismo desenvolvimentista “selvagem”. As barricadas micropolíticas das utopias antropofágicas são potências extremamente frágeis por onde transpiram as relações entre arte – meio ambiente – vontade construtiva geral – comunidade, como visões e novos modos de percepção do mundo como acontecer solidário.

Zona antropofágica – liberdade e solidariedade Acontecer solidários para uma ética viva

Onde o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo.

Necessidade de vacina antropofágica.

Oswald de Andrade (1990, p. 48)

Aqui a escrita deste texto se torna também encarnada nas transtemporalidades emergentes nas incertezas e feridas marcadas pelas várias faces da metáfora “escola-floresta”, de resistências políticas e poéticas. Seja contra a ditadura militar, corrupção ou descrença, ou contra tudo que atinge exatamente o sentido e responsabilidade com o “público”, o comum.

O exercício da liberdade é sempre experimental, porém seu posicionamento ético e existencial é indissociável dos contextos dentro e fora de suas instituições culturais, educativas, sociais, econômicas e até mesmo religiosas. Nesta abordagem esférica, o desafio ecossistêmico para esta abordagem escola-floresta ou arte mundo seria parafraseando Andrade – rejeitar conceber o espírito sem corpo, tal como arte sem mundo. Ainda assim, com Guilherme Vaz, propõe-se como vacina antropofágica a missão essencial da arte como acontecer esférico inaugural do lugar experimental de conectividade construtiva com o mundo sem perder sua autonomia de libertação.

Esta é a zona híbrida de conectividade ou “causa adequada” da arte mundo cuja base ética remeteria a uma fenomenologia do ato de Bakhtin ou da potência dos afetos – conatus de Espinosa (1985). Arte mundo como causa adequada de si juntamente com o seu entendimento reflexivo que não pode prescindir da sua experiência para o seu entendimento de si. O realinhamento arte mundo é também do sujeito-corpo-coletivo no mundo como afeto e potência adequada, daí estes se fazem reciprocamente como empoderamentos recíprocos por interações de criação e recepção compartilhada, entre engajamento solidário e liberdade. A crise atual arte mundo é, antes de mais nada, de base ética pelas causalidades inadequadas, de subtração de afetos, alienação de ser no mundo, de camadas de opressões locais e globais, mas também do indivíduo e suas instituições públicas. Na mesma medida, as ressurgências dos movimentos coletivos têm como origem causal a vontade de potência, negação da condição subalterna, ou servidão. O espírito de “utopia antropofágica” é fundamentalmente de libertação solidária, presente desde os primeiros passos dos manifestos modernistas dados por Oswald de Andrade na Poesia Pau-Brasil (1924). Desde lá, se reconhece que “temos a base dupla e

presente – a floresta e a escola” (ANDRADE, 1990, p. 44). Lamentavelmente, atualiza-se este manifesto, pela grave crise contemporânea de mútua destruição do comum, das florestas, dos marginalizados na “favela e nas escolas” como derrubadas neoliberais de horizontes possíveis de partilhas de afetos ambientais, ecológicos e cultural.

Em uma época predominantemente de desencanto cabe rever nosso inventário dos movimentos que podem ser reconhecidos como terapêuticos antropofágicos. Como eles representam um legado experimental de liberdade ou libertação de estados de consciência – floresta – desde o heroísmo marginal de Macunaíma de Mario de Andrade, ao território de vivências existenciais do Oiticica na Mangueira, da revolução pedagógica da Paulo Freire ou Anísio Teixeira, da teologia da libertação do Leonardo Boff, ou do Teatro do Oprimido do Boal, do museu paralaboratório de Mário Pedrosa. A celebração e contribuição mais autêntica do Brasil para o mundo se dá como consciência lúdica da dança, de ginga e jogo com a adversidade ou com os paradoxos da síntese “escola-floresta”. Porém, há que se reconhecer na cultura brasileira a dificuldade sistêmica de se tratar do comum, do público, do agir pelo coletivo fora das pressões capitalistas do individualismo – medo, de se estabelecer vínculos e comunidades pelo sentido vivo de trocas de saberes. Eis talvez o que a síntese escola-floresta pode ensinar para a razão estrangeira brasileira, nossos outros em nós mesmos.

No entanto, a fluência de uma atitude poética brasileira, com facilidade, reverte crítica em jogo de justaposições de opostos – “da adversidade vivemos” (OITICICA, 1986, p. 98). A herança e síntese da floresta e escola é um marco zero que expressa as impossibilidades ou reversibilidades causais entre os nós – não nós, público e privado, colonizados entre o individualismo cordial e o sentido de coletivo passageiro. Não se avançou muito desde as enunciações críticas encarnadas nos diagnósticos e metáforas da “Utopia Antropofágica” (ANDRADE, 1990) do início do século XX. A poesia Pau-Brasil de Oswald ainda vale para este momento de perplexidades contemporâneas ético-estéticas, apontando para os incômodos ou inconformismos que subjazem até hoje nas camadas arqueológicas dos processos cordiais do colonizador e colonizado pela

arte, educação, Bíblia e cultura. Os entrelaçamentos e desobediências da escola-floresta são tomados aqui como prospecções iniciáticas terapêuticas para um necessário pragmatismo utópico encarnado nas bases das microgeografias de solidariedade, tanto para a reinvenção dos museus de sociedade – abrigo mundo para a ressignificação do sentido público das práticas artísticas contemporâneas.

No entanto, não se nega a presença acumulada dos mesmos desafios de quase 100 anos atrás, na descrença ou dissenso no sentido de público que desgasta os atores e gestores das instituições culturais a serviço do comum – comunidade e comunitás. As lutas e divisões continuam atingindo o legado de liberdade e libertação da produção artística – fechada, muitas vezes, em si mesma, em barricadas entre as elites nacionais e internacionais e a distância das camadas e saberes populares alienados dos processos de criação, partilha e cidadania que regem os museus de arte.

A antropofagia da “floresta” é a dimensão terapêutica e metafórica que alimenta as resistências Pau-Brasil contra as gaiolas-instituições-escolas herdadas das ordens projetadas e deslocadas para civilizar e explorar a América Latina. Trata-se aqui de se escavar ou inventar futuros pela desobediência, nada previsíveis ou determinísticos, tanto no solo das viradas éticas da arte contemporânea quanto das raízes profundas dos museus com ecos de múltiplas vozes (ecomuseus).

Um especial norte nesta navegação é tomado pelo resgate do sentido de vínculo original arte mundo como conectividade do lugar público, território de práticas sociais segundo dois vértices gravitacionais – “o acontecer solidário” de Milton Santos (2002, p. 165) e o “exercício experimental da liberdade” proposto por Mário Pedrosa (2013, p. 90). Reconhecendo que a relação arte mundo pode ser explorada segundo a complexa justaposição do que Santos apresenta como acontecimento da solidariedade dentro de uma geopolítica de forças centrípetas e centrífugas atuantes no sentido de espacialização das interações humanas, que valem como posições éticas também para o museu abrigo e as práticas artísticas ambientais e coletivas. Propõe-se como cultura antropofágica também o jogo de fluxos reversíveis entre intangível e tangível, matéria e espírito, corpo e razão, intrínsecos ao sentido escola-floresta da arte.

Resgata-se a polaridade pendular dos opostos como parte da mesma dança, radicalizando a resistência poética diante das posições éticas existenciais e pedagógicas. Tanto pelo “acontecer solidário” proposto por Santos (2002, p. 108-110), quanto na percepção de Pedrosa da ruptura de padrões da arte e salões realizada por Antonio Manuel pelo “exercício experimental da Liberdade” em 1970 – da desobediência que se impõe onde não mais arte e nem mais normas da arte cabem, dando lugar ao puro e autêntico gesto de existência. Nesta revisão do sentido arte mundo no contemporâneo, a solidariedade e liberdade são duas contrapartes ou vacinas da mesma virada terapêutica de paradoxos. É preciso recuperar os sentidos do público e do comum de sua anemia capitalista. Desta forma celebram-se as reivindicações recentes nas manifestações e ocupações das ruas como atualizações das forças de mobilizações de corpos-espíritos em múltiplas vozes de utopias pragmáticas adormecidas, em suas faces políticas e existenciais. Do cruzamento ético e estético entre liberdade e solidariedade emergem as transbordadas entre as correntes de ativismos da libertação e o engajamento social na arte, pedagogia, teatro, teologia e museologia, como ressurgências de sinergias e utopias antropofágicas inacabadas do século XX.

Na mesma medida em que as práticas artísticas levantavam bandeiras e manifestos pela reterritorialização social da arte nos anos 1960-1970, hoje recriam-se as proposições e posições éticas e estéticas de vivências e lutas coletivas. Os manifestos transnacionais da contracultura retornam como conclamação para uma alternativa global tomando a partilha participativa dos saberes com a sociedade sem doutrinas e hierarquias convencionais inspiradoras da comunidade de talentos de Ivan Illich (1985). Daí a importância das terapêuticas antropofágicas para se repensar as formas propositivas de museus-escolas como laboratórios da floresta. A reinvenção das práticas de colaboração e comunidade de saberes de Illich é também resgatada para uma sociedade sem escola e com florestas, como pedagogias da liberdade pela autonomia e estéticas da criação coletiva. O realinhamento de causas adequadas na relação ecossistêmica intrínseca arte-mundo aponta para a solidariedade como microgeografias da potência frágil de afetos na produção de novos protagonismos locais comunitários – sem paredes.

Acrescenta-se a esta arqueologia do futuro inacabado, as influências de uma terceira margem de correntes mobilizadoras erguidas pelo espírito de época anarquista. As derivas ou desvios de resistência e desobediência da contracultura, ao mesmo tempo que confrontavam com o imperialismo americano, não necessariamente adotavam na íntegra o domínio socialista centralizado pelo estado totalitário do leste europeu. O sentido participativo da solidariedade também cruzou fronteiras nacionais e culturais inspirando variações de posições éticas da esquerda engajada. A pedagogia de Paulo Freire, ou o Teatro de Boal, radicalizavam a prática da solidariedade pela quebra de hierarquias e narrativas fixas e hegemônicas em diferentes campos de luta utópica. A virada dos anos 1970 ampliou as frentes de subversão de ordens e protagonismos nas instituições públicas, sejam museus, escolas e centros comunitários de cultura, pelo espírito de utopia de base (*grassroots* utopia¹⁷) e libertação. Todas essas frentes de produção de novas subjetividades e narrativas sociais buscaram desconstruir as condições políticas totalitárias ou colonizadas, incluindo os patrimônios manipuladores da memória subalterna presentes e dominantes dos patrimônios históricos das instituições públicas culturais.

O lugar dos museus de sociedade e o sentido público da arte contemporânea estariam sendo tencionados pelas mesmas forças antropofágicas entre Dispositivos de processos de subjetivação e processos de dessubjetivação reciprocamente, ou ainda, pelas corrupções mútuas do mercado e o estado, entre a floresta e a escola. As considerações de Agamben podem muito bem complementar este diagnóstico de terapias antropofágicas sobre os dispositivos e figuras modernas do poder do capitalismo (AGAMBEN, 2010, p. 46) para os dilemas do contemporâneo nos museus de arte no Brasil ou América Latina, sem sermos imobilizados pela crise da razão europeia (que divide as abordagens da arte conforme Vera Zolberg aborda) ou do capitalismo expresso pelo filósofo italiano.

Interessa a este posicionamento ético trazer e atualizar os horizontes possíveis de engajamento e pensamento ecossistêmico da arte-mundo na sociedade atual, com foco na microgeografia e micropolítica de ativações de fissuras e rituais de ser e ação diretas sem o círculo receptor-desinibidor – sem a “cisão que separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”. (AGAMBEN, 2010, p. 43).

17

Uma série de formas sociais vem emergindo para contestar, questionar e reverter esses desenvolvimentos e criar formas de transferência de conhecimento e mobilização social que prosseguem independente das ações do capital corporativo e do sistema nação-estado (e seus afiliados apoiantes internacionais). Essas formas sociais se apoiam em estratégias, visões e horizontes da globalização na defesa dos pobres, caracterizada como *grassroots globalization* (*globalização de raízes*)... ou globalização de baixo para cima. Tradução livre de Appadurai (2003, p. 3). No original: “But a series of social forms has emerged to contest, interrogate, and reverse these developments and to create forms of knowledge transfer and social mobilization that proceed independently of the actions of corporate capital and the nation-state system (and its international affiliates and guarantors). These social forms rely on strategies, visions, and horizons for globalization on behalf of the poor that can be characterized as ‘grassroots globalization’ or, put in a slightly different way, as ‘globalization from bellow’.”

Conclusões inacabadas: utopias ao rés do chão – solo aberto entre florestas e escolas

Aos museus de arte contemporâneos, e também às escolas, como laboratórios sociais, caberia habitar ou romper esta fronteira de paradoxos entre a dimensão pública de Dispositivo (segundo Agamben) regida pelo capitalismo ou vítima da sacralização perversa do poder do mercado de gerar para uma sociedade de consumo “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo” (AGAMBEN, 2010, p. 44). Ou simultaneamente, serem o lugar do jogo fenomenológico hermenêutico da consciência de ser na compreensão de si mesmo como parte do outro. Destes paradoxos-sínteses – por onde habitam em suas fissuras a afirmação de micropolíticas, microgeografias de possibilidade de agenciamentos e mobilizações da solidariedade – da criação, ser e ação direta compartilhada – o “Aberto”. É justamente na escala das temporalidades e afetos que se localiza a possibilidade de “conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo” (AGAMBEN, 2010, p. 43). Na polaridade entre Dispositivo e Aberto estaria o acontecer solidário escola-floresta, dando possibilidade de reinvenção do comum pela sociedade, para qualquer forma de templo-instituição-instituinte como extensão e parte da ação coletiva e existência – do ente como corpo, consciência-linguagem em ação na construção do habitat – “mundo abrigo” (OITICICA, 1973)¹⁸.

É pertinente, ainda hoje, debater sobre a atualidade e urgência de visões sociais e ambientais para a arte e seus abrigos públicos, museus-laboratórios e escolas sem paredes – ecomuseus, principalmente na sua convergência com as práticas artísticas e pedagógicas críticas contemporâneas. Talvez, no MAC Niterói, em sua arquitetura intuitiva palpável de Niemeyer, possa se apontar uma utopia concreta ao rés do chão, ser museu e antimuseu, ser escola-descolarizada, arte – antiarte – mundo. A condição esférica da forma pensamento do MAC Niterói incorpora, situa e materializa sua condição de paradoxo-síntese brasileira, do museu-antimuseu, escola-floresta, como lugar público de práticas artísticas, pedagógicas e ambientais regidas por uma ética viva da colaboração.

18

OITICICA, Hélio. Mundo - Abrigo. Proposição de Experimentalidade Livre. “MUNDO-ABRIGO ABRIGO-GUARIDA: chegada gradativa a uma experimentação coletiva o dia-a-dia experimentalizado não exclui - dirige-se ao que é vida a opção individual é a única q pode optar pelo experimentar como exercício livre explorar solto das amarras [...]”. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Unochapecó, 2010.

ALVES, Vania Maria Siqueira. Resenha de DE VARINE, Hugues. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio / MAST*, v. 6, n. 2, p. 187-192, 2013.

ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias [1953]. In: _____. *A Utopia Antropofágica: Obras Completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990.

APPADURAI, Arjun. Grassroots, globalization and the research imagination. In: _____. *Globalization*. Londres: Duke University Press, 2003.

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. p. 48.

ANDRADE, Oswald de. Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, p. 45, 18 mar. 1924.

BAKHTIN, M. M. *Art and answerability: Early Philosophical Essays*. Texas: The University of Texas Press, 1990.

BAKHTIN, M.M. *Towards a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

BLOCH, Erns. A consciência antecipadora. In: BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DASTUR, Françoise. Merleau-Ponty and thinking from Within. In: BURKE, Patrick; VEKEN, Jan Van Der. *Merleau-Ponty in contemporary perspective*. Dordrecht: Netherlands Kluwer Academic Publishers, 1993.

DE VARINE, Hugues. *As Raízes do futuro: o patrimônio do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Madianiz, 2012.

DE VARINE, Hugues. Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. Cadernos do CEOM, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 243. In: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2605/1504>. Acesso em 15/10/2016.

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. Petrópolis: Vozes, 1985.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b. p. 85-98.

OITICICA, Hélio. MUNDO-ABRIGO. Site Itaú. Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>.

PEDROSA, Mário. Arte Experimental e Museus. In: ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa: Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 295. Texto originalmente publicado no Jornal do Brasil, em 16 dez. 1960.

PEDROSA, Mário. Discurso de Inauguração do Museu da Solidariedade. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). *Mário Pedrosa: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 98-101.

PEDROSA, Mário. O Corpo é a Obra. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart, Alex Varela. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). *Mário Pedrosa: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RICOUER, Paul. *O Conflito de Interpretações. Hermenêutica Fenomenológica*. Porto-Portugal: RÊS-Editora Ltda, 1988.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.*

SANTOS, Milton. O Processo Espacial: O Acontecer Solidário. In: SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 165-168.

SANTOS, Paula Assunção dos. A Mesa de Santiago para Pensar o Futuro. In: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Org.). *Mesa Redonda Sobre la Importancia de Los Museos en El Mundo Contemporáneo*. Revista Museum, v. II, p. 9-10, 1973. Disponível em: <http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_II.pdf>.

SPINOZA, Baruch. *Etica demonstrada segun el orden geometrico*. Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

VAZ, Guilherme. Entrevista com Guilherme Vaz. *Filosofia da Arte*. Infinito e Dádiva. fev. 2016a.

VAZ, Guilherme. O Deslúrio do universo. In: MANATA, Franz. *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016b. p. 264-265.

VERGARA, Luiz Guilherme. *In search of mission and identity for Brazilian Contemporary Art Museums in the 21st century*. Study Case: Museu De Arte Contemporânea De Niterói. New York: Art Department And Art Professionals, 2006.

VERGARA, Luiz Guilherme. Sudários. Utopias ao Réis do Chão. In: VERGARA, Carlos. *Sudários. Exposição MAC Niterói*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

ZOLBERG, Vera. What is art? What is the sociology of art? In: ZOLBERG, Vera. *Constructing a Sociology of The Arts*. New York: Cambridge University Press, 1993.

ZOLBERG, Vera. An Elite Experience for Everyone. Art Museums, the Public, and Cultural Literacy. In: SHERMAN, Daniel J., ROGOFF, Irit. *Museum Culture: Histories, Discourses, Specificities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Recebido em 20/05/2016

Aprovado em 28/06/2016

“Potência e Potencial” em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw¹

Tradução: Tammy Senra Fernandes Genu²

Resumo

Artistas têm desempenhado papéis cruciais na criação de espaços colaborativos em comunidades onde, injustiças, desigualdades e condições sociais podem ser tratadas, exploradas e desafiadas. Na medida em que essas práticas se espalharam ao redor do mundo, em partes da América Latina, elas têm se ligado explicitamente ao ativismo e a mudanças políticas. Este artigo irá explorar os papéis de artistas/ativistas na criação de condições em que mudanças e transformações podem ser coletivamente imaginadas e, indo além, realizadas. Ideias sobre as práticas espaciais desses artistas/ativistas darão base à práxis e ao conhecimento, trazendo uma nova teoria sobre essas práticas ao dialogarem com as experiências e descobertas de um recente estudo do *UK Research Council*. Este projeto exploratório reuniu artistas, ativistas e acadêmicos do Brasil, do Reino Unido e do México, a fim de interrogar sobre as qualidades de espaços de transformação criativos e como estes são alcançados. O projeto e suas primeiras descobertas estão brevemente demonstrados. As teorias do potencial de liminaridade (Turner), arte, jogos e ritual (Dissanayake) e de “atmosfera afetivas” (Anderson) foram sintetizadas e correspondem às descobertas e à criação de uma recente teorização sobre práticas espaciais criativas e como elas podem ser utilizadas para abrir novas oportunidades para mudanças em nível social.

Palavras-Chave: Artistas. Ativismo. Mudança. Prática espacial. Cocriação.

‘Potency and Potential’ in Interstitial Creative Spaces: Transformative spatial practices amongst socially-engaged artist/activists

Abstract

Artists have come to play crucial roles in creating collaborative spaces with community groups where injustices, inequalities and social conditions can

1

Professora PHD, Universidade de Leeds, Escola de Belas-Artes, História da Arte e Estudos Culturais, Faculdade de Performance, Arte Visual e Comunicação, Leeds, Reino Unido.

2

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: <senra.tammy@gmail.com>.

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

be spoken, explored and challenged. While this work has taken root around the world, in parts of Latin America such practices have been connected explicitly to activist and transformative political change. This article will explore artist/activists' role in creating the conditions where change and transformation can be collectively imagined, and beyond that even practically realised. Ideas on the spatial practices of such artist/activists will be given foundations in praxis and scholarship, by bringing new theory on such practices into dialogue with the experiences and findings of a recent UK Research Council study. This exploratory project brought together artists, activists and academics from Brazil, the UK and Mexico, to interrogate the qualities of transformative creative spaces and how they are achieved. The project and early findings are briefly framed. Theory on "liminoid" potential (Turner), art, play and ritual (Dissanayake) and "affective atmospheres" (Anderson) are synthesised and respond to the findings, creating a fresh theorisation of creative spatial practices and how they can work to open up new opportunities for community level social change.

Keywords: Artists. Activism. Change. Spatial Practice. Co-creation.

Introdução

Artistas socialmente engajados são encontrados ao redor do mundo, trabalhando em colaborações criativas com grupos informais em programas comunitários, geralmente motivados pelo desejo de desafiar ou superar injustiças enraizadas historicamente e socialmente (RAW; ROSAS MANTECÓN, 2013). Eles frequentemente trabalham sozinhos, levam uma vida precária e possuem pouco espaço para reflexão ou conexão com seus pares (RAW, 2013). Estes grupos acumulam significativas experiências de engajamento em comunidades e habilidades de colaboração, embora seus resultados, atividades e formas de abordagem se mantenham ainda inconclusivos e são pouco teorizados na literatura sobre o assunto nas Ciências Sociais. Esses estudos de como, por exemplo, os espaços comunitários podem ser criativamente aproveitados, transformados e utilizados são, desta maneira, difíceis de serem discutidos, disseminados e aproveitados. A falta de oportunidades de reflexão no campo e a desigual atenção dada à complexidade destes trabalhos, quando comparados, por exemplo, com os discursos sobre a natureza da estrutura do aprendizado e do ensino (FREIRE, 1996), fazem que as práticas espaciais de artistas/ativistas

informais sejam difíceis de avaliar ou criticar. O autor deste texto propôs em estudos anteriores (RAW, 2013, 2014) a teorização dessas práticas espaciais baseadas nas teorias de "potencial e potencialidade" da liminaridade de Victor Turner (1979, p. 465-466); juntamente com as ideias da etóloga Ellen Dissanayake, que trata do ritual, da arte e dos jogos como comportamentos humanos essenciais para a sobrevivência das comunidades, criando juntos uma competência chamada "tornar especial" (DISSANAYAKE, 1982, p. 148). A pensadora e artista mexicana Ileana Diéguez Caballero começou a explorar o valor e o potencial de espaços intersticiais criados e aproveitados por artistas e ativistas latino-americanos (2007), tomando os conceitos de liminaridade e *communitas* de Turner como principais (TURNER, 2002), e considerando as diferentes "tessituras" e configurações de liminaridade e suas contribuições para ações políticas em espaços de arte informais. Significativamente, a falta de destaque a este importante trabalho em língua espanhola, entre outros em língua inglesa, apresentados no norte global (STAMBAUGH, 2009) indica a necessidade de maior colaboração bilíngue entre Sul/Norte que permita agrupar uma gama completa de trabalhos neste campo. Estes foram os objetivos (de agrupar estudos a respeito deste campo) do recente trabalho "Potência e Potencial de Conexões Criativas em Espaços Intersticiais", apresentado neste artigo. O trabalho tentou criar uma arena de colaboração bilíngue e em várias frentes da arte para criar o diálogo entre acadêmicos e artistas, a fim de questionar as práticas participativas de arte que criam condições espaciais a partir de um potencial de catarse e transformação. As próximas seções destacarão brevemente o estudo e suas primeiras descobertas, para então discutir estas reflexões à luz dos esboços teóricos mencionados anteriormente, a fim de buscar novas conclusões de teorização de práticas espaciais em atividades de artistas/ativistas socialmente engajados.

O projeto

A partir do estudo de artistas/ativistas e de práticas espaciais e afetivas em programas comunitários, o projeto "Potência e potencial

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

de conexões criativas em espaços intersticiais: aprendendo com as perspectivas latino-americanas" (2015-2016) do UK Arts and Humanities Research Council (AHRC) procurou criar uma comunidade interdisciplinar de investigação colaborativa e de coprodução de conhecimento. Foram realizados dois encontros internacionais de três dias em que participaram 25 artistas/ativistas e pesquisadores do Brasil, do Reino Unido e do México, sendo o primeiro no Brasil e o segundo no Reino Unido. Foi utilizada uma forma de imersão que permitia trocas de experiências e reflexão a respeito do conhecimento, sendo que o estudo usou uma abordagem de "pesquisa-ação", já que, durante a fase de criação do projeto de pesquisa, essa perspectiva também foi adotada. Foi proposto que, quando houvesse oportunidades, os participantes individualmente poderiam compartilhar enfoques de sua própria prática, que eles acreditavam ter qualidades espaciais que criaram mudanças em seus respectivos contextos comunitários. O grupo iria refletir a respeito destas abordagens espaciais já colocadas em prática. Os "espaços" e "práticas" espaciais são entendidas aqui da maneira como foram compreendidas por Massey: "um conjunto de processos mais que uma coisa em si" (2008 [2005]). Com a abrangente pergunta de pesquisa: "Quais são as qualidades dos espaços criativos que podem criar transformações e ações coletivas para a mudança?", este trabalho ofereceu a chance de investigar em tempo real a capacidade de práticas criativas que podem fomentar condições para a mudança, especificamente em que medida e como esses espaços podem ser potencializados, se e como estes artistas/ativistas podem criar espaços com as qualidades que Victor Turner denominou "potência" e potencial transformativo ou "potencialidade" (1979, p. 465-466). No caso deste projeto, por exemplo, o quão bem-sucedidos serão nossos encontros na criação de atividades coletivas para a mudança, a partir da reunião de colaboradores que não possuíam contato entre si anteriormente?

Os estágios finais de estudo ainda estão se revelando e as descobertas ainda são provisórias neste momento do trabalho. O projeto foi criado com dois parceiros acadêmicos (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [PUC-SP] e Universidade Veracruzana no México) e dois parceiros artísticos de terceiro setor no Reino Unido ("Encounters Arts",



"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

em Devon, e "Artlik West Yorkshire"). Depois de um processo de seleção e de uma amostragem por bola de neve entre os profissionais e as redes acadêmicas durante o verão de 2015, os encontros de três dias ocorreram no Brasil, em setembro de 2015, e no Reino Unido, em fevereiro de 2016. Ao todo, contaram com 27 participantes: artistas de São Paulo envolvidos em diversas formas de arte, incluindo grafite, teatro, circo, música, dança, fotografia e trabalhos audiovisuais; artistas/ativistas do Reino Unido e um artista/ativista performático que vivia no México. Os acadêmicos que faziam parte da equipe de pesquisa eram três britânicos (dois com experiência em práticas artísticas/ativistas e um pesquisador em serviço social que vivia em São Paulo); e dois pesquisadores do México (sociólogo da arte) e do Brasil (psicólogo cultural e da arte). Esta combinação de currículos no projeto ofereceu um nível de interdisciplinaridade que esperávamos que representasse o espectro da práxis teórica das artes e das ciências sociais, de maneira a trazer diferentes perspectivas que embasariam a pergunta de pesquisa. Os cenários para ambos os encontros foram retiros longe da cidade, com áreas internas e externas. No Brasil, foi um retiro antroposófico na floresta; no Reino Unido, uma mansão, agora transformada em um centro comunitário de educação, na área rural de South Yorkshire. Ambos possuíam salas de conferência, grandes áreas ao ar livre e dormitórios. Devido a seus contextos históricos, sociopolíticos e geográficos, estes cenários nunca poderiam ser parecidos, mas procuramos locais que fossem semelhantes para conferir a continuidade dos processos de um encontro para o outro. Ambos os eventos incluíram intérpretes como ponte essencial de comunicação, uma vez que a maioria dos participantes só se sentia confiante para se comunicar (quando verbalmente) usando sua língua materna.

O principal objetivo dos dois encontros era promover uma estrutura e algumas atividades, mas principalmente criar um espaço relativamente aberto para trocas de experiências e reflexões acerca do tema em questão. A equipe do projeto propôs usar processos de colaboração inclusivos, pelos quais contribuições de diferentes saberes (acadêmicos, práticos e híbridos) seriam respeitadas como igualmente válidas e importantes; além disso, a equipe procurou priorizar práticas de problema-solução para superar as

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

barreiras linguísticas. Para minimizar a posição de liderança da equipe de pesquisa do Reino Unido – por ter começado, planejado e encontrado recursos para o projeto, uma posição que contrariava nosso objetivo de desafiar o domínio norte/sul global na academia, assim como nas arenas geopolíticas – as estruturas para nossos encontros foram intencionalmente flexíveis para responder à inspiração e às preferências de todos os nossos participantes. Nosso processo de planejamento envolveu a consulta a parceiros sobre como, por exemplo, incluir perspectivas mexicanas em nossas atividades, consulta esta que ocorreu antes do primeiro encontro. Porém, à época, nossos contatos com os colaboradores brasileiros eram muito recentes e tivemos poucas oportunidades para integração das perspectivas destes participantes diretamente em nosso planejamento até que o primeiro encontro fosse executado. Esta medida inicial envolvendo "Perspectivas Latino-Americanas" foi certamente inadequada para construir um planejamento colaborativo, e fomos então mais diligentes na preparação da colaboração para o segundo encontro. Em meio aos dois encontros, reflexões e pontos de vista foram mais abertamente discutidos, de maneira a maximizar o potencial do segundo encontro de imersão. Portanto, com base em uma gama de perspectivas de nossos colaboradores participantes do projeto, incluindo artistas/ativistas e pesquisadores brasileiros, mexicanos e britânicos, o segundo encontro foi planejado, com dois membros da equipe de pesquisa anfitriã, trazendo uma nova estrutura temporal e dando aos participantes uma introdução a respeito do assunto a ser discutido neste local.

Os encontros de espaços de "potência e potencial": primeiras descobertas

Apesar de significativos detalhes contribuírem mais para os resultados do projeto, o espaço aqui impossibilita maiores contextos e depoimentos acerca de nossas descobertas. O que se segue apresenta os principais pontos que surgiram neste estágio inicial, dando atenção particular ao segundo encontro, devido ao ponto de maturação que o projeto havia

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

atingido em um conhecimento interdisciplinar. Durante e após o segundo encontro, os espaços para estimular conexões positivas parecem (de acordo com as primeiras descobertas) ter tido sucesso; assim, várias novas ações foram iniciadas, a energia positiva e a intenção de colaborar mais se tornou mais palpável e esta experiência foi relatada por todos participantes como um sucesso no alcance de capacidade de "potência e potencial" para criar transformação e ações coletivas para a mudança. As primeiras descobertas identificam vários fatores principais, de acordo com os participantes interrogados, na criação de um espaço que fosse "potente" o suficiente para criar ação coletiva para a mudança:

a) Meticulosa preparação antecipada, por exemplo, por meio de um pacote introdutório de informações que compartilhou detalhes a respeito do projeto, com orientações claras sobre os papéis de cada um, expectativas e temas, o que foi considerado útil, uma vez que todas as pessoas estavam juntas. Neste pacote bilíngue, também apresentamos o caráter de trabalho horizontal e proativo que buscávamos, dividimos os papéis de cada um, as línguas e os objetivos na produção de conhecimento.

b) Criação de um espaço que fosse distante das distrações do dia a dia, separado da vida normal. Muitas pessoas fizeram referência à preciosa natureza da "bolha" do trabalho colaborativo e a interação era criada, em alguns casos, por não se desejar sair ou violar este espaço de "santuário".

c) Criação de um espaço que pôde permitir interações acidentais ou espontâneas assim como trabalho colaborativo ("a hora de brincar juntos é essencial"), possibilitando o crescimento da confiança interpessoal teve a chance de crescer. Exemplos da importância destas atividades foram os jogos de voleibol na casa, malabarismo e uma festa do lado de fora da casa com lanternas e músicas no fim da noite.

d) Garantia de que o espaço fosse confortável o suficiente (fisicamente e afetivamente) para permitir às pessoas reflexão proativa (uma atividade não é possível se os indivíduos não sentem que é possível ficarem relaxados), com o objetivo de encontrar novos "insights". Estratégias usadas para maximizar o conforto incluíram aquecimento, a utilização de colchões, lençóis e um grande espaço vazio com carpete, uma atmosfera informal e cheia de "tempo livre" destinada a pensar, caminhar, escrever ou desenhar.

Temos fotografias de participantes deitados ao sol no carpete, repousando lado a lado, enquanto outros conversavam a seu redor.

e) Garantia de que o local embora fosse confortável fisicamente e afetivamente, possibilitasse experiências desconhecidas e inesperadas, buscadas durante momentos de compartilhamento de experiências, além de uma variedade de estilos de abordagem e aproximação, incluindo criatividade, movimentos, criação de sons e música, conversas, apresentações, caminhadas, jogos e brincadeiras, interrupção e discussão.

f) Construção de significativos níveis de confiança mútua, resistindo aos obstáculos de criação de confiança que surgiam. Isto foi alcançado indiretamente por meio de atividades de colaboração criativa, trabalhando o uso de linguagens não verbais (incluindo atividades em silêncio, somente mediante imagens e símbolos) e criando sons vocais e uma orquestra de percussão com o corpo. Por intermédio destas abordagens de construção de confiança, descobrimos que essas questões poderiam se desdobrar sem confronto ou perda de confiança.

g) Exploração e compartilhamento de valores e paixões para o objetivo do trabalho e compreensão dos níveis de comprometimento de cada um por meio de conversas sobre nossas próprias motivações e pontos em comum, que provaram ser uma medida de construção de confiança, assim como um forte fator de motivação.

h) Manutenção da união da equipe durante o encontro, tendo uma estrutura de horários pouco alterada ou reajustada, em resposta à necessidade de prolongamento de atividades. Isto criou uma mentalidade de respeito a cada um como líderes e participantes.

i) Garantia de tempo suficiente para explorar os próximos passos e mecanismos de comunicação que se adequassem aos hábitos e às necessidades das pessoas, a fim de permitir a comunicação entre os participantes ao término do encontro. Foram utilizados um blog e um grupo no "WhatsApp" e, atualmente, estamos procurando melhores plataformas de comunicação. Outras ações começaram a tomar forma apenas três semanas depois do encerramento do segundo encontro.

Estes pontos dão um breve resumo das primeiras descobertas, com uma nuance muito maior a ser criada em análises futuras. A seção

seguinte propõe vínculos de conhecimento teórico que iluminarão estas descobertas.

Discussão e perspectivas teóricas

A pesquisa anterior do autor deu atenção à sofisticada manipulação do espaço por artistas em seus trabalhos em comunidades. Esta atenção ao espaço, que o trabalho propõe, é pouco vista e pode ser facilmente subestimada apesar de representar um elemento principal na "ecologia" do trabalho prático. Os participantes notaram como "um trabalho em um espaço com três dimensões (física, dinâmico-afetiva e imaginativa)", com estes processos "claramente intrínsecos aos valores do espaço do projeto" (RAW, 2013, p. 229). Em relação à natureza do espaço criado por artistas que trabalham com projetos em escolas de educação infantil, Atkinson e Robson (2012) sugerem que usar estratégias para construir "liminaridade" pode ser a chave para a prática espacial desses artistas. Usando a teoria de Turner, o espaço de projeto observado pelo trabalho anterior deste autor pode ser melhor descrito como "liminoide". Espaços "liminares" e "liminoides", de acordo com Turner, compartilham certas características básicas incluindo a noção de espaço produzido em um "estado ou processo que está entre a normalidade, o dia a dia cultural e os estados sociais" (TURNER, 1979, p. 465-466). Esta descrição ecoa o critério B) da lista anteriormente citada de descobertas a respeito de estratégias espaciais efetivas nos encontros do estudo de "Potência e Potencial". Além do mais, existem características de espaços liminóides que se distinguem dos liminares e que correspondem de perto às condições e aos processos de participação nos espaços de arte que foram criados em nosso segundo encontro. Turner sugere que espaços liminoides dispõem de pluralidade em sua forma (o que foi exemplificado em nosso projeto pela grande variedade de atividades criativas – veja o critério D da lista de estratégias espaciais); são geralmente experimentais ou exploram novas maneiras de funcionamento (veja critério E); podem ser um espaço de entrada no paralelo do dia a dia (o que é verdade para as práticas de todos os artistas/ativistas que participaram no estudo); e são

instigados por indivíduos que não seguem nenhum guia, deixando-os "mais peculiares, mais 'livres, originais e estranhos'" do que o fenômeno liminar (TURNER, 1979, p. 493). Esta descrição "liminoide" corresponde ao perfil das atividades espaciais realizadas durante nosso segundo encontro (veja lista anteriormente descrita), no qual eos praticantes demonstraram suas inclinações ao desenvolvimento de soluções imaginativas para abordar os desafios que enfrentam, em um esforço de simular condições que podem estimular ações coletivas para a mudança.

Espaços podem se tornar transformativos?

Depois de Raw (2013, 2014; RAW; ROSAS MANTECÓN, 2013), cuja natureza dos espaços neste trabalho é liminoide, um espaço separado, onde participantes abraçam novas experiências e são guiados pelo que podem ser processos de transformação, este recorte sugere o seguinte: motivado por seus desejos de compartilhar experiências, as quais os participantes de seus projetos podem usar para criar mudanças em suas vidas, estes artistas/ativistas estão alcançando de forma intuitiva sua mais poderosa ferramenta: acesso e trabalho com imaginação criativa. As estratégias espaciais que aqueles que fizeram parte dos encontros de nossos estudos compartilharam (para um exemplo, veja o critério F) certamente mostraram que os artistas procuram criar um ambiente de imaginação criativa como uma estratégia para possibilitar a mudança. Ao longo do encontro, os colaboradores procuraram construir espaços protegidos – ou momentos de proteção já no espaço liminoide – onde as pessoas podiam se sentir imaginativamente livres (como visto, por exemplo, à luz de atividades de projeto, que encorajaram o desenho livre em acetatos para retroprojeter, os quais foram projetados nas pessoas, paredes, em outros objetos, criando relativo caos visual e retirando qualquer possibilidade de autocensura); onde puderam se arriscar, se tornar vulneráveis (um dos participantes expressou espanto ao ver que seu receio de fazer música ou ritmo havia desaparecido durante uma atividade de percussão em um dos encontros, permitindo-o participar sem nenhuma inibição). Oportunidades foram criadas para

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

os participantes experimentarem a mudança de como veem as coisas (permitiu, por exemplo, por meio de encontros com o outro – com o qual você não compartilha nem a linguagem, nem experiências anteriores, nem especialidade de disciplina, mas somente aqueles valores que você possui), e refletirem aberta e honestamente com os outros, a fim de cada um sentir o seu potencial e poder próprio e coletivo. A teoria de Raw propõe que para criar esses espaços, para permitir um nível de liberdade e experimentação necessário para trabalhar com criatividade e imaginação, os profissionais devem dar cuidadosa atenção à construção de uma estrutura espacial multidimensional, com qualidades específicas.

Espacialidades e atmosferas

As qualidades espaciais e relacionais elencadas pelos participantes do encontro como centrais, incluíram as características da "atmosfera dinâmico-afetiva" dos workshops e seus papéis em uma teorização mais holística da prática. O termo "atmosfera dinâmico-afetiva", usado para descrever uma dimensão da construção espacial neste trabalho, é emprestado em partes da exploração de Ben Anderson das "atmosferas afetivas" (2009), a qual oferece um útil gancho conceitual para esse aspecto do trabalho. Anderson procura entender a interatividade e a inter-relação de espaços e emoções. Suas reflexões a respeito das qualidades e propriedades das atmosferas afetivas apresentam as de Dufrenne, em *Fenomenologia da Experiência Estética* (DUFRENNE, 1973 [1953] apud ANDERSON, 2009), o qual nota suas qualidades de final aberto: eles são turbulentos, perpetuamente formando e deformando [...] nunca estáticos. (ANDERSON, 2009, p. 79). Esta característica é uma das observadas nos ambientes de trabalho de artistas/ativistas – um processo em contínua construção, como destacado anteriormente e que permite espaços de criação de "potência e potencial". Esta descrição repercute, ademais, com algumas qualidades da liminaridade: ser especificamente turbulento, possuir qualidade antiestrutural e final aberto das atmosferas afetivas e ter sugestivo potencial e "modo subjuntivo" de liminaridade. (TURNER, 1982).

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

Anderson amarra este aspecto com as propriedades espaciais da atmosfera exploradas por Gernot Böhme, que as caracteriza como "portadores de estado de espírito espacial" (BÖHME, 1993, p. 119), ocupando ou permeando uma "esfera" ou espaço, ambos entre pessoas e coisas e envolvendo pessoas e coisas. Esta descrição compartilha semelhanças com a necessidade de artistas/ativistas criarem uma noção à parte de espaço, independente se o espaço é fisicamente delimitado, ou localizado conscientemente (veja o critério B: a "bolha"). Ao criar um espaço definido de projeto, ao delinear um "espaço à parte" ao menos para estender suas qualidades afetivas e éticas, ecoa-se a "esfera" de Böhme, que é concebida como um espaço diádico de ressonância (ANDERSON, 2009, p. 80). Este termo se refere a uma zona de elementos interativos que, envolvidos por meio de respostas, contribui para a formação da atmosfera entre as pessoas e o espaço, conseqüentemente reforçando a dinâmica de Dufrenne de descrição "não terminada". Esta característica ilustra a natureza construída do espaço dos encontros deste estudo e sua atmosfera afetiva, com a qual facilitadores e participantes estavam continuamente interagindo e construindo seus espaços colaborativos. A teoria de Böhme destaca os caminhos pelos quais as pessoas podem manipular atmosferas afetivas; elas podem ser "criadas", "melhoradas", "transformadas", "intensificadas" (ANDERSON, 2009, p. 80). Todos estes caminhos foram buscados na pergunta de pesquisa de nosso estudo. Sendo eles, portanto, os momentos de criação de "communitas" (TURNER, 1974, 1979, 2002), e de "fazer especial" por meio da transformação do comum em extraordinário (DISSANAYAKE, 1980, 1982, 1988, 1995), assunto que explorarei mais adiante. A exploração de Böhme vai em direção à discussão da consciência de produção em atmosferas afetivas, cujas estratégias em nosso encontro são os exemplos. Ele explica que "a qualidade de sensação pode ser produzida através da escolha de objetos, cores, sons, etc.", os quais ele liga ao projeto de disposição de objetos em um ambiente de um teatro (BÖHME, 1993, p. 123).

Em nosso estudo, as atividades que foram introduzidas no encontro incluem jogos com luzes coloridas e projeção, música, instalações usando objetos encontrados no local e assim por diante, tudo o que afetava a

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados
Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

atmosfera em uma forma de alteração em sua continuidade. Para Anderson, atmosferas podem ser pessoalmente e intensivamente sentidas, assim como igualmente impessoais, dependendo das situações que afetam os indivíduos coletivamente; elas são, ele diz, um meio pelo qual "espaços-tempo podem ser criados" (ANDERSON, 2009, p. 80). Esta teoria, então, seria corroborada pela intensa e coletiva euforia alcançada durante nosso segundo encontro, que representa um ótimo exemplo dos pensamentos de Anderson.

Alterando espaços

Os métodos de criação de atmosferas por meio da alteração de espaços, encontraram, neste trabalho, semelhanças com os métodos de construção de palcos teatrais, aqui reunidos nos conceitos de liminaridade em rituais e liminaridade no faz de conta criativo, assim como outras características típicas da "liminaridade" de Turner (1979). Características liminares destacadas por Turner, que também foram utilizadas no fazer-espaço de nosso encontro, incluem atividades lúdicas (atividades circenses e jogos), um artista circense jogando jogos de trapaça; e uma forma de subversão ou reversão de hierarquias sociais tradicionais. Esta última característica foi aparente por intermédio da justaposição de políticas subversivas de atividades tomadas no local, do não estabelecimento de valores e divisão de princípios em face à organização de nosso ambiente de trabalho, uma mansão (com características arquitetônicas originais, livros antigos de nossa "velha biblioteca", sala de conferência, afrescos de teto com temas coloniais, e jardins régios). Esta justaposição foi notada pelos participantes do encontro brasileiro, caracterizada inicialmente como inquietante: "Eu mantive em minha imaginação a imagem de escravos sentados nestas mesas". No entanto, ao fim de nossa visita de imersão, os mesmos participantes disseram que os valores e as propostas do espaço haviam sido radicalmente transformados. Qualidades espaciais no encontro haviam "encorajado refletividade" (RAW, 2013, p. 332) no grupo, enfraquecendo o poder histórico inerente dos símbolos no local,

transformando-os assim como a atmosfera sombria que havia sido sentida à primeira vista por nosso grupo.

“Tornar especial”

Para a melhor compreensão das práticas espaciais de artistas à luz da capacidade de potencial de transformação, é útil se referir às teorias de Ellen Dissanayake. O “tornar especial” de Dissanayake e seu dispositivo de ritualidade (DISSANAYAKE, 1980, 1982, 1988, 1995), são mecanismos de arte comumente ligados à liminaridade, os quais tratam também a respeito da criação de uma experiência com um alto poder de potencialidade. Ela escreve extensivamente sobre a origem da arte e dos jogos (DISSANAYAKE, 1974, 1979, 1980, 1982, 1988, 1995) e sua análise é útil na sinergia que descreve se justifica o fazer-artístico a partir de jogos e rituais, observando semelhanças destes comportamentos com os dos primeiros seres humanos: I) representação, pretensão e imitação (neste trabalho, por exemplo, por meio de narrativas e caracterizações com atividades teatrais ou de animação; representações em arte visual e uso da metáfora na dança, poesia e assim em diante); II) encontrando ou criando ordem, padrões ou formas no tempo ou espaço (que são encontradas nas atividades de artes visuais, em workshops de música e ritmos, dança, escrita e em jogos usados em nosso encontro); III) unificando o contraditório e o diferente (a principal prática em nosso estudo foi o apresentar de diferentes tradições culturais do Brasil e do Reino Unido e a estranha justaposição dos temas e arrumação do segundo encontro); IV) novidade, variedade e surpresa (manifestadas em novas experiências introduzidas pelos projetos dos participantes do encontro – critérios E e F); V) experimentação e improvisação (fundamental para os trabalhos criativos da maior parte dos artistas no encontro, demonstrados nas capacidades dos participantes em se ajustarem e interagirem espontaneamente durante os três dias – veja critério C); VI) canalização de emoções (discutidos pelos participantes em relação à potência afetiva de suas atividades criativas e fundamentais para as atmosferas afetivas que nós, como participantes, discutimos durante ou na organização do encontro); e finalmente VII) o

que Dissanayake chama de "metamorfose permanente". (DISSANAYAKE, 1982, p. 149). Isto também se correlaciona com as ambições de os artistas/ativistas transformarem as perspectivas e os sentimentos, e transformarem espaços de tranquilidade em espaços de potencial – o tema deste artigo e de nosso estudo. Dissanayake postula sua lista de comportamentos de arte/jogos como elementos-chave junto às estratégias de grupos sociais, tendo a sociabilidade como determinante para a sobrevivência humana: grupos com sistemas sociais de sucesso, ela sugere, sobreviveram, e aqueles sem, não. Ambos, arte e jogos, com os identificadores listados anteriormente, tiveram como resultado a socialização, permitindo a interação e a comunicação, juntando pessoas, criando símbolos, promovendo a interação e o esforço coletivo, entre outros – e, assim, têm possuído papéis essenciais na construção de padrões de sociabilidade (DISSANAYAKE, 1974).

Para os propósitos desta discussão, o interesse desta análise está na inter-relação entre o fazer artístico e os jogos e entre estes e os rituais. Para Dissanayake, os três podem ser colocados na "faculdade ou tendência humana de tornar especial" (DISSANAYAKE, 1982, p. 148). Em um ponto-chave que parece conectar a prática principal deste estudo, sob o fio de sua análise de título "Uma simbólica relação da cerimônia ritual e da arte", Dissanayake propõe "cerimônia" (ou ritual) como um espaço temporal no "tornar as coisas especiais": porque este é um espaço para "mistérios e perigos da vida" (no qual ela inclui, entre outros, os momentos de nascimento, morte e cura de doenças), em que essas "fontes de surpresa e ansiedade" são espaços dados na esfera simbólica e nos quais o fator "especial" é tirado deles. (DISSANAYAKE, 1982, p. 149-150). O trabalho comunitário de artistas, cujas práticas espaciais estamos discutindo aqui, da mesma maneira procura múltiplas formas de criação de espaços especiais, nos quais pessoas podem refletir e buscarem desafios, questões e conexões (veja critérios B, D e F). Nos trabalhos destes artistas, esses temas aparecem como problemas de saúde, privação e muitas outras crises humanas. Se podemos ou não chamar estes locais de espaços de "cerimônias", como diz Dissanayake, seguindo suas análises, estes profissionais podem oferecer alternativas a estas oportunidades, de forma a exercer essas práticas – o que Dissanayake argumenta que poderia representar parte de uma estratégia

de sobrevivência para comunidades. Em muitas culturas modernas, esses espaços de "rituais" não mais possuem um local reconhecido, e cerimônias "sacras" com tradições religiosas talvez ofereçam às pessoas pouca flexibilidade para acomodar as expressões e reflexões que são necessárias para dar espaço à complexidade dos desafios de suas vidas.

"Espaço potencial" e jogos

Pode haver pouco espaço para a expressão criativa por meio de jogos (ou brincadeiras como discutido nas páginas anteriores) na maioria das cerimônias religiosas, apesar do fato de muitos estudiosos (inclusive Dissanayake) considerarem jogos e rituais intrinsecamente ligados. Jogos e brincadeiras emergem ao longo das pesquisas anteriores desta autora como dispositivos criativos complexos, os quais são amplamente vistos como úteis e centrais nestes trabalhos. Outros estudiosos, assim como Dissanayake, associam jogos com rituais ressoando com as atividades espaciais que estamos explorando (HUIZINGA, 1970 [1994]; SCHECHNER; SCHUMAN, 1976; TURNER, 1977, 1982). Para Huizinga "não há diferença formal entre jogos e rituais, ambos são temporários e possuem regras especiais" (HUIZINGA, 1970 [1994], p. 28-29). Ele destaca a ação ritual por intermédio do jogo, dizendo que todas as características e mistérios do ritual antigo são realizados para "garantir o bem-estar do mundo em um estado de espírito puro de brincadeira" (HUIZINGA, 1970 [1994], p. 23), significando que todos os seres humanos necessitam e visitam espaços imaginários – mundos de jogos – por meio destes rituais com a finalidade de obter confiança em seus mundos reais. Winnicott, desenvolvendo uma teoria pela observação dos primeiros estágios da infância, nos quais a criança começa a perceber o mundo por meio da mãe, fala de um "espaço potencial" de jogos. Ele sugere que "o brincar tem um lugar e um tempo [...] Não é dentro, em nenhum emprego da palavra [...]. Nem é fora, o que equivale a dizer que não é parte do mundo repudiado, do não-eu" (WINNICOTT, 1971, p. 55). Analisando espaços de aprendizado para estudantes, Metcalfe e Game (2008) descrevem "espaços potenciais" como um "espaço de fixação,

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

porque mantêm possibilidades, sem procurar serem esclarecidos através de uma definição" (METCALFE; GAME, 2008, p. 19), destacando a tolerância, a ambiguidade e as finalizações abertas, algo recorrente na descrição destes espaços artísticos. "Espaços especiais" cheios de afeto positivo e visão otimista geralmente aparecem em ambientes de projeto, assim como foi o caso durante o encontro. Um estado de jogo é espaço "especial", e esses espaços de jogos foram recorrentes em nossos estudos – incluindo as atividades de malabarismo já mencionadas, mas também os jogos com atividades de circo, luzes e projeções. A transmissão de potencial destes espaços é parecida com o modo "subjuntivo" descrito por Turner como espaço liminar de rituais (antigos):

... o liminar no processo sociocultural é parecido com o modo subjuntivo no verbo – assim como atividades socioestruturais mundanas relembram o modo indicativo. A liminaridade é cheia de potência e potencialidade. Pode ser cheia de experimento e jogos. Podem existir jogos de palavras, jogos de ideias, jogos de símbolos, de metáforas. Nisto, "o jogo é o tal". (TURNER, 1979, p. 465-466).

O jogo desta maneira não é somente um mecanismo ou um dispositivo criativo, mas também um distinto modo de realidade, um "espaço" de potencial (WINNICOTT, 1968, 1971), e como "espaço de potencial", com o jogo como elemento-chave, foi manifestado durante o segundo encontro de nosso estudo.

Perspectivas no potencial de mudança em espaços liminares

Turner argumenta que os produtos da liminaridade e da marginalidade são "mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos, e trabalhos de arte". Ele vê estes produtos como maneiras de reinterpretação da estrutura (ou da realidade) dos relacionamentos das pessoas com a sociedade, a natureza e a cultura, mas também algo que "leva o homem tanto à ação como ao pensamento" (TURNER, 2002, p. 372-373), – sendo capaz de provocar

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw

Tradução :: Tammy Senra Fernandes Genu

novas reflexões na realidade e no empoderamento das pessoas, com a finalidade de realizar mudanças na ordem das coisas. Outros estudiosos também localizam a origem ou as sementes dos processos de mudança em ambientes marginais, liminares e criativos. Dissanayake vê a arte como um caminho pelo qual a humanidade se tornou atenta à habilidade humana de mudar as coisas – a origem da proatividade, superando a passividade e o sofrimento – pelo viés da experimentação (DISSANAYAKE, 1974, p. 216). Parkin foca na linguagem não verbal e na energia dos rituais seculares de possuírem um "potencial de imaginação" que não é reduzido a certezas verbais e, assim, ligando o ritual à arte, aponta para "infinitas possibilidades de mudança (as quais), em conjunto com sua natureza, o fazem não só de maneira performática, mas também de maneira não performática" (PARKIN, 1992, p. 11-22). Para Turner, assim como para estes estudiosos (certamente esta discussão é válida para os grupos envolvidos nos projetos de artistas/ativistas, e para nosso próprio encontro), "o ritual [símbolo] se torna um fator na ação social, uma força positiva no campo da atividade" (TURNER, 1967, p. 20), fazendo que a mudança se torne um resultado possível.

Conclusão

Este artigo utilizou diferentes teorias para examinar o significado de aspectos espaciais em trabalhos de artistas:³ o trabalho com atmosferas dinâmico-afetivas, qualidades liminares e liminoides dos espaços, as formas pelas quais os participantes os tornam "especiais" para emprestar-lhes a potência e finalmente a potencialidade dos estados e espaços de jogos geralmente facilitados. Quando refletindo sobre o imenso potencial percebido e expressado por aqueles participantes no encontro em nosso estudo, estes aspectos teóricos ajudam a explicar a "potência" destas experiências. Elas ajudam a sugerir o porquê e como os processos criativos podem criar uma ação de mudança, e, por sua vez, o porquê (geralmente intuitivamente) de artistas/ativistas poderem construir ambientes usando práticas espaciais específicas, em suas tentativas de realizar mudanças sociais nas comunidades em que trabalham.

3

Descrita como um "enquadramento espacial multidimensional", um dos elementos-chave para a "montagem de práticas artísticas participativas" (RAW, 2013, 2014; RAW; ROSAS MANTECÓN, 2013).

Agradecimentos

O estudo citado neste artigo, "Potência e Potencialidade nos Espaços Criativos Intersticiais: Aprendendo através das Perspectivas Latino Americanas" (2015-2016), foi financiado por meio de um pesquisador de desenvolvimento do UK Arts and Humanities Research Council (AHRC), como parte do programa *Connected Communities*. O autor é extremamente grato à generosidade e à abertura de todos os colaboradores do estudo pelo trabalho árduo e pelo profissionalismo em suas abordagens no projeto. O autor gostaria de agradecer também ao tradutor deste artigo do inglês para o português.

Referências

ANDERSON, B. Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, v. 2, n. 2, p. 77-81, 2009. doi: 10.1016/j.emospa.2009.08.005.

ATKINSON, S.; ROBSON, M. Arts and health as a practice of liminality: managing the spaces of transformation for social and emotional wellbeing with primary school children. *Health & Place*, v. 18, n. 6, p. 1348-1355, 2012. doi: 10.1108/09654280510617178.

BÖHME, G. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, v. 36, p. 113-126, 1993.

DIÉGUEZ CABALLERO, I. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DISSANAYAKE, E. A hypothesis of the evolution of art from play. *Leonardo*, v. 7, n. 3, p. 211-217, 1974.

_____. An ethological view of ritual and art in human evolutionary history. *Leonardo*, v. 12, n. 1, p. 27-31, 1979.

_____. Art as a human behavior: toward an ethological view of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 38, n. 4, p. 397-406, 1980.

_____. Aesthetic experience and human evolution. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n. 2, p. 145-155, 1982.

_____. *What is art For?* Seattle: University of Washington Press, 1988.

_____. *Homo aestheticus: where art comes from and why.* Seattle: University of Washington Press, 1995.

DUFRENNE, M. *The phenomenology of aesthetic experience.* Tradução E. Casey, A. Anderson, W. Domingo e L. Jacobson. Evanston: Northwestern University Press, 1973. Originalmente publicado em 1953.

FREIRE, P. *Pedagogy of the oppressed.* Rev. ed. London: Penguin, 1996. Originalmente publicado em 1970.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: a study of the play element in culture.* London: Paladin, 1970. Originalmente publicado em 1944.

MASSEY, D. *For space.* UK: Sage Publications, 2008. Originalmente publicado em 2005.

METCALFE, A.; GAME, A. Potential space and love. *Emotion, Space and Society*, v. 1, n. 1, p. 18-21, 2008.

PARKIN, D. Ritual as spatial direction and bodily division. In: COPPET, D. (Ed.). *Understanding rituals.* London: Routledge, 1991.

RAW, A. *A model and theory of community-based arts and health practice.* 2013. Tese de Doutorado, Durham University, Durham, 2013. Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/7774/>>. Acesso em: 05 out. 2016.

_____. Ethnographic evidence of an emerging transnational arts practice? Perspectives on UK and Mexican participatory artists' processes for catalysing change, and facilitating health and flourishing. *Anthropology in Action*, v. 21, n. 1, p. 13-23, 2014.

_____; ROSAS MANTECÓN, A. Evidence of a transnational arts and health practice methodology? A contextual framing for comparative community-based participatory arts practice in the UK and Mexico. *Arts & Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, v. 5, n. 3, p. 216-229, 2013. doi: DOI: 10.1080/17533015.2013.823555.

SCHECHNER, R.; SCHUMAN, M. *Ritual, play, and performance: readings in the social sciences/theatre*. New York: Seabury Press, 1976.

STAMBAUGH, A. P. Ileana Diéguez Caballero's escenarios liminales. *E-misférica*, Contagion, v. 1, 2009.

TURNER, V. *The forest of symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

_____. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. London: Cornell University Press, 1974.

_____. Variations on a theme of liminality. In: MOORE, S. F.; MYERHOFF, B. G. (Ed.). *Secular ritual*. Assen, Netherlands: van Gorcum & co., 1977. p. 36-52.

_____. Frame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, v. 6, n. 4, p. 465-499, 1979.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

_____. Liminality and communitas. In: LAMBEK, M. (Ed.). *A reader in the anthropology of religion*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. p. 358-374.

WINNICOTT, D. W. Playing: its theoretical status in the clinical situation. *International Journal of Psycho-Analysis*, v. 49, p. 591-599, 1968.

_____. *Playing and reality*. London: Tavistock Publications, 1971. (Routledge Classics ed.)

Recebido em 20/03/2016

Aprovado em 25/05/2016

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro¹

Geane Rocha²

Sabrina Parracho Sant'Anna³

Resumo

Desde princípios dos anos 2000, uma série de projetos de intervenção urbana tem sido pensada para a Zona Portuária do Rio de Janeiro. À falência da construção de uma filial do Guggenheim na Praça Mauá, seguiram-se projetos monumentais de museus para a região. O Museu de Arte do Rio foi inaugurado em 2013 e o Museu do Amanhã, em dezembro de 2015. Recordes de público vêm sendo registrados nas duas instituições⁴. No entanto, além de equipamentos culturais de vulto, projetos dissonantes têm sido incorporados ao projeto Porto Maravilha através da valorização tanto de discursos multiculturalistas, como de um tradicional procedimento de eliminação do conflito em uma narrativa de identidade brasileira abrangente. Este artigo pretende discutir a construção do que vem sendo denominado *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana* e visa entender a construção da memória iconográfica da região no contexto de criação de um pólo de economia criativa para a cidade.

Palavras-chave: Porto Maravilha. Intervenção urbana. Memória africana.

Overlapping of layers in cultural policies and the construction of memory in the Historic and Archaeological Circuit of the Celebration of African Heritage in Rio de Janeiro

Abstract

Since the early 2000s, several urban intervention projects have been designed for the Port Zone of Rio de Janeiro. The failure of the Guggenheim branch in Praça Mauá was followed by monumental projects of museums for the region. The

1

Este artigo é resultado de pesquisa desenvolvida com apoio do CNPq e FAPERJ.

2

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, iniciou em 2015 o projeto de iniciação científica *Memória afro-descendente e o processo de intervenção urbana na Zona Portuária* pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação de Sabrina Parracho Sant'Anna.

3

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestrado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004) e doutorado em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Atualmente é pesquisadora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: <saparracho@gmail.com>.

4

De acordo com site de divulgação da prefeitura, o MAR receberia, em seu primeiro ano de funcionamento, 350 mil visitantes. Já o Museu do Amanhã atrairia, só no final de semana de sua inauguração, mais 25 mil visitantes. Cf Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4640587>> e <<http://oglobo.globo.com/rio/museu-do-amanha-recebe-25-mil-pessoas-no-fim-de-semana-de-abertura-18338478>>.



Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Museu de Arte do Rio was opened in 2013 and the *Museu do Amanhã*, in December 2015. Record-breaking visitation numbers have been registered in both institutions. However, in addition to cultural major equipments, dissonant projects have been incorporated into the Porto Maravilha project, by exploiting both multiculturalist discourse, as a traditional comprehensive Brazilian identity discourse that eliminates conflict. This article discusses the construction of what has been called *Circuit for Historical and Archaeological Celebration of African Heritage* and aims to understand the construction of the iconographic memory of the region in the context of creating a center of creative economy for the city.

Keywords: Porto Maravilha. Urban intervention. Afro-Brazilian memory.

O primeiro sábado de julho entrou no calendário de eventos da cidade. Na terceira edição da Lavagem do Cais do Valongo, no dia 5 de julho, água de cheiro, flores e cânticos tomaram a Praça Jornal do Comércio pelas mãos e orações das Mães de Santo. A cerimônia reverencia os mais de 500 mil africanos escravizados que desembarcaram no Brasil no cais redescoberto pelas obras do Porto Maravilha e transformado em memorial aberto à visitação pública desde 2012.

Sacerdotisas de religiões de matriz africana integrantes de grupo de trabalho coordenado pela Prefeitura do Rio para formatar o *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana* no Rio de Janeiro (marcos da presença africana no Rio de Janeiro) acreditavam na necessidade de renovar as energias do cais encoberto por 200 anos. Em consulta aos ancestrais, receberam a orientação de dar início ao ritual em 2012. Desde então o grupo repete o ato de lavar as pedras pisadas do Valongo. Em 2014, representantes da gastronomia, artesanato e cultura da Região Portuária, como o Movimento Sabores do Porto, o grupo de artesãos do Porto e Afiricanidades e a Bateria do Império da Tijuca, participaram da cerimônia. (ORAÇÃO..., 2004, p. 8).

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

O trecho acima foi publicado em julho de 2014, na *Revista Porto Maravilha*. Editada, desde 2013, pela Prefeitura do Rio de Janeiro em parceria com a CDURP (Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Rio de Janeiro) para divulgar as iniciativas de intervenção urbana para a região portuária da cidade, a brochura tem feito frequentes referências ao que vem sendo denominado *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro*. A matéria *Oração e Música*, cujo trecho vem aqui reproduzido, fazia especial menção à descoberta do Cais do Valongo durante as obras para intervenção urbana na região. Transformadas em sítio arqueológico, as ruínas estão em processo de estudo para serem tombadas pelo IPHAN e foram incluídas, desde 2014, por iniciativa da prefeitura, na lista indicativa de bens culturais brasileiros a serem avaliados pelo Comitê do Patrimônio Mundial como candidatos ao título de Patrimônio Mundial da UNESCO⁵.

Juntamente com a Pedra do Sal, o Centro Cultural José Bonifácio (CCJB) e o Instituto Pretos Novos, o Cais do Valongo tem se colocado como importante elemento nos projetos de renovação urbana da região portuária e os equipamentos culturais têm sido divulgados com frequência como foco das políticas culturais da prefeitura pela região. Notícias e *releases* a esse respeito vêm sendo reiteradamente veiculadas pela CDURP e replicadas pela imprensa carioca⁶.

No entanto, a ênfase na construção de uma memória africana para a região, chama a atenção no atual contexto de políticas públicas do Porto Maravilha. Além do circuito da herança africana, outros equipamentos vêm sendo construídos na Zona Portuária: um Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava, baseado nas tecnologias da informação e no uso midiático de imagens, vem sendo erguido no píer da Praça Mauá. Com curadoria de Luiz Alberto Oliveira, o museu vem sendo apresentado como lugar de exposição da ciência e das novas tecnologias. Assim também, o Museu de Arte do Rio, com ênfase na integração arte-educação e na atração de grandes levas de público à região, foi desde o início apresentado como novo espaço para as artes da cidade. Segundo Joaquim Ferreira dos Santos:

Uma pinacoteca, como a de São Paulo, será a cereja no bolo do projeto de revitalização da Zona Portuária.

5

Cf. Unesco aprova inclusão de novos três bens brasileiros na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial. Portal do IPHAN, 16 abr. 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=18416&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

6

A esse respeito são dignas de nota tanto as menções no site da CDURP, quanto as publicações da Companhia. Apenas a título de exemplo valeria citar: Morro da Conceição receberá primeiras obras do Projeto de Revitalização urbana. *Revista Porto Maravilha*. n. 1, mar. 2010. *Oração e Música*. *Revista Porto Maravilha*. n. 15, jul. 2014. PAES, Eduardo. Porto Maravilha, preservando a história, a arquitetura e a cultura da Região Portuária. *Revista Porto Maravilha*, n. 4, abr. 2011.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Um grupo de empresários tem se reunido para definir detalhes com Eduardo Paes. O acervo será emprestado por colecionadores como Sergio Fadel e a família Marinho. (SANTOS, 2009)

Diante das políticas públicas destinadas à construção de um polo de criatividade na cidade, resta, portanto, entender o lugar destinado a discursos dissonantes atribuídos a grupos tradicionalmente entendidos como minorias na sociedade brasileira.

Darcy Ribeiro e a sobreposição de camadas nas políticas culturais

Apesar do intenso ritmo de intervenção sobre a Zona portuária que vem hoje sendo testemunhado pela cidade do Rio de Janeiro, o projeto de intervenção sobre a região não vem de hoje. De fato, o projeto remonta não só ao Rio Cidade de César Maia, como chamamos a atenção em outras ocasiões (SANT'ANNA, 2013), mas também a iniciativas ainda anteriores.

Com a manchete *Saúde é um bairro histórico do Rio que está doente*, Lilian Newlands anunciava, no Jornal do Brasil de 7 de agosto de 1983, debate sobre "o atual esvaziamento e deterioração da área" (p. 29) que ocorreria no Centro Cultural José Bonifácio, tombado recentemente naquele mesmo ano por Jamil Haddad. O evento era promovido pela Associação de moradores e pela prefeitura e contava com a participação de Darcy Ribeiro, Sérgio Cabral, Marta Yeda Linhares, Pedro Nava, Artur da Távola, José Colagrossi Filho e Jó Resende. No ano seguinte, o tombamento da Pedra do Sal em 20 de novembro de 1984 marcaria também as primeiras iniciativas para a região. O pedido de tombamento, feito por Joel Rufino dos Santos ao governo do estado, associava o passado de escravidão à memória do samba na região e levava a chancela de Darcy Ribeiro.

Cinco anos mais tarde, em 6 de setembro de 1989, o Jornal do Brasil informava na seção Lance Livre que a prefeitura da cidade dava o "pontapé inicial no projeto de transformar em corredor cultural os bairros da Saúde,

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Gamboa e Santo Cristo" (p. 6) e inaugurava (mais uma vez) o Centro Cultural José Bonifácio. Administrada por uma sucessão de prefeitos de filiação ao PDT (Jamil Haddad 1983; Marcello Allencar 1983-1986; Saturnino Braga 1986-1988; Jó Resende 1988-1989; mais uma vez Marcello Allencar 1989-1993), a gestão da cultura no Rio de Janeiro foi decerto marcada pela presença de Darcy Ribeiro. Vice-governador do Estado e secretário estadual de Ciência e Cultura entre 1983 e 1987, Darcy Ribeiro participou ativamente de uma série de tomadas de decisão sobre as políticas públicas para a Zona Portuária e levou para o projeto a marca da gestão PDT que começava a incorporar a discussão sobre a valorização da cultura de matriz africana.

Não por acaso, ao fim do primeiro governo Leonel Brizola, em 16 de março de 1987, Cleusa Maria e Beatriz Bonfim assim avaliavam a participação de Darcy Ribeiro à frente da Secretaria de Ciência e Cultura:

Ao assumir a secretaria de cultura, Darcy declarava: "a cultura tem duas asas a popular e a erudita; sem vigor em ambas não voa belamente." O mesmo não pensavam os críticos de sua política cultural, que viam a asa popular voar mais alto. Isso transformou a homenagem a Clementina de Jesus, em 1983, no Teatro Municipal, no primeiro – e não único – atrito sério da política cultural do governo Brizola com a opinião mais conservadora. A idéia foi considerada infeliz e demagógica, exemplo de uma visão popularesca da cultura. Para o secretário de cultura do município, Antonio Pedro, era essa a primeira preocupação da chamada cultura morena. Acabar com a divisão entre popular e erudito. "Samba no municipal, orquestra sinfônica na rua." (BONFIM; MARIA, 1987, p. 1)

A reportagem, capa do Caderno B, suplemento de cultura do Jornal do Brasil, então um dos mais importantes periódicos da cidade, discutia as mudanças esperadas para as políticas culturais do estado ao fim da gestão Brizola. De fato, o PDT, que ocupara importante espaço na política estadual na década de 1980, começava a perder lugar a partir da derrota de Darcy Ribeiro para Moreira Franco nas eleições estaduais de 1986. Também no plano municipal, depois de ocupar a prefeitura por

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

uma década (1983-1993), o partido seria afastado do poder nas eleições de 1992, quando César Maia venceria nas urnas Cidinha Campos (PDT) e Benedita da Silva (PT). No entanto, a despeito das rupturas na sucessão partidária, projetos promissores continuariam a ser conduzidos, com nova roupagem, pelos técnicos da Prefeitura. Se desde o início dos anos 1980, Augusto Ivan, então à frente da Secretaria Municipal de Planejamento, começava a construir no centro do Rio de Janeiro políticas de preservação que passavam pela reocupação do Centro da cidade, essas políticas seriam implementadas a partir dos anos 1990 ao lado do Rio Cidade, carro chefe da administração César Maia. Com efeito, passando pelos mais diversos cargos na administração pública, Augusto Ivan atravessou décadas à frente do planejamento urbano da cidade e introduziu a partir de 1980 o conceito de *Corredor cultural* que associava práticas preservacionistas à construção de equipamentos culturais e *cultural clusters*. Se na década de 1980, sob a batuta de governos ligados ao PDT de Leonel Brizola, a marca dessas políticas começava a se tornar visível na criação da *Quadra da Cultura* na Lapa, na valorização da cultura popular e das minorias culturais (COSTA, 2010), a partir dos anos 1990 o *Corredor Cultural* da Praça XV receberia a marca da gestão César Maia (SANT'ANA, 2013) e teria continuidade, ainda, no atual Porto Maravilha, já previsto nos projetos de Augusto Ivan para o Corredor Cultural do Centro⁷.

A questão que é, portanto, colocada para este artigo é entender como se tornou possível sobrepor camadas de políticas públicas para a cultura na cidade, incorporando grupos de interesse e negociações passadas a novos projetos. Do mesmo modo, resta também entender como a incorporação vem apresentando continuidades, mas também e, sobretudo, descontinuidades, com projetos anteriores.

César Maia e novos rumos para a Zona Portuária

Entre 1993 e 2008, a cidade foi gerida por uma sucessão de mandatos do PFL, e mais tarde DEM. Eleito em 1992 para a gestão da prefeitura, César

7

O projeto do Corredor Cultural data da década de 1980 e foi responsável pelas leis de proteção do Patrimônio Cultural do Centro do Rio de Janeiro e intervenção urbana do centro do Rio de Janeiro a partir da preservação e *patrimonialização* de áreas de interesse arquitetônico. O corredor cultural orientou muitas das políticas urbanas para SAARA, Lapa, Praça XV e a atual reestruturação da Zona Portuária. Para uma discussão sobre o Corredor Cultural e a região da Lapa ver: COSTA, A. J. A. A Lapa ontem e hoje: políticas de intervenção. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Maia elegeu seu sucessor, Luiz Paulo Conde, em 1996, e ocupou o cargo por mais dois mandatos, de 2001 a 2009. Nos dezesseis anos de prevalência de César Maia à frente da municipalidade do Rio de Janeiro, novos rumos foram dados para a criação do corredor cultural na Zona Portuária da Cidade. Nos primeiros dois mandatos de Maia e Luiz Paulo Conde, pouca atenção foi dada à região e às políticas de inclusão social pela cultura na cidade. O processo de ocupação do Centro da Cidade por equipamentos culturais foi especialmente dirigido à Lapa que testemunhou uma profunda mudança de perfil na política de Quadras da Cultura inaugurada ainda no Governo Brizola (COSTA, 2010). Também a região da Praça Quinze, já nesse momento, constituiu importante foco de políticas urbanas e recebeu crescente atenção com a disseminação de centros culturais na região.

Para a Zona Portuária, a prefeitura se limitou à manutenção do Centro José Bonifácio como espaço destinado à cultura afrodescendente no Rio de Janeiro, financiando importante reforma que efetivamente começava a dar uma rotina e uma agenda cultural à instituição. Se o Centro Cultural havia sido inaugurado em 1983 e reinaugurado em 1989, o espaço tivera, no entanto, funcionamento intermitente naquele período.

A partir de 1994, o CCJB passaria a ter a programação divulgada nos jornais da cidade. Levantamento no Jornal do Brasil, indica que é apenas a partir daquele ano que o centro cultural passaria a contar com divulgação diária, ou ao menos semanal, de suas atividades nos tijolinhos da programação cultural do periódico. Se, no entanto, Hilton Cobra, em sua gestão do equipamento que vai de 1993 a 2001, consegue estabelecer uma rotina institucional, fato é que o CCJB ocupa ainda pouca visibilidade em face de outros centros culturais criados também naquele período. Em matéria de 19 de fevereiro de 1999, a Revista de Programa do Jornal do Brasil chamava atenção para a região da Central do Brasil. Comparando o equipamento ao Centro Cultural Light, na avenida Marechal Floriano, dizia que o "Centro Cultural José Bonifácio, dedicado à cultura negra, ainda sofre segregação" (APOSTAS, 1999, p. 3). De fato, entre 1994 e 2008 são feitas 281 menções pelo JB ao Centro Cultural José Bonifácio. Dessas 83,3% são tijolinhos da programação de final de semana da cidade que passam a compor as páginas do jornal a partir de 1994. Das 46 matérias em que há

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

menção específica ao centro cultural, quatro são relativas ao abandono do bairro ou interesse na revitalização da Zona Portuária e nove mencionam o equipamento entre outras opções na programação de férias ou em datas comemorativas de festejos da cidade. Em 16 anos, portanto, 37 matérias, ou 13,2%, efetivamente evocam a programação do CCJB.

De fato, sem financiamento privado de instituições como o Banco do Brasil, Correios ou Light, responsáveis por importantes equipamentos na cidade, o centro cultural parece sofrer as agruras de outros equipamentos financiados exclusivamente pela prefeitura. A atuação de seus diretores que associavam a gestão de equipamento a outras atividades culturais denota o espaço destinado ao equipamento nas políticas para a cidade. Durante a gestão do CCJB, Hilton Cobra (1994-2000), Januário Garcia (2000-2001), Carmem Luz (2001-2006) e Carlos Feijó (2006-2009) mantiveram atividades paralelas à gestão cultural, desenvolvendo suas carreiras como ator, fotógrafo, diretora de companhia de dança e artista.

No entanto, o recrutamento dos gestores entre membros importantes do movimento negro contribuiu para a continuidade do CCJB e para que, apesar de intermitências, o centro cultural ganhasse sobrevida e se tornasse parte da agenda da cidade. Entre as atividades em comemoração ao centenário de Pinxinguinha, ao lançamento do dicionário banto de Nei Lopes e à feira de livros Kilunge, merecem especial menção do jornal as atividades do dia da consciência negra. Instituída em agosto de 1992, pelo então prefeito Marcelo Allencar (PDT), a data em homenagem a Zumbi passa a fazer parte do calendário da cidade. Desde 1992, a programação das festividades para comemoração inclui o Centro José Bonifácio como parte importante do cenário da cultura afrodescendente na cidade. Em 1999, o evento no CCJB chega a ocupar o prestigioso espaço de capa da Revista Programa do Jornal do Brasil. O interesse pela rua Pedro Ernesto é acrescido no período por obra do acaso. Em 1996, Mercedes Guimarães, proprietária do número 36, encontra em obra de sua residência ossadas sob as fundações do terreno da casa de fins do século XVIII. Atribuída à existência de um cemitério de pretos novos na região, a descoberta contribui para a consolidação de um núcleo de memória afrodescendente na Zona Portuária.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Ao mesmo tempo, no dia 20 de novembro de 2001, a primeira página do Jornal do Brasil anunciava a vinda do Guggenheim para o Rio de Janeiro. A cidade havia ganhado a disputa. Entre Recife e Curitiba, a Fundação americana havia escolhido a Praça Mauá para erguer a sede de sua próxima filial.

Visando à “revitalização” da Zona Portuária, a Prefeitura de César Maia, no início da primeira década do século XXI, encontraria na construção de uma sede do Guggenheim a consolidação da cidade como polo turístico e cultural. No discurso oficial, a construção do museu conferiria valor simbólico à cidade, atraindo público e investimentos à região e dando ao Rio o status de capital cultural do país.

De fato, 2001, na memória de Mercedes Guimarães, seria o marco da consolidação de um projeto de revitalização da região. No dia da consciência negra, festejos incluíam a inauguração das escavações do cemitério Pretos Novos. Um grande evento marcado para a data confundiria discursos pela promoção da igualdade racial com o que se denominava então a revitalização da Zona Portuária.

Contudo, se em um primeiro momento a recepção do Guggenheim parecia marcada pela possibilidade de inclusão no mundo da arte internacional, o clima otimista da primeira manchete – “Rio vence a disputa pelo Guggenheim” (2001) – logo se dissiparia. Na mesma reportagem, opiniões divergentes marcavam a recepção do museu.

Às primeiras críticas seguiram-se imediatamente outras. Desde a instituição de um modo globalizado, americanizado e imperialista de ver a arte, às críticas à internacionalidade do acervo e do projeto arquitetônico que não dariam lugar à produção nacional, passando pelo projeto de Jean Nouvel que, mesmo antes de sair do papel, já era comparado ao Gasômetro, e chegando, finalmente, ao excesso do custo da instituição, o projeto da Prefeitura de César Maia foi atacado por todos os lados.

Em outubro de 2002, a discussão chegaria à Câmara e instaurar-se-ia uma CPI para averiguar a correção de um contrato tão oneroso (DEL REI, 2004). As irregularidades de um projeto inspirado na legislação internacional viriam à tona. A prefeitura fazia as adaptações necessárias e o projeto iria adiante seguido da divulgação pela imprensa dos crescentes custos do

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

museu. Mario Del Rei, vereador pelo Partido Socialista Brasileiro, era um dos principais opositores na arena política. Em seu nome, foi sugerido um plebiscito para consulta popular. Nas ruas, artistas e políticos organizariam manifestações na Cinelândia e no Largo da Carioca contra a instalação da filial Guggenheim. O Instituto de Arquitetos do Brasil se pronunciaria: um projeto de museu para a cidade sem concurso?

De todo modo, a disputa em torno do Museu parece ter seu ponto final em 20 de maio de 2003. Com repercussão positiva na imprensa e em setores organizados da sociedade civil, uma liminar concedida pelo juiz João Marcos Fantinato, da 8ª Vara de Fazenda Pública do Rio de Janeiro, suspenderia o contrato assinado entre a Prefeitura e a Fundação Guggenheim. A liminar atendia à ação popular proposta pelo vereador Eliomar Coelho, então filiado ao Partido dos Trabalhadores, contra o prefeito César Maia, a Fundação Solomon Guggenheim e o Município do Rio. De acordo com o Jornal do Brasil, "o magistrado afirmou que o contrato cria obrigações financeiras para o município por pelo menos dez anos, o que excede o exercício fiscal de 2003 e o mandato de Maia" (GUGGENHEIM..., 2003, p. C2).

O fracasso do projeto Guggenheim seria acompanhado de uma diminuição no destaque da programação do CCJB nos jornais. Também, na leitura de Mercedes Guimarães, a abertura do Instituto Pretos Novos, em 2002, só seria possível graças ao empenho individual dos proprietários e de Antonio Carlos Austregésilo de Athayde, então diretor do Arquivo Geral da Cidade. Segundo Mercedes, o fundador do Clube do Samba (1979) e diplomata de carreira se empenharia pessoalmente na consolidação do Instituto Pretos Novos. O projeto do novo centro cultural se coadunava com o projeto de revitalização da Zona Portuária que seria encampado pela prefeitura após o fracasso de construção da filial Guggenheim na região.

A partir de 2004, a prefeitura passaria a divulgar a construção da Cidade do Samba, como carro-chefe do corredor cultural Saúde, Gamboa e Santo Cristo. O diagnóstico do potencial turístico de um "roteiro afro" na cidade passaria a se consolidar no discurso das políticas públicas e da imprensa carioca.

No bojo do crescimento do carnaval de rua na cidade, o núcleo de memória afrodescendente passaria a ser inscrito num processo de

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

carnavalização da região. Não por acaso, a partir de 2006, Carmem Luz, então diretora do CCJB seria substituída por Carlos Feijó na gestão do equipamento. Ligado a eventos paralelos no Carnaval da cidade, Carlos Feijó teria rápida passagem pela direção do centro cultural e seu mandato à frente da instituição ficaria marcado pela promoção de prêmios aos carnavalescos do grupo de acesso do carnaval carioca. A ocupação da região da Pedra do Sal pelos ensaios do bloco Escravos da Mauá, a construção da Cidade do Samba (2006) e o esforço individual de grupos ligados à memória africana redundaria na continuidade das políticas de promoção da memória africana sob a roupagem do Carnaval.

Além dos recursos destinados ao samba pela prefeitura, no entanto, também novas linhas de financiamento da Cultura pelo Governo Federal permitiram a continuidade de projetos na região. Segundo entrevista de Mercedes Guimarães, o Instituto Pretos Novos foi contemplado em 2009 com edital *Ponto de Cultura*⁸, tendo passado a custear oficinas e a dar continuidade ao projeto que Mercedes definia como “levar a academia pro povo”⁹. As oficinas ganharam força a partir daquele ano e coincidiriam com o primeiro ano de mandato de Eduardo Paes e o lançamento do projeto Porto Maravilha.

Eduardo Paes e o Porto Maravilha

Desde 2009, a imprensa da cidade vem divulgando com crescente destaque a construção de novos museus para a Zona Portuária. Nos releases e nos discursos oficiais, novas narrativas sobre cultura, museus e criatividade vêm surgindo. No entanto, ao olhar com cuidado, categorias e agentes, conceitos e personagens parecem se repetir.

Em 14 de dezembro de 2010, Alfredo Sirkis, presidente do Instituto Pereira Passos entre 2001 e 2006, fazia uso do expediente de comunicação de liderança, publicada no Diário da Câmara Municipal, para apresentar a documentação da Comissão para discutir obras e ações da Prefeitura do Rio de Janeiro, destinada à revitalização da área portuária. A Comissão era presidida por Clarissa Garotinho e tinha como relator o próprio vereador.

8

É a entidade cultural ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura. É fundamental que o Estado promova uma agenda de diálogos e de participação. Neste sentido os Pontos de Cultura são uma base social capitalizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade.

9

Guimarães, Mercedes. Mercedes Guimarães: depoimento. [jul. 2015].

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

O relatório apresentado por Sirkis, à frente do projeto de revitalização do porto no mandato César Maia, denotava, já na escolha de seu relator, que a continuidade com o projeto Guggenheim não era casual. Ainda que dois anos mais tarde Clarissa Garotinho estivesse na chapa de oposição ao governo Eduardo Paes e, juntamente com Rodrigo Maia na Coligação DEM-RJ/PR-RJ, adotasse o slogan “O Rio de Janeiro que não está bombando”¹⁰, à época do relatório as divergências não pareciam impedir outras alianças. Assim, a comunicação de Sirkis informava que:

Entre os anos 2001 e 2003 foram realizados 18 projetos básicos pelo IPP, quase todos prontos para serem licitados. Alguns, como o Rio Cidade da Rua Sacadura Cabral, tiveram a sua Licitação convocada e cancelada na sequência da liminar que paralisou os estudos para o Museu Guggenheim.

Os 18 projetos antes mencionados podem ser chamados “projetos de partida”. São basicamente projetos de requalificação de reurbanização do tecido urbano que, na verdade, servem, quase que psicologicamente, para sinalizar para a população carioca, para os agentes econômicos, potenciais investidores e muito particularmente para a população da área portuária, que, de fato, está acontecendo. Eles preveem reurbanização e qualificação de logradouros públicos, o tratamento acústico e paisagístico do Viaduto Perimetral, o Rio Cidade da Rua Sacadura Cabral, o Rio Cidade da Praça Mauá e do primeiro trecho da Rodrigues Alves e a reforma dos telhados e fachadas dos sobrados preservados, inclusive com aportes da Caixa Econômica Federal. (SIRKIS, 2010).

O Porto Maravilha, com efeito, retomava não só o projeto Guggenheim, mas também o “Rio cidade” que marcara profundamente os mandatos César Maia. Em muitos sentidos, o projeto fazia ainda uso dos museus como carro chefe da intervenção urbanística sobre a região. Em lugar da Fundação Guggenheim, era a Fundação Roberto Marinho – financiadora de instituições do mesmo gênero em São Paulo – que vinha ocupando o espaço deixado vago ao fim da gestão Maia.

10

Cf: DEM anuncia candidatura de Rodrigo Maia para a prefeitura do Rio. G1. 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/06/dem-anuncia-candidatura-de-rodrigo-maia-para-prefeitura-do-rio.html>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro

Geane Rocha

Sabrina Parracho Sant'Anna

Com efeito, a escolha de arquitetos celebrados, exposições temporárias para atração de grande público, retomada dos planos urbanísticos do Instituto Pereira Passos para requalificar a região, uso dos aportes da Caixa Econômica Federal, investimento privado com uso de recursos públicos, via isenção fiscal da Lei Rouanet¹¹: tudo parecia apontar para a reconstrução do naufragado projeto Guggenheim em novas bases.

Ao longo dos sete anos de governo, grupos empresariais extremamente próximos às esferas da governança pública têm aderido a um esforço para fazer da cidade uma marca comercial capaz de agregar valor aos produtos locais. A "marca Rio" tem sido uma constante em diferentes discursos sobre a cidade¹². De fato, o processo é visível no projeto Porto Maravilha. Além da Fundação Roberto Marinho, participariam já da Conferência sobre a Revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro, representantes de empresas ligadas à fundação de equipamentos culturais na região – o arquiteto do Projeto AquaRio –; representantes de setores ligados à construção civil – Silvio Chaimovitz, Diretor de Incorporações da construtora Klabin Segall, José Conde Caldas, empresário do mercado imobiliário, o vice-presidente de Desenvolvimento Imobiliário da Associação Comercial do Rio de Janeiro, Carlos Eduardo da Rocha, proprietário de três prédios na Rua Sacadura Cabral –; representante do setor comercial da cidade – André Urani, presidente do Conselho da Associação Comercial do Rio de Janeiro.¹³

De fato, o projeto nasce claramente colado a grupos de empresários tanto ligados ao setor imobiliário, quanto aos setores do que vem sendo crescentemente designados de economia criativa. Entre os últimos apareciam a Fundação Roberto Marinho com aporte agressivo, o grupo Kreimer responsável pelo AquaRio que tem também patrocínio da Coca-Cola¹⁴, e em menor escala o Jornal do Brasil, apenas apoiando a Conferência. Ao primeiro núcleo de empresários diretamente convidados a participar do certame e com propensões claras de investir na região, vem se seguindo outras iniciativas que têm denotado a formação de arranjos entre empresários e *policy makers para mudar a imagem da cidade, fazendo da Zona Portuária o símbolo mais visível de sua transformação*.

Assim também, a consolidação de um pólo de memória afrodescendente vem ganhando novo fôlego na região. As obras do Porto

Recentes interpretações sobre a lei Rouanet têm apontado para o fato de que os investimentos de empresas privadas com isenção fiscal seriam um mecanismo de atribuir o uso de recursos públicos a interesses de grupos privados. Note-se que a acusação tem ganhado força no meio intelectual e artístico, sendo mesmo alvo da crítica do atual ministro da cultura Juca Ferreira em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 23 de março de 2012: "Nós tivemos condições de constatar que a Lei Rouanet não gerou nenhum dos produtos que pretendeu gerar. Não criou um mecenato. Na verdade, é 100% de dinheiro público. E 100% de dinheiro público passando pelo crivo das empresas. O que, a rigor, é inconstitucional. O dinheiro público tem que ser usado a partir de critérios públicos". Ainda assim, no caso dos dois novos museus, não foi encontrado registro do uso da acusação.

12

A ideia de marca Rio tem aparecido na documentação levantada em dois diferentes sentidos. De um lado, aparece como valor imaterial agregado a produtos produzidos na cidade ou que fazem uso de sua imagem na publicidade. Atribuindo esse sentido, Lucas Vettorazzo escreveu em Exame reportagem sobre O resgate da marca Rio. Chamando a atenção para o espaço ocupado pela cidade nas campanhas de marketing, diz ele: "Para usar uma expressão cara ao mundo do marketing, o Rio de Janeiro voltou a ser cool, um atributo cada vez mais valorizado nas estratégias de comunicação de empresas de todo o mundo: 'Estamos vivendo o resgate da marca Rio, uma das mais poderosas dentre todas as cidades do mundo', afirma o publicitário Nizan Guanaes, sócio do grupo ABC". A ideia da retomada de um valor intangível é aqui fundamental. Ainda em outro sentido mal preciso, também em 2011, o Governo do Estado criou o projeto *Marca Registrada RJ*. Firmando parcerias com empresas da cidade como Geneal, Farm, Havaianas, Antônio Bernardes e os restaurantes de Claude Troisgros, a página da Marca Rio em redes sociais fala de um movimento e convida: "Faça parte deste movimento, declare seu amor e mostre por que você também é uma Marca Registrada do Rio!". Disponível em: <<https://www.facebook.com/MarcaRJ/info>>.

13

Cf.: Conferência A Revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro. 14 e 15.09.2009. In: Diário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. 14/12/2010.

14

BASTOS, Isabela. Aquário que seria inaugurado em agosto na Zona Portuária ainda não saiu do papel. O Globo. 20/07/2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/aquario-que-seria-inaugurado-em-agosto-na-zona-portuaria-ainda-nao-saiu-do-papel-5533315#ixzz2ZM2XVDCA>>. Acesso em: 20 jul. 2012.



Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

Maravilha e a descoberta do Cais do Valongo, principal rota do tráfico de escravos na cidade, e seu processo de patrimonialização pelo Iphan e mais tarde pela Unesco têm chamado a atenção para a continuidade da valorização da memória da diáspora, erguendo monumentos comemorativos de afirmação da identidade afro-brasileira. Os monumentos comemorativos, que, como já chamou a atenção Andreas Huyssen, lembram e esquecem, têm se inserido crescentemente num roteiro turístico de cidade em que o valor simbólico se mede pela quantidade de imagens replicadas. A Reforma da Praça Mauá, inaugurada com imensa escultura em que as palavras “cidade olímpica” eram precedidas por uma *hashtag* se torna símbolo de políticas públicas em que o sucesso financeiro se mede pela difusão de imagens. Discursos dissonantes dirigidos a um mesmo referente reproduzem e replicam a marca Rio. Imagem, memória e mercado passam a se confundir e as parcerias público-privadas se tornam cada vez mais viáveis.

Não por acaso, a gestão do CCJB passa a partir de 2015 por longo processo de licitação. Em lugar da indicação de lideranças ligadas ao movimento negro da cidade, o espaço será gerido por uma Organização Social (OS) contratada com foco na sustentabilidade do equipamento e em sua capacidade de gerir recursos na lógica de mercado. Assim também o Instituto Pretos Novos que, como instituição privada, encontrou resistências na prefeitura para rotinizar suas atividades, a partir de 2013 consegue manter uma agenda regular ao concorrer a edital do CDURP, parceria público-privada da prefeitura. Também em 2015, o Instituto Pretos Novos concorreu no Edital Pontos de Cultura – Cidade Olímpica¹⁵. De fato, em anos mais recente, novos editais e parcerias parecem permitir viabilidade mais concreta ao Instituto.

Considerações finais

Se desde os anos 1980, o conceito de corredor cultural começa a reordenar a cidade a partir da reurbanização do centro e de políticas voltadas para a promoção da cultura popular e de minorias sociais. Trinta anos depois, espaços que apareceram – ou ganharam novo protagonismo¹⁶ – ao longo do processo de intervenção urbana do Porto Maravilha se

15

Cf: Edital de seleção, cujo resultado foi publicado em dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5936408/4155526/00_EditalPontosdeCulturaCidade_OlimpicaPRORROGADO2.pdf>.

16

O Centro José Bonifácio foi, por exemplo, restaurado entre 2011 e 2012.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

organizaram como focos de resistência a uma musealização da região, criada com base em projetos que pensavam equipamentos culturais de entretenimento e turismo de massas. Contudo, o modo como esses centros vêm se estabelecendo tem denotado que o processo de espetacularização da região tem também se beneficiado desses movimentos.

Além da democratização da tecnologia museu (CHAGAS, 2005), que tem se prestado à descentralização das decisões sobre a identidade, técnicas de espetacularização e atração de grande público têm sido apropriadas por grupos de interesses que têm protagonizado, a seu modo, a formação de certo consumo cultural em nichos de mercado.

Referências

- APOSTAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1999. Revista de Programa, p. 3.
- BASTOS, Isabela. Aquário que seria inaugurado em agosto na Zona Portuária ainda não saiu do papel. *O Globo*, 20 jul. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/-um-belo-projeto-que--nao-saiu-do-papel/#sthash.68GHB0xb.dpufaquario-que-seria-inaugurado-em-agosto-na-zona-portuaria-ainda-nao-saiudo-papel-5533315#ixzz2ZM2XVDCA>>. Acesso em: 15 set. 2012.
- BONFIM, Beatriz; MARIA, Cleusa. A transição na Cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 16 mar. 1987. Caderno B, p. 1.
- CHAGAS, Mário. Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, p. 32-35, 2005.
- CONFERÊNCIA A REVITALIZAÇÃO DA ZONA PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO. 14 e 15 set. 2009. *Diário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. 14 dez. 2010.
- COSTA, Antonio João Augusto da. *A Lapa ontem e hoje: políticas de intervenção*. 2010. Dissertação (Mestrado em PPGSA) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

DAVID, Flávia. *Museu de Arte do Rio comemora um ano com mais de 350 mil visitas*. Site da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. 13 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4640587>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

DEL REI, Mario. *O Caso Guggenheim: uma lição para o futuro*. Rio de Janeiro: Lutécia, 2004.

GUGGENHEIM tem contrato suspenso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. C2, 21 maio 2003.

GUIMARÃES, Mercedes. *Mercedes Guimarães: depoimento*. [jul. 2015]. Entrevistadoras: G. Rocha e Parracho Sant'Anna, S. Arquivo sonoro. Entrevista concedida ao projeto Do Guggenheim ao Museu do Amanhã: o processo de musealização e o novo horizonte de expectativas nas intervenções urbanísticas da Zona Portuária do Rio de Janeiro UFRRJ/FAPERJ.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1989. 1º Caderno, p. 6.

MORRO da Conceição receberá primeiras obras do Projeto de Revitalização urbana. *Revista Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 2010.

NEWLANDS, Lilian. Saúde é um bairro histórico do Rio que está doente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1983. 1º Caderno, p. 29.

ORAÇÃO e Música. *Revista Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 15, jul. 2014.

PAES, Eduardo. Porto Maravilha, preservando a história, a arquitetura e a cultura da Região Portuária. *Revista Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 4, abr. 2011.

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no
Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro
Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

RESENDE, Dayana. Museu do Amanhã recebe 25 mil pessoas no fim de semana de abertura. *O Globo*, 21 dez. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/museu-do-amanha-recebe-25-mil-pessoas-no-fim-de-semana-de-abertura-18338478#ixzz43YGbagd7>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

RIO vence a disputa pelo Guggenheim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 2001, p. 1.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, v. 22, p. 32, 2013.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Pinacoteca do Rio. *O Globo*. 18 fev. 2009. Coluna Gente Boa. Segundo Caderno.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Proposta de tombamento da Pedra do Sal*. INEPAC, 1984.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013. v. 1. 688 p.

SIRKIS, Alfredo. Documentação dos trabalhos da Comissão para discutir obras e ações da Prefeitura do Rio de Janeiro, destinadas à revitalização do Centro e da zona portuária. Resolução Nº 1.123/2009. *Diário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. 14 dez. 2010. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/8b99ca38e07826db032565300046fd1/3bb755628bd7c4ac832577f9006b66c7?OpenDocument>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

UNESCO aprova inclusão de novos três bens brasileiros na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial. 16 abr. 2014. In: Portal do IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=18416&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

Recebido em 21/03/2016

Aprovado em 04/05/2016

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua

Glória Diógenes¹

Juliana Chagas²

A pichação causa repulsa, indignação. Mas as pessoas não entendem o trabalho de tipografia que existe ali. A gente criou um novo alfabeto, uma linguagem urbana.

(Cripta, Djan)³

Resumo

O presente texto aborda as várias formas de linguagem que povoam muros, paredes e outros sítios das metrópoles. As grandes cidades do século XXI têm se projetado como vitrinas de diversificadas narrativas estéticas e visuais, tal qual ampliadas florestas de signos urbanos. As paredes, assim como os demais suportes, assentam conteúdos de fácil leitura, e outros, propositalmente, decodificados apenas entre *enturmados*. Por meio de uma etnografia baseada no compartilhamento e apreciação de imagens entre grupos de pixadores, observa-se que a referida prática tem atuado como expressão gráfica que, no geral, *dispensa* palavras, estabelecendo uma curiosa ordem entre o visível e o indizível. Pode-se considerar que não necessariamente a escrita do pixo é uma manifestação da palavra. Daí se identifica um paradoxo, que se tornará mais perceptível ao longo do texto, trata-se de uma escrita que *não escreve*, que se *sustenta* na proibição. Assim se conclui que há uma pactuada *recusa* no universo da pixação de se deixar capturar e tomar parte de linguagem convencional a qual se organiza *para* comunicar, informar e, por fim, condescender *entendimentos* de natureza mais ampla e generalizada.

Palavras-chave: Arte urbana. Cidade. *Graffiti*. *Pixação*.

The noisy silence of pixação: languages and street arts

Abstract

This paper discusses the various forms of language that populate walls and other sites of the metropolises. The great cities of the XXI century have been

1

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenadora do Laboratório das Juventudes (Lajus) da UFC, membro-fundadora da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas e membro fundadora da Rede Todas as Artes, Todos os Nomes. E-mail: <gloriadiogenes@gmail.com>.

2

Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC).

3

Citação da dissertação de mestrado de Daniel Mittmann (2012, p. 79). Cripta é pixador de grande destaque nacional no Brasil. Para saber mais sobre ele: <<http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/cripta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

designed as showcases of diverse aesthetic and visual narratives, like expanded forests of urban signs. The walls, as well as other media, bring legible content that is easy to read and purposely decrypted only between group members. Through an ethnography based on the sharing and appreciation of images between taggers groups, we have observed this practice has worked as a graphic expression that, in general, needs no words, thus establishing a curious order between the visible and the unsayable. It can be considered that not necessarily the tag "writing" is a manifestation of the word. Therefore, a paradox comes to light, which will become more noticeable throughout the text, of a written language that cannot write, which is based on prohibition. Thus, we conclude that there is an agreed upon refusal of the tagging universe to allow its capture and participation in a conventional language organized to communicate, inform and, finally, indulge comprehensions of a broader and more generalized nature.

Keywords: Urban Art. City. Graffiti. Tag.

O vácuo da significação: linhas introdutórias

As grandes cidades do século XXI se projetam como vitrinas de diversificadas narrativas estéticas e visuais, tal qual ampliadas florestas de signos. Como pontua Caldeira (2012, p. 35), atualmente, o *graffiti* e a *pixação*⁴ são modos globalizados de expressão urbana. Impossível visualizar mentalmente uma cidade contemporânea sem que se imagine suas superfícies de escrita, suas múltiplas formas de apropriação simbólica.

Nas palavras de Waclawec⁵ (2008, p. 86), a relação do grafite com a cultura popular, através da apropriação de ícones e da criação de formas alternativas de sinalização na esfera pública, sugere paralelos entre o mundo do grafite e o mundo mediado pela comunicação de massa. As paredes, assim como os demais suportes, assentam conteúdos legíveis, de fácil leitura, como os da cultura de massa e outros, propositalmente *fechados*, podendo ser decodificados apenas entre os que integram a *cena*⁶ que agencia o *jogo do tacar nome*⁷ na cidade.

Os escritos urbanos, as palavras de protesto, sejam legais ou ilegais, tomam a cidade na qualidade de uma ampliada tela de expressão de

4
Utilizo pixo com a letra "X" por se tratar de uma grafia nativa que significa, tal qual sugere Canevacci, "[...] atravessamentos corporais, espaciais, linguísticos caracterizados pelo irregular, pelo incontível, pelo imaterial, pelo extra como além e como anomalia. O extremo como eXtremo procura ultrapassar esses códigos e esses sentidos" (2005, p. 44). Além da classificação de Canevacci, Alexandre Pereira também ressalta a importância da diferenciação: "pixar" seria diferente de "pichar", pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano" (PEREIRA, 2010, p. 143).

5
"Graffiti's connection with popular culture through icon appropriation and through the creation of alternative forms of signage in the public sphere suggests integral parallels between the 'graffiti world' and the 'mass-mediated world'". "[In NYC,] written language has become an everyday, expected part of the urban landscape". (WACLAWEK, 2008, p. 86).

6
Cena é uma categoria recorrente nos códigos de linguagem da *pixação* e do *graffiti*. Andy Bennett, referindo-se aos seus estudos sobre práticas musicais, aponta a importância de se refletir o conceito de cena para além das fronteiras estritamente locais, de referenciais teóricos antes utilizados, notadamente os que identificam tais práticas na esfera da subcultura. Assinala o citado autor para probabilidades plurais de configuração desse conceito, ultrapassando as cenas locais e conformando cenas translocais e virtuais. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-eadings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2014. Alguns *pixadores* referem-se também aos *rolés* de *pixação*, isto é, as ocasiões em que os mesmos saem juntos para *pixar* juntos. Ver entrevista de Cripta Djan, *pixador paulista*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/13.049/4281?page=4>>. Acesso em: 14 nov. 2015

7
Categoria nativa utilizada pelos *pixadores* de Fortaleza referente à ação de registrar os nomes nos vários suportes da cidade.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

sentimentos e suporte gráfico. O espaço, para além de sua dimensão física, é produzido por códigos, por vias que se comunicam, idiomas, insígnias visuais, vestígios de anseios de amor, rebeldia e ódio. A imagem urbana atua exatamente no centro dessa contradição: “[...] presença ou ausência de código, maior ou menor possibilidade de produzir conhecimento da cidade” (FERRARA, 1991, p. 249). Não há necessariamente um engate, uma associação entre as imagens que povoam a cidade e suas instâncias de assimilação, de decodificação, isto é, nem sempre as imagens urbanas *coincidem* com seu objeto, a cidade.

Por meio do *graffiti*,⁸ o cenário urbano é potencializado por outros significados sociais, invitando o olhar de quem por ele passa. Com a proliferação de imagens e escritos, o espaço opera como produtor de sentidos, para além daqueles ligados à lida do dia a dia e ao circunscrito mundo do trabalho. Na maior parte das vezes, essas imagens tornam-se ilegíveis para quem não domina tais códigos; são assinaturas que parecem rabiscar e poluir o já abstruso texto urbano. Observa-se que, recorrentemente, quase tudo aquilo que se situa no domínio do que não se consegue ler, afora os anúncios permitidos e outros colados sem licença, como cartazes de propagandas políticas e escritos de protesto; os signos que se desenham no reverso do alfabeto passam a ser denominados, no Brasil, de *pixação*⁹. Trata-se, provavelmente, daquilo que Lefebvre (1991, p. 129) cognomina de *massas flutuantes de significantes*¹⁰, desprovidas de *sentido*.

Ser visível, tornar-se visível, multiplicar infinitas vezes a mesma marca, efetuando um singular jogo de se mostrar e, concomitantemente, esconder-se; de comunicar-se e ao mesmo tempo embaralhar os códigos de decifração da escrita; tornar alto o *grito* das letras acoplado à ação um vazio de *entendimento* povoado de silêncio: eis o mote da *pixação*.¹¹ Os signos da *escrita ao contrário*¹² guardam uma analogia com o que realça Barthes acerca dos signos da *língua* (1997, p. 15), ou seja, “[...] só existem na medida em que são reconhecidos, na medida em que se repetem”. O *pixo*, ao invés disso, parece tentar escapar de um sistema de linguagem que, ainda de acordo com o referido autor, é classificatório e, conseqüentemente, opressor (1997, p. 12).

8

Ricardo Campos (2010, p. 280), destacado investigador português nesse campo temático, considera o *graffiti* um dos elementos emblemáticos da cultura visual contemporânea. O *graffiti* é um código expressivo das artes de rua (*street art*), tendo recorrentemente como móvel a transgressão e a irreverência.

9

Vale ressaltar que o Brasil é o único país que não usa um único termo *graffiti* para designar pinturas murais e a produção de assinaturas, as *tags*. Sobre o contexto de surgimento do *pixo*, no caso os *graffiti*, como denominados em Nova Iorque, Campos (2009, p. 152) assinala que, por volta de 1971, um jovem de origem grega chamado Taki, residente em Manhattan, “[...] passa a escrever seu nome e seu número de rua (Taki 183) para onde quer que se desloque”, sendo noticiado esse fenômeno pelo *New York Times*, na edição de 21 de junho de 1971. Disponível em: <<http://etnografica.revues.org/1292>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

10

Segundo o referido autor, esses flutuantes de significantes se constituem de imagens errantes na nossa consciência e no nosso inconsciente; desse modo, “[...] esses dois lados do signo e da significação ficavam um sem o outro [...] a mensagem se reconstituía “livremente” e no entanto, se decifrava de acordo com um código conhecido que se reportava a um referencial aceito” (LEFEBVRE, 1991, p. 129), o que parece atualmente contrastar com as margens de incerteza que atuam entre as imagens urbanas e a cidade. O *pixo* parece ser o corolário desses *significantes flutuantes de imagens errantes*.

11

Para uma percepção mais apurada acerca dos enigmas que rondam o universo da *pixação*, indico a leitura da tese de doutorado de Gustavo Coelho (2015). Disponível em: <http://bdt.d.ibt.br/vufind/Record/UERJ_8d2915477f5a9544bc2c77db15573053>. Acesso em: 25 nov. 2015.

12

Xarpi, a assinatura do *pixador* foi criada pela inversão das sílabas da palavra *pixar* (CHAGAS, 2015).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Olhares, caminhadas e partilhas: vias metodológicas

É no campo específico desse suposto vácuo de linguagem, efetuado por meio do pixo, que será trilhada a via principal de reflexão desse texto. A partir de pesquisas desenvolvidas por Diógenes,¹³ acerca das tensões entre cidade e artes de rua, e de um rico material coletado por Chagas (2015), pressupõe-se que a arte caligráfica da pixação se anuncia excessivamente por meio de um oceano de imagens, no reino *da falação*, do bate-papo, da tagarelice, da profusão da linguagem (LEFEBVRE, 1991, p. 130). Considera-se assim que o pixo se estabelece na qualidade de um *insistente* signo que quase nada pretende *dizer*. Mas que indícios fundamentam tais considerações? Pode-se dizer que ao invés de ter sido esse o objeto da pesquisa, ao contrário, a decisão de conhecer, percorrer e registrar imagens de pixos e *graffiti* de um bairro, sem um pressuposto prévio, agenciou a feitura da investigação.

Em 2014, foi realizada uma pesquisa por meio de alguns grupos secretos do *Facebook* formados por pixadores e observou-se ser o bairro do Benfica um espaço considerado de disputa entre grafiteiros e pixadores, além de um espaço de intensa visibilidade pública. Isso porque esse bairro congrega vários cursos do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, bibliotecas, museus, casas de ensino de línguas, a reitoria, várias sedes de partidos, além de ser um bairro tradicional da boemia.

Decidiu-se assim combinar um processo de investigação etnográfica realizada em quatro etapas que, por vezes, sucederam-se, simultaneamente: a pesquisa nos Grupos “secretos” de pixadores no *Facebook*,¹⁴ que atuou também como estudo exploratório do cenário da pixação na cidade de Fortaleza; algumas entrevistas,¹⁵ três caminhadas,¹⁶ acompanhadas de registro fotográfico como se pode identificar nos *croquis* abaixo e, por fim, uma conversa com alguns pixadores de porte de imagens captadas nas caminhadas, acerca de impressões e narrativas que circundavam as imagens e os atores ali envolvidos. Para um uso mais dirigido das imagens captadas, foram escolhidas 80 fotografias e em torno delas estabeleceu-se um tipo de conversa de teor mais livre, sem roteiro pré-definido de questões. Com a partilha das fotos fluíam descrições de situações, identificação

13

Ver Glória Diógenes (2013a, 2013b, 2015a, 2015b).

14

Por ter sido a monografia de Juliana Chagas (2012) desenvolvida dentro dessa temática, já havia uma notável aproximação e empatia da pesquisadora com os mais destacados pixadores de Fortaleza que atuam na área do Benfica.

15

Entre 2014 e 2015 foram realizadas entrevistas em diferentes datas e ocasiões com os pixadores Galo UG, Dengo UR, One-rip GDR, Godo UR, Seco UR, Bizon NP, Pango SA, Faísca DG, Prata EM, Pamonha MP, Aghata TDA, Faizão UR, Xereta AB, Fuga RM, Pirata RM, Pirado GDR, Cromado GDR, Brasa GDR, Surf SF, Vampyro AC e Roco SF; e os grafiteiros: Narcélio Grud, Saimo VDM, Croz VDM e Edu RAM. Em vários momentos foram acompanhadas reuniões de pixadores (4ª Mega Reunião36 na Cidade dos Funcionários, 6ª Mega Reunião no Ginásio da Parangaba e 7ª Master Reunião no José Walter); encontros com os sujeitos nos eventos (Diálogos Juvenis UFC, Oficina de Arte Urbana ministrada por Tubarão VTSno Cuca Barra, culminância da oficina no Vila do Mar, Evento Limpeza Geral realizado por Narcélio Grud e Festival Concreto); e também no 3º Encontro de Graffiti VAN Crew Nordeste.

16

As três caminhadas pelo bairro foram realizadas nos dias 13 de julho de 2014, 25 de novembro de 2014 e 27 de novembro de 2014.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

de personagens emblemáticos da cena da pixação e, algumas vezes, lembranças de pixos que não existiam mais e que nem se encontravam entre as tantas fotografias. Era como se permanecesse no que se vê camadas de memória¹⁷ que ainda figuravam entre jatos de tinta e as ações sucessivas de branqueamento de muros e paredes.

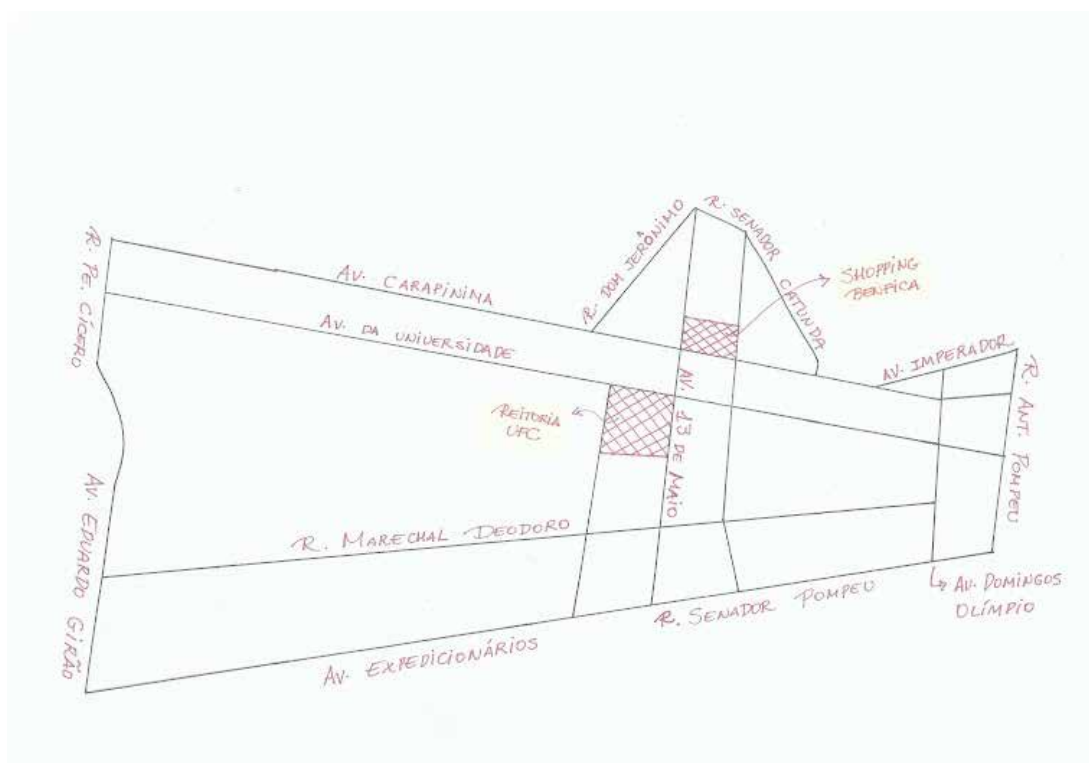


Figura 1 :: Croquis. Mapa de caminhadas nas quais se realizaram registros fotográficos
Fonte :: Elaborado pelas autoras.

Assim como na exercitação antropológica de Jean Rouch,¹⁸ em que os sujeitos nas cines-etnografias participam ativamente de suas produções (significadas como produções coletivas), deslocando a ideia clássica de um interlocutor passivo; foi realizada uma vivência aproximada entre os pixadores pesquisados: eles observavam as fotos registradas pela pesquisadora e iam narrando enredos, assinalando o envolvimento de atores, as circunstâncias de sua produção e assim promovendo valiosas teias discursivas sobre essa prática.

17

Diógenes, por meio de um instigante diálogo com o artista português Dalaíama, registra que: "em cada parede jazem camadas e camadas de memória, em cima do mesmo efêmero tem outro efêmero. Aquela parede já tem um montão de história. Pintaram por cima, pintaram de branco, pintaram, pintaram de branco, assim. A rua, depois, a internet traz isso. Essa parede, também tenho uma foto dessa parede, uma espécie de galeria de camadas da memória" (2015a, p. 551).

18

Ver texto de Rose Hikiji acerca da prática antropológica ensejada por Rouch, qual seja, de trocar de ideias com a plateia a partir da exibição do filme (2013).

Foi nesse campo profícuo de partilha de imagens, de falas que mais tentavam dar conta da operação e dinâmica do pixo, dos seus riscos, das suas táticas e dribles de enfrentamento dos limites e proibições dessa prática, que se foi identificando algo relativo a um *ruidoso silêncio da pixação*. As narrativas dos pixadores, muitas vezes, estavam mais centradas na ação, no ato de pixar, nos encontros que essa atividade promovia, nos conflitos que instaurava, na adrenalina mobilizada no ato em si mesmo, que na tentativa de esclarecimento ou explicação acerca do que possa figurar como significados do pixo, ou como formulação relativa à necessidade de comunicar ou construir uma lógica de sentidos. Isso não denota dizer que haja uma ausência de significados na linguagem caligráfica do pixo, ou que ali não se instaure, também, um conjunto de signos que conduzem os leitores *inscritos* nesse campo a uma codificação de assinaturas com regras e códigos gravados nos desenhos das paredes. Ao contrário, aqui se identifica um campo de letras *emboladas*¹⁹ que mais tentam rasgar, esgarçar e desconstruir um tipo de linguagem, do que mesmo tentar construí-la com os parâmetros da *vontade de significação* que perpassam as narrativas *oficiais* já pactuadas da língua.

O pixo, ao se seguir rastros de imagens e se partilhar algumas narrativas de seus agentes, emerge como um grito insistente que parece *nada* pretender dizer, como um tipo de agressão visual que se constitui entre brechas, entre espaços, entre paisagens.

A agressão visual da pixação

Como diz Brissac (2004, p. 45), o visual é uma qualidade especial do visível. Nem sempre o que vemos coincide com o que ancora na paisagem do olhar. No que concerne à pixação, esta relação entre o “visto” e o “visível” se define de maneira ainda mais enleada. Como já referido, a pixação tornou-se um adesivo, um emblema das grandes cidades contemporâneas em quase todas as partes do planeta. Observa-se, de outro modo, que quanto mais olhamos, quanto mais os registros da pixação inundam a visão, mais fixam uma certa opacidade no ato de enxergar e mais parecem gerar ausências.

19

Vale ressaltar que o objetivo deste texto não tem como foco a análise dos desenhos, estilos e tipografias que perfazem o universo estético da pixação. Como já ressaltado, interessa aqui identificar seu impacto comunicacional para aqueles que, no geral, não conseguem discernir diferenciações nos letreiros e traduzem quase tudo que veem, no tocante à inscrição urbana não figurativa, efetuada com spray de matiz preta, ou de única cor, na acepção de pixação.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Possivelmente isso acaba por compor uma faceta própria do que significa, atualmente, arte na cidade, por alvitrar precisamente o que se esquia, o que parece não ter nexos e nem ceder aos fáceis diagramas de classificação.

As imagens não são, na sua imediaticidade, dadas a ver. Para Ricardo Campos, há uma marcante forma de visualidade nessas intervenções: “O ‘graffiti’ denuncia um duplo sentido comunicacional. Em primeiro lugar, ‘a mensagem em si’ (o conteúdo), de natureza verbal ou icônica, que transporta um determinado significado. Em segundo lugar, ‘a transgressão em si’ (a ação) transmitindo dissidência e recusa da norma” (2010, p. 83). Isso conduz à percepção, como pontua Rancière (2011, p. 10), elas (as imagens) se fundam por meio de operações, “[...] relações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e o afecto que lhe estão associadas [...]”. Talvez por tal entendimento, como diz o pixador Vampyro AC,²⁰ que até 2012 assinava como Snoop,²¹ “A gente vai na agressão visual”, na “sujeira”:



Figura 2 :: Agressão Visual

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

20

Vampyro AC é Rodrigo Belém; suas fotografias e textos sobre o pixo foram reunidos em uma exposição virtual intitulada Fortaleza Vadia. Um vídeo dessa intervenção está disponível em: <<https://www.facebook.com/acaovirtual/videos/763356190397177/>>. Acesso em: 18 out. 2015.

21

Atualmente tem 21 anos; aos 11 conheceu a pixação, mas foi apenas em 2012 que surgiu o Vampyro.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

As pessoas, a grande massa, a nata mesmo ela não anda olhando pra rua, olha mais nem pro céu pra saber se ta bonito, é só pra frente parceiro, só pra frente e pro chão, pra frente e pro chão. Então, esse lance do graffiti e tal, a gente poderia fazer graffiti e umas parada mais de aceitação, ta entendendo? Só que a gente vai no ponto em que as pessoas não olham mais, a gente vai na agressão visual, então a gente vai na sujeira, é só a sujeira que a gente quer que eles vejam, é uma denúncia, é pra dizer que tem alguma coisa errada aqui, ta entendendo? (Entrevista realizada com Vampyro AC em janeiro de 2015).

Nesse caso, “[...] o que nos olha o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 54) não é a pixação em si, o “plano material da linguagem”, e sim, paradoxalmente, “o vazio da significação”, uma superfície qualquer de sabotagem da língua oficial.²² Saber, como diz Vampyro, que se “[...] vai no ponto em que as pessoas não olham mais” (Entrevista realizada com Vampyro AC em janeiro de 2015) pode ser um modo drástico de se assentar o olhar diante de sua inércia, da sua não perceptível e habitual opacidade e indiferença. Daí porque o cerne da pichação parece nunca rimar com apaziguamento pulsional, com docilização e disciplinamento corporal. Pixação, adversamente, “[...] é pra dizer que tem alguma coisa errada aqui”. Esse *grito* pode ser identificado, de diferentes formas, no relato de alguns pixadores, seja de forma mais, ou menos, intencional. Tubarão, que se situa como ex-pixador, atualmente, destacado grafiteiro de Fortaleza, ressalta que para “[...] a sociedade como um todo, a sociedade que não vivencia o universo da pixação, costuma muito em querer comparar e querer dizer que o *graffiti* é uma forma de remédio para a pixação” (Entrevista realizada em janeiro de 2015). E como se pôde perceber ao longo das tantas experiências de pesquisa, para isso não há *remédio*, conversão pessoal, para o que Vampyro denomina pixador de “corpo e alma”, isto é, aquele que não se deixa *apagar* e tenta, continuamente, conservar o potencial de “não comunicação” da língua *inventada*.

Talvez por esse ensejo, o “apagamento” do nome de um pixador precise ser constantemente *aceso*, tal qual alude Chagas (2015), no seu

22

Refiro-me aqui à percepção de Barthes que diz respeito à relação entre a língua e a alienação: “Falar e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reação generalizada” (1997, p. 13).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

diálogo com Brasa, da Garotos de Rua (GDR), acerca de sua intervenção em um muro:



Figura 3 :: Acender o Nome

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

Fui acender o nome que tava de vermelho, que é de frente pro sol, então esse muro, a tinta, o sol acabou com brilho da tinta vermelha, né, aí então se mais tempo passasse o sol ia apagar e esse canto ia ser preenchido por outro pixador, entendeu? Então como sempre como passo por lá de madrugada, eu fui lá e tinha uma tinta azul e fui acender esse nome de novo (Entrevista realizada com Brasa em fevereiro de 2015).

O que parece estar em litígio é um tipo de imagem, de figura, que tem o corpo como “tinta”, dispositivo disparador da visualidade: por tal motivo, para pixar se deve ter força e adrenalina no ato de *tacar* o nome. Pereira (2010, p. 152), nos seus estudos sobre a dinâmica da pixação em São Paulo, também ressalta a importância do risco e da adrenalina: “Entre

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

os pixadores, o que demonstra ter bastante importância é a dinâmica de criação dos riscos para se produzir excitação, expressas como anseio por adrenalina". O pixo se inscreve no campo do que Deleuze (2011, p. 44) assinala como uma imagem que, apesar das aparências, não tem história alguma para contar. Sendo assim, as figuras libertadas do seu papel representativo atuam, diretamente, na lógica das sensações.²³

Mais que linhas, formas, assinaturas, os pixos são espelhos extensivos dos corpos, *sensações* que acabam por promover uma curiosa simbiose entre elemento material (parede/muro), intensidade do *gesto* (adrenalina) e a visualidade das inscrições (xarpi). Tudo isso agenciando o que Bringhenti denomina "eventos de metamorfose": "As imagens urbanas são mais do que aquilo que é visto por um observador parcial, inclui vetores de afectos e de acção" (2011, p. 35); contêm as desmesuras e a potência dissidente dos que *rasuram* a cidade.

A forte conexão entre ação corporal, assinatura do nome e a vontade de *eternização* do pixo ratifica a importância da condição física, corporal do ato da pixação. Na medida em que o *nome* se conserva, o ato do pixador também é preservado. Quem "taca a marca" é o corpo, numa fusão de adrenalina, tinta e linguagem. Por isso apagar dói, como pontua Surf SF, (Skizito Fobia):



Figura 4 :: Eternizar o Pixo

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

23

Diógenes, na sua pesquisa sobre o universo das gangues, ressalta a produção, entre os que efetuam a prática da pixação, de uma linguagem que tende a substituir as palavras por descrições de "sensações", de gestos que compõem a ação propriamente dita. "Observa-se que a produção da gíria como narrativa tem quase sempre o corpo como território ou como referência do acontecimento, da experiência vivida. O 'peludo', 'os pano', ter "fogo", o "furo", "pulseira nos braços", "tirar água do joelho", "colado"; todas essas gírias são referentes a registros de sensações, de percepções vividas e projetadas através das experiências registradas no corpo, através do corpo [...] a linguagem das gírias é um modo não apenas de criar uma fortaleza das palavras, uma linguagem secreta que permita a compreensão apenas entre os enturmados" (1998, p. 216).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Mas te dói saber que vai sumir? Dói, dói porque a gente faz, a gente faz arriscando a nossa vida, faz por adrenalina, por arte também, que nem eu lhe disse o pixador de corpo e alma faz assim, os que não é, não fazem. Então quer dizer, por nós, nós queríamos que fosse eterno, mas nada é eterno né? Nem o muro, nem nada vai ser eterno, aquele muro ta ali, mas um dia ele pode cair (Entrevista realizada com Skizito Fobia em janeiro de 2015).

Dói porque, segundo os relatos, a vida que é riscada, que é arriscada. Daí se olha para o pixo como se ele fosse mais que uma escritura, como se ali estivesse condensado, numa pulsação imaginária, um “[...] ataque, um insulto, degradação” (BRINGHENTI, 2011, p. 35). Na sua dissertação de mestrado sobre “pichação carioca”, Souza (2007, p. 40) considera que o ato de pichar está associado a um sentimento de vitória, de conquista, de superação de um obstáculo, denominado por ele “emoção estética” do pichador. Mais que uma manifestação da palavra, ou um dispositivo de linguagem, a pixação parece apontar para a potência que agencia o corpo na realização do ato. A cena ocorre como se ali, na *adrenalina*, na *agressão visual*, o pixador efetuasse uma *exclamação* em meio ao *silêncio*; um fôlego de vontade de significação (ORLANDI, 2007, p. 13), por meio da ousadia do corpo e dos seus lances de perigo.²⁴ Pôr em prova “[...] sua integridade física, jurídica, social”, como afirma Vampyro,²⁵ significa dizer que o ato de pichar é uma ação que envolve o sujeito para além do estímulo de *tacar a marca*, suplantando a acepção do “nome” que a simboliza.

O que importa é a partilha do nome, a mutação provocada em outros pixadores pela divulgação e visibilidade da “sigla”²⁶ no universo das demais “siglas”, a profusão de outros “regimes de signos”. Como diz Barthes (1984, p. 77), por razão de uma leitura fotográfica, trata-se de a imagem provocar um interesse, uma fulguração, um estalo, “um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio” (pouco importa se o referente é irrisório). É a imagem da letra que revela o corpo ausente do pixador, seja nas telas da cidade, seja na quadratura do “xarpi digital” (DIÓGENES, 2013a, p. 48).

24

Gustavo Coelho também enfatiza a importância do risco na pixação: “Não se pode, no entanto, deixar de pensar o fenômeno da Pixação sem a sua dimensão perigosa performativa, afinal, a cada nova madrugada, esses meninos e meninas escolhem se colocar no limite, escalando prédios, marquises, viadutos, monumentos e tudo o mais que tiver sua superfície ocupando os fluxos comunicacionais na metrópole [...]” (2012, p. 33).

25

Entrevista realizada em janeiro de 2015.

26

No geral, o pixador primeiramente “risca” o nome do coletivo do qual faz parte, a sua sigla, para ao lado registrar a sua assinatura própria, o seu pixo.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Partilhar o nome, tentar *eternizá-lo* é o que parece garantir que, também, não seja *apagado* o corpo do pixador e de sua *sigla*. A expressão da ousadia, a afoiteza, o palpitar do perigo demanda fixar-se na *pele* urbana como ininterrupta convocação a que, também, não se deixe extinguir a lembrança da grandeza e da aventura do risco, tal qual aludem Pirado GDR e Vampyro:

Porque assim a gente se arrisca tanto, tanto faz o cara subir numa altura como ficar embaixo o risco é o mesmo, talvez até no rodapé o risco seja maior pela visibilidade ser maior também, né, a questão dum tiro, questão dum pinote, duma pisa e tal, se torna mais fácil. Ai assim a gente já passa tanto perigo assim pra poder tacar um nome aqui e passar dois, três meses e o nome sumir? Por esse motivo eu prefiro escolher, selecionar melhor os locais onde eu pego que é pros meus nomes durarem mais tempo, não a questão que vai ficar ali pra galera ver mais não. Até mesmo pra mim, eu passo aqui hoje e tacho meu nome, se eu passar daqui a um ano e meu nome tiver lá eu vou lembrar pô foi tal dia, tava eu e fulano, essa saída foi massa, é... o meu nome ali ainda tá e tal, pra mim é prazeroso e gratificante isso aí. (Entrevista realizada com Pirado GDR em fevereiro de 2015).

Porque o grafiteiro mesmo, ele próprio na maioria das vezes que sustenta seu trabalho, é um autoinvestimento. O grafiteiro também tem a necessidade de ver o trabalho dele por muito tempo. Mas a pixação ela tem essa carência maior por ela ser mais ousada, a trilha daquele pixo entre aspas que tá no beiral de uma casa com cerca elétrica e pega-ladrão e cachorro, ou no pico de uma casa, de um triplex no meio de uma avenida movimentada que há cinco anos que tá lá e resiste e teve toda uma dificuldade. É maior, é naturalmente que seja maior, porque o grafiteiro geralmente faz trabalho no baixo, mas acessível, que ele fala diretamente com o público, o público que olha pro muro (Entrevista realizada com Vampyro AC em janeiro de 2015).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Pegar um bom local – e vale ressaltar que não necessariamente os mais baixos são menos arriscados, tendo em vista a ameaça constante de um tiro, de um *pinote*, uma *pisa* e coisa e tal – é o que pode afiançar a *eternização* do nome na parede. *Durar mais tempo* faz com que a imagem, mais que representação, figuração, condense um tipo de presenteação da linguagem, como se o eco do pixo, a atitude corporal do pixador, permanecesse de algum modo colado, atualizado, no silêncio da matéria. A marca que lá está “sou eu, também”, e por isso não deve ser *apagada*; a permanência do nome é *prazerosa, gratificante*. Multiplicar a *trilha do pixo* é resultado de um *investimento* realizado pelo próprio pixador, modo possível de se transformar a *carência* em *ousadia*. Sendo a cidade cada vez menos, como ressalta Argan (1998, p. 235), lugar de abrigo, de refúgio e proteção e mais um ampliado aparato de comunicação, o pixador torna-se, então, ator sintagmático na ação de produção e propagação de seus *conteúdos urbanos*.

Quando tacar a marca é provocar um agressivo silêncio

De acordo com Campos (2010), um *writer*²⁷ não é apenas aquele que pinta bem, mas o que consegue usar, estrategicamente, o espaço. Saber *costurar* um pixo com outro pixo,²⁸ evitar o *atropelo*,²⁹ o *sufoco*,³⁰ a *rasura*,³¹ a *superação*³² é o que de algum modo vai também designar quem está ou não pactuando com alguns dos princípios que performam a conduta do que seria um *pixador de corpo e alma*. Isso significa dizer que nenhum pixo, mesmo que precise de espaço para se destacar, não sendo *sufocado* por outro, ou mesmo por um *graffiti* ou cartaz de publicidade, assume uma condição isolada. Cada um faz parte de um sistema comunicacional de signos descontínuos, interligadamente desconexos no que tange à ideia de uma produção concatenada de sentido, de um fluxo de representação *sem sentido*:

O pixo é uma imagem produto de um gesto diretamente individual e indiretamente coletivo, a mensagem (xarpi) tem como emissor um indivíduo, que é o autor praticante

27

Termo também utilizado para identificar o *graffiter*, o pixador, dando a dimensão da escritura do ato.

28

Ver os exemplos de *costura*, *atropelo*, *sufoco*, *rasura* e *superação* em anexo.

29

Atropelo é um termo nativo utilizado por *pixadores* e *graffiteiros*. Trata-se de uma situação que acontece nos muros quando uma linguagem urbana é construída sobre outra; neste caso, pode-se ver a intercessão das grafias que se sobrepõem (CHAGAS, 2015, p. 17).

30

Sufoco é a situação em que o *pixador*, ao invés de espaçar ou deixar o lugar destacado para o *pixo* já realizado, *taca o nome* de um modo muito próximo, prejudicando a visibilidade de ambos (CHAGAS, 2015).

31

A *rasura* é a expressão da negação, de recusa por cima de um nome já riscado alterando sua forma original (CHAGAS, 2015).

32

Superar representa apenas o ato de *pixar* mais alto, de ultrapassar o desafio já alcançado pelo representante de outra sigla.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

do feito, e um coletivo que é uma espécie de co-autor da mensagem. A pixação desse modo tece um sistema comunicacional diferente do graffiti, em formato de teia. Essa coletividade do pixo faz com que a ação de pixar retroalimente outros pixos e pixadores, pois cada risco da sigla é como se fosse um pouco do feito de cada membro, as inscrições, então, acabam formando um sistema comunicativo em teia, que é o que engendra a força potente da pixação (CHAGAS, 2015, p. 82).

Atuando em *cada risco da sigla um pouco do feito de cada um*, nesse sistema comunicativo, tal qual alude Chagas, o pixo em si, isolado, reverte o efeito de significação, fazendo com que o *nome* que me olha nada tenha de evidente, “[...] uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37). O impacto desse escrito de matiz preta, que traduz, no geral, a recusa de outras colorações, reveste-se da condição de ser somente um *nome* ou uma *sigla* específica, sem nenhum mistério, nenhuma aura, “[...] nenhuma hipotética jazida de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 59).

No caso dos pixadores, provavelmente, o descolamento da necessidade de significar produz outra relação com o campo da linguagem, tendo em vista ser a “agressão” do hábito do pouco, ou do quase nada da ação de ler a cidade, o mote do “vazio de significado”. Em seu texto “Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo”, Alexandre Pereira também sinaliza um modo de escrita que parece pouco voltado para o ato de escrever:

Havia na pixação uma apropriação lúdica da escrita que não se importava tanto com o que escrever, mas sim com o modo como se escrevia, pois a estilização conferida às letras dos nomes grafados nos muros adquiria maior importância do que o próprio significado dos termos (PEREIRA, 2013, p. 90).

Por tal motivo, Vampyro diz que pouco importa aquele que olha para o muro tentando “ler as coisas”: “[...] então eu não me preocupo muito com esse público, eu me preocupo mermo com quem tá vendado, selado, algemado; que é a agressão visual que a gente usa mermo”. O pixo ocupa,

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

assim, o lugar de quem não o lê, afora todos que povoam a teia coletiva do sistema comunicacional da pixação.

Vale ressaltar que, na percepção de Waclawek (2008, p. 62), a *tag* é usada num ritmo frenético como forma de divulgação, atuando como um tipo de anúncio de si, e não apenas como modo de afirmação pessoal. Seria a forma de popularizar um nome dentro de uma cultura escrita. Esse argumento é válido e consistente para os que se encontram próximos ou inseridos no sistema da pixação. Interessa impetrar no público que *não vê* a cidade um modo cifrado e *agressivo* de se fazer enxergar a venda que oculta, cotidianamente, os olhos dos passantes. É essa a personificação do silêncio que *grita*, que parece assim promover um certo vazio de significação.³³

Provavelmente, essa *mistura* entre silêncio/linguagem, corpo/adrenalina, materialidade/imaterialidade, vazio/significação compõe aquilo que Rancière (2009, p. 25) vai denominar “revolução estética”, como sendo “[...] a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”. Essa cadeia relacional de pixos sem nexos aparentes, essa profusão de sinais, de riscos – que parece, para muitos, apenas degradar a paisagem urbana – faz sentido para quem sabe o quanto aquilo *diz*, como ressalta Vampyro, “[...] daquela nossa ousadia, naquele nosso tempo”.³⁴

Por tal motivação, a escrita do considerado bom pixador nunca deve ser legível. Com o tempo de inserção na pixação é que ele vai fazendo, segundo os relatos de imagem, *evoluir o nome*, vai *aperfeiçoando*, vai aprendendo a *embolar* mais ainda as letras, como destaca Cromado GDR:

E a questão do xarpi, eu sempre gostei mais dum letreiro meu embolado, entendeu, que foi aos poucos criando, comecei na verdade só com um nome, depois fui juntando as letras, embolando um pouco, aí foi criando a pixação, e tudo né, e fui, no passar do tempo, no decorrer dos anos praticando muito, fui aperfeiçoando, aperfeiçoando, e até que chegou a esse ponto que você viu aqui na foto né, mas isso foi com muitos e muitos tempo de saída. A pessoa quando começa a pixar, ela nunca começa com xarpi bem, bem, bem bonito, bem embolado não, isso você pega, vai pegando com os

33

Caldeira (2012, p. 57) também destaca que o impacto dos piXadores no espaço urbano “[...] decorre justamente do fato de serem significantes vazios”.

34

Entrevista realizada com Vampyro AC em janeiro de 2015.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

anos de prática [...] (Entrevista realizada com Cromado GDR em março de 2015).

A letra *embolada* é a marca da *evolução*, da passagem que efetua o pixador entre o alfabeto, a composição de grafias da formação tradicional da palavra e aquela “fechada”, com a pretensão, enfim, de *nada* significar. De outro modo, não se está afirmando que há um esvaziamento absoluto do significado da pixação no campo que agrega as “comunidades imaginadas” (APPADURAI, 1996, p. 48) dos pixadores. O que se configura é a construção *embolada* do nome que, de fato, congrega os considerados *receptores* da linguagem do pixo e parece deixar fora dela uma considerável *plateia*.

Certamente, o que parece mobilizar a cena da pixação no ciberespaço é a criação de um campo de enunciação de poucos-para-poucos, ao invés da universalidade dos media pautada na comunicação de um-para-todos, ou de todos-para-todos. (DIÓGENES, 2013a, p. 46).³⁵

Paradoxalmente, há uma curiosa zona de silêncio que parece encobrir e, ao mesmo tempo, dar visibilidade ao universo pixação. Por tal motivo, a pixação nem tem um “[...] sujeito tão visível e nem um sujeito tão certo” (ORLANDI, 2007, p. 13), tendo em vista o componente da *agressão visual* que ativa esse silêncio. O pixo, assim, *dispensa* palavras que possibilitam o *entendimento*, estabelecendo uma curiosa ordem entre o visível e o indizível. Daí se identifica um contrassenso: trata-se de uma escrita que *não escreve*, que *se embola*, que *se sustenta* no desentendimento. São *cen*as de *dissenso*, como definidas por Rancière (1996), que não coincidem, no geral, com o campo das palavras, e que “[...] incide(m), geralmente, sobre a própria situação dos que falam” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Certamente, a linguagem do pixo se coloca em contraposição ao “[...] império verbal em nossas formas sociais” que costuma traduzir o silêncio, nas palavras (ORLANDI, 2007, p. 30). O referido “vazio de significados”, ou o que estou aqui denominando o ruidoso silêncio da pixação, contraria, especificamente, o excessivo povoamento das *letras*, tal qual alude Barthes (1992, p. 31): “[...] o signo é uma fatia (bifacial) da sonoridade, da visualidade etc”. Sendo o processo de significação o ato que une significante e significado, a pixação mobiliza, ao contrário, uma operação de disjunção

35

Sobre o plano de conexões entre o *graffiti* e suas ressonâncias nas redes sociais, mais especificamente o Facebook, ver o texto de Diógenes (2015) intitulado “A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço”.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

de um signo cujo produto é o deslize, a quebra, o desengate entre esferas distintas de significação e a invenção de uma *particular* linguagem urbana.

O pixo, ao contrário da necessidade da organização entre palavras, de um “[...] conjunto de frases percebidas e perceptíveis” denominadas de *língua* (FLUSSER, 2004, p. 41), parece optar pelo uso de palavras soltas, amontoadas, como uma espécie de “salada de palavras” “[...] que se formam a borda, à margem da língua”. Desse modo, a sonoridade *calada* da pixação propaga o silêncio de uma linguagem propositalmente *desorganizada*. O pixo perfaz, ou caricatura, um ato próprio da linguagem; leva ao extremo a “[...] incompletude fundamental no dizer” (ORLANDI, 2007, p. 47); produz e alarga a polissemia, o múltiplo disjuntivo da linguagem.

O silêncio do pixo “[...] significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2007, p. 47). A produção de letreiros próprios do pixo³⁶ é um ato de engenhosidade que parece fluir na medida em que se aperfeiçoa, discernindo o potencial da *repetição*³⁷ do ato de pixar. Por tais razões, o “letreiro” não é identificado como pixação, tal qual assinala Brasa da GDR:

O letreiro começou através do Slayer, Slayer EDT, ele foi o pixador que trouxe o letreiro pra cá pra Fortaleza, ele gostava de uma banda Slayer de rock, e se inspirou nessa banda de rock em pixação, então no começo da história ele não foi muito aceito no mundo da pixação porque muitos pixadores daquela época, de 88/89 não considerava o letreiro como pixação, entendeu, e como foi evoluindo, não só ele mas outros foram aparecendo e entrou no mundo da pixação como letreiro mesmo. Como se ele não soubesse fazer um pixação, entendeu (Entrevista realizada com Brasa da GRD em fevereiro de 2015).

Saber conceber um pixo implica ir *aperfeiçoando* a letra até que ela possa *inverter* as grafias do alfabeto. Saber *puxar a perna do “b”*, fazer *enfeite* nas letras, *botar chapeuzinho*, finalizar com *rabeta* são recursos apenas possíveis para quem configura aquilo que Barthes (1997, p. 19) denominou *encenação da linguagem*.

36

Gustavo Lassala também assinala ter o pixo “uma gramática própria” (2010, p. 36). Alexandre Pereira (2010, p. 146) indica que essa manifestação estética dos jovens da periferia está relacionada a um tipo de “grafia estilizada de palavras nos espaços públicos”.

37

Faço aqui alusão ao livro *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze, no que diz respeito ao cerne do que indica ser o potencial transgressivo da repetição, a transgressão. “Ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência” (2000, p. 5).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas



Figura 5 :: A linguagem do Pixo

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

Aqui já é a letra "b", oh, certo "b", aí essa perna aqui puxa o "r", oh, e aqui dentro é o "a", oh, e aqui vem o "s", oh, e aqui é um "a" da letra alfabética da pixação, e aqui a gente faz os enfeite da pixação, né, bota um chapeuzim que a gente sempre fala, e o que mais chama a atenção de uma pixação é a rabeta, a puxada, que a gente chama de puxada, certo (Entrevista realizada com Brasa da GRD em fevereiro de 2015).

Tomando como referente a figura do escritor e da feição da literatura, Barthes (1997, p. 27) indica que o ato de *teimar*, isto é, "[...] manter ao revés e contra tudo a força da deriva e de uma espera", ou, ainda, *deslocar-se*, "*transportar-se para onde se é esperado*", aplicado ao caso do pixo, produz uma maneira *sui generis* de *encenar* linguagem. Se o que mais chama atenção na pixação é a *rabeta*, observa-se no pixo a transmutação da linguagem para artefatos *mudos* de imagens cujo mote é

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

o *desentendimento*. A tentativa de recompor o processo de significação de um pixo não apenas inclui a identificação do nome, da sigla, como também deve levar em conta o *fechamento* de decodificação da *marca* para o grande público, o silêncio que ali subjaz.

Algumas notas conclusivas ou a potência do desentendimento

Partindo-se do pressuposto que a imagem, mesmo sem chegar a ser um sujeito, é muito mais que um objeto “ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento” (SAMAIN, 2012, p. 31); o pixo apenas *quebra o silêncio* e instaura uma espécie de *grito*, de *ruído*, se for percebido no seu conjunto enunciativo. Isso acontece, tal qual sinaliza Vampyro, se “[...] a grande massa, a nata passar a olhar as ruas, deixar de olhar só para frente e para o chão”, conseguindo assim conectar os fios da ampliada teia comunicacional da pixação. A *agressão visual* da pixação atua no centro do olhar amorfo, da desconexão que vai cadenciando pouco a pouco, mais e mais o viver urbano.

Observa-se no pixo um tipo de comunicação *sui generis*, por não pretender se fazer entender para o grande público, assim como as estratégias comumente utilizadas pela publicidade³⁸ e, ao invés disso, *comunicar que nada pretende comunicar*. Como explicita Machado Pais (2006, p. 13), estes *traços falantes* registram autoria numa parede nua, oferecendo uma espécie de vida ao concreto, imprimindo-lhe um sentido. Neste caso, o sentido atribuído à parede não fundamentalmente postula um tipo qualquer de decifração. Os *traços falantes* do pixo exibem a *mudez* que compõe, como diz Cripta Djan no início desse texto, as *letras* de um *novo alfabeto*.

Está subtendido no ato de pixar a vontade do “desentendimento” (RANCIÈRE, 1996, p. 11) que agencia o ato de *tacar a marca*, qual seja, um tipo de situação da palavra “[...] em que um dos interlocutores entende ao mesmo tempo e não entende o que diz o outro”. Todos os que transitam nas cidades – e esse fenômeno é cada vez mais presente – sabem, ou imaginam saber, indicar o que é ou não é um pixo, porém quase nenhum dos passantes saberia dizer o que ele significa. Permanece em cada pixo

38

Armando Silva afirma que “[...] o grafite se opõe diametralmente à publicidade: enquanto o primeiro busca um efeito social de forte carga ideológica ou, de algum modo, transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do enunciado [...]” (2001, p. 6).

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

um *quantum* de potência corporal, um jorro de adrenalina irredutível a quase qualquer hermenêutica. Não ser domesticável faz parte da condição de *ser pixo*, adestrável, disciplinável, de tal modo que, ao se convidar um pixador³⁹ para uma mostra, uma bienal de arte, significa ter que lidar com o imprevisível, com a transgressão, com aquilo que certamente pode ferir as normas. Cripta Djan,⁴⁰ na entrevista concedida à Folha de São Paulo em 15 de março de 2012, reforça o caráter de sua influência na formação de novos pixadores: “No Cripta, rolam os convites. Eu tenho a percepção de chamar os moleques e de transformar eles em monstros [...] eu não só chamo, eu incentivo, eu mostro, eu dou ideia, eu converso, explico”.

A pixação se constrói no paradoxo da arte dos “juízos de gosto”. Giogio Agamben assinala que “[...] em torno da metade do século XVII, aparece na sociedade europeia a figura do homem de gosto, isto é, do homem que é dotado de uma particular faculdade, quase de um ‘sexto sentido’ – como se começou a dizer então – que lhe permite colher o ‘point de perfection’ que é característico de toda obra de arte” (2012, p. 37).

Observa-se uma pactuada *recusa* no universo da pixação de se deixar capturar e tomar parte de uma convenção de linguagem que se organiza *para* comunicar, informar, condescender *entendimentos*, para ser ou não classificada como arte. Parece importar bem mais para o pixo – nos *nomes embolados*, nas letras que vão deixando de ser arredondadas, retas, e que vão se tornando cada vez mais *enroladas e pontiagudas*⁴¹ – fazer ecoar uma recusa, um ímpeto de *agressão visual* no aparente *silêncio da linguagem*.

Na perspectiva delineada por meio deste texto, mais importa para o pixo “[...] a remissão das palavras para as palavras”, a quebra da linearidade dos sentidos por meio dos conteúdos, da estrutura do *nome*, atuando, ao contrário disso, no lugar em que “[...] o silêncio faz sua entrada” (ORLANDI, 2007, p. 15). Por isso, não vale confundir silêncio com o ambiente em que palavras se pronunciam em baixo volume. O *silêncio* da pixação é o lugar onde o *excesso* das assinaturas, a sua profusão e repetição em sítios diversificados das paisagens urbanas, criam um tipo de comunicação às avessas, qual seja, repetem-se para que quase nada torne-se audível e legível. Nomes, *xarpis* que embolam e extrapolam assinaturas até produzirem um incômodo vácuo de compreensão no alarido diário das metrópoles.

39

Na Bienal de Berlim, em junho de 2012, “Em meio a uma discussão depois que os brasileiros picharam uma igreja na qual dariam um workshop, Djan Ivson, ou Cripta Djan, 26, o mesmo que pichou o espaço vazio da Bienal de 2010 em São Paulo, esguichou tinta amarela em Zmijewski [...]”, o curador da amostra. Disponível em: <<http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>>. Acesso em: 9 out. 2015.

40

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/13.049/4281?page=4>>. Acesso em: 17 out. 2015.

41

Para melhor entender a estrutura gráfica da pixação ver o já citado livro de Lassala (2010).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGUIAR, Davi da Costa de Souza. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENNETT, A. Consolidating the music scenes perspective. 2004. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2014.
- BRIGHENTI, A. M. Imaginações: Imagens actantes e a Imaginação dos territórios urbanos. In: CAMPOS et al. *Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- BRISSAC, Nélon. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CAMPOS, Ricardo. Entre luzes e sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. *Revista Etnográfica*, Lisboa, v. 13, n. 1, p. 145-170, 2009.

CALDEIRA, Teresa. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012.

CANEVACCI, Máximo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CHAGAS, Juliana Almeida. *Imagens e Narrativas: a cultura nômade dos pixadores de Fortaleza*. 2012. 87f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

CHAGAS, Juliana Almeida. *Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si*. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

COELHO, Gustavo. *Pixação e Metrôpole: potências e belezas de jovens inúteis*. 2012. Disponível em: <http://www.infoteca.inf.br/endipe/smarty/templates/arquivos_template/upload_arquivos/acervo/docs/3453d.pdf>. Acesso em: 12 out. 2015.

COELHO, G. R. *PiXadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida*. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COELHO, Gustavo. *Pixadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida*. 2015. 218f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1998.

DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da piXação no ciberespaço. *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 22, n. 22, p. 45-61, jan./dez. 2013a.

DIÓGENES, Glória. Arte urbana, juventude e educação sentimental: entre a cidade e o ciberespaço (experiências etnográficas). *Revista de Pós-graduação em Educação do Piauí*, ano 18, Edição Especial Dossiê Educação e Juventudes, 2013b. Disponível em: <<http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/Revista%20Linguagens,%20Educacao%20e%20Sociedade%20LES%20PB%20Edicao%20Especial.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

DIÓGENES, Glória. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. *Revista Etnográfica*, Lisboa, v. 19, n. 3, p. 537-556, out. 2015a.

DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Revista Análise Social*, Lisboa, n. 217, p. 682-707, 2015b.

ESPINOSA, B. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FERRARA, Lucrecia. *O Olhar periférico*. São Paulo: EDUSP/FASESP, 1991.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

HIKIJ, Rose Satiko. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, jan./jun. 2013.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana e o mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

MITTMANN, Daniel. *O sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista*. 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade

Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/90125/mittmann_d_me_rcla.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 out. 2015.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2007.

PEREIRA, Alexandre. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Revista Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 79, p. 143-162, 2010.

PEREIRA, Alexandre. Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 1, p. 81-111, 2013.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: EUGÊNIO, Fernanda; ALMEIDA, Isabel de. *Culturas Jovens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Unicamp, 2012.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUSA, David da Costa de. *Pixação carioca*: etnografia e uma proposta de entendimento. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WACLAWEK, Anna. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008*. Concordia University, 2008. Disponível em: <<http://spectrum.library.concordia.ca/976281/>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

Recebido em 26/05/2016

Aprovado em 27/06/2016

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

Anexo iconográfico

ATROPELO



Figura 6 :: Atropelo

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

RASURA



Figura 7 :: Rasura

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua
Glória Diógenes
Juliana Chagas

COSTURA



Figura 8 :: Costura

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

SUPERAÇÃO



Figura 9 :: Superação

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

SUFOCO



Figura 10 :: Sufoco

Fonte :: Registro fotográfico realizado pelas autoras.

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda¹

Resumo

Este artigo analisa o processo de *artificação* os quais trabalhos de coletivos de artistas passaram ao longo dos anos 2000 no Brasil. Foram analisados dados bibliográficos, sendo esses, textos de crítica de arte e de artistas. E também dados de etnografia realizada entre 2010 e 2013 em intervenções urbanas e exposições com grupos preponderantes no Rio de Janeiro. Dialogou-se com teorias que abarcam a oposição arte estabelecida *versus* arte *outsider*, com o intuito de discutir a institucionalização e a legitimação dos coletivos. Observou-se um choque de discursos entre coletivos e crítica de arte, sobre a relação marginal às instituições consagradoras que as iniciativas coletivas possuem. Este dissenso impulsionou categorias distintas entre os grupos e sua fetichização.

Palavras-chave: Artificação. Institucionalização. Coletivos de arte. Intervenção urbana. Arte contemporânea.

Art's collectives : the artification of collective creation in the years 2000

Abstract

This article analyzes the artification process that works of artists' collective, from the 2000s in Brazil, passed through. Analyzing bibliographic data, these being criticism texts and artists' texts. And also the data of the ethnography carried over from 2010 to 2013 with predominant groups in Rio de Janeiro. Dialoguing with theories that include the opposition between established art *versus* outsider art, in order to discuss the institutionalization and legitimization of the collectives. There was a clash between collective and art criticism discourses, about the *outsider* relationship of collective initiatives with consecration institutions. This dissent enhanced distinctive categories between groups and their fetishization.

Keywords: Artification. Institutionalization. Art collectives. Urban intervention. Contemporary art.

1

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGCS/UFRRJ). Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: <anacfamiranda@gmail.com>.

Introdução

Desde meados dos anos 1990, vem ganhando corpo no Brasil (PIRES, 2007; MIRANDA, 2014; MESQUITA, 2008; ROLNIK, 2006) uma nova vertente artística composta por trabalhos assinados por um só nome que, entretanto, define um *coletivo* ou grupo de criação colaborativa, formado por pessoas que se autodenominam artistas visuais. Este artigo² faz uma análise de processos artísticos elaborados por coletivos de artistas nas duas últimas décadas, no contexto da arte contemporânea brasileira, com ênfase nos grupos que questionam as relações que mantém com instituições de arte tais como museus e galerias.

A partir da rápida consolidação destes coletivos nos anos 2000, busco problematizar esta mudança social, reabrindo o debate sobre *artificação* proposto por Natalie Heinich e Roberta Shapiro (2013) para pensar sua criação como uma nova prática artística que se instaurou no contexto da arte brasileira.

Crucial para pensar a mudança pela qual a arte coletiva vem atravessando neste início de século XXI, o conceito de *artificação* abrange uma dupla mudança: material e simbólica. Os coletivos de arte perpassaram estes dois movimentos nestes últimos anos. Estes sofreram a transformação material característica da institucionalização devido à entrada dos grupos antes tomados como *outsiders*³ nas consagradas instituições de arte, e também sofreram uma mudança simbólica. Esta última se caracteriza pela legitimação de um processo social, quando este fenômeno transforma-se em arte dentro do mundo da arte (BECKER, 1977)⁴ brasileiro. A *artificação* dos coletivos constituiu-se como um processo dinâmico de mudança social por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas artísticas e por onde relações e instituições foram transformadas, da mesma maneira que aconteceu com as práticas citadas por Heinich e Shapiro (2013), como o grafite e o jazz.

O processo de *artificação* se relaciona com uma recorrente dicotomia encontrada em campo quando se estudam os coletivos de arte. Esta dicotomia também está presente em outras modalidades artísticas, como

2

Este artigo foi elaborado a partir de minha pesquisa de campo para a realização de meu Mestrado no PPGCS/UFRRJ defendido em março de 2014. Neste artigo busquei apresentar meus principais resultados e conclusões. Uma versão deste trabalho foi apresentada no GT de Sociologia da Arte do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia realizado em Porto Alegre (RS) em 2015.

3

O modelo de figuração estabelecidos/*outsiders* (Elias, 2000) o qual serve de base para a análise sobre os coletivos de artistas aqui exposta é o desenvolvido por Norbert Elias.

4

Howard Becker entende a arte como uma ação coletiva, grosso modo o mundo da arte se dá através da interação e cooperação dos produtores, distribuidores e também dos artistas.

bem colocaram Heinich e Shapiro (2013) e Vera Zolberg (2009). Os artistas "marginais", "outsiders" ou "fora das instituições" se opõem ao artista "mainstream", "estabelecido", "institucionalizado"⁵, divisão que ocorre não só na arte colaborativa mas também nas artes visuais como um todo e também na música, no teatro e na dança. Esta categorização bipolarizada serviu de base para a investigação aqui relatada, pois percebi que as relações sociais dos grupos analisados se pautavam em grande medida por esta problemática.

Não só entre os coletivos, mas também entre os teóricos das artes que analisaram as produções colaborativas, é possível notar a presença de um discurso que divide os coletivos em dois grupos. Como aprofundarei na análise adiante, a crítica de arte, e grupos que se propõem ao afastamento de instituições de arte e a negá-las por completo (mesmo que só em discurso), afirmam que há grupos marginais (ou *outsiders*) e grupos estabelecidos na arte contemporânea. No entanto, neste artigo será proposta uma desconstrução do papel social de *outsider* atribuído aos coletivos de artistas, pois, como será argumentado, há relações mais complexas e multifacetadas, e menos dicotômicas, presentes nas relações sociais dos coletivos.

Até aqui foi exposto a questão norteadora das categorizações encontradas no mundo da arte dos coletivos, todavia, antes de prosseguir, é preciso responder tais perguntas: Do que se trata um coletivo? Que tipo de trabalho os artistas que pertencem aos coletivos desenvolvem?

Os coletivos realizam seus trabalhos principalmente por meio da arte *performance*, quando desenvolvem ações que necessitam da participação do público para se concretizar. As *performances* podem se dar em espaços públicos, através de intervenções urbanas e também em instituições de arte. Objetos também são produzidos coletivamente pelos artistas, no entanto, dificilmente se verá uma pintura ou uma escultura como resultado do trabalho dos coletivos.

Há casos em que o coletivo é composto por três artistas, como no caso do Filé de Peixe (RJ), ou de cinco, como o Coletivo Opavivará (RJ) e o Coletivo Muda (RJ). E há também casos como o do coletivo Imaginário Periférico (RJ), que funciona por convocatórias, e por isso em cada exposição

5

Aqui reproduzo algumas das categorias nativas encontradas ao longo do trabalho de campo realizado para esta pesquisa.

a quantidade de integrantes varia. Este grupo chega a ter uma rede de artistas com cem participantes, mesmo que não tenham exposto todos os artistas ao mesmo tempo, no mesmo evento. Existem também coletivos com dois integrantes e um único nome criado, assim como existem duplas de artistas que assinam seus nomes pessoais em obras. Com esta observação notou-se que o termo coletivo é uma escolha que faz parte de um discurso. Um caso interessante encontrado foi o coletivo de um homem só na 30ª *Bienal* de São Paulo, onde havia esta descrição:

PPPP (Productos Peruanos para Pensar) é um coletivo de um homem só: Alberto Casari. Seus alter egos – o escritor e poeta visual Alfredo Covarrubias, os pintores Arturo Kobayashi e El Místico e o crítico de arte Patrick Van Hoste – produzem materiais assinados pela logomarca da empresa. Sem ausentar o próprio nome do coletivo, o artista conjuga noções de autoria, em uma tentativa de negar a fetichização da obra como produto de uma expressão emocional e subjetiva e como pressuposto essencial para a relação do homem com a arte.⁶

O caso do PPPP suscita a problemática de que a escolha de acoplar *coletivo* a autoria do trabalho artístico não se conjuga apenas à quantidade de artistas criando, pois percebe-se que um coletivo pode ser composto por um integrante, e assim se beneficiar da carga simbólica que este termo adquiriu no mundo da arte. Da mesma forma uma obra colaborativa pode ser assinada pela soma dos nomes dos seus autores, e não querer ser associada à nova leva de coletivos que vem surgindo, o que é raro nos dias de hoje.

Criar um *coletivo* envolve questões que dialogam com a problemática da autoria na arte e são sintomas de uma tendência de criação artística na qual me deterei mais longamente em outro momento adiante. *Coletivo* se tornou uma categoria no mundo artístico, que está permeada com significados simbólicos de legitimação os quais podem servir de ferramenta de consagração para os artistas. Os coletivos são formados, em sua maioria, por artistas em início de carreira e que ainda não possuem um reconhecimento individual na arte contemporânea. Se a categoria coletivo se tornou uma categoria de legitimação, ela impulsionou a criação de

6

Descrição presente na lista de artistas da 30ª Bienal. Disponível em <<http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=90>>. Acesso em: 10 maio 2015.

Coletivos de arte: a *artificalização* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

muitos grupos (MIRANDA, 2014). Estes grupos começaram a se multiplicar neste início de década e também a ir além de propostas voltadas para o mundo da arte, realizando ações culturais diversas e também manifestações políticas⁷ apartidárias contra o poder hegemônico e opressor do Estado, sempre em espaços públicos. Ou seja, estes grupos procuram diluir as barreiras entre a arte e o mundo. Mas isso não significa que neguem por completo a interlocução com instituições dadas como segregadoras ou elitistas, como os museus. Visto isso, a partir de um panorama de rápida consagração no mundo da arte, categorias de distinção foram criadas entre os grupos e serão aqui discutidas.

O processo de *artificalização* e a dimensão simbólica da instituição

Nas publicações *Coletivos* (REZENDE; SCOVINO, 2010) e *Cidade Ocupada* (PIRES, 2007), seus autores elaboraram um estudo sobre os coletivos no Brasil, colocando os anos 2000 como o momento de sua instauração no mundo artístico. A exposição *Panorama da Arte Brasileira 2001*, sediada no MAM de São Paulo, é um dos marcos do início da transformação de um grupo ou uma ação coletiva em um *coletivo*. Este evento concatenou alguns grupos que então começaram a ser chamados de coletivos. Dentre eles, havia o *Atrocidades Maravilhosas*, grupo formado por jovens artistas que se reuniam para criar cartazes com temáticas sociais para serem espalhados pela cidade. Em suas ações, cada artista criava uma obra separadamente, sendo que a impressão e a colagem eram feitas em coletivo. Do *Atrocidades Maravilhosas* saíram integrantes que hoje compõem uma leva de artistas reconhecidos e agenciados por galerias consagradas do Rio de Janeiro, como Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Ronald Duarte. No catálogo da exposição, citada anteriormente, e que propôs um panorama da arte brasileira é interessante perceber como uma ação coletiva para ser levada a um museu foi transformada em um coletivo, visto que foi necessário uma categoria de autoria para um movimento de arte urbana e coletiva que vinha ocorrendo. Este processo contribui com a hipótese deste artigo de que a categoria coletivo faz parte de um discurso

7

A relação entre arte e política no processo artístico coletivo requer uma discussão densa e extensa pois também é uma questão preponderante para estes grupos. Pretendo desenvolvê-la com maior profundidade em um outro artigo. Esta problemática será apenas aqui abordada quando tangenciar a *artificalização*.

que foi construído por críticos e curadores, e que também retroalimentou as práticas dos grupos.

Este discurso é acompanhado por um número crescente de inserção de artistas remanescentes de coletivos, e também dos próprios coletivos, nos principais caminhos institucionais das artes brasileiras. Em eventos atualmente reconhecidos como os consagrados da arte, há obras de coletivos sendo expostas ou vendidas. A Feira Internacional de Arte Contemporânea (ArtRio), que ocorre anualmente desde 2011, abrigou e vendeu obras de coletivos de artistas em todas as suas edições. O Museu de Arte do Rio (MAR), desde sua inauguração, hospeda exposições onde há coletivos de artistas como protagonistas. A exposição inaugural desta instituição *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade I* contou com parte significativa de coletivos dentro da sua lista de artistas. Posteriormente, *Eu como Você* foi uma exposição em que somente o coletivo de *performance* Grupo *Empreza* ocupou todo o primeiro andar deste museu. E de janeiro a junho de 2015 o *Zona de Poesia Árida* foi uma exposição que esteve em cartaz e se dedicou integralmente a reunir obras de um grupo de coletivos paulistas de intervenção urbana que se instauram no início dos anos 2000 e atuam até hoje. O processo de *artificação* que ocorreu com a arte coletiva, teve seu início com a participação em exposição do Panorama da arte brasileira 2001 e chega hoje até às grandes exposições de apenas coletivos e a serem comercializados nas principais feiras de arte internacional.

O circuito consagrado e legitimado que se alcança após o processo de *artificação*, é tomado como o lugar “institucionalizado” pelos atores sociais do mundo da arte. “A instituição” é uma categoria nativa⁸. Os coletivos de artistas são caracterizados por parte da crítica de arte, como atores sociais que circulam fora do circuito hegemônico, ou seja, como *outsiders*. No entanto, nos discursos dos artistas pertencentes a coletivos, foi possível notar uma relação diferente daquela caracterizada pelos críticos. Estes grupos possuem um diálogo com espaços ditos institucionalizados, tanto por seu discurso escrito em textos de catálogos e entrevistas em revistas de arte e periódicos quanto em suas práticas realizadas em museus e centros de arte, com patrocínio público e também privado. Aí se encontra minha argumentação sobre a tentativa de relativizar o artista *outsider* neste artigo.

8

Quero enfatizar aqui a dimensão local e simbólica do conceito instituição que foi criado dentro do mundo da arte observado. Vi que a recorrência do tema pode ocasionar sentidos numa teia de significados. A partir das múltiplas funções adotadas para este termo, pretendo mostrar aqui os desdobramentos práticos desta problemática discursiva.

Quando são considerados aspectos explicativos das práticas artísticas dos coletivos, há de um lado o discurso anti-institucional da crítica de arte e do outro o discurso menos radical entre os próprios coletivos. O intuito deste artigo é rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos, fazendo uma análise dos desdobramentos que este choque de discursos – coletivos X crítica – ocasionou. Serão mostradas as implicações desse processo, tais como aspectos de hierarquização e distinção destes grupos e a proliferação das iniciativas coletivas. Esta problemática surgiu tanto nos discursos observados em campo, quanto nos discursos publicados pelos críticos e também nas publicações dos próprios artistas dos coletivos. A instituição vista como um lugar que possui porta de entrada e saída, e também um lugar oposto ao lugar da arte marginal, independente e alternativa. Ou ainda, a instituição enquanto representante do poder do Estado, da polícia ou da repressão. Logo, diversos significados definem o termo instituição como categoria nativa e criam sua dimensão simbólica.

A partir das questões pontuadas pelos próprios agentes, pode-se perguntar se os coletivos estariam seguindo ou buscando um caminho marginal em relação ao mercado, ou se estes se relacionam, de uma maneira particular, com as instituições de arte. A questão da relação dos artistas com as instituições, os discursos dos coletivos sobre sua *artificalização* e também o discurso da crítica de arte, somados às práticas cotidianas observadas dos coletivos, compõem a linha de abordagem deste artigo.

Os coletivos no discurso da crítica de arte

Em discursos encontrados em críticas de arte publicadas em jornais de grande circulação, catálogos de exposições e em sites de arte, os coletivos de artistas são apontados como pertencentes a um grupo definido como marginalizado no mundo da arte. No entanto, apesar destes artistas declararem preferir a realização de seus trabalhos artísticos nos espaços públicos, através de intervenções urbanas, esses mesmos artistas, apesar

disso, não deixam de aproveitar as oportunidades de expor em espaços ditos institucionalizados. O que se nota, ao analisar a cidade do Rio de Janeiro, são artistas que estão nas ruas e também nos museus. Artistas que continuam realizando seus trabalhos pelos quais são caracterizados como *outsiders*, mas que, contudo, também estão espalhados pelas exposições dentro dos “cubos brancos”.

O crítico de arte Felipe Scovino, ressalta em seu texto sobre os processos artísticos dos coletivos somente o caráter marginal destes grupos, os quais, segundo ele, não almejam expor em “espaços institucionais”:

Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante. Vivemos em um território de ambiguidades no panorama das artes visuais no Brasil. É estimulada a criação de museus, mas nem sempre a produção desses coletivos é “oficializada”, e muitas vezes não é do interesse desses artistas que essa produção seja adquirida ou habite espaços institucionais. Os coletivos nos colocam uma questão de autossuficiência e produção que articula uma nova possibilidade de geração e administração desse bem comum: a experimentação. (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 14).

No entanto essa caracterização, a de marginal fora dos limites sociais e desviantes das regras designada aos coletivos, não engloba toda a complexificação que circunda as ações desses grupos, pois nota-se que eles não estão totalmente fora da configuração estabelecida, alinhados com o que se considera *outsider*.

Vera Zolberg (2009) relata a queda de barreiras entre arte e não arte, alta e baixa cultura no que vem sendo produzido no mundo artístico a partir do final do século XX. Sendo assim, esta dicotomia entre arte estabelecida e arte *outsider*, encontrada no discurso da crítica de arte, não contribui para o entendimento deste período atual em que tais categorias foram postas a baixo. Para entender a contemporaneidade não são necessárias categorias engessadas. O que há nas práticas artísticas coletivas atualmente é um

processo de turvamento de fronteiras entre as esferas sociais (ZOLBERG, 2009).

Procuo assim rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos. Em pesquisa realizada anteriormente⁹ notou-se que estes possuem discurso semelhante ao de Felipe Scovino. A crítica de arte enxerga como um ato político a atitude do artista marginal de questionar o consagrado e isso remonta a uma história da arte que narra a crítica ao bom gosto como atitude fundamental da arte de vanguarda, ao mesmo tempo em que valoriza a arte coletiva e anônima em detrimento da autoria e da valorização do indivíduo (PEDROSA, 1975). Por isso pode-se entender esta constante afirmação de que a arte coletiva é uma arte marginal, pois ao longo da história da arte, uma arte marginal e coletiva é fortemente valorizada e atrelada à ideia de vanguarda.

Os atuais críticos de arte brasileiros são também em sua maioria curadores e acadêmicos. Estes são figuras importantes no panorama da consagração dos coletivos de artistas ocorrido nos anos 2000, dentro das universidades, dos museus e do mercado. Pois como foi observado, há uma unanimidade quanto ao valor artístico da arte coletiva entre estes pensadores. No entanto, é preciso pensar acerca dos discursos quase sempre consensuais que se está produzindo sobre o que é um coletivo de arte nos tempos atuais. Afinal, os textos elogiosos aos trabalhos de coletivos, elaborados pelos críticos de arte, podem ter impulsionado o rápido processo de artificação que esses grupos desenvolveram nos últimos quinze anos. É raro se deparar com uma definição diferente das encontradas para uma descrição dos trabalhos realizados. Em outras palavras, criou-se um tipo comum de coletivo, que, como foi observado, segue uma definição defendida por muitos críticos. Os coletivos são colocados como parte de uma arte experimental e inovadora nas críticas apresentadas. Diz-se haver política nas ações dos coletivos, por abrirem mão das instituições como fontes reguladoras de suas práticas. Práticas que estariam negando a autoria individual da obra e a sua materialidade, pois atuam, muitas vezes, através de *performances*. Com frequência, os coletivos são também vistos por estes teóricos como herdeiros dos precursores da arte *performance*, e seus reinventores, por realizá-las coletivamente, sem autoria pessoal

9

A pesquisa de mestrado que serviu de base para a realização deste artigo catalogou textos sobre coletivos dos seguintes críticos: Clarissa Diniz, Daniela Labra, Ana Luisa Lima, Suely Rolnik, Ricardo Rosas, Luiz Camilo Osorio, Luisa Duarte.

identificada. Notou-se também, em reportagens ou críticas publicadas em periódicos, os nomes dos artistas de coletivos comumente sendo associados aos nomes da arte neoconcreta. O constante atrelamento dos coletivos com esta vanguarda pode ser pensado como uma ferramenta simbólica de legitimação.

O discurso dos coletivos em campo

A fim de realizar um contraste ao discurso da crítica de arte, agora passarei para uma análise dos discursos extraídos dos próprios artistas pertencentes a estes grupos de criação coletiva.

Um artista iniciante no mundo artístico, recém-formado dos cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro – um local nacionalmente reconhecido como formador de artistas visuais – afirma ter conseguido fazer sua primeira exposição e receber remuneração, pela primeira vez, com suas obras, apenas depois que entrou para um coletivo. E essa era a sua intenção ao entrar no grupo: se inserir no mercado das artes e, principalmente, “ganhar dinheiro”. Com esta fala nota-se que o discurso da marginalidade em relação ao mercado e o intuito de permanecer nessa esfera não é uma premissa para esse artista, da mesma maneira que não o foi para outros artistas investigados no contexto da arte carioca.

O discurso anti-institucional não é tão recorrente entre os artistas quanto o é para os críticos. A internet é reconhecidamente um importante meio de difusão e comunicação entre os coletivos brasileiros, que buscam, dessa maneira, realizar parcerias e divulgar seus trabalhos. Um site dessa natureza é o Coletivos em Rede e Organizações (CORO), que cataloga alguns dos “coletivos, iniciativas independentes, espaços autogestionados, espaços de circulação e ações continuadas, meios de difusão, agenciamento, festivais, movimentos”¹⁰, dentre outros. Nesse site, que declara ter o objetivo de aglutinar todos os coletivos brasileiros, os grupos catalogados respondem a perguntas que ficam expostas, junto com fotografias ou vídeos de seus trabalhos. Essas perguntas são padronizadas, e a quinta questão pede aos coletivos que respondam sobre sua relação com as instituições:

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

[...] 5. Como pensam as instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

Grupo UM: Tudo é um. Arte é um. Incluindo artes visuais, teatro, música, dança, cinema, ou o que for. O grupo pretende ter uma atuação transversal nos vários circuitos de arte existentes. Dialogar com todos e alargar compreensões. [...].¹¹

O *Grupo UM*, coletivo carioca atuante desde 2003, deixa claro que busca dialogar com as instituições com o intuito de ampliar suas compreensões, e não se afastar delas. Essa afirmação vai contra o discurso anti-institucional que a crítica dissemina ao relatar os objetivos dos coletivos.

Na entrevista feita, pelo mesmo site, ao coletivo *Branco do Olho*, a resposta mostra que há alguma contradição no discurso:

[...] 5. Qual a posição do coletivo em relação às instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

Independência.

6. Como o coletivo se mantém e viabiliza materialmente suas ações? (tem patrocínio?, etc.).

Via de regra, por iniciativa própria. Mas, se necessário o apoio, não se hesita em solicitar. [...].¹²

Nesse trecho percebe-se que há posições díspares nesse enunciado. Se estes artistas se classificam como independentes das instituições, não deveriam considerar a solicitação de um patrocínio, uma vez que ele vem, comumente, de empresas ou do governo. E também através desse exemplo, pode-se observar que há discursos opostos sendo apresentados, da crítica e de artistas, a respeito do mesmo trabalho – o do coletivo *Branco do Olho*. Em uma ocasião, a crítica de arte Ana Luisa Lima, em artigo publicado em 2009¹³, apontou que esse coletivo busca dialogar com as instituições de maneira a conquistar um sucesso econômico. Enquanto isso, o próprio coletivo se autodefine independente, à sua maneira.

Com as falas enunciadas acima, nota-se que existem diversos discursos a respeito da problemática aqui analisada. O significado do que é a instituição, entre esses agentes, é desigual. Então, como entender

11

Entrevista publicada no site do CORO- Coletivos em Rede e Organizações. Disponível em: <<http://corocoletivo.org/grupo-um/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

12

Entrevista publicada no site do CORO- Coletivos em Rede e Organizações. Disponível em: <<http://corocoletivo.org/grupo-um/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

13

LIMA, Ana Luisa. *Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade*. Publicado na Revista Tatui. n. 7, agosto e setembro, 2009. Revista independente de crítica de arte. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07>

o que esse choque de discurso, crítica *versus* coletivos, pode dizer sociologicamente? Que mensagens esses agentes querem passar da sua realidade social ao produzirem tais discursos? E com que intuito?

A partir das reflexões anteriores, é possível afirmar de que maneira as produções de discurso podem regulamentar algumas práticas. Percebeu-se que, em todas as entrevistas com coletivos encontradas em publicações, havia uma pergunta sobre a sua relação com as instituições e/ou o “sistema” de arte. E, dessa maneira, esse questionamento também permeou o fazer dos coletivos. A inserção nas instituições pode influenciar os momentos de criação, fazer um trabalho de intervenção urbana que depois seja exposto em um museu requer uma reformulação e uma readaptação posterior ou até mesmo no desenvolver do trabalho/ação. Percebeu-se, também, como a existência de festivais ou exposições pode impulsionar a formação de um grupo, pois, com chamadas abertas para editais, artistas iniciantes ao se juntarem em um coletivo poderiam ter mais prestígio e se tornariam mais competitivos.

Distinções no mundo da arte dos coletivos

Após a delimitação das percepções dos críticos e dos artistas sobre a consagração dos coletivos de arte contemporânea, agora, o que pretendo nesta parte é pensar o que o descompasso entre o discurso da crítica e a prática dos coletivos está ocasionando. Essa dissonância de discursos – que, ao mesmo tempo, estão conectados –, impulsionou a proliferação de diferentes formas de coletivos, nas mais diversas áreas, e, também, a criação de esferas de diferenciação entre esses grupos – uma tipologia de coletivos – atrelados, também, a uma nova hierarquia.

Segundo uma dessas tipologias há “coletivos de indivíduos” que se diferenciam do consagrado “indivíduo coletivizado”. Esta exata nomenclatura nem sempre é adotada, mas sua ideia central é reproduzida nos discursos do mundo da arte.

O “indivíduo coletivizado” é aquele integrado por artistas que se juntam para criar uma única obra, e que, geralmente, são trabalhos que

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

objetivam “questionar o espaço público” e “democratizar a arte”¹⁴. Tendem a ser obras que necessitam da interação do público para existir e, por isso, muitas vezes, são obras de intervenções urbanas. Nesse rol se encaixariam coletivos como: o *GIA* (BA), o *Opavivará!* (RJ), o *Filé de Peixe* (RJ), o coletivo *Mergulho* (RS) e o *e/ou* (PR). Eles são vistos, por alguns, como uma tentativa de anarquia contemporânea, por difundirem um trabalho colaborativo e não hierárquico, criando um espaço-tempo efêmero. A arte produzida por esses artistas é considerada mais genuinamente coletiva e, por valorizar um suposto anonimato, tem sido associada a posições políticas. Esses coletivos são os mais elogiados pela crítica, devido ao fato de que, se pensada a questão da arte social e coletiva na história da arte, esta já foi valorizada em outros momentos (PEDROSA, 1975), logo a crítica corrobora o discurso existente.

Em contraponto, há “coletivos de indivíduos” que, apesar de usar um nome de grupo, possuem uma dinâmica em que cada artista produz a sua obra. O que costuma acontecer é todos trabalharem separadamente suas obras obedecendo a uma mesma temática. São exemplos *Bola de Fogo* (SP), *Branco do Olho* (PE), *Jardins da Babilônia* (RJ) e *Imaginário Periférico* (RJ).

É como se houvesse uma hierarquia entre esses tipos. A crítica de arte Ana Luisa Lima, em seu texto na *Revista Tatuí n.7*, descreve essa diferenciação da seguinte maneira:

Tenho creditado largas esperanças nas movimentações sociais, porque também políticas, surgidas a partir dos coletivos e das ações propositivas de trocas simbólicas feitas em rede. Coletivos diversos têm sido formados: por artistas, por críticos, por produtores, ou de uma mistura destes, com posicionamentos bastante claros de seus programas estéticos. Alguns coletivos de artistas surgiram pelo interesse meramente econômico que os ajudassem a promover seus projetos pessoais a exemplo do Branco do Olho (PE) e Bola de Fogo (SP); outros para se tornarem uma unidade proponente de diálogos e experiências estéticas como o fora o coletivo e/ou (PR) e os hoje ainda atuantes Mergulho (RS) e GIA (BA) – esses últimos me interessam mais. (LIMA, 2009, p. 39)

14

Estas caracterizações foram tomadas das falas dos próprios atores do campo investigado.

Essa diferenciação entre as dinâmicas de funcionamento dos grupos me parece conter uma hierarquização, pois o que notei nos discursos dos artistas investigados foi um tom de legitimidade por serem um “indivíduo coletivizado”. Segundo este discurso a questão da autoria da arte se dilui ainda mais quando todos juntos assinam uma mesma obra, pois estes estariam violando mais fortemente as regras implícitas do mundo da arte, negando a individualidade artística. Não foi a única vez que percebi um tom negativo e outro positivo, por parte de crítica e integrantes de coletivos, quando citados os dois tipos de coletivos. A problemática de distinção se dá sempre em relação ao envolvimento dos grupos com “a instituição”, o que abrange diversos significados.

Como foi colocado anteriormente, há uma grande quantidade de coletivos expondo seus trabalhos em espaços consagrados do mundo da arte contemporânea, mas também são encontrados coletivos que se autodefinem como “marginais”. Esses seriam os coletivos “fora” das instituições, à parte do mercado de arte estabelecido. Nesse contexto, seus trabalhos, com os quais me deparei apenas em *performances* e, posteriormente, em registros fotográficos e videográficos na internet, buscam questionar diretamente o sistema político hegemônico. Por realizarem *performances* nas ruas, aqueles responsáveis pela ordem – guardas e policiais –, são as figuras com as quais estes coletivos estão sempre em relação, ou seja, são vistos como representantes de um sistema político maior que deve ser questionado. Logo se percebeu que há, para esses artistas, outro significado de instituição. Quando fazem referência a ela, estão abordando não somente as instituições artísticas, mas o que definem como todo um sistema político.

Essa distinção entre coletivos “fora” e coletivos “dentro” da instituição foi mais uma cisão que se observou e que ocasionou tipos de coletivos. Essa diferenciação pôde ser notada claramente no dia da inauguração do MAR (Museu de Arte do Rio). O museu é uma das âncoras culturais do Porto Maravilha (*Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro*).

A temática da exposição *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade I*, já citada neste texto anteriormente, que era uma das quatro exposições

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

inauguradas junto com o MAR, discutia as transformações nos espaços urbanísticos e seus desdobramentos nas relações sociais. O termo gentrificação perpassava algumas das frases das instalações dos coletivos dessa exposição. No entanto, nos comentários na internet, nas páginas de coletivos, muito se discutia sobre a ambiguidade dessas ações, pois ali estavam expostas obras que questionavam as expansões urbanísticas que não respeitavam os direitos civis em São Paulo, e, para alguns, o novo museu representava um marco desse mesmo tipo de ação, agora no Rio de Janeiro. Na região da zona portuária, foram contabilizados 60 mil removidos para a implementação do projeto Porto Maravilha (AZEVEDO; FAULHABER, 2015). Esse fato causou descontentamento entre os artistas. Em 1º de março de 2013, dia da inauguração do MAR, artistas e coletivos protestavam do lado de fora da grande festa de abertura da instituição cultural. O Bloco Reciclato e o movimento "Reage, artista!" fizeram chamados nas redes sociais para que os artistas em geral comparecessem e protestassem contra a revitalização da zona portuária e as políticas públicas culturais. Nesses chamados para protestos, nas redes sociais, o debate girava em torno, além das críticas às políticas públicas, de uma crítica aos coletivos que integravam as exposições. O texto apresentado na página do Bloco Reciclato era:

ReciclAto Convida! E atenção: Dilma, Eduardo Paes, Eike Batista, Adilson Pires, Sergio Cabral já confirmaram presença! Você vai perder esta? "COMO SE SE LEGITIMA A GENTRIFICAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE?! O Museu de Arte do Rio integra o projeto de especulação imobiliária e apagamento de memória do porto, como sabemos. Nesse museu, no dia 1 de março, será lançada a exposição "O abrigo e o terreno" – "Nesta, Herkenhoff dividiu a curadoria com a jovem Clarissa Diniz, para selecionar trabalhos de arte que abordem a questão da moradia. Estão lá obras do grupo Dulcineia Catadora, instalações de Ernesto Neto e até um carro alegórico do coletivo OPAVIVARÁ!" Olhem que interessante... artistas que circulam pelos movimentos de moradia, fotografam, gravam em vídeo e depois vão expor em

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

um museu que é um dos símbolos da gentrificação da zona portuária. Para analisarmos como o próprio estado violador de direitos vai construindo sua legitimação com o apoio da jovem elite cultural e artística para planificar a real luta pela moradia. Dizem que a Dilma e uns ministros estarão presentes. (por Rio Distopico).¹⁵

Como colocado no texto acima, para compor a exposição *O Abrigo e o Terreno*, o coletivo *Opavivará!* foi convidado pela curadora Clarisse Diniz a realizar uma *performance* que se iniciaria num barracão da escola de samba mirim Pimpolhos da Grande Rio, na zona portuária do Rio de Janeiro, com um carro alegórico que desfilaria e faria um banquete, terminando na frente do MAR. No entanto, a Guarda Municipal não autorizou a saída desse cortejo até o museu. O fato virou polêmica nas redes sociais e saíram fotos e reportagens na internet¹⁶. Foram observados, nesses comentários nas redes sociais, tanto na página do evento do *Opavivará!*, quanto na do Bloco Reciclato, críticas, tensões e questionamentos quanto à relação desses artistas com as instituições de arte. No entanto, a preparação do cortejo do *Opavivará!* e a não autorização dos guardas para a saída da ação foram filmadas e depois estavam expostas dentro do MAR como um trabalho do coletivo. Ou seja, eles acabaram, por outro caminho, entrando na instituição. A crítica foi incorporada pelo museu.

No seguinte diálogo entre um integrante do *Anarco Funk*, um movimento político e musical, e Anderson Barbosa, que se diz artista integrante da instalação *Poética do Dissenso* pertencente à exposição *O Abrigo e o Terreno* do MAR, a grande questão é como um coletivo pode expor um trabalho criticando uma revitalização urbana gentrificada dentro de um símbolo dessa revitalização:

Anarco Funk: Nossas ocupações, atos públicos, movimentações, etc. sempre foram abertas a quem quer que fosse, o que permitiu que uma séria de pessoas, grupos, "artistas" documentassem e fotografassem. Compartilho aqui a minha posição, que pode não ser da maioria das pessoas envolvidas na ação. O rolo compressor das empreiteiras está acabando com a nossa luta, dos militantes das ocupações urbanas e dos

15

Trecho disponível em: <<https://www.facebook.com/events/156746641148820/>>. (Reproduzido literalmente). Acesso em: 10 maio 2015.

16

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtm>>| e <<http://oglobo.globo.com/rio/inauguracao-do-museu-de-arte-do-rio-mar-7721175>>. Acessos em: 5 mar. 2013.

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000
Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

moradores do morro da Providência. Somos expulsas de casa, presos em manifestações, apanhamos da polícia, temos seriedade e respeito pela nossa luta. Agora, um bando de desavisado pegar esta luta e vender pros nossos inimigos? Se alguém tem que contar esta história, somos nós... Mais uma vez os vencedores se apropriarão da nossa memória? Não podemos permitir. Quando a conversar com as pessoas que participam da exposição, me permita uma ironia "tadinha, elas não sabem o que fazem?" Abraço.

Anderson Barbosa: Bom, eu não conheço a realidade carioca e creio que não conheça a realidade paulista. Um grupo de moradores da primeira ocupação da Prestes Maia estará presente nesse evento. Ha uma serie de divergências sim com relação a isso, houve muita discussão por conta da inauguração ser parte deste processo de gentrificação no centro do Rio, mas penso que se não se metem a cara lá dentro e não falam na cara deles o que esta acontecendo, pouca coisa vai acontecer. Também já apanhei da polícia, também fui tirado da minha casa... Não conheço todas as pessoas que participarão dessa exposição, então, não posso perceber sua ironia como nada mais que preconceito. Vai rolar uma projeção das minhas fotos sobre as ocupações daqui de São Paulo. Te digo, não ganhei um centavo pra isso... E to mostrando o processo violento dessas disputas do centro das cidades... Anderson Barbosa: E só aceitei se fosse dessa forma, apresentar o processo como é, sem edição a moda da casa (como eles queiram contar).¹⁷

Nota-se a preocupação do artista integrante da instalação *Poética do Dissenso* em explicar de que maneira se faz uma crítica às instituições de dentro delas, o que é uma caracterização presente no discurso dos coletivos. E que contribui com o argumento proposto neste artigo de diluição de categorias sólidas no mundo da arte dividido em artistas estabelecidos e artistas *outsiders*. A crítica possui uma visão binária das relações sociais artísticas, enquanto artistas em sua maioria optam por uma diluição das categorias marginal *versus* institucionalizado. Há também aqueles grupos

17

Conversa disponível em:
<<https://www.facebook.com/events/156746641148820/>>.
(Reproduzida literalmente). Acesso em: 10 maio 2015.

que se autodefinem marginais e apreciam este rótulo como o AnarcoFunk, Bloco Reciclato, Teatro de Operações – só para citar alguns exemplos cariocas – mas que já receberam apoios institucionais, demonstrando que as barreiras entre estas duas esferas não são fortemente delimitadas e cabe relativizá-las como é o objetivo aqui.

Coletivo como fetiche

Existem discussões, usando os termos nativos, acerca de uma “tendência” ou “modinha” que a ação de montar um coletivo dentro do mundo da arte se tornou. Certa vez, uma integrante de um coletivo de fotografia¹⁸ relatou que seu grupo surgiu por esforço de uma professora que convidou alguns alunos para criarem o coletivo. No entanto, ela questionava a vontade desgovernada da professora de expor rapidamente, até mesmo sem um preparo adequado, focando principalmente em uma mostra que já teria em vista. A partir desse relato, coloca-se uma questão sobre a demanda do mercado por grupos que se autodenominem coletivos. A grande abertura de espaço para estes últimos por estarem se disseminando bastante e sendo bem aceitos, impulsiona a criação de novos grupos.

Não somente nas artes visuais, indivíduos que estabelecem algum tipo de produção artística, seja musical, teatral, de dança ou de *design*, estão formando grupos que têm o termo coletivo em sua denominação. Há os que surgem e há também os que mudam o nome. Em *workshop* realizado com o coletivo *Filé de Peixe*, por exemplo, uma artista do Acre relatou que seu grupo, *Pium fotoclube*, passaria a se chamar *Coletivo Pium*.

Além disso, algumas produções artísticas recentes vêm trocando os seus nomes. O grupo de pesquisa musical *Vinil é arte*, que toca em festas há alguns anos no Rio de Janeiro, no seu material gráfico de divulgação dos eventos, desde 2013, se autodenomina *Coletivo Vinil é Arte*. A *Babilônia Feira Hype*, conhecida como uma feira de moda e *design* do Rio de Janeiro, também recentemente se denominou como um coletivo urbano criativo.

Inserir coletivo no nome de um grupo está indo além das fronteiras da arte contemporânea, e, nas circunstâncias das jornadas de junho, se tornou,

também, uma ferramenta para aqueles que quiseram esconder sua autoria individual, por questão de segurança.¹⁹ No contexto das manifestações que ocorreram em junho de 2013, em conversa com um fotógrafo²⁰, este relatou que estava fundando um coletivo, juntamente com um colega de profissão, por motivo de segurança, pois já havia recebido ameaças tendo até mesmo que deletar sua página profissional na internet. A partir daí, iriam assinar somente com o nome do coletivo para poderem continuar divulgando as imagens sem maiores problemas. Durante esta conversa, este chegou à conclusão que, se fossem outros tempos, eles poderiam apenas adotar um pseudônimo. No entanto, como o nome coletivo está sendo utilizado bastante nos meios artísticos, a ideia de criar um coletivo foi a primeira que veio à cabeça dos fotógrafos. Esse exemplo traz uma reflexão sociológica no sentido de que as manifestações artísticas criadas foram fruto da socialização do artista, pela sua conjuntura sócio-histórica.

Como foi apontado, através da análise dos dados, os coletivos foram transformados em novo fetiche. A proliferação do termo coletivo já foi observada por Suely Rolnik (2006) quando afirma que esse fenômeno de transformação em tendência é uma prática típica da lógica de mercado e midiática que orienta uma boa parcela das produções artísticas atualmente. Nessa migração, segundo Rolnik, as produções costumam se esvaziar de seu potencial crítico, pois entram para alimentar o sistema institucional de arte e transformar-se em novo fetiche. Ou seja, Rolnik discute a institucionalização como transformação em fetiche.

No entanto, para Rolnik, por mais que tenham se transformado em fetiche, as ações coletivas seriam “perfurações sutis na massa compacta que envolve o planeta hoje” e estariam, ao menos, transformando as atuais políticas neoliberais de subjetivação, se aproximando de uma subjetividade que possua uma vulnerabilidade aos sinais de presença de outrem.

Realmente, é preciso concordar com Rolnik no ponto em que ações destes grupos têm impulsionado novas interações sociais nas cidades. Em São Paulo entre 2004 e 2006 os coletivos *Contrafilé*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Esqueleto Coletivo*, *Coletivo Elefante*, dentre outros, realizaram atividades artísticas na ocupação Prestes Maia resignificando um espaço da cidade e chamando a atenção da esfera pública sobre as demandas sociais ali

19

Poderia aqui tentar esboçar uma relação entre a proximidade da inauguração do MAR, em março de 2013, e as jornadas em junho, pois algumas características permeiam os dois fenômenos mas este é um assunto que pretendo me aprofundar em outro artigo.

20

O fotógrafo pediu anonimato.

presentes e suas implicações. Atualmente, ao longo de 2015, despontam no Rio de Janeiro coletivos como o *FAZ na praça, Norte Comum, Serhurbano, Leão Etíope do Meier, Etnohaus* dentre outros, que têm se juntado para ocupar e revitalizar espaços públicos abandonados e esquecidos pelo poder público, com atividades culturais, debates e assistências sociais.

Conclusão

Com esse artigo, fiz uma aproximação da noção de *artificalização* da arte coletiva no Brasil dos anos 2000, com a desconstrução do conceito *outsider* dentro do mundo da arte. Apontei de que maneira o papel marginal designado aos coletivos pela crítica pode servir como estratégia de legitimação. Abordei os múltiplos significados do termo instituição neste campo, e como o choque entre os discursos da crítica de arte *versus* coletivos – a respeito de sua institucionalização e seu papel social – desencadeou categorias distintas dentro do mundo da arte. A proliferação dos coletivos foi colocada aqui como parte de um processo de fetichização. No entanto, com este artigo defendo que não é porque os coletivos não figuram totalmente na marginalidade como enfatizou a crítica de arte que estes não têm postura crítica em relação à sociedade. Estes podem desencadear importantes desdobramentos na sociedade, uma vez que ao alterarem as categorias nas artes influenciam também transformações em demais esferas da vida social. Uma dessas significativas mudanças que foram acompanhadas foi exatamente o modo pelo qual os indivíduos da cidade passaram a interagir de forma ativa com o espaço público ao longo dos anos 2000.

Referências

AZEVEDO, Lena; FAULHABER, Lucas. *SMH 2016 Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977. p. 9-26.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

HEINICH, Natalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013. Tradução de David Harrad, autorizada do artigo *When is artification?* originalmente publicado em *Contemporary Aesthetics*, Special volume 4, 2012.

LIMA, Ana Luisa. Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade. *Revista Tatuí*, n. 7, ago./set. 2009. Revista independente de crítica de arte. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07>. Acesso em: 5 mar. 2013.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990 – 2000)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. *Discursos e Práticas: a institucionalização dos coletivos de artistas*. 2014. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RESENDE, Ricardo. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROLNIK, Sueli. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, maio 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

ZOLBERG, Vera. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2009. Tradução Sabrina Parracho Sant'Anna.

Recebido em 25/03/2016

Aprovado em 30/04/2016

Colagem e *assemblage*: algumas considerações

Angélica Madeira¹

Resumo

O texto traz uma discussão sobre a colagem e o *assemblage*, técnicas que estão no cerne das práticas artísticas contemporâneas e que são responsáveis por importantes deslocamentos de valores na arte. Segue-se um breve percurso pela obra de artistas que podem ser considerados colagistas, desde o início do século XX, na arte internacional, até o momento presente, quando são tecidos comentários pontuais sobre artistas atuantes em Brasília.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Colagem. *Assemblage*.

Collage and *assemblage*: some considerations

Abstract

The text focuses on two techniques which are in the core of contemporary artistic practices, and are also considered as responsible for important changes in art values: collage and *assemblage*. This reflection is followed by brief comments on the works of artists considered collagistes, since the early XXth century, in the context of the international avant-garde scene, until the present days, with specific remarks on artists based and acting in Brasília.

Keywords: Contemporary art. Collage. *Assemblage*.

Introdução

A colagem e o *assemblage* – duas técnicas que estão no cerne das práticas artísticas contemporâneas – são representativas da ruptura com um conjunto de valores que tiveram vigência na arte ocidental desde pelo menos o Romantismo até a alta Modernidade, tais como a autonomia

1

Possui graduação em Português e Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1972), mestrado em Letras Modernas - Université de Paris VIII (1976) e doutorado em Ciências dos Textos e Documentos Literatura Comparada - Université Paris Jussieu - Paris 7 (1979). Atualmente é professora do Instituto Rio Branco e Professora Colaboradora e Pesquisadora da Universidade de Brasília. E-mail: <angelicabgmadeira@gmail.com>.

da arte (a finalidade sem fim, de Kant ou a “arte pela arte” dos poetas parnasianos); o artista como fonte e fulcro do sentido (recoo do sujeito e da autoria individual); e a hierarquia dos materiais classificados como nobres ou vulgares.

Se é certo que muitos futuristas, dadaístas e cubistas utilizaram em seus quadros a colagem, mesclando-a à pintura, ao desenho e à poesia – como Hans Arp, Tristan Tzara, Picasso, Braque, Max Ernst e Juan Gris –, raros são os artistas que elegeram esse meio como um método e um princípio – no duplo sentido de ponto de partida e convicção – para sua arte. A primeira referência que nos vem à cabeça quando buscamos um artista que utiliza primordialmente a colagem e o *assemblage* é Kurt Schwitters (1887-1948), tanto em seus quadros, em seus poemas como nas geringonças que surgem de materiais catados, dejetos, cacos e restos. Papéis, etiquetas, contas, matérias relegadas e estranhas à arte, providas do mundo exterior e do cotidiano, tudo servia de matéria-prima para o fazer artístico, para o encontro com o poético. Deslocavam-se ao mesmo tempo a pintura e a escultura; os valores clássicos que as sustentavam, como a unicidade e a nobreza dos materiais, são postos em causa. Também em sua poesia, Schwitters parte de lugares-comuns, textos publicitários, detalhes do dia a dia, que se transformam, como que num milagre, ora em versos de alta voltagem lírica, ora em ironia e humor, tornando mais leve sua vida de dificuldades depois da Primeira Guerra Mundial, e de fugitivo (Noruega e Inglaterra), a partir de 1937. Catava aqueles materiais usados não apenas porque não podia pagar telas, tintas e pincéis, o que era uma verdade, mas sobretudo, porque Schwitters tinha uma experiência subjetiva muito forte da arte e precisava dela como que para respirar. Daí decorria uma concepção singular de sua necessidade e função, como a de introduzir a beleza e surpresa em todas as dimensões da vida. “Também se pode gritar com resíduos de lixo, e eu fazia isso colando-os e pregando-os” (SCHWITTERS, 1930, p. 88 apud ORCHARD, 2007, p. 20). Embora mantenha algum contato e perceba afinidades entre Merz (o movimento que criou sozinho em Hannover, em 1909) e Dadá, Schwitters, em suas ideias sobre arte e vida, estava mais próximo do neoplasticismo de Mondrian e de Van Doesburg, do abstracionismo e dos movimentos construtivos, como a Bauhaus ou o

cubo-futurismo. Não se alinhava a nenhum dogma e nem mesmo à falta de projetos dos dadaístas. Tanto é que, ao recolher papéis e selecionar objetos que seriam usados em suas obras, o artista escolhe materiais onde percebe potencialidades formais, cor, textura, transparência, veladuras, gramaturas, tirando partido dos acasos tipográficos, do aleatório, do valor estético que adquirem as letras e números soltos. A cabana “Merzbau” – o quarto do artista em tamanho natural, ideia que o perseguiu por toda a vida, uma das primeiras experiências em instalação – pode ser pensada como equivalente ao apartamento de Mondrian, tanto o de Paris como o de Nova York, feito em superfícies coloridas e equilibradas entre linhas verticais e horizontais, beleza dentro da qual o ser humano deveria sempre morar, quando então a arte se tornaria desnecessária.

Com o apoio da forma e da cor, aqueles fragmentos entram em uma combinação inédita, definindo o desenho e as superfícies de pintura. Merz não encontra barreiras nem fronteiras entre os gêneros artísticos e nem entre arte e mundo. Com aqueles restos de papéis achados, sem uso, impressos, cartazes e panos, o artista constrói e inventa composições que, ao mesmo tempo, regeneram um material proscrito e provocam a derrocada da distinção entre o nobre e o vulgar na linguagem da arte (CAMPOS, 1969). O artista Merz também traz, de forma muito concreta, o mundo para dentro da arte. Os papéis e objetos – achados, macerados, pisados, rasgados – são o lastro do mundo nas obras. No mesmo gesto, ele desloca regras internas ao discurso da estética e encontra um espaço de expressão quando, em uma Europa empobrecida e em guerra, com pouco dinheiro para comprar materiais, descobre o valor plástico dos elementos rejeitados, tornando-se um catador de objetos quebrados, ferros, rodas e outras geringonças que montadas, segundo critérios estéticos rigorosos, fizeram de Schwitters um inventor e precursor do *assemblage* e uma referência para os jovens da geração de 1950/1960, introdutores de outras heresias neo-dadá. De fato, os artistas que interessavam-se pelo retorno à figuração naquelas décadas – os *pop* anglo-americanos, os europeus do *Nouveau Réalisme* e da *Arte povera* – encontraram na colagem e no *assemblage* técnicas com potencial inusitado de integrar a vida e a arte, de trazer para a arte restos do mundo, como que um material bruto, em um gesto de realismo radical;

gesto que também afirma o propósito de olhar para fora, o mundo ao redor, a sociedade em que se estava vivendo, e assim minimizar a dimensão da subjetividade e permitir que a realidade penetre na tela ou no papel.

Entre artistas europeus e americanos, nas décadas de 1950 e 1960, surge uma confluência favorável, muitas viagens, trocas e disputas. O itinerário de alguns deles evidencia como há empréstimos e recorrências, interesses comuns que reúnem os artistas dessa geração. Robert Rauschenberg (1925-2008), por exemplo, com uma obra bastante singular e um dos mais polêmicos dentre os que se lançaram sob a bandeira do *pop*, faz parte de um grupo de artistas afinados com o consumo e que preconizavam uma arte que fosse na mesma direção, olhando positivamente o mundo lá fora, a sociedade como ela era. Os artistas pop que entraram na cena artística internacional a partir da Bienal de Veneza de 1962 – Claes Oldenburg, Tom Wesselman, Andy Warhol – todos eles utilizaram em algum momento a colagem como parte de seus quadros, pinturas ou desenhos, e são, sem dúvida, marcos para uma possível arqueologia da colagem e do *assemblage* como técnica artística, como meio de retração da subjetividade e como conceito.

Rauschenberg foi também pioneiro na arte da *performance* como as que realizou, a partir de 1952 com John Cage, Merce Cunningham, Charles Olsen, entre outros, e ficou conhecido por estar muito presente na cena artística de Nova York, uma das referências mais importantes da vanguarda que então se formava em torno do galerista Leo Castelli (BUENO, 1999). Embora o debate crítico à época tentasse ver um teor satírico na incorporação de objetos da sociedade de consumo, sem mediações, ao campo da arte, como no caso dos *ready made* de Andy Warhol, os artistas eram os primeiros a desmentir tal leitura, afirmando sua adesão àquela civilização das coisas que já lhes parecia plenamente madura. Rauschenberg tinha outro foco. Era preciso instaurar o novo e apagar os traços do velho, não sem antes lhe render homenagem. Assim é que, em ação emblemática, pede a De Kooning, artista já então consagrado do Expressionismo Abstrato, um desenho que ele pudesse apagar com borracha. Apaga, com grande dificuldade pois tratava-se de um carvão, e ainda assim vê os traços do mestre; enquadra-o e expõe-no como um objeto-manifesto de superação da arte séria. Para ele

a arte era mais uma atitude que deveria incorporar o acaso e o aleatório, que fosse capaz de introduzir o inesperado. Desde suas primeiras pinturas, no início da década de 1950, as “Telas Brancas” (*White paintings*), já existe a preocupação explícita de reduzir o lugar da autoria. Pinta a tela de modo a eliminar a marca da mão, remover o gesto e deixar seus estudantes e assistentes (Cy Twombly era um deles) pintarem e desenharem sobre aquela base. Em sua crítica bastante forte ao *pop*, Mário Pedrosa (1986, p. 89) considera aquele movimento como uma réplica da sociedade de consumo, sem consistência e sem teor crítico. Vê, contudo, em Rauschenberg uma exceção: o artista retira dos dejetos a força de sua arte, mostrando o avesso do consumo, construindo zumbis feitos de ferros, rodas, eletrodomésticos, exibindo uma forte e rica metáfora para a própria arte, na beleza patética daqueles espantalhos. Deixando de lado todas as ações anarquistas que marcaram a carreira de Rauschenberg, interessa particularmente a essa reflexão seu trabalho obsessivo com a colagem, trabalho ininterrupto ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970. Suas *Combines* são obras que resultam da mistura de *ready made*, pintura, escultura, e que, inicialmente quadros, tornaram-se volumosas, passando da parede para o pedestal. Outra série que perseguiu ao mesmo tempo, ao longo da década de 1950 – *Monogram* – já retirava imagens da mídia e dos cartazes da rua para reproduzi-las em suas obras, principalmente após a descoberta dos recursos trazidos pelo *silkscreen*. Para ele, o mundo entrava em excesso pelos sentidos, invadia a vida pela TV e pelas revistas e era preciso que a arte desse conta daquela realidade que lhe parecia apocalíptica. Assim surge a série *Signos*, de 1970, feita de colagens de personagens midiáticos, mitos americanos daquele momento, o astronauta que acabava de pisar na lua, e a homenagem aos mortos recentes, John Kennedy, Janis Joplin, sua conterrânea do Texas, soldados na guerra do Vietnam, misturados aos interesses do petróleo, presente nas logomarcas da Shell e da Esso, e às famílias felizes da classe média. Tudo isso gerando associações com fatos políticos que não deixam dúvida sobre a consciência de Rauschenberg ao apropriar-se da mídia impressa. A escolha de trabalhar preferencialmente com materiais reciclados, rejeitados, mesmo tendo vindo, como muitos dos seus companheiros de geração, da arte comercial ou da publicidade,

tem um valor conceitual. O uso de fragmentos de papel ou de imagens de segunda geração (CHIARELLI, 1999) restringe a ideia de autoria e o artista compartilha com o coletivo seus achados poéticos, sem nenhum medo da vulgaridade ou do *kitsch* como se costumava rotular o pop americano inicial. Um pouco depois, e em outro continente, Mimo Rotella (1918-2008) fez dos fragmentos de cartazes colados e rasgados, a expressão de uma maneira única de ver o mundo e conceber a arte. Ela deve poder servir também para acolher subjetividades singulares que ali encontram, senão um grande prazer, pelo menos uma técnica de sobrevivência, daqueles que não podem ficar longe da criação sob pena de definhar.

Rotella participou de exposições tanto na Europa como na América, onde teve a oportunidade de conhecer artistas da nova vanguarda, entre 1951 e 1952, quando fez uma residência artística na Universidade de Kansas City, mesma escola em que estudava Rauschenberg. Teve contato com Oldenburg, Cy Twombly, Pollock e Yves Klein, mas somente em 1953 ele descobre aquilo que ele próprio definiria como uma iluminação zen: o manifesto publicitário como expressão artística da cidade. Assim surgem suas colagens, inspiradas em um princípio cubista, contaminadas pela matriz dadá com a utilização de materiais encontrados. Assim também suas descolagens, quando passa a retirar os cartazes publicitários do papelão que lhes servia de suporte, levá-los ao laboratório para rasgá-los, usando a parte lisa, detrás das obras para imprimir seu *Manifesto lacerato*, pondo em prática uma poética da laceração, intervenções com solventes e outros produtos sobre páginas publicitárias das revistas e cartazes. Amigo de Pierre Restany, participa da célebre exposição de 1960, organizada pelo crítico, ocorrida em Milão, Paris e Nova York, que apresentou ao mundo os artistas do Novo Realismo – Yves Klein, Jean Tinguely, Christo, Arman, Spoerri, além do trio Hains, Dufrêne e Villeglé. Conhecidos como *Les affichistes*, que utilizavam de preferência a colagem, com os quais Mimo Rotella compartilhou projetos e exposições.

Manifesto lacerato explora cartazes de todas as origens, propagandas, pinturas clássicas, artistas de cinema, objetos esdrúxulos. Nas séries dedicadas ao cinema, Rotella utiliza imagens que põem em primeiro plano rostos de celebridades como Marilyn Monroe, Sophia Loren, Elvis Presley,

rodeados de uma aura feita de fragmentos de papéis picados, rasgados, multicoloridos. Finalmente, sua série *Blanks* (1992) em que cobre os cartazes com papel branco, faz um gesto radical que fala da necessidade de esvaziar os olhos de tantas imagens. No Brasil também tivemos nossos colagistas. Desde pelo menos os anos 1930 que Jorge de Lima, acompanhando as tendências das vanguardas europeias surrealistas, elaborou séries de fotocollagens inusitadas; mais tarde, já nos anos 1950, Carlos Scliar e Athos Bulcão, seguidos nas décadas seguintes por Lygia Clark e Hélio Oiticica, fizeram da colagem, em um momento ou outro, uma técnica de eleição.

***Homo Ludens*: artistas em Brasília**

Pode-se dizer que o gosto pela colagem foi um traço que Fernando Madeira trouxe da formação de arquiteto. Sua transformação em artista foi lenta e exigiu rituais de despojamento, uma espécie de filtro para a enorme bagagem que trazia da arquitetura – em termos de conhecimento humanístico da teoria e da história da arte e em termos de domínio técnico do desenho, das canetas, do lápis, dos pincéis. A colagem surgiu desde lá, muito cedo, ao aplicar letraset ou outros recursos gráficos disponíveis para as apresentações de edifícios em perspectivas. Justamente o desafio era perder os vícios do desenho de arquiteto. Para isso foi preciso trabalhar com a mão esquerda. Daí resultou a série *Mitológicas* (1988-1990): desenhos de animais deformados ou inexistentes, seres que passaram por transformações genéticas, lagartos, dinossauros e anões. A aquarela em paleta de tons terrosos, dos vermelhos aos castanhos, define-se naquele momento e seguirá acompanhando o artista. Desde as primeiras obras datadas dos anos 1980, quando ainda frequentava o ateliê de Ralph Gehre, a série *Máscaras* foi feita de papéis colados e pintados, resultando em uma galeria de caras severas e amedrontadoras, meio máquinas ou tanques de guerra. Em um outro conjunto de obras, utiliza cascas de eucalipto, obtendo uma fatura pictórica única, pelas texturas, pelo colorido predominante do material – um terra siena fosco e em *dégradé* – além de um efeito quase tridimensional que se coaduna com a pintura emplastrada. A partir desse

momento, a colagem – sempre vinculada ao desenho e à pintura – será o meio técnico mais utilizado pelo artista e o papel e as telas, seus suportes prediletos.

De sua atividade como restaurador de monumentos do patrimônio histórico, trouxe também o aprendizado sobre técnicas de preservação e a consciência do trabalho do tempo sobre todos os seres. Daí essa obsessão em salvar. Salvar do fogo, salvar do lixo, salvar do esquecimento. Duas séries de grande força emocional surgiram dessa experiência: *Literatura de bolso* (1995) e os *Ex-votos* (1996). A primeira é feita a partir de livros do século XIX, já roídos por traças e deteriorados pela umidade e pelo abandono, encontrados em um velho armário retirado do quintal de um casarão da Cidade de Goiás. Surgiram pequenos retângulos feitos de um fundo pintado e repintado, sugerindo texturas marmorizadas em tons de cinza, sobre o qual são justapostas páginas dos referidos livros, amareladas, carcomidas, em diferentes composições. As colagens ainda ganham uma última demão de cola muito diluída, uma veladura respeitosa diante da antiguidade, das coisas idas. Já os *Ex-votos* estão mais próximos do *assemblage*. São 24 peças feitas a partir de madeiras, sem serventia para o restauro arquitetônico, provenientes de casarões e igrejas dos séculos XVIII e XIX. Tendo esses volumes como base, o artista trabalha sobre as superfícies, adicionando pintura, colagem, placas de metal, rodas dentadas e, como um fabricante artesanal dessas oferendas, considera-as uma forma de retribuir uma graça recebida, de entrar em contato com o sagrado, de pedir a sabedoria do tempo certo para fazer cada coisa.

Toda a obra do artista está permeada por esses acasos, pelos achados por um olho treinado que não deixa passar um papel com forma, cor ou rabisco interessante. Sua última série, *Serras Gerais*, de 2015 e 2016, leva a arte da colagem a um ponto muito elevado tanto em termos de excelência técnica quanto de uma poética que aposta no sublime das paisagens grandiosas, como na tradição romântica. Parece que, findadas expectativas e perplexidades, iniciou-se um fazer artístico mais lírico, mais leve, embora não menos sério. O que ressalta nesses trabalhos recentes de Fernando Madeira é a afirmação da dimensão lúdica do ato de fazer colagem. Prazer insuperável, forma pessoal de entender e praticar sua arte.

As novas colagens contemporâneas obedecem a regras muito particulares e têm tido suas possibilidades enormemente ampliadas devido ao acesso aos meios digitais. Trabalhos, muitas vezes intimistas, passam ao grande formato, ganham o espaço público, projetados ou impressos em imensos *outdoors*. Imagens selecionadas da internet, recortadas, coladas, trabalhadas sem nenhum suporte material a não ser a parede ou o telão onde são exibidas. As tecnologias digitais tornaram possível um grande número de experimentos que deslocam a função da arte, com sua ênfase no entretenimento ou na interação por exemplo; permitem também a realização de projetos de larga escala, de grande formato, em geral práticas colaborativas, como as intervenções urbanas ou os projetos elaborados tendo em vista um lugar específico, um shopping, uma galeria, uma casa. Assim é que Wagner Barja, artista eminentemente conceitual, em significativa antologia retrospectiva de seu trabalho, em 2015, apresenta mais uma de suas irreverentes proposições, uma colagem de 1985, digital em todas as fases de sua execução, feita em grande escala, tendo como paisagem de fundo um céu de astronautas, recortado em sua parte inferior por montanhas, onde, levanta-se, em primeiro plano, o profeta Oséas, obra do Aleijadinho, em retângulo destacado, à direita. O profeta mira uma jaguatirica que se movimenta, da esquerda para a direita, atravessando um matagal selvagem, na parte inferior do quadro. O todo é recoberto de penas de galinha d'angola que caem delicadamente sobre a paisagem insólita. Imagem movente, alegoria que remete às origens multiculturais do Brasil e ao reconhecimento do Barroco como matriz principal da arte brasileira.

Gladstone Menezes (1962) também trabalha com colagens inteiramente digitais desde 2010 e, até então, tem dado conhecimento dos resultados também pela internet, em sítios específicos criados para isso. Não se impõe limites nem constrangimentos quanto ao uso de ferramentas que permitem alterar, fragmentar, duplicar, recompor imagens deixando a imaginação livre para associações sem nexos aparentes, para os encontros insólitos. Chega-se assim a experiências de matriz surrealista, na seleção das figuras, na desproporção das escalas, libertando fantasias, experimentando gêneros, colagens que remetem a um imaginário erótico, já presente nas obras do artista desde a década de 1990. Outras colagens

são quase abstratas, focadas na composição onde o artista parece buscar uma espécie de transcendência ao introduzir interferências sob forma de linhas verticais, horizontais, diagonais. Na verdade, desde 2004, Gladstone tem tido uma colaboração regular com uma escola de dança de Vila Nova de Gaia, Portugal, encarregado de produzir os cenários para balés como *Quebra-nozes* ou *Os saltimbancos* – este último inteiramente baseado nas pinturas da Tarsila do Amaral – performados pelo grupo Kale. Para esse trabalho como cenógrafo, utiliza a colagem, tanto digital como a tradicional, imprimindo o resultado, em grande formato, sobre tela.

O coletivo Irmãos Colagem existe desde 2010. São três jovens, todos eles nascidos em meados dos anos 1980. Pedro Ivo Verçosa, Júlio Lapagesse e Felipe Cavalcante. Cada um tem sua carreira solo, mas, quando trabalham em conjunto, cria-se um outro artista, uma quarta pessoa. Os métodos que inventaram para se colocar limites e constrangimentos são notáveis. Eles são necessários em um campo a rigor ilimitado – a vertigem dos acervos disponíveis – e em que tudo parecia já ter sido feito. Primeiramente, um entendimento sobre a natureza das imagens que são o ponto de partida, e jogam com o acaso dos livros que chegaram às suas mãos: enciclopédias, coleções infanto-juvenis, *O mundo da criança*, *Barsa*, *Britânica*, livros antigos, ilustrados a bico de pena, em preto e branco, ou a cores, o amarelo vibrante, o azul-anil dos *offset* antigos. São cores chapadas, sem brilho, sem cola, que dão essa fatura excelente, granulada, sobretudo quando ampliadas. Esses livros que estão sendo recortados, de onde estão sendo retirados detalhes, fragmentos, nem têm uma relação direta com o artistas já nascidos em plena civilização digital. São livros que foram importantes para antepassados, pais ou avós. Alguns deles, muito poucos, aqueles com os quais há um elo afetivo forte, não se destinam à tesoura. Era preferível a corrida aos sebos, as doações de amigos, o garimpo das imagens que, depois de escolhidas e recortadas, entram na composição artesanal e coletiva da colagem. Algumas séries intimistas, pequenos formatos, como as bailarinas de Julio Lapagesse que lembram os personagens de Meliès; outras são compostas de colagens gigantes. Estas últimas representam um desdobramento da fase anterior, como se fosse uma segunda etapa: colagens digitalizadas e impressas em papel de *outdoors* em formatos

avantajados, adequados a dimensões pré-determinadas. Os instrumentos e recursos tecnológicos permeiam toda essa fase do processo, mas não apagam as marcas da manualidade, do prazer de fazer com as mãos, que está na origem do projeto. Em seguida, vem o trabalho de colar na parede ou no muro. Talvez essa última parte seja mesmo a culminância da função lúdica que buscam, ou aquilo que procuram, mesmo sem o saber, aqueles escolhidos para serem artistas. “É quando a gente mais se diverte, no momento da colagem final”, diz Júlio Lapagesse em conversa informal². Não partem de um desenho ou de um planejamento acabado. Cada um leva apenas suas imagens e, um após o outro, acrescenta um fragmento, uma figura ao imaginário que ali se constrói. A *performance*/ação – mesmo que os impressos e as colas fossem pesados para carregar e para manejar – parece tornar-se um momento especial, transfigurado, de jogo e de pura brincadeira, enquanto colam diretamente nas paredes animais, rostos, paisagens, detalhes de corpos e esqueletos, tirando partido da desproporção das escalas e do insólito jogo aleatório.

Tantas são as possibilidades da colagem, suas técnicas e associações conceituais que seria impossível, no curto prazo, um levantamento, um mapa dos colagistas contemporâneos. Contudo é impossível não fazer referência às artistas feministas como Myriam Schapiro, Barbara Kruger ou Cindy Sherman ou aos artistas congoleseos contemporâneos, como se viu em recente exposição na Fundação Cartier de Paris, *Beauté Congo*, como Kura Shomali, Steve Bandoma, Sammy Baloji, e outros artistas para os quais não haveria outra matéria de expressão se não fossem livros e revistas velhas, de onde tiram superfícies de cores, sugestões de formas e composições, ideias.

Todos os artistas que encontrei comentaram sobre o estado de bem-estar e descompromisso que sentiam quando se punham a trabalhar sobre os recortes e as colas. Questões de natureza plástica sim, mas principalmente questões de natureza emocional estão em jogo nesses projetos, solitários ou compartilhados, que visam a um contato vivo entre o artista e seu interlocutor. Como se essa função da arte, um pouco relegada, tomasse a dianteira com experimentos despreziosos, modelos de participação e de viver/trabalhar em conjunto, propostas de remodelagem da sociedade,

2

LAPAGESSE, Julio: depoimento
[março, 2016]. Entrevista concedida à
autora.

“modos de viver e de agir dentro da realidade, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2002, p. 13). Tentar habitar o mundo da melhor forma possível, criando espaços de convívio, mantendo a vigilância sobre as questões sensíveis do seu tempo: a necessidade de reinventar formas de sociabilidade, de lidar com o consumo e com o desgaste do planeta; a consciência da desigualdade, da precariedade, da destruição. Para isso, a arte não precisa abandonar sua função lúdica. Ao contrário, o jogo é mola propulsora da criatividade e de tudo o que transcende à satisfação de coisas imediatas.

Talvez o prazer da colagem e do juntar fragmentos e objetos em *assemblages* guarde uma afinidade com conteúdos inconscientes infantis, como a brincadeira, a concentração e a paradoxal seriedade das crianças quando se dedicam a jogos importantes. O fato de ser uma referência tão escondida traz um resultado forte para os trabalhos e benéfico para os próprios artistas. Buscas individuais e coletivas com o objetivo de criar estados de bem-estar, momentos felizes; abrir as portas para as emoções, provocar o riso e pequenas epifanias a cada dia. A felicidade, a aspiração humana mais universal, segundo os filósofos iluministas e empiristas, para cuja consecução foram criados os governos e as leis, a indústria, a ciência, a religião e a arte, volta agora não mais como uma grande utopia, mas sim nos pequenos deslocamentos das regras do bem-viver. Os gestos têm um papel muito importante na arte contemporânea, tão aberta a experiências capazes de alterar a percepção e a identidade dos artistas e de seus interlocutores. Dessa interação privilegiada surgem momentos de intensa emoção provocada certamente por um encontro intersubjetivo denso, de uma outra natureza dos modelos de felicidade propostos pela sociedade de consumo (SALECL, 2005) Em um outro território da arte contemporânea, como que para afirmar a enorme diversidade de conceitos que a sustentam e, do lado oposto à arte sombria, fantasmática e dolorosa, surge essa arte feliz que quer lidar com o desejo e o erotismo, fontes perenes de energia vital, pondo em cena um imaginário que, da Arcádia ao Nirvana, passa a fazer parte de uma espécie de sistema de prazeres refinados de que toda sociedade precisa e que só os artistas são capazes de inventar.

Colagem e *assemblage*: algumas considerações
Angélica Madeira



Figura 1 :: Irmãos Colagem
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.



Figura 2 :: Irmãos Colagem
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.

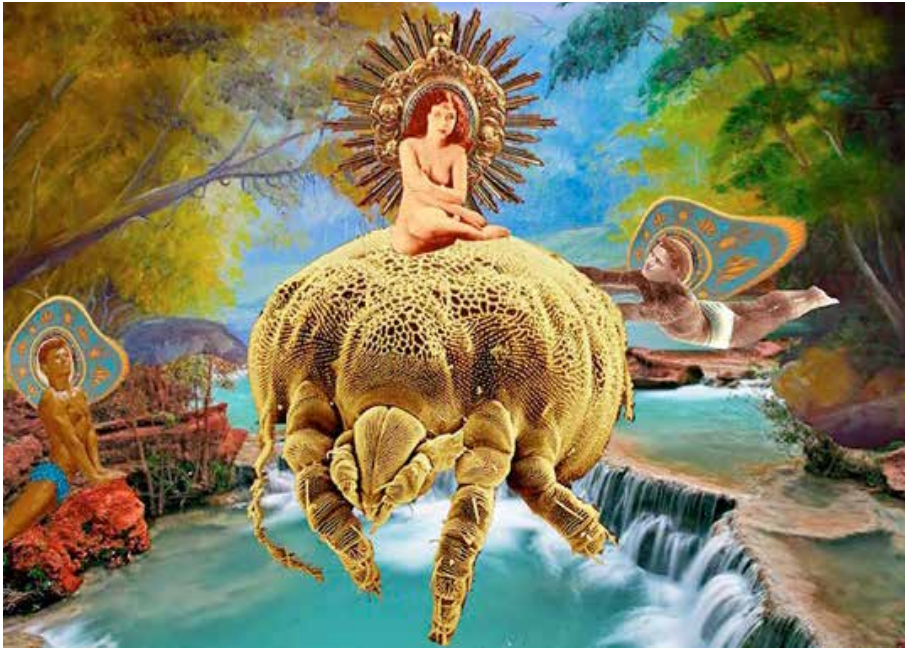


Figura 3 :: Gladstone, Sem título, colagem digital, 2013
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 4 :: Fernando Madeira, Serras Gerais 1, Colagem e pintura sobre papel
Canson, 60x80cm, 2015
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 5 :: Fernando Madeira, Serras Gerais 2, Colagem e pintura sobre papel Canson, 60x80cm, 2015
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 6 :: Irmãos Colagem trabalhando
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel, 2002.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- LEFFINGWELL, Edward. Schapiro's material girl. *Art in America*. Nova York, v. 94, n. 8, p. 45-58, set. 2006.
- MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas*. Brasília: Ed. da UnB, 2013.
- ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters. Vida e obra. In: Catálogo da exposição organizada pelo Sprengel Museum Hannover em colaboração com a Kurt und Ernst Schwitters Stiftung. *O artista Merz*. Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- RAUSCHENBERG, Robert. Biography, s.d. Disponível em: <<http://www.robert-rauschenberg.artnet.com>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- RESTANY, Pierre. Conceptions of New Realism, 28-02-2016. Disponível em: <<http://pierre-restany.wikipedia.pt>>. Acesso em: 3 abr. 2016.
- ROTELLA, Mimo. Biography, s.d. Disponível em: <<http://mimorotella.artnet.com>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- SALECL, Renata. *Sobre a felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo*. São Paulo: Alameda Editorial, 2005.

TAZZI, Pier Luigi. Art and happiness: a parallel story with odd omission. In: *Hapiness: a survival guide for art and life*. Catálogo da exposição do Mori Art Museum de Tóquio, 2003.

Recebido em 20/05/2016

Aprovado em 27/06/2016

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças¹

Kadma Marques²

Silas de Paula³

Resumo

Este artigo problematiza os limites de imagens artísticas contemporâneas, sobretudo das instalações, ou seja, do modo como estas entrelaçam o espaço especializado da obra àquele da exposição. Ao analisar a experiência de imersão do *participador* na instalação *Entre os olhos, o deserto*, obra de Miguel Rio Branco, em exposição no Instituto Inhotim – Brumadinho (MG), conclui-se que a materialidade comunicacional das instalações constitui uma estética da presença e do encontro, a qual busca diluir distâncias e estreitar vínculos intersubjetivos, mediante a reconfiguração do espaço e do tempo da exposição.

Palavras-chave: Imagem. Instalação. Espaço. Tempo.

About the installation *Between the eyes the desert: relational, spatial and temporal approximations*

Abstract

This article problematizes the limites of the contemporary artistic images, especially installations, i. e. the way they interweave the piece's particular space with the exhibition's one. Analyzing the participator's immersion experience into the installation *Entre os olhos, o deserto*, piece by Miguel Rio Branco, exhibited at the Instituto Inhotim – Brumadinho (MG), we conclude that the installations' communicationnal materiality constitutes an aesthetic of presence and encounter which searches for dilution and narrowing of intersubjective links through a reconfiguration of the space and time of the exhibition.

Keywords: Image. Installation. Space. Time.

1

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC). Integra o Grupo de Pesquisa em Cultura Visual da Universidade Federal do Ceará, vinculado ao DGP/CNPQ (Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil/CNPQ).

2

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2006), com estágio no exterior (Lyon/França), como bolsista do Acordo CAPES/COFECUB entre a Universidade Federal do Ceará e a Université Lumière Lyon2 (2004-2005). Atualmente é professora adjunto do curso de Ciências Sociais e membro efetivo do corpo docente do Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade (MAPPs), da Universidade Estadual do Ceará, desde 2007. É também professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais (Modalidade à Distância), onde é membro do Núcleo Docente Estruturante (NDE). E-mail: <kadmamarques@yahoo.com.br>.

3

Doutor pela Universidade de Loughborough, Inglaterra (1996). Professor do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. É fotógrafo e faz parte do programa de pós-graduação em Comunicação atuando na linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual. Coordena o grupo de pesquisa em Cultura Visual.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

Introdução

Dentre as inúmeras obras dos pavilhões do museu do Inhotim, a instalação *Entre os olhos, o deserto* (Figura 1), do artista Miguel Rio Branco, impõe questões cruciais ao pesquisador que se dedica à compreensão das dinâmicas constitutivas do universo da arte contemporânea.



Figura 1 :: Uma das sequência trípticas da instalação *Entre os olhos, o deserto*
Fonte :: Disponível em: <<http://gustavomackenzie.wordpress.com/2010/11/24/entre-os-olhos-o-deserto-miguel-rio-branco/>>. Acesso em: 1 set. 2014.

Por meio do seu percurso de montagens e instalações, Rio Branco se coloca como um artista de postura contemporânea, pois procura, por meio da arte, “*aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida de evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009, p. 18, grifos do autor). Ao diferenciar o moderno vanguardista e o contemporâneo na arte, Bourriaud afirma que este último se configura pelo desejo de mudar a forma como nos relacionamos com as coisas ao nosso redor, ao invés de superá-las.

Sobre esse “aprender a habitar melhor o mundo”, é preciso considerar como os sujeitos geram de maneira compartilhada reflexões e discursos sobre as experiências propostas pela arte. Acerca desse encontro

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

de subjetividades, três aspectos primordiais serão analisados neste artigo: a relação entre presenças, espaço e tempo, elementos constituintes da arte contemporânea, sobretudo daquela forma designada como instalação.

Sobre a dimensão relacional na instalação: a presença

A experiência de imersão oferecida pela excepcionalidade da obra *Entre os olhos, o deserto* se constitui como campo de forças que potencializa apreensões de naturezas diversas. Tais forças agem como vetores que coadunam os fatores imagéticos presentes, dos quais o corpo do “participador”⁴ é, evidentemente, um dos elementos primordiais na formação do encadeamento simbólico urdido pelo artista.

Nessa experiência de afetação, o *participador* acha-se no centro de relações que se ligam por um tipo de *cola*, tal como propõe Nicolas Bourriaud (2009), em *Estética Relacional*.

De fato, o caráter relacional das instalações na trajetória de Miguel Rio Branco⁵ traduz um esforço de aprimoramento do papel da arte, reconfigurando a composição de imagens ao ápice das possibilidades de estratificação, acumulação, bem como a exploração de materiais e suportes, de espaços e tempos.

Óbvio, as formas antigas não estão ausentes das expressões contemporâneas, semelhando às *sobrevivências pulsantes* de fantasmas não redimidos (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Ocorre que, ao invés de propor o *novo*, colocando-o no lugar do que se consideraria antigo, superado, cabe às instalações promover um outro olhar sobre a realidade familiar.

Por isso, o *novo* não tem mais condições de ser considerado um padrão para a arte atual, como o fora para o mundo moderno. No caso das instalações, as quais podem ser acionadas pelo menos sob os aspectos espacial e temporal, o “antigo” subsidia antes a extrapolação dos limites convencionais dos quais a arte se serve.

Assim, considerando-a sob o aspecto espacial, a instalação configura-se como acercamento de uma determinada porção do espaço,

4

Expressão forjada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), para designar o caráter interativo da relação estabelecida entre os públicos e suas obras, sobretudo na série de *parangolés*.

5

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco, apesar de ser consagrado pelo trabalho fotográfico, sempre foi um artista plural, com imensa sensibilidade para diversas formas de expressão artística, reivindicando comumente esse lugar. Sobre sua trajetória artística, conferir a dissertação de Mestrado de REBOUÇAS (2015) intitulada *Amontoado de destroços: reflexões sobre comunicação e arte contemporânea a partir da instalação “Entre os olhos, o deserto”, de Miguel Rio Branco*.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

ainda que esta não seja sempre tão facilmente delimitável e identificável. Considerando-a sob o aspecto temporal, a instalação diz respeito a um encontro subjetivo – que se dá como temporalidade – entre as partes envolvidas, as quais se materializam de maneiras diversas.

Admitamos que estes dois aspectos sobre os quais se funda toda percepção visual, não só podem ser aplicados ao caso da instalação de arte contemporânea, mas também que eles são retroalimentáveis. Ou seja: primeiro, a possibilidade da deflagração de um espaço específico, pensado como um dos elementos estéticos de uma proposta artística, propicia condições para a criação de um ambiente de trocas. Tais trocas estabelecem relações: de pensamento, de opiniões, de vivências, de histórias, de percepções que se dão no tempo; segundo, a relação simbiótica que estabelece em dado momento o entrelaçamento de ao menos dois entes, dois corpos. Esse comensalismo estético do qual somos parte quando adentramos em uma instalação, cria um vínculo entre partes, no qual uma(s) beneficia(m)-se da(s) outra(s). Nisso, a própria relação torna-se um espaço-tempo particular e familiarizado.

Nele, a parte que é aquela do artista – os sentimentos e as ideias que concatenou no processo criativo que visa afetar o outro –, está presente apenas virtualmente. Mas qual é a natureza de tal *presença*, com a qual nos encontramos numa sala de instalação?

Sobre a categoria *presença*, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) aventa uma nova epistemologia para compreender a experiência estética, reconfigurada pela oscilação entre pelo menos duas propostas de cultura: culturas de sentido e culturas de presença, ambas moldadas pelo contato do ser humano com as coisas do mundo.

Para apreender a dinâmica cultural que se estabelece entre tais *presenças*, pode ser útil recorrer a seguinte distinção: a noção de “casa” se diferencia daquela de “lar”, complementando-se. “Casa” configura-se como arranjo *espacial* arquitetônico que abriga mobiliário e bens; serve de proteção contra as intempéries do clima, salvaguardando a satisfação de necessidades nutricionais e fisiológicas de seus habitantes.

Por sua vez, “lar” adere mais imediatamente aos vínculos criados por um cotidiano comum, aos laços de afeto – e de desafeto – às crenças

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

e valores que unificam uma família ou tencionam tais laços, e o *tempo* necessário à construção destas relações.

As duas palavras (casa e lar), muitas vezes, são empregadas como sinônimos. No entanto, uma está mais relacionada ao espaço (casa) e outra ao tempo e às relações (lar). Embora ambas estejam atreladas à instituição familiar, “casa” e “lar” vinculam-se diferentemente ao que se entende idealmente por “família”.

Retomando o aspecto relacional que a instalação proporciona, ele pode ser abordado sob duas vias: do espaço especializado e do tempo expandido. Assim como o conceito de “família” pode ser observado sob a dimensão *casa-lar*, e *espaço-tempo*, o conceito de *presença* na instalação artística também pode seguir essa dupla clivagem.

Sobre a dimensão espacial na instalação: a arquitetura

Embora o termo “instalação artística” seja vinculado de modo recorrente à arte contemporânea, não é pacífica a ausência desta referência nos demais formatos de exposição de obras artísticas. Mesmo nas mais simples exposições, aquelas que não passam de pinturas e/ou fotografias dispostas nas paredes, com luzes direcionadas, ou de salas que acolham esculturas tridimensionais, o conceito de “instalação” poderia servir também para designar os objetos artísticos que, *instalados* no espaço expositivo, testemunham uma vontade (de quem os instalou), de conformar uma composição que convoque o *observador* à interação visual, mais ou menos intensa.

Na arte estão em um jogo permanente de mútua configuração o *espaço* – ao qual os nossos corpos adentram – e o *tempo* da permanência e de reflexão – o qual se estende ainda ao tempo pós-exposição. Por isso, a expressão *instalação* assume neste artigo um caráter genérico, sem ignorar as especificidades que ela comporta no âmbito da arte contemporânea, como uma espacialidade fluida.

Milton Santos em seu livro *A natureza do espaço* (2006), ao tratar da mediação técnica na relação entre o ser humano e o espaço, levanta

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

questões sobre desterritorialização e estranhamento, associadas à fluidez do espaço e o redescobrimiento da corporeidade. Para o autor, cada lugar é o mundo, sendo o conceito de “lugar” um elemento intermediário para compreendermos a relação mundo/indivíduo.

O conceito de “lugar” ajuda-nos então a pensar esse espaço como “um campo de forças multicomplexo” (SANTOS, 2006, p. 213), no qual se constrói um jogo dialético que está constantemente oscilando entre fragmentação e globalização, local e global.

Milton Santos opõe-se à ideia de supressão do espaço na era da informação. Para ele, o que se dá é um novo formato à categoria “distância”, embora o espaço não seja definido exclusivamente por ela. Assim, o avanço das tecnologias da informação não dissolve cidades, mas cria *cidades eletrônicas* nas quais os lugares urbanos e os espaços de fluxo virtual influenciam-se mutuamente. Resta então investigar que natureza estruturadora do espaço é essa que configura lugares sem arestas palpáveis, por meio de uma materialização diversa.

Tal materialização tem como principal elemento mediador a dimensão técnica, sendo esta “um conjunto de meios, instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 2006, p. 16). Nesta perspectiva, a arte figura como uma das maneiras de *criar espaço* e de *realizar a vida*, pois inscreve como categoria mental as experiências dos seres humanos no que se refere ao espaço.

No âmbito da arte contemporânea, a instalação promove um extravasamento dos limites da utilização dos meios e dos espaços, dando ao artista condições para realizar uma crítica à sua própria obra, ao material de que se utiliza para concebê-la e ao espaço onde a instala.

Ainda acerca do recurso aos limites, estes revelam a maneira pela qual a arte contemporânea imprime nas obras inquietações que envolvem não apenas objetos concretos, mas, sobretudo, conceitos e atitudes. Nela, tornam-se mais importantes as reflexões sobre os conteúdos do cotidiano e das relações sociais do que a qualidade estética⁶, por exemplo. Daí abordar, com base em Jacques Rancière (2009), a emergência de uma leitura da estética como política e da política como estética, pois o que se dá a ver

6

Embora pudéssemos refletir sobre *qualidade* estética na arte contemporânea, pois esta tem quebrado padrões e apontado para a existência não de um mundo da arte, mas de mundos da arte que correm por fora dos salões, e por isso apresentam novas propostas estéticas. Cf. Heinrich (2008).

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

é o que se deseja partilhar para que a comunidade comungue dos bens sensíveis que ela mesma produz.

Se os limites conformam lugares, é preciso lembrar que “cada lugar é, à sua maneira, o mundo [...] mas também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais” (SANTOS, 2006, p. 213). O conceito de “lugar” na arte configura-se assim como equivalente ao de espaço especializado, recortado, ainda que não seja demarcado por limites claros. O lugar é aquele que se reveste, sobretudo nas instalações, de abrigo às ideias de interação e imersão.

No trabalho de Miguel Rio Branco há inúmeras inquietações sobre os desafios de tratar a desterritorialização e a reterritorialização da obra de arte proposta pela combinação de imagens que se materializam diante de nós, envolvendo nossos corpos. Tal combinação escorre por entre os dedos sem que ao menos a toquemos: um tipo de tangência que inquieta positivistas, já que somos levados a assumir uma postura na qual a *imaginação* emerge como a faculdade de reconfigurar, pelas imagens, uma nova realidade.

Na sala de *Entre os olhos o deserto*, as distâncias se multiplicam, esgarçando a materialidade da obra. Aliás, seu espaço é construído por *distâncias*: a que há entre os olhos do *participador* e os do artista; entre os dois olhos de um mesmo *participador* (será que cada olho de uma mesma pessoa vê a mesma coisa?); e entre os olhos do conjunto de participantes que habitam simultânea e efemeramente a sala da instalação (a qual poderia ser chamada de distância indireta ou relativa). Globalmente, tais *distâncias* podem ser designadas, ainda que de maneira incipiente, como *espaço não tangível*.⁷

O estudo dessas *distâncias* talvez acrescente à compreensão da diferenciação entre os conceitos de *espaço* e de *lugar*. Se para Canton (2009), eles designam relações singulares com as circunstâncias e os objetos, para Milton Santos *lugar* se refere a uma especificidade do *espaço*, ao passo que este seria um conceito mais genérico. Em síntese, é possível dizer que a arte ocupa um espaço especificamente territorializado, física e simbolicamente.

Neste contexto, se as estruturas arquitetônicas como museus e galerias se configuram como espaços especializados, a instalação artística

7

Pelos limites oferecidos por este artigo, esta e outras reflexões apenas esboçadas apontam pistas para pesquisas futuras que darão seguimento à presente investigação.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

representa um lugar específico dentro de outro já especializado. É preciso lembrar ainda que as formas contemporâneas de expor a arte provocam uma ressignificação dos espaços institucionalizados que, para atender às demandas das mutações do mundo artístico, precisaram também se reconfigurar.

Para Cocchiarale (2007), a compreensão do espaço da arte no mundo contemporâneo passa por uma reflexão sobre a potencialização da autonomia da arte e a liberdade com que esta burla as academias e escolas para refazer-se num movimento de repaginação da vida cotidiana mesma.

Um cenário mais recente de contra hegemonia daqueles princípios criadores da arte, tem relação direta com a maneira de ocupação dos lugares de exposição, fato que levou à formulação de expressões que, mesmo hoje, são definidas com certa dificuldade – é o caso de *instalação* e de *performance*. É preciso então elaborar uma rede de inteligibilidade conceitual que subsidie a definição desse espaço especializado, desse lugar onde a arte se experimenta e se dá a experimentar; onde ela acontece fugazmente.

Mesmo a arte moderna, nos começos do século XIX, participou do longo processo de reconfiguração do espaço expositivo, mediante menos acumulação e mais espaços *em branco* entre as obras. O predomínio de formas retas, limpas e brancas, levou à ideia de *cubos brancos* das salas de exposição, as quais visavam criar um espaço neutro no qual o amador silente deixasse a arte *falar* por si só (RODRIGUES, 2011).

Entretanto, tal movimento de neutralização dos ambientes revelou-se um procedimento artificial, cujo ponto de partida era a *vontade* de utilizar o branco para isentar a arquitetura de significados que interferissem na fruição da arte. Esta consciência forjada pela arte contemporânea defendia uma tomada de posição ativa em face da interferência nos ambientes de exposição, institucionalizados ou não. A *land art*, em meados do século XX, por exemplo, constitui uma crítica à instituição museológica.

Neste sentido, o Instituto Inhotim manifesta esse desejo de reterritorializar: obras contemporâneas, de diversos formatos, ocupam os ambientes da reserva ambiental e criam novos mundos possíveis para a arte, reconfigurando, inclusive a ocupação articulada dos espaços de *fora* e de *dentro*.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

De fato, a arte contemporânea parece não temer a volta ao espaço de *dentro*, pois o que vemos no Inhotim, é um retorno ao cubo que agora abandona sua imparcialidade branca de arestas fechadas. Há inúmeros exemplos desta quebra na ocupação do *dentro* que reconfigura a relação com o *fora*.⁸

Para melhor delimitar as questões que envolvem a utilização do espaço pela arte contemporânea, são esclarecedoras as reflexões de Stéphane Huchet sobre as relações conceituais que a arte mantém com a arquitetura. Em *A arte como arquitetura espacial: alguns pontos preliminares* (2009), ele discorre acerca das formas de exposição e, particularmente, da instalação como potencialização do espaço para expansão da obra.

Ao refletir sobre a relação do corpo com o espaço especializado da instalação artística, o pesquisador afirma que há uma “conquista progressiva da consciência artística de que as obras de arte [...] devem se preocupar com a maneira de investir, de ocupar o espaço” (HUCHET, 2009, p. 247).

O autor lembra ainda que sua pesquisa busca “mostrar que a preocupação dos artistas no que tange à sua inserção num espaço de exposição os leva a criar uma relação com o espaço arquitetônico, o de uma galeria, de um museu, de uma instituição qualquer, espaços públicos, etc” (HUCHET, 2009, p. 247). E é por essa premissa que procura entender especificamente, as instalações de arte na arte contemporânea, como procedimento criativo peculiar.

Assim, Huchet evidencia uma aproximação entre o que se entende por instalação e a retomada de “uma velha categoria da arte”: a *alegoria*⁹. Na perspectiva da recepção, o teor alegórico da instalação estaria num “frasear plástico”, de uma “sintaxe visual feita de objetos”, na qual se instala um “discurso implícito” que “à diferença da alegoria clássica, [...] não dispõe de códigos preestabelecidos que ajudariam o observador a entendê-la imediatamente” (HUCHET, 2009, p. 248).

Contudo, Huchet (2009) ressalta que a questão do sentido que se constrói nesse procedimento artístico implica em investigar os princípios da espacialização experimental da arte, inaugurada como práticas complexas de reformulações do espaço utilizado. De fato, o que antes era apenas um *espaço* para abrigo de obras – o *cubo branco* –, passa então a dialogar

8

Ver o *Sonic Pavilion* do artista norte-americano Doug Aitken, a *Galeria Psicoativa*, do brasileiro Tunga; ou a obra *De Lama Lâmina* do norte-americano Matthew Barney –, outras que sugerem imersão – como o *Galpão Cardiff & Miller*, dos artistas canadenses George Bures Miller e Janet Cardiff; o *Galpão Cosmococas* (que instala quatro cosmococas da série de nove), dos brasileiros Hélio Oiticica e Neville d’Almeida; ou a obra *Piscina* do argentino Jorge Macchi – e ainda as que estão em relação direta com a paisagem do lugar – como a obra *Beam drop Inhotim*, do norte-americano Chris Burden; *Viewing Machine* do dinamarquês Olafur Eliasson; ou ainda a obra *Elevazione*, do italiano Giuseppe Penone.

9

Stéphane Huchet tratou da categoria *alegoria* em diversas circunstâncias como em *L’installation ou le retour de l’allégorie* (1997); *Será a instalação um dispositivo alegórico?* (1998); *Instalação, alegoria, discurso* (1997); *Les incertitudes de l’installation* (1998); *Situação crítica da instalação* (2008); *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares* (2006);

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

com a gramatologia da expressão artística, eleva o espaço à condição de um *interior* que não apenas envolve o visitante, mas reveste-o como uma espécie de *pele* que intermedia trocas com o ambiente da instalação.

Desse modo, são diversas as contribuições artísticas que exploram a intencionalidade dos intervalos e dos vazios no espaço de exposição¹⁰. De fato, tais contribuições revelam problematizações sobre a exposição da própria espacialidade, e essa é uma chave para compreendermos aquele local onde adentramos – a instalação – que não é apenas uma delimitação territorial onde se realiza uma expressão artística. É, ela mesma, parte integrante da obra.

Segundo Robert Smithson, esta “zona entre os acontecimentos que poderíamos chamar de vazio [...] poderia ser definida como a verdadeira instalação de arte. As instalações deveriam esvaziar as salas, em vez de lotá-las” (SMITHSON apud HUCHET, 2009, p. 250).

Isso nos conduz a pensar a arquitetura dos espaços de exposição não a partir do vanguardismo do paradigma da arquitetura não estrutural, mas de uma perspectiva epidérmica, têxtil, que provoca sensações em um corpo que reage, ultrapassando a experiência apenas visual. Entrar em uma instalação, portanto, implica em travar uma relação de contato que é da ordem do corpo a corpo, de pele a pele.

É possível então considerar o local de vida e expressão da obra *Entre os olhos, o deserto* – ou seja, a sala onde está a obra – como uma espécie de extensão das imagens fotográficas projetadas em forma de trípticos, sendo, por isso, a pele da obra que se torna a nossa. Este processo se dá por meio de uma espécie de expansão da obra, convertendo o espaço da instalação em uma sala-imagem da qual passamos a fazer parte à medida que nela ingressamos.

A absorção do corpo do *participador* pelo contato com a pele da obra – ou o lugar de instalação – configura-se como um processo que se realiza pela proliferação das imagens que, invadindo-o – também pelo olhar – fá-lo submergir na ambiência criada. Considerar tal dinâmica implica, portanto, pensar a materialização da obra de arte como produção de uma *presença*.

10

Ver os trabalhos de Allan Kaprow – que reinventa o *environment*; El Lissitzky, com as reminiscências dos *Prouns*; Hélio Oiticica, em o *Grande núcleo*, de 1961; Robert Morris, com a exposição de 1964 na Green Gallery, antes mesmo de operar a chamada *process art* ou *anti-form*.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula



Figura 2 :: Foto externa do pavilhão do artista Miguel Rio Branco no Inhotim
Fonte :: Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-7103/galeria-miguel-rio-branco-inhotim-arquitetos-associados>>. Acesso em: 1 dez. 2014.

À exceção do resto do pavilhão de Miguel Rio Branco (Figura 2), na sala de *Entre os olhos, o deserto*, acha-se um clima que é peculiar àquela obra, sem que haja condições para apreensão visual imediata. Seus elementos etéreos evaporam, mas não sem antes deixar um lastro imagético que se reconstrói pela música de Erick Satie; pela luz – da própria projeção –; pela penumbra – da frágil luz das imagens –; pela textura da parede de compensados, do carpete da sala e dos estofados, nos quais podemos sentar; dos objetos ali espalhados; das fotografias que se sobrepõem.

Atenção específica deve ser dada ao efeito da refrigeração na sala: o clima da cidade mineira de Brumadinho – onde está o Inhotim – prepara o acesso de pessoas cobertas pela umidade. Ao entrar na instalação, a sensação de frio redobra, intensificando-se naquele lugar onde temos que diminuir o passo, parar, sentar, fruir.

Após descer ao último andar, a experiência visual torna-se tátil inevitavelmente, pois os olhos alforriados da luz do sol, dão lugar a movimentos lentos que avançam tasteando o local. Eis a relação que o corpo cria no acesso ao lugar ocupado pela instalação, uma reação provocada pela precariedade da visão.

Sobre a dimensão temporal na instalação: temporalidades e afeto

Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de presença* (2010), compreende a palavra *presença* “como uma referência espacial” (2010, p. 38). E esclarece: “O que é presente para nós [...] está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (2010, p. 38).

Pensar sobre a *produção de presença* na arte significa então sublinhar que “o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente” (GUMBRECHT, 2010, p. 38). Tal efeito de tangibilidade remete à relação espaço-temporal entre corpos e objetos, abrindo novas possibilidades de pensar a estética a partir da ideia de *lugar*. Neste sentido, a arte contemporânea veio externar esse desejo de contato, de presença, de interação, de intermaterialidade, de imersão, de trocas que ultrapassem o lugar convencional, da vertigem implicada no movimento de desterritorialização e de estranhamento. Milton Santos (2006) reflete sobre a dimensão coletiva da mobilidade:

Vivemos um tempo de mudança. Em muitos casos, a sucessão alucinante dos eventos não deixa falar de mudanças apenas, mas de vertigem. O sujeito no lugar estava submetido a uma convivência longa e repetitiva com os mesmos objetos, os mesmos trajetos, as mesmas imagens, de cuja construção participava: uma familiaridade que era fruto de uma história própria [...] onde cada indivíduo era ativo. Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. (SANTOS, 2006, p. 222).

O movimento ao qual se refere o autor pode ser associado ao tatear no escuro que antecede o contato com a instalação de Rio Branco. Neste caso, tatear implica uma particular experiência do corpo – mas também do olhar – podendo se aplicar à polifonia de imagens e à ruptura de hierarquias que constitui as faces da arte contemporânea. É nesse lugar, onde não se

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

sabe ao certo a direção a tomar, que a aceitação da instabilidade ecoa a vertigem do movimento, o qual se sobrepõe ao repouso do familiar.

Nesse sentido, o mal-estar provocado pela visualidade contemporânea parece emergir dessa condição de migrantes que não desejam deixar um lugar (físico), pois vivenciam uma espécie de deriva, de encontro com o acaso, com o inesperado, sem que haja mais o conforto propiciado pelos significados e interpretações construídos conjuntamente.

Diante das imagens da instalação *Entre os olhos, o deserto* (Figura 3), vemo-nos em face de objetos nos quais o referente não mais adere ao objeto referido: eis para o olhar uma sacudida muitas vezes ofensiva, constrangedora. Nessa apropriação iniciada pelo olhar, mas não mais restrita a ele, são os corpos que entram em contato de modo (quase) tácito com o objeto imagético.



Figura 3 :: Mais uma das sequência trípticas da instalação *Entre os olhos, o deserto*
Fonte :: Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio2_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=I>. Acesso em: 1 set. 2014.

Se Milton Santos considera que “para os migrantes, a memória é inútil” (2006, p. 223), do mesmo modo para o *participador* confrontado às imagens de *Entre os olhos, o deserto*, valem menos as experiências passadas e os conhecimentos adquiridos do que as potenciais descobertas daquilo que está por vir.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

Entretanto, esta percepção da entropia que acomete a contemporaneidade pode obrigar o *participador* a um estado de resistência, no qual mobiliza camadas da memória a fim de afirmar o sentido de uma vida que pretende se revelar como história. Porém, no âmbito das instalações, o apego às certezas de uma existência que se vê mitigada pela incerteza, revela que uma memória linear e evolutiva não se adequa a este cenário. Ao contrário, é por meio da abertura para mundos possíveis (CAUQUELIN, 2011) que a arte anuncia um percurso que alia histórias provisórias, múltiplas e paralelas.

Para compreender essa apropriação de sentido, Gumbrecht lança a “materialidade da comunicação” como proposição epistemológica, descortinando um modo de comunicação que passa pela matéria dos fenômenos, pela percepção dessa materialidade, do modo como esta afeta nossos sentidos.

É por meio da disposição de deixar-se afetar, de considerar as relações e as distâncias como instituidoras desse espaço chamado arte contemporânea, que é possível problematizar especificamente esse lugar chamado instalação. Os sentidos passam a ser afetados pelos objetos arranjados, e desse encontro produz-se uma presença que, esvaziada de conteúdo, apresenta-se por meio de silêncios e distâncias. Se para Gumbrecht, *presença* se define pela relação espacial que travamos com o mundo e seus objetos, a relação temporal é também parte fundamental nessa definição.

Assim, a instalação passa a ser vista como esse *lugar* produtor de *presença*. Travamos relações com os elementos que nela nos rodeiam, com as imagens que se apresentam e que, *a priori*, nada querem dizer.

Deste modo, Miguel Rio Branco proporciona o contato com esses redutos de convergências temporais que nos afetam, colocando-nos em contato conosco mesmos e com ele próprio, por intermédio de suas instalações.

Retomando o percurso trilhado pela arte contemporânea em termos de investimento na reconfiguração do espaço, temos na colagem cubista a constituição de um “novo corpo material”, nascido da relação de justaposição de temporalidades. Nesse sentido, podemos considerar

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

Entre os olhos, o deserto, como uma grande colagem, em um espaço especializado e convertido todo em imagem (HUCHET, 2009, p. 249).

Ora, mais do que perceber a colagem como uma única superfície de fragmentos justapostos, todos ao alcance do olhar, é preciso pensá-la como um constructo que tem uma superfície, mas também tem algo mais que está *dentro* e aos poucos vai se revelando. Esse *algo mais*, deixou de ser o sentido subliminar de uma interpretação potencial, para converter-se em partes de dentro da materialidade das imagens que nos chegam aos olhos.

Lembremos a tensão que marca a relação entre esses dois “lugares”, o *dentro* e o *fora*, os quais proporcionam, juntos, a experiência de imersão tátil, fundada no paradigma da pele, ou seja, do corpo que se direciona ao que Didi-Huberman chama de um “conhecimento por contato” (2009, p. 70).

Então, podemos dizer que o saber que se constrói pelo contato, pela justaposição e pela montagem, tem uma relação direta com a dimensão do *tempo*. Assim, pegar, apalpar, tatear, afagar, acariciar são verbos que falam do trabalho da pele, por meio de gestos que perfazem um caminho que embora se inicie no olhar, podem ser realizados preferencialmente de olhos fechados.

Para Didi-Huberman (2009), estar diante de uma imagem de arte é fazer face ao tempo. Olhá-la, então, seria um exercício de historiador, ou melhor, de arqueólogo. Desse modo, a postura contemporânea se realiza, essencialmente, por um exercício de relação com o tempo e a história das/nas coisas ao nosso redor.

A sala da instalação *Entre os olhos, o deserto* possui um volume interno de espessura considerável. As imagens projetadas na parede são simétricas à porta de entrada e se sucedem como uma cascata luminosa. A cadência das projeções assemelha-se a uma dança entre as imagens embaladas pela sobreposição simultânea de áudios. Esse conjunto em harmonia caótica de cadência ritmada, embalada ao infinito, tangencia os demais objetos na sala, provocando uma experiência de tempo expandido. Este vai se abrindo na percepção de cada fenômeno, enquanto coloca-nos em contato, pelo mesmo processo de tatear, com o artista.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

Sofás; poltronas; o carpete no chão; as paredes revestidas; os objetos de ferro e concreto (restos da construção do pavilhão do artista no Instituto Inhotim) colocados no chão e entre as projeções e as paredes; sombras sinuosas e silenciosas, geradas por certos objetos; o dispositivo sonoro que emite a música tema da instalação; a baixa temperatura do ambiente de exposição. Tudo integra objetos/corpos/fenômenos, compondo a materialidade da instalação de Miguel Rio Branco, essa imensa colagem, “o novo corpo material no espaço: maneira de apontar para o fato de esse corpo ser espaço e de esse espaço ser corpo” (HUCHET, 2009, p. 249), escreve Stéphanie Huchet.

Assim, presenciamos a emergência de um local físico, temporal e relacional, que se torna toda imagem. Ao adentrar à instalação *Entre os olhos, o deserto*, estamos imergindo na imagem em si, pisando e sentando nela, deixando-nos penetrar não apenas por nossos olhos, mas por todos os nossos sentidos, os quais tornam-se cúmplices desse *estar-aí*, dessa transformação do lugar em imagem total. Penetrados pela cognição e pela percepção, ao mesmo tempo, adentramos e nos vemos envolvidos pela interioridade da obra. Talvez esta seja uma das maneiras mais contundentes de atestarmos sua materialidade.

Em busca de uma síntese: relacional, espacial e temporal

As imagens projetadas de *Entre os olhos, o deserto*, surgem e esmaecem num movimento de fusão perene, insistente, que confunde o olhar, formando inúmeras variações de certo número de fotogramas. Se considerarmos cada instante da fusão na mudança de uma imagem para a outra como uma nova, podemos admitir que a obra apresenta tantas imagens quanto for o número de instantes que compõem seu tempo de exposição. O que parece é que o tempo de projeção das sequências imagéticas é o lugar mesmo de onde surgem as imagens, já que a cada novo instante, há uma nova combinação, pois enquanto uma imagem entra em cena, a outra se desfaz, conformando instantes nos quais muitos dos elementos das duas passam a coabitar com maior e menor nitidez, respectivamente.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

No lado oposto da sala, simétrico ao lado das projeções, os sofás, poltronas, pufes e um tapete convidativo constituem as condições que o artista cria para que as imagens nos alcancem nesta experiência tácita. O ambiente remete à sala escura da experiência cinematográfica, onde também se pode fruir e usufruir de uma condição de imersão, a qual proporcionaria um vislumbre de “um horizonte da perda de si” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 21-22)¹¹.

Ao experimentar tal instalação, os limites entre a obra, o artista (personificado em seu processo criador) e o *participador* perdem a nitidez. De fato, o lugar da instalação, por si, já lança a criação num espaço sem fronteiras. Não apenas os objetos espalhados na sala, mas também o lugar que ocupamos na instalação, funcionam como mediadores de uma proliferação espacial da imagem assim expandida.

Deste modo, ao estarmos presentes no espaço de exposição da obra, não estamos mais *diante* de uma imagem, mas participamos de uma imersão. Esta condição de estar dentro da obra e dela fazer parte, implica na necessária quebra das fronteiras, de limites apriorísticos, do limiar convencional como aquele delimitado pela moldura de uma pintura ou mesmo pelas bordas luminosas da grande tela de um cinema. Agora, as delimitações encontram-se mais intensamente indefinidas, ou melhor, subjetivadas.

Essa maneira de invadir os sentidos traz a possibilidade, pela imersão nas novas tecnologias da imagem, de experimentar “o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa”, que proporciona o surgimento de “estruturas abertas à participação do espectador”, segundo Kátia Maciel em seu *Transcinemas* (2009, p. 15).

Mas a obra, quando se esparrama no mundo, onde está posta, exposta, instalada, nutre-se da expressão e do movimento que se instaura entre objetos, construções, espaços, tempos, cores, corpos, pontos de vista. Em face da totalidade aberta representada pela instalação de Miguel Rio Branco, o *dizer* não daria conta de sua recepção. Mas o *olhar* também não esgota mais suas possibilidades.

O trabalho artístico *Entre os olhos, o deserto*, pode ser tomado como uma manifestação do conceito de “não-objeto” que Ferreira Gullar,

11

Ver o texto introdutório do livro de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

em *Teoria do não-objeto* (2007), formula quando trata da impossibilidade de definição de limites espaciais para a obra. Ele diz: “o não-objeto não se esgota nas referências de uso e de sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal” (GULLAR, 2007, p. 94).

Esta reflexão encontra convergências com as ideias organizadas por Anne Cauquelin, em *Frequentar os incorporais* (2008), acerca das formas assumidas por entidades incorporais na arte contemporânea.

De início, Cauquelin afirma que frequentamos incorporais na maior parte do tempo sem que o saibamos. Os momentos de reminiscências nos quais se misturam pessoas, lugares, falas, tempos, são ambientes da memória sob a forma difusa de “uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores, e aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida” (CAUQUELIN, 2008, p. 10). Desse trabalho da memória resta a revelação de que estamos permanentemente cercados por elementos vistos e “não vistos”, que ganham forma de imagens, de intuição, de afeto.

Neste sentido, as instalações oferecem a percepção da presença de entidades que se corporificam de uma maneira diversa, estando nas margens do que se pode ver, tocar, sentir, mas que não se fixam. *Entre os olhos o deserto* abriga então bem mais do que os elementos materiais elencados neste artigo. Diante do *amontoado de destroços* reunidos por Miguel Rio Branco, há aqueles corporificados, mas também há aqueles não corporificados, como *saberes implícitos* (CAUQUELIN, 2008, p. 10) que compõem igualmente o todo da obra.

Para Cauquelin é preciso conhecer a dinâmica dos incorporais por três motivos: a) para entender o que são e como se pode apreendê-los; b) para trilhar um caminho epistemológico que nos afaste de qualquer proposta de misticismo ou de espiritualidade, pois a teoria dos incorporais é uma teoria física e; c) para que se possa compreender melhor a arte contemporânea, ainda tão permeada de obscuridades.

Para realizar esta tarefa, devemos nos servir de duas premissas do pensamento estoico: 1) considerar quatro manifestações dos incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível; 2) considerar que tudo é corpo. O cruzamento das suas proposições desemboca em um aparente paradoxo:

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

ao mesmo tempo, os incorporais são parte do corpo, mas estariam livres dele.

Do mesmo modo, quando Gumbrecht propõe considerar a materialidade das imagens, pretendia assumir esse *a mais* que há na zona radial que circunscreve os objetos/imagens em composição artística. Com Cauquelin é possível compreender, por exemplo, a presença de vazios tão significativos nas manifestações de arte contemporânea, como no caso da 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, com um andar sem *nada* exposto para provocar uma “pausa reflexiva” sobre o vazio e uma “autocrítica em relação ao mundo da arte”¹².

Dessa forma, o espaço da obra de arte que se constrói no tempo e nas relações, se configura como imaterialidade que compõe o corpo total, pois os vazios são parte integrante da materialidade da obra de arte. O espaço físico de uma instalação pode ser, em certa medida, apreendido e delimitado, ainda que se considere que o espaço especializado da obra – instalação – se constrói por grandezas diferentes de medidas matemáticas, e que este passa a não só conter a obra, mas ser obra.

Esta reflexão dá um bom amparo para entendermos as dimensões espacial, temporal e relacional da instalação. Na arte contemporânea cria-se um ambiente de trocas que visa democratizar o acesso à obra de arte, de vez que a instalação provocou a emergência de um *participador* que se mistura à própria obra, habilitando-o a coletar conhecimento da própria experiência de contato com a arte. Podemos dizer que esse é um dentre os impulsos à desinstitucionalização que a arte contemporânea aponta como caminho.

O tema central da forma artística abordada neste artigo – a instalação – afirma-se pelo estar juntos, pelo encontro em si: o afetar o outro e o afetar-se com ele. Esta forma de arte, em sua materialidade comunicacional, busca diluir distâncias e estreitar vínculos, e essa reconfiguração relacional implica diretamente numa reconstrução – física e conceitual – do espaço de exposição.

Neste sentido, Nicolas Bourriaud (2009) aponta que a arte tem reestruturado o espaço relacional que a mecanização das funções sociais tem reduzido progressivamente. A arte não se encontra apenas em um

12

Frases extraídas da apresentação feita por Manoel Francisco Pires da Costa, Presidente da Fundação Bienal, publicada no Guia da 28ª Bienal de São Paulo acerca da decisão dos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

lugar sagrado, no qual precisamos despende um enorme tempo para apreciarmos obras autênticas e notáveis pelo seu valor estético e histórico. Tais exposições são comumente delimitadas por cordas, cones e faixas sinalizadoras no chão, separando explicitamente dois mundos que não poderiam jamais se misturar, sob o risco da dessacralização.

A arte contemporânea veio inverter os polos dos valores convencionados e agora é preciso entrar, pisar, pegar, misturando mundos. E o tempo, antes institucionalizado, transforma-se em um não tempo onde a fruição se dá de forma imediata, quando se aprecia a obra *in loco*, mas que se transforma em fruição plena na memória dos *participadores*. Em face deste fenômeno Bourriaud afirma que "a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações" (2009, p. 23), maculando propositadamente a pureza do estado imutável e intocável da arte de outrora.

Referências

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

CANTON, Kátia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos Mundos Possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes).

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes).

COCCHIARALE, Fernando. *O espaço da arte contemporânea*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto: aproximações relacionais, espaciais e temporais*

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

DIDI-HUBERMAN, Geroges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. *O saber-movimento* (o homem que falava com borboletas). 1998. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013b.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, 1959. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (Org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 179-194.

HUCHET, Stéphanie. A arte como arquitetura espacial: alguns pontos preliminares. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDE, Maria Angélica (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. p. 247-254.

MACIEL, Kátia (Org.) *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

REBOUÇAS, D. S. *Amontoado de destroços: reflexões sobre comunicação e arte contemporânea a partir da instalação "Entre os olhos, o deserto", de Miguel Rio Branco*. Apresentada em 2015. 137 folhas / Diego Rebouças Soares. Mestrado (Dissertação) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, PPGCOM - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Linha: Fotografia e Audiovisual, 2015.

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações
relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

RODRIGUES, K. M. *As cores do silêncio*: habitus silencioso e apropriação de pinturas em Fortaleza. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: Técnica e tempo. Razão e emoção, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

Recebido em 15/03/2016

Aprovado em 30/04/2016

Poéticas visuais e espaços limites

Ronaldo Macedo Brandão¹

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço.
Nós vivemos na época da simultaneidade: vivemos na época
da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e
do disperso.

Michel Foucault (2001, p. 411)

Resumo

Desde os anos 1960 temos o desdobrar de conceitos que não se enquadram mais nas definições formais e puristas de uma estética modernista. O espaço não é mais uma área branca e pura sobre a qual se constrói uma marca. Ele já tem marcas diversas. Assim, trabalhar com o espaço é um processo de diálogo com diferentes camadas de tempo e com as diversas forças que se associam, deixando informações e reivindicando direitos de participar das ações de ocupação ou intervenção que um artista queira realizar nele. Este artigo apresenta uma discussão sobre o espaço a partir das diferentes formas como este tem sido trabalhado na contemporaneidade, entre as quais, o conceito de espaços limites, que envolve a ideia de fronteira. Esta compõe uma série de sistemas semânticos de demarcações, separações, acesso, vigilância e controle. Nesse sentido, diversas abordagens sobre os espaços e as fronteiras são aqui discutidas com base em diferentes leituras de trabalhos de arte criados por mim e por outros artistas. Dentre os trabalhos que desenvolvi e que apresento neste artigo destaco: o *site-specific Desemparede*, que foi parte de uma ação em que desemparedava as janelas de uma galeria na cidade do Porto, Portugal; a série de fotografias *Não existe*, que é acompanhada de cartas que não encontraram seu destino e a ação *Defrontar*, que se desdobra em diversos trabalhos de intervenção urbana, fotografia e vídeo-instalação compondo uma série que discute os espaços limites, seja de fronteiras urbanas ou de fronteiras de territórios nacionais dentro de Europa.

Palavras-chave: Espaço. Fronteira. Fotografia. Intervenção urbana.

1

Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto/Portugal. Mestre em Arte pela Universidade de Campinas. Possui licenciatura (1991) e graduação (1989) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2010). E-mail: <ronaldomacedobr@gmail.com>.

Visual poetics and boundary spaces

Abstract

Since the 1960s we have the unfolding of concepts that no longer fit into the formal and purist settings of modernist aesthetics. Space is no longer a pure white area on which new marks are built. It already has several marks. So, to work within a space is to create a dialogue with the different layers of time and the various forces that are associated with that site; working with its history and claiming the right to occupy, participate, intervene and create a new story through performance. This article presents a discussion about the different ways in which spaces have been explored in contemporary times, including concepts like "limited spaces" and "borders". This comprises a series of semantic systems like demarcation, separation, access, surveillance and control. In this regard, various approaches to spaces and borders are discussed here based on different readings of artwork created by me and other artists. Among the works that I developed and present in this article I highlight: the site-specific *Desemparede*, which was part of an action in an art gallery in the city of Porto, Portugal; a series of photographs *Não Existe*, which is accompanied by letters that never got to their destination and the action *Defrontar* which discusses the limited spaces through several works of urban intervention, photography and video installation discussing boundaries or borders of national territories within Europe.

Keywords: Space. Border. Photography. Urban intervention.

O espaço tornou-se uma questão importante de discussão nas artes visuais na contemporaneidade. Na epígrafe acima, escrita em 1967, Michel Foucault afirmava que se vivia na época do espaço. Para as artes visuais, é justamente nos anos 1960 que começam a surgir uma série de propostas onde a questão do espaço adquire importância no trabalho de diversos artistas. Estes o transformaram em articulador de suas ações, o que provocou o desdobrar de conceitos que não se enquadravam mais na definição de escultura. A ideia de campo ampliado apresentada por Rosalind Krauss (2008) foi uma das primeiras tentativas de conceituar essas novas propostas de arte que dialogavam com ambientes, seja a arquitetura ou a paisagem. Muitas das obras não podiam mais ser chamadas de esculturas, pelo fato de não mais negarem um diálogo construtivo e conceitual com a arquitetura e a paisagem. Para Krauss, a escultura modernista afirmava um estado de neutralidade que

a fazia assumir um distanciamento, bem como a constante necessidade de afirmar que suas propostas eram elementos que não eram arquitetura e também não eram paisagem. As novas propostas assumem um sentido mais complexo e passam a integrar e estabelecer diálogos com a paisagem ou a arquitetura de diversas maneiras. Assim, essas intervenções sobre os espaços passariam a ser denominadas de *land art*, *earth art*, instalação ou *site-specific*. Outros enquadramentos conceituais desenvolveriam outras especificidades para a diversidade de propostas que surgiam, tais como o: *site oriented* (Miwon Kwon), *functional site* (James Meyer) e arte ambiental (Hélio Oiticica). Em muitas propostas artísticas, o espaço transforma-se na questão principal onde o artista constrói seus questionamentos e propostas. Ao mesmo tempo, esses mesmos espaços têm suas próprias histórias de ocupação e uso. O espaço não é uma área branca e pura sobre a qual se constrói uma marca. Ele já tem marcas diversas. Trabalhar com o espaço é um processo de diálogo com diferentes camadas de tempo e com as diversas forças que se associam, sobre ele deixam informações e reivindicam direitos de participar das ações de ocupação ou intervenção que um artista queira realizar nele.

A discussão sobre o espaço justifica-se por evidenciar como diversos artistas em muitos momentos ao longo da história da arte o trabalharam de diferentes formas, junto com o conceito de limite, como o que envolve a fronteira. Esta compõe uma série de sistemas semânticos de demarcações, separações, acesso, vigilância e controle que têm sido questionados e investigados por diversos artistas. Nesse sentido, diversas abordagens sobre os espaços e as fronteiras são aqui discutidas com base em diferentes leituras de trabalhos de arte apresentados ao longo do texto, dentre as quais as relacionadas às fronteiras urbanas, que estão associadas a fronteiras entre espaço privado e público, ou espaço interior e exterior.

Espaço do museu e outros espaços

O sentido de espaço aqui discutido divide-se em dois momentos ou dois tipos de espaços distintos, mas que dentro do sistema de arte se

aproximam e se completam. Um é o espaço onde a arte se apresenta, seja uma galeria ou um museu, e inclui o ateliê ou o espaço de criação; procuro aqui apresentar os desdobramentos que ocorrem a partir dos espaços de arte, que passaram a ser sítios mais complexos e abertos a uma dinâmica discursiva repleta de críticas e tensionamentos.

Outros espaços são aqueles nos quais os artistas realizam suas investigações ou coletam elementos para integrar seus projetos artísticos. Em muitos casos são espaços da natureza – nesse caso, as intervenções criadas passariam a denominar-se *land art*. Os espaços urbanos também tornar-se-iam um grande campo de intervenções, podendo envolver ações performativas ou intervenções plásticas. Por exemplo, Robert Smithson iria se voltar para áreas de sítios degradados de onde faria registros e recolheria materiais para compor parte de seus trabalhos apresentados nos espaços expositivos. Para ele, estes outros espaços também se tornariam locais de realização de intervenções permanentes, como o trabalho *Spiral Jetty* (1970).

O ambiente perfeito de exposição que os museus desenvolveram para a arte moderna – o cubo branco, termo usado por Brian O’Doherty (2002) –, iria nos anos 1960 sofrer uma desestabilização, rompendo o formalismo de obras que se encaixam perfeitamente em um espaço supostamente neutro e criado para oferecer uma fruição visual, que teoricamente deveria limitar o olhar do espectador à demarcação da tela da pintura ou da forma unitária de uma peça tridimensional que este estivesse exibindo. A arte minimalista, que se destaca no circuito de arte de Nova Iorque, apresenta seus objetos específicos, usando a expressão de Donald Judd (2014), como obras que começam a ocupar os espaços expositivos dos cubos brancos dominados pela arte institucionalizada, como aponta Doherty. Porém, sua presença parece incomodar à crítica defensora de uma arte modernista pura, como deixou claro o crítico Michel Fried no artigo *Art and Objecthood*, publicado em 1967. Uma arte pura, para Fried, deveria ter um suporte claro, como a pintura e a escultura. Uma situação que as propostas de objetos minimalistas colocava em causa, pois eram peças feitas de materiais usados em processos industriais e eram inseridas nos espaços como se dele fizessem parte. Elas não têm os elementos de uma

escultura tradicional, como uma forma única que se pudesse ver caminhando ao seu redor. Trabalhos apresentados por Donald Judd poderiam aderir ao piso ou fixar-se à parede. As formas das peças *Untitled (L-Beams)* de 1965, de Robert Morris, têm a escala do corpo humano, são simples e se apresentavam no espaço da galeria em disposições variadas ao longo do período da mostra; o espectador percorria o ambiente criando relações entre o espaço, as peças e seu corpo. Este deslocar-se no espaço, bem como o uso de novos materiais e a forma de organizá-los parecia incomodar a pureza modernista, que desejava classificar tais trabalhos como antiarte ou uma arte teatralizada, que requer algo mais dos espectadores além de sua apreciação visual, como identificava Fried.

Rosalind Krauss, citada no início deste artigo, iria diferenciar as práticas artísticas modernistas centradas em suporte tradicional de escultura das novas práticas *site-specific* e *land art*, que poderiam incorporar o espaço da arquitetura ou da natureza. A partir do uso de novos elementos para a realização do trabalho de arte, que muitas vezes não é marcado pela construção de uma peça escultórica, mas simplesmente com ações e intervenções dos artistas sobre espaços escolhidos, o espaço tornou-se um campo de uma infinidade de relações. Relações com a arquitetura, com a natureza ou relações entre espaços expositivos, objetos e espectadores. Segundo Rosalind Krauss, um dos pontos que marcou a diferença entre a arte do modernismo e a arte contemporânea, que ela identifica como arte do pós-modernismo, é o fato de que o primeiro tem uma:

[...] demanda de pureza e de separação dos vários meios, [enquanto] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136)

O espaço como elemento do projeto de uma obra ganharia importância e a integração entre obra e espaço seria sintetizada na denominação *site-specific*. A obra *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra,

tornou-se uma referência quando o autor, diante da possibilidade de a escultura ser retirada do sítio para o qual fora especialmente criada, afirmou que remover a obra é destruí-la. Mas, como aponta Krauss, o processo de um trabalho *site-specific* não mais se limita a uma obra física; há todo um fazer investigativo incluindo também negociações que passariam a envolver o trabalho de uma arte em um determinado espaço. O próprio *Tilted Arc* de Serra, que demandou uma discussão pública e jurídica sobre sua permanência ou remoção, constituiria um conjunto de acontecimentos e ações que poderia ser visto como parte da obra. Ele gerou uma grande discussão dentro e fora do campo das artes visuais. Assim, essas obras que se inserem em espaços repletos de memórias, fluxos, interesses e forças, como são os espaços públicos, por exemplo, passariam a demandar discussões que iam além de uma abordagem estética.

Um exemplo de descoberta de um outro espaço e que se apresentou como fonte de uma experiência estética e sensorial foi a relatada por Tony Smith em uma entrevista (WAGSTAFF JR., 1968, p. 386) para a revista *Artforum* sobre um passeio noturno de carro em uma estrada em Nova Jersey em 1966. Na época, a estrada tinha acabado de ser pavimentada e estava ainda em processo de finalização. A viagem colocaria em evidência a potencialidade de uma nova sensibilidade contemporânea, onde vários artistas se abriam para o mundo e, de alguma forma, diversos artistas minimalistas compartilhariam essa procura em suas produções, com novas materialidades e investigações sobre os espaços de exposição, mas também em outros e diversificados espaços. Muitos deles ocorreriam em locais exteriores, como o relatado por Tony Smith. O crítico Michael Fried, em texto publicado em 1967, vê esses relatos como exemplo das referências da teatralidade encontrada em muitos trabalhos de arte que criticava. Na sua visão, este era um caminho que se distanciava de uma arte verdadeira, voltada para uma linguagem clara e definida pelo suporte a ser trabalhado, seja pintura ou escultura. Para Fried, fora disso, são experiências de antiarte que buscam a teatralidade, procurando trazer o espectador para um contato participativo com a obra. Seria como se a galeria se tornasse um palco para obras de arte e estas, junto com o público, comporiam um espetáculo que se distanciaria de uma experiência de arte

visual modernista. Mas eram justamente essas outras experiências que muitos desses artistas buscavam, o que Fried critica de forma depreciativa, como uma arte que procurava se relacionar com o público e com o espaço que investigavam. A experiência de Tony Smith, apresentada como um relato de impressões de um espaço visitado ou percorrido pelo artista, iria tornar-se o ponto de partida para a elaboração de seus projetos de arte. Estes poderiam ser realizados em espaços, muitas vezes, longe dos ambientes tradicionais de arte. Miwon Kwon comenta a passagem de um sentido de arte moderna, relacionada a suportes definidos (pintura ou escultura), ao surgimento de propostas de arte com base na inter-relação entre espaço, espectador e artista, que se estabelece na ideia de *site-specific*:

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediaticidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente “percebido” em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, então, focava o estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível, entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completá-lo. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às

forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do *site*. (KWON, 1997, p. 167-168)

O mundo tornou-se um espaço a ser investigado e a relação com as galerias e os museus iriam também adequar-se a uma arte que passaria a vê-los como espaços de divulgação ou de relatos de experiência. Estes podem também se converterem em um campo de questionamento e experimentação sobre suas próprias práticas e sistemáticas de funcionamento, como mostrou Miwon Kwon em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity*, ao apresentar a arte *site-specific* que investiga as próprias instituições de arte e torna-se uma experiência, que ela denomina de *site-oriented*. James Meyer (2000), no texto "The functional site; or, the transformation of site specificity", identifica essa proposta com a denominação de *functional site*. O meu trabalho *Desemparede*, que apresento mais a frente, nesta perspectiva, pode ser classificado como uma experiência *site-oriented*, por ter um componente de questionamento sobre o próprio espaço da galeria onde fora realizado.

Entre espaços: pequenas fronteiras entre territórios urbanos

O espaço urbano tem sido um cenário rico para o trabalho de diversos artistas. Em muitas propostas eles veem a cidade como um campo de investigação e questionamento da demarcação e da organização urbana. As fronteiras que existem no cotidiano da vida de uma cidade, como as que demarcam o espaço público e o privado, têm interessado diversos artistas. Passo a abordar alguns trabalhos de arte criados por mim e por outros artistas que lidam com os espaços limites de áreas urbanas.

Desemparede, 2012



Figura 1 :: Desemparede. Site-specific
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2012.

Desemparede é um trabalho *site-specific* que realizei na Galeria Sput&nik The Windows, na cidade portuguesa do Porto, no âmbito da mostra coletiva “Co-eficiente: algumas variáveis”. A exposição teve curadoria de Guy Blisset Amado e ocorreu entre 11 de maio e 9 de junho de 2012. O trabalho procurava discutir a relação entre espaço público e privado e a questão que envolve o emparedamento de janelas ou portas, uma situação que ocorre em muitos imóveis devolutos no Porto e em outras cidades da Europa.

As duas janelas da galeria² eram elementos importantes para a própria história do lugar, fato que me foi explicado pelos diretores da galeria, Ana Efe e Luís Xavier. As janelas permitiam a visibilidade da sala principal de exposição por estarem diretamente no nível da calçada. Como havia uma paragem de autocarros em frente, constantemente muitas pessoas espreitavam curiosas o que se passava no espaço. Anteriormente, o sítio era usado como ateliê pela diretora e ela observava que sempre as atividades artísticas realizadas ali despertavam o interesse das pessoas. Assim, desde a abertura da galeria houve a intenção de assumir como parte do projeto

2

A galeria funcionava na praça do Marquês de Pombal; atualmente, funciona na rua do Bonjardim, 1340, mas mantém o conceito de dar visibilidade do espaço expositivo à rua pelas janelas.

do espaço manter a visibilidade que as janelas oferecem aos transeuntes na calçada. Esse conceito iria integrar o nome da própria galeria.

Interromper a relação de contato entre a galeria e a rua foi a proposta do trabalho. A forma escolhida foi o emparedamento das aberturas das janelas com tijolos e cimento. Assim, a galeria passaria a ter a imagem de muitos espaços desocupados e abandonados da cidade do Porto. Os diretores foram resistentes à ideia e em algum momento sinalizaram desconforto diante da proposta. Outros artistas já emparedaram os espaços onde realizavam algumas das suas exposições, como Santiago Sierra na Bienal de Veneza de 2003 (discutido mais adiante neste artigo). Rirkrit Tiravanija em 2007 emparedou a porta da galeria do Ontario College of Art and Design no Canadá e sobre os tijolos pintou a expressão *Ne Travaillez Jamais*, do situacionista Guy Debord. Esse trabalho marcou uma mudança radical de proposta de um artista conhecido por criar situações de convivência dentro dos espaços de arte, que o caracterizaria como participante de uma arte denominada relacional. Já o artista Antonio Manuel realizou o trabalho *Ocupações/Descobrimientos* em 1998, onde alterou o ambiente interno do Museu de Arte Contemporânea de Niterói com paredes de alvenaria cobertas com massa e pintadas. Em 2005, o artista apresentou uma outra versão desse trabalho, *Occupations/Discoveries* em Nicósia, capital do Chipre, no Pharos Centre for Contemporary Art. Devido à situação política e social esta nova versão ganhou uma outra leitura, pois Nicósia é uma cidade dividida entre as áreas ao norte, controlada pela Turquia e, ao sul, um território independente, mas com mais aproximação cultural e histórica com a Grécia. Muitas ruas da cidade são fechadas com barreiras e grades. O trabalho apresentava um significado político, como se perguntasse até quando essas estruturas fechadas serão mantidas. Cada uma dessas propostas têm suas especificidades e conceitos próprios que dialogam com as histórias dos espaços onde são realizados.

Desemparede (Figura 1) é uma proposta que questiona o próprio sistema de funcionamento da galeria "Sput&nik The Windows" e também toda uma situação social e econômica que envolvia o grande número de espaços devolutos na cidade do Porto. No trabalho, como o nome já assinala, a intenção volta-se para a ação de retirar o emparedamento.

Assim, as janelas foram emparedadas antes da abertura da mostra. No dia da sua inauguração, começariam a ser desemparedadas. Às 21 horas, fiz um buraco em cada uma delas com ferramentas que estavam colocadas no piso junto às janelas. Em seguida, convidei uma das pessoas presentes a também fazer uma abertura em uma das janelas. A proposta do trabalho era aberta a quem quisesse participar. Durante todo o período da exposição as ferramentas permaneceram junto às janelas. Ao longo das semanas em que a exposição aconteceu, fui à galeria e vi aumentarem as aberturas. A cada visita, a rua ia surgindo e recomeçava a comunicação entre galeria e calçada. Nesse processo, um dia convidei duas amigas a trazerem seus filhos, para que me ajudassem no trabalho de desemparedamento. A ação deve um sentido lúdico e educativo para as crianças. Durante a exposição, os tijolos quebrados e a massa de cimento permaneciam próximos às janelas dentro da galeria. Nos dois últimos dias, as duas janelas estavam quase totalmente livres dos tijolos.³

Não existe

Quando se constrói uma parede entre dois espaços, dificulta-se a possibilidade de fluxos e trocas entre ambos. Em muitas cidades de Europa, quando uma casa ou edifício está desocupado e permanece sem uso por muito tempo, tem-se o procedimento de emparedar portas e janelas que sejam voltadas à rua. Antes de se iniciar a construção do muro de Berlim, muitos edifícios que estavam sobre a linha que separava as duas áreas em conflito, ou seja, as Alemanhas Ocidental (capitalista) e Oriental (comunista), foram fechados com tijolos. Ao longo dessa fronteira já havia cercas, porém muitas pessoas procuravam passar para o lado ocidental por essas construções, por dentro de apartamentos privados. No decorrer do processo de isolamento, esses edifícios foram sendo demolidos, mas, antes, a primeira providência do governo da Alemanha Oriental, foi ordenar o emparedamento de janelas e portas.

3

Imagens do trabalho podem ser vistas no vídeo *Desemparede*, que registra o processo de montagem e realização da obra pode ser visto na internet no seguinte endereço: <vimeo.com/135268901>.

Poéticas visuais e espaços limites
Ronaldo Macedo Brandão



Figura 2 :: Não Existe
Fonte :: Ronaldo M. Brandão.



Figura 3 :: Detalhe envelope Não Existe
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2012.

Escolhi oito fotografias para compor o trabalho *Não existe*. A figura 2 apresenta uma delas. Cada uma das fotografias é acompanhada de um envelope que fora enviado ao endereço correspondente, mas que fora devolvido pela empresa de correios de Portugal. No envelope, o agente postal colou uma etiqueta ou imprimiu um carimbo onde assinalou o motivo da devolução (Figura 3). A maioria das cartas apresentava marcado o item: não existe. Disso surgiu a ideia para o nome do trabalho. Allan Sekula (2003), em seu livro *Titanic's wake*, comentou que achava que o personagem Bartleby de Herman Melville (do livro *Bartleby, o escrivão*, 2008) entrou naquele processo de querer se isolar do mundo porque teria trabalhando muitos anos na empresa de correio tendo como tarefa abrir envelopes que eram devolvidos e cujos remetentes já não viviam naqueles endereços (SEKULA, 2003, p. 21). Uma carta devolvida é uma comunicação que não se completa. Um fluxo de ideias e pensamentos que encontra uma barreira e retorna ao ponto de início. Um lugar emparedado interrompe sua comunicação com a rua. Emparedar é uma condenação a não existir. Cerram-se suas aberturas, o que inclui a fenda das caixas de correio. Fecha-se a receber mensagens. Torna-se uma forma vazia, oca como uma arquitetura-escultura, mas na dinâmica da cidade pode-se tornar um suporte de imagens, como anúncios de propagandas, pixos ou grafites. Em muitas imagens da série *Não existe* há estas marcas sobre os emparedamentos.



Figura 4 :: Defrontar devolutas
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2013.

Defrontar devolutas

A possibilidade de usar uma porta emparedada como um suporte para uma imagem é a proposta do trabalho *Defrontar devolutas*. Nele usei uma imagem do meu corpo de tamanho real (1x1) que é colada sobre uma porta emparedada num edifício devoluto localizado na Praça da Alegria em de Lisboa (Figura 4). A imagem compõe um elemento de intervenção na paisagem urbana. Dois meses depois ocorreu uma situação comum em propostas de intervenção em espaços públicos. Ativistas do Bloco de Esquerda de Lisboa realizaram uma pintura que questionava a existência de tantos imóveis fechados na cidade e divulgava sua chapa para uma disputa eleitoral: eles preservaram a imagem do trabalho *Defrontar devolutas* e pintaram a imagem de uma porta aberta ao redor do meu corpo. Assim está até hoje.

Espaços limites

A primeira experiência de colocar meu corpo diante de uma fronteira aconteceu durante uma caminhada pelo parque de Monsanto em Lisboa no início de 2013. O parque tem extensas áreas de natureza, mas ao percorrer uma dessas áreas me deparei com um muro de pedra que demarcava o espaço de um horto florestal que deve servir ao parque e a outras áreas verdes de Lisboa. A presença de um muro extenso em meio a um lugar que parecia ser totalmente amplo provocou um estranhamento. Antes de contorná-lo para seguir meu passeio pelo parque, fiquei por alguns momentos diante dele a pensar para qual lado seguir. Essa ação de parar diante de uma barreira que encontrei no caminho foi a primeira experiência que levaria ao projeto *Defrontar*, que consistiu em realizar uma série de ações performativas e seus registros em fotografia e vídeo em áreas de fronteiras entre diversos países do continente europeu. Estas imagens seriam usadas nos trabalhos *Defrontar Europa* e *Defrontar Belfast*, que fazem parte também das diversas ações que integram a série *Defrontar*. Neste projeto, meu corpo apresenta-se de costas e com os braços estendidos juntos ao corpo, a ação se volta para o que está à frente, um espaço limite.

Há uma imagem que foi uma referência para a criação desta ação de colocar meu corpo diante de uma fronteira. Foi a pintura *Viajante observa um mar de bruma*, de Caspar David Friedrich, realizada em 1817/1818 (Figura 5). Uma imagem do período romântico que apresenta um homem sobre o alto de um monte, de costas para o espectador, a observar uma paisagem coberta por uma grande bruma. À sua frente há uma sequência de montanhas e para a mais alta ele parece concentrar o seu olhar. O encontro de um homem solitário com cenários de paisagens amplas e belas poderia associar ao trabalho um sentido romântico, mas *Defrontar* é também composto de imagens de ambientes contidos, sejam as fronteiras fechadas de Gibraltar e Ceuta, seja o cenário de uma fronteira dentro de um bosque onde o corpo se encontra cercado por árvores e relva. Na imagem da pintura o corpo encontra-se centrado e diversos elementos da composição parecem convergir para a figura central. Em *Defrontar*, o corpo em muitas imagens encontra-se um pouco deslocado do centro, como se houvesse um convite aos espectadores para compartilhar com ele a cena de ver e confrontar a fronteira.



Figura 5 :: Viajante observando um mar de bruma, Caspar David Friedrich, 1817/1818

Fonte :: Hamburger Kunsthalle. Disponível em: <<http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>>. Acesso em: 27 set. 2016.

O processo de trabalho em *Defrontar* foi amadurecendo, mas mantém-se a mesma posição no enquadramento e a postura com os braços estendidos junto ao corpo. Na pintura de Friedrich, o corpo apresenta

uma postura relaxada e de confiança, como se dominasse o monte sobre o qual apoia sua perna esquerda. Lembra as imagens de caçadores que se deixam fotografar com a caça estendida sobre o piso e sobre ela apoiam um dos pés, ação que demonstra poder e controle sobre a presa. Na pintura o homem parece dominar a paisagem (a natureza). Uma bengala na mão direita reforça a ideia de poder e segurança, de um homem que sabe se defender e, se preciso, atacar.

Em *Defrontar*, o corpo se coloca apenas como um ser que para diante de uma fronteira e a observa. Pode ali ficar, pode seguir adiante. Sua ação constitui um momento, onde ele observa, mas sabe que alguém também o está a observar.

As imagens dos trabalhos *Defrontar* foram todas feitas com a câmera sobre um tripé. O procedimento da ação é o mesmo em todas as fronteiras. Primeiramente, é mostrada a imagem da fronteira como uma paisagem. Em seguida, entro no enquadramento e permaneço entre a câmera e a paisagem, a olhar a fronteira. Mantenho-me de costas. Este procedimento é usado em um conjunto de trabalhos de fotografia, vídeo e *performance* que comporia as séries *Defrontar* (Figura 6). Cada cena segue o mesmo roteiro.

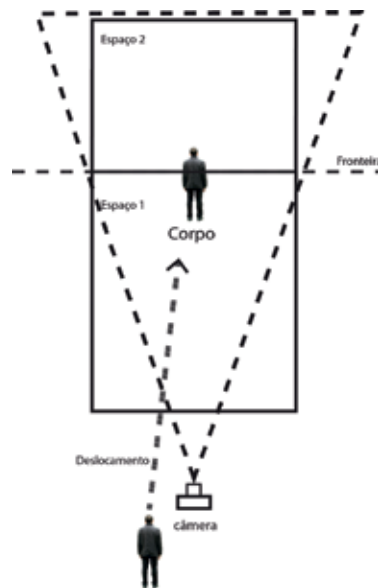


Figura 6 :: Ilustração da ação do trabalho Defrontar

Fonte :: Do autor.

Coloco meu corpo na paisagem e interrompo a vista à paisagem. Rompo a tranquilidade da imagem que se via. Meu corpo é um marco, um novo território do olhar.

Espaços em disputa

Nesse sentido, de colocar e pensar o corpo em espera, outra situação surgiu e me fez estabelecer uma associação com *Defrontar*. Aconteceu durante os protestos na praça Taksim em Istambul. O *performer* e ativista Erdem Gündüz ficou oito horas diante da fachada do Centro Cultural Atatürk na praça Taksim, que apresenta duas bandeiras da Turquia e a fotografia de Mustafá Kemal Atatürk, fundador da República da Turquia. A ação de Gündüz, ocorrida em junho de 2013, era uma forma de protesto contra a destruição do parque Gezi, localizado próximo à praça Taksim. Gündüz faz uma ação de defrontar o poder, defrontar um símbolo do passado que parece ser chamado a ajudar a enfrentar uma grande tensão, diante do governo que tinha optado por práticas pouco republicanas e ligadas a conceitos religiosos, passando por cima dos princípios de um estado laico que marcaram a república fundada por Atatürk. O ato de Gündüz foi seguido por várias pessoas que, durante os dias seguintes, o acompanharam ou realizavam o ato em ruas próximas, ou em outros lugares do mundo, enviando suas imagens para serem divulgadas em sites e redes sociais que apoiavam o movimento em defesa da preservação do parque Gezi. A imagem de uma pessoa parada em espaços públicos, defrontando, colocava em evidência o questionamento das ações do poder público sobre o parque. O ato tornou-se um movimento coletivo e, em certa medida, simbolizou parte da luta por sua preservação.

Se puder apontar uma especificidade do ato de *defrontar* é o fato dele ter o objetivo de ir de encontro ao limite, à borda ou à fronteira. Mas *defrontar* envolve também uma ação interrompida de um deslocamento. Ao tentar deslocar de um lado a outro podemos nos deparar com um obstáculo, uma fronteira fechada, que nos obriga a esperar. O ato de defrontar pode dar-se diante de qualquer fronteira. Pode ser uma fronteira com a dimensão

do espaço continental, como Istambul, que demarca o limite entre Oriente e Ocidente, uma fronteira que demarca dois países (Figura 07) ou pode ser uma porta emparedada que interrompe o contato entre uma casa e a rua, como apresento no trabalho *Defrontar devolutas*.



Figura 7 :: Defrontar Europa – fronteira Portugal (Miranda do Douro) – Espanha
Fonte :: Ronaldo M. Brandão, 2015.

O deslocamento em direção a uma fronteira transforma-se na ação de defrontar. Defrontar meu corpo diante de uma fronteira é um ato de questionamento e indagação sobre as forças que envolvem a criação dessas demarcações simbólicas ou reais. Se a fronteira estiver aberta e permitir a passagem, o ato de defrontar pode se realizar por um fragmento de tempo. Se houver uma parede, uma cerca ou um rio, ou seja, houver um obstáculo no caminho, defrontar pode ser um ato simbólico de questionamento. Ao longo desta investigação, muitas vezes recordo o conto de Franz Kafka (2004b) *Diante da Lei*, que descobri ao ler *O que vemos, o que nos olha*, de Didi Huberman (2011). Este autor faz uma análise do conto como o do personagem ou corpo que espera por toda sua vida para passar por uma porta. E aponta a presença da referência do corpo em trabalhos minimalistas, em especial de Robert Morris, com um sentido associado à espera da morte, que muitas dessas obras, em sua leitura, parecem conter. Ele usa a expressão “joga com o fim” (HUBERMAN, 2011, p. 229), apontando uma série de trabalhos onde se infere essa leitura sobre o término da vida.

O conto de Kafka relata a história de um homem que chega às portas da Lei – uma fronteira controlada – e é impedido de seguir caminho, pois a

única porta estava aberta, mas o porteiro não o deixava entrar, mandando-o esperar – anos, toda uma vida. O vigia da entrada só viria a fechar a porta e dali sair quando o homem faleceu, não sem antes informar ao moribundo que a porta era destinada apenas a ele. *Defrontar* tem uma aproximação silenciosa com essa história. Como se, em cada fronteira onde realizo a ação, possa estar diante da minha porta de espera.

Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. p. 215-217.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA; Manoel B. da (Org.). *Michel Foucault*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 411-422. (Coleção Ditos & Escritos III).
- FRIED, Michael. Art and objecthood. *Artforum* 5, p. 12-23, June 1967.
- JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 14: Vanguarda e rupturas. São Paulo: Ed. 34, 2014. p 147-156.
- KAFKA, Franz. *Os Contos, vol. 1: textos publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ*, v. 15, n. 17, p. 128-137, 2008. Trad. Elizabeth Carbone Baez.
- KWON, Miow. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Texto originalmente publicado na revista *October*, 80, p. 85-110, Spring 1997. Tradução: Jorge Menna Barreto.
- MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão* - uma história de Wall Street. Porto Alegre: LP&M, 2008. Originalmente publicado em 1853.

MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site-specificity. In: SUDERBURG, Erika (Coord.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SEKULA, Allan. *Titanic's wake*. Paris: Le Point du Jour, 2003. p. 21.

WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal art: a critical anthology*. Boston: EP Dutton, 1968. p. 381-386.

Recebido em 22/03/2016

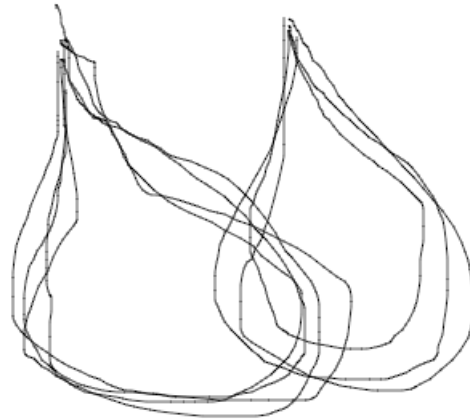
Aprovado em 30/04/2016

Poemas e desenhos de Laura Erber

Laura Erber¹

Poems and drawings by Laura Erber

NERVO, RAPOSA, ZIMBRO



O nervo diz aos olhos que algo foi salvo em uma história de como se rodeada de ciprestes, zimbros, sucessivos cheiros eriçados, figos com damasco, transposição do medo.

Os olhos dizem aos nervos que digam aos ossos que os mortos caminham de costas e os fantasmas de través.

O que remexe este silêncio não é mau, qualquer que seja o seu rumor.

O paladar diz aos lábios que não dizendo nada digam aos olhos que somente os fluidos dizem as tardes como uma história de quase morrer com púrpuras bombeando azul e azul como algo nascendo entre as coxas entre espasmos e vésperas.

1

Laura Erber é escritora, artista visual, professora do departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Autora dos livros de poesia *Os corpos e os dias* (Editora de Cultura, 2008) finalista do Prêmio Jabuti, *Bénédicte vê o mar* (Editora da Casa, 2011), do romance *Esquilos de Pavlov* (Alfaguara, 2013) e dos infantis *Nadinha de nada* (Companhia das Letrinhas, 2016), *Haikai, o sapo que não sabia* e *O incrível álbum da pulga Picolina*, ambos em parceria com Maria Cristaldi (Peirópolis, 2014). Traduziu recentemente as 23 cartas a um destinatário desconhecido de Ghérasim Luca (Carnaval Press, 2016). Realizou exposições na Fundação Miró, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centre International D'Art et du Paysage de Vassivière, Jeu de Paume, Le Fresnoy, Maison Européenne de la Photographie, Skive Ny Kunstmuseum, entre outros. Em 2015 criou a editora digital Zazie Edições voltada para teoria e crítica de artes. É colaboradora do blogue do Instituto Moreira Salles e do Suplemento de Pernambuco.

Há uma chance de que estes corpos dormentes digam às imagens que tudo é feito dessa mesma necessidade selvagem de um ajuste de pesos como certos campanários sustentando o equilíbrio da pintura.

A mão dirá ao nervo que diga à pele que diga aos pensamentos que diga à morte que se acalme.

Há uma chance de que os lábios engulam o paladar e os sucessivos cheiros estilhacem os nervos.

Há uma chance de que a história da pintura se confunda com uma raposinha escapando ileso da arapuca no último verso do poema.



Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*

Paula Scamparini¹

Visual intervention: *OCA-OXALÁ: made in Portugal*



A instalação “Oca-oxalá: *made in Portugal*”, cujo detalhe do registro é capa da NAVA número dois, foi desenvolvida a convite do Carpe Diem Arte e Pesquisa, entre junho e setembro de 2015, e montada no Palácio de Pombal, onde se instala a instituição, em Lisboa, Portugal, entre setembro do mesmo ano e janeiro de 2016, sob curadoria de Lourenço Egreja. O projeto foi realizado entre Brasil e Portugal, de forma colaborativa, como se pode verificar na ficha de agradecimentos ao final deste pequeno dossiê montado para esta edição.

A opção por expor aqui alguns registros da montagem e da pré-montagem desta instalação, além de uma descrição da feitura e do texto da pesquisadora envolvida com o projeto, Clarisse Meirelles, sugere deixar que as imagens também atuem como texto e conduzam o interlocutor. Da mesma forma, os trechos aqui inscritos deverão ser tratados enquanto também imagens do processo e das questões discutidas por este, propostas encampadas, possíveis observações a respeito da complexidade de uma abordagem artística a respeito de chaves sinuosas como história, cultura e representação.

Sugere-se que tais imagens – ainda que, ao passar os olhos sobre estas, não possamos ouvir os estalares da cerâmica sendo partida a cada passo dado pelo cúmplice deste processo em visita à exposição –, possam gerar os mesmos intervalos reflexivos de quem caminha cuidadoso, e cujos ritmos se desenharão em problemáticas expostas e em aberto.

1

Paula Scamparini é professora Adjunta na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Parecerista da Editora da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Membro do International Council of Museums (ICOM) e Líder do Grupo de Pesquisa em Arte e Ecologia (GAE) certificado pelo Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ. E-mail: <paulascamparini@gmail.com>.

Intervenção visual: OCA-OXALÃ: *made in Portugal*
Paula Scamparini

Sobre as imagens, é evidente que, desde a pesquisa das imagens provenientes dos livros didáticos é realizada uma seleção-edição, que se segue com o posicionamento da cerâmica crua impregnada das mesmas imagens, respeitadas cores e dimensões originais, sobre o piso, e que aqui neste dossiê se refaz mais uma vez. Destas escolhas se sugerem narrativas possíveis, lidas no decorrer dos passos pelo espaço, e que aqui, inevitavelmente, se dará linear no virar de páginas.

Independente de como o leitor verá tais imagens e textos, a constante aqui é um enfatizar das atuações tão tradicionais quanto urgentes de traços históricos enraizados e de-formadores de nossa história recente. Sugere-se um (re)ver dedicado à própria cultura e aos costumes cotidianos de forma que operam invisíveis de tão presentes e frequentes.

Se a contemporaneidade prevê a revisão de conceitos, ideias e formas de organização social, a revisão da história, através de uma genealogia ainda que recente, me parece o pressuposto necessário para que esta refazenda se dê. Assim, lançamos mão de ferramentas e artifícios para manusear esta matéria e fazê-la viva e em transformação: a própria história, cujos tempos já não cremos tão lineares, e cujas escritas já se revigoram pouco a pouco. Do aqui minha contribuição.

Ao elaborar uma proposição para Lisboa, imediatamente se colocou improvável tratar algo que não fosse justamente o elo mais forte estabelecido historicamente entre as duas nações: a colonização portuguesa do Brasil. Tema que afirma sua relevância pela atualidade que demonstra, uma vez observadas as condições histórico-culturais brasileiras na contemporaneidade, por expor desde então a origem da supracitada luta de classes e a profunda diferenciação entre homens de etnias, raças, origens diversas conviventes num mesmo território geográfico e partícipes de uma cultura comum, submetidos a uma mesma organização política. Ainda que o Brasil se considere um país multicultural e multirracial, é notável que suas ditas minorias sejam ainda hoje as mesmas delineadas pela sua história.

O início do processo de pesquisa destinada a produzir uma peça artística dedicou-se à investigação empírica acerca de como é tratado o longo processo de colonização deste país no ensino brasileiro. Especificamente voltou-se a delinear, através do material didático empregado nas escolas



públicas brasileiras, de que maneira esta história é hoje tratada. O primeiro passo foi coletar em escolas públicas municipais um volume razoável e diversificado de exemplares dos livros didáticos aprovados pelo Ministério da Educação (MEC) em circulação nas escolas nos últimos 5 anos (2010-2015). Buscou-se neste procedimento trabalhar com material representativo, uma vez que, distribuídas nas escolas públicas de todo o país, estas coleções superam em muito as demais produzidas nacionalmente, atingindo a maioria da população de estudantes do país em sua formação básica, dos 10 até por volta dos 17 anos de idade. Para tanto, houve a colaboração de escolas municipais e de particulares (professores do ensino médio público).

Uma vez com este material em mãos, foi possível iniciar uma pesquisa que revelou primeira e imediatamente a presença impressa nos livros didáticos do discurso de inclusão que o atual governo de esquerda defende. Em grande parte das imagens e ilustrações as diversas raças que compõem a população do país – negros, brancos, índios e orientais – convivem em harmonia. As brincadeiras, as cidades, as representações familiares ilustradas nos volumes, todas trazem os biótipos brasileiros representados com certo equilíbrio, ainda que algumas vezes segregados entre si. Uma primeira impressão que se mantém e sugere a preocupação governamental em bem representar seu povo.

Porém a pesquisa em andamento voltou-se a se dedicar especificamente às relações históricas Brasil-Portugal, a fim de compreender como tais representações seriam construídas na narrativa histórica educativa em vigor. Seguiu-se então a seleção de imagens acerca do tema e o recorte dos livros, destacando toda e qualquer imagem que abordasse tal história, desde os anos de 1500 até a emancipação da colônia com a Proclamação da Independência em 1822. Ressaltamos aqui que na raiz deste projeto reside a compreensão de que muitas histórias são passíveis de serem escritas, e que a cada leitura estaríamos lidando com apenas uma delas, compreensão simples, mas dificilmente imputável à um pré-adolescente em formação, e assim é dada aqui a gravidade e relevância deste levantamento.

Do embate com grande quantidade de livros didáticos dedicados ao ensino de história, da história do Brasil, e da história do Rio de Janeiro, desde a 3ª até a 9ª série do ensino médio, participaram algumas pessoas

que gostaríamos de mencionar e agradecer ao final deste texto. Por cerca de vinte dias duas brasileiras, uma polonesa, uma espanhola e duas portuguesas se dedicaram a transferir, respeitadas as mesmas dimensões e cores, as imagens referentes a esta história retiradas dos livros, para azulejos em chacota – argila pré-cozida, mas não esmaltada – em uma atividade manual que colocava todos ali nas mesmas condições de trabalho em série. Apenas após algumas tentativas de colaboração no corte das imagens, percebeu-se a dificuldade no trato das mesmas, a seleção passa a ser da artista propositora, somente, tendo compreendido que, apesar da história em comum, muitas das imagens eram incompreensíveis mesmo para os portugueses – que desta participaram e teriam a princípio aprendido na escola a mesma história. Apesar disso as mais ricas contribuições interpretativas foram dadas pela polonesa Kasia, uma vez adaptada ao dia a dia com tantas imagens que se sobrepunham e muitas que se repetiam insistentemente, em cores e dimensões variadas, vezes intercaladas por escritos apontados por flechas, como num ato do autor de retirar da imagem uma narrativa não mencionada por ela. A linguagem não verbal parece ter se desdobrado melhor naquele cuja própria história se dera mais distante.

Aos poucos o número de azulejos crescia e já era possível vislumbrar como se comportariam em convivência desordenada: montava-se no piso, dia após dia, a muitas mãos, um rol de possibilidades de histórias entre estas nações, etnias, crenças conviventes. Algumas temáticas se sobressaíam e se sobrepunham a outras, revelando uma edição a muitas mãos e em muitas etapas que acabaram por gerar uma série de representações complexas possíveis da história do Brasil, e conseqüentemente das relações humanas construídas neste período neste território. O intuito foi colocar tais documentações diante das atuais relações de lutas de classe no Brasil contemporâneo. Atestam tal atualidade reflexiva, as manchetes da revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, de agosto de 2015 (mês anterior à abertura da exposição em Lisboa), e do *Jornal Extra* de julho de 2015 (mês em que a peça se desenhava através dos recortes), em releituras de gravuras de Debret que dispensam considerações.

Intervenção visual: OCA-OXALÃ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 1
Fonte :: Jornal Extra, 8 jul. 2015.



Figura 2
Fonte :: Revista Le Monde Diplomatique Brasil, ago. 2015.

Intervenção visual: OCA-OXALÃ: *made in Portugal*
Paula Scamparini

Ao descrever o passo a passo do desenvolvimento desta peça artística que finalmente se configurou em uma instalação audiovisual, é necessário crescer com ênfase a descrição do áudio que se tornou fundamental para a peça e que tomou o ambiente expositivo em um desconcertante *loop*: a narração por Carlos Doethiro Tukano, indígena da etnia tukano, da história de sua terra para um grupo de crianças de sua aldeia, em sua língua, o tukano, captada em agosto de 2015 embalou a caminhada dos visitantes pela e sobre os azulejos de chacota.

Ao final da caminhada, o texto da pesquisadora e colaboradora Clarisse Meirelles, disponibilizado aos visitantes, contextualizava a peça. Optamos aqui por trazê-lo na íntegra, a fim de melhor expor a peça como um todo.

“Minha pátria é a língua portuguesa”, afirmou Fernando Pessoa. A pátria de Carlos Doetyro Tukano, cuja voz ouvimos aqui, é, portanto, a língua Tukano – nome igualmente de sua etnia.

Provavelmente, esta língua-pátria terá sido escutada pela maior parte dos visitantes pela primeira vez. E talvez só não venha a ser a última graças a gravações como esta, que podem tornar imortais vozes, línguas e histórias.

Imortais sim. Vivas, não necessariamente. No Brasil, existem pouco menos de um milhão de índios, pertencentes a 243 povos e falando 150 línguas diferentes. Hoje, porém, quase um terço desta população indígena vive em centros urbanos. E as cidades, como definiu o pesquisador José Ribamar Bessa Freire, são os cemitérios das línguas indígenas.

Carlos Tukano conta um pouco da história do seu povo, uma das 27 etnias que, há séculos, povoam a bacia do Alto Rio Negro, extremo noroeste do Brasil, no estado do Amazonas, quase fronteira com a Colômbia. A nação Tukano, aliás, foi cindida em duas com o estabelecimento da fronteira: os do lado brasileiro são tukanos orientais, os colombianos, ocidentais.

Mas as mudanças se acelerariam a partir do fim do século XIX, quando missionários franciscanos chegaram à região.

Intervenção visual: OCA-OXALÃ: *made in Portugal*
Paula Scamparini

Combatiam as atividades dos pajés (líderes espirituais), desrespeitavam e ridicularizavam as tradições. Como eram poucos, foram facilmente expulsos pelos índios. A partir dos anos 1920, os Salesianos ali se estabeleceram e permaneceram por décadas. Atravessaram diferentes governos, que incentivavam e financiavam a construção de escolas e um ambicioso projeto “civilizador”. Missionários italianos, alemães, espanhóis e ucranianos rezavam missas em latim e desprezavam e reprimiam os costumes, o sistema de crenças e as línguas locais.

É em 1971 que Carlos Tukano vai para a escola dos Salesianos, no vilarejo de Pari-cachoeira. Tinha 11 anos. Aprendeu a ler e escrever a língua portuguesa. E descobriu o que era índio. “Nunca sairá da minha cabeça a imagem da *Primeira missa no Brasil* (tela de Victor Meirelles): os índios nas árvores e ao redor de Pedro Álvares Cabral e outros portugueses. Até então, eu não sabia que era índio. Era Tukano”.

Como todos os meninos e meninas, passou a usar roupas. Aprendeu a ter vergonha de andar nu e sentir culpa de participar dos rituais de seu povo, “coisa do diabo” – a quem foi, também, apresentado na escola. Além dos castigos físicos, o ambiente era de extrema violência simbólica. Como só era permitido falar português, as crianças recém-chegadas tinham que ficar caladas. A escola, acentua Bessa, devia apagar aquelas línguas consideradas “bárbaras, pobres e sujas”. A cada volta para casa, nas férias, a comunicação se quebrava: as crianças não queriam mais falar a língua materna e os pais não entendiam português. Carlos Tukano recorda achar estranhos os costumes dos pais: comer no chão, andar nu, não haver banheiro.

Em 1979, a crise do petróleo estanca as verbas governamentais, e os Salesianos começam a desativar os internatos. No ano seguinte, a Congregação é denunciada pelo crime de etnocídio no Tribunal Russell, reunido em Amsterdã.

Hoje, as escolas em terras indígenas no Brasil são bilínguas.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini

Carlos Tukano vive no Rio de Janeiro desde 1997, é casado e pai de duas filhas, e é líder da Associação Indígena Aldeia Maracanã.

Clarisse Meirelles² (2015).

A partir daqui sugerimos que as imagens da peça exposta sejam capazes de expor visualmente as reflexões levantadas, propondo também que as imagens documentais selecionadas para este ensaio deem prosseguimento à discussão iniciada, para além das palavras com que terminamos este texto, visando deixar espaço aberto para que compreensões, leituras e histórias sejam daí desdobradas ou (re)criadas.



Figura 3 :: “Oca-oxalá: *made in Portugal*” (vista de instalação)
Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

2

Clarisse Meireles é jornalista e coautora do livro *Um homem torturado, nos passos de Frei Tito de Alencar*, lançado em 2014 pela Ed. Civilização Brasileira. Edita, com Juliano Borges, o site O Canibal. Trabalhou durante dez anos em redações de grandes veículos no Rio de Janeiro, entre eles Revista Istoé, O Globo e Jornal do Brasil. Em 2012, coordenou o setor de comunicação da ONG Fundação Amazonas Sustentável, em Manaus, voltada para a conservação da floresta amazônica. Colaborou, como pesquisadora e redatora, ao Relatório da Comissão Nacional da Verdade. É mestre em Mediação de conhecimentos ambientais, pela Universidade de Versailles, França.



Figura 4 :: "Oca-oxalá: *made in Portugal*" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 5 :: "Oca-oxalá: *made in Portugal*" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 6 :: "Oca-oxalá: made in Portugal" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 7 :: "Oca-oxalá: *made in Portugal*" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

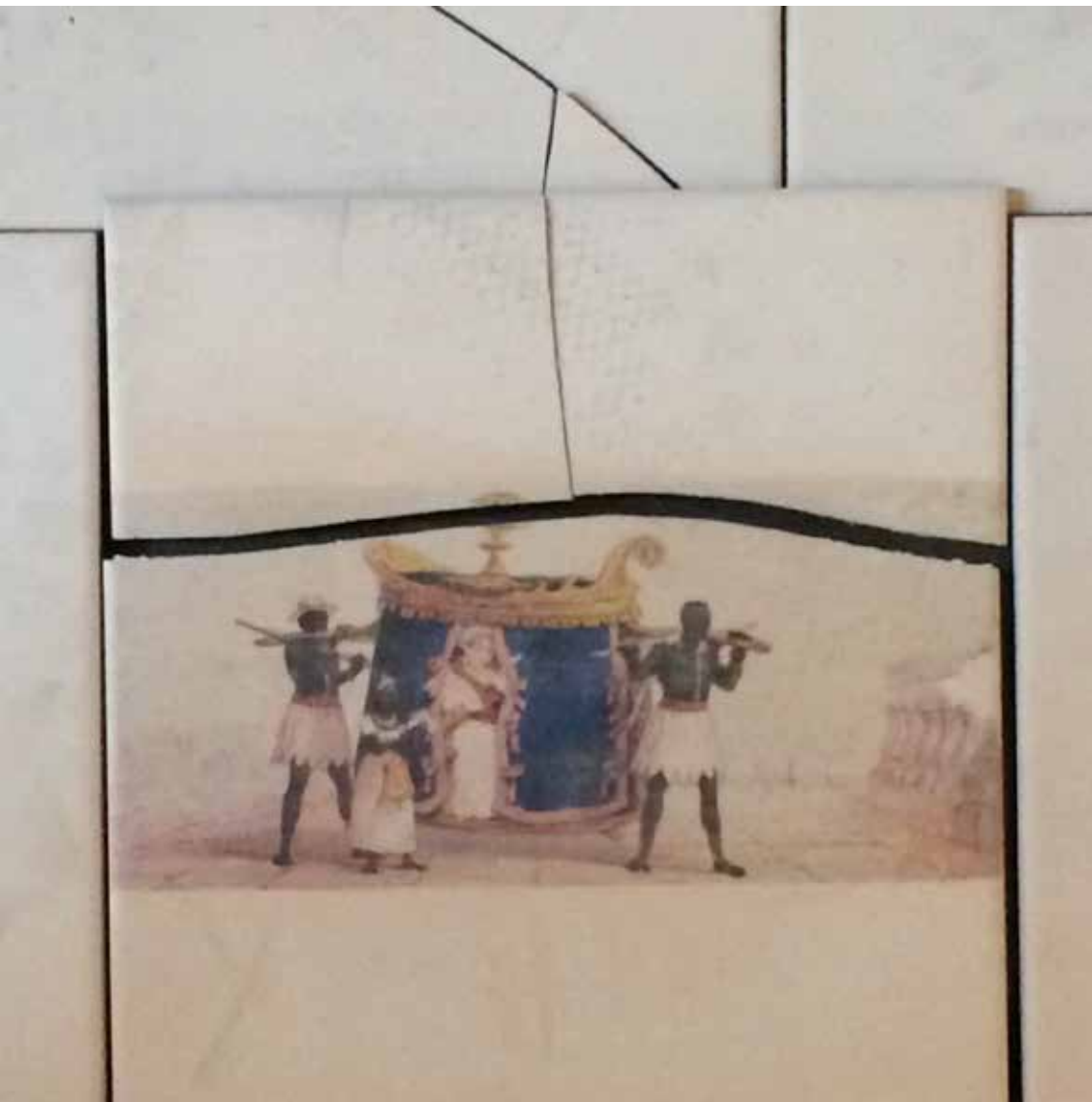


Figura 8 :: "Oca-oxalá: *made in Portugal*" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 9 :: "Oca-oxalá: *made in Portugal*" (detalhe)

Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*
Paula Scamparini



Figura 10 :: "Oca-oxalá: made in Portugal" (vista de instalação)
Fonte :: Carpe Diem Arte e Pesquisa. Lisboa, PT. Fotografia de Paulo Morais.



Artigos

Pragmática do cotidiano e política da experiência: Carla Lonzi e a arte como espaço relacional

Maria Antonietta Trasforini¹

Tradução: Tálisson Melo²

Resumo

O artigo explora a definição de arte como campo de relação, encontro e experiência – entre a/o artista e seu público, artista e curador/a, artista e historiador/a da arte. Esse “ponto de vista” recentemente definido como “estética relacional” por Nicolas Bourriaud e praticado por muitos artistas contemporâneos, foi antecipado no final dos anos de 1960 na Itália por Carla Lonzi (1931-1982), então jovem e brilhante crítica de arte, mais tarde fundadora do movimento feminista italiano. Com seu livro, intitulado *Autoritratto* (1969), resultado de encontros e entrevistas com 14 dos artistas italianos mais importantes à época – incluindo Carla Accardi, Lucio Fontana, Giulio Paolini, Mimmo Rotella – ela realizou um extraordinário experimento de criatividade-criação. Tecendo um texto insólito e acolhedor e tentando praticar o método relacional, ela convidou a/os artistas a falar “por si mesmo/as”, de uma maneira que viria a ser típica de sua futura prática feminista. Ela desistiu de trabalhar como crítica de arte quando percebeu que a/os artistas não aceitavam a reciprocidade, e que seu papel era visto apenas como o de ser um “espectador ideal”. Depois desse fracasso cultural, ela decidiu abraçar a prática política do movimento feminista italiano. Da ausência desse encontro entre crítica, história da arte e feminismo, que deixou uma ferida profunda na história cultural italiana, uma nova geração de artistas (mulheres e homens), crítica/os e historiadora/es da arte, estão agora refletindo sobre “a relação” como tema central na prática artística, como pragmática do cotidiano e política da experiência.

Palavras-chave: Crítica de Aart. Estética Relacional. Carla Lonzi. Feminismo.

Pragmatics of the everyday and politics of experience: Carla Lonzi and art as a relational space

Abstract

The article will explore the definition of art as a field of relationship, of encounter and experience – between artist and his/her audience, artist and curator,

1

Professora adjunta de Sociologia dos processos culturais e Comunicação da Universidade de Ferrara. Possui Licenciatura em Ciências Políticas pela Universidade de Bolonha (1975), recebeu seu doutorado em Sociologia e Pesquisa Social da Universidade de Trento (1987); na Universidade de Modena e Reggio, obteve a qualificação de associada. Desde 1995, tem ministrado cursos em Sociologia, Sociologia da Cultura e Sociologia da Comunicação.

2

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPG-SA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL), pela Universidade Federal de Juiz de Fora – MG.

artist and historian of art. This “point of view” recently defined as “relational aesthetics” by Nicolas Bourriaud and actually practiced by many contemporary artists, has been theoretically anticipated in Italy in the late 60’s by Carla Lonzi (1931-1982), then a brilliant young critic of art, later founder of Italian feminist movement. With her book, entitled *Autoritratto* (1969), as result of encounters and interviews with 14 of the most important Italian artists of that period – including Carla Accardi, Lucio Fontana, Giulio Paolini, Mimmo Rotella –, she realised an extraordinary experiment of creativity-creation. Waving an unusual and convivial text and trying to practice a relational method, she invited the artists to speak “from themselves”, in a way that would have been typical of the future feminist practice. She gave up her work in the art criticism field when she realized that the artists did not accept the reciprocity, and that her role was only that one of being their “ideal spectator”. After this cultural failure, she decided to embrace the political practice of Italian feminist movement. From that missed encounter between criticism, art history and feminism, which left a deep “wound” in the Italian cultural history, a new generation of artists (men and women), critics, art historians is now reflecting on “the relationship” as central issue in the art practice, as pragmatics of everyday life and politics of experience.

Keywords: Art Critics. Relational Aesthetics. Carla Lonzi. Feminism.

Contextos

A irrupção do gênero na história da arte deslocou a unicidade do olhar de um monopólio narrativo e de memória masculino para uma pluralidade de pontos de vista, de presenças e narrações, que têm como protagonistas a/os artistas, a/os historiadora/es da arte e a/os crítica/os. Falar de arte e gênero hoje significa levar em conta a existência de ao menos três gerações de estudos sobre a presença das mulheres na arte, presença caracterizada por uma grande variedade de pontos de vista e uma grande liberdade de abordagens. Após a geração de estudos que produziu a *reabilitação da memória* dos artistas esquecidos, e depois daquela da *desconstrução epistemológica*³, uma terceira geração (mais) jovem, sobretudo de pesquisadores – desde então uma geração da descontinuidade e das diferenças –, vem se perguntando mais amplamente sobre os contextos de produção e de ação da arte e dos artistas.

3

Para uma síntese desses percursos de pesquisa eu sugiro a leitura de Trasforini (2007).

O grande legado que nos fica dos mais de quarenta anos de estudos conduzidos pela nova história da arte é de fato sintetizado pela atenção aos contextos da arte, ou seja, as redes sociais, culturais, de formação e educação, que contribuem para o reconhecimento de um talento e sua visibilidade. O apagamento do contexto de emergência da arte foi – e ainda é – responsável pelas desapareições e esquecimentos, com sua produção de artistas heróis, sempre no masculino, sem dívidas nem vínculos. Justamente pelo fato do contexto ser percebido como o meio indispensável ao se analisar os mundos da arte, a dimensão relacional na arte é central, enquanto capaz e útil para descrever as conexões entre diferentes figuras que o habitam e o produzem. O contexto é então constituído por *razões complexas* (POLLOCK, 1988) da arte como prática, razões das quais não se fala frequentemente, que são, contudo, regularmente determinantes para as escolhas e orientações na vida e no trabalho dos artistas. Isso sustenta o *habitus* do artista (BOURDIEU, 1976) e constitui sua experiência histórica como “artista cultural” (BAXANDALL, 1985). Em outras palavras, o contexto descreve as genealogias históricas e as geografias sociais e políticas da arte (POLLOCK, 1996; AMSTRONG; DE ZEGHER, 2006; REILLY; NOCHLIN, 2007).

Relações

Há algum tempo, Luce Irigaray (IRIGARAY, 1985), parafraseando Heidegger, afirmava que cada época tem um objeto privilegiado *para pensar*. Seguindo essa sugestão, pode-se dizer que o objeto de reflexão atual nos mundos da arte é “a relação” em vários aspectos: entre o artista e sua obra, entre o artista e seu público, entre artista e artista, entre crítico e artista, entre artista e sociedade/mundo; tudo atravessado pela dimensão do gênero, elemento que é relacional por definição. Essas são as relações que se movem nos mundos da arte enquanto mundos coletivos, de negociação, de colaboração (BECKER, 1982), mas também enquanto campos sociais de conflito (BOURDIEU, 1992), mundos (e/ou relações), que o antropólogo inglês Alfred Gell (1998) definiu como *Art Nexus*. Mas são também as ações intencionalmente levadas a cabo pelos artistas com as

obras como ações que não são neutras, direcionadas ao público, para produzir novas significações, novos olhares ou novos pontos de vista. Por exemplo, impulsionar aquela ou aquele que “observa” a obra a descobrir perspectivas insólitas e de fora de um ponto de vista adquirido; produzir a suspensão da visão, escondendo a obra e sua ação; solicitar ações e gestos da parte do público para fazê-lo literalmente utilizar a obras etc. A propósito, a autorreflexividade e a ação enquanto tomada de posição já tinham caracterizado durante os anos de 1970 e 1980 a obra de muitas mulheres artistas explícita ou implicitamente feministas: das provocações políticas de Jo Spence, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, às provocações relacionais e corporais de Gina Pane, Carolee Scheemann, Lygia Clark, Valie Export e Orlan (para citar somente algumas delas).

Carla Lonzi, *Autoritratto* e o método relacional

A dimensão teórica e prática da relação que hoje é destacável na arte teve uma ilustre precursora na artista italiana Carla Lonzi (1931-1982), personalidade emblemática e profética do século vinte, seja na história da crítica de arte, seja na história do feminismo. Carla Lonzi experimentou um verdadeiro e provocativo método relacional entre a “figura” em transformação da crítica (ela mesma) e a da artista (dos artistas) que ela interrogava em um livro singular de crítica de arte, de 1969, intitulado *Autoritratto* (LONZI, 1969). No relato insólito de uma geração de artistas na Itália, traçado pela jovem e brilhante crítica de arte, aluna de Roberto Longhi, já se encontra um caótico esboço de definição de arte pública, as relações problemáticas entre artista e política, os mundos da arte e seus públicos, e, enfim, um método de relação e de tomada de voz que pressagia o feminismo dos anos de 1970 com sua prática do *privado-político* (IAMURRI, 2006, 2016). De 1965 a 1968, Lonzi entrevistou 14 artistas de diferentes gerações (Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly) – alguns já estabilizados, outros ainda desconhecidos, entre eles uma só mulher artista,

Carla Accardi. Vê-se claramente que se trata de artistas de ampla e bem conhecida reputação internacional.

Nesse livro, publicado em 1969⁴, ela tece a montagem de respostas em um texto agradável e insólito, no qual ela dá voz aos artistas, convidando-os “a partir deles mesmos”. Na sua introdução, Carla Lonzi diz:

Estas conversas não nasceram como compilação de materiais para um livro: elas respondem antes [...] à minha necessidade de discutir com alguém de uma maneira comunicativa e satisfatória do ponto de vista relacional. Eu percebia a obra de arte como uma possibilidade de encontro, como o convite a participar feito pelos artistas a cada uma e cada um de nós.⁵ (LONZI, 1969, p. 5)

Com a suspensão dos respectivos papéis e sem interrupção do relato, o texto do livro é um fluxo de questões e de respostas como se todas e todos – artistas e crítica –, estivessem ali naquele exato instante e lugar (IAMURRI, 2006, p. 123). Com uma montagem sofisticada de conversas aparentemente espontâneas, registrada através da utilização pioneira do gravador cassete, Lonzi desenvolveu uma forma de pós-produção verdadeiramente *avant la lettre*. Ela criou um edifício semanticamente complexo, que permanece ainda inexplorado em sua riqueza, no qual inseriu metodicamente, com uso de um editor experimental, fotografias que reconstituíam a cena de uma relação ou um contexto. Trata-se, muitas vezes, de retratos dos artistas entrevistados, geralmente retirados de seus álbuns de família, ou de retratos da própria Lonzi com os artistas, ou mesmo, ocasionalmente, fotos do público próximo às obras expostas.

***Spectatorship* e espetáculo ideal**

A arquitetura desse amplo autorretrato “a partir de si mesma”, caracterizado pela hibridação de gêneros de escrita, é empregada em vários níveis: no da narração, da biografia, da reconstituição de aspectos reais e cotidianos, e ao mesmo tempo no nível da reflexão, do jogo, da busca por rastros de projetos incompletos e projetos de identidades artísticas

4

Permaneceu por longo tempo como um objeto perdido ou raro, até que em 2010, finalmente, *Autoritratto* foi reeditado na Itália, com prefácio de L. Iamurri (IAMURRI, 2010). Foi traduzido para o alemão em 2000 (editado por D. Schwartz e L. Fabro) e para o francês em 2012 (editado por G. Zapperi e com seu prefácio) (ZAPPERI 2012). Uma tradução para o inglês também está prevista, editada por J.R. Kirshner.

5

Na falta de tradução oficial do livro original para o português, a tradução parte do texto em francês usado pela autora do artigo, bem como outras passagens de *Autoritratto* que se seguem.

concluídas ou ainda por concretizar. São esses os relatos, as reflexões e os encontros, com o risco de os compreender ou não. Certamente, o trabalho de Carla Lonzi configura, à época, o autorretrato de um segmento geracional da arte italiana, de seu viés político e teórico e de sua crise⁶, mas ao mesmo tempo trata-se de uma experiência cultural extraordinária que se torna também a obra/autorretrato de sua autora, quem, através de suas palavras, borda sua trama em busca de outro status social e político para seu trabalho como crítica de arte. Ela diz em seguida:

O sentido do que os artistas dizem em *Autoritratto* deriva do reconhecimento não somente de sua autenticidade, mas da minha que os deu espaço para se manifestar. Portanto, eu não era uma espectadora. Mas eu fui eclipsada pelo fato de que eles me viam apenas como espectadora, [...] uma espectadora ideal [...], uma vez que eu fazia um trabalho que não era compreendido. (LONZI, 1978, p. 79)

Sem dúvida ela estava à frente de seu tempo e estava consciente disso. As questões que cruzam seus escritos implicitamente antecipam uma transformação radical da leitura e do *uso* de produtos culturais. Seu trabalho permite colocar questões muito atuais: qual é a relação entre quem produz arte – logo, produz a cultura – e seu público? O que ocorre entre a obra como texto e o público que a lê? Quantas novas interpretações nascem daí? Quanto à obra, enquanto texto, pressupõe um público *ideal*? Como e em que medida o gênero intervém na organização e fabricação do olhar, da interpretação, da atenção e das expectativas?

Ao identificar seu papel de espectadora ideal dos artistas, Lonzi antecipou e experimentou por ela mesma muitos temas, contradições e ambiguidades que seriam posteriormente elencados, durante os anos de 1980 e 1990, em meio às teorias pós-modernas e aos Estudos Culturais: as teorias da recepção e da codificação/decodificação de textos (HALL, 1973; MOORES, 1993), do *spectatorship* e de seus efeitos sobre o gênero e a partir do gênero (DOANE, 1982), do consumo produtivo (DE CERTEAU, 1990), à estética relacional e à prática da pós-produção na arte (BOURRIAUD, 2001, 2002).

6

Para uma análise do papel de Carla Lonzi na história da crítica de arte italiana, indica-se Zanchetti (2009); Dantini (2010); Conte, Fiorino e Martini (2011); Iamurri (2016).

Pragmática do cotidiano e política da experiência

Precursora de muitas das práticas curatoriais contemporâneas, essa experiência de criatividade-criação que ela almejava como recíproca, fracassa. Quando percebeu que o artista não intercambia e que ela era vista como “espectador ideal”, Lonzi abandonou a atividade crítica e o mundo da arte, devido às assimetrias de poder profundas e mais vastas que observava:

Eu gostava de capturar a arte no seu nascimento, em sua emergência, aquilo que os artistas faziam – disse ela em dezembro de 1970 – aquilo que ninguém tinha capturado antes de mim... (mas) eu parei quando percebi que não havia nenhuma reciprocidade. “Ela seguiu perguntando-se”: Eu estava tão adiantada assim para que não pudesse encontrar nenhuma credibilidade? (LONZI; JAQUINTA, 1990, p. 25)

A relação (entre ela – crítica que sai de seu papel – e os artistas) apresenta-se como um desafio no qual Lonzi consideraria um fracasso, não individual, e sim cultural, que a levou a se afastar da arte e escolher a política do feminismo emergente. A arte, com sua dimensão institucional, não podia mais produzir transformações, enquanto a política do feminismo o poderia⁷.

Marisa Volpi – escritora, crítica de arte e amiga de Carla desde os anos da universidade, também ela aluna de Roberto Longhi – afirmou que Carla Lonzi havia provavelmente concluído que a cultura da crítica e da interpretação estava se tornando mais importante que as obras em si, e, ao publicar as imagens cotidianas dos artistas, ela visava sublinhar a intensidade da vida contra uma linguagem que não ia além de uma pequena parte dela. Todo seu discurso sobre o feminismo desejava, com efeito, retomar o significado da vida contra os significados institucionais da crítica (VOLPI, 2001, p. 179-180). O encontro entre arte e feminismo, que teve lugar em outros países (como nos Estados Unidos, por exemplo, ou na Inglaterra), estancou-se na Itália em suas raízes, na forma de implosão, disjunção e afasia, até declarar-se honestamente como uma forma de impotência e

7

Indica-se os estudos recentes que, sobretudo a partir da publicação dos escritos sobre arte (LONZI, 2012), destacam a continuidade mais do que a descontinuidade no percurso de Carla Lonzi, como crítica e teórica radical do feminismo italiano (Conte; Fiorino; Martini, 2011; Ventrella, 2015; lamurri, 2016).

frustração. Durante os anos de 1980 e 1990, a ação política das mulheres veio a ser a de “falar” – e não mais a de se calar. Em 1978 Lonzi escrevia *Taci ! anzi parla. Diario di una femminista (Cale-se! Não, fale. O diário de uma feminista)* (LONZI, 1978) que, evidenciado pelo título, descrevia o jogo paradoxal que havia penetrado seu *Autoritratto*. Aqui os artistas falam e não somente fazem obras. É ela, a espectadora ideal, quem os faz falar, para em seguida silenciar-se enquanto crítica de arte e pronunciar-se como feminista. Fundadora, em 1970, de um dos primeiros grupos feministas da Itália, *Rivolta Femminile (Revolta Feminista)*, tornou-se sua mais brilhante e radical teórica, e Carla Lonzi construiu seu autorretrato em outro lugar: “Eu cheguei assim ao feminismo, que foi minha festa, alguém tinha que começar...”. (LONZI; JAQUINTA, 1990, p. 26).

A partir desse ponto, novas gerações de artistas, crítica/os, curadora/es, historiadora/es da arte, têm (re)posicionado a relação artística de uma pragmática do cotidiano e uma política da experiência⁸. O que era, anteriormente, praticamente e teoricamente impossível, parece possível hoje, inclusive com inversões de papéis. Se em *Autoritratto* era Lonzi quem fazia os artistas falarem – na maioria das vezes um artista homem reticente e cético sobre essa modalidade de comunicação –, atualmente são os próprios artistas (algumas/uns, evidentemente, não todas/os) que buscam interpelar e deslocar a/o espectador/a. A condição de *spectatorship* é interrogada pelos gestos, ações, objetos transacionais de uma arte aparentemente simples por estar conectada à experiência do cotidiano. Um exemplo para todos é a obra de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), quem declara abertamente a influência das práticas e teorias feministas sobre seu trabalho: a respeito da relação entre obra, privado e político, a propósito da complexidade semântica do olhar enquanto texto/ação performativa, e, enfim, sobre a interação do público com a vida de suas obras (ROLLINS, 1993).

“per capire l’artista chi è...”

Após a época e a experiência de *Autoritratto*, o instrumento da entrevista a artistas torna-se cada vez mais comumente difundido no

8

Conferir por exemplo a análise de Emanuela de Cecco a respeito das práticas artísticas contemporâneas que colocaram ao centro a experiência pessoal da/o artista, tanto como responsabilidade do olhar quanto da ação (DE CECCO, 2016, IV).

mundo da arte. Muitas vezes no cruzamento entre comunicação, cotidiano e subjetividade, o método da entrevista caracteriza muitas das novas práticas curatoriais⁹, uma vez que o método relacional vai “em direção a uma criatividade que [...] supera as divisões rígidas dos métiers, em benefício da proximidade e da interferência” (BERTOLINO, 2006, p. 155).

São exatamente as interferências de gênero que produzem os olhares transversais e desvios semânticos, na arte e na vida cotidiana, e foram evidenciadas na conclusão de *Autoritratto*, em que Lonzi apropriou-se do registro da voz de Carla Accardi (IAMURRI, 2006, p. 124). Com o ritmo e o tom baixo de fala e na página final do livro, Accardi diz: “Eu quero que o problema mulher-homem esteja aí, bem visível. E isso é suficiente. Um dia alguém me disse que isso não é um grande problema. Não, não, não... de manhã na hora que eu acordo esse problema já está posto...” (LONZI, 1969, p. 394).

O gênero faz a diferença e isso gera o problema, que não é um pequeno problema. O gênero retorna exatamente porque ele nunca deixou de estar presente... Hoje, porém, retorna híbrido com numerosas dimensões da *modernidade líquida* (BAUMAN, 2000) e da globalização: a identidade, o pertencimento, o contexto de origem, a geração, as tradições, as genealogias – cultural, familiar, artística. Ao empregar ainda as palavras de Carla Lonzi “(para) compreender o/a artista que é...” (em italiano: “*per capire l’artista chi è...*”), é sempre necessário considerar muitas diferenças, histórias, geografias, gerações de artistas (POLLOCK 1996; REILLY; NOCHLIN, 2007). E não mais somente as diferenças/diversidades que caracterizam o/as artistas, mas também as que caracterizam as pessoas que desempenham o papel de narradora/es da arte com sua *mise en scène* e divulgação. Sem esquecer os “lugares” (ou seja, as histórias e as geografias culturais) nas quais as ações e as obras tomam forma e instalam-se: esses são os mapas cada vez mais provisórios dos novos territórios da arte e de suas “*casas múltiplas e temporárias*”, pois – como afirma Mona Hatoum – “*a casa originária não é mais a mesma*” (DE CECCO, 2004, p. 55).¹⁰

9

“Desde então aceita entre os meios da escrita artística, a entrevista com o artista apresenta-se hoje em uma vasta gama de tipologias, sob a forma de conversas, como pretexto para uma exposição, ou até mesmo com uma estrutura que segue uma ficha de questões fixas” (BERTOLINO, 2006, p. 158).

10

Uma primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Arts et Féminismes organizado por Fabienne Dumont e Christine Lamothe na Fondation Hartung/Bergman em Antibes, agosto-setembro de 2007, com o título *L’art en tant qu’espace relationnel : de Carla Lonzi aux contemporaines « femmes d’art »*.

Referências

- AMSTRONG, C.; DE ZEGHER, C. (Org.). *Women artists at the millennium*. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 2006.
- BAUMAN, Z. *Liquid modernity*. Cambridge (UK): Polity Press, 2000.
- BAXANDALL, M. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- BECKER, H. S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BERTOLINO, G. *Il lavoro del nostro corpo e l'opera delle nostre mani. Intervista all'artista e racconti di ruolo*. In: TRASFORINI, M. A. (Éd.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006. p. 153-171.
- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.
- BOURRIAUD, N. *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris: Les Presses du Réel, 2002.
- BOURDIEU, P. Quelques propriétés des champs. In: BOURDIEU, P. *Questions de Sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1976. p. 113-120.
- BOURDIEU, P. *Le Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CONTE, L.; FIORINO, V.; MARTINI, V. (Org.). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al Femminismo di Rivolta*. Pisa : Edizioni ETS, 2011.
- DANTINI, M. *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*. In:
- GUERCIO, G.; MATTIROLO, A. (Org.). *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*. Roma: Electa, 2010. p. 263-307.
- DE CECCO, E. *Non toccare la donna bianca. Conversazioni con le artiste*. Torino: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2004.
- DE CECCO, E. *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*. Milano: Postmediabooks, 2016.

DE CERTEAU M. *L'invention du quotidien.1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

DOANE, M.A. Film and the masquerade: theorising the female spectator, *Screen*, Oxford, v. 25, n. 3/4, p.74-88, set.-out. 1982.

GELL, A. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HALL, S. *Encoding and decoding in the television discourse*, CCCS Stencilled Paper 7, University of Birmingham, 1973.

IRIGARAY, L. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

IAMURRI, L. "Un mestiere fasullo": note su Autoritratto di Carla Lonzi. In: TRASFORINI, M. A. (Éd.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006. p. 113-132.

IAMURRI, L. *Prefazione*. In: LONZI C. *Autoritratto*. Milano: Et al./Edizioni, 2010. p. VII-XV.

IAMURRI, L. *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*. Macerata: Quodlibet, 2016.

LONZI, C. *Autoritratto*. Bari: De Donato, 1969.

LONZI, C. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

LONZI, C. *Scritti sull'arte*. A cura di CONTE, L., IAMURRI, L., MARTINI, V. Milano: Et al./Edizioni, 2012.

LONZI, M.; JAQUINTA, A. *Vita di Carla Lonzi*. Milano: Scritti di Rivolta Femminista, 1990.

MOORES, S. *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London: Thousand Oaks, 1993.

POLLOCK, G. *Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York,: Routledge, 1988.

POLLOCK, G. (Org.). *Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, London and New York: Routledge, 1996.

REILLY, M.; NOCHLIN, L. (Org.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London-NY: Merrel, Brooklin Museum, 2007.

ROLLINS, T. *Interview with Felix Gonzalez-Torres*. In: GONZALEZ-TORRES, Felix. *Felix Gonzalez-Torres*. Los Angeles: A.R.T Press, 1993.

TRASFORINI, M. A. (Org.) *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma: Meltemi, 2006.

TRASFORINI, M. A. *Nel segno delle artiste: Donne, professioni d'arte e modernità*. Bologna: il Mulino, 2007.

VENTRELLA, F. Carla Lonzi e la disfatta della critica d'arte: registrazione, scrittura e risonanza, *Studi Culturali*, v. XII, n. 1, p. 83-100, 2015.

VOLPI, M. Una testimonianza autobiografica. In: IAMURRI L.; SPINAZZÉ S. (Éd.). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Roma: Meltemi, 2001. p. 169-180.

ZANCHETTI, G. Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi. In: CASERO, C.; DI RADDÒ, E. (Org.). *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Milano: Silvana Editoriale, 2009. p. 33-48.

ZAPPERI, G. Préface. Autoportrait d'une femme. In: LONZI, C. *Autoportrait*. Tr. fr., dir. par G. Zapperi. Zurich: JRP|Ringier; /Paris: Maison Rouge, 2012, p. 9-35.

Recebido em 24/05/2016

Aprovado em 28/06/2016

Mudança, tempo e sociologia, uma conferência¹

Glaucia Villas Bôas²

Resumo

O artigo retoma a polaridade dos discursos contra e a favor da modernidade, argumentando que, ao limitar-se à esfera própria da cultura, tais discursos negligenciam outras ordens sociais igualmente constitutivas da sociedade moderna. Por este motivo, tanto a crítica quanto a apologia criam distorções entre o entendimento da modernidade e as estruturas sociais. Depois de questionar as concepções críticas da sociologia clássica e a adesão da sociologia brasileira à modernidade, a autora questiona o privilégio atribuído ora ao tempo futuro ora ao tempo passado nos estudos sobre a arte moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Modernidade. Crítica e apologia. Tempo. Sociologia. Arte.

Change, time, and sociology, a conference

Abstract

This article readdresses the polarity of discourses against and in favor of modernity. It argues that by limiting themselves to the sphere peculiar to culture, these discourses neglect other social spheres that are equally constitutive of modern society. Both critics and apologists of modernity eventually create a distortion between understandings of modernity and social structures. After reassessing critical assumptions of classical sociology and the affirmation of modernity within Brazilian sociology, the author explores the shifting privilege of future and past times within studies of modern and contemporary art.

Keywords: Modernity. Critic and apology. Time. Sociology. Art.

Desejo aqui apresentar-lhes uma reflexão sobre a crítica e a adesão à modernidade. Meu objetivo é revisitar discursos sobre “os tempos modernos”, sem cair na polaridade entre a *boa* e a *má* modernidade. De um lado, o projeto moderno valorizou a liberdade, a individualidade, os direitos

1

Mudança, tempo e sociologia foi o tema da conferência que pronunciei por ocasião de minha promoção ao cargo de professora titular do Departamento de Sociologia da UFRJ, em 22 de maio de 2015. Uma versão em inglês foi publicada em *Sociologia & Antropologia*, v. 6, n. 1, p. 111- 128, 2016.

2

Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integra o colegiado do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Tem artigos e livros publicados nas áreas de teoria sociológica, pensamento social brasileiro e arte brasileira. É pesquisadora do CNPq.

do cidadão, insistindo na maioria dos indivíduos e sua capacidade de dotar de sentido suas vidas; trouxe esperança de um mundo mais justo, menos pobre e miserável; trouxe a ciência, uma nova modalidade de conhecimento da vida e do mundo; mas, de outro lado, as liberdades conquistadas não valeram igualmente para todos, ao contrário instituiu-se o controle excessivo de cada gesto e cada ato, de maneira cada vez mais sofisticada, concorrendo para a violência nas diferentes esferas da vida. As desigualdades sociais tornaram-se indescritíveis, a concentração da riqueza impensável e as relações humanas coisificadas. A ciência contribuiu para guerras e conflitos.

Confesso que eu não teria a coragem de enfrentar tema tão complexo, abrangente e sobre o qual tantos já falaram se já não estivesse de algum modo presente na minha trajetória de pesquisadora. Na produção cultural, seja em narrativas sociológicas ou artísticas, temas de minha preferência, há sempre subjacente uma determinada concepção de tempo. O interesse em conhecer as relações específicas da mudança ou conservação com concepções de tempo tem sido uma constante no meu trabalho. Vem daí a escolha desse assunto. Acho que teria sido mais fácil fazer o elogio ou a crítica à modernidade. Mas minhas reflexões não me conduziram a este caminho.

O sentido da palavra modernidade é controverso. Uma das maneiras mais consensuais de defini-la como época é o fascínio exercido pelo futuro. Gerações de indivíduos e grupos se sentiram atraídos pelo futuro aberto e indefinido, que implicava uma nova percepção do tempo e um novo espaço de experiência. Um acervo riquíssimo de escritos filosóficos e literários, entre os quais se destacam novos gêneros textuais como os manifestos, contém proposições, imagens, expectativas, esperanças de um mundo melhor. Muitas ideias registradas neste vasto acervo puseram-se no mundo, ganhando forma imperfeita tanto na esfera da cultura, na arte, literatura, música, filosofia e ciência como também em ações, embates, revoltas e revoluções, sempre que as ilusões e as utopias arrebataram homens e mulheres a lutar por uma vida mais justa.

Na modernidade, o futuro associou-se definitivamente à mudança na medida em que o sentido usual desta palavra significa o novo, o diferente,

um “outro” nunca visto. O futuro tornou-se de fato uma espécie de garantia das esperanças de indivíduos e coletividades.

Nas últimas décadas, entretanto, a conduta e a expectativa orientadas para o futuro como portador do novo, da mudança e do progresso foram objeto de dura crítica. O fracasso das utopias, a recusa de uma narrativa histórica linear e homogeneizante, as consequências devastadoras do progresso técnico cederam lugar a uma nova visão de temporalidade que, ao sublinhar a contingência, o efêmero e passageiro, prioriza a memória, o guardar em registros diferentes fragmentos do tempo passado. Embora a crítica à modernidade tenha se tornado cada vez mais vigorosa e visível, aparentemente, lhe passaram despercebidas outras esferas da vida individual e coletiva, social, econômica e política, nas quais o progresso, o futuro e a aceleração do tempo continuam sendo exigências cotidianas inadiáveis. (Basta lembrar os critérios que definem os programas de avaliação de nossas atividades na universidade e outros). Tal descompasso da crítica acentuou a polaridade das narrativas sobre a modernidade, provocando dissonâncias, disjunções e tensões ao concorrer para importante debate entre intelectuais e artistas, sem lograr, entretanto, ampliar o escopo de sua argumentação para as teleologias das ações cotidianas – finalidades, propósitos e projetos voltados para o futuro, aprimoramento e aperfeiçoamento dos indivíduos e das instituições sociais.

Na tentativa de avançar na discussão sobre a polaridade das narrativas sobre o moderno, vou fazer três ponderações. A primeira delas trata da crítica à concepção moderna de tempo, formulada pelo historiador e teórico alemão Reinhart Koselleck; a segunda esboça ambivalências da sociologia e a terceira indaga sobre as temporalidades de projetos artísticos. Com essas ponderações esboçadas de forma ainda inexata e assistemática, pretendo mostrar como os discursos contra e a favor do moderno, aparentemente limitados à esfera própria da cultura, negligenciam outras ordens sociais constitutivas da sociedade moderna. Esta negligência cria uma distorção entre as semânticas críticas e as estruturas sociais.

Primeira ponderação: do tempo e da aceleração do tempo

Aprende-se que os “tempos modernos” libertaram os seres humanos dos limites da explicação religiosa do mundo. Um feito histórico extraordinário de repercussão em todas as esferas da vida – política, cultural, econômica e erótica, a secularização desatou as amarras das crenças religiosas, emancipando indivíduos e coletividades. O abalo do domínio da explicação religiosa do mundo descortinou a contingência, a espontaneidade, o inesperado e o imponderável, abrindo caminho para o desejo de modelar o mundo de acordo com um plano prévio a fim de dominá-lo. O processo de secularização alcança outro patamar quando o Iluminismo submete o pensamento e a reforma do mundo à ciência e à razão. A modelagem do mundo e do indivíduo dependeu, assim, desde o início, de um conhecimento peculiar, fundamento necessário a qualquer projeto ou plano prévio.

Ora, a experiência de um mundo secularizado, em algumas regiões do Ocidente Europeu, mudou radicalmente as relações entre passado, presente e futuro. A valorização do passado peculiar à concepção da história como *mestra da vida*, que atribuía um caráter exemplar aos acontecimentos passados, cede lugar às filosofias da história cujo foco é a singularidade dos processos históricos e a inelutabilidade de sua progressão, ainda que tais processos sejam resultado da ação humana. Se a história mestra da vida fundamentava-se na constância da natureza humana, instrumentalizando as histórias como um meio adequado para comprovar doutrinas morais, jurídicas, teológicas ou políticas, a nova concepção de história, ao separar história de natureza, estabelecia um tempo determinado pela história. Essa temporalização da história fundou-se na noção de progresso, “[...] na qual se deixa manifestar uma certa determinação do tempo, transcendente à natureza e imanente à história” (KOSELLECK, 2006, p. 55). A tarefa de fazer o mundo assemelhar-se aos desígnios humanos (que Max Weber considerava a mais difícil) reuniu, na modernidade, a recusa do passado e a adesão ao progresso. Chegamos então a uma das categorias-chave da temporalidade moderna: o progresso, algo que não tem fim, algo que traz a promessa da perfeição infinita.

Ao escrever sobre o progresso na arte, Maarten Doorman, filósofo holandês, o compara à Hydra, monstro de muitas cabeças, contra o qual Hércules lutou, sabendo que ao cortar-lhe uma das cabeças, outras nasceriam instantaneamente. Doorman afirma que Hércules foi mais bem-sucedido do que os críticos do progresso do século XX, cuja tarefa permanece incompleta (DOORMAN, 2003).

De fato, aparentemente a crítica ao progresso não logrou detê-lo. Sua face auspiciosa e a sua face tenebrosa revelam-se, ao mesmo tempo, e a cada dia, paradoxalmente, nos avanços positivos da tecnologia e no drama dos deslocamentos forçados de populações, na violência das cidades, na brutalidade das guerras e nos problemas relacionados às fontes energéticas.

Independente da face que queiramos contemplar, a *aceleração do tempo* constitui uma das consequências mais notáveis do progresso. O historiador Reinhart Koselleck distinguiu dois problemas trazidos pela aceleração do tempo: o primeiro deles refere-se ao fato de que a aceleração do tempo tornou-se um critério para determinar a hierarquia política entre diferentes coletividades. As experiências de desenvolvimento, evolução ou progresso foram qualificadas pela sua rapidez ou sua lentidão. Koselleck afirma que

um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los. Aqueles dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos. (KOSELLECK, 2006, p. 317).

O segundo problema consiste na relação entre *horizonte de expectativa e espaço de experiência*, conceitos utilizados pelo historiador para demonstrar que a experiência histórica se transforma numa experiência de transição, numa experiência de surpresa permanente. Com a destituição do valor das experiências passadas o futuro deixa de ser previsível através do que ocorreu no passado, transformando-se em algo desconhecido. O

conceito de progresso eliminou a diferença temporal entre experiência e expectativa, acabando com a *vinculação secreta entre o antigo e o futuro*.

Contudo é preciso lembrar que a orientação para o tempo futuro à luz do progresso e aceleração do tempo não se faz representar apenas nas “grandes” transformações sociais ou revoluções tecnológicas, sob pena de omitir uma das mudanças mais profundas que engendrou na conduta social. Eis o problema. A orientação para o futuro impregnou-se sorratamente e sem fazer grande alarde nas ações cotidianas, contínuas e prosaicas, impondo-se no dia a dia dos currículos escolares, no cálculo da produção industrial, na previsão do lucro comercial, nas estratégias dos partidos políticos e sindicatos e na provisão de bens do Estado (materiais e simbólicos) voltados sempre para o aperfeiçoamento futuro de seus objetivos. Essa progressiva e sólida instituição de uma regularidade de condutas padronizadas *que se voltam para objetivos futuros*, descrita por Max Weber em capítulo de *Economia e Sociedade* (1999, p. 213), aparentemente, fica alheia à crítica à concepção moderna de tempo. Tais condutas, cotidianas e destituídas de qualquer *glamour*, são vistas como um acontecimento de tal modo vulgar e corriqueiro que a chance de compará-lo à grandiosidade das revoluções políticas, sociais, científicas e tecnológicas é praticamente nula. Contudo, é justamente nas tarefas e atividades cotidianas oficiais ou privadas que pesa a exigência da rapidez, pressionando a aceleração do tempo. A tríade futuro, progresso e velocidade manteve-se como ideal a ser alcançado no cotidiano das instituições modernas, transformando-se em rigorosa forma de controle social, reconhecida e legitimada.

Não se pense, contudo, que a orientação para o progresso e aprimoramento futuro seja uma prerrogativa das instituições sociais. O indivíduo moderno está pronto para aprimorar-se e desenvolver suas qualidades em processo gradual no seu tempo de vida. Nesse sentido, vale recorrer à ideia de *Bildung* (termo alemão que se pode traduzir por formação e educação) uma vez que nos dá a dimensão da constituição da identidade individual como processo voltado para o futuro. *Bildung* refere-se à tradição de cultivo de si próprio, um processo duplamente pessoal e cultural voltado para a harmonia do espírito e do coração, e do exercício de uma subjetividade autônoma, através da tensão entre autodeterminação

e socialização. A formação consiste assim em um constante vir a ser que desafia o indivíduo e suas crenças. Embora não tenha um *telos* definido, pode-se dizer que o ideal de *Bildung* é dotado de uma teleologia na medida em que postula a continuidade da expansão e aprimoramento das sensibilidades espirituais e culturais de um indivíduo.

Segunda ponderação: ambivalências da sociologia

O papel que a sociologia desempenhou e ainda desempenha na pesquisa, crítica e reflexão sobre a modernidade é notável. Da sociologia clássica à contemporânea, em que pesem seus pressupostos e quadros teórico-conceituais diversos, a disciplina buscou ângulos de entendimento do processo de mudanças no mundo, ora distinguindo modalidades diferenciadas daquela “modelagem”, ora averiguando suas semelhanças. Ao estudar a transição entre formações sociais tradicionais e modernas, a sociologia atribuiu positividade à individualização, à liberdade de ir e vir, ao mérito e autoria individuais, enfim, à emancipação do indivíduo dotado de maioridade e pronto para decidir sobre os rumos de seu destino, ao indivíduo como cidadão, posição que não correspondeu, necessariamente, a um comprometimento da disciplina com as formas modernas da sociabilidade típicas do capitalismo ocidental.

Neste sentido, vale sempre a pena lembrar a insatisfação dos clássicos Émile Durkheim e Max Weber ao enfrentar o “mal-estar” provocado pela ordem e pelos valores da sociedade capitalista ocidental. O conceito de *anomia* engendrado por Durkheim nos livros *Divisão do Trabalho Social* (1893) e *O Suicídio* (1897) não deixa dúvida quanto ao repúdio do autor ao desregramento da sociedade moderna cujo progresso econômico julgava ser a fonte de todos os males, sobretudo devido à rapidez com que provocava mudanças sociais. A constatação da ausência de normas e regras morais, portanto da falta de regulamentação que assegura a solidariedade entre indivíduos, não se apresenta inicialmente tão ameaçadora para Durkheim. Em *Divisão do Trabalho Social* está convencido de que a história

trará as condições para o estabelecimento de nova solidariedade, fundada na divisão do trabalho. Contudo, isto não ocorre em *O Suicídio*. Nesta obra, a linguagem exasperada e a expressiva inquietação do autor ao retomar o conceito de anomia chamam a atenção. Agora, ao referir-se à anomia questiona a autoridade da sociedade de recuperar o equilíbrio moral. Tematiza o excesso de apetites e paixões individuais, indignando-se com as ambições infinitas que só causam melancolia, infelicidade e correntes de tristeza. No entanto, o mais grave para Durkheim, é que tais paixões constituam uma marca de distinção moral:

[...] a paixão do infinito diariamente apresentada como marca de distinção moral, quando justamente só se pode produzir em consciências desregradas e que erigem como norma o desregramento de que padecem. Apesar de tudo e bem rapidamente, a doutrina do progresso logo se tornou um artigo de fé. (DURKHEIM, 1982, p. 203)

Se Durkheim evoca o sofrimento do jovem Werther para que melhor se compreendam as tragédias individuais causadas pela frustração de desejos exacerbados, a Revolução Francesa é o alvo de suas críticas de teor político. Nas últimas páginas de *O Suicídio*, intituladas Consequências Práticas, Durkheim aguça sua crítica à modernidade, ao progresso, à recusa do passado, à previsão do futuro. Nas Consequências Práticas, o centro dos males se desloca do progresso econômico para a política. Segundo Durkheim, a Revolução Francesa levou a cabo um processo de nivelamento do País jamais alcançado antes. Diversos órgãos da vida social haviam sido aniquilados. À tormenta (palavra que usa no original) causada pela revolução sobrevivera apenas o Estado. E este abarcava todos os dias as coisas que lhe escapavam ou se apoderava delas, violentando-as. Sua recomendação de organizar as forças coletivas das corporações não pretendia restaurar “formas antigas envelhecidas, [...] nem inventar integralmente formas novas e sem analogias na história” (DURKHEIM, 1982, p. 313). Para ele impunha-se procurar no passado os germes de vida nova e apressar-lhes o desenvolvimento. Mas não se pode determinar exatamente como os germes do passado se desenvolverão no futuro. Durkheim é favorável aos

diagnósticos apresentados com base na ciência, mas ele não acredita que possam se transformar em um plano capaz de tudo prever pois somente as coisas podem dar aos ensinamentos da ciência a determinação que lhes falta. "Não se deve exagerar, (diz Durkheim) o interesse desses programas excessivamente definidos em que, de modo geral, se comprazem os filósofos da política: a realidade social não é tão simples, e é ainda muito mal conhecida para que se possa prever os detalhes" (DURKHEIM, 1982, p. 314). O suicídio, na realidade, é um sintoma da anomia, afirma o autor, e seu livro não tem outro objetivo senão suscitar questões "solidárias com os mais graves problemas práticos que o momento atual apresenta" (DURKHEIM, 1982, p. 313).

Muito embora Durkheim e Weber adotem pressupostos distintos ao investigar as características da sociedade capitalista, ambos se ocupam largamente da questão da finitude e infinitude dos desejos humanos. Em *A Ética protestante e o Espírito do Capitalismo* (1967), Max Weber estranha a avareza, a voracidade ou a pulsão aquisitiva, termo que utiliza com mais frequência, o desejo de ter sempre mais. O que lhe parece ainda mais estranho, contudo, é que o desejo de adquirir mais e mais dinheiro se torne um dever moral. Como pode a avareza se tornar uma virtude e a aquisição de mais e mais dinheiro uma obrigação? Tal desejo infinito aparece tanto nas ambições de um velho merceeiro de Ohio, cujas horas do dia eram dedicadas a aumentar sua loja, quanto nas ambições do grande empreendedor Cecil Rhodes que queria anexar as estrelas e os planetas aos seus bens. Relembrando esses exemplos, Weber argumenta que os valores do ascetismo laico não redundaram na construção de um mundo piedoso, porém materialista, voltado para a aquisição de bens como sentido máximo da vida. Weber surpreende-se que, no curso da história, agentes sociais possam engendrar, nas suas ações dotadas de sentido para eles, algo tão diverso daquilo que intencionavam. Lamenta a imponderabilidade do futuro, o que considera verdadeira tragédia em um mundo voltado para a projeção e o controle do futuro (VILLAS BÔAS, 2006b). As críticas de Weber, registradas nos trechos finais de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, não o impediram, entretanto, de mostrar ao longo de sua obra que a ordem capitalista moderna fundava-se nos cálculos e previsões

humanas, calcadas na racionalidade e necessárias a todo e qualquer planejamento da vida individual e coletiva.

Anos depois da publicação dos dois artigos que deram origem à *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (publicados em 1904 e 1905), na conferência *A Ciência como Vocação*, pronunciada em 1918, Weber retoma sua crítica à modernidade, enfocando o sentido da ciência moderna, conhecimento inseparável da noção de progresso, e cujos resultados estão fadados a envelhecer e serem substituídos rápida e infinitamente. Ele focaliza agora o desencantamento do mundo, a ausência de sentido da vida e, conseqüentemente, a ausência de sentido da morte, causada pela natureza infinita do conhecimento científico. A ciência exigia o fim das ilusões de sentido uma vez que estava intimamente ligada ao progresso que renovava-se nele mesmo. Mas por que dedicar-se então a algo que, na realidade, jamais chega ao fim? Porque, respondia Weber, a ciência pode orientar a vida prática colocando à disposição meios técnicos. E, ainda porque, enquanto uma profissão que se exerce em área específica, a ciência está a serviço da autorreflexão e do conhecimento de contextos concretos. Não oferecia, porém, sentido à vida. Weber relembra Tolstoi em três passagens, relacionadas à ausência de sentido da morte na modernidade. Os trechos fazem recordar em *A morte de Ivan Ilitch* a completa indiferença dos médicos à dor e ao sofrimento do doente. Ivan é tratado por seus médicos da mesma forma que ele como advogado tratava os acusados – seguindo meramente os preceitos técnicos de sua profissão sem atentar em nenhum momento para suas vidas. A tal ponto a vida era destituída de valor que pouco antes de morrer, Ivan Ilitch comenta que seu médico, ao chegar em sua casa para uma consulta parece ter vontade de lhe perguntar “Como vão os negócios? – mas compreendia que não deveria falar desse modo” (TOLSTOI, 1993, p. 918-919).

Importa à nossa discussão ressaltar que o cerne da crítica dos dois autores clássicos da sociologia é o progresso e suas conseqüências; as novidades infindáveis tanto da produção material como imaterial e simbólica, e, sobretudo, a rapidez e velocidade com que aparecem no mundo e provocam demandas insaciáveis em todas as esferas da vida social. Embora afirme que no progresso há sempre anomia, Durkheim oferece uma solução

possível para a regulamentação da esfera social através das corporações profissionais. Weber, ao contrário, lamenta que a pulsão aquisitiva de natureza ilimitada tenha se tornado um valor constitutivo do capitalismo ocidental. Nada resta a fazer quanto à imponderabilidade e à falta de sentido da vida provocada pelo progresso senão responder “às exigências de cada dia, humana e profissionalmente... Mas isto ocorre apenas quando cada um obedece ao demônio que conduz os fios de sua vida” (WEBER, 1995, p. 45).

Podemos indagar se sociólogos brasileiros de meados do século XX, como Florestan Fernandes, Luiz Aguiar Costa Pinto e Alberto Guerreiro Ramos, seguiram a orientação de Weber e buscaram responder à exigência de cada dia. Caso a resposta seja positiva, a diferença entre eles repousaria na natureza social e histórica do dia a dia que enfrentaram. Se aproximarmos o pensamento sociológico brasileiro da sociologia clássica, de modo pouco rigoroso, ainda assim pode-se imaginar que a leitura que sociólogos brasileiros fizeram dos sociólogos francês e alemão visava pragmaticamente a urgência de suas questões de trabalho. Seus objetivos eram claros: a institucionalização da sociologia e a instauração no país de uma ordem moderna capitalista industrial, legal e igualitária, fundada na ciência e na tecnologia. Tal perspectiva se coadunava com uma concepção moderna de história, processual e progressista, cujo fundamento era a recusa do tempo passado. E certamente o mote de Juscelino Kubitschek – *Fazer em cinco anos o que seria feito em 50 anos* – expressa bem a importância da aceleração do tempo. Pode-se pensar que a escolha de tal perspectiva investigativa ocorreu porque a ordem moderna se impunha gradualmente como algo “novo” no país, ou porque ela representava os ideais de modernidade dos sociólogos. Fato é que a sociologia brasileira não fez a crítica do caráter universalista e abstrato daquela ordem, que a tudo deseja igualar e padronizar como adverte Hannah Arendt, nem lamentou a perda da autoridade do passado, como o faz Walter Benjamin. Tampouco voltou sua atenção para as consequências destrutivas do progresso quer fossem de ordem moral quer fossem de ordem material. Houve, naturalmente, orientações desviantes, sobre as quais escrevi em meu livro *Mudança Provocada* (2006a). Impuseram-se, contudo, as posições tomadas em favor do progresso, da ciência e do futuro.

Para realizar seus propósitos, os sociólogos fizeram um percurso peculiar. Colocaram em primeiro plano nos seus estudos a inserção diferenciada de homens, mulheres e crianças no processo produtivo, descortinando, de maneira antes nunca vista na produção cultural brasileira, as profundas desigualdades do país. A miséria e pobreza ficaram estampadas nas figuras de paus-de-arara, migrantes, peões, camponeses, ex-escravos, ribeirinhos, imigrantes, pescadores, desafortunados de toda sorte. Ao mostrar as desigualdades sociais perceberam que um dos obstáculos às mudanças era consequência da ausência ou fraqueza da autoridade política diante da imposição dos interesses pessoais dos afortunados e poderosos; compreenderam que o “passado” sabia negociar com os projetos futuros, viabilizando a convivência e acomodação de temporalidades muito diferenciadas. As pesquisas desnudaram, qualquer que fosse sua orientação, a ligação profunda entre o passado e o futuro. Tal descoberta gerou diversas explicações de um arranjo social e histórico patológico assim como sentenças condenatórias à resistência “brasileira” à modernidade. Uma das explicações vitoriosas atribuía ao atraso do Brasil sua inserção no moderno desde a colônia. Tal pecado de origem transformou-se em um *topos* poderoso que define o “destino nacional”. Nem mesmo as críticas ao progresso avassalador, ao fim das utopias e ao fracasso das filosofias da história que fazem parte do repertório discursivo nos dias atuais, alcançaram pôr em xeque aquela explicação emblemática.

Terceira ponderação: futurismo ou cópias originais?

As disputas sobre o passado e o futuro no campo das artes são acirradas. Aparecem nos registros escritos de artistas, em historiadores e críticos – por exemplo – na ampla controvérsia classificatória que inclui arte moderna e arte contemporânea. Campo movediço, de difícil penetração, o campo da arte é fértil, para pensarmos o quanto a valorização ora do futuro ora do passado flutuam ao longo do tempo.

No livro *On Abstract Art (1997)*, Briony Fer afirma que a arte abstrata, representada em finais da década de 1920 por Mondrian, Malevich

e El Lissitzky, fora contestada antes mesmo de seu reconhecimento e consagração. O crítico alemão Carl Einstein da revista *Documents*, que reunia surrealistas ligados a George Bataille, foi contundente em dizer que os artistas adeptos às formas geométricas eram “moralistas da forma pura, pregando a favor do quadrado, movidos pela embriaguez matemática” (apud FER, 2000, p. 2) e que suas obras não passavam de “pura ansiedade diante do invisível e do desaparecimento súbito provocado pela morte” (apud FER, 1997, p. 2-3). Sete décadas depois, Briony Fer argumenta contra os críticos da *Documents*, afirmando que os suprematistas russos e os neoplásticos holandeses nada mais fizeram do que inscrever fantasias do moderno nas linhas retas e nas formas seriadas e geométricas que compunham suas obras.

Há quem vá mais longe. Maarten Doorman (2003), ao qual me referi anteriormente, defende a efetiva presença da noção de progresso nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Sua análise da revista *De Stijl*, liderada por Mondrian e Van Doesburg ressalta que a espiritualidade e a abstração pura através da redução de formas naturais a formas geométricas consistia um dos ideais do movimento (Figura 1). Atingir a harmonia absoluta em um mundo imperfeito e caótico era uma das exigências do pensamento utópico de Mondrian. No conjunto de onze ensaios sobre “A Nova Plástica na Pintura”, publicada no primeiro volume da revista em 1917, Mondrian chama a atenção para a intelectualização e automatização do mundo moderno:

A vida do homem moderno está gradualmente deixando de ser natural, está se tornando mais e mais abstrata na medida em que o natural (o externo) se torna cada vez mais e mais automático, percebemos que o interesse da vida fixou-se mais e mais no interno. A vida do homem verdadeiramente moderno não se orienta para o material... nem para o predominantemente emocional mas toma a forma da vida autônoma do espírito humano que se torna consciente. (apud DOORMAN, 2003, p. 88).

A demanda pelo espiritual e universal era o ponto de partida dos artistas que desejavam reunir as dicotomias universal *versus* individual, o

espiritual *versus* o material, o abstrato *versus* o concreto, o objetivo *versus* o subjetivo e o racional *versus* o emocional. Outras oposições entre positivo e negativo, masculino e feminino, vertical e horizontal, formas abertas e formas fechadas, multiplicidade e unidade, claro e vago alcançariam uma síntese na nova pintura. Briony Fer lembra que Mondrian deseja a ilusão de tudo (todas as coisas) disposta em um plano, no qual a grade assimétrica e os planos coloridos não parecessem mais habitar um mundo corpóreo e tridimensional, mas desafiar um modo habitual de procurar pela profundidade. Mondrian compunha seus planos para que aparecessem inteiramente lógicos, como se fossem uma totalidade, como se estivessem contidos, como se fossem incorpóreos. Aí estava a qualidade metafórica de seus quadros (FER, 1997, p. 49-50).

Se ampliarmos o leque das justificativas em favor da arte abstrata de tendência geométrica, construtiva ou concreta, veremos que as justificativas para uma nova concepção de arte eram variadas e, certamente, distintas umas das outras, embora tivessem um ponto comum: a eliminação do passado – através da libertação da arte do objeto, da descrição, da mimesis. Max Bill, artista suíço radicado na Alemanha, cujos ideais repercutiram fortemente no Brasil, quando de viagem ao país e do prêmio concedido na I Bienal de São Paulo, escreve de forma poética sobre o apoio visual necessário ao pensamento humano, em particular ao pensamento matemático, diante do ilimitado:

[...] desde o momento em que a arte intervém a linha clara se torna indefinida, enquanto o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto visível. Espaços desconhecidos, axiomas quase inacreditáveis, adquirem realidade e se começa a caminhar por regiões que antes não existiam: a sensibilidade se amplia; espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis começam a ser conhecidos e imaginados. (BILL, 1950, p. 5)

Logo após o fim da II Guerra Mundial, o concretismo se instaura no Brasil sob a liderança do crítico Mário Pedrosa no Rio de Janeiro e do crítico e artista Waldemar Cordeiro (Figura 2) em São Paulo. Houve naturalmente muita resistência à nova estética, que abandonava os retratos do Brasil,

privilegiados pelo programa modernista da década de 1920, em favor da visibilidade do invisível, do ponto, da linha, do plano. Otília Arantes resume muito bem a ameaça política do movimento concreto. Chama a atenção para a resistência ao abstracionismo no Brasil, afirmando que

[...] não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da “figuração” do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da “imagem” do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial. [...] Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que, com a abstração, seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas conquistada seria erradicada da noite para o dia... (ARANTES, 1996, p. 2 e 20)

Além da inadequação ao projeto nacional, a arte concreta acirrou o debate sobre os males da racionalização na arte de tal forma que não é incomum a consideração pela crítica de arte de que as formas geométricas “perdem” sua natureza objetiva para se tornarem um veículo da imaginação. Não poderia aqui discorrer sobre as disputas que ocuparam o campo artístico brasileiro com os dois projetos concorrentes do modernismo. Meu objetivo bem outro é evidenciar que a criação de novos espaços que se recriam a si próprios – pelo concretismo – esteve associada a uma concepção de tempo moderna e à recusa de um passado que não mais servia de modelo para a arte.

Poucas décadas depois do reconhecimento e consagração da arte concreta, novas concepções de arte marcadas pela crítica ao futuro e obsessão pela memória colocavam no mundo objetos artísticos, cujo fundamento se deslocara do tempo futuro para o tempo passado. A historiadora da arte Martha Buskirk, (e vou usar o termo arte contemporânea sem nenhuma pretensão de defini-lo) em seu livro *The Contingent Object of Contemporary Art* (2005), diz que, ao revisitar radicalmente os cânones da arte do passado, a arte contemporânea possibilita justamente uma volta

ao passado, retomando um fragmento, uma imagem, uma citação para nos trazer esse passado renovado, transfigurado em novo contexto, com novo significado, refeito, original.

No livro de Lilia Schwarcz e Adriana Varejão intitulado *Pérolas Imperfeitas* (2014), os diálogos entre a antropóloga e historiadora e a artista rastreiam o passado colonial livre de uma visão normativa. Com as pérolas que a artista encontra ao longo de suas vivências, viagens e leituras, como os carimbos chineses ou o livro de Hans Staden, a obra de Varejão torna presente uma atmosfera da temporalidade colonial, mesclando, amoldando o colonizador e colonizado, dissolvendo os centros e periferias, diluindo dicotomias tantas vezes ensinadas, questionando a memória duramente castigada pela cristalização de visões negativas do passado brasileiro. O exemplo de *Celacanto provoca maremoto* (Figura 3), exposta em Inhotim, é paradigmático de nova forma expressiva que reverencia o passado, recriando-o. O uso de uma multiplicidade de meios e fontes (pintura, documentação, azulejaria, objetos, citações) não significa, como adverte Martha Buskirk, que as associações com as imagens, lembranças e objetos sejam efetivas. Apenas retêm traços das histórias passadas para que em um processo criativo componham uma expressão estética que estabelece novas conexões (BUSKIRK, 2005, p. 65). Estas conexões, mais do que uma mera transposição, são a marca da escolha do artista, de sua autoria.

À guisa de consideração final

Como disse no início, não é meu objetivo sublinhar o vigor da crítica à modernidade, muito menos tomar seu partido, porém repensar as polaridades discursivas geradas pela modernidade (e sua relação com as teleologias do cotidiano). Neste sentido, se retomo as ponderações feitas, vejo que os discursos críticos e não críticos da modernidade funcionam como uma caixa de ressonância no fluxo do tempo. Pergunto-me se seriam apenas lados constitutivos da mesma unidade? Creio que não. A diferença se deixa perceber na relação entre o discurso, a narrativa

ou a semântica com as estruturas sociais. Qual seria, por exemplo, o grau de impacto legitimador dos discursos favoráveis aos recentes avanços tecnológicos que intensificaram as relações sociais em escala mundial, ligando localidades distantes e modelando acontecimentos locais através de eventos que ocorrem a muitas milhas de distância? Como comparar seu impacto com a crítica weberiana à falta de sentido da vida provocada pela infinitude do progresso? Ou mesmo com as críticas advindas das poéticas artísticas contemporâneas cujo alvo é a revisão radical da prerrogativa do colonizador europeu de narrar a história da colonização. A variabilidade da força transformadora efetiva da crítica constitui problema complexo. Contudo, muito embora ressalte esta diferença dos discursos polarizados sobre a modernidade, supondo que o discurso legitimador da ordem social contribua para a manutenção do progresso mais do que as poéticas que lhe fazem resistência. É possível que, ainda assim, o âmago da ordem social que transparece no dia a dia das relações sociais mais comezinhas nas teleologias do cotidiano – nem de longe é atingido por um ou outro dos polos das semânticas sobre a modernidade. Aparentemente a ordem social moderna não está vulnerável a qualquer tipo de crítica. Na regularidade de seu cotidiano impõe-se soberana e impenetrável.

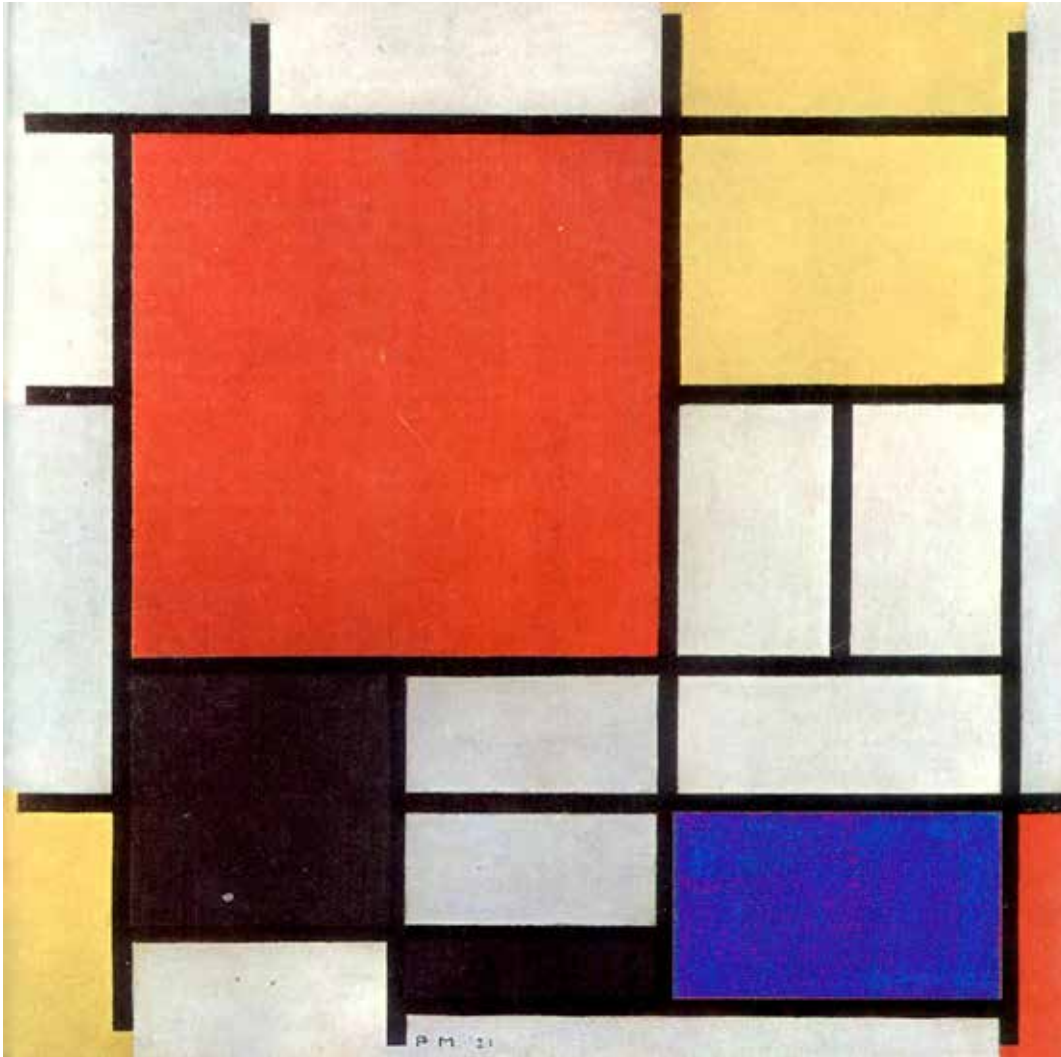


Figura 1 :: Composição em vermelho, amarelo, azul e preto. Piet Mondrian, 1926.
Óleo sobre tela 59,5x59,5
Fonte :: Gemeente museum, Den Haag.

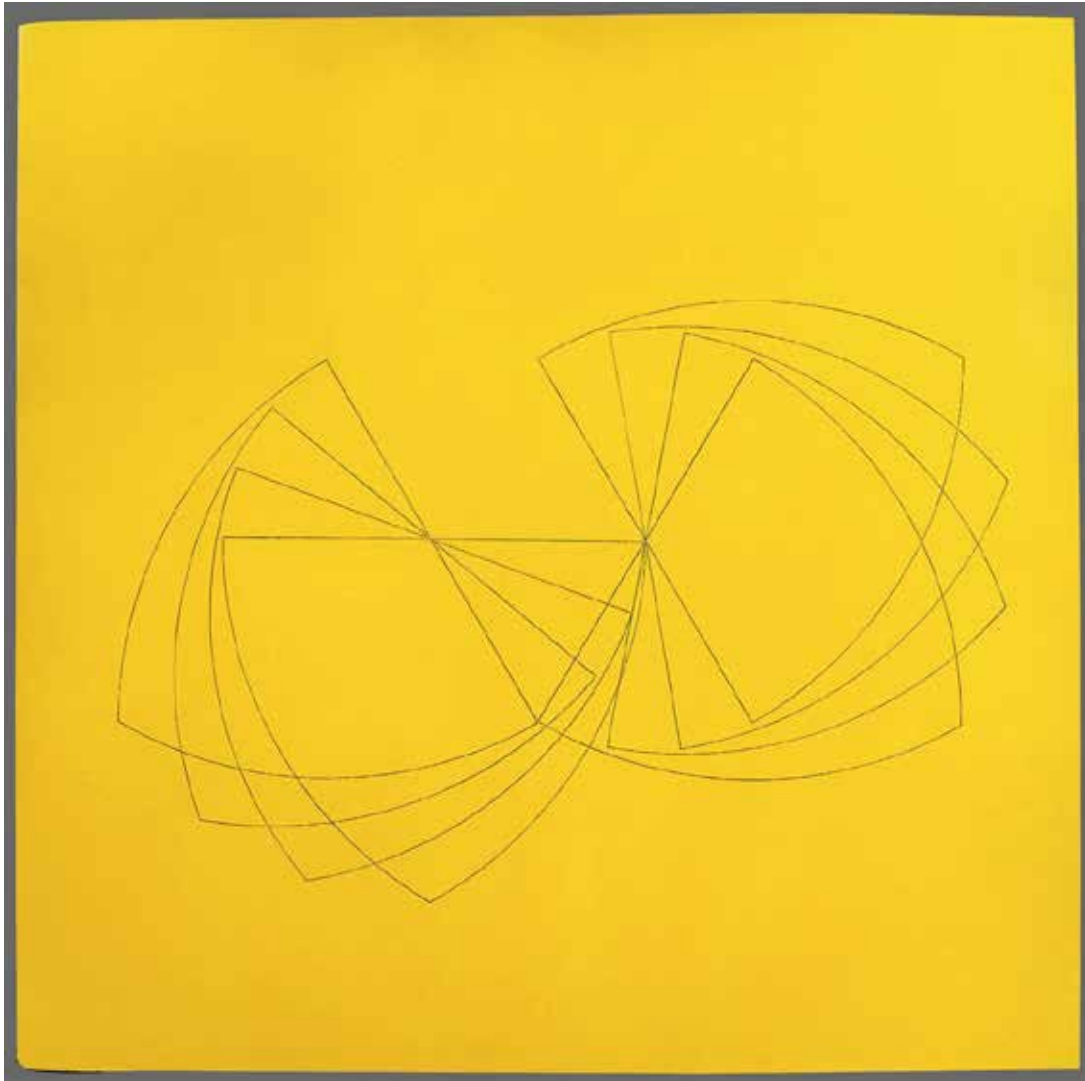


Figura 2 :: Ideia Visível
Waldemar Cordeiro, 1952
Têmpera sobre madeira, 24x24 in/61x61 cm
Fonte :: Coleção privada.

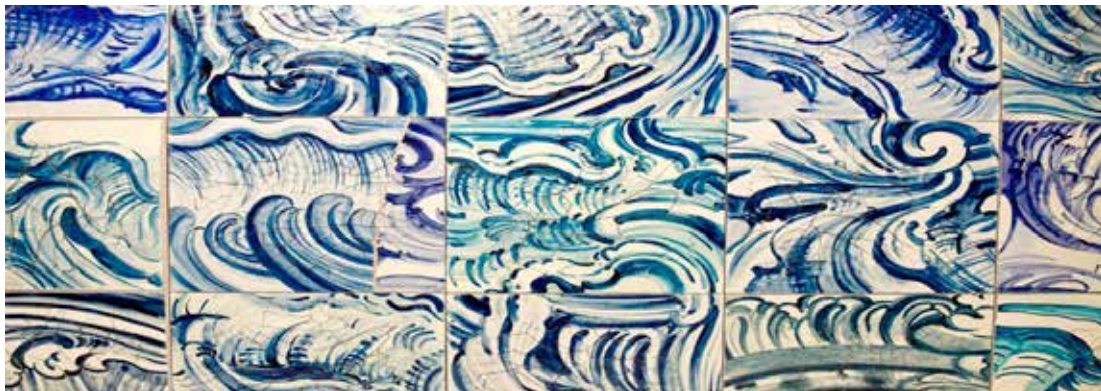


Figura 3 :: Celacanto provoca maremoto. Adriana Varejão, 2004-2008. Óleo e gesso sobre tela. 110x110cm cada peça. 184 peças

Fonte :: Inhotim.

Referências

ARANTES, Otília. Pedrosa: um capítulo brasileiro da teoria da abstração. In: PEDROSA, Mário Pedrosa; ARANTES, Otilia (Org.). *Formas e Percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BILL, Max. El pensamiento matemático en el arte de nuestro tempo. *Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*, Buenos Aires, n. 17, p. 1-7, maio 1950.

BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.

DOORMAN, Maarten. *Art in progress: a philosophical response to the end of the avant-garde*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FER, Briony. *On abstract Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

KOSSELLECK, Reinhardt. *Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC, 2006.

SCHWARCZ, Lilia; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

TOLSTOI, Leão. *A Morte de Ivan Ilitch, Obra Completa, vol III*. Lisboa: Editora Nova Aguilar, 1993.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006a.

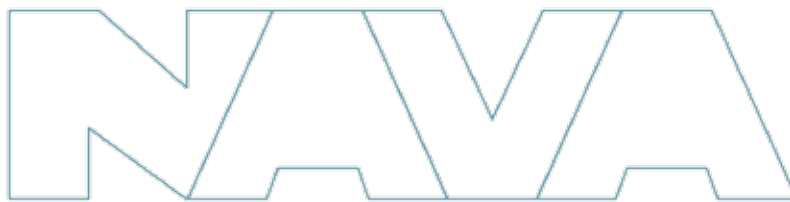
VILLAS BÔAS, Gláucia. Ascese e Prazer: Weber versus Sombart. In: _____. *A Recepção da sociologia alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006b. p 29-57.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1999. v. 2.

WEBER, Max. *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart: Philip Reclam: jun. 1995.

Recebido em 13/05/2016

Aprovado em 16/06/2016



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

Normas para submissão de trabalhos

A NAVA é uma revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que publica artigos sobre temáticas específicas (dossiês), artigos de temáticas livres, resenhas (livros, filmes, discos) e entrevistas de autores doutores ou doutorandos nas áreas ligadas às artes em geral, como artes visuais, música, cinema, audiovisual e moda.

Os autores dos trabalhos apresentados deverão obedecer e estar cientes das normas e diretrizes para publicação, descritas a seguir:

Os artigos, resenhas e entrevistas devem ser inéditos.

Todos os artigos serão avaliados por, pelo menos, dois pareceristas.

Os originais devem ser encaminhados após o autor ter feito revisão cuidadosa.

Ao encaminhar seus trabalhos para apreciação, os autores devem estar cientes de que, uma vez aprovado para publicação, o texto será cedido imediatamente e sem ônus dos direitos de publicação à Revista NAVA.

Ao submeter um texto para publicação, o autor concorda com as normas aqui divulgadas. Casos de plágio ou quaisquer outras ilegalidades nos textos apresentados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Não serão aceitas submissões de artigos de professores e alunos do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da UFJF. Alunos egressos poderão submeter artigos se já estiverem desligados do programa há, pelo menos, dois anos.

Os artigos devem conter título, resumo (até 250 palavras) e palavras-chaves (até quatro), em português e em inglês.

Volume do texto: os artigos e entrevistas deverão ter entre 25 mil e 45 mil caracteres com espaço, incluindo as referências, notas, tabelas e imagens. As resenhas devem ter entre 7,5 mil e 10 mil caracteres com espaço.



Tamanho e formato do arquivo. O arquivo a ser enviado com o texto deve ser salvo em DOC ou RTF e não deve ultrapassar 2MB.

Título:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 14

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento centralizado

Recuo de primeira linha: não

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico

Deve estar em negrito

Formatação de texto:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 12

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Recuo de primeira linha: 12mm

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce.

Formatação de citações: usar “aspas” para citações de até três linhas inteiras dentro do parágrafo. Usar ‘apóstrofos’ para citação dentro da citação. Citações longas devem ser destacadas do texto, em parágrafo separado, sendo:

Recuo: 40 mm

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1

Alinhamento justificado

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce e informe se o grifo consta do original ou não, acrescentando, conforme o caso: (AUTOR, ano, p. x, grifo nosso) ou (AUTOR, ano, p. y, grifo no original).

O trecho deve estar separado do texto por parágrafos adicionais (linha branca), um antes e um depois.

Formatação das referências:

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Parágrafos com recuo especial de 12mm a partir da segunda linha.

Livros:

SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano.

Capítulo de livros:

SOBRENOME, Prenome. Capítulo de livro. In: SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano. 1ª página- última página.

Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Prenome. Título do artigo. *Título do periódico*, Cidade, volume, número, ano, página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x, ano.

Citação de internet:

Devem seguir as mesmas regras anteriores para autor e título, sucedida das informações: Disponível em: endereço completo da página acessada (exemplo: <<http://www.ufjf.br/portal>>). Acesso em: dia, mês e ano (exemplo: 24 jul. 2014).

Dissertações e teses:

SOBRENOME, Prenome. *Título da obra*: subtítulo. Ano de apresentação. Número de folhas. Categoria (Grau e área de concentração)–Instituição, Local.

Trabalhos de eventos:

AUTOR. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número., ano congresso, Cidade. *Nome dos anais* ou apenas *Anais...* Cidade: Editora, ano publicação. página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x.

Notas: todas as notas devem ser inseridas no final da página, em notas de rodapé. Indicar, em nota, se alguma versão do texto já houver sido apresentada em congresso, seminário, simpósio etc.

As referências devem ser inseridas no sistema autor-data no corpo do texto com o seguinte modelo de formatação: (SOBRENOME, ano de publicação, p. xx).

Imagens: devem ser inseridas no corpo do texto com a devida referência de fonte e legenda em tamanho 10, Times New Roman, espaço simples. Resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF.

Havendo dúvida ou casos ausentes nesta norma, deve-se observar a norma da ABNT.

Autorização de uso de imagens e sons: Todas as imagens e sons que não sejam de autoria do proponente do texto necessitam de autorização expressa por escrito do autor para publicação na NAVA. O levantamento dessas autorizações é de responsabilidade dos autores e podem ser providenciadas depois da aprovação do texto para publicação.

Dossiê: Arte, Mundo

Introdução

Lígia Dabul
Maria Lucia Bueno

Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa

Paula Guerra
Susana Januário

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios
Luiz Guilherme Vergara

"Potência e Potencial" em espaços criativos intersticiais: práticas espaciais transformadoras entre artistas/ativistas socialmente engajados

Anni Raw

Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro

Geane Rocha
Sabrina Parracho Sant'Anna

O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua

Glória Diógenes
Julliana Chagas

Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Colagem e *assemblage*: algumas considerações

Angélica Madeira

Sobre a instalação *Entre os olhos o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais

Diego Rebouças
Kadma Marques
Silas de Paula

Poéticas visuais e espaços limites

Ronaldo Macedo Brandão

Poemas e desenhos de Laura Erber

Laura Erber

Intervenção visual: OCA-OXALÁ: *made in Portugal*

Paula Scamparini

Artigos

Pragmática do cotidiano e política da experiência: Carla Lonzi e a arte como espaço relacional

Maria Antonietta Trasforini

Mudança, tempo e sociologia, uma conferência

Glaucia Villas Bôas

