



a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro



PPGAV PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS EBA-UFRJ

Apoio
Support



Arte & Ensaios

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ
Apoio CNPq e CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto de Andrade Medronho
Decano do Centro de Letras e Artes: Afranio Gonçalves Barbosa
Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Jorge Luiz Dutra Soledar

Arte Território @2023 autores @2023 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Imagem da capa: *Buraqueira Lanchonete*. Projeto de Thelma Vilas Boas; marcenaria
de Marcelo Zocchio, 2021. Acervo Lanchonete. Foto Thelma Vilas Boas

Editoria

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)
Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)
João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)
José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)
Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)
Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)
Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 29, n. 46, jul.-dez. 2023.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais

Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (A&E n.46)

Alice Monsell (UFPEl)
Aline Rayane de Souza Oliveira (UFRJ)
Ana Cecília Mac Dowell (UFRJ)
Ana Paula Nascimento (USP)
André Leal (UFRJ)
Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)
Bianca Knaak (UFRGS)
Cláudia Oliveira (UFRJ)
Cristina Ribas (UFRGS)
Daniel Schenker (CAL)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)
Emerson Dionísio (UnB)
Felipe Scovino (UFRJ)
Felipe Soeiro Chaimovich (Faap)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pitta (Pinacoteca de São Paulo)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Frederico Benevides (UFRJ)
Gislaine Regina Pozzetti (Ufam)
Henrique Gusmão (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Julia Machado (UFRJ)
Louise Ganz (UEMG)
Lucia Gouveia Pimentel (UFMG)
Luiza Leite (UFRJ)
Luiz Davi Vieira Gonçalves (Ufam)
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)
Maria Beatriz de Medeiros (UnB)
Marina Fraga (UFRJ)
Mario Cascardo (UFRJ)
Maurício Barros de Castro (Uerj)

Michelle Sales (UFRJ)
Patrícia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Paula Guerra (Universidade do Porto)
Paulo da Veiga Jordão (UFRJ)
Pedro Caetano Eboli Nogueira (Uerj)
Priscila Miraz (UFRB)
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Theo Machado Fellows (Ufam)
Valter Frank Mesquita Lopes (Ufam)
Yuri Firmeza (UFC)

Organização do dossiê

Dossiê Coletivo

Livia Flores, Dinah de Oliveira,
André Leal, Paulo Holanda

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Amanda Botelho
André Arçari
Cleiton Almeida
Crystal Duarte
Danielle Spadotto
Débora Poncio
Gabriela Massote Lima
Henrique Guimarães
Marcelo Franco
Marcos Dana
Mery Horta
Paulo Holanda
Rane Bessa

Equipe de Comunicação

Cleiton Almeida
Gabriela Oliveira

Coordenação de produção

Dinah de Oliveira
Livia Flores
Paulo Holanda

Editoração eletrônica

Suhelem de Moura Dias de Oliveira

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Elvyn Marschall

Arte & Ensaios

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
<https://revistas.ufrj.br/>
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

- 6 **Arte Território**
Art Territory
Dinah de Oliveira e Livia Flores

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

- 13 **Todo dia essa escola está por vir: entrevista com Thelma Vilas Boas**
Every day this school is coming: an interview with Thelma Vilas Boas
Thelma Vilas Boas, Livia Flores, Dinah de Oliveira, Desirée Simões, Edmilson Nunes, Marcos Cardoso, Mariana Pimentel, Cleiton Almeida, Danielle Spadotto

ARTIGOS | *ARTICLES*

- 62 **Arte contemporânea engajada: participação e referências culturais como tática**
Engaged contemporary art: participation and cultural references as a tactic
Fabiane Schafranski Carneiro
- 87 **Estratégias de ativismo do corpo na arte: *fat studies*, *fat activism* e o grotesco**
Body's strategies of activism in art: fat studies, fat activism and the grotesque
Júlia Mello
- 111 **Na aurora de um novo desbunde: um estudo de caso das ativações artísticas 01PN10 e Multiverso Colaborativo – 20 anos de Imaginário Periférico**
At the dawn of a new desbunde: a case study of the artistic activations 01PN10 and Multiverso Colaborativo – 20 years of Imaginário Periférico
Renata de Oliveira Gesomino
- 138 **1º Pavilhão Maxwell Alexandre: arte à obra, território em construção**
1st Maxwell Alexandre Pavilion: art at work, territory under construction
Suzane Queiroz
- 159 **A cozinha é uma biblioteca de filosofia: diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente**
La cocina es una biblioteca de filosofía: diálogos con Silvia Rivera Cusicanqui sobre prácticas de descolonización y destecer, entre patatas, zanahorias, ranas y gente
Mariana Guimarães
- 181 **Trapeiros contemporâneos, uma trilogia: parte 2 – Mapas, leituras no tempo**
Contemporary ragpickers, a trilogy: part 2 – Maps, readings in time
Ricardo Luis Silva
- 208 **Abordagens sobre estupidez artificial: da inovação financeira à curadoria de arte digital**
Approaches to artificial stupidity: from financial innovation to digital art curatorship
Ruy César Campos Figueiredo
- 233 **Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana**
A bolero over ruins: Mapa Teatro's poetic responses to urban renewal
Lou Barzaghi

DOSSIÊ | *DOSSIER*

- 256 **Dossiê Coletivo**
Collective Dossier
Livia Flores
- 264 **Acocoré**
- 268 **Aldeia Maraka'nà**
- 273 **Anarca Filmes**
- 275 **Avaf**
- 281 **Birico**
- 285 **Dias & Riedweg**
- 290 **Ghetto Colletiv**
- 296 **Jamac**
- 300 **Jardinalidades**
- 304 **Manejo Movente**
- 308 **Mexa**
- 313 **Opavivará**
- 320 **Rede Muda Outras Economias**
- 325 **Rede Nami**
- 328 **Seis gentes dançam no museu**
- 332 **Silo**
- 336 **Terra Batida**
- 340 **Thislandyourland**
- 344 **Titocar Espaço Poético**
- 347 **Tupinambá Lambido**

TRADUÇÃO | *TRANSLATION*

- 353 **Ativismo versus antagonismo: arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além**
Activism vs. antagonism: socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond
Jason Miller
Tradução de Milena Batista Durante

RESENHA | *REVIEW*

- 373 **Retomar a experiência, revisar a história: instalações de artistas mulheres na Haus der Kunst**
Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976
Marília Palmeira

Arte Território

Arte & Ensaios apresenta o número 46, correspondente à chamada pública Arte Território, publicada em maio de 2023. Prosseguindo com a temática do número anterior – Arquivo Terra –, sua concepção integra pesquisas e atuações motivadas pela cena artística contemporânea que abordem interseções entre arte, territorialidade e práticas coletivas. Para essa investida nos debruçamos sobre a palavra território, palavra-chave quando se fala em práticas artísticas situadas, isto é, poéticas que assinalam suas diferenças em relação aos legados da arte e da historiografia de matriz europeia, cujas pretensões universalistas impedem o reconhecimento de marcadores de cor, gênero e classe social em si mesmas. Assumidos como padrão normativo e embora não enunciados, esses marcadores definem ausências e zonas de exclusão ou censura. Contra esses apagamentos, as práticas situadas propõem nomeações, filiações e léxicos próprios, desenhando territórios que podem estar vinculados ou não a localidades específicas.

Desse modo, a palavra território manifesta, no campo da arte, a destinação multidisciplinar corrente em seu uso pela geografia: extrapola demarcações de terreno físico e abarca as relações que constituem um espaço habitado – em contiguidade com suas vizinhanças e conectado em rede a lugares distantes. Nesse “acontecer simultâneo”, como escreve Milton Santos em texto de 1994,¹ colocam-se em conflito as forças desterritorializantes de um mundo-mercado e os interesses de vida em espaços compartilhados. Em um contexto de complexidade crescente, são também muitos e variados os modos pelos quais as práticas artísticas se deslocam hoje entre redes e vizinhanças, elaborando funções sociais, formas de ativismo e devires coletivos, em constante tensão entre ações instituintes e demandas institucionalizantes.

Nesse sentido, entendemos que os reposicionamentos em curso em nossos tempos de urgências, como nos assinala Donna Haraway, direcionam o debate para um lugar privilegiado pelas possibilidades de engajamento em ações que procuram romper com a conhecida narrativa do fim do mundo. Nossos interesses estão assim ocupados em alcançar propostas de atuações artísticas articuladas na relação entre ativismo, arte e ciência, determinadas a enfrentar nossa responsabilidade com as tarefas diante destes tempos turbulentos. A

entrevista com a artista Thelma Vilas Boas, “Todo dia essa escola está por vir”, expressa de modo singular essa responsabilidade quando pensamos em um itinerário em que podem acontecer alianças e encontros. A artista reflete sobre o projeto Lanchonete < > Lanchonete e desdobramentos, como a Escola Por Vir, que expandem a prática política a partir da relação entre comensalidade, escola e crianças para possibilidades de criar refúgios de habitabilidades e experiências sociais em processos de mundificação.

Os artigos selecionados por meio da avaliação cega por pares articulam uma paisagem composta por intenções argumentativas, que dizem respeito não somente às centralidades da presente temática, mas também a seus possíveis eixos diagonais. As pesquisas propõem colaborações atravessadas pela reflexão a respeito de práticas de arte contemporânea engajada, sejam naquilo que agenciam por meio da participação de comunidades e suas referências culturais, sejam por ações inspiradas na contracultura dos anos 1960 e 1970, ou por meio das potências do corpo no viés da cultura visual, delinendo tensionamentos com questões de gênero e estudos performativos sob a visada de uma crítica feminista. A noção de território também é discutida para além de suas possibilidades autopoiéticas propondo diálogos tentaculares entre arte, arquitetura e *design* como conhecimentos topológicos em experiências pictóricas, expográficas e curatoriais, bem como em processos que revelam confluências entre tramas alternativas de saberes ancestrais da tecelagem como práticas de reconfiguração de mundos. Esse tempo de heranças e recordações também é fomentado pelo cultivo daquilo que ainda pode vir a ser. Nessa direção, o debate sobre a implementação das tecnologias e suas utilidades também é fomentado, ao mesmo tempo que emergem poéticas frente ao fato de que habitamos uma superfície em ruínas.

Esta edição apresenta também o Dossiê Coletivo que incorpora e dá visibilidade a depoimentos produzidos por 20 coletivos artísticos a respeito de seus processos de criação e colaboração. Interessa-nos ter uma amostra significativa, diversificada e compacta do que vem acontecendo no campo das coletividades artísticas, sem pretensão de mapeamento. Trata-se de coletivos implicados em diversos fenômenos de encontro, emaranhamento e aliança ativista que articulam em suas práticas questões relacionadas com os processos de saturação da vida no planeta, incidentes de forma mais aguda em populações racializadas, em povos originários, em populações generificadas, grupos humanos e não humanos violentados pela máquina colonial.

A revista conta, ainda, com tradução realizada por Milena Batista Durante, doutoranda em artes visuais na ECA-USP, do texto *Activism vs. antagonism: socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond*, de Jason Miller, que reflete sobre a crítica da historiadora da arte Claire Bishop ao conceito de estética relacional criado pelo curador Nicolas Bourriaud a respeito das práticas coletivas que vigoram a partir dos anos 1990, propondo a noção de antagonismo relacional. Finalizando o número, publicamos a resenha de Marília Palmeira, da Universidade de Coimbra (CES/UC), em cotutela com o PPGAV/UFRJ, sobre a exposição *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976*, aberta ao público na Haus der Kunst, Munique, Alemanha, entre setembro de 2023 e março de 2024.

A presente edição encerra a série dedicada aos arquivos artísticos moventes da terra-território, cujas memórias nos provocam a expansão da compreensão do que são os seres – criando rotas para não só sairmos do excepcionalismo humano, mas também pensarmos na limitação que se estabelece entre vivo e não vivo, quando caracterizamos modos de existência na terra. A editoria agradece a companhia precisa de André Leal, pós-doutorando do Programa de Pós-graduação da EBA/UFRJ, no trabalho de pesquisa e de coeditoria da série. Agradecemos às autoras e aos autores que nos enviaram seus artigos e ao conjunto de pareceristas por sua valiosa colaboração, que cuidadosamente assegura a qualidade dos trabalhos publicados. Agradecemos à equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-UFRJ e às profissionais responsáveis pela revisão, *design* e editoração eletrônica pela dedicação e parceria. Por fim, ressaltamos que 2023 marca o ingresso da *Arte & Ensaios* na Associação Brasileira de Editores Científicos – Abec/Brasil, por meio da modalidade portal, realizada pelo Centro de Letras e Artes – CLA, reafirmando em mais uma ação conjunta o intuito de desenvolver e aprimorar a difusão científica e o ensino público de qualidade.

Dinah de Oliveira e Livia Flores
Editoria *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Arte Território. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 6-8, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Art Territory

Arte & Ensaios presents edition 46, corresponding to the public call for articles Art Territory, published in May 2023. Continuing with the previous edition's theme – Earth Archive –, its design includes research and actions motivated by the contemporary art scene, which address intersections between art, territoriality and collective practices. For this effort, we delve into the word territory, a key term when discussing situated art practices – poetics that marks their differences in relation to the legacies of art and historiography of the European matrix, whose universalist intentions hinder the recognition of their own markers of color, gender and social class. Assumed as a normative standard and, although not explicitly stated, these markers define absences and zones of exclusion or censorship. Against such erasures, situated practices propose namings, affiliations and their own lexicons, delineating territories that may be linked or not to specific places.

Thus, the word “territory” in the field of art world manifests the multidisciplinary destination currently used by geography: it extrapolates physical land demarcations and encompasses the relationships that shape an inhabited space – next to its neighborhoods and in a network connected to far-off places. In this “simultaneous happening”, as Milton Santos writes in a text dating 1994,¹ the deterritorializing forces of a market-world clash with the life interests in shared spaces. In an increasingly complex context, there are many and varied ways in which artistic practices move between networks and neighborhoods, elaborating social roles, forms of activism and collective becomings, in constant tension between instituting actions and institutionalized demands.

In this sense, we understand that the ongoing repositionings in our times of urgency, as pointed out by Donna Haraway, leads the discussion to a privileged place by the possibilities of engagement in action that seek to break with the known end-of-world narrative. Our interests are thus occupied in fulfilling proposals of artistic actions articulated between activism, art and science, determined to accept our responsibility for the tasks in these turbulent times. The interview with artist Thelma Vilas Boas, “Every day this school is coming”, singularly expresses this responsibility

when we think of an itinerary where alliances and meetings can happen. The artist reflects on the Lanchonete < > Lanchonete project and developments, such as the School to Come (Escola Por Vir), which expand the political practice based on the relationship between commensality, school and children for possible creation of shelters and social experiences in processes of world-making.

The articles selected using the blind pair review coordinate a landscape of argumentative intentions, with regard not only to the centralities of the theme herein but also to their possible diagonal axes. The researches propose collaborations crossed by reflection on engaged contemporary art practices, whether they manage by community participation and their cultural benchmarks, inspired by the counter-culture of the 1960s and 1970s, or through the powers of body biased by the visual culture, outlining tensions with issues of gender and performative studies from the perspective of a feminist critic. The notion of territory is also discussed beyond its autopoietic possibilities, proposing tentacular dialogues between art, architecture and design as topological knowledge in pictorial, expographic and curatorial experiences, as well as in processes that reveal convergences between alternative patterns of ancestral weaving knowhow, as practices of reconfiguring worlds. This time of legacies and recordings is also instigated by cultivating what could still be. In this direction, the discussion on implementing technologies and their utilities is also instigated while poetic expressions emerge before the fact that we live in a ruined surface.

This edition also presents the Collective Dossier that incorporates and gives visibility to statements produced by 20 art collectives regarding their creative and collaborative processes. We are interested in having a significant diversified and compact sample of what has been happening in the field of art collectives, with no claim to mapping. It deals with collectives implied in various phenomena of encounter, entanglement and activist alliance that link in their practices issues related to the saturation processes of life on the planet, more acutely in racialized populations, indigenous peoples, gendered populations, human and non-human groups violated by the colonial machine.

The journal also features a translation by Milena Batista Durante, doctoral student in visual arts in ECA-USP, of the text on Activism vs. antagonism: socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond, by Jason Miller, which reflects on the critique of art historian Claire Bishop on the concept of relational aesthetics created by curator Nicolas Bourriaud regarding the collective practices that prevail

since the 1990s, proposing the notion of relational antagonism. Closing the issue, we publish the review by Marília Palmeira, from Coimbra University (CES/UC), in collaboration with PPGAV/UFRJ, on the exhibition Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976, open to the public in the Haus der Kunst, Munich, Germany, between September 2023 and March 2024.

This edition closes the series dedicated to the moving earth-territory art files, the memories of which cause us to extend our understanding of what the beings are – creating routes not only to depart from human exceptionalism, but also for us to think of the limitation established between living and not living, when we characterizing modes of existence on Earth. The publisher thanks the precise collaboration of André Leal, post-doctoral researcher in the EBA/UFRJ Graduate program, in the research work and co-publishing the series. Our gratitude to the authors who sent us their articles and the group of reviewers for their valuable collaboration, which carefully assures the quality of the published works. We thank the production team of PPGAV-UFRJ students and the professionals responsible for the revision, design and desktop publishing for their dedication and partnership. Lastly, we highlight 2023 as the year of the entry of Arte & Ensaios to the Associação Brasileira de Editores Científicos (ABEC Brasil – Brazilian Association of Science Publishers) through the portal modality by the Centro de Letras e Artes (CLA), reaffirming in yet another joint action, the aim to develop and enhance scientific dissemination and quality public education

Dinah de Oliveira

Livia Flores

Editoria Arte & Ensaios

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Art Territory. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 9-11, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Todo dia essa escola está por vir: entrevista com Thelma Vilas Boas

Each day this school is coming: interview with Thelma Vilas Boas

Thelma Vilas Boas

Livia Flores, Dinah de Oliveira, Desirée Simões,
Edmilson Nunes, Marcos Cardoso, Mariana Pimentel,
Cleiton Almeida, Danielle Spadotto¹

Resumo

Nesta entrevista realizada via zoom em 29 de setembro de 2023, Thelma Vilas Boas narra e reflete sobre o processo de instauração do projeto Lanchonete < > Lanchonete e desdobramentos como a Escola Por Vir, em permanente diálogo e interação com o território onde se instala na Pequena África, Rio de Janeiro. De forma crítica e ao mesmo tempo propositiva, a artista interpela o mundo da arte contemporânea, discorrendo sobre questões como a branquitude e seu pacto narcísico, o racismo e a urgência de políticas de reparação e práticas contracoloniais que se iniciam a partir de um gesto transformador: abrir as portas para a rua e escutar o que ela diz.

Palavras-chave

Lanchonete <>Lanchonete. Arte. Educação. Clínica.
Racismo. Práticas Contracoloniais.

Abstract

Abstract: In this zoom interview on 29th September 2023, Thelma Vilas Boas describes and reflects on the initiation procedure of the Lanchonete <> Lanchonete project and developments, such as the School to Come, in ongoing dialogue and interaction with its Pequena África (Little Africa) neighbourhood in Rio de Janeiro. The artist critically and, at the same time, proactively challenges the contemporary art world, arguing on issues such as whiteness and its narcissistic pact, racism, and the urgency of remedial policies and anticolonial practices that start with a transforming gesture: opening wide the doors to the street and listening to what it has to say.

Keywords

*Lanchonete <>Lanchonete. Art. Education. Clinic.
Racism. Anticolonial practices.*

¹ Desirée Simões é psicanalista, enfermeira especialista em saúde mental e psicanálise (UFF), mestranda em psicossociologia de comunidades e ecologia social (UFRJ), e diretora da Lanchonete <> Lanchonete; Edmilson Nunes é artista; Marcos Cardoso é artista; Mariana Pimentel é professora do Iart/Uerj e teórica-ativista do Coletivo 28 de Maio; Dinah de Oliveira (EBA/UFRJ) e Livia Flores (ECO/UFRJ), professoras do PPGAV-EBA-UFRJ, Cleiton Almeida e Danielle Spadotto, doutorandes na mesma instituição, integram a equipe da revista. A entrevista foi transcrita por Cleiton Almeida, Crystal Duarte, Henrique Guimarães e Gabriela Massote e editada por Livia Flores, com colaboração de Simone Marques.

Livia Flores / Agradecemos a presença de vocês e expressamos a nossa alegria em receber Thelma Vilas Boas, iniciadora do projeto Lanchonete<>Lanchonete, situado na Gamboa, Centro do Rio de Janeiro. O bairro integra a Pequena África, como Heitor dos Prazeres chamava essa região marcada por imensa dor histórica, lugar de chegada de 500 a 900 mil pessoas trazidas à força para o Brasil entre 1775 e 1830 a fim de ser comercializadas como mão de obra escravizada. Neste número da A&E dedicado à relação entre arte e território, nosso convite a Thelma vem justamente do interesse por sua atuação nesse contexto como fundamento e propósito de existência da Lanchonete, tendo a cozinha como ágora – como diz em sua dissertação.² O projeto não vem pronto e se instala, mas surge e cresce na interação com o terreno e seus habitantes. Eu queria sugerir a Thelma começar varrendo – varrer como abertura de trabalhos é expressão dela – varrendo um pouco da sua trajetória como artista, da sua formação, da sua ida ao Japão.

Figura 1

Lanchonete <> Lanchonete
Espaço Saracura, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



² Vilas Boas, Thelma. *Lanchonete <>Lanchonete*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Thelma Vilas Boas / Bom, preciso dizer que minha barriga está dando cambalhotas imensas, como sempre acontece quando surge essa situação de falar justamente no lugar que a Lanchonete buscou desafiar, que são esses lugares onde não nos sentimos num ambiente psicologicamente distendido. Ainda que eu esteja aqui entre amigues, com Cleiton e Dani chegando na minha grande roda de amizades, falar sobre si causa bastante tensão. Principalmente quando sabemos que essa fala vai ser escrita, documentada, e o quanto a palavra é alma. Na minha imaginação, ela compõe a grande gira de moléculas que rodeiam e podem desaparecer, voltar e ressurgir nas lembranças. Mas, uma vez no papel, nesta sociedade que literalizou tudo, como diz Nego Bispo,³ sabemos então que será registrado, lido e julgado.

Mas vamos lá, seguirei confiando que não se trata de outra coisa senão sobre construir um poema. Sejam os todes poetas aqui, até para não deixar nesse registro nenhum traço heroico e nada que possa parecer uma palavra de ordem ou um saber superior, senão eu, Thelma, de São Paulo, filha de um pai bem caipira e de uma mãe que tinha muitos saberes e que, de sua maneira, foi uma grande artista mesmo que não compreendêssemos assim. E hoje, quando eu investigo melhor, tanto na psicanálise quanto na minha maturidade, me fazer artista já era encontrar a possibilidade própria da Arte de enquadrar realidade. Desde pequena, para lidar com minha realidade eu fazia recortes e fabulações também próprias da infância. Eu enquadrava aquilo que eu dava conta e sustentava no campo das ideias, do sonho, até da energia mesmo, da metafísica, do desejo de alcançar um outro lugar. De alguma maneira, isso acontece com a fotografia. Não percebi isso como uma consequência, achei que fosse um acidente, mas eu me tornei fotógrafa e encontrei êxito em algum lugar do mercado da arte porque soube conjugar a linguagem e a técnica, mas de fato produzir imagem não era algo que me comovia. Minha maior paixão era o encantamento produzido pela física, pelos fenômenos ópticos e a química que a fotografia podia me apresentar. Trabalhei durante algumas décadas como fotógrafa, produzi audiovisual e percebi nessa vivência toda que eu não era sobre a produção de materialidade, mas sobre a experiência implicada em um fenômeno. Minha

³ Antonio Bispo dos Santos, liderança quilombola e escritor.

última experiência como artista no modelo clássico de exibição teve o seguinte enunciado: *Nada Interessa Mais _ 5 OPERAÇÕES DE ENCANTAMENTO*.^{4, 5} Era uma notícia para mim mesma e para meus pares, se é que notaram. Nada daquilo que eu tinha feito e encontrado nos modelos clássicos de exibição da arte me interessava mais, não queria mais compactuar com aquilo.

Figura 2

3ª Operação de Encantamento. Videoinstalação full hd 12h em looping. O que acontece com as fantasias de uma vida boa quando o comum se torna um aterro para crises esmagadoras e iminentes de construção de vida? Foto Thelma Vilas Boas

E sabemos que as práticas dentro desse campo muitas vezes adoecem, que a arte commoditizada, hegemonicamente branca, europeia, sequestrou outras cosmovisões e outras maneiras de se viver a arte e de ser artista. Entre amigos, pares, artistas, acontecem boicotes, a comunicação nem sempre é franca, e a rivalidade é corrosiva. E na época o que eu ainda não havia feito era a leitura crítica necessária sobre o campo da arte e seus paradigmas, onde eu, aliás, ganhava dinheiro, e sobre minha própria produção.



⁴ <https://dasartes.com.br/agenda/thelmas-vilas-boas-analisa-a-relacao-homem-x-mundo-na-galeria-mezanino/>. ⁵ <https://vimeo.com/manage/videos/144496370>.

A questão posta era: o que eu vou devolver para a sociedade na qual me forjei. Como posso pensar a questão pública? O que esse “público”, até então tão visto como massa abstrata para mim, oferece para formação de um povo? Falo da minha geração (eu tenho 56 anos) e na verdade falo sobre mim. Mas passei a questionar sobre a seguinte questão: desde os anos 60/70 quando escolas públicas passaram a ser sucateadas e as escolas particulares receberam apoio e aceleração do governo, muitas pessoas da minha geração tiveram educação particular e ingressaram em universidades públicas. Lá receberam formação gratuita, pública, enquanto pessoas que receberam educação pública eram desafiadas desproporcionalmente nos exames de ingresso em universidades públicas dado o sucateamento do ensino básico público e, assim, muitas vezes não cursaram o ensino superior. Muitos jovens universitários burgueses, entretanto, se formaram em universidades públicas e pavimentaram seus projetos de carreira, sem nunca problematizar o fato de terem recebido uma educação custeada por recursos públicos; portanto, alguma devolutiva ao público deveria ser considerada. Eu mesma fui matriculada em uma escola particular de bairro que cabia numa casa de 3 quartos, com perfil cívico-militar-cristão, que apoiava a ditadura, pois meus pais temiam a violência das escolas públicas do entorno. No entanto, experimentei a violência da pedagogia do fascismo. Fiz também uma universidade particular de bairro que ficava no final da minha rua, foi o único exame vestibular que prestei, e depois mais velha, quando consegui fazer novos enquadros da minha realidade, perguntei a minha mãe por que aos 16 anos, quando cheguei no momento de prestar concurso para universidade, não havia feito o exame da Fuvest, ela me disse: porque sabíamos que você não passaria.

Isso marcou um corte, uma intervenção que eu precisei fazer não só na minha carreira, mas na minha vida – porque também fui levada a acreditar que não havia separação entre arte e vida. O que eu também não havia percebido é que em uma sociedade branca e capitalista, arte não é exatamente sua vida, mas sua vida vai ser totalmente cooptada pela “arte”. Na real todos estes anos trabalhando com o campo da arte e sua capacidade de produzir recursos financeiros, haviam também promovido angústia, adoecimento e medicalização dos sintomas consequência de um sentimento constante de inadequação em relação ao campo onde eu me envolvia até o último fio de cabelo, e justamente um campo que deveria ser de cura e de liberdade.

Busquei uma mudança de cidade, ainda num lugar muito próprio de artista pesquisadore, artista andarilhe, artista que se move no mundo. Nos mudamos para o Rio de Janeiro, e eu deixei de produzir renda significativa sabendo que para contestar paradigmas não seria possível continuar me beneficiando deles. As pessoas mais próximas que conhecem minha família sabem o quanto essa mudança afetou positivamente nossa vida. E não me estenderei muito para explicar o porquê digo “positivamente”, mas irei direto ao fato de ter reconhecido que era justamente na cozinha onde eu me sentia mais em paz, além de varrer o quintal como narro na minha dissertação de mestrado. E como essa possibilidade de distensão psicológica poderia sustentar uma discussão para tensionar de alguma maneira o campo da arte e pensá-la em um campo ampliado? E até propondo a Lanchonete como um *site-specific*, discutindo se desceu do pedestal, foi para o chão, não precisa ser só Richard Serra com ferro e aço corten.

Figura 3
Lanchonete <> Lanchonete
no Espaço Saracura, Rua
Sacadura Cabral, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 4

Cartaz para divulgação do longa-metragem *Caminhos invisíveis para necessidades visíveis*, foto Thelma Vilas Boas, direção de arte Pedro Ino

A certa altura, me atentei para a compreensão sobre *site-specific* sendo cooptado pelas instituições como um *site* orientado. Lendo Miwon Kwon⁶ aprendi sobre a crise do *site* orientado, museus cooptando artistas para organizar arquivos, e foi quando recebi do artista Masato Nakamura, curador do Museu 3331 em Tóquio, o convite para ativar uma zona periférica no Japão, o que resultou em um longa-metragem⁷ revelando a história de Tsuma San na cidade de Odate.



⁶ Kwon, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2009.

⁷ <https://vimeo.com/246971491>.

Contextualizando sobre o novo enunciado LANCHONETE, gostaria de dizer mais sobre a cozinha, porque foi nesse lugar que descobri outro conceito, comensalidade – as pessoas em volta da mesa podem construir presenças e trocas sem a tensão psicológica que nos rouba tanta fruição boa; basta pensar nas experiências escolares bancárias europeias. Outra coisa foi aprender em 2015, com o arqueólogo Eduardo Neves, a informação de que a Amazônia foi plantada. O maior jardim do mundo foi cultivado pela maestria e gestão da própria floresta com a ação de comunidades ameríndias, impactando um planeta inteiro. Floresta e cultivo coletivo. A cozinha me faz lembrar do momento com as mais velhas, cozinhando, bordando, o fogo tilintando e a vida acontecendo. E ali, naquele contexto, você arrisca dizer qualquer coisa que pensa, precisa ou quer saber, que dá notícia aos demais sobre você. É muito comum que as pessoas apresentem enunciados em volta da mesa de comer, na resenha, nos bares e nos botecos. Reconhecer o quanto foi nesses lugares, nesses ambientes comensais que se deram grandes movimentos de luta, grandes escolas de vida, de vanguarda, de literatura, de políticas, de artistas. E o quanto eles foram sequestrados pelo capital virando bistrô, café, *restaurant*.

Foi uma convocatória para um retorno à possibilidade de seguir existindo como artista, sem adoecer tanto por circular em espaços tão clássicos, tão brancos, tão colonizados. Para mim, era um estranho inquietante, mas como falar de algo que eu não aprendera a pensar? Eu não tinha o letramento que tenho hoje em dia. Durante muito tempo, até em algumas justificativas na minha dissertação de mestrado, falo sobre isso como efeito da colonização, ainda como uma questão de classe, a luta que eu conheci na minha infância. Sintetizando tempo e contextos, a cozinha se dá para mim como um trabalho de arte, apresentada na perspectiva de um *site-specific*.

A Lanchonete tem vivido sua processualidade sem tabu, sem mentiras, sem preocupações de controlar o processo e na maior radicalidade possível. Quando migrou do Espaço Saracura para o Bar Delas, investigou melhor a relação entre o trabalho que construía com as crianças e a propriedade privada, já que o Saracura tinha um proprietário. Após um ano como artista residente e o impacto positivo que a Lanchonete produzia no espaço, surgiu a ideia de trazer novos agentes para o prédio, e a cobrança de aluguel se fez presente. Para mim, porém, era a potência que aqueles poucos metros quadrados anunciavam com sua capacidade de reunião de pessoas se interessando pelo debate provocado e não a relação de locador e locatário. Também foi no Bar Delas que se deu o início da implicação na luta por moradia.

Tem sido uma jornada tensionando a arte clássica branca a fim de pensar como nós, artistas, seguiremos diante do horror. Justamente quando se lutou pelo reconhecimento do valor do trabalho, a arte conquistou valores estratosféricos. É sobre o enfrentamento da hipervalorização da arte e a produção para enriquecimento próprio e não enfrentamento sobre todo movimento fundamentalista sendo construído no país com planos de poder. E por que essas duas questões juntas? Explico. Eu nasci nos anos 1960. Nesses últimos 40 anos, por interesses do capital, artistas muitas vezes têm seus ateliês em bairros mais empobrecidos e precarizados onde encontram aluguéis mais baixos e metragens mais generosas. Vão lá, montam seus ateliês e trancam suas portas. Enquanto isso, o fundamentalismo pipoca pelo Brasil inteiro pequenas células em pequenas comunidades e, aqui e acolá, abrem suas portas. A diferença e a semelhança estão no fato de que ambos têm projetos de nação. De um lado, um plano de poder de domesticação de um povo pela culpa, pela dominação, colonizando mais ainda o corpo, a mente e a fé, e tudo o que sabemos sobre o preconceito com outras matrizes religiosas; e, de outro lado, um plano de poder de manutenção do *status quo*. Temos aí um desafio quase invencível. Duas grandes potências de formação de sociedade, de nação, de mundo, de subjetividades, de sujeites, atuando com interesses muito grandes e muito fortalecidos pelo privilégio branco, porque, precisamos dizer, esse contingente de pessoas é, na sua maioria, de pessoas brancas. E o que significa ser uma pessoa branca no Brasil, no mundo?

A ideia, portanto, também foi questionar o campo. Qual é a coragem de tratar disso no campo, dos dois lados? Por que os ateliês são fechados? O que fizemos para impedir o fascismo? Acho que a minha geração tem uma resposta a dar. Por que muitos ateliês ficaram e seguem trancados, se esses ateliês trazem saberes e conceitos que vieram do público, tomado como abstração, sem nome, sem rosto, que ninguém quis ver a cara, a cor, a fome, mas sabe bem como se apropriar da produção de sua existência? E uma vez usando a cozinha e a comensalidade como dispositivo artístico e político, a fome pulou sobre todas as materialidades do campo da arte. Pensar sobre a fome é sobre o que comer; e sobre o que comer não é sobre encher o bucho das pessoas com qualquer comida envenenada e adoecê-las para o mesmo capitalista que faz o nugget e vende o remédio para tratamento de câncer seguir lucrando ao longo de todo processo, roubando a terra de quem é dono por direito, envenenando o solo da Mãe de todes nós humanes e não humanes.



Figura 5
Lanchonete <> Lanchonete
Ocupação Bar Delas, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 6
Lanchonete <> Lanchonete
Ocupação Bar Delas, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

Várias chaves foram se abrindo, e aí eu peço a bênção e a licença das crianças e das pessoas da Gamboa, para falar deles e rapidamente eu pretendo não falar tanto deles, para que possamos falar sobre quem causa essa situação em que eles se encontram. Mas peço licença porque foram elas que encontraram a Lanchonete. A Lanchonete não tinha um projeto: “Ah, vamos trabalhar com crianças na Gamboa”. Não foi isso. Como eu disse, fiz o percurso da artista pesquisadora, a artista andarilha, a artista-etc., taí, Basbaum.⁸ E a pergunta presente era: o que foi que não aprendemos para o mundo estar do jeito que está? Duro reconhecer, mas eu dormia o sono profundo da burguesia branca ignorante. Andar pela baía de Guanabara ou caminhar pelo Centro como artista-etc. me dava notícias de que tudo que eu tinha aprendido na escola não servia de nada, porque tinha sido um ensino completamente colonizado e branco. Mas como sair da declaração para a ação?

⁸ Basbaum, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.

Aos poucos fui aprendendo mais e mais sobre esse tempo-espaço cada vez mais pronunciado, a Pequena África, expressão cunhada por Heitor dos Prazeres, mais precisamente como MiniÁfrica. Um grande sítio sagrado para o povo afroameríndio e para os homens da cidade, uma Apac, Área de Proteção de Ambiência Cultural que reúne três bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo (Sagas).

Em um trecho do livro *Branquitude*,⁹ Lia Schucman descreve dois grupos de brancos, que são o dos quatrocentões, com visão explícita dessa prerrogativa, vivendo da renda de suas fazendas e seus antepassados que acumularam com a escravidão; e os imigrantes – no qual eu me reconheço como ancestralidade – que desfrutaram os vários privilégios no Brasil, porque a imigração foi incentivada e patrocinada pelo governo, e a entrada desses imigrantes brancos estava em sintonia com o embranquecimento do país; e para ascender econômica e socialmente, os imigrantes foram de fato muito trabalhadores.

Isso é uma coisa que marca muito o projeto da Lanchonete. É a minha experiência, eu sou uma pessoa trabalhadora. Mas aí eu vou continuar o que eu aprendi nesse livro, porque também me diz muito sobre essa imagem heroica de ser muito trabalhadora, que ficou marcada na autoimagem do imigrante. [lendo] “Claro que há exceções, mas regra geral o imigrante considera que conseguiu subir na vida devido ao seu mérito. A ideia do mérito é muito forte para ele.” Eu não sei com quem eu já conversei sobre isso, o quanto a meritocracia construiu a minha jornada de vida, o quanto meu pai, operário, marceneiro, de uma geração que experienciou a desvalorização do campo e o fascínio urbano patrocinado pelo *agrobusiness*, o quanto essa visão de mundo que me forjou acreditou na meritocracia. [lendo] “Porém, ele não consegue perceber que, ao lado do mérito, sua ascensão também foi favorecida pelo privilégio da branquitude.” Eu não tive essa consciência. “Porque o negro também está trabalhando há séculos no Brasil e não conseguiu ascender da mesma forma. Então, no caso dos imigrantes, a branquitude fica camuflada na autoimagem. No caso dos quatrocentões, não. Eles têm perfeita consciência de seus privilégios porque nunca trabalharam. A ideia forte neste caso é de herança. E se podem desfrutar de

⁹ Cardoso, Lourenço; Müller, Tania P. (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Editora Appris, 2018.

uma herança foi porque os escravos negros trabalharam para seus antepassados.” Então, trazer essa verdade é importante, para que possamos também tratar desse processo da Lanchonete com bastante rigor, para que não fique num romantismo de um processo heroico meu, nada disso.

E as crianças... são as crianças que aparecem na Lanchonete... e porque a porta se abriu para o inesperado, que deveria, se houvesse menos brancura na minha história constituinte, ser o esperado. O fato de crianças aparecerem curiosas para saber o que era aquela Lanchonete, e aparecerem crianças negras empobrecidas e abandonadas pelas políticas públicas e pela sociedade carioca e não crianças brancas protegidas pelo *status quo*, é a notícia que eu gostaria de dar, deixa eu ver se eu acho aqui, é que [lendo] “vamos muito mal nas políticas de reparação da escravidão e que sem reparação não há possibilidade de cuidados com as infâncias negras brasileiras, com as existências desterradas forçadamente de África”. E eu aproveito para estar no meio de tantas pessoas brancas aqui na tela, com a exceção de Marquinhos e Desirée – Dani e Cleiton, me desculpem, eu não os conheço profundamente para saber como vocês se declaram –, e citar Derek Walcott, um poeta santa-lucense: [lendo] “Para pessoas negras, o mar é história. E para pessoas brancas, mar é enriquecimento”.

A barca aberta, do Glissant,¹⁰ que conta [lendo] “a petrificante experiência de deportação dos africanos para as Américas, sobre o desconhecido enfrentado sem preparo ou desafio. Sua elaboração impactante nos oferece a imagem da primeira escuridão ao ser arrancado à força”. Mas aí ele diz: “isso ainda não é nada”. E completa: “tem o exílio, a tortura, a degeneração do ser, o vômito, a carne viva, a rampa para subir, a vertigem, a usura mais duradoura do que um apocalipse”. E ele repete: “isso ainda não é nada”. E então ele conclui que “esse confronto reverbera até nós”. E eu pergunto: Nós quem? Nas pessoas brancas? Nas crianças que chegavam ali perguntando o que aquela lanchonete estava fazendo que não servia hambúrguer, nem café, nem chocolate, nem nada, mas se dizia lanchonete, reverbera até hoje. Então também foi começar a compreender o trauma geracional, coisa que antes eu não tinha notícia. E perguntar para os meus amigos e amigas, para minha família, para os meus tios, meu pai que ainda era vivo, o pai migrante, qual era a reverberação disso tudo em nós.

¹⁰ Édouard Glissant. *A barca aberta. Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Bom, foi assim que as crianças anunciaram o devir dessa lanchonete, que tinha apropriado esse nome, porque já tinha sido La Boca em um ambiente de residência artística lá no Capacete,¹¹ para que pudesse dar conta da latitude do que se anunciava. Numa lanchonete, brasileiro entra de chinelo ou entra com o vestido de casamento, compra um cigarro, pede uma média, tem um prato feito, tem dinheiro ou não tem dinheiro, você vai na lanchonete no colo do pai ou vai velhinha, como o último compromisso social da vida. Também era um desejo de anunciar uma interlocução pela comida, pela comensalidade, mas da maneira mais aberta possível – não posso nem dizer democrática, porque eu também não acredito nessa palavra... não da maneira como a vivemos – para que qualquer pessoa se sentisse à vontade. E aí, quando falamos sobre como a Lanchonete se apresentou na matéria e visualmente, da maneira infantil mais acordada dentro de mim, é como se pudesse ser o quarto que toda criança tem o direito de ter, de viver, e o que na época, como expressão artística, como o Marquinho mesmo diz, reproduzir em outras matérias as tintas coloridas daquela arte, da fatura, do óleo, da tela, do *canvas*, em vida mesma.



Figura 7
Lanchonete <> Lanchonete
Ocupação Bar Delas, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

¹¹ Ver capacete.org.



Figura 8
Oficinas gráficas com
Marcelo Oliveira e as crianças
na Lanchonete <> Lanchonete,
Espaço Saracura, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 9
Lanchonete <> Lanchonete
Espaço Saracura, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

Marcos Cardoso / A Lanchonete, na figura da Thelma, me ensinou a observar outras tintas, como se fazia arte sem as técnicas e o pensamento europeu de fazer arte. Até agora caminhamos com esse pensamento de usar quadros, tinta, cor, perspectiva, geometria. Abstração é ótimo, sensacional, vamos aprimorando o mundo com todo esse ensinamento. Mas quando você chega numa artista igual a Thelma, que já não trabalha nessa metodologia europeia de fazer arte, mas num significado mais real, não mais fora do Brasil, mas dentro de um galpão, já não precisa falar para o mundo, porque o mundo não está mais a fim de escutar, ele já está entendendo tudo. Precisamos falar para os nossos vizinhos, para os nossos mais próximos. Foi o que a Thelma me mostrou como artista, que eu não precisava – uma coisa bobá que eu vou falar – ficar fazendo bijuteria de parede para poder desenvolver arte. Eu tenho uma necessidade econômica de sobreviver porque não tenho família, sou casado com outro homem, o que dificulta uma estabilidade familiar. Porque só a palavra homossexual já leva para o sexo, e não é isso a vida de dois homens. Eu vivo há 40 anos com Edmilson, somos uma família, nos amamos. Construir uma família homossexual com qualquer profissão é muito difícil, na arte também. Eu tive que fazer coisas para poder pagar minhas contas usando minha habilidade – o que eu faço até hoje, mas eu tenho uns passos inspirados na Lanchonete.

Quando a Thelma me chamou a primeira vez para conhecer a Lanchonete, o espaço com ela lá era um lugarzinho que eu logo percebi que tinha um olfato e o que a Thelma queria levar para aquelas crianças. E eu falava: “Thelma, vamos vazios, vamos vazios para a Lanchonete; lá aquelas crianças vão encher a gente. E, quando transbordar, devolvemos. Não sei se é preciso, não sei qual a palavra, então trocamos com elas o que elas devolverem”. Porque eu sempre acreditei muito na pedagogia do olfato, no cheiro do quintal da tia, no cheiro do quintal da avó, no cheiro da comida da mãe, no cheiro do armário do primo. Eu não tive esse cheiro, mas muita gente falava para mim: “hummm, olha o cheiro da comida da minha avó”. Eu não conseguia entender o gosto da comida da minha prima, e eu via como era importante para as pessoas, que esse ensinamento era estranho. Eu percebia que, como eu, essas crianças também não tinham essa referência de cheiro. Não tinham uma fixação de cheiro. E eu acho que a Thelma conseguia fazer isso. Ela conseguia fazer aquela comida e cheirava aquela comida gostosa. Aí aquelas crianças ficavam esperando a comida, aí

aquele lugar em que elas podiam se sentir muito bem, elas se abraçavam. Era uma coisa até estranha para elas, abraçar, mas a Thelma também fez com que elas se abraçassem. E a gente se abraçava, na hora de comer, a gente gritava. Então, eram sempre momentos em que elas sabiam que aquele ambiente, com aquele cheiro, que por onde sentissem aquele cheiro, elas estariam seguras. Então, era um pouquinho de alguma coisa, que elas não tinham absolutamente nada, porque na falta de comida: “vai, come”. Mas eu acho que essas delicadezas da vida, só quem tem paz e amor é que consegue aprender isso, quem tem essa tranquilidade na infância, que a mãe acorda todo dia e enche o saco para ir para a escola. O aniversário dos primos. A Thelma realiza esse encontro de sensações que a escola não vai ensinar nunca, o pai não vai ensinar, ninguém vai ensinar, porque tem coisas que ninguém ensina, mas a gente aprende. E essas coisas que só vivendo em um ambiente muito incrível, com várias paisagens, todo dia se abrindo paisagens novas, para que essas coisas possam acontecer. Porque essas crianças todas abrem a janela e a paisagem é sempre cinza. Entendeu? Então é legal ficar abrindo janelas para entrar um pouco de cor na vida delas. Era isso.

Edmilson Nunes / Thelma, eu não tenho nada para falar, mas eu queria dizer que o seu depoimento é emocionante! Como as suas ações lidam com a emoção, com a alegria, porque parece que as palavras às vezes caem no clichê, às vezes até os poetas caem no clichê, mas para mim é muito emocionante ouvir você falar do seu projeto com toda a verdade e alegria e bondade que ele carrega. Até, falando em clichê, rever essa palavra bondade. Como homem branco, vou fazer esse parêntese, que a minha perspectiva é essa, de uma família classe média, que no verão ia para casa de praia, e no inverno ia para a serra, para a estação de águas. Mas quando a emoção é ligada a esse clichê ou não clichê, bondade é a palavra que eu imagino que possa falar de você e de todo o seu trabalho, da sua caminhada, meu amor. É isso!

LF / Thelma, você podia contar um pouco como você chega na Gamboa, como tudo começa?

TVB / Eu cheguei na Gamboa em 2016, depois de ter feito essa intervenção na minha vida, como contei há pouco. Durante as Olimpíadas e durante aquela grande lambança de dinheiro que tinha esse nome Revitalização do Porto Maravilha, eu fiz um trabalho ainda especulativo para encontrar esse caminho. E já que você pergunta e combinamos de ser poeta, na minha dissertação eu citei Raul Seixas



Figura 10
Divisor de Marcos Cardoso
e Edmilson Nunes com as
crianças na Lanchonete <>
Lanchonete. Espaço Saracura,
2017. Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 11
Lanchonete <> Lanchonete
Espaço Saracura, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

assim: “Eu já fui de vários jeitos, jeitos que não eram eu, demorei a encontrar meu caminho, trilhando caminhos que não eram o meu, mas ao longo dos caminhos encontrei muitas flores e também muitos espinhos, descobri vários amores, enfrentei vários temores pelas beiras dos caminhos e eles foram se fundindo todos em uma coisa só, os caminhos, os amores e os temores. Tudo que eu encontrei tentando ser o que não era eu, transformei-me no que eu sou e formou o caminho que finalmente era o meu.” Teve uma hora que se formou o caminho que era o meu. Eu não sinto que existe algo a fazer diferente ou depois da Lanchonete. Tudo vai ser consequência dessa confluência de caminhos experimentados, que talvez tenha a ver com a maturidade de todas as pessoas e que tem a ver de novo com o privilégio branco. Quem pode, neste Brasil, ter caminho a formar?

Figura 12
Rua Pedro Ernesto, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Nessas confluências, eu acabo chegando na Gamboa durante o projeto de revitalização do Porto Maravilha. Havia uma dinâmica muito própria e muito figurativa desses processos coloniais, própria de recursos roubados, que podem ser mal usados. Não estou só dizendo da corrupção que se deu naquele momento na cidade do Rio de Janeiro; estou falando sobre o *modus operandi* colonial em todas as entranhas da nossa sociedade. A prefeitura descarregava nas esquinas blocos empilhados em paletes de madeira, um monte de areia e brita, e, debaixo de um sol escaldante, homens com uniforme da prefeitura, sem nenhum outro recurso de dignidade para realização do trabalho como um tenda de apoio, trabalhadores que a gente sabe qual é a cor assim como sabemos a cor de quem está nas posições de mando e poder, tentavam dar conta do trabalho de “revitalização” já previamente calculado: urbanizar até o Cais do Valongo, tombado pela Unesco, desde a Praça Mauá onde estão os Museus do Amanhã e MAR, presentes no programa de roteiro turístico da prefeitura. Dali para frente em direção à Praça da Harmonia tudo ficou abandonado com materiais sendo levados pela chuva e pelo esquecimento. Foram quatro anos de terra cavada, incluídos sítios arqueológicos sendo expostos, outrora sem chance de ritualização de suas passagens existenciais, o que para o povo africano e indígena impede que se chegue a Orúnmilá, Orum, e outras nomeações. É a prova viva, a constatação novamente do crime perpetrado pela sociedade carioca e brasileira às pessoas que chegaram primeiro e às que chegaram à força, que não podemos deixar de notar.

Pois bem, os homens vinham batendo aqueles blocos no chão e, porque são pessoas inteligentes, quando se aproximavam da próxima esquina, não voltavam para pegar material na esquina anterior, óbvio. Não havia carrinho, não havia sombra, não havia infraestrutura digna, muito próprio do não interesse de que esse lugar ficasse urbanizado corretamente; tinha cena de caos total e muito material desperdiçado.

Ainda em 2016, pensando como eu poderia atuar com as ferramentas das artes plásticas e visuais, eu olhava e via que aquilo anunciava sua própria forma. Não só ficaram evidentes todos esses valores que eu acabei de mencionar, mas também uma escultura. Eu desmontava os paletes de madeira e fazia daquele amontoado de blocos um fogão a lenha apenas ajeitando para que houvesse uma pequena passagem de ar, um elogio ao saber caipira, e botava

os paletes para queimar. De dia eu percorria as ruas e ia ajeitando as pilhas de blocos e desmontando os paletes. De noite, eu e o Beto, meu companheiro e amor, acendíamos o fogo. E foi com as pessoas que têm tempo, o homem lento (Milton Santos), justamente nesse rés-do-chão, nesse outro tempo, que não é o tempo do branco e do capital, que eu e Beto sustentamos o silêncio até que houvesse algo a dizer.

Fizemos algumas intervenções, como a sopa de pedra, que, na obriedade de quem tem fome, é uma sopa de pedra mesmo. E, ao mesmo tempo, era manifesto e resposta às Olimpíadas. Do mesmo jeito que eles escrevem nas Olimpíadas em letras garrafais, letra, ponto, letra, ponto, era o *C.A.L.D.O. D.E. C.A.R.N.E.* Carne de quem?



Figura 13
Esquina Rua Sousa e Silva com
Rua Sacadura Cabral, 2016
Acervo Lanchonete Foto
Thelma Vilas Boas; Castelo de
cartas por cair e câmara de
segurança, Espaço Saracura,
2017 Acervo Lanchonete
Foto Roberto Somlo

Depois disso, a Paula Borghi, curadora, me convidou para integrar uma exposição dentro do Saracura. E eu fiz no andar de cima um empilhamento com 50 e poucos paletes e chamei de *Um castelo de cartas por cair*, porque era justamente o que dava para se perceber. Aqueles paletes empilhados quase caíam a todo momento, mas não caíam também, assim como o *status quo*. Era um risco ali dentro do Saracura e, ao mesmo tempo, trazia essa reflexão, ou melhor, esse flagrante. E teve que ser assim porque eu propus fazer um jantar lá dentro. Sem colocar nossos pares no paredão, mas para romper com o pacto narcísico – e eu já fiz essa conversa com Paula, outro assunto importante para tratar aqui, o pacto narcísico que aprendo com Cida Bento¹² sobre nós mesmas, pessoas brancas – eles tiveram medo de que as pessoas da rua com as quais estavam convivendo nos fogões a lenha, uma vez dentro do Saracura, pudessem descobrir por onde entrar, roubar. *O castelo de cartas por cair* vem justamente porque não se pode trazer um jantar para dentro com essas pessoas do lado de fora. Instalei uma câmera de segurança que lá do topo do prédio filmou o jantar que fizemos na frente do Saracura, do outro lado da rua, sendo transmitido para dentro pelas imagens da câmera de segurança instalada ao lado dos paletes empilhados.

Mas esses diálogos não bastam. Não me adiantava fazer um trabalho em que a câmera de segurança dizia para aquela instituição, para aqueles curadores, sobre pessoas negras empobrecidas, até com dependência química causada pelo adoecimento mental que essa colonização provoca. Nós, pessoas que desfrutamos do privilégio branco, além de não termos nossa saúde mental atacada pelos processos coloniais, podemos cuidar da sua saúde mental. Sei que é uma generalização, mas tem fundamento. Mas as reverberações da escravização estão nesses corpos que não podem entrar; então, quando entram, entram pela imagem da câmera de segurança. Por isso *O castelo de cartas por cair*. Porque foi sobre isso. E caiu.

Viveiros de Castro nos dá a notícia de que já estamos no fim do mundo, só falta saber como ele vai terminar. E, neste fim de mundo, entre o acadêmico de Harvard e o homem morador de rua que atualiza o homem coletor no catador, nem precisamos dizer quem vai administrar melhor a situação. Talvez o homem de Harvard não saiba nem fazer fogo e nunca tenha dormido sem meia. Desculpe, mais uma generalização, mas parece que a acentuação pode ser uma maneira de acelerar efeitos.

¹² Cida Bento. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



Figura 14
Câmera de segurança,
Espaço Saracura, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

Isso foi um enfrentamento quando surgiu o convite para a Lanchonete ocupar a garagem do Saracura como meu ateliê, e eu digo que não somente não me interessava o trabalho de ateliê, como só poderia entrar com a proposta de ativar uma cozinha ao rés-do-chão: “Abrimos a garagem, a porta e rés-do-chão e vamos esperar, ver o que acontece”. Coloquei uma placa: “Entre, sente, vamos conversar sobre o mundo”. De novo, hoje em dia quem pode conversar sobre o mundo? Eu, uma migrante que recolheu privilégios ao longo da vida, filha de um pai branco que saiu também do interior, enfrentou o operariado, mas por ser branco, conseguiu construir uma amorosa organização familiar. Isso é outra coisa importante de reconhecer: desde sua captura e desterramento forçado de África, as famílias foram violentamente separadas porque para os traficantes e senhores que comercializavam vidas era importante que não tivessem agrupadas em famílias pois dificultaria o exercício do crime que cometiam. Eu falo isso, eu estou arrepiada, porque é de uma dimensão de horror, de projeto de mundo que não dá para não ficar horrorizada. No mercado de negras, negres e negros aqui no Brasil, em outros postos de venda, os senhores compradores não

queriam levar a família inteira porque não toleravam que a mãe chorasse a dor de um filho ou o espancamento de um amor. Isso é de uma crueldade tal, que precisamos saber à custa do que chegamos aonde chegamos. Joice Berth nos ensina sobre como afeto sempre foi um sentimento difícil de ser construído na vida das mulheres negras, por exemplo.

Mas, enfim... Montei a Lanchonete na garagem do Saracura e coloquei a placa LANCHONETE <> LANCHONETE. Mas que mundo era esse para ser conversado? Com a chegada da Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos com um programa de mestrado, se dá mais uma intervenção muito importante no processo de instituição da Lanchonete.

Mariana Pimentel / Era uma turma do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF (PPGCA-UFF)

TVB / E que trazia três conceitos que chacoalharam minha cabeça: práxis, estética e política. Ali começou a politização do trabalho, a politização da estética e a diferenciação entre prática e práxis. Essa mudança de termos trouxe implicação outra muito importante para a forma como o trabalho passa a se desenvolver. Depois de um ano, em tensão com a propriedade privada ali do Saracura e os projetos que chegavam no prédio, fui para o Bar Delas. Agradeço imensamente a César Jordão, Bianca Bernardo e Paula Borghi; guardadas as dificuldades que tivemos para entender as possibilidades de os projetos coabitarem o Saracura, é muito importante dizer que aquele pequeno teto, aquela pequena garagem conseguiu fazer o que a semente em terra fértil faz: guardou ali uma promessa de futuro e teve tempo de fruição e experimentação necessárias para continuação do processo. Quando decidi sair, rodei toda a Gamboa, subi, descii morro, fui na Mãe Glória para ver se poderia mudar para o terreiro dela, que fica na Ladeira do Barroso; fui falar com uma pessoa que disse arrumar um espaço numa igreja evangélica; soube que eu era conhecida como “a coroa da ONG” quando o Bigode mandou me chamar para oferecer espaço em um daqueles galpões ocupados por ele. Na hora em que a sentinela abriu a portinha, ele gritou: “Ô, Bigode, a coroa da ONG chegou”. Aí eu disse: “não, não, sou a Thelma da Lanchonete”. “Aqui você é a coroa da ONG.”

Muitas voltas sem respostas até que pensei: se pego um espaço e faço parecer uma lanchonete para contar com a fruição da comensalidade, por que não busco um boteco e proponho uma intervenção a mais como a Lanchonete <> Lanchonete?

Tentei conversar com todos aqueles barzinhos da Praça da Harmonia, naquela época eram o da esquina oposta ao Bar Delas, o Bar do Jorge e da esquina em frente ao Batalhão. Mas aí eu me lembrei de um bar amarelo e azul na esquina em frente ao Moinho, que tocava uma música estridente, superalta.

De tudo o que eu percorri, era o que estava sempre mais vazio. Fui lá, entrei e aí – o meu corpo todo domesticado pelo patriarcado – falei: “Por favor, eu queria falar com o dono”. E uma voz muito carioca e gostosa diz: “aqui não tem dono, tem donas”. É bom dizer que Cristiane fala assim: “Aqui tem donas, aqui é o bar delas. Não viu o nome? Bar Delas”. Diferente de outras interlocuções em que o dinheiro era posto, e eu não tinha como assumir uma despesa, Cristiane lidou – vou falar em negociação – com o capital simbólico da Lanchonete. E me diz em resposta à minha consulta sobre a possibilidade de desenvolver o projeto da Lanchonete em parceira com o espaço do bar: “te conheço, sei onde você fica, sei o que você faz. Pode vir para cá, vem para cá”. Como muitos de vocês que a conhecem sabem, qualquer coisa que se propõe, Cristiane fala “vem, vem pra cá”. Ela não pensa o dinheiro, pensa o processo, a experiência, a partilha.

E aí a Lanchonete muda do Saracura para o Bar Delas em uma noite de muito calor com a participação do Alex, um homem negro, muito grande, muito forte, que eu vi chegar em 2015, quando fiz a primeira intervenção, que são as câmaras escuras na rua Souza e Silva, depois pavimentada, onde fica a Fundação Darcy Vargas e a Escola Darcy Vargas, onde estudam muitas crianças que participam da Escola Por Vir Lanchonete, o que fez com que elas dessem de cara com a garagem do Saracura, porque assim que saíam da escola e chegavam na esquina com a Rua Sacadura Cabral, davam de cara com uma atrevida Lanchonete que queria conversar com o mundo e não vendia nem um joelho.

O Alex eu vi chegar, triste e destroçado por uma separação, com duas filhas, começando a morar na rua, e perdendo sua saúde, a alma e finalmente os dentes. Foi ele quem me autorizou e cuidou para fazer meu trabalho montando câmaras escuras nas tendas dos moradores da Rua Souza e Silva quando ali era só abandono. Ele acompanhou depois o movimento dos fogões a lenha, me ajudou no *Castelo de Cartas* e viu nascer a Lanchonete. E foi ele quem fez a mudança comigo e com o Lucas Botelho, depois Marta Supernova, mais tarde



Figura 15
Câmaras Escuras Casas,
Gamboa, 2015
Acervo Lançonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 16
Imagem dentro da Câmara
Escura Casa, Gamboa,
2015 Acervo Lançonete
Foto Thelma Vilas Boas

o Beto, do Saracura para o Bar Delas, com seu burrinho sem rabo, um nome denúncia explícita de uma nação... burrinho sem rabo. E tudo cabia numa viagem porque o que eu tinha, as máquinas de escrever, os banquinhos, uma coisa de esquentar comida, um fogãozinho, cabiam fácil no burrinho. E o que a Lanchonete mais tinha tem pernas e veio andando: as crianças.

Cheguei ali na Kriss e logo entendemos que era um encontro de rio e mar, eu o rio e ela um mar gigante e generoso demais. E assim como nesses encontros, rio não deixa de ser rio, nem mar deixa de ser mar. E foi muito legal, porque navegamos juntas, lado a lado, rio e mar, nos reconhecendo e respeitando nossas fronteiras. Convidei o amigo e artista Marssares para produzir um pôster com essa compreensão, resultando em uma folha pautada, muito própria da educação clássica de alfabetização, e eu e Kriss, representando o rio e o mar, descrevemos nosso entendimento eu sobre o Bar Delas, e Kriss sobre a Lanchonete.



Figura 17
Thelma e Alex, 2017
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 18
Poster Lanchonete Bar Delas
Artista Marssares, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

Coloquei telhado, caixa d'água, refizemos a elétrica, arrumamos banheiros e as crianças ajudaram muito nas melhorias do Bar Delas. Aliás, ainda sobre a presença massiva de igrejas evangélicas em todo Brasil e em especial em bairros precarizados, vem o Samuel com 6 ou 7 anos na época, muito ansioso em me dar a notícia de que o Edu não viria mais na Lanchonete, porque agora ele ia para outra igreja, porque sua mãe disse que ele não iria frequentar esse bar de mulheres da vida. E eu pergunto: “como assim, Samuel, outra igreja? E lá a Lanchonete é igreja?” e ele fala: “é um tipo, né!” Eu preciso dizer: foi Samuel que me fez fazer essa reflexão sobre o fundamentalismo versus os nossos ateliês de artistas. De novo, vários agenciamentos, incluídos os dessa idade, entregavam elaborações muito sofisticadas sobre o Brasil e o campo da arte.



Figura 19
Kriss Coiffeur, Bar Delas,
2018 Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas



Figura 20
Rayane e Glaucia, Bar Delas,
2018 Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

Tem outra coisa, a Lanchonete se instituiu muito em cima de uma percepção sobre o fogo como uma experiência primordial de organização em círculo uma vez que naturalmente atores humanos e não humanos se acomodam ao seu redor em busca de calor ou de outra finalidade que ele é capaz de providenciar; mas fato é o quanto ficamos supermagnetizados por tudo que ele representa, o mistério, o calor, o consumo da matéria, a produção de energia, a magia, a forja, a cocção e tudo mais. Em uma dobra comparativa o estômago, que não deixa de ser um fogo, consegue quebrar em pedaços aquilo que recebe quase que por inteiro, e também queima a fome ou a saciedade, produz energia e ação. E a possibilidade de pensar o fogão, domesticando esse fogo em ato na cozinha, ativando a comensalidade, a culinária, atraindo tanto as crianças desde tão cedo, seja pelo calor, pela luz, pela promessa de tudo que pode fazer e matar a fome instinto primordial, se não seria este fascínio a lembrança atômica que guardamos em nossas células de um tempo tão anterior, tão ancestral, tão antigo gravado em nossas memórias moleculares... seria isso, as saudades do Big Bang?

Mas, voltando ao Samuel, quando ele me dá a notícia de que o Edu não vem mais, ele também está dizendo que não vem mais porque é um bar de putas; ele tinha essa noção. Não estou dizendo “putas” como eu já devo ter dito na minha infância, adolescência, maturidade, mas com respeito por estas trabalhadoras do sexo, senão como um dado biográfico sobre a história do Bar Delas e que somente os mais antigos e do bairro conhecem. A mãe de Cristiane, Kriss Coiffeur, dona do Bar Delas, tinha um prostíbulo, e Cristiane cresce e é a mulher forte que é a partir dessa experiência. Assim como o Bar Delas legitimou o envolvimento da Lanchonete na Gamboa, e agora mais do que nunca no rés-do-chão, para todas as humanidades postas ali, principalmente as mulheres, a Lanchonete acena para um mundo branco, letrado, acadêmico, que se inclina diante de todo esse saber, pede licença e a bênção, e passa a trabalhar com a comunidade, com equivalência.



Figura 21
Lanchonete <> Lanchonete
Ocupação Bar Delas, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

A questão que marca a saída da Lanchonete do Bar Delas novamente tem a ver com a ideia branca. É preciso dizer o quanto nós pessoas brancas não letradas racialmente somos equivocadas por mais que nos aprofundemos na politização dos processos antirracistas. E considerar que culpa branca impede a responsabilização sobre o que o racismo segue provocando na vida de pessoas negras, que reparação não é só financeira, que enquanto o racismo for estrutural não existe de fato abrir mão do privilégio branco.

Muitas coisas promovidas pela Lanchonete foram divulgando o Bar Delas entre a sociedade branca carioca que por sua vez começou a querer usar o bar para produzir festas temáticas: aniversários, baladas e eventos. E com propostas que eu refletia muito com a Cristiane – mas a palavra final sempre foi dela – quando as pessoas diziam: queremos fazer a nossa festa no bar, mas não tem sentido pagar aluguel pelo espaço porque já vamos pagar as bebidas e porque vamos trazer cliente. Eu dizia: Kriss, estão fazendo aqui porque não querem limpar o apartamento depois. Fazer festa em casa tem que comprar a bebida, botar pra gelar, pode ser que falte ou sobre bebida, suja a casa, depois tem que limpar, tem que recolher o lixo, tem que cobrar, porque eles estão fetichizando o Bar Delas, precisam pagar por isso. Só assim vamos enfrentar a branquitude burguesa da Zona Sul do Rio de Janeiro, os artistas da Globo que estão vindo aqui. Em um certo começo eu agenciei com a Kriss esse diálogo, me lembro, aliás, dos nomes das pessoas com as quais eu falei, pessoas que eu continuo vendo, disseram para a Kriss: “a Thelma está atrapalhando, preferimos falar direto com você”. Em uma conversa muito sincera com a Kriss, ela falou: “Thelma, eu quero o dinheiro e quero a fama. Eu adoro que os artistas da Globo venham aqui. Eu acho lindas essas meninas. Não aguento mais ouvir falar da dor do preto”. Com toda razão.

Fato é que a branquitude desconstruída, crítica, atenta, não torna ninguém menos branco.

Então comecei a articular a locação de um galpão, de novo para a posição de inquilina, e fui atrás do que imaginei muitos anos atrás, desde quando eu não tinha nem a garagem do Saracura. E aqui fica uma nota. Meu pai falava: cuidado com aquilo que você pede, porque o universo escuta. Quando você pedir, explica direitinho o que você quer.

E eu me concentrei muitas vezes imaginando um galpão grande, onde pudesse juntar a cozinha, oficinas, espaços de descanso, casa, horta e até galinhas.

E combinei com a Kriss que abriríamos essa busca por um espaço para Lanchonete em outro endereço. Curiosamente aluguei o galpão que tinha visitado em 2015 com Beto e Valentina Desideri, uma artista que conheci na Residência Capacete. Fomos juntas ver esse galpão, imagine, muito antes do Saracura e do Bar Delas, e o proprietário falou que o aluguel era R\$ 5 mil. Eu falei não tenho R\$ 5 mil, tenho R\$ 4 mil, tenho R\$ 3 mil, não tenho é nada, mas ainda assim tentando alguma empatia com o que eu nem sabia explicar o que seria instituído ali. E ele, muito esperto, como todo bom português que tem imóveis como renda, falou: “Ah quer saber, Thelma, se você não tem R\$ 5 mil, você não vai ter R\$ 4 mil e não vai ter R\$ 3 mil”.

Em 2019, finalmente aluguei esse mesmo galpão, que se manteve desalugado por oito anos, e a Lanchonete saiu do Bar Delas. Comecei a compreender que para ser uma ativista e fazer uma luta só dentro da pirataria, eu precisava ter muitos amigos piratas para poder lidar com hackeamento do sistema como antes eu pensava ser possível, não ser figura jurídica, ir na contramão das relações comerciais. Mas aí aprendi também com uma outra figura na minha vida, que se queremos resgatar o dinheiro de quem precisa devolvê-lo, precisamos também escolher as armas de Jorge. E as armas de Jorge escolhidas foram abrir uma associação, ter um CNPJ, escrever editais e disputar o capital acumulado. Uma estratégia para ter acesso a dinheiro público, a dinheiro privado e a doações de pessoas físicas.

Um dia, pensando na educação das crianças, me veio à cabeça o nome Escola Por Vir. Assim, separado. Não é nem a escola do por vir e nem porvir junto, porque é uma escola por acontecer. Não existe desejo algum de cristalizar um modelo. Não acredito que um modelo se encerre, se tudo é dinâmico, é contextual, e temporal. Então, é uma escola por vir, por acontecer, uma ideia de futuro acontecendo por vários *agoras*. Todo dia essa escola está por vir. E que esteja sempre por vir, porque a hora que, de novo, temos certeza e achamos que está feito, envelhece, caduca, não se atualiza e pode acontecer como a arte contemporânea, que em 2023 se chama arte contemporânea. Por favor, isso é contemporâneo?!

Penso que poderia ser um termo dado a uma arte de uma determinada época, que chamamos de contemporâneo assim como a arte moderna, por exemplo. Não me sinto à vontade dizendo que a Lanchonete produz arte contemporânea nos termos que essa nomenclatura se conforma diante da atualidade.

LANCHONETE <> LANCHONETE - OCUPAÇÃO BAR DELAS

programa **NO MEIO DISSO TUDO ALGO DE BOM ACONTECE**

de julho a novembro de 2018

terças e quintas feiras

14h às 16h A lanchonete é das crianças - gratuito para comunidade / visitantes R\$ 25,00
Ativação da cozinha da L<>L onde as crianças preparam uma refeição, preferencialmente com alimentos naturais.

17h às 19h Oficinas Livres - gratuito para comunidade / visitantes R\$ 40,00
Práticas artísticas diversas para crianças e adultos.

19h Conversas na calçada - Aberto ao público
Debates sobre temas da atualidade e de interesse da comunidade com convidados especiais.

16h e 20h Mostra (Re)Programe a TV - Aberto ao público
Mostra de filmes, vídeo arte e desenho de animação na televisão do Bar Delas.

ACOMPANHE A PROGRAMAÇÃO
facebook.com/lanchonete/lanchoneteocupacaobardelas
instagram: lanchonete.lanchonete

Rua Pedro Ernesto 5 Gamboa Rio de Janeiro
CEP 20220 350

+55 21 967819662

lanchonete@lanchonetebardelas@gmail.com

– criança, cuidado com isso de passar spray de espuminha no vlt quando ele passa pq vcs podem se machucar

– aaa a gente tá acostumado!

– e se vierem dar bronca?

– a gente fala que é arte

Figura 22
Pôster Lanchonete Bar Delas
Artista Marssares, 2018
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

É uma escola dentro da história da arte, não é atual ainda que seja um sinônimo. Ainda que eu defenda que a Lanchonete está dentro do campo expandido da arte, como um *site specific* – que se atualiza todo dia diante da consciência do horror vivido por muitas pessoas não brancas, e segue existindo, como vemos aí na arte gerativa, trabalhos de arte que são jardins alterados constantemente pelas combinações dos algoritmos e pixels que ficam alimentando uma imagem – aqui alterado por gestos das infâncias, adolescências e maturidades que se encontram diariamente. Uma arte acústica, não digital.

MP / Deixa fazer um só comentário? Você terminou nessa questão da escola por vir, fazendo a diferença do por vir separado, o por vir de uma escola que não é escola, que você não instituiu como escola. Foi muito bom ouvir o Marcos sobre como a relação dele com a Lanchonete foi fundamental nesse aprendizado de fazer arte sem as técnicas da arte europeia. E o que ecoa da fala do Marcos, é que parece que a Lanchonete se institui como um espaço de aprendizado. Retomando a questão da prática naquele curso que fizemos em 2017, quando levamos a turma de pós-graduação do PPGCA-UFF para fazer o curso lá e fizemos questão de dizer que a Thelma estava como professora também, como é dar aula de pós-graduação em um espaço de portas abertas para a rua, para a Gamboa da Pequena África? Esse é um comentário-pergunta. Você trouxe a importância do seu encontro com as noções de prática e de práxis que estávamos trabalhando ali, que é a coisa do Nego Bispo, já citado por você. É muito importante para nós quando ele fala: para mim não interessa decolonial, descolonial, são nomes produzidos pela academia e que não fazem sentido na luta quilombola e de enfrentamento aos processos de colonização. Ele vai falar em contracolonial. A Silvia Cusicanqui também diz: o decolonial é uma moda, o anticolonial é uma luta, é um cotidiano. Eu acho que você encontrou uma possibilidade de prática contracolonial quando sacou a relação dos ateliês com os espaços onde eles se instalavam. Quando você abre as portas, a Lanchonete se instaura como um espaço de aprendizado e de fato instala uma prática contracolonial, colocando a noção de arte contemporânea o tempo todo em xeque. Eu vejo na sua trajetória, de uma pessoa desse lugar de branquitude, conseguir o tempo todo estar fissurando aquilo que a formou, que é a arte contemporânea. E não por acaso começa em um espaço de arte que foi fundamental: o Saracura abre as portas para você, mas de fato você abre as portas para

a Pequena África, para a Gamboa, e isso vai te forçando a sair. Não tinha jeito. Sabe, era um por vir ali, porque no que você abre as portas, você vai fazendo esses deslocamentos para o Bar Delas, e depois para o Galpão e a escola, e acho que não é por acaso que a Desirée está agora contigo nessa direção.

Desirée Simões / Aproveito que a Mariana termina com meu nome para fazer um gancho porque eu trago uma coisa de ordem muito prática na maneira como eu chego na Lanchonete e fiquei aqui pensando como eu poderia contribuir com essa entrevista. É sobre o discurso da Lanchonete, que a Thelma trouxe da maneira que só ela, como fundadora e criadora do projeto, pode trazer. Eu posso dizer que nesse momento, de uma forma bastante radical, a Lanchonete toma a



Figura 23
Lanchonete <> Lanchonete
Rua Pedro Ernesto 16,
Gamboa, 2019
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

decisão de que falar sobre branquitude, falar sobre racismo, atravessa qualquer coisa que se faça na Lanchonete, desde o redimensionamento de equipe até a maneira como vamos nos posicionar, cada uma a partir do seu lugar, frente às pessoas desse território. Temos experimentado e percebido as tensões que atravessam esse campo. Muito dentro do que a Thelma fala, e eu concordo, que temos o costume de falar sobre o racismo, porque falar daquele que sempre foi o objeto no campo das ciências ocidentais é muito mais simples do que falar sobre a causa de uma situação. A experimentação de falar sobre a branquitude, eu como uma mulher negra, junto a uma mulher branca com pessoas brancas, tem sido algo que traz muito claramente esses pontos relacionados ao pacto da branquitude, ao que é velado e a tudo que a Thelma traz na fala dela. Assim como tem sido curioso observar como é a reação da branquitude quando falamos que o corpo branco também é racializado. Quando eu chego, a Lanchonete já ocupava esse galpão de 240 metros quadrados, já atendia diariamente em torno de 100 pessoas entre mulheres e crianças moradoras das ocupações da Rua do Livramento. E aí, diante do apoio que já oferecia e das situações que começaram a aparecer dentro do Galpão, aparece uma consideração sobre a consequência do esvaziamento da rede assistencial pública intersetorial no território. A Lanchonete recebe demandas que precisam poder chegar nos espaços da assistência social, da educação, da cultura, da saúde, porque, para além de tudo o que já foi colocado, a Lanchonete é um lugar de portas abertas. Não é uma portinha, é um paredão aberto, é tudo aberto. Diante de uma porta aberta, o mundo aparece e fala. E quando fala e nós escutamos, precisa haver uma implicação sobre o que disponibilizamos. Eu chego na Lanchonete quando isso era uma pergunta, que foi a causa de uma angústia deflagrada em todas as pessoas que estavam aqui no final do ano passado, o que eu entendi, quando sou convidada como analista, em meio a uma crise institucional. Faço uma observação, que é a análise institucional, entrego um relatório que é uma intervenção clínica, muito própria do meu trabalho, e a partir disso sou convidada para a direção desse espaço. E fico pensando que a Lanchonete se coloca em um lugar em que conseguimos perceber os furos das políticas públicas em termos da desassistência. Como escutamos, levamos a sério e nos implicamos, passamos a compreender o que é a grande demanda da população. O grande impacto da Lanchonete acontece porque ela tem um dever de possibilitar, viabilizar, facilitar acesso aos dispositivos e equipamentos das políticas públicas para essa população que

vive em ocupações irregulares. Com a minha chegada, pensamos em institucionalizar parte da Lanchonete, mas uma institucionalidade não colonial; para mim, o que tem a ver é o caminho contra-hegemônico.

São cinco grupos de trabalho que falam das frentes de trabalho que a Lanchonete consegue levar adiante. A Escola Por Vir, como a Thelma bem explicou, é a educação; o Moradia Comum pensando a questão da luta por moradia; o GT Cultura... afinal, a Lanchonete nasce no campo expandido da arte, o Sistemas Alimentares que é o quarto GT; e Atenção Psicossocial pensando o campo da saúde mental em uma perspectiva ampliada, fora da conceituação reducionista de saúde e doença mental. Pensamos, aliás, que a cultura é algo que compõe o campo psicossocial, e são coisas que se relacionam. São três eixos de trabalho principais na Lanchonete que são a arte, a clínica e a educação. É por onde passa o trabalho da instituição, pensando que a clínica sempre foi algo que esteve presente desde que a Thelma faz um fogo na rua e espera que as pessoas venham falar para que alguém possa vir a escutar. Então é arte e é clínica desde o momento inicial.

TVB / Acho muito bom o que Mariana e Desirée trouxeram em suas falas, porque atualiza a Lanchonete para todes. Até então eu estava muito dentro de uma experiência pessoal.

Dinah Oliveira / Bom, nosso tempo está acabando, então queria agradecer a presença da Thelma, da Desirée, e de todas as pessoas convidadas. Eu gostaria de perguntar muitas coisas, mas vou apontar para uma questão. Como você observa, Thelma, o processo de captura que o mercado faz das imagens de experiências mais colaborativas e coletivas? Como você opera, se opera, para se proteger disso? Ou então, como é que você faz, se faz uso, de certas práticas que formalizam o mercado para abrir discussões ou então para escancarar essas estratégias do mercado?

TVB / Primeiro, acho que a posição da branquitude é de vantagem, vivemos nessa estrutura de racismo e não deixo de apresentar o meu lugar de artista constrangida com os limites físicos e conceituais do campo da arte. Para mim, isso não é um problema. E apresento à medida que eu posso, em convites como este ou outros, questionar sobre o fraco posicionamento dos artistas brancos diante do capital. Acho que precisamos falar sobre isso. Sabe aquele filme *Precisamos falar sobre Kevin?* E o Kevin é a ideia branca também no artista. Estamos precisando falar sobre isso. Infelizmente, o nosso

pacto não nos permite a sinceridade e a fruição e fluência desse diálogo. Então, quando eu chego na Gamboa, eu chego como artista, e aberta para aprender o que aquele lugar tinha a me ensinar; ele altera por completo a minha prática artística. Pessoas brancas são responsáveis por seu próprio letramento racial e deveriam manter o foco em lutar por justiça social, econômica, ambiental..., e a notícia dessa intervenção já é sobre como me posicionar e responder um pouco a sua pergunta. Desde que li Hakim Bey e aprendi seu conceito TAZ, zona autônoma temporária, falei: conheço isso, já vivi isso e sei do poder de transformação. Ele mesmo cita exemplos e metaforicamente diz que é quando você sobe no telhado, mas não pode ficar lá para o resto da vida. Você tem que descer. Mas quando você desce, você desce transformada. Confiando nessa possibilidade de transformação, eu volto a encarar esse mercado que coopta tudo, desde pão de fermentação natural, movimentos coletivos, Ocupação 9 de Julho, Lanchonete, tudo vai ser cooptado pelo mercado, porque é muito mais forte, ainda até que artistas se levantem também. Mas vai depender de como vamos nos posicionar. Como eu me posiciono? Uso o Instagram? Uso. Bastante? Bastante. A serviço de quê? Da Lanchonete. Reconheço que o patrimônio da Lanchonete é das crianças. É uma associação sem fins lucrativos, então ninguém que venha se envolver com a Lanchonete pode ter a piração de enriquecimento senão coletivo e para toda comunidade. Todo patrimônio que tem lá dentro, todo o dinheiro que entra na Lanchonete e é usado em recursos humanos, é porque crianças negras e mulheres negras ainda sofrem o racismo e efeitos do privilégio branco. Então, dado isso, eu atuo com o meu radar o mais atento e vigilante de mim mesma e na companhia de muitas pessoas; em 2023 somos 48 pessoas envolvidas. Desirée chega com minha convocação muito responsabilizada pelo nosso futuro e fazemos avaliações estratégicas contando com o trabalho de Marisa Mello e Flávia Oliveira no âmbito jurídico, financeiro e do desenvolvimento institucional. Assim como diálogos pontuais importantíssimos com o artista Vamos. Fazemos avaliações estratégicas que têm limite. Temos noção do que é possível nas negociações, pois nos balizamos por Lélia Gonzales: são decisões nos nossos termos. E os nossos termos, quando digo, são os termos da Lanchonete, são os termos das crianças e das mulheres. Quando está nos termos ou se escapa um pouquinho mas é possível suportar, fazemos. Ou seguimos, ou respondemos para você desta maneira: nos termos das crianças e das mulheres da Gamboa.



Figura 24
Lanchonete <> Lanchonete
Escola Por Vir, Rua Ernesto,
16, Gamboa, 2021
Acervo Lanchonete
Foto Thelma Vilas Boas

MC / Lindo. Que bom te ouvir!

TVB / É duro me ouvir. Mas e Cleiton e Dani?

Cleiton Almeida / Estou muito feliz de poder estar aqui e ouvi-la. Eu li o preâmbulo da sua dissertação e fiquei muito tocado quando você fala do seu gosto por varrer, pela narração. Seu relato me provocou diversas memórias, imagens, criou um acontecimento durante a leitura, de me lembrar do varrer na minha experiência, não a própria, porque eu não sou uma pessoa de varrer. Não criei esse gosto, mas meus avós, varrendo o terreiro ali. E é muito interessante essa potência da narração de compartilhar como os gestos cotidianos têm poéticas e agências que às vezes não damos muita atenção por crescer, ser alfabetizados, escolarizados de modo tão doutrinado nesse sistema educacional que desconsidera as sabedorias orais, as sabedorias do corpo que fogem do conhecimento científico eurocêntrico da escola. Como você disse, aprendemos tantas coisas, tantas matérias, disciplinas e, no fim, quando saímos da escola, percebemos o que isso tudo significou, às vezes até com a sensação de “passei tantos anos na escola e não aprendi nada sobre a vida”. Marcos também falou sobre a sabedoria do olfato. Enfim, de coisas tão importantes que acabamos aprendendo nesse estar junto. Então eu queria ouvir você falar um pouco mais da Escola Por Vir, das possibilidades de outras pedagogias, outros métodos de ensino ou de compartilhamento de sabedoria para essa instituição escola. Porque a escola é essa coisa obrigatória na vida das crianças, dos adolescentes, enfim, de qualquer pessoa... mas como pode se dar de outros modos?

TVB / Olha, eu acho que a sua pergunta é muito grande para eu responder, mas eu vou lhe responder pelo que você falou sobre o varrer e sobre a maneira de narrar e tudo o mais com uma coisa que eu li há pouco, que diz o seguinte: é perguntado a esse autor algo que ele diz que “é a história do século XX, a história do conflito e da aliança de três figuras, o sábio, o guerreiro e o comerciante”.¹³ Aí perguntam para ele: mas você não esqueceu do artista ou a arte está morta? E ele diz, e trata metaforicamente das diferentes figuras do capitalismo moderno, entendido do ponto de vista da captura do conhecimento: [lendo] “O produtor de conhecimento, o homem sábio, encontra-se numa situação difícil entre a

¹³ David Priestland. *Uma nova história do poder: comerciante, guerreiro, sábio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

exploração econômica, o comerciante, e a submissão militar, o guerreiro. O artista, prefiro dizer poeta”, ele diz, “está situado numa outra dimensão, não pertence ao ciclo de produção, exploração e submissão, pertence a outro campo, o campo da cura, da terapia. Quando a subjunção capitalista da linguagem e do conhecimento sufocou a vida mental, o poeta”, e aí ele diz entre parênteses, “o artista, se preferirem assim dizer, é a figura que permite uma reativação da respiração. A distinção entre artista e poeta pode parecer minuciosa, mas posso me explicar: a palavra arte, em sua história moderna, foi muitas vezes identificada com o mercado; a poesia, não”. Então, quando você conta sobre como a narrativa do início, de varrer, te toca e abre essas outras dimensões, e aqui, já que também estamos botando em questão a arte e o campo da arte, eu acho que é porque é poesia. Mas que não seja essa poesia branca, que acha que tudo está certo, tudo bonito, então vamos fazer poesia. Não é isso, é sobre o quanto a arte está vinculada a esse capital. E, diante disso, como fazer outras escolas e como interferir em outras escolas? Eu acho que é só através do reencantamento – porque outras maneiras de comunicação são enfadonhas, elas não funcionam mais. Tem outras cosmovisões, outras oralidades, outras falas. E segundo Nego Bispo, não é mais sobre desenvolvimento, é sobre envolvimento. E o envolvimento pretende que as pessoas se mantenham rio e mar. Nesse sentido, espero que o nosso trabalho de pensar escola possa comunicar para outras experiências algo que diga invente-se, liberte-se, contextualize-se, faça poema, seja poeta, mas um poeta crítico, político, sem romantização porque não existe fórmula mágica de prática antirracista estável e aplicável em qualquer contexto a qualquer momento, já disse Tatiana Nascimento.

Dani Spadotto / Oi, Thelma, eu queria agradecer e comentar sobre essa característica encantadora da Lanchonete que é esse modo de acontecer experiencial, que aconteceu até aqui na nossa conversa de hoje, sem muita certeza e racionalidade, mas movido por um afeto e por uma pulsão revolucionária que me preenche a alma. E gostaria também de expressar uma admiração especial pelas crianças e mulheres da Pequena África que ajudaram a compor esse projeto tão lindo, que nos ensina a enxergar beleza na resiliência de criar e aprender com a vida cotidiana, mesmo em situações de extremo sofrimento estrutural. Queria pontuar duas coisas muito interessantes na sua fala. Eu me formei em arquitetura. Na sua dissertação, você fala sobre a importância

do termo lugar e de como o lugar expressa a relação que temos com o território. Ficou muito evidente como os lugares de um dispositivo arquitetônico de arte contemporânea, como um dispositivo arquitetônico que é um bar, e agora um galpão, Escola Por Vir, compõem o projeto Lanchonete. Quais corporalidades esses espaços abrigaram? Que corporalidades e performatividades foram também impulsionando essa migração, essa deriva pelos lugares? E uma coisa que me interessa especialmente é sobre a relação com a atenção psicossocial. Pensando na natureza existencial, comunitária, ecológica, contracolonial, antirracista e artística das propostas desenvolvidas pela Lanchonete, pelos projetos e pelas pessoas, como se dá exatamente esse processo de atenção psicossocial e como esse cuidado se relaciona com as demais atividades do cotidiano?

TVB / Desirée, você responde? Acho que você tem todo o lugar de conhecimento sobre isso.

DS / Temos um GT cujo nome é Atenção Psicossocial, que é o modo como a saúde pública, o campo das políticas públicas em saúde, compreendeu que seria para nomear os serviços substitutivos ao hospital psiquiátrico, que são os CAPs, Centros de Atenção Psicossocial, que é de onde eu venho. Então, no que existia da minha saída dos serviços CAPs de inquietação, eu compreendi a Lanchonete na sua busca generosa por pessoas que desejam criar ideias e compor um projeto guarda-chuva; trago esse deslocamento de um campo conceitual para a cultura em uma experimentação de pensar a saúde mental em um modo ampliado, dentro do campo da cultura, porque cultura e saúde têm parecido cada vez mais a mesma coisa, ou conversam intimamente. Então, temos uma equipe que foi montada este ano. Antes de ser psicanalista, eu sou enfermeira de graduação universitária com formação na UFF, e trago para cá um psicólogo, uma pessoa que também tem uma experiência grande na atenção primária em saúde, na atenção psicossocial do município do Rio de Janeiro; temos a contratação de uma assistente social que tem experiência no campo dos direitos humanos; e como campo de estágio eletivo da Residência Multiprofissional em Saúde Mental da Prefeitura do Rio de Janeiro, em articulação com o Pinel, recebemos uma residente e fazemos um trabalho de preceptoria como campo externo ao estágio nos serviços clássicos de saúde. E também uma parceria para o ano que vem, que é a Escola de Serviço Social da Unirio. Então,



Figura 25
Lancheonete <> Lancheonete
Escola Por Vir, Rua Pedro
Ernesto, 16, Gamboa, 2023
Acervo Lancheonete
Foto Thelma Vilas Boas

a Lanchonete vira um campo de estágio para graduandos em serviço social a partir do acompanhamento da nossa assistente social e também é um campo de formação em atenção psicossocial. E que tem sido estruturado, primeiro, como um trabalho interprofissional: isso quer dizer que os profissionais desse GT estão o tempo inteiro em contato e trocas com as pessoas de todos os GTs da Lanchonete, são colaboradores que trabalham, assim como com a população apoiada pelo projeto. Prefiro apoiada do que assistida, não é? Acho importante retirar da lógica do assistencialismo. Porque o galpão se faz um espaço de convivência. Ao mesmo tempo que acontecem atividades pedagógicas, que têm as ferramentas do campo expandido da arte, é um espaço que se apresenta como um campo relacional, então tem esses profissionais inseridos nas dinâmicas que acontecem tanto na parte da manhã quanto na parte da tarde. Criamos um dispositivo que funciona muito bem hoje aqui na Lanchonete, que não é mais reunião de GTs, mas reunião de equipe, em que pensamos aquilo que a equipe coloca como demanda a ser refletida. Por exemplo, se tem uma situação específica acontecendo com uma criança, alguma coisa que chame a atenção dos educadores, tem a possibilidade de contar com a troca, com um profissional do campo da atenção psicossocial, e pensar quais direcionamentos são possíveis para aquele caso específico. Temos o olhar sobre a totalidade das crianças e mulheres, mas o psicossocial cria a oportunidade de singularizar o que é de cada sujeito e chegar mais próximo das pessoas que apresentam questões que reconhecemos como de maior gravidade. E a partir daí, pensar se um acompanhamento individual faz ou não sentido, sempre com muito cuidado, porque, em um território onde há um esvaziamento de equipamentos públicos de saúde, criar uma demanda para uma instituição do terceiro setor pode vir a ser algo muito perigoso. Então é muito pensado o que é atender uma pessoa de modo individual. E no momento em que reconhecemos que é algo que demanda uma assistência de mais complexidade, é um GT que está pronto e em ato executando articulações com os serviços da rede pública, ainda que sejam fora do território [o sinal cai]

É desse modo; é um GT que pensa hoje principalmente a questão da acessibilidade, da garantia de acesso aos direitos constitucionalmente garantidos a pessoas que não os acessam. Não é só fazer um encaminhamento, uma lógica pobre reconhecida como tal pelo campo da saúde, mas que acompanhemos

as pessoas tanto na chegada a esses equipamentos como também durante o tempo que elas passam na frequência aos serviços de saúde. Então, estamos junto. Muitas vezes, a barreira da linguagem se coloca de maneira imensa. Não dá para supor que a pessoa que chegou ao serviço de saúde realmente teve o acesso garantido. Isso depende dos modos como a comunicação é estabelecida entre o profissional e o usuário do sistema de saúde. A nossa presença garante algum trabalho, ainda que seja no campo da linguagem, que viabiliza o acesso efetivo das pessoas, que muitas vezes são analfabetas, até o acesso formal. Garantir que tenham compreendido aquilo que a clínica da família orienta, por exemplo, poder acompanhar as pessoas e deixá-las advertidas sobre quais são os seus direitos como usuários de um sistema. Então, de alguma maneira, ainda que não seja o setor público, a Lanchonete tem um impacto de viabilizar acesso aos equipamentos públicos a quem quase nunca teve a oportunidade de ter um acesso ou um acompanhamento efetivo e resolutivo para as suas questões em saúde. Não sei se respondi, mas colocaria dessa maneira.

LF / Thelma, antes de passar a palavra para você concluir, queria agradecer e expressar minha enorme admiração pelo trabalho que você inicia e formula, e que vocês, coletivamente, desenvolvem junto a todas as pessoas que o projeto abarca. E lembrar a importância de apoio ao projeto; no *site* da Lanchonete há várias formas de colaboração.¹⁴

TVB / Bom, também agradeço imensamente, Livia, Dinah, Dani, Cleiton, Marquinhos e Edmilson, Desirée e Mariana, por essa conversa. Dizer ainda que gostaria de um dia trocar esse lugar para que não fosse só uma conversa sobre a Lanchonete, mas sobre vocês, sobre as coisas que vocês fazem, para dar uma diluída nesse protagonismo. Mas compreendo o interesse desta edição e talvez possa contribuir para seguirmos discutindo outras maneiras de interpretar o trabalho e a arte como trabalho. Para fechar, eu queria dizer que acredito que é sobre operar a mudança de paradigmas, a mudança de representação de lugares de prestígio, mando e poder, e não reproduzir a fábrica de mais ideia branca. Acho que é sobre isso. E colocar em prática a reparação e as ações compensatórias pelos crimes cometidos durante três séculos, que garantem privilégio para pessoas brancas, mantendo o nosso *status quo*, protegendo o

¹⁴ <https://www.lanchonetelanchonete.com>



Figura 26
Lancheonete <> Lancheonete
Escola Por Vir, Rua Pedro
Ernesto, 16, Gamboa, 2023
Acervo Lancheonete
Foto Thelma Vilas Boas

nosso pacto narcísico que, entre tantas coisas, mantém ilesos, para a minha vergonha e revolta, o capitalismo e a supremacia branca. E, para terminar, eu queria replicar o que aprendi com o professor Alex de Jesus, que diz muito sobre as práticas de cuidado da Lanchonete com as infâncias negras. É o seguinte: bora sabotar os dispositivos de poder para produzir compreensão sobre o racismo que se move nas sombras? Este, o racismo nas sombras, um conceito de Beatriz Nascimento.

E para nos despedir: “Existe uma história do povo negro sem o Brasil; mas não existe uma história do Brasil sem o povo negro” (Januário Garcia, 1943-2021). Essa é a notícia que as pessoas brancas precisam receber rapidamente. Já está tarde, não é? Obrigada pela possibilidade de elaborar alguma coisa. Peço desculpas a quem se sinta de alguma maneira não contemplado pelo trabalho da Lanchonete, mas reafirmo: ele não é um trabalho feito por mim, pela Thelma, por uma única figura. Desde sempre ele foi um trabalho coletivo. E esta talvez seja a última vez, e acho que é um ótimo momento, que eu vou falar em nome da Lanchonete. Daqui para a frente outras pessoas vão falar sobre a Lanchonete. Então marca também uma despedida desse lugar, de falar sobre um projeto que não é “a Thelma”. Ele é um projeto de muitas pessoas.

Como citar:

BOAS, Thelma Vilas et al. Todo dia essa escola está por vir: entrevista com Thelma Vilas Boas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 46, p. 13-60, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Arte contemporânea engajada: participação e referências culturais como tática

Engaged contemporary art: participation and cultural references as a tactic

Fabiane Schafranski Carneiro

 0000-0003-4447-3478
fabiane.carneiro@usp.br

Resumo

Este artigo reflete sobre práticas de arte contemporânea engajada que agenciam a participação de comunidades e difundem suas referências culturais. Para tanto, analisa três casos de estudo latino-americanos – La Piel de la Memoria (1998-1999/2011), A Vitória do Gallo (2007) e Museo del Estallido Social (2020) – à luz de subsídios teóricos de distintos autores, que abordam as redefinições dos conceitos de patrimônio cultural, participação, movimentos sociais e a relação da arte contemporânea com eles. A partir da análise isolada e comparativa dos casos, compreende quais as táticas empregadas, bem como verifica aproximações e diferenças entre elas. A arte contemporânea engajada parece encontrar nas referências culturais das comunidades envolvidas e na sua difusão uma aproximação com o mundo social, borrando os limites entre arte, cultura e sociedade.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Patrimônio cultural. Referências culturais. Participação. Movimentos sociais.

Abstract

This article reflects on engaged contemporary art practices that promote the participation of communities and disseminate their cultural references. To do so, it analyzes three Latin American case studies – La Piel de la Memoria (1998-1999/2011), A Vitória do Gallo (2007), and Museo del Estallido Social (2020) – in the light of theoretical subsidies from different authors, who address the redefinitions of the concepts of cultural heritage, participation, social movements, and the relationship of contemporary art with them. From the isolated and comparative analysis of the cases, it understands which tactics were employed, as well as verifies approximations and differences between them. Engaged contemporary art seems to find in the cultural references of the communities involved and in its diffusion an approximation with the social world, blurring the boundaries between art, culture, and society.

Keywords

Contemporary art. Cultural heritage. Cultural references. Participation. Social movements.

Introdução

A atualidade se caracteriza como época de redefinição de diferentes conceitos, entre eles as noções de patrimônio cultural, participação, movimentos sociais e arte, que se aproximam e se relacionam entre si e com a sociedade. Nesse contexto, a arte contemporânea extrapola suas fronteiras e se mescla a outros âmbitos. Ao mesmo tempo que suas práticas partem de múltiplas fontes e articulam diferentes instâncias – ruas, museus e ciberespaço – (Canclini, 2016) e distintos atores – artistas, comunidades, organizações sociais, instituições públicas e privadas. Há, entre tais práticas, as que agenciam a participação de comunidades e difundem suas referências culturais, combinando arte, cultura e sociedade.

A arte contemporânea, desde o início deste século, tem apresentado notável proliferação de sua vertente socialmente engajada, não sendo essa terminologia hermética, mas constituinte de um campo em construção na história da arte, vista a diversidade de termos que a descrevem (Kester, 2015). Novo gênero da arte pública, arte litoral, arte engajada, arte baseada na comunidade, arte dialógica (Kester, 2004), arte participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa e comunidades experimentais (Bishop, 2008) são algumas das nomenclaturas aplicadas.

A produção latino-americana recente, que abarca as características aqui descritas, é pouco conhecida e estudada. *Collective situations: readings in contemporary Latin American art, 1995-2010* apresenta trabalhos da geração mais recente de artistas atuantes na região, mas, apesar de sua importância, seus editores, Kelley e Kester (2017), indicam que se trata de amostra representativa de casos de arte engajada colaborativa que repensam as fronteiras entre arte e ativismo. A publicação, portanto, embora aponte para uma sobreposição e correlação das práticas artísticas à produção cultural no domínio do ativismo, urbanismo, pedagogia radical, ambientalismo e outros campos, diz respeito a uma coleção de declarações, ensaios, entrevistas e descrição de projetos estruturada a partir dos temas: (des)obediência civil, urbanismo, memória, indigeneidade, migrações e crítica institucional. Assim, além de apresentar um compilado que se encerra na primeira década do século 21, tal obra aborda outros temas que não os propostos no presente texto – patrimônio cultural,

participação, movimentos sociais e a relação da arte contemporânea com essas noções –, o que o faz relevante.

Em finais do século 20 ocorreram redefinições importantes no conceito de patrimônio cultural na América Latina. Tanto em direção à diversidade da cultura e à participação da sociedade quanto a seu uso social, conforme atesta o antropólogo e filósofo Néstor García Canclini (1999). Tais reorientações também se deram no Brasil e foram garantidas por meio de diversas políticas públicas, entre elas, os inventários, que podem tratar das referências culturais contemporâneas e se tornaram, ao longo deste século, potencialmente inclusivos (Iphan, 2000, 2013, 2016). Segundo o historiador Paulo César Garcez Marins (2016) e a cientista social Leticia Costa Rodrigues Vianna (2016), a participação social é fundamental para a produção de conhecimento, reconhecimento oficial e preservação do patrimônio no país, contemporaneamente, apesar e por conta das disputas a que está submetido.

O conceito participação também sofreu modificações e hoje está vinculado à noção de mobilização, de acordo com a socióloga Maria da Glória Gohn (2014, 2019). No tocante à participação na arte, Canclini (2016) e Grant Kester (2004, 2015 e, com Kelley, 2017) – teórico da arte colaborativa – indicam que nas práticas atuais há um engajamento social complexo, sob tensões e contradições (Bishop, 2008, 2012), que, segundo o historiador da arte, crítico e curador Christian Kravagna (2004), conta com distintas opções de ação dos grupos sociais. Nesse sentido, a compreensão de movimentos sociais é vital para o estudo de tais práticas, pois são muitos e não uniformes (Gohn, 2014, 2019, 2022).

Neste artigo, as práticas analisadas e comparadas a partir dos subsídios teóricos são: ‘La Piel de la Memoria’, em Medellín, Colômbia, em 1998-1999 e revisitada em 2011; ‘A Vitória do Gallo’, em Cachoeira do Ariri, Pará, Brasil, em 2007; e o ‘Museo del Estallido Social’, em Santiago do Chile, de 2020 até o presente. Foram selecionadas com base em mapeamento preliminar feito a partir de monografias, livros, periódicos, artigos, *sites* e também de fontes orais. Tais práticas são significativas por agenciar a participação de comunidades, a identificação e difusão de suas referências culturais, bem como por deslocar a arte de seu campo e a aproximar da cultura e da sociedade, esta última também como protagonista. Elas dizem respeito a ações voltadas para questões cotidianas, sociais, de direitos que afetam o dia a dia, organizam a sociedade e produzem novas experiências sensíveis.

Patrimônio cultural: redefinições e instrumentos

O conceito de patrimônio cultural passou por redefinições ao longo dos tempos e aponta para um entendimento mais amplo e diverso da cultura. O *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural* assinala que ele “diz respeito aos conjuntos de conhecimentos e realizações de uma sociedade ou comunidade que são acumulados ao longo de sua história e lhe conferem os traços de sua identidade em relação às outras sociedades ou comunidades” (Vianna, 2016, p. 1). Ele é protegido por políticas públicas e instituições específicas de cada país, como também por acordos e programas de cooperação de organizações internacionais, entre as quais a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Um triplo movimento de redefinição do discurso relativo ao patrimônio cultural, na última década do século 20 na América Latina, é apontado por Néstor García Canclini (1999). E advém do entendimento de que patrimônio inclui bens materiais e imateriais, antigos e atuais; de que engloba também os produtos da cultura popular e não só os produzidos pelas classes hegemônicas; e de que a política patrimonial se estende aos usos que relacionam esses bens às necessidades contemporâneas. No início do século 21 o documento Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Unesco (2003), em seu artigo 15, assinala a necessidade de se garantir a participação das comunidades, grupos e indivíduos que criam, mantêm e transmitem tal patrimônio, com o fim de o salvaguardar no plano nacional. Nessa lógica, Canclini (1999) ainda indica a defesa e o uso social do patrimônio cultural por movimentos sociais, que demandam mudanças na agenda e no debate públicos, a fim de mobilizar governos para as necessidades cotidianas ou viabilizar a apropriação coletiva e democrática do patrimônio.

Especificamente no Brasil, é possível vislumbrar tal movimento de redefinição e sua consolidação mediante a Constituição Federal de 1988, com a conceituação de patrimônio cultural, em seu artigo 216, e a incorporação de uma visão antropológica e mais democrática da cultura. Segundo Paulo César Garcez Marins (2016) e Letícia Vianna (2016), para sua efetivação é fundamental a participação social nos processos de produção de conhecimento, reconhecimento oficial e proteção do patrimônio. Nesse sentido, o autor indica um protagonismo para a sociedade

nunca antes visto na legislação patrimonial brasileira, principalmente a partir dos anos 2000 (Marins, 2016), enquanto a autora lembra que são as pessoas, em suas práticas cotidianas, que atualizam permanentemente suas tradições e preservam suas referências culturais. Em decorrência dessa característica dinâmica, as políticas públicas – sejam leis, documentos técnicos, inventários, descrição de bens registrados etc. –, apesar de importantes, são apenas registros (Vianna, 2016).

A intensificação da discussão sobre o patrimônio cultural, políticas e instrumentos de Estado a ele atrelados – seja nas instâncias técnicas ou no debate público – aponta para mudanças potencialmente inclusivas. Nessa direção, os inventários são exemplos essenciais. Conforme o manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), lançado em 2000, ele busca superar antigos impasses entre patrimônio material e imaterial, como também pressupõe um diálogo entre pesquisadores e membros da comunidade. Define ainda que referências culturais

são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado [...]. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, [...] são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura (Iphan, 2000, p. 29).

O INRC foi base para o Inventário Pedagógico, difundido em 2012, numa parceria do Iphan com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (MEC) na atividade Educação Patrimonial do Programa Mais Educação, oferecida a escolas que recebiam recursos do Programa Dinheiro Direto na Escola para aquisição de equipamentos audiovisuais, a fim de elaborar e divulgar o inventário do patrimônio local. A partir da sua adaptação – mediante ajustes textuais e busca por mais ampla acessibilidade e linguagem simples – e voltado para maior participação, foi desenvolvido e lançado em 2016 o manual Educação patrimonial: inventários participativos (Iphan, 2016), tendo sido pleiteado tanto

por técnicos do Iphan e de outros setores do Ministério da Cultura como por organizações da sociedade civil.

Tal manual visa: fomentar a discussão sobre patrimônio cultural; estimular que a própria comunidade identifique e valorize suas referências culturais; bem como vincular o tema da preservação desse patrimônio ao território, convívio e cidade e, portanto, ao exercício de cidadania, participação social e melhoria de qualidade de vida. Ele indica como categorias de referências culturais: lugares, objetos, celebrações, formas de expressão e saberes. Além disso, assinala como crucial a documentação, a difusão e o arquivamento dessas categorias. Assim, documentá-las – seja por meio de fichas, anotações, desenhos, fotografias, filmagens, gravações – segundo as indicações para a coleta de dados é produzir conhecimento a seu respeito. Difundir é democratizar tal conhecimento em exposições, produção de vídeos, *sites*, programas de rádio, histórias em quadrinhos, organização de acervos etc. E arquivar é organizar e guardar a documentação para que esteja disponível (Iphan, 2016). Enfim, o manual valoriza a comunidade não só como participante, mas como protagonista para relacionar, apresentar e definir o que considera patrimônio cultural.

O inventário participativo vem sendo utilizado em diversas esferas, seja por instituições vinculadas ao patrimônio – como pontos de memória e museus; por coletivos e movimentos sociais atrelados ao ativismo urbano; ou em práticas artísticas socialmente engajadas. Quanto à primeira esfera, podem-se citar o Ponto de Memória da Terra Firme, em Belém, e o Museu da Maré, no Rio de Janeiro, ambos no Brasil; bem como o Museu Popular de Siloé, em Cali, na Colômbia. Em relação à segunda, pode-se apontar o Inventário Participativo: Minhocão contra gentrificação,¹ que buscou produzir conhecimento e ações em defesa da permanência dos moradores da região. A última esfera, relativa às práticas artísticas socialmente engajadas, será exemplificada e tratada adiante com os casos de estudo.

Apesar dos avanços nas políticas e instrumentos públicos, no sentido de diversidade e ampliação cultural, Canclini (2016) alerta para o fato de que,

¹ Elaborado na cidade de São Paulo, em parceria da Rede Paulista de Educação Patrimonial (Repep) com o Movimento Baixo Centro, além de pesquisadores voluntários da Universidade de São Paulo, Universidade São Judas Tadeu e Universidade Presbiteriana Mackenzie.

comumente, as atividades de definição, preservação e difusão da cultura sugerem uma sociedade sem divisões. Assim, acabam por desvalorizar a diversidade de memórias e desprezar a menor oportunidade das classes populares e sociedades periféricas para transformar seus bens em patrimônio. O desequilíbrio na produção, divulgação e acesso a ele diz respeito à associação de processos francos, exercícios de dominação e discriminação, imobilismos e políticas culturais aquém das dinâmicas contemporâneas. Onde e como o estabelecimento, consolidação e transformação contínua de um significado socialmente compartilhado é possível e, principalmente, se pode sucumbir à disputa entre os usos políticos e mercantis, culturais e turísticos são questões fundamentais a pautar. Isso porque o patrimônio e sua ressignificação – em usos urbanos, comerciais, midiáticos, artísticos e populares – estão em disputa, da militância ao turismo (Canclini, 2016).

Por fim, é essencial perceber as condições compartilhadas entre patrimônio e arte, à medida que ela se libera dos limites impostos por sua história e pode ser repensada como parte das – ou vinculada às – práticas culturais. Nesse sentido, Canclini (2016, p. 240) assinala um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais”. Os dois campos, portanto, se aproximam na experiência: a arte ao operar com a iminência, e o patrimônio, com o que está em risco de desvanecer.

Participação social: movimentos e arte engajada

As redefinições relativas ao patrimônio cultural, como também os instrumentos delas decorrentes, conforme visto, demandam a participação social em seus processos. É, portanto, fundamental a compreensão da participação e suas características, bem como dos atores e procedimentos envolvidos. Ademais, há mudanças na habitual separação de patrimônio e arte, que também precisam ser observadas, ao passo que a arte, atualmente, além de se acercar das relações sociais e incluir a participação social, se aproxima das práticas culturais (Canclini, 2016).

No âmbito da América Latina, Maria da Glória Gohn (2019) dá subsídios para o entendimento da participação atrelada aos movimentos sociais e das

mudanças por que passou ao longo dos anos. Enquanto nos anos 1960 estava voltada para a noção de participação comunitária, nos anos 1970 – devido aos regimes político-militares – voltou-se para a participação na sociedade civil. A partir do final da década de 1980, a participação esteve ligada à cidadania – associada à questão da exclusão social (Gohn, 2019). E, neste milênio, ela está vinculada à mobilização, entendida como processos para mudança de comportamento e acesso a meios de inclusão social (Gohn, 2014).

Por outro lado, a historiadora da arte, crítica e professora Claire Bishop (2006) indica a relevância da participação nas artes desde o século 20 e aponta que, apesar das mudanças de contexto, é possível assinalar continuidades entre o impulso participativo na arte contemporânea dos anos 1960 – a qual teve como precursoras as manifestações dadaístas e as experiências colaborativas soviéticas – e o ímpeto da arte atual. Conforme Christian Kravagna (2004), a participação, como pressuposto nas práticas artísticas do século passado, permitiu a autocrítica da arte, o questionamento sobre autoria e no tocante à distância entre arte, vida e sociedade. Ela estava atrelada à busca de transformar a relação entre produtores e receptores – tradicionalmente unidimensional, hierárquica e visual – e englobava, comumente, a ativação do corpo como pré-condição para essa operação. Enquanto nos anos 1960 e 1970, a participação visava ao público como realizador de propostas agenciadas pelos artistas; nos anos 1980 e 1990, buscava a autoria múltipla, novas relações com o espaço urbano e o ativismo e a ampliação da audiência, até como participante ou colaboradora. Desde os anos 1990, a arte contemporânea ligada à participação se avoluma, costuma se dirigir ao social e cruzar fronteiras entre disciplinas.

Canclini (2016) esclarece que a prática artística atual, relacionada ao social, é bastante diversa e mais complexa do que as anteriormente propostas: no início do século 20, com o teatro de Brecht; a partir dos anos 1960, com os *happenings*, instalações, ambientes e concertos; nas décadas de 1980 e 1990, com novas tecnologias – eletrônica, informatizada e digital; e, a partir do século 21, por meio da permuta de papéis entre emissores e destinatários em situações interativas, de esculturas a ser modificadas, vídeos com interação etc. Atualmente, ela se dá como modos experimentais de coexistência situados em locais com estruturas sociais complexas, os quais podem incluir aparatos eletrônicos e redes sociais, permitindo a formação de comunidades interpretativas e criadoras. O

autor alerta, entretanto, para práticas que se prestam somente a reinventar laços sociais – na esteira da “estética relacional” discutida pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009) –, as quais evitam conflitos, instaurando relações bem-intencionadas, mas geralmente espetaculares, em microespaços desprovidos de arranjos sociais complexos e suas disputas.

Em convergência, Grant Kester (2015) afirma que hoje a participação social vinculada à arte é baseada em processos e práticas que questionam e renegociam sua associação com o mundo social, os quais transpõem os limites entre arte, ativismo, urbanismo, antropologia e outros campos. Isso decorre, segundo Kester (p. 2),² do fato de que

Nas artes [...] o interesse renovado no engajamento e colaboração social é o resultado [...] do sentimento [...] de que é necessário começar novamente a compreender a natureza do político por meio de um retorno prático às relações e questões mais básicas; do eu para o outro, do individual para o coletivo, da autonomia e solidariedade, e conflito e consenso, na contramão de um capitalismo neoliberal agora dominante e na ausência das teleologias tranquilizadoras dos movimentos revolucionários anteriores.

Em contraponto, Bishop (2012) questiona a efetiva pressão que tais práticas exercem nos modos convencionais de produção e consumo artístico sob o capitalismo, seja a partir de um deslocamento do artista a produtor de situações; da obra como algo contínuo ou de longo prazo; ou do público como coprodutor ou participante. Apesar de atestar uma fraca ocupação dessas práticas no sistema da arte comercial – por suas características – a autora alerta para seu papel de destaque junto ao setor público, seja em encomendas públicas, bienais ou exposições de temática política (Bishop, 2008, 2012). A partir de estudos que vislumbram a instrumentalização dessas práticas pela política cultural europeia, atrelada ao desmantelamento do Estado e a políticas sociais frágeis, ela aponta para

² Tradução nossa do original *In the arts [...] the renewed interest in social engagement and collaboration is the result of [...] the feeling [...] that it's necessary to begin again to understand the nature of the political through a practical return to the most basic relationships and questions; of self to other, of individual to collective, of autonomy and solidarity, and conflict and consensus, against the grain of a now dominant neo-liberal capitalism and in the absence of the reassuring teleologies of past revolutionary movements.*

uma aproximação de tais práticas a formas recentes do neoliberalismo – como redes, mobilidade e trabalho afetivo. Neste ponto, é imprescindível observar que estudos sobre transformações do campo artístico em países latino-americanos evidenciam a passagem dos princípios de convivência dos artistas às táticas de sobrevivência. Logo, eles procuram se apoiar em todo tipo de instituição a fim de se mobilizar em um contexto de recursos escassos, mas diversos, lidando com a permanência e o desenvolvimento social de forma muito distinta dos artistas no passado e em outros contextos (Canclini, 2016).

Conforme Canclini (2016, p. 221), “os processos artísticos são lugares epistemológicos nos quais arte e sociedade, estética e sociologia, revisam modos de ação e conhecimento”. É importante, portanto, compreender os movimentos sociais presentes no cenário atual, que não são homogêneos e, segundo Gohn (2014, 2019, 2022), podem ser classificados em três grupos: clássicos, novos e novíssimos. Os clássicos abarcam sindicatos, sem-terra, sem-teto, estudantes, movimentos populares etc. Os novos abrangem os movimentos de luta por direitos e identidades, criados a partir do final dos anos 1970. E os novíssimos abrangem movimentos da atualidade, como os autonomistas, que são progressistas; as organizações movimentalistas ou contramovimentos, que têm pautas conservadoras; e os coletivos.

Tanto os novos como os novíssimos trabalham com a questão da identidade, mas de forma diversa. Enquanto os novos constroem e pautam a identidade por meio de lutas simbólicas e culturais para conseguir ou expandir direitos – a partir de pertencimentos originários, de gênero etc., os novíssimos criam identidades mediante pautas que envolvem uma participação direta via experimentações e horizontalidade nas relações, independentemente de origens e com uso de ferramentas *online* (Gohn, 2019). Entre os novíssimos, os coletivos cresceram muito nas últimas décadas, tanto na área da arte, da cultura ou da solidariedade. Além das características já elencadas, eles são agrupamentos fluentes, fragmentados, variados em formas, temas, pautas, reivindicações, âmbito de ação, quantidade de participantes, duração, formatos de funcionamento, apoios externos e relações com órgãos ou políticas institucionais.

Nessa conjuntura, quanto ao foco, Gohn (2019, 2022) alerta para a importância da interseccionalidade, isto é, de enfoques que estabeleçam diálogos transversais, entre o tema das desigualdades sociais no plano econômico,

das abordagens culturais identitárias e das especificidades locais. Também, quanto ao modo, é relevante distinguir participação, de interatividade e de ação coletiva (Kravagna, 2004), em especial na área da arte, bem como alertar que estes três modos podem se combinar. Em práticas participativas, uma parte substancial do trabalho – na concepção ou no processo – é confiada aos participantes, em grupo. Já nas interativas, comumente dirigidas a um indivíduo, este influencia o processo de forma momentânea, reversível e repetível, enquanto nas ações coletivas concepção, produção e implementação das ações são feitas por muitas pessoas, sem distinção de autoria. Segundo Bishop (2006), a autoria e a crise na comunidade estão entre os principais motes da arte participativa. O tema autoria está atrelado à cessão de algum ou todo o controle autoral, com fim democrático, abarcando maior risco e imprevisibilidade, ao passo que o mote comunidade busca a restauração do vínculo social por meio da elaboração coletiva de significado.

Nessa direção, é importante a afirmação do filósofo e professor Jacques Rancière (2012) de que é possível operar uma nova cena da igualdade, desde que se questione a relação causa/efeito da arte e da armadilha dos propósitos que partem do princípio da desigualdade das inteligências, no qual o artista tem a prerrogativa de oferecer um saber, de conhecer o meio para suprimir uma distância. O autor defende uma prática artística em que a produção do sentido é aberta à tradução; um espaço intermediário entre artista e espectador, cujo significado nenhum deles tem, mas que permite a ambos narrar e traduzir. “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (p. 25). O vínculo da arte com a transformação social – incômodo, exploratório e intrincado – se funda na ambiguidade entre a autonomia e a heteronomia da arte, em um convite à confrontação de questões difíceis da atualidade (Bishop, 2008).

Arte contemporânea engajada: inventariando referências culturais

Certas práticas artísticas atuais, socialmente engajadas, se valem de referências culturais de comunidades participantes, como explanado. Assim, abeiram-se de instrumentos relativos ao patrimônio cultural, tal como os casos a seguir.

La Piel de la Memoria

Trata-se de projeto cultural comunitário voltado para a recuperação da memória e o restabelecimento da convivência dos habitantes do bairro Antioquia, em Medellín, Colômbia, estigmatizado pela violência e marginalidade. O bairro é resultante do assentamento informal de camponeses que, nos anos 1950, foi declarado a única zona de tolerância da cidade pela prefeitura. Tornou-se centro do tráfico e local atrelado a experiências de perda e violência (Comfenalco, 2008).

O projeto foi antecedido por outras ações, como um ‘processo de paz’ e um programa de reinserção dos moradores na sociedade – organizado pelo Escritório de Assessoria de Paz e Convivência da Prefeitura de Medellín, em 1996. Também por iniciativas como oficinas de convivência – com ênfase em oportunidades de formação e emprego – e o projeto de recuperação da memória Historia del Barrio,³ conduzido pela antropóloga colombiana Pilar Riaño-Alcalá, em 1997. Essas ações foram viabilizadas pelo Conselho de Ação Comunitária de Bairro, Probapaz e Fortalecimento da Cultura de Convivência Pacífica e Corporación Presencia Colombo Suiza.

Tal projeto foi retomado em 1998 e 1999, sob o nome La Piel de la Memoria, Barrio Antioquia: Pasado, presente y futuro e mediante promoção da Secretaria de Educação e Cultura em colaboração com organizações da sociedade civil e entidades privadas,⁴ com o objetivo de socializar os resultados com a população do bairro por meio de ações com participação dos próprios habitantes, como intervenções plásticas e festivas, uma delas um museu temporário (Comfenalco, 2008).

Esse museu foi proposto pela artista norte-americana Suzanne Lacy, atuante em projetos junto a comunidades e convidada por Pilar Riaño-Alcalá. As duas trabalharam com habitantes do bairro, uma equipe multidisciplinar e representantes das organizações parceiras para a criação de um museu itinerante, que exibia objetos relevantes para os moradores com o intuito de compartilhar suas

³ Que reuniu 12 temas: Início; Decreto 517 de 1951: zona de tolerância; A violência dos anos 1950; Vida comunitária; Personagens do bairro; Festas, comemorações e bares; Educação; Vida religiosa; Organização e liderança comunitária; Espantos; Tempos difíceis; Tempos de mudança e paz.

⁴ Corporación Presencia Colombo Suiza, Corporación Región, Caja de Compensación Familiar Comfenalco e Cámara de Comercio de Medellín.

memórias – um tipo de engajamento coletivo para confrontar o passado por meio da experiência estética, luto e narrativa, segundo Riaño e Lacy (Kelley, Kester, 2017).

O projeto contava com duas partes, a primeira dizendo respeito à coleta de objetos por uma equipe remunerada e treinada de jovens e mulheres do bairro, que explicou o projeto de casa em casa e pediu colaboração por meio da doação de um objeto e sua história. O grupo visitou aproximadamente duas mil casas ao longo de várias semanas e reuniu quinhentos objetos, que foram expostos em um ônibus reformado (Lacy, [200-?a]; Kelley, Kester, 2017). Eram fotografias de jovens, ursinhos de pelúcia, objetos religiosos para rezar em tempos de luto, joias e roupas de entes perdidos, que davam conta de memórias comuns e de sofrimento do bairro. A mesma equipe da coleta era responsável pela guarda do ônibus, por receber visitantes e, depois, pela devolução dos objetos emprestados. A decisão por um museu itinerante provinha do cuidado para a segurança das pessoas ao visitá-lo. *La Piel de la Memoria* incluía mapas dos setores em que ocorreu a exposição e a indicação dos pontos em que ficou estacionado durante os dez dias de exibição.

A segunda parte do projeto correspondia à escrita de cartas pelos moradores que visitavam o museu-ônibus, expressando seus desejos para o futuro do bairro. Foram 4.000 visitantes e 1.500 cartas que, ao fim do projeto, artistas e jovens da comunidade distribuíram em casas aleatórias de Antioquia. Depois do projeto, segundo Riaño, os habitantes, mediante iniciativa própria, criaram uma casa de cultura, um mural e trabalharam com vídeos em ‘épocas de paz’ (Flóres, 2014).

Em 2011, Lacy e Riaño foram convidadas a revisitar o projeto para o 2º Encontro Internacional de Arte de Medellín, voltado para pedagogia e ativismo por meio da arte, realizado no Museo de Antioquia, ligado à arte, história e arqueologia. Nesta edição – *La Piel de la Memoria Revisitada* – a proposta foi tanto rever a década passada e imaginar futuros possíveis para a cidade como reunir ex-participantes. A exposição abarcou vídeos com depoimentos desses ex-participantes acerca de uma década de mudança; vitrinas com materiais contextuais e de arquivo; uma estante com 50 objetos do trabalho anterior (Flóres, 2014); e uma reunião entre comunidade, governo e público para dialogar sobre o passado e o futuro da cidade (Lacy, [200-?b]; Kelley, Kester, 2017). Diferentemente da primeira edição, o trabalho teve visitantes de todo o mundo e não só pessoas da comunidade colombiana, as quais reconheciam o conflito e a violência cotidiana em questão (Flóres, 2014).



Figuras 1 e 2
Fotografias da exposição
La Piel de la Memoria, em
1998-1999, e da reunião
com a comunidade em La
Piel de la Memoria Revisitada,
em 2011

Fonte: Suzanne Lacy.
Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory> e <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory-revisited/>. Acesso em 1 out. 2022.

La Piel de la Memoria, em suas duas edições, constou de uma prática engajada, que extrapolou as fronteiras da arte e agenciou diferentes esferas e atores. É possível identificar, na primeira mostra, referências culturais concorrentes, sobretudo, a objetos relativos à memória, mas também atrelados às especificidades do lugar (Antioquia), bem como pontuar, como estratégia de difusão, a exposição itinerante, em uma intervenção plástica (um museu-ônibus). Importante apontar que a viabilização do projeto, tanto na fase antecedente como em sua retomada, se deu via políticas públicas voltadas para a memória e a cultura, com envolvimento de secretarias de governo e apoio de organizações da sociedade civil e entidades privadas. A participação ocorreu de formas distintas na fase antecedente e de retomada do projeto. A primeira, contou com profissionais de diversas áreas e moradores para um inventário das memórias do bairro, enquanto a segunda incluiu pessoas do bairro em parte do processo, por meio das ações definidas pela artista e a antropóloga: coleta, doação, mediação da exposição, escrita e entrega das cartas. Pelo exposto, é possível afirmar que se tratou de iniciativa estruturada, continuada e ampla, que contou com prática artística engajada para se concretizar. A comunidade, mesmo não constituindo um movimento, formou posteriormente um coletivo com iniciativas próprias em “tempos de paz”.

Em La Piel de la Memoria Revisitada, as referências culturais resgatadas e a participação predeterminada da comunidade – nos depoimentos, nos reemprestimos e na reunião pontual – foram reduzidas, se comparadas ao projeto original.

A difusão também originalmente proposta como exposição, nessa edição, foi viabilizada por um evento internacional do sistema das artes em uma instituição museal, relacionada ao patrimônio. Pode-se dizer que, além da participação já pontuada, o restante da relação se deu como interatividade. Frente às colocações, é possível entender essa segunda edição como próxima de uma instância convencional da arte, centrada em uma instituição, sem vínculo continuado com o cotidiano, com as pessoas do bairro e com uma produção coletiva de experiências sensíveis. Por fim, pode-se vislumbrar que, no encontro entre comunidade, governo e público, tenha prevalecido o uso político e artístico espetacular, em detrimento do social. Isso porque diálogos robustos e transformadores, para discussões como a proposta, demandam certa continuidade e construção coletiva.

A Vitória do Gallo

O segundo caso de estudo, A Vitória do Gallo, ocorreu de 9 a 15 de dezembro⁵ de 2007 em Cachoeira do Ariri, ilha do Marajó, Pará, Brasil, envolvendo o artista Wagner Barja e a comunidade da Portelinha, numa parceria da Fundação Nacional de Arte (Funarte) com o Museu do Marajó, da Secretaria da Cultura e Turismo do Pará, no âmbito da Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2007. Tal ação buscou discutir a ocupação de um terreno no entorno da sede do município de Cachoeira do Arari, feita por mais de 500 famílias, atrelando-a ao patrimônio cultural da região por meio de práticas e celebrações na área (Funarte, 2007).

O problema fundiário de Cachoeira é amplo, pois a cidade está comprimida entre o rio e grandes latifúndios, acarretando moradia precária de parte da população nos fundos de terrenos de terceiros, segundo o ex-diretor executivo do Museu do Marajó, Paulo de Carvalho (2022).⁶ A ocupação da Portelinha se deu num terreno anexado a uma fazenda que, de acordo com antigos documentos, pertenceria ao município, mas que, conforme a história oral, pertence à Santa – Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Cachoeira –, por doação de uma

⁵ Segundo o Relatório de Atividades do Parceiro – Museu do Marajó – a ação junto à comunidade se deu no período de 10 a 13 de dezembro de 2007.

⁶ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 23 set. 2022. Suas demais declarações incluídas neste artigo fazem parte da mesma entrevista.

latifundiária devota. Esse fato, aliado à falta de moradia, legitimaria a ocupação no ponto de vista da comunidade (Funarte, 2007).

A proposta de Wagner Barja à Funarte inicialmente intitulava-se Intervenção/Terintervenção III e partia da pesquisa do artista sobre a linguagem da intervenção urbana, com foco em criações participativas e intercâmbios culturais voltados para a construção e a extensão do conhecimento coletivo. Segundo Barja (2022)⁷ e de acordo com sua prática, o processo não contava com planejamento prévio, e o interesse pela ocupação se deu ao chegar à cidade. Com apoio do Museu, após conversa com a comunidade, foi iniciado o diálogo para concepção de uma ação em resposta à demanda do grupo, com base em referências comuns.

É importante contextualizar o Museu do Marajó: fundado em 1972 pelo padre Giovanni Gallo, em Santa Cruz do Arari, em 1983 foi transferido para Cachoeira do Arari a fim de promover o desenvolvimento da comunidade local por meio da valorização de seu patrimônio cultural (Museu do Marajó, 1988). Sua coleção se formou a partir da doação de fragmentos de cerâmica pelos moradores, indicando a participação da comunidade na pesquisa e coleta do acervo, que ainda inclui espécimes taxidermizados da fauna, de crenças populares e do modo de ser e viver marajoara, com peças relativas aos ofícios, habitações, vestimentas, festividades, pajelança cabocla e linguagem (Oliveira, 2017). A originalidade do Museu está na forma de exposição, com instalações de estrutura simples, providas de mecanismos que permitem a manipulação dos visitantes. Segue sendo referência, mesmo após a morte de Gallo.

Segundo registros de Paulo de Carvalho, participaram do processo de A Vitória do Gallo cerca de 300 pessoas, que estiveram em duas reuniões no museu; promoveram a ocupação simbólica do terreno por meio de referências da comunidade – plantio de árvores e presença de animais de criação – e fizeram uma celebração no dia 13 de dezembro com o cortejo do Boi-Bumbá Pai do Campo, com mestre Madureira. Tal cortejo seguiu do Museu à ocupação – com participação da comunidade da Portelinha e de jovens e crianças do bairro do Choque – e foi assistido pelos habitantes da cidade.

⁷ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 1 out. 2022.

A denominação A Vitória do Gallo foi dada pela comunidade em alusão ao padre, que estaria a seu lado na reivindicação pela terra. A intervenção atrelou os pleitos atuais ao patrimônio cultural e potencializou a ocupação, que permaneceu por meses e depois foi desmobilizada, sem regularização da terra, conforme Carvalho.



Figuras 3 e 4
A Vitória do Gallo, *frame* de vídeo da reunião no Museu do Marajó com a comunidade da Portelinha e fotografia do cortejo do Boi-Bumbá Pai do Campo na ocupação
Fontes: Paulo de Carvalho (vídeo) e Funarte, 2007, p.77.

A Vitória do Gallo operou na ambiguidade entre a autonomia e a heteronomia da arte, entre o estético e o político; combinou diferentes agentes e âmbitos; borrou os limites da arte, cultura e sociedade; e produziu coletivamente um sentido compartilhado. É possível afirmar que, nessa prática, diversas referências culturais foram agenciadas, tanto as relativas a lugar (o terreno da Santa), a celebrações (o boi-bumbá), a formas de expressão (a construção de casas e instalações) quanto a saberes (como o plantio e a criação de animais). A difusão de tais referências se deu por intervenções, artística e cotidiana, viabilizadas por uma política pública voltada para as artes, que envolveu também instituição museal e comunidade. A participação contou com o artista, o diretor do museu e a comunidade, em um processo construído a partir de diálogo e sem predefinições, que abarcou tanto a concepção como o curso da ação. É possível dizer que a comunidade envolvida se aproxima de um movimento social clássico, tal como entendido por Gohn (1997, 2019, 2022), isto é, um movimento popular/comunitário atrelado às necessidades sociais materiais básicas à sobrevivência e aos direitos sociais elementares, como terra e moradia. Um movimento que, mesmo não fazendo parte do reconhecido Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), era constituído por pessoas sem terra, segundo uma base organizacional espontânea, organizada mediante uma situação de exclusão e desigualdade social, paradigma inicial para a constituição de tais movimentos sociais. Por fim, a prática artística engajada em questão, ao estar atrelada a uma política pública pontual das artes, desassociada de outra social, estabeleceu um momento temporário de troca e produção, voltado para questões e conflitos locais, sem vínculo posterior e continuado entre artista e comunidade.

Museo del Estallido Social

O último caso de estudo é o Museo del Estallido Social (MES), concebido como testemunho, construção de memória e espaço de refúgio e resistência a partir das manifestações que começaram no Chile em outubro de 2019.⁸ O

⁸ As manifestações tiveram início com o aumento das tarifas do transporte público de Santiago do Chile e, depois, expressaram um descontentamento geral com a desigualdade social no país e um clamor por mais justiça e igualdade.

museu consta de uma plataforma autogestionada em duas instâncias, virtual e física. A primeira diz respeito a um *site*, iniciado no começo da pandemia de covid-19, do isolamento social e da decisão do governo chileno em apagar a maior parte da arte urbana da cidade. A segunda corresponde a um espaço físico de 150m², aberto em novembro de 2020 a poucas quadras da praça da Dignidade, em Santiago do Chile, epicentro das manifestações (Fundación Pablo Neruda, 2021).

A primeira etapa do projeto consistiu em documentar; arquivar; registrar; aproximar-se de pessoas que pudessem expressar suas demandas, manifestos, declarações de grupos, de conselhos, de assembleias territoriais; além de fazer um chamamento para ampliação das experiências colaborativas (Museo del Estallido Social, 2020). O material foi incorporado em um repositório no *site* e consta de: galerias de fotos; documentários audiovisuais; registros sonoros – de relatos, de poesia popular, testemunhos; declarações públicas; manifestos de diversas organizações sociais; e publicações – de livros a fanzines e catálogos.

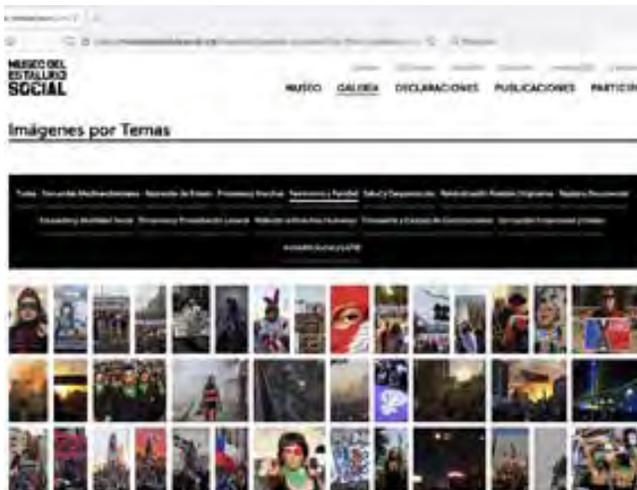
As galerias de fotos, por exemplo, abarcam mais de 60 galerias separadas por autor, com 30 imagens de cada – com créditos, datas e curta descrição – e outras galerias por tema. Entre os temas estão: feminismo e paridade de gênero; reivindicação dos povos originários; inclusão social – com novos símbolos da luta urbana, como a figura Negro Matapacos;⁹ repressão do Estado – com registro de objetos que passaram a fazer parte do cotidiano da luta, como os escudos das pessoas que se colocam na linha de frente da manifestação (Museo del Estallido Social, 2020).

O museu físico é tido como espaço vivo, articulador de compartilhamento de tecnologias, de projetos têxteis, de gravuras e de cerâmica. Conta com doações e cessões de direitos de peças de alto valor simbólico que estiveram nas ruas – como esculturas e totens de povos originários, além da figura de Negro Matapacos –, bem como de outras que foram reconfiguradas por 75 criadores durante a pandemia – como grafites e registros murais. O MES ainda abarca registros fotográficos, têxteis, máscaras, escudos etc. Por fim, ele propõe uma mudança de paradigma, um modelo horizontal de museologia relacional e curadoria colaborativa com uma coleção da comunidade e não da instituição; a

⁹ Cão que fez história por estar na linha de frente nas marchas estudantis de 2011 e ter sido morto.

compreensão da criação como instrumento de conexão e interação social; um diálogo permanente e de cocriação com comunidades de diferentes territórios (Escuela de la Intuición, 2021).

Segundo o artista visual, ativista ambiental e museólogo Marcel Solá (2023)¹⁰, que faz parte da equipe do MES, a nomenclatura “museu” visava justamente problematizar e tensionar conceitos. E, assim, apontar como, a partir da autogestão e da convicção popular comunitária, é possível pensar em um modelo mais próximo das discussões da Mesa Redonda de Santiago, de 1972, considerada um marco na museologia, principalmente no que diz respeito à América Latina. Isso porque esse encontro relacionou o compromisso da instituição museu com sua ação social, a partir do trinômio patrimônio-território-população.



Figuras 5 e 6

Museo del Estallido Social:
sua instância virtual e física
Fontes: Museo del Estallido
Social e foto da autora.
Disponível em: <https://museodelestalidosocial.org/>.
Acesso em 4 out. 2022.

Museo del Estallido Social constitui uma prática artística engajada, que ultrapassa os limites da arte contemporânea e se mescla com outros âmbitos; vincula a rua, o museu, o ciberespaço e inúmeros agentes. É possível alegar que abarca diferentes referências culturais, sejam relativas a lugar (Santiago do Chile), objetos (esculturas, máscaras e escudos), formas de expressão (grafite e dança) e saberes (têxteis, gravuras e cerâmica). A difusão dessas referências se dá, nesse projeto promovido de maneira espontânea e autogestionada, sem

¹⁰ Informação fornecida à autora em entrevista realizada em 24 jan. 2023.

a colaboração do Estado, por meio de um *site* e uma exposição constituindo uma instituição museal – em esfera física e digital – que transpassa o campo das artes para a cultura, o ativismo, a antropologia e a história. A participação nessa prática envolve uma comunidade, com grupos diversos e uma pauta interseccional, que se aproxima de um movimento social novíssimo, um coletivo – nos termos de Gohn (1997, 2019, 2022) – que faz uso tanto de práticas participativas como de ações coletivas. Por se tratar de prática independente e ininterrupta, tem em sua manutenção e continuidade questões fundamentais. Nesse sentido, o museu não está atrelado a entidades privadas, mas recentemente recebeu apoio, via edital público, o que gerou diversas discussões sobre o fato em relação à postura e à narrativa ativista do grupo.

Conclusão

A arte contemporânea engajada em questão, segundo a análise dos casos estudados, extrapola as fronteiras da arte; articula diferentes instâncias e distintos atores; abarca processos experimentais de coexistência, em locais com estruturas sociais complexas; e parece encontrar nas referências culturais das comunidades envolvidas e na sua difusão uma aproximação com o mundo social. Nesse sentido, utiliza táticas similares às do inventário participativo, como documentar – em fotografias e filmagens, ou ainda em gravações sonoras, textos e publicações, como fez o MES; difundir – em exposições, como no caso colombiano e chileno, o qual também criou um *site*, ou em linguagem de intervenção artística urbana, como no caso brasileiro; e arquivar – em *sites*, afora o repositório do MES. Assim, as práticas estudadas estimularam as comunidades participantes a identificar, valorizar e preservar suas referências culturais, bem como fomentaram a construção de sentidos de identidade e o exercício da cidadania. Aparentaram também ter dado um passo além, ao permitir que as pessoas atualizassem suas tradições e preservassem suas referências culturais, mediante usos que as relacionaram às necessidades contemporâneas e seus contextos.

As diferenças entre os casos, ocorridos em anos distintos, parecem acompanhar as redefinições pelas quais passaram os conceitos apresentados. No tocante ao patrimônio cultural, em direção à diversidade cultural, à participação da sociedade, como ao seu uso social para as necessidades contemporâneas,

garantido por políticas públicas ou, recentemente, demandado por movimentos sociais. Quanto à participação, os casos também indicam seguir seu rearranjo, no sentido de passar da ligação à cidadania – associada à questão da exclusão social – para o vínculo com a mobilização, enquanto processo para mudança de comportamento e acesso a meios de inclusão social. Em relação à participação na arte, eles se valeram de modos experimentais de associação, o que permitiu não só práticas participativas – sendo em A Vitória do Gallo desde a concepção –, como também ações coletivas, como no caso do Museo del Estallido Social. Ainda, nas práticas em questão, foi possível identificar os diferentes movimentos sociais presentes na contemporaneidade, dos clássicos aos novíssimos, estes com participação direta via experimentações e horizontalidade nas relações, independentemente de origens e com uso de ferramentas *online*. Assim, enquanto a colombiana não era um movimento social, a brasileira pode ser entendida como um movimento social clássico, e a chilena como um movimento social novíssimo, um coletivo. Os casos denotaram que a arte contemporânea engajada, ao se relacionar com patrimônio cultural, participação e movimentos sociais, nos termos colocados, pode se aproximar da cultura e da sociedade, esta como protagonista.

Por fim, é essencial salientar a importância de se pesquisar o atual deslocamento das práticas artísticas em direção ao mundo social, as renegociações entre eles, suas contradições, bem como o embaralhamento de fronteiras entre arte, cultura e sociedade. Sobretudo, com foco em casos latino-americanos, que contam com estudos exíguos e especificidades pouco pesquisadas.

Fabiane Schafranski Carneiro é mestre e doutoranda em artes pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), São Paulo, Brasil.

Referências

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/ New York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 144-155, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22825>. Acesso em 7 out. 2023.

BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.

CANCLINI, Néstor García. Los usos sociales del patrimonio cultural. In: CRIADO, Encarnación Aguilar (coord.). *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Junta de Andalucía/Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999, p. 16-33.

COMFENALCO. La piel de la memoria. In: COPPINI, Roser Bertrand; MANITO, Félix. (coord.). *Aprendiendo de Colombia: cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona: Kreanta, 2008, p. 228-235.

ESCUELA DE LA INTUICIÓN. Encuentros en el Umbral: material y archivos del encuentro. [s.l.], 2021. Disponível em: <https://padlet.com/holaescuela/6c1n3z0quc8z0oi6>. Acesso em 4 out. 2022.

FLÓREZ, Luisa Valderrama. La piel de la memoria: un caso de arte público comunitario y new genre public art en Colombia. 2014. Trabalho de conclusão (Bacharelado em História da Arte). Departamento de Arte, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.

FUNARTE. Fundação Nacional de Arte. *Rede Nacional Funarte Artes Visuais: 2007*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FUNDACIÓN PABLO NERUDA. Museo del Estallido Social: autogestión, resistencia y memoria. In: FUNDACIÓN PABLO NERUDA. *Actividades culturales online* [s. l.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5L9L3Gct8w0>. Acesso em 4 out. 2022.

GOHN, Maria da Glória. *Ativismos no Brasil: movimentos sociais, coletivos e organizações sociais civis: como impactam e por que importam?* Petrópolis: Vozes, 2022.

GOHN, Maria da Glória. *Participação e democracia no Brasil: da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013*. Petrópolis: Vozes, 2019.

GOHN, Maria da Glória. *Novas teorias dos movimentos sociais*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

IPHAN. *Educação patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.

IPHAN. *Educação patrimonial: manual de aplicação. Programa Mais Educação*. Brasília: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2013.

IPHAN. *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

KELLEY, Bill; KESTER, Grant H. (ed.). *Collective situations: readings in contemporary Latin American art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press, 2017.

KESTER, Grant. *Field: a journal of socially engaged art criticism*, [s.l.], n. 1, Primavera 2015. Disponível em: <http://field-journal.com/issue-1/complete>. Acesso em 5 set. 2020.

KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

KRAVAGNA, Christian. Working on the Community. In: EUROPEAN INSTITUTE FOR PROGRESSIVE CULTURAL POLICIES (org.). *Artists as producers*. Viena: Transversal / EIPCP multilingual webjournal, 2004. p. 1-11. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1204>. Acesso em 6 fev. 2023.

LACY, Suzanne. Skin of memory. In: LACY, Suzanne. Suzanne Lacy. [s.l.], [200-?a]. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory>. Acesso em 1 out. 2022.

LACY, Suzanne. Skin of memory revisited. In: LACY, Suzanne. Suzanne Lacy. [s.l.], [200-?b]. Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/skin-of-memory-revisited/>. Acesso em 1 out. 2022.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, jan.-abr. 2016.

MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL. Museo del Estallido Social. [s.l.], 2020. Disponível em: <https://museodelestallidosocial.org/>. Acesso em 4 out. 2022.

MUSEU DO MARAJÓ: passado e futuro. *SPHAN: próMemória*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 5-6, mar.-abr. 1988.

OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de. Museus e redes de solidariedade: poder e conflito no Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. In: UNESCO: Legal Affairs. Paris, 17 out. 2003. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage>. Acesso em 17 dez. 2022.

VIANNA, Letícia. C. R. Patrimônio imaterial. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro/Brasília: Iphan/DAF/Copedoc, 2016.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

CARNEIRO, Fabiane Schafranski. Arte contemporânea engajada: participação e referências culturais como tática. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 62-86, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Estratégias de ativismo do corpo na arte: *fat studies, fat activism e o grotesco*

*Body's strategies of activism in art: fat studies,
fat activism and the grotesque*

Júlia Mello

 0000-0001-8454-2453
juliaalmeidademello@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma análise da relação do grotesco com ações ativistas englobando a corpulência, direcionando para as produções artísticas das brasileiras Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães desenvolvidas a partir do final do século passado. O objetivo é reconhecer a potência política desses projetos que dialogam com questões interseccionais no campo da arte contemporânea, partindo da heterogeneidade, do estranhamento e do inconformismo. Por meio da cultura visual, alinhava-se a investigação das artes visuais com questões de gênero, corpo, estudos performativos e crítica feminista. Os resultados permitem reconhecer o papel da corporeidade em confrontar preconceitos e subverter discursos hegemônicos, mas ao mesmo tempo revelam o quanto as artes visuais (ainda) são deixadas à parte pelos movimentos de representatividade do corpo gordo.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Ativismo. Corpo gordo.
Fat Studies. Fat activism.

Abstract

This article presents an analysis of the relationship between the grotesque and activism encompassing corpulence, focusing on the artworks of Elisa Queiroz and Fernanda Magalhães developed at the end of the last century. The objective is to recognize the political power of these projects that dialogue with intersectional issues in contemporary art, through heterogeneity, and nonconformity. This investigation of the visual arts aligns with gender, body, performative studies, and feminist criticism. Through the findings, it becomes possible to recognize the role that corporeity plays in overcoming prejudices and subverting dominant discourses. However, they reveal how the visual arts are (still) left aside by movements to represent the fat body.

Introdução

Eu apresento o *fat activism* como um movimento social, não como debate. Quando digo movimento social, me refiro a ações tomadas pelas pessoas que frequentemente possuem alguma relação com mudanças sociais¹ (Cooper, 2016, p. 3).

Este artigo prevê a articulação do fenômeno do grotesco² no campo das artes visuais a ações ativistas que envolvem a corpulência. Iniciamos com um levantamento histórico dos *fat studies* e do *fat activism* para, na sequência, analisar as práticas artísticas de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães situando-as na origem das manifestações contra a gordofobia no país.

Fat studies e *fat activism* são dois campos interligados e heterogêneos, mas que compartilham a proposta de reconhecer no corpo gordo uma potência política. Como os nomes sugerem, se originaram em países de língua inglesa. Seus registros apontam para o surgimento na América do Norte, mas, na década de 1980, repercutiram intensamente no Reino Unido e na Austrália, antes de se disseminar ao redor do mundo (Cooper, 2016).

No português, a palavra “*fat*” corresponde tanto a “gordura” (substantivo), quanto a “gordo(a)” (adjetivo). Não há consenso na literatura acadêmica a respeito da tradução dos termos, embora o emprego de “estudos do corpo gordo” (*fat studies*) e “ativismo gordo” (*fat activism*) seja mais recorrente.

Os estudos do corpo gordo se configuram como um campo acadêmico que se desenvolveu nos Estados Unidos no início do século 21 (Harjunen, 2009) e se caracterizam pela interdisciplinaridade e por explorar as políticas da gordura, buscando reconceituar e reconfigurar a corpulência. Esse campo tem como objetivo desmascarar o corpo gordo, tornando-o visível e presente, resistindo às construções dos discursos dominantes (Braziel, Lebesco, 2001). A ênfase do

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *I present fat activism as a social movement, not a debate. [...] When I say social movement I mean the actions that people take that often have some connection to social change.*

² Uma abordagem mais detalhada acerca do grotesco é desenvolvida em Mello (2020).

campo se dá na diversidade corpórea e na celebração da corpulência, ainda que de maneira diversa e conflituosa.

Muito dos estudos do corpo gordo se deve ao ativismo gordo; afinal, a história tem provado que os movimentos sociais precedem o desenvolvimento de áreas/disciplinas acadêmicas ou teóricas correlatas (Cooper, 2008, 2016; Wann, 1998). O ativismo gordo surgiu a partir de um protesto ocorrido em 1967 no Central Park em Nova York reivindicando o fim da discriminação das pessoas gordas (Cooper, 2008). Com base nos direitos civis, na liberação *gay* e nas manifestações antiguerra ocorridas na década, o protesto contou com cerca de 500 pessoas, entre gordas e magras (Bolden, 2008).

O movimento está longe de ser unificado, tendo diferentes características, dependendo da época e localidade. Algumas vertentes combatem as associações da corpulência ao grotesco, muitas vezes por considerar o fenômeno algo negativo e, portanto, distante da busca pela normalização/pertencimento das pessoas gordas na sociedade (Lockard, 2012). Outras, geralmente articuladas à teoria *queer*, favorecem as formas grotescas para provocação e confronto às instituições e aos discursos normativos do corpo gordo (Snider, 2010). Estas últimas vertentes interessam por permitir uma extensão da discussão das formas corpóreas a partir de questões étnico-raciais, de gênero, sexualidade, origem, classe, faixa etária e capacidade física/mental.

De maneira geral, o movimento não está empenhado em discutir a questão da saúde das pessoas gordas – ou a “epidemia da obesidade”.³ O ponto principal do ativismo gordo é reconhecer a corpulência como construída e para tanto é necessário problematizar a noção de “obesidade” como anomalia ou patologia (Braziel, Lebesco, 2001). Como objeto de conhecimento, a gordura foi definida e desenvolvida pelo discurso médico, resultando na maneira legítima de se falar sobre o assunto. Assim sendo, deve-se levar em conta que o conceito de obesidade é histórico e não universal, que a nossa percepção da gordura não é algo “natural” – e sim parte de uma construção sociocultural que muitas vezes se beneficia da marginalização das pessoas gordas (Harjunen, 2009).

³ Autores como Michael Gard e Jan Wright (2005) apontam para as incertezas dos discursos médicos, bem como para as suas generalizações, argumentando que a “epidemia da obesidade” está associada a estigmas e moralismos herdados do século passado e que não passa de uma crença. Exemplos de discursos generalizadores podem ser vistos em David e Fiona Haslam (2009), médicos que, aliás, comparam a obesidade à variola.

Convém destacar que há um equívoco em reduzir o ativismo gordo a modelos representacionais engessados. Por exemplo, é frequente a associação do movimento à positivação do corpo gordo. Contudo, em geral, essa relação “reproduz uma cultura americana universalizada, urbana, geralmente branca e de classe média” (Cooper, 2016). Essa proposta tem como base a obra de Marilyn Wann (1998), que influenciou diversas ativistas, até a atuar em *blogs*, propagando o amor-próprio e o autoconhecimento em esferas como moda, saúde e sexualidade.

A propagação da positivação do corpo gordo se encontra inserida no mesmo sistema que condena a corpulência, atrelada a estratégias de *marketing*. A autoaceitação não deve ser vista como a representante de todo o movimento (Cooper, 2016). Como a ativista Kelli Dunham (2019) indica, não é fácil amar o próprio corpo, especialmente em uma cultura que ensina a odiá-lo; se você é alvo de homofobia, transfobia, racismo, heterossexismo e de discriminação contra a deficiência, a positivação do próprio corpo se torna algo praticamente inviável.

A partir dessas considerações é possível perceber o perigo da normalização do corpo gordo. O que podemos confirmar em muitos conteúdos de autoaceitação da corpulência, é que reproduzem modelos hegemônicos e, em vez de confrontar o “centro”, parecem alargar suas fronteiras. Em outras palavras, é como sugere Chantal Mouffe (1992) a respeito de algumas vertentes do feminismo: há uma luta por novos direitos, mas que não desafiam os modelos liberais dominantes de cidadania e política. Ainda assim, é possível reconhecer nessas ações um caminho de visibilidade desses corpos categorizados como anormais, principalmente porque estamos falando do compartilhamento de experiências, partindo dos seus lugares de fala.

Apesar da multiplicidade de vertentes e de associações, é possível argumentar que, de fato, a principal estratégia do ativismo gordo é funcionar como um movimento social, conforme destacado na epígrafe de Charlotte Cooper (2016). A autora é bastante influente no movimento, tendo realizado uma série de publicações e ações, apresentando-o como ferramenta de mudanças na sociedade. Nesse ponto, considera fundamental que esse ativismo seja construído estritamente por pessoas gordas, já que esta comunidade é a que deveria ter maior domínio sobre o que é ser corpulenta.

Com os discursos médicos e políticos em torno da “epidemia da obesidade”, as pessoas se sentem no direito de julgar e saber mais sobre o corpo das pessoas gordas do que elas mesmas (Pausé, Wykes, Murray, 2014). Pensar o ativismo gordo nesses modos, significa considerar as escritas de si, os protagonismos e a representatividade. Não deveria implicar, contudo, a exclusão de outros lugares de fala. Como sugere Djamila Ribeiro (2017, s.p.), é importante romper com a lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações; não deve haver desresponsabilização do sujeito do poder: “o fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados”. Convém, todavia, destacar que não devemos enxergar os indivíduos em blocos, em localidades fixas. As pessoas se constituem como “um conjunto de ‘posições de sujeito’ que nunca pode ser totalmente fixado em um sistema fechado de diferenças” (Mouffe, 1992, p. 372). Isso implica a ideia de que um indivíduo pode se encontrar em posição dominante em determinada circunstância e, em outra, de subordinação:

é impossível falar do agente social como se estivéssemos lidando com uma entidade unificada e homogênea. Antes, devemos abordá-lo como uma pluralidade, dependente das várias posições de sujeito por meio das quais ele é constituído em várias formações discursivas⁴ (Mouffe, 1992, p. 372).

Pensar o corpo gordo como agência, tomando como referência essas reflexões acerca de políticas feministas, significa fugir de categorizações essencialistas. As práticas que se manifestam a partir da pluralidade e do dissenso favorecem novas posições não somente ao corpo gordo, mas às minorias em geral. Dentro do ativismo gordo não é incomum basear oprimidos tomando como ponto de vista principal características físicas específicas, sendo preciso ser (bastante) gorda para ter propriedade na fala. As feministas Meredith Nash e Megan Warin (2016) se posicionam em favor de uma abordagem multidimensional das políticas do corpo gordo e dos discursos de privilégios, a fim de que ativistas lidem de forma

⁴ No original: *It is therefore impossible to speak of the social agent as if we were dealing with a unified, homogeneous entity. We have rather to approach it as a plurality, dependent on the various subject positions through which it is constituted within various discursive formations.*

mais produtiva com a ambiguidade da subjetividade. É a partir dessas reflexões que percebemos no grotesco novos modos de rupturas da hegemonia, novas intervenções para além das fronteiras, como veremos a seguir.

Modos de fazer o grotesco: o ativismo do corpo gordo nas práticas artísticas de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães

Os trabalhos de Elisa Queiroz, imersos em brincadeiras, chamam a atenção para o preconceito em torno de sua corpulência. O humor e a paródia se destacam pela forma como a artista se coloca nas autorrepresentações, sobretudo em instalações e vídeos: sorridente, imensa, determinada a ofertar seus excessos em decotes. Queiroz tinha como objetivo recorrente em sua poética, questionar o mercado de moda que desconsiderava a mulher gorda, privilegiando as magras. Além disso, abraçava o diferente e inusitado, embaralhando feminino/masculino, normal/anormal, belo/feio e elevado/rebaixado; códigos muito próximos ao *queer*.

Dentro do ativismo gordo, são várias as possibilidades de evocar o grotesco na luta política. Geralmente, as vertentes que dialogam com questões mais radicais (Cooper, 2016) estão diretamente interligadas à teoria *queer*. *Queer* indica o que é incomum, atípico, bizarro, vem do inglês e equivale a “bicha”, “viado”, “sapatão”, insulto que se tornou nome próprio entre militantes e estudiosas/os.⁵

De acordo com a pesquisadora Guacira Louro (2009, p. 135), “ao se autodenominarem *queer*, eles e elas reiteraram sua disposição de viver a diferença ou viver na diferença”. *Queer* é assumir a estranheza, é recusar a norma, é postura política que vai contra a integração condescendente. *Queer* é a transgressão, “supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre” (p. 135).

⁵ A origem do termo é incerta. *Queer*   definido no dicionário Oxford como “estranho”, “peculiar”, “excêntrico” na aparência ou no caráter. No século 16 o termo pode ser encontrado em registros que incluem um poema em dialeto escocês escrito por William Dunbar (Sayers, 2005). Pelo menos desde essa data, a palavra foi utilizada como substantivo, verbo e adjetivo para descrever o estranho e suspeito, “aquilo que parece ser, mas não é ou não parece ser o que  ” (Lanser, 2003, p. 21). *Queer* possui história incerta, significado vago,   escorregadio. A falta de estabilidade da palavra condiz com o modo como tem sido utilizada desde o final do século passado, isto é, desafiando o binarismo sexual e social.

A teoria *queer* se estrutura na década de 1990, mesmo contexto histórico do desenvolvimento do projeto poético de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Quando Queiroz (2004) lançou o curta-metragem *Free Williams*, se apropriou de códigos muito próximos ao *queer*. *Free Williams* foi produzido enquanto a artista participava do coletivo EQ Produções e buscava novas linguagens em seu projeto poético. O vídeo foi propositalmente gravado em baixa resolução, tem cerca de 10 minutos de duração e foi lançado no YouTube – na época *site* não tão popular e de caráter mais experimental. Na peça, Queiroz joga com a ironia e, em diversos momentos, realiza uma brincadeira, “roubando” a cena de Esther Williams, atriz que brilhou nas décadas de 1940 e 1950, famosa por participar de musicais “aquáticos” e dançantes em Hollywood.

O detalhe amador do vídeo reforça a estética *trash*⁶ e debochada proposta pela artista. As pessoas que participaram, também integrantes do coletivo EQ produções, dançam de maneira desajustada, fora do ritmo e riem dos erros e atropelos diante dos ordenamentos de Queiroz.⁷

Free Williams recicla partes de filmes antigos e justapõe ou sobrepõe novas cenas com muita excentricidade e humor, parodiando o clima hollywoodiano. Esse aproveitamento de partes da cultura *mainstream* que foram esquecidas ou deixadas de lado, se vincula aos propósitos *queer*, sempre situados às margens, buscando sobras, transformando o lixo, o antiquado e o abjeto em obras, performances, escritos e cinemas transgressores (Hester, 2019).

Na peça videográfica, a inversão de papéis e a pluralidade dos corpos também são fundamentais para a associação ao *queer*. Dançarinos rompem com a binaridade do masculino/feminino, se exibindo em maiôs; alguns gordos, outros extremamente magros, uns altos e outros baixos.

Embora não haja envolvimento com questões raciais e de classe – temas comumente abordados na teoria *queer* (Jones, 2016; Meleo-Erwin, 2014) –, há uma ampla gama de noções *queer* notáveis, também em se tratando das performances. A sequência da cena mostra os bailarinos saltando para o mergulho na piscina. Sem respeitar a ordem e o ritmo – características marcantes nas encenações estreladas por Williams, pulam aleatória e desajeitadamente.

⁶ A estética *trash* é um subgênero cinematográfico, comumente atribuída por críticos à falta de gosto, mas também associada à capacidade de trabalhar criativamente com poucos recursos (Gonçalves, 2017).

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3FBc1mT_TO8. Acesso em 24 jul. 2023.

O tom paródico revela o teor grotesco do vídeo. As cenas organizadas, bem ensaiadas e saturadas pelo retoque de cor das coreografias aquáticas do cineasta norte-americano Busby Berkeley são grosseiramente substituídas pela bagunça, por efeitos inacabados. Há uma aparente luta discursiva operando contra diversos elementos, incluindo corpos atléticos e longilíneos, ordem e precisão, binaridade e alto investimento financeiro.

O fato de Queiroz se assumir como heterossexual⁸ não nos impossibilita de pensar esse tipo de ação artística como *queer*, já que nela corpos que se recusam a adequar aos padrões heteronormativos são os protagonistas. Por buscar a visibilidade da corpulência, a prática pode ser vista como inserida no ativismo gordo, desestabilizando a hegemonia nos termos de Chantal Mouffe (2007), a partir da desconstrução e crítica:

a arte crítica é a que fomenta o dissenso, o que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituída por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente⁹ (Mouffe, 2007, p. 67).

Quando esses corpos performam em maiôs e decotes, pulando e dançando, expondo camadas de gordura, celulites e estrias, podemos entender que o grotesco se revela “[no] confronto entre as ‘virtuosas’ limitações da forma e um conteúdo rebelde que se nega a ser restringido”¹⁰ (Harpham, 2006, p. 7).

Se as representações visuais de pessoas gordas têm sido consideradas difíceis de ver, obscenas ou monstruosas, a performance do corpo gordo agrava ainda mais o problema, pois o público fica sujeito a assistir ao movimento da gordura enquanto ela salta, sacode e rola sobre os corpos dos dançarinos e performers¹¹ (Snider, 2010, p. 98-99).

⁸ Em obras como *Namoradeira* (2000), *Ai, meu Deus* (2002) e *Piquenique na relva com formigas* (2004), a artista expõe sua orientação sexual, evidenciando relacionamentos amorosos.

⁹ No original: *el arte crítico es el que fomenta el dissenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar.*

¹⁰ No original: *The grotesque often arises in the clash between the virtuous limitations of form and a rebellious content that refuses to be constrained.*

¹¹ No original: *If still visual representations of fat people has been considered difficult to look at, obscene, or monstrous, fat performance exacerbates the problem to an even greater degree, as the audience is subjected to watching the movement of fat as it bounces, jiggles, and rolls on the dancers' and performers' bodies.*

Neste aspecto, o corpo gordo em performance reforça ainda mais o teor das formas grotescas. Em tom próximo de *Free Williams* está o documentário *Aquaporko* (2013). Após quase uma década da produção de Queiroz, a artista e ativista Kelli Jean Drinkwater lançou a peça documental que traz a história das atletas gordas de Melbourne que praticam o nado sincronizado. Apesar de propor a autoaceitação, as atletas se intitulam *queer*, o que torna o ativismo gordo e a própria teoria *queer* confusos. Vivemos em uma era de homonormatividade, e o *queer* se torna cada vez mais parte do *mainstream*, se transformando em mercadoria (tal qual ocorre com o corpo gordo) (Herster, 2019). Nesse contexto, a estética *trash* e grotesca de Queiroz se distancia, sugerindo uma melhor estratégia política. Afinal, diferentemente das *Lilies* e das nadadoras em *Aquaporko*, Queiroz trabalha com antagonismos nas linhas da definição do grotesco: “através da copresença do normativo, completamente formado, ‘elevado’ ou ideal e do anormal, não formado, degenerado, ‘baixo’ ou material”¹² (Harpham, 2006, p. 11). Essa relação se torna bastante evidente na passagem do vídeo que corresponde a uma colagem grosseira (Figura 1) feita com o corpo de Queiroz sobre uma cena do filme *Salve a campeã* (1953).



Figura 1
Elisa Queiroz, frame de *Free Williams*, 2004, vídeo em baixa resolução
Fonte: Banco de dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz (2015).

¹² No original: *by the co-presence of the normative, fully formed, ‘high’ or ideal, and the abnormal, unformed, degenerate, ‘low’ or material.*

Queiroz se impõe no cenário e nada, sorridente, com movimentos pequenos e nervosos (Cirillo, 2013). Seus seios quase à mostra, marca de diversos trabalhos autobiográficos, impõem a sensualidade da carnalidade e dos excessos e, ao mesmo tempo, a artista parece ridicularizar a cena criando tensão e oposição. Sob esse aspecto, cabe-nos retomar a crítica em *Aquaporko*, principalmente trazendo a questão colocada por Charlotte Cooper (2013). Como a autora indica, o documentário sugere que as nadadoras estão tentando se proteger (ou proteger o público?) da “fealdade” dos corpos gordos. Faltou uma postura mais “crua, *punk* ou grotesca” (Cooper, 2013).

Apesar da escassez de material acadêmico sobre gordofobia e ativismo gordo no Brasil, na internet – especialmente em fóruns, redes sociais e *blogs* –, esse tema vem se disseminando há pelo menos uma década (Rangel, 2018). Surpreende, contudo, a não atribuição de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães no pioneirismo do movimento no país. Foi ainda no final do século 20 que as artistas iniciaram a construção de diálogos entre seus corpos e as artes visuais, revelando reflexões sobre preconceito e novos modos de perceber a gordura. Muitas obras sobre a corpulência ainda não haviam sido traduzidas para o português, assim como a internet ainda não disponibilizava as ferramentas que há hoje para discutir e produzir sobre o assunto.

Os comentários de Magalhães comprovam a escassez de estudos e dificuldade de visibilidade dos trabalhos artísticos que lidavam com o corpo gordo na época:

Quando comecei, 30 anos atrás, era árido. Ninguém falava disso. Era eu aqui e a Marilyn Wann que escreveu *Fat So* nos EUA, e mais algumas breves linhas de escritos aqui ou ali. Então eu falava sozinha praticamente. As pessoas achavam irrelevante ou muito tabu para ser discutido (Magalhães, 2019).

No final do século 20 no Brasil, a repulsão à gordura era tão intensa, que não havia abertura para um confronto político em favor da corpulência. A partir das narrativas das artistas é possível perceber a opressão que vivenciavam:

Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do desencaixe que minha

corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador (Queiroz, Mendes, 1998, s.p).

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O autorretrato e as autobiografias vieram à tona (Magalhães, 2008, p. 94).

Percebemos, pelas palavras das artistas, a força política de confronto ao sofrimento enfrentado diante das demandas socioculturais, que não deve ser dissociada das propostas do ativismo gordo.

Nas primeiras obras de Queiroz já era possível reconhecer uma reflexão sobre corporalidade e volumes (Cirillo, 2012). De fato, isso se comprova na Figura 2. Os objetos entrelaçados a partir da técnica de tapeçaria já dialogavam com a corpulência, podendo ser aproximados de esculturas como as da Vênus de Willendorf, traduzidas com o jogo de tintas executado pela artista. Queiroz sugeria uma exploração dos excessos, da rotundidade e da tridimensionalidade, que destacavam a organicidade.

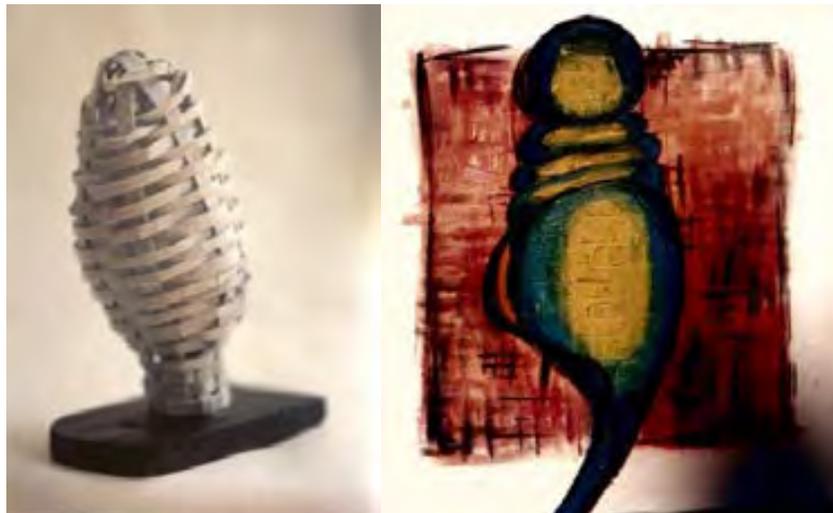


Figura 2

Montagem feita a partir de fotografia e de digitalização dos primeiros trabalhos de Elisa Queiroz, [199-]

Fonte: N. Mendes, 2012; GAEU, 2015.

O ativismo gordo começava a se delinear, ficando mais evidente a partir dos croquis grotescos (Figura 3) que aos poucos davam forma a objetos que convidavam o público a perceber a corporalidade. A repetição de partes do corpo (seios, barrigas, nádegas) sugere uma imposição da corpulência ao público.

Nos croquis, as modelos vestem peças pesadas, ornamentos mutantes. Queiroz jogava com a moda, zombava das roupas oferecidas ao público gordo. Seus desenhos experimentam os excessos. Anomalia e confusão saltam aos olhos, registrando as formas grotescas como processo recorrente na sua arte: “monstruosidade e grotesquerie fundem-se em formas híbridas que perturbam as fronteiras, separando o que é aceitável em categorias de ‘humano’ e ‘não humano’” (Edwards, Graulund, 2013, p. 39-40). Queiroz se apropriava de partes representativas do estereótipo feminino (seios, coxas e nádegas) e do corpo gordo (barriga), desconstruindo naturalizações, rompendo os limites das formas humanas.

Em *Abundância estética* (Figura 4), a repetição e os excessos tomam vida pela tridimensionalidade. A ambiguidade entra em cena: na frente barriga, atrás nádegas. Uma calcinha suspensa ao topo nos lembra que essas “formas disformes” estão despidas. Elementos do “baixo material”, *ventre* e *traseiro* na obra de Queiroz configuram uma hiperbolização em total similitude com a frase de Bakhtin (1987, p. 277) “*o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto, nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo*” (grifos nossos). O autor sugere que o ventre, no campo do grotesco, pode ter vida própria e se separar do corpo, já que sobrepuja todo o resto, enquanto o traseiro representa o ultrapassar das fronteiras entre dois corpos; o lugar onde se efetuam as trocas.

O nome da obra sugere um trocadilho: *A(bunda)ncia estética*. Excessos visuais, carnalidade e uma crueza antiestética. Não há equilíbrio, simetria, proporção. Pelo contrário, temos desconforto, incompletude, ambiguidade. As massas amorfas remetem a excrementos, restos, pedaços, desmembramento; absorção de um corpo pelo outro. O trabalho foi exposto na Galeria É, espaço que abrigava produções artísticas dos estudantes da Ufes na década de 1990 e jogava com o próprio campo da arte, por meio de experimentações e de técnicas e materiais de caráter improvisado.

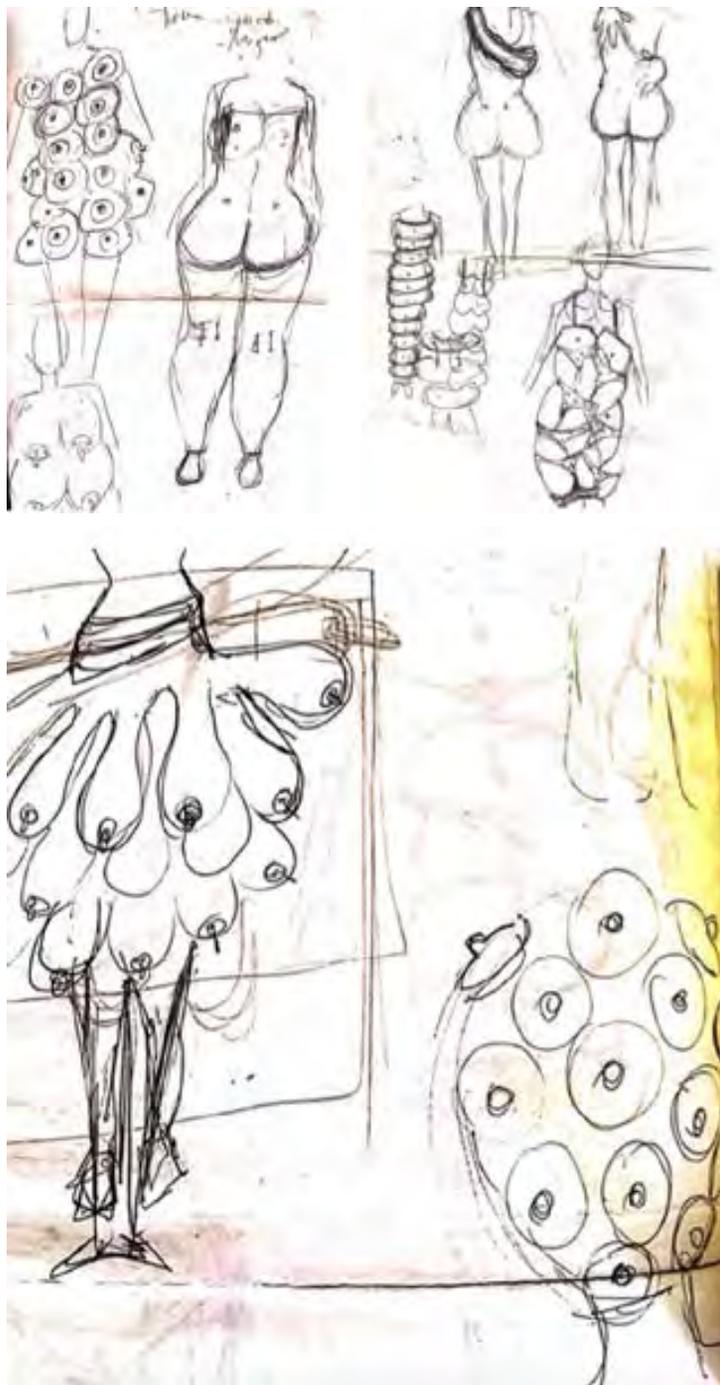


Figura 3
Elisa Queiroz, documentos
de processo da artista, roupa
de gorda para magra [entre
1990 e 2000] Fonte: Banco
de dados do LEENA, 2012.

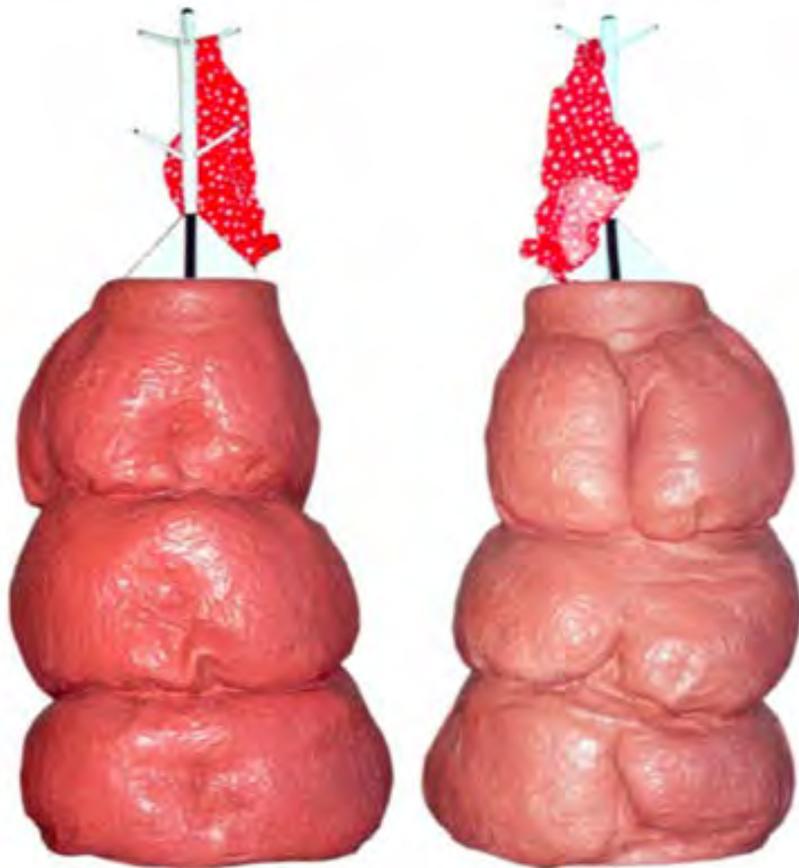


Figura 4
Elisa Queiroz, *Abundância estética*, 1997, técnica mista, papel, espuma, cola e tinta, 140 x 100 x 100cm
Fonte: E. Queiroz, [200-].

Queiroz traz para o objeto artístico referências do seu corpo de maneira jocosa e sugestivamente despreziosa, mas ainda assim política. Sua construção poética deixa explícito o não desejo de conformidade e de pertencimento à ordem (corpórea) vigente. O grotesco nas suas obras se manifesta mediante uma luta contra os efeitos disciplinares e regulamentadores que, Foucault (1999a, 1999b, 2001) sugere, são gerados pela incidência dos saberes e poderes sobre o corpo e a sociedade, e que, na visão de Mouffe (2015) contribuem para a constituição de “modelos de consenso”. As práticas artísticas de Queiroz desafiam o consenso da magreza atrelada à saúde e beleza e por isso podem ser entendidas na esfera que Mouffe denomina “o político”.

Para Mouffe, pensar o político significa pensar a situação multifacetada em que a sociedade se encontra, incluindo uma diversidade de conflitos e situações que envolvem opressão, reconhecendo as falhas do liberalismo que ensaia certa “igualdade” para todos. Ao confrontar a homogeneidade dos corpos e valorizar as diferenças, Queiroz propicia, pelas diversas linguagens, modalidades novas de percepções e aberturas de caminhos, para se pensar a configuração do ativismo gordo no Brasil.

Com Magalhães não é diferente. A artista se coloca com crueza em fotografias, vídeos e performances, frequentemente provocando o público ao se despir na esfera pública. Sua corporeidade excessiva, “estranha” e “anômala”, segundo o olhar clínico, confronta questões morais, jogando com o despudor. São recorrentes as performances com o corpo despido realizadas em colaboração com artistas, mulheres gordas, transgêneros e negros/as, enfatizando as estratégias de subjetividades em prol de ações coletivas.

Como a artista indica, não havia espaço para se pensar o corpo gordo em oposição ao pensamento hegemônico na época (Magalhães, 2019). Suas primeiras fotografias expostas funcionaram como forma terapêutica: um meio de extravasar as dores da exclusão (Magalhães, 2008). O tom de Magalhães difere do de Queiroz em diversos aspectos. Enquanto Queiroz fazia piada e erotizava seus excessos, Magalhães retratava a opressão de ser gorda em uma sociedade lipofóbica (Figura 5).

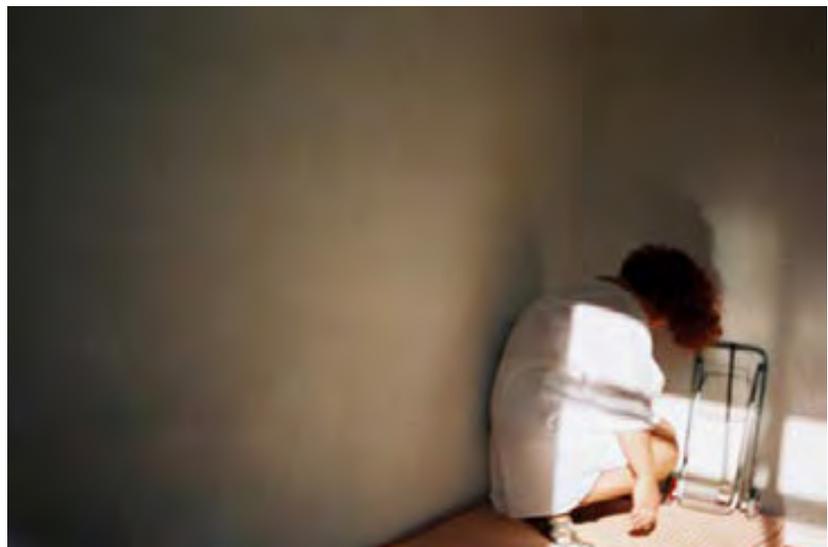


Figura 5
Fernanda Magalhães,
Autorretrato no RJ, 1993,
fotografia (Disponível
em: [http://www.pap.
art.br/midia/t25/3975](http://www.pap.art.br/midia/t25/3975).
Acesso em 30 jun. 2020)

Sozinha, enclausurada, omitida: a artista ainda não manifestava o desejo de intervir com seu corpo, tornando-o visível ao se rebelar despida, como nas performances *A natureza da vida* (2000-). Os autorretratos da época transmitem a ideia de tristeza, exclusão e vergonha, mas aos poucos a proposta muda para a autoafirmação da corpulência. Na série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (1995), que conquistou o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte/MinC 1995, Magalhães manifesta a luta do corpo gordo interligada a questões de gênero que pode ser tida como o pontapé inicial do seu ativismo.

Como podemos ver na Figura 6, a série envolve colagens, intervenções, interferências, ranhuras, cortes e recortes de autorretratos com imagens de revistas pornográficas com protagonistas gordas.¹³



Figura 6
Fernanda Magalhães, *Gorda*
6, da série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, 1995 (Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/albums/72157608814592426/with/3019184029/>. Acesso em 30 jun. 2020)

¹³ De acordo com as pesquisadoras Luana Tvardovskas e Margareth Rago (2007), várias imagens foram retiradas da revista *Buf*, de origem estadunidense, especializada em pornografia com mulheres gordas.

Como em Queiroz, as nádegas são evidenciadas. A artista está de costas, celulites à mostra. Em *Gorda 6, A representação da mulher gorda nua na fotografia*, recortes de revistas e jornais formam uma moldura com as seguintes palavras/frases: “estrutura física”, “cheios de corpo”, “gordura”, “formas corporais”, “emagrecer”, “o corpo”, “corpulência”, “gorda”, “corpos”, “o corpo valorizado”, “mulheres gordas”, “fechar a boca”, “gordura”, “corpo robusto”, “glutona” e “guloseimas”. Todas as palavras foram destacadas na cor prata, exceto “gorda” que além de se repetir, surge na cor vermelha, a mesma utilizada para as frases manuscritas: “estrutura física pode ser cheia de” e “o corpo da glutona corresponde ao robusto corpo da gorducha e a boca”. A primeira frase sugestivamente é completada pelas nádegas de Magalhães, dando sequência à redundância da abundância de palavras que caracterizam a corpulência. A cabeça de Magalhães, destacada do corpo, sobrepõe o outro corpo, colorido, retirado de revista: a incompletude toma conta da imagem. A cabeça “decapitada” pode indicar a anulação da identidade das pessoas gordas, vistas frequentemente apenas por sua corporeidade. A esse respeito, Snider (2010) lembra da veiculação das pessoas “gordas sem cabeça” na mídia visual contemporânea para tratar da “epidemia da obesidade”. Nesses casos, indivíduos gordos aparecem fragmentados, sem rosto ou cabeça, e suas barrigas, coxas e nádegas são destacadas para dar força ao discurso da “doença”.

Magalhães de costas, sem cabeça, volumosa também remete a *Trace* (1993-1994) de Saville (Figura 7).



Figura 7

Jenny Saville, *Trace*, 1993-1994, óleo s/tela (tríptico), 213,5 x 165cm (Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_3.htm. Acesso em 30 jun. 2020)

A frieza do preto e branco do autorretrato de Magalhães pode ser comparada à crueza das cores de Saville que apresenta um corpo com “traços” (“*tracce*”) de lingerie semelhantes a cicatrizes, sufocado pelas medidas impostas. Contudo, o corpo de Magalhães não sugere uma tentativa de esconder as gorduras, como acontece em *Trace*. Em vez disso, há um jogo de contraste que enfatiza as dobras e as celulites dos glúteos, parte frequentemente utilizada como piada contra as mulheres gordas, como lembra Amy Farrell (2011) ao analisar charges e cartões-postais do século 20, como o da Figura 8.

O cartão-postal mostra uma mulher gorda na praia lançando o seguinte comentário: “Já estive em alguns lugares! Pode ver pelas etiquetas na minha carroceria?”. Segundo Farrell, muitas vezes os cartões zombam dos seios ou da barriga das mulheres, mas é ainda mais frequente o foco nas nádegas, reminiscência das representações de Sarah Baartman, conhecida como a *Vênus Hotentote* no século 19, tida como aberração e explorada no contexto de exibição dos *freaks shows* na Europa.



Figura 8

Cartão-postal produzido nas primeiras décadas do século 20, disponível na Alice Marshall Women's History Collection, Penn State Harrisburg, Middletown, Pennsylvania
Fonte: A. Farrell, 2011.

A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia funcionou como a “saída do armário” de Magalhães (Ribeiro, 2012). Os recortes, colagens e justaposições de protesto, reafirmando os excessos revelam que a artista passou a ser uma “gorda assumida”.

Ainda sem terreno amplo e consistente para o ativismo gordo no Brasil, Queiroz e Magalhães apresentavam uma luta política por meio da representação visual de seus corpos. Nessas obras, havia um jogo de ambivalências entre sedução/repulsão, beleza/feiura, erotismo/aversão: práticas artísticas que se configuram como um relevante elemento das políticas de identidade, incluindo aquelas propostas por Homi Bhabha (1998). O teórico dedicado à constituição do pensamento pós-colonialista reflete sobre a fundamentação do discurso ocidental em oposições binárias e, ao propor o conceito de *entrelugares*, oferece a possibilidade de desafiar a legitimidade dessas construções de forma semelhante à da teoria *queer*. Embora a teoria *queer* tenha sua origem no chamado Norte global, na América Latina,

o pensamento e as representações *queer* passaram e ainda passam por múltiplos processos de resistência que acabam constituindo identidades alternativas e empreendendo uma política de reconhecimento, de libertação e de estabelecimento de direitos¹⁴ (Ruvalcaba, 2017, s.p).

Essa noção torna possível pensar a resistência das artistas conectando pontos relacionados à teoria *queer* e a considerações pós-coloniais, especialmente se considerarmos que as obras de arte que analisamos desconstroem as genealogias norte-americana e eurocêntrica.

Pensar em *entrelugares* significa considerar que

a solidariedade afiliativa é formada através das articulações ambivalentes do domínio do estético, do fantasmático, do econômico e do corpo político: uma temporalidade de construção e contradição social que é iterativa e intersticial; uma “intersubjetividade” insurgente que é interdisciplinar; um cotidiano que interroga a contemporaneidade sincrônica da modernidade (Bhabha, 1998, p. 315).

¹⁴ No original: *queer thought and representations have gone and still go through multiple processes of resistance that end up constituting alternative identities and undertaking a politics of recognition, of liberation, and of the establishment of rights.*

Pensar a partir dessa proposta nos leva a considerar os “espaços de fronteira, de contatos interculturais, cujas características resultam do cruzamento de referências, contestações políticas e construção de novas estratégias de sobrevivência” (Martins, 2011, p. 82). A noção de Bhabha, assim como o grotesco como categoria estética e a própria teoria *queer*, desestabiliza as construções binárias, propondo novos arranjos sociais que podem ser úteis para enriquecer a compreensão do ativismo das artistas.

Desse modo, analisar os projetos de Queiroz e Magalhães a partir do grotesco e de uma perspectiva *queer* e pós-colonial, significa considerar que há neles o descumprimento dos discursos normativos e a apropriação de elementos considerados antiestéticos para se opor ao sistema cultural. Além disso, com foco no *queer*, a América Latina tem se beneficiado de novas possibilidades de expressão estética e de participação social.

O fato de Queiroz e Magalhães serem gordas e brasileiras as leva a ter uma percepção diferente sobre sua produção e seu corpo na sociedade fora dos ideais heteronormativos, masculinistas, capacitistas, magros, jovens, norte-americanos e/ou eurocêntricos.

Considerações finais

Há um reforço da relação entre o ativismo gordo e a produção de Queiroz e Magalhães, especialmente se pensarmos na produção de representações visuais do corpo gordo como um passo importante para repensar a gordura. Ainda há uma relativa falta de escritos críticos e históricos sobre as artes visuais com um ponto de vista positivo em relação ao corpo gordo. Ao reconfigurar a cultura visual do corpo gordo usando humor, ironia e crueza, Queiroz e Magalhães contribuem para pensar criticamente sobre as construções sociais da corpulência no Brasil e nas artes visuais de forma mais ampla.

As práticas artísticas de Queiroz e Magalhães indicam uma transversalidade de opressões, a partir da noção de que não basta lidar com a especificidade, por exemplo, do corpo gordo. Elas buscam desconstruir hierarquias nos discursos minoritários para pensar em estratégias que possam, em conjunto, desafiar todo o sistema cultural estabelecido.

Dentro das particularidades das práticas de Queiroz e Magalhães, observa-se o reforço das diferenças em vez da tentativa de “encaixe” nos padrões hegemônicos. Essas artistas tornam possível a construção de novas subjetividades por

meio de práticas desafiadoras. Pensar o corpo gordo nessa linha poética permite considerar a margem um lugar de força para desestabilizar o centro. São projetos que frustram a tirania da anatomia idealizada, das formas normativas, e a necessidade de seguir cânones convencionais.

O ativismo gordo é um movimento feito a partir das margens do discurso dominante norte-americano e europeu e funciona como uma resposta à disseminação de modelos dominantes em todo o mundo. A utilização de uma estrutura *queer* e pós-colonial nas artes visuais parece se alinhar a essas premissas, sendo uma possibilidade para a construção de novos diálogos distantes da necessidade de pertencimento ao “normal”. A autorrepresentação se mostra como um dispositivo favorável para enfrentar as questões de gênero e padrões estéticos, especialmente se for vista como uma estratégia de mover artistas de “objetos” para “autoras”. Cumprindo a agenda do ativismo gordo, Queiroz e Magalhães desmascaram a corpulência, tornando-a visível e presente, resistindo às construções dos discursos dominantes dentro e fora de seus contextos brasileiros.

Júlia Mello é professora e pós-doutoranda no PPGA-Ufes, pesquisadora no Leena-Ufes, bolsista Fapes, doutora em artes visuais (PPGAV/EBA-UFRJ).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLDEN, Sarah. *Unsettling Boundaries: (Pre-)Digital Fat Activism, Fatphobia, and Enclave Ambivalence*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estudos da Retórica) – Syracuse University, School of Information Studies, Syracuse, 2018. BRAZIEL, Jana Evans; LEBESCO, Katleen (ed.). *Bodies out of bounds: fatness and transgression*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 2001.

CIRILLO, José. Free Williams: redes semióticas na produção videográfica de Elisa Queiroz. *Revista Estúdio*, Lisboa, v.4, n.7, 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S164761582013000100033. Acesso em 20 set. 2020.

CIRILLO, José. *O sabor da sua saliva é sonoro*. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário, 2012 (Catálogo de exposição).

- COOPER, Charlotte. *Fat Activism: a radical social movement*. Bristol: Hammeronpress, 2016.
- COOPER, Charlotte. Review: Aquaporko! *Obesity Timebomb: kaboom!* 19 abr. 2013. Disponível em: <http://obesitytimebomb.blogspot.com/2013/04/aquaporko-is-future-of-fat-public-health.html>. Acesso em 20 set. 2020.
- COOPER, Charlotte. What's Fat Activism? University of Limerick Department of Sociology Working Paper Series, set. 2008. Disponível em: <http://www.ul.ie/sociology/docstore/workingpapers/wp2008-02.pdf>. Acesso em 1 fev. 2017.
- DUNHAM, Kelli. You don't have to love your body to take care of it!! Kelli Dunham. Free Resources. Zines, zines, zines! 2019. Disponível em: <http://www.kellidunham.com/free-resources/>. Acesso: 20 set. 2020.
- EDWARDS, Justin; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. London: Routledge, 2013.
- FARRELL, Amy. *Fat shame: stigma and the fat body in American culture*. New York/London: New York University Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999a.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999b.
- GARD, Michael; WRIGHT, Jan. *The obesity epidemic: science, morality, and ideology*. New York: Routledge, 2005.
- GONÇALVES, Juliano. *O cinema Trash e a reciclagem da indústria cultural*. São Paulo: Paulus Editora, 2017.
- HARJUNEN, Hannele. *Women and fat: approaches to the social study of fatness*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de Jyväskylä, Jyväskylä, 2009.
- HARPHAM, Geoffrey. *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.
- HASLAM, David; HASLAM, Fiona. *Fat, gluttony and sloth: obesity in literature, art, and medicine*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.
- HESTER, Diarmuid. Trash! Waste and queer cultures. 2019. Disponível em: <https://queer-trashcambridge.wordpress.com/home/>. Acesso em 20 set. 2020.
- JONES, Amelia. Introduction: Trans-ing Performance. *Performance Research: a journal of the Performing Arts*, v. 25, n. 1, p. 1-11, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2016.1223432>. Acesso em 20 set. 2020.

LANSER, Susan. 'Queer to Queer': the sapphic body as transgressive text. In: KITTREDGE, Katharine (ed.). *Lewd and notorious: female transgression in the Eighteenth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003, p. 21-46.

LOCKARD, Brittany. *Size matters: imagery of the fat female body in the art of Lucian Freud, Jenny Saville, Joel-Peter Witkin, Laurie Toby Edison, Leonard Nimoy, and Laura Aguilar*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Kansas, Lawrence, 2012.

LOURO, Guacira. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 135-142.

MAGALHÃES, Fernanda. [Ativismo gordo]. WhatsApp: [mensagem pessoal]. 27 ago. 2019. 9:34.

MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MARTINS, Daniela. A tessitura intersubjetiva dos entrelugares: o que pode um grupo? *Realis – Revista de Estudos Antiutilitaristas e Pós-coloniais*, Recife, v. 1, n. 1, jan.-jun. 2011.

MELEO-ERWIN, Zoe. Queering the linkages and divergences: the relationship between fatness and disability and the hope for a livable world. In: PAUSÉ, Cat; WICKES, Jackie; MURRAY, Samantha (Ed.). *Queering fat embodiment*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014, p. 97-114.

MELLO, Júlia. *O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea*. (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

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

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MAC/UAB, 2007.

MOUFFE, Chantal. Feminism, citizenship, and radical democratic politics. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan. *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992.

NASH, Meredith; WARIN, Megan. Squeezed between identity politics and intersectionality: a critique of 'thin privilege' in fat studies. *Feminist Theory*, Melbourne, v. 1, n.1, p. 1-19, 2016.

PAUSÉ, Cat; WICKES, Jackie; MURRAY, Samantha (Ed.). *Queering fat embodiment*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.

QUEIROZ, Elisa. [Entre 1990 e 2004]. Fotografias disponibilizadas e digitalizadas pela Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu) em janeiro de 2015.

QUEIROZ, Elisa. *Free Williams*. [Curta metragem]. Direção: Fran Oliveira. Produção: Elisa Queiroz. Brasil: EQ Produções, 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-3FBc1mT_TO8. Acesso em 20 set. 2020.

QUEIROZ, Elisa; MENDES, Neusa (coord.). *Elisa Queiroz*. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário, 1998, s.p. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=1627&cd_item=16&cd_idioma=28555. Acesso em 8 maio 2013.

RANGEL, Natália. O ativismo gordo em campo: política, identidade e construção de significados. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIBEIRO, Vinícios. A mulher gorda nua na fotografia: retratos e autorretratos de Fernanda Magalhães. In: SEMINÁRIO NACIONAL de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 5, *Anais...*, Goiânia: UFG/FAV, 2012.

RUVALCABA, Héctor. Queering the Postcolonial vs Decolonizing the Queer?. *ZED*. 2017. Disponível em: <https://www.zedbooks.net/blog/posts/queering-the-postcolonial-vs-decolonizing-the-queer/>. Acesso em 20 set. 2020.

SAYERS, William. The etymology of queer. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, Heldref, v. 18, 2005.

SNIDER, Stefanie. *Envisioning bodily difference: refiguring fat and lesbian subjects in contemporary art and visual culture, 1968-2009*. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade do Sul da Califórnia, Los Angeles, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 17, n. 1, jan.-jul. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>. Acesso em 24 jul. 2013.

WANN, Marilyn. *Fat! So?: because you don't have to apologize for your size*. Berkeley: Ten Speed Press, 1998.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

MELLO, Júlia. Estratégias de ativismo do corpo na arte: *fat studies*, *fat activism* e o grotesco. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 87-110, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Na aurora de um novo desbunde: um estudo de caso das ativações artísticas 01PN10 e Multiverso Colaborativo – 20 anos de Imaginário Periférico

At the dawn of a new desbunde: a case study of the artistic activations 01PN10 and Multiverso Colaborativo – 20 years of Imaginário Periférico

Renata de Oliveira Gesomino

 0000-0002-0063-1078

renata.gesomino@gesomino.com

Resumo

Estudo de caso das ocupações efêmeras 01PN10 e Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico, baseando-se em análises documentais, bibliográficas, entrevistas e pesquisas de campo. Partindo de um exame do panorama sociopolítico, econômico e cultural estabelecido no Brasil desde 2016 e que se mostrou adverso ao campo artístico progressista, buscamos esclarecer as relações entre o crescimento dos chamados circuitos artísticos heterogêneos e a criação de táticas de ativação e ocupação coletiva em espaços institucionais e não institucionais públicos e privados, como fenômenos sociais que sugerem a existência de um novo tipo de “desbunde” na cena artística carioca contemporânea. Essas ações, inspiradas na contracultura dos anos 1960 e 1970, se singularizam por caráter efêmero, consolidação de discurso crítico aos processos de institucionalização, engajamento político, interesse na arte de envolvimento social, adoção de um a(r)tivismo cultural associado às pautas dos movimentos sociais à esquerda, além de apresentar, ao menos inicialmente, desinteresse pela inserção no mercado, sistema e circuito de arte oficiais.

Palavras-chave

Ocupação artística. Desbunde. Contracultura.
Circuitos artísticos heterogêneos. Ativações artísticas.

Abstract

Case study of the ephemeral occupations 01PN10 and Multiverso Colaborativo: 20 years of Imaginário Periférico, based on documentary, bibliographical analyses, interviews and field researches. Starting from an examination of the socio-political, economic and cultural panorama established in Brazil since 2016 and which has proven to be adverse to the progressive artistic field, we seek to clarify the relationships between the growth of so-called heterogeneous artistic circuits and the creation of collective activation and occupation tactics in public and private institutional and non-institutional spaces, as social phenomena that suggest the existence of a new type of “desbunde” in the contemporary Rio de Janeiro artistic scene. These actions, inspired by the countercultural movements of the 1960s and 1970s, are unique for having an ephemeral character, for the consolidation of a critical discourse on institutionalization processes, for political engagement, for the interest in the art of social involvement, for the adoption of a cultural a(r)tivism associated with the agendas of social movements on the left, etc., in addition to presenting, at least initially, a lack of interest in insertion into the official market, system and art circuit.

Keywords

*Artistic occupation. “Desbunde”. Counterculture.
Heterogeneous artistic circuits. Artistic activations.*

Introdução

Uma das principais bandeiras ideológicas da extrema-direita global posta em prática durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022) diz respeito à demonização, por meio da disseminação de *fakenews*, de diversos atores sociais do campo progressista, sobretudo, os pertencentes à classe de trabalhadores da educação e da cultura, seguida por um desmonte estratégico nessas áreas. Como sintoma dessa política nefasta e de inspiração “fascistóide” tivemos, pela segunda vez na história do Brasil pós-redemocratização, a dissolução do Ministério da Cultura (Minc) e a conseqüente criação de uma Secretaria Especial de Cultura (Secult)¹ em seu lugar. Em seus primeiros dois anos de funcionamento estiveram à frente da Secult: Henrique Pires (janeiro a agosto de 2019), Ricardo Braga (setembro a novembro de 2019), Roberto Alvim (novembro de 2019 a janeiro de 2020), Regina Duarte (março a maio de 2020) e Mario Frias (desde junho de 2020). As sucessivas trocas de comando sugeriam e reforçavam o uso ideológico da cultura como objeto político estratégico posto em disputa. Implacavelmente em seguida foi anunciada uma série de cortes de gastos promovidos pelo Ministério da Educação então retoricamente chamados de contingenciamentos² (Santos, 2022) como tática para estrangular as duas áreas tidas como majoritariamente “esquerdistas”. Se por um lado uma guerra cultural era declarada, por outro, as reverberações de tais medidas também corroborariam o desenvolvimento e ampliação de um circuito alternativo de arte e cultura inspirado no *zeitgeist* dos anos de ditadura militar no Brasil.

Em paralelo ao cenário de terra arrasada desencadeado pela pandemia da covid-19, que abateu diversos setores econômicos do país, especialmente o cultural, o governo se esforçava no campo ideológico na construção retórica de um sujeito ideal, que mais tarde também espelhariam uma determinada classe

¹ A secretaria foi criada pela medida provisória n. 870, de 1^a de janeiro de 2019 e foi vinculada ao Ministério do Turismo (Brasil, 2019).

² No final de 2022 reitores de inúmeras universidades e institutos federais alertaram para a sequência dos cortes promovidos pelo MEC desde 2019 e que ainda poderiam acarretar o fechamento das universidades e institutos federais pelo país.

artística oficial composta por apoiadores de Jair Messias Bolsonaro, muitos deles evangélicos e sertanejos ligados ao campo da indústria musical. Um tipo de homem comum (Cid, Domingues, Paula, 2022.), conservador e cristão que atuaria como único representante legítimo e apto à captação dos recursos voltados para o setor cultural, privilegiando certa categoria de artistas, como parte de uma reação às políticas públicas até então fomentadas em governos passados, principalmente durante os anos de atuação dos governos do Partido dos Trabalhadores (2003-2016). O governo Bolsonaro continuou promovendo perseguição aos artistas considerados “alinhados” ideologicamente à esquerda, identificando-os como uma “elite artística sindical” corrompida e supostamente beneficiária histórica do dinheiro público (Cid, Domingues, Paula, 2022). Além disso, a Lei Rouanet³ esteve envolvida em constantes polêmicas que buscavam, de maneira difamatória, associar certo tipo de produção artística e cultural à “mamata” e à propagação de valores contrários à ideia de família tradicional. Nesse contexto populista de ataque à cultura e seus agentes, vistos como verdadeiros inimigos públicos, cabe mencionar o projeto de lei que foi apresentado ao Poder Legislativo também em 2019 e que previa para 2020 corte de 43% do orçamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e que representou a menor dotação nominal para o fundo desde 2012 (Brant, Uribe, 2019). Como parte das justificativas o governo anunciou que “o poder público não deveria produzir filmes e que as produções da Ancine seriam contrárias aos valores da família, defendidos pelo Presidente Bolsonaro” (Freitas, Targino, Granato, 2022).

Tratando especificamente das ações e medidas governamentais que impactaram o campo das artes visuais, constatamos o aumento no número de episódios de censura a trabalhos artísticos, expositivos e curatoriais com temáticas consideradas contrárias às pautas políticas e ideológicas da extrema-direita bolsonarista. Alguns dados qualitativos e quantitativos investigados neste estudo foram consultados na plataforma de mapeamento do Observatório

³ Lei n. 8.313, Lei Federal de Incentivo à Cultura, criada em dezembro de 1991 e modificada por Bolsonaro no início de 2019 passando a ser chamada de Lei de Incentivo à Cultura, sofrendo cortes progressivos, redução no teto de gastos para projetos e nos cachês individuais dos artistas.

de Censura à Arte,⁴ uma iniciativa da equipe Nonada Jornalismo.⁵ Os dados apontam para o aumento exponencial das denúncias de censura que foram feitas em meios jornalísticos e de comunicação, e que tiveram sua veracidade atestada antes da publicação, seguindo metodologia baseada em critérios desenvolvidos pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da Universidade de São Paulo (Obcom-USP). Com efeito, o primeiro relatório divulgado pelo Observatório, apontou crescente número de casos de censura em:

idades do sul e sudeste como São Paulo e Rio Grande do Sul [...] com 5 casos em cada estado, seguidos por Rio de Janeiro e Minas Gerais, com 3 casos desde 2019. Entre as justificativas dos censores para a retirada ou cancelamento das obras e eventos, destacam-se a presença de nudez e críticas ao governo Federal (Observatório de Censura à Arte, 2020).

Somente na cidade do Rio de Janeiro, importantes espaços culturais públicos e privados sofreram com episódios de censura, boicote por parte do Estado, partidos políticos e/ou linchamentos virtuais, como foi o caso da exposição *Todxs xs santxs*, do artista Órion Lalli,⁶ suspensa em 28 de fevereiro de 2020, por ordem da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (Observatório de Censura à Arte, 2020). A censura declarada ocorreu dias após uma intensa

⁴ O Observatório de Censura à Arte foi criado em 2019, pela equipe Nonada Jornalismo Cultural, impulsionada por sua vez, pela repercussão nacional do episódio de censura a mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira em 2017*. Trata-se de uma plataforma de mapeamento de casos de censura ocorridos no campo artístico e cultural brasileiro. Todos os casos são coletados a partir de denúncias e pesquisas que circulam no meio jornalístico e de comunicação. A metodologia de coleta dos dados qualitativos e quantitativos inclui a triagem sobre a veracidade das denúncias, antes de sua publicação no mapeamento. Disponível em: <https://observatoriodacensura.com.br>. Acesso em 27 out. 2023.

⁵ Nonada Jornalismo se apresenta como uma organização sem fins lucrativos interessada pela cultura brasileira em suas diferentes formas de expressão. Desde 2010, o veículo porto-alegrense de jornalismo cultural busca dar visibilidade às questões que envolvam processos artísticos, políticas culturais, comunidades tradicionais, culturas populares, censura e direitos humanos, memória e patrimônio com um viés editorial decolonial. Disponível para consulta em: <https://www.nonada.com.br/sobre-2/>. Acesso em 27 out. 2023

⁶ Orión Lalli ficou conhecido como o primeiro artista a ser exilado por pressão religiosa durante o governo Bolsonaro segundo entrevista concedida à revista *Philos* (Lalli, 2022).

campanha *online* de deputados do Partido Social Liberal (PSL), atual União Brasil, exigindo a retirada da obra do artista do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Mesmo após retirar suas obras e sofrer com inúmeras ameaças de morte, Órion Lalli (2022) ainda respondeu por crime de vilipêndio religioso, deixando o país em autoexílio pouco tempo depois.

Contrariando a lógica do desmonte institucional, a prática da censura e da perseguição política travestidas de guerra cultural, que poderia reverberar negativamente na ampliação do campo das artes visuais, isto é, no campo da produção erudita (Bourdieu, 2005) – apesar de o mercado de arte funcionar em relativa autonomia –, notamos progressivo aumento dos espaços alternativos e dos chamados circuitos artísticos heterogêneos⁷ (Goto, 2009) no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, identificados e definidos como:

circuitos artísticos autodependentes ou circuitos artísticos heterogêneos ultrapassam a questão de um programa estético, eles incorporam a própria noção de circuito como matéria-prima e possibilidade criativa. Recolocam com maior ênfase no campo do debate público questões vinculadas à prática da arte processual e conceitual, de crítica institucional, o happening, a ação multimídia, a performance, a intervenção urbana, a arte de envolvimento social, o trabalho colaborativo, a autogestão cultural nas artes visuais, o ativismo cultural (Goto, 2009, p. 10).

Houve ampliação e manutenção das atividades dos circuitos artísticos descentralizados que vinham se estabelecendo desde o início dos anos 2000 na cidade do Rio de Janeiro e que operavam com base em modelos de autogestão, trabalho voluntário coletivo e com temáticas que circunscrevem pautas políticas inspiradas em movimentos sociais, sobretudo, os de cunho identitário. Também fazem parte desses circuitos artísticos heterogêneos as ocupações efêmeras de espaços institucionais, não institucionais e públicos, caracterizadas por não

⁷ Circuito heterogêneo de arte é expressão cunhada pelo artista e pesquisador Newton Goto que identifica a organização de um circuito alternativo e descentralizado de arte no Brasil de maneira autodependente, isto é, baseada na ideia de autogestão. O artista associa ainda o desenvolvimento desses circuitos ao surgimento de coletivos de artistas em meados da década de 1990 e no início dos anos 2000, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

recusar a possibilidade de diálogo com as instituições oficiais estabelecidas, em termos de infraestrutura e auxílio de produção (*prolabore*) etc., mas mantendo, antagonicamente, postura crítica diante do circuito oficial e em relação às demandas do mercado de arte contemporânea. Em pertinente atualização para as definições dos circuitos artísticos heterogêneos, identificados no início dos anos 2000 por Newton Goto, observa o crítico, curador e historiador da arte Thiago Fernandes (2021, p. 399):

não devem ser sempre designados como iniciativas antimercado ou anti-instituição – embora essas características possam ser encontradas em algumas iniciativas. Mas o que, em sua heterogeneidade, une esses circuitos autogeridos, é sua vontade [de] descentralizar a produção e circulação da arte, lhe propondo novas formas de existência.

Tratando especificamente de uma análise no campo das artes visuais na cidade do Rio de Janeiro, com corte cronológico que compreende o período já adverso de deposição da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, até 2022, podemos elencar algumas atividades artísticas e culturais, situadas principalmente em áreas periféricas da cidade. Para tal, a busca em instrumentos de pesquisas como o Mapa da Cultura,⁸ que integra o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNII)⁹ do Ministério da Cultura (Minc), bem como a pesquisa em mídias sociais e a coleta de *folders* e *flyers* digitais de eventos, constituiu parte das fontes primárias consultadas neste trabalho.

Merecem destaque algumas iniciativas artísticas mapeadas, que têm se mostrado longevas. É o caso da Facção Feminista Cineclube,¹⁰ um dos muitos coletivos cineclubistas da Baixada Fluminense, criado em maio de 2016 e em atividade até o momento; o Festival de Artes em Imbariê (Faim),¹¹ que acontece anualmente pelas ruas do bairro de Imbariê, no município de Duque de Caxias,

⁸ O Mapa da Cultura é a principal fonte de informações e de indicadores do Ministério da Cultura. Nele estão reunidas informações do antigo Registro Aberto da Cultura (RAC), da Rede Cultura Viva, do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP) e do Cadastro Nacional de Museus. Disponível em: <https://mapas.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 out. 2023.

⁹ Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/>. Acesso em 27 out. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/faccaofeministacineclube/>. Acesso em 28 out. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/faimfestival/?next=%2Fneynouille%2F&hl=da>. Acesso em 28 out. 2023.

desde 2018, com organização independente do curador Osmar Paulino e participação colaborativa dos artistas e da comunidade local. Outro exemplo da consolidação dos espaços alternativos e de um circuito descentralizado de arte contemporânea se encontra nas performances e exposições promovidas pelo coletivo Atelier Sanitário, conhecido como A.S. funcionando como:

um atelier propriamente, o A.S. promove oficinas, exposições, feiras de publicações independentes, cineclube e apresentações musicais – estabelecendo-se como Centro Cultural Autônomo. Também produz a Água Sanitária, cerveja caseira, revolucionária, fomentadora de cultura.

Dentre as práticas de oficina/ateliê, destacam-se o desenho, marcenaria, escultura e instalações. O pensamento arquitetônico, bem como suas práticas, é comum entre os membros do Atelier. Por meio de oficinas, exposições e residências artísticas, estabelecem redes com outros artistas e pesquisadores e a comunidade do bairro (Atelier Sanitário, 2022).

Fundado em 2016 por Leandro Barboza e Daniel Murgel, o espaço nasceu a partir da ideia anárquica de um centro cultural autônomo capaz de promover reflexão sobre a arquitetura, espaço e a historicidade do local, a Gamboa, Zona Portuária do Rio de Janeiro. O Ateliê Sanitário tem organizado as edições do Salão Vermelho de Artes Degeneradas, realizadas em 2019 e 2022. Esse salão tem se notabilizado por reunir a produção de talentosos artistas, muitos deles em início de carreira, com convocatórias abertas de cunho sarcástico e debochado que pretendem “selecionar, avaliar e revelar a nova produção artística esquerdo-pata, doutrinadora, abortista, gayzista, feminazi no território nacional” (Atelier Sanitário, 2022), explicitando assim sua vocação para a provação política, atuando simultaneamente como alternativa para os artistas em início de carreira que ainda não possuem representação de galerias especializadas em comercializar obras para o mercado primário (Fialho, 2014).¹²

¹² O mercado primário de arte foi definido por Ana Letícia Fialho, como um espaço de comercialização de obras por galerias especializadas em artistas em atividade que estão negociando seus trabalhos pela primeira vez, ao contrário do que ocorre com o chamado mercado secundário, formado por escritórios de arte, galerias e casas de leilão, que trabalham principalmente com a revenda de obras já comercializadas anteriormente.

Por fim, cabe mencionar, como sintoma do mesmo fenômeno sociocultural – apesar de ser uma exceção ao corte cronológico investigativo proposto até aqui –, a realização do evento de comemoração dos 25 anos da Galeria do Poste Arte Contemporânea, ocorrido em 22 de maio de 2022, em Niterói. A “galeria”, inaugurada em 1997, foi idealizada pelo artista Ricardo Pimenta, na Rua Engenheiro Roberto Velasco Cardoso, no bairro do Gragoatá em Niterói (Bedran, 2002). Pimenta passou a ocupar o poste de iluminação pública da rua em frente a sua casa, convidando diversos artistas, como um ponto de encontro, circulação e reflexão sobre a arte contemporânea na cidade. O evento comemorativo contou com a participação e organização dos artistas visuais Roberto Tavares, Cris Cabus, Eduardo Mariz, entre outros, reiterando a longevidade das ações coletivas em espaços públicos inusitados,¹³ iniciada, neste caso específico, no final da década de 1990 e que são precursoras dos chamados circuitos artísticos heterogêneos.

Assim, descrevemos brevemente um panorama diversificado com ações, eventos, performances e ocupações, que vêm se afirmando e multiplicando enquanto territórios autônomos de arte por toda extensão da cidade do Rio de Janeiro. Tal cenário cultural se apresenta com uma gradativa intensificação no discurso a(r)tivista e político, mais evidenciado a partir do golpe de 2016. Com ênfase nesse contexto sociopolítico, notamos a formação de um novo caldeirão contracultural e a manifestação de outro tipo de desbunde no campo das artes visuais, herdeiro do conceitualismo e do experimentalismo dos artistas das décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

01PN10 – A ativação *carnapólis*póspandemia do penetrável devoração

Ano eleitoral em que a tensão política atingiu o ápice em várias instâncias da vida cotidiana, 2022 foi repleto de ocupações artísticas coletivas em espaços

¹³ O mercado primário de arte foi definido por Ana Letícia Fialho, como um espaço de comercialização de obras por galerias especializadas em artistas em atividade que estão negociando seus trabalhos pela primeira vez, ao contrário do que ocorre com o chamado mercado secundário, formado por escritórios de arte, galerias e casas de leilão, que trabalham principalmente com a revenda de obras já comercializadas anteriormente.

públicos. Caminhadas e cortejos artísticos,¹⁴ muitas vezes similares em sua forma de execução a protestos e manifestações de rua, ocorreram como parte de uma reação da classe artística à polarização política intensificada a partir dos anos de governo Bolsonaro. Nesse contexto sociopolítico específico foi organizada a ocupação efêmera idealizada pelos curadores Alexandre Sá (Uerj-PPGartes), Renata Gesomino (Uerj-PPGartes) e Bárbara Copque (Uerj-Febf) no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, tendo como proposta central a ativação do penetrável *PN10*, instalado no pátio da instituição. A proposta do trio homenageava e elegia o artista Hélio Oiticica, representado materialmente pela instituição homônima e pela instalação de seu penetrável *PN10*, como elemento disparador de uma reflexão artística pautada por um ideal de experimentação, “desbunde” e participação coletiva/colaborativa. Muitos dos trabalhos documentados no evento partiram de uma mesma potência estética e visual e no ato de desbundar, entendido nesse momento como uma atividade artística profissional, porém, sem interesse direto em inserção aos mercados e circuito de arte. Destarte, o “novo desbunde” observado pode ser definido como a organização colaborativa entre artistas que aderiram espontaneamente a uma proposta curatorial e expositiva de ocupação efêmera, sem quaisquer recursos, financiamentos ou pró-labore envolvidos. O que uniu esses artistas foi a possibilidade do encontro e da troca, além do ato desinteressado de ocupar um espaço público de maneira informal e casual. Outro aspecto importante é a livre manifestação artística com traços experimentais, possibilitando a percepção de um componente hedonista que não anulava o viés crítico aos processos de institucionalização da arte, e, sobretudo, um aceno aos trabalhos com forte engajamento político e conectados às pautas dos movimentos sociais (situados à esquerda). Com essa perspectiva conceitual, relatamos alguns eventos de ocupação efêmera em espaços públicos,

¹⁴ A exposição Parada 7 – Arte em Resistência inaugurou em 7 de setembro de 2022, como reação à ameaça de golpe na data comemorativa do bicentenário da independência da República. Exemplo de caminhada e cortejo realizada por artistas e com conotações de manifestação política, tratou-se de evento com financiamento coletivo, simultaneamente realizado no Centro Cultural Justiça Federal e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, ambos no Rio de Janeiro, com curadoria de Cesar Oiticica Filho, Evandro Salles (idealização) e Luiza Interlenghi. A abertura da exposição foi seguida por um cortejo de artistas que convidava a população a caminhar até a Cinelândia, enquanto o presidente Jair Bolsonaro discursava em Copacabana para sua plateia de entusiastas golpistas. Disponível em: <https://www10.trf2.jus.br/ccjf/portfolio/parada-7-arte-em-resistencia-2/>. Acesso em 10 maio 2023.

engendrados por artistas interessados na forma protesto, no encontro e na partilha de experiências, como parte de manifestações não ingênuas e políticas, apesar de sua aparência carnavalesca (ver figura 1).



Figura 1
Otávio Avancini, performance
Bandeira Branca, 2022, com
PN10, de Hélio Oiticica, ao
fundo, Centro Municipal de
Arte Hélio Oiticica (acervo
da autora)

Com efeito, o evento performativo 01PN10 reuniu durante toda a tarde de 14 de maio de 2022, dia quente e ensolarado, dezenas de artistas e coletivos¹⁵ dispostos a performar espontaneamente com suas obras. Os artistas realizaram *happenings* e performances coletivas de maneira aleatória, improvisada e sem seguir ordem ou programação prévia. Tratava-se, nas palavras do artista e curador Alexandre Sá (2022), “de um desejo de ativação *carnapólispspandemia* com a poética multissensorial, espacial, corpórea, sambística, exusíaca e quântica dentro e no entorno da obra”.

A ocupação efêmera voltada para ativar o penetrável *PN10* partilhou de espontaneidade desbundada que de certa maneira poderia ser comparada à encontrada em eventos históricos como a manifestação proposta por Hélio Oiticica denominada Apocalipopótese, concebida “como espaço público de vivências coletivas para práticas descondicionadas” (Ferreira, 2007, p. 37) que visava oferecer um conjunto de estruturas abertas ao comportamento “coletivo-casual-momentâneo” (Oiticica, 1986). Apocalipopótese derivou de um nome inventado por Rogério Duarte e foi realizado em 1968. O evento foi organizado por Hélio Oiticica, Lygia Pape e Rogério Duarte em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) no último domingo de Arte no Aterro. O crítico e curador Frederico Moraes em entrevista concedida a Marília André Ribeiro (2013, p. 342) descreve o evento esclarecendo a vocação política das manifestações artísticas organizadas e ativadas em espaços públicos (a rua):

No último domingo de Arte no Aterro, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de Apocalipopótese (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel,

¹⁵ Segundo informações extraídas do *folder* digital de divulgação do evento, a ocupação 01PN10 teve o apoio institucional do governo do estado do Rio de Janeiro, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, do Instituto de Artes da Uerj, do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj, da Prefeitura do Rio de Janeiro, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Listagem completa dos artistas e coletivos participantes: Acocoré, Adriana Maciel, Alex Hamburger, Alexandre Sá, Almany Pano, André Sheik, Arthur Scovino, Bruno Novadvorski, Clarice Tarran, Davi Pereira, Deize Tigrone, Eduardo Mariz, Eleonora Dobbin, Fel Barros + Raphael Couto, Izabel Barreto, Janete Scarani, Jorge Duarte, Luiz Badia, Marcos Bonisson, Martha Niklaus, Natália Lima, Os únicos (Alexandre DaCosta + Lucília Assis), Osvaldo Carvalho, Otávio Avancini, Raimundo Rodriguez, Suely Farhi, Tradusonora, Tuca Sodré, Urca, Vade Retro Abacaxi e Xico Chaves.

Lygia Pape e Rogério Duarte. Este, por sua vez, contratou um adestrador de cães para se “apresentar” no Aterro com seus animais. Alguns lances de Arte no Aterro foram premonitórios. No dia seguinte à realização de Apocalipopótese, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar. *Como se vê, a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política* (grifo nosso).

Confrontando as ações artísticas desbundadas do passado e presente, em quais sentidos e circunstâncias poderíamos ligar as origens da gíria “desbunde” à especificidade do contexto histórico e cultural preliminarmente apresentado até aqui? Para obter tal resposta, é preciso antes construir uma genealogia da palavra “desbunde” e ampliar o entendimento do ato ambíguo e por vezes contraditório de “desbundar”. A partir desse entendimento ampliado, poderemos estabelecer uma proposição teórica delimitada capaz de orientar a coleta de dados realizada na investigação empírica dos fenômenos socioculturais contemporâneos que compõem este estudo de caso descritivo.

Para o músico Caetano Veloso (1997, p. 469): “Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...]”. Contrariamente, Celso Favaretto (apud Diniz, 2014, p. 3) esclarece que desbundar “não é mostrar a bunda. ‘Desbundar’ é exatamente uma metáfora que alude à mudança radical de comportamento”. Apesar de apontar para diferentes significados, a gíria “desbundar” surge inicialmente como metáfora para “farra, “curtição” e “despolitização” tendo sido frequentemente usada por militantes de uma esquerda ortodoxa para identificar, de modo pejorativo, aqueles que se negavam a participar da luta armada e que não possuíam posicionamentos mais engajados e explícitos contra a ditadura (Diniz, 2014, p. 2). Assim, o artista ou indivíduo desbundado era, para essa mesma esquerda militante, sinônimo de um indivíduo alienado, omissor, *hippie* e, por fim, considerado, de forma ainda mais depreciativa, um traidor (Hollanda, 2004, p. 103). Quanto a isso, é preciso salientar a influência da contracultura norte-americana e o enfraquecimento dos ideais marxista-leninistas como

partes indissociáveis de um cenário de constituição do desbunde e, por conseguinte, do perfil ambíguo do artista desbundado que ganhará mais força a partir da década de 1970.

Durante a ditadura militar, os artistas viveriam no limiar entre a “curtição” do “desbunde” e o engajamento estético-político e formal, mais próximos de um ideal anárquico do que das ideologias da esquerda ortodoxa, como resposta à repressão. É justamente assim que Celso Favaretto (2011, p. 17) vai se referir à obra de Hélio Oiticica, descrevendo-a entre um desbunde hedonista e um desbunde com engajamento, rigor estético, ação e função sociopolíticas, “concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade”. Estabelecendo importante distinção entre as figuras do marginal, dos alternativos e dos desbundados, Frederico Coelho (2010, p. 217) traça o seguinte recorte para a gíria desbunde, alicerçada a partir da influência da contracultura norte-americana constituída por aspectos da geração *beatnik* até a geração *hippie*: “Desbundado, por sua vez, deriva da circulação do modelo *hippie* na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do ‘pé na estrada’”.

Considerar a produção artística e cultural de forma generalizada a partir dessas primeiras conotações do *desbunde*, isto é, como essencialmente alienado, apartado de um rigor formal ou totalmente desinteressado pelas questões de ordem política da época, seria, contudo, um erro que não faz jus à complexidade do período histórico. Mais adiante, Coelho (2010, p. 223) informa, ao contrário, que muitos artistas do desbunde possuíam ligação com a poesia concreta, com seus cânones construtivistas de amplo rigor formal e de grande inventividade estética, como é o caso de Hélio Oiticica, mais próximo da ideia de “artista marginal”, impulsionada por sua vez pela apologia ao banditismo social e por um narcolirismo, ambos presentes recorrentemente em seus trabalhos. Não por acaso, repousam na obra e no comportamento de Oiticica os principais paradigmas da noção do “novo desbunde” utilizados na compreensão das ações coletivas e das ocupações artísticas contemporâneas que compõem os dois casos relatados nesta investigação.

Algumas das propostas performáticas observadas e documentadas no evento 01PN10 por meio de registro fotográfico, audiovisual e entrevistas curtas tiveram como um dos principais fatores em comum o emprego de temáticas críticas ao sistema, circuito e mercado de arte. Muitos artistas usaram fantasias improvisadas, além de criativas e jocosas construções de personagens para realizar suas ativações do espaço e performances coletivas, dentro e fora do penetrável *PN10* em uma espécie de cortejo e/ou desfile. Conta Raimundo Rodriguez¹⁶ que os artistas combinaram para o dia do evento um ponto de encontro em frente ao Real Gabinete Português de Leitura, na Rua Luís de Camões, número 30, onde deveriam vestir suas roupas/personagens. Foi dessa forma que surgiu – especial e exclusivamente para a ocasião – o grupo de artistas *Com que roupa*, isto é, partindo da pergunta “Com que roupa vou ao 01PN10?”. Além da participação de Raimundo Rodriguez, que vestiu a obra *Bode Arte*, também integraram o grupo os artistas André Sheik, vestido como o personagem de um empresário na obra sugestiva *O Homem da Mala*; Almany Pano, trajando a obra *Parangolé de dinheiro*; Eleonora Dobbin, usando máscara dourada; Luiz Badia, com trajes de *Chapeleiro Louco*; Natália Lima, caracterizada como *Bailarina*; Osvaldo Carvalho, vestindo camiseta, em que se lia o truísmo “Sua ideia será copiada, resistir é inútil”; e Tuca Sodré, em vestes de *Papa* (ver figura 2).

Entendemos, portanto, como desbunde um desejo genuíno de retorno às atividades e práticas artísticas espontâneas, inspiradas em ações coletivas mais preocupadas com as experiências vivenciais e processuais do que com a intencionalidade, herdeiras da contracultura dos anos 1960 e 1970. Outra peculiaridade a ser apontada no desbunde atual se caracteriza pela reminiscência de um debate crítico, ético, estético e aberto ao público pelo engajamento político, muitas vezes situado a partir de demandas encontradas nas pautas dos movimentos sociais e identitários, como dos movimentos negros, feministas, indígenas e de grupos LGBTQIA+.

¹⁶ Em depoimento   autora em 2 de novembro de 2023, por telefone.



Figura 2
Grupo Com que Roupa,
01PN10, 2022, Real Gabinete
Português de Leitura; da
esquerda para a direita:
Tuca Sodré, Almany Pano,
Raimundo Rodriguez, Eleonora
Dobbin e Luiz Badia
(foto Janete Scarani)

Ademais, nota-se frequentemente em tais ações, o uso dúbio das palavras, além da construção de neologismos e de metáforas visuais que assumem formatos processuais e relacionais vinculados a uma herança deixada pelos artistas neoconcretistas e conceituais, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meirelles, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, entre outros. É o caso, por exemplo, da participação de Marcos Bonisson, pesquisador, artista e teórico da obra de Oiticica, apresentando a proposição vestível *Manto Imantado 01PN10*. A obra que era oferecida aos passantes para ser vestida e performada por meio da dança e do gesto espontâneo – em experiência imersiva que ressaltava a transparência de materiais como o durex e o papel-celofane vermelho e azul – fazia remissão tanto ao pensamento plástico-poético-sensorial de Oiticica quanto à percepção de Lygia Pape para os chamados “espaços imantados, que reuniam e congregavam pessoas das mais diversas origens, ou seja, espaços banais que eram subitamente atravessados por uma possibilidade de percepção comum” (Silva, 2007, p. 80). Assim, a experiência com a obra, o evento, a ação eram voltados para a participação de todos (artistas e população); poder-se-ia dizer uma experiência coletiva, colaborativa, pedagógica, lúdica e *desbundada*, e, por esses mesmos motivos, política (ver figura 3).

Ativações artísticas no Multiverso Colaborativo: 20 anos do Imaginário Periférico

Em 7 de maio de 2022, mais de 200 artistas e coletivos de arte de toda parte do país foram convidados para a ocupação e mostra expositiva Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico.¹⁷ A ocupação que duraria pouco mais de duas semanas, marcou a inauguração das atividades artísticas no Centro Cultural Capiberibe 27,¹⁸ antiga Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda. O evento contou com a organização do artista visual Raimundo Rodriguez

¹⁷ Convocatória – Inscrições abertas 2ª Salão Vermelho de Artes Degeneradas. Rio de Janeiro. 4 abr. 2022. Facebook. Ateliê Sanitário (A.S.). Disponível em: https://web.facebook.com/ateliersanitario/?locale=pt_BR&_rdc=1&_rdr. Acesso em 27 out. 2023.

¹⁸ O Centro Cultural Capiberibe 27 faz parte de uma iniciativa de 17 sócios, com o objetivo de resgatar a importância do lugar que no passado foi a importante e tradicional Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda., além de fazer parte de um projeto de revitalização do bairro carioca de Santo Cristo.



Figura 3
Marcos Bonisson, *Manto Imantado 01PN10*, 2022,
Centro Municipal de Arte Hélio
Oiticica; da esquerda para a
direita: Marcos Bonisson e
artista desconhecido, 2022
(acervo da autora)

e com a colaboração dos demais membros fundadores do coletivo Imaginário Periférico,¹⁹ pioneiro em organizar ações independentes em espaços públicos e inusitados, sobretudo na Baixada Fluminense, oferecendo tanto ao público geral quanto às comunidades locais a possibilidade de conhecer a arte contemporânea produzida por artistas periféricos. Dessa forma, o coletivo tem reunido nas últimas duas décadas centenas de artistas em ações que vão desde exposições convencionais a ocupações efêmeras e ativações estratégicas de espaços públicos. Nas palavras de Rodriguez, em entrevista concedida a Glória Georgina Seddon²⁰ em 23 de maio de 2022,

O Imaginário Periférico não é regionalista. Ele é para os artistas que se identificam com as questões do imaginário, com as questões da periferia. Então, você vai ter gente de Laranjeiras, Ipanema, Leblon, Copacabana, Belford Roxo, Caxias, São João, São Gonçalo... temos uma menina de Paris. Então, não temos essa limitação geográfica, é quem se identifica com a questão das periferias. [...] Essa conversa sobre imaginário é muito interessante, porque as pessoas ficam me perguntando: “O que que é o Imaginário?”. Começa pelo nome, é imaginário, nós não temos uma razão social, não somos concreto. Por isso, seria concreto periférico, não seria Imaginário Periférico.

Os 1.400m² aproximadamente do Centro Cultural Capiberibe 27 foram ocupados por lambes, gravuras, grafites, pinturas, performances, *happenings*, instalações, esculturas, *assemblages* etc., se estendendo sobre chão, paredes, mesas, bancos, escadas, teto e terraço. Houve, tanto na ativação de abertura quanto na de encerramento, a manifestação de um ideal subjacente de partilha, encontro, colaboração e confraternização. Cabe destacar, durante a observação empírica do evento, a intensa participação da comunidade do entorno do pequeno bairro portuário do Santo Cristo, que ocupou o espaço e aderiu às atividades propostas pelos artistas de forma espontânea e integrativa (ver figura 4).

¹⁹ Coletivo de arte contemporânea formado em 2002 pelos artistas Raimundo Rodriguez, Deneir de Souza, Júlio Sekiguchi, Roberto Tavares, Ronald Duarte e Jorge Duarte.

²⁰ Disponível em: https://web.facebook.com/gloriaseddon/videos/1041873393202333/?idorvanity=1573950982970863&locale=pt_BR. Acesso em 20 maio 2023.



Figura 4
Multiverso Colaborativo: 20
anos de Imaginário Periférico,
2022, Centro Cultural
Capiberibe 27 (acervo da
autora)

O espaço ocupado foi transformado em uma grande feira de arte contemporânea, artesanato e gastronomia. A pluralidade e diversidade da obra coletiva do Imaginário Periférico só podem ser apreendidas como um fenômeno estético e sociocultural que se concretiza a partir dos encontros promovidos. É na relação entre artistas, público e comunidade local, isto é, no “ajuntamento de pessoas” que a obra se realiza. Segundo Rodriguez, na mesma entrevista,

Nós temos essa ideia de que somos esse ajuntamento de pessoas, que esses convidados [...] a gente nem gosta de falar da palavra curadoria, porque a curadoria normalmente, ela separa, ela trabalha com nichos com vieses, com linhas de pensamento, e nós somos um ajuntamento. Ajuntamento de pessoas, de ideias, de coisas, de sensibilidades, de

sentimentos. Então, acho que o Imaginário, eu falo que a maior obra do Imaginário é o encontro. Por isso que não dá [...] é quando você não participa de uma ação do Periférico, e depois você vem ver a exposição, você não teve a experiência completa. Porque a experiência é no dia, é no dia que as pessoas estão juntas, estão trocando, aquilo é que é o Imaginário. O que você vê depois é o resíduo, talvez não resíduo, é o pretexto pra gente se reunir. *O pretexto é nossa obra pra gente se reunir. A grande obra é o encontro* (grifo nosso).

Durante a abertura e até o encerramento do evento, em 18 de maio de 2022, foram vendidos trabalhos em pequenos formatos e com preços acessíveis, como obras em gravura, serigrafia, *stencil*, cartões, camisetas, canecas, louças, cordéis etc.

O “novo desbunde” esteve presente no Multiverso Colaborativo²¹ em meio à mistura caótica e entrópica de estilos, poéticas, estéticas, processos e linguagens que aproximavam a arte urbana, a arte popular (de massa, suburbana e periférica) a uma produção mais experimental, inspirada nos artistas das décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, algumas performances e *happenings* aconteciam aleatoriamente, reivindicando a coparticipação do público e da comunidade local – destacamos a performance vestível *Parangolata*, de Deneir de Souza.

Trata-se de obra-objeto-vestível e experimental que nasceu da relação neologística entre o *Parangolé* de Hélio Oiticica e a “arte vira-lata”²² fabricada pelo artista de Piabetá, Magé. Na “arte vira-lata”, a matéria-prima é recolhida diretamente dos terrenos baldios da Baixada Fluminense e transformada por meio de peculiar pesquisa plástica em elemento alegórico com cores e formas variadas. Tais alegorias serão encontradas de modo recorrente nas grandes

²¹ Disponível em: https://web.facebook.com/groups/1573950982970863?locale=pt_BR. Acesso em 20 jun. 2023.

²² A lata aparece repetidas vezes nas obras do artista Deneir de Souza Martins. O material é composto por alumínio recolhido de latas de refrigerante, cerveja e de outras embalagens recicláveis que são descartadas de maneira inapropriada no entorno na Baixada Fluminense. Também é comum encontrar a lata na forma de frascos de *spray* aerossol. Estes últimos têm sido mais utilizados pelo artista em função de sua durabilidade em contato com a água e em relação à ação do tempo. Assim, Deneir desenvolveu o conceito de arte “vira-lata”, construindo uma metáfora visual que discute as questões socioculturais, ambientais, políticas e econômicas articuladas às noções de identidade e território.

bandeiras, estandartes, vestimentas e balões feitos pelo artista. Deneir cria uma iconografia singular que é respaldada pelo aparato simbólico da cultura popular e periférica. Na superfície negra do seu manto, as estrelas reluzentes prateadas (feitas de alumínio recortado das latas resgatadas do lixo) estão cercadas por flores coloridas bordadas à mão que dançam junto com quem as veste. A *Parangolata* tem como proposta poética ser uma vestimenta fantástica, uma obra vestível descondicionadora do corpo e de apelo multissensorial (ver figura 5).

No evento Multiverso Colaborativo, o artista apresentou a *Parangolata* suspensa por um fio quase invisível, de modo que o público pudesse vesti-la executando danças improvisadas e lúdicos rodopios. No topo da vestimenta há um tipo de cúpula de plástico que simula o capacete de um astronauta ou escafandrista, simultaneamente fazendo alusão a uma bola de cristal para fins divinatórios. Com um tipo de humor não ingênuo, a *Parangolata* de Deneir buscava uma descolonização do corpo pela arte e visava, bem como nas obras de Oiticica, a uma “transmutação expressivo-corporal” (Oiticica apud Silva, 2018, p. 288) pela dança, pelo movimento livre e espontâneo, deixando explícita a valorização de um caráter mágico por meio da experiência artística.



Figura 5
Deneir de Souza, *Parangolata*,
2022, técnica mista; Centro
Cultural Capiberibe 27
(acervo da autora)

Diversas situações artísticas observadas no evento Multiverso Colaborativo apontavam tanto para o desejo de enfrentamento das lógicas do mercado, sistema e circuito de arte oficiais quanto para o desejo coletivo de desestabilização de toda uma estrutura hegemônica de poder, por meio da livre expressão artística, da organização autogerida (sem financiamento do poder público ou do sistema privado) e com base em um ideal de cooperação. Tal ideal de colaboração não por acaso nomeou o evento comemorativo, que celebrava a diversidade e a pluralidade dos “Multiversos”, isto é, dos muitos universos artísticos possíveis. O evento foi uma ode ao espírito libertário do coletivo Imaginário Periférico que desde sua criação mostrou ser um grupo alternativo, descentralizado e engajado sociopoliticamente.

O novo desbunde é encontrado de forma mais explícita em ações como a realizada pelo artista Elmo Martins, que, além de ter apresentado seu trabalho em pintura, na ocasião performou com a obra *Fantasma do Comunismo* (ver figura 6), em clara afronta e resposta aos frequentes ataques da extrema-direita bolsonarista, que identifica a maior parte de seus adversários políticos com a pecha de “comunistas”. Elmo, juntamente com dezenas de outros artistas participantes da ocupação Multiverso Colaborativo, conferiu tom sarcástico e político que circunscreveu o momento histórico vivenciado durante os meses que antecederam as eleições de 2022, acirradas pela polarização política e ideológica. Sobre sua participação o artista declarou:²³

Fiz essa roupa do fantasma especificamente para o evento do Capiberibe. Por ser um personagem popular e principalmente pelo momento político que estávamos vivendo e que ainda persiste enquanto esses bozoloídes não forem totalmente calados. De certa forma foi uma performance manifesto. O *Fantasma do Comunismo* renasceu com o bolsonarismo e sua fala anticomunismo e contra os partidos de esquerda. Então o fantasma (personagem) voltou para continuar assombrando e assustando toda essa corja fascista.

²³ Mensagem eletrônica (WhatsApp) para a autora, em 27 out. 2023.



Figura 6
Elmo Martins, *Fantasma do
Comunismo*, 2022, Centro
Cultural Capiberibe 27
(foto Cris Cabus)

Conforme argumentamos, os meses que antecederam as eleições presidenciais de 2022 foram tomados por forte embate político e ideológico que reverberou em grande parte das atividades artísticas investigadas. A cena carioca alternativa de arte contemporânea foi ocupada por estratégias que buscaram aproximar a sociedade do debate político, por meio de ativações do espaço (público e privado), intervenções e ocupações efêmeras, que muitas vezes se confundiam com manifestações políticas e carnavalescas. Tanto as ativações no espaço público realizadas em eventos como a performance coletiva 01PN10, a caminhada cortejo da exposição Parada 7, e o Multiverso Colaborativo: 20 anos de Imaginário Periférico apresentaram trabalhos com caráter irônico e politicamente engajados.

Sugerimos, dessa maneira, que as obras analisadas seriam indicativas de um novo desbunde, herdeiro do espírito da contracultura dos anos de ditadura militar no Brasil. Devidamente recontextualizado, esse desbunde povoou os circuitos artísticos heterogêneos, impulsionado pelo panorama sociocultural, político e econômico adverso que caracterizou os anos de governo Bolsonaro e que se intensificou no tenso ano de 2022. Passada a eleição presidencial, uma lufada de esperança toma agora de assalto o campo artístico e cultural carioca – porém, as manifestações artísticas desbundadas, isto é, críticas à cooptação do mercado de arte e atentas às ameaças políticas e ideológicas perpetradas pela extrema-direita, continuam ocupando os espaços alternativos pela cidade, pois sabe-se: “é preciso estar atento e forte”.

Renata de Oliveira Gesomino é professora associada do Instituto de Artes da Uerj e do PPGartes-Uerj na linha de pesquisa *Arte, crítica e criação*.

Referências

ATELIER Sanitário. Instituto Prêmio Pipa, ano 14, 2022. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/atelier-sanitario/>. Acesso em 10 maio 2023.

BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. *Arte & Ensaios*, v. 9, n. 9, p. 31-37, 2002.

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

BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>. Acesso em 24 out. 2023.

BRASIL. Medida provisória n. 870, de 1o de janeiro de 2019. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, 1º jan. 2019.

CID, Gabriel da Silva Vidal; DOMINGUES, João Luiz Pereira; PAULA, Leandro de. Um governo dedicado ao homem comum e seus valores: a cultura como objeto da política na gestão Bolsonaro. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, Niterói, v. 54, n. 1, p. 37-63, jan.-abr. 2022.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DINIZ, Castro Sheyla. Desbundados e marginais: A MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII Brasa: Congresso internacional da Brazilian Studies Association King’s College, London, 20 a 23 de agosto de 2014.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.15-22.

FERNANDES, S. M. Thiago. Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro. *Estado da Arte – Revista de Artes Visuais*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 389-401, jul.-dez. 2021.

FERREIRA, Glória. *Anos 70: arte como questão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidade e desafios. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 32-83.

FREITAS, Sara; TARGINO, Janine; GRANATO, Leonardo. A política cultural e o governo Bolsonaro. *Revista Brasileira: Journal for Brazilian Studies*, v. 10, n. 1, p. 219-239, 2021.

GOTO, Newton. *Da paisagem trouvée ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil*. *Tatuí*, Recife, n. 0, 2009.

LALLI, Órion. Assim trabalha o Senhor, uma exclusiva com Órion Lalli. *Revista Philo*, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://revistaphilos.com/assim-trabalha-o-senhor-uma-exclusiva-com-orion-lalli/>. Acesso em 25 de out. 2023.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 65-70.

RIBEIRO, André Marília. A arte não pertence a ninguém: Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 336-351, 2013.

SÁ, Alexandre. *01PN10*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022.

SANTOS, Emily. MEC já teve corte de R\$ 1,6 bilhão em junho e enfrenta segundo bloqueio em 2022; entenda cronologia da crise. *Jornal G1*, 29 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/11/29/mec-ja-teve-corte-de-r-16-bilhao-em-junho-e-enfrenta-segundo-bloqueio-em-2022-entenda-cronologia-da-crise.ghtml>. Acesso em: 16 maio 2023.

SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/Uerj, 2007.

SILVA, Renato R. O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 32, p. 287-320, 2018.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

GESOMINO, Renata de Oliveira. Na aurora de um novo desbunde: um estudo de caso das ativações artísticas 01PN10 e Multiverso Colaborativo – 20 anos de Imaginário Periférico. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 111-137, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

1º Pavilhão Maxwell Alexandre: arte à obra, território em construção

1st Maxwell Alexandre Pavilion: art at work, territory under construction

Suzane Queiroz

 0000-0001-7719-3339
suzane.queiroz@fau.ufrj.br

Resumo

O artista Maxwell Alexandre inaugurou em 2023 a exposição Novo Poder: Passabilidade, em Madri e no Rio de Janeiro. Por 16 dias, as duas montagens coexistiram em dois diferentes continentes. A partir desse “acontecer simultâneo”¹ entre o centro cultural La Casa Encendida e o *1º Pavilhão Maxwell Alexandre*,² o presente artigo tem como objetivo identificar e analisar os agenciamentos e as operações sensíveis articuladas para a composição do espaço expositivo. A metodologia foi estruturada a partir do corpo em laboratório da pesquisadora no espaço expositivo. Nas experiências vivenciadas no local foram realizados registros de imagens e o levantamento de uma planta baixa *as built*.³ Em paralelo foi feito um levantamento de entrevistas do artista, a que se somou ampla revisão bibliográfica interdisciplinar. Os resultados apontam para o entendimento da realização do *1º Pavilhão* como agenciamento de construção de um território que turbilhonou e transubstanciou o espaço expositivo e os corpos que o habitaram.

Palavras-chave

Exposição. Pavilhão. Território.

¹ Conceito estabelecido pelo geógrafo Milton Santos (1996).

² A opção pelo uso do nome do pavilhão em itálico ao longo do texto deve-se ao entendimento do pavilhão como obra autoral, um lugar nômade que abriga e participa da obra, constituindo-se obra também.

³ *As built* é expressão técnica utilizada na arquitetura para designar uma planta baixa desenhada posteriormente à construção, como resultado da interação entre o planejado na planta baixa prévia de projeto e fatores como a realidade da preexistência, novas decisões do artista ou condições de implantação do projeto.

Abstract

The artist Maxwell Alexandre opened in 2023, the exhibition Novo Poder: Passabilidade, in Madrid and in Rio de Janeiro. For 16 days, the two exhibitions coexisted on two different continents. Based on this “simultaneous event” between the La Casa Encendida Cultural Center and the 1st Maxwell Alexandre Pavilion, this article aims to identify and analyze the agencies and sensitive operations articulated for the composition of the exhibition space. The methodology was structured based on the researcher’s body in laboratory at the exhibition. In the experiences on site, pictures were taken and, an as-built floor plan was drawn. In parallel, a survey of interviews with the artist was carried out, to which was added a broad interdisciplinary bibliographic review. The results point to the understanding of the creation of the 1st Pavilion as an agency of a territory construction that swirled and transubstantiated the exhibition space and the bodies that inhabited .

Keywords

Exhibition. Pavilion. Territory.

Introdução

Maxwell Alexandre é um jovem artista carioca que, nos últimos seis anos, conquistou rapidamente notoriedade no cenário da arte contemporânea em âmbito nacional e internacional. Nascido em 1990, o artista foi criado na favela da Rocinha e em 2016 se formou em *design* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Sua primeira participação em exposição ocorreu em 2017, em uma coletiva para artistas iniciantes, promovida pela galeria Carpintaria no Rio de Janeiro. A chamada para a exposição Carpintaria Para Todos era pública e a seleção seria definida por ordem de chegada, desde que a obra de arte do artista passasse pela porta. Maxwell Alexandre levou para a exposição uma obra em folhas de papel pardo unidas com fitas adesivas, que passou pela porta dobrada. Ao ser desdobrada, revelou-se como uma obra-mural de grandes dimensões (3,20m de altura x 4,76m de largura), intitulada *Tão saudável quanto um carinho*. Nessa primeira aparição para o mercado da arte, o artista se destacou tanto por sua atitude ousada como pela obra, que já apresentava as bases de construção de sua expressão artística.

Em 2021, Maxwell Alexandre inaugura a prática artística de montagem simultânea de uma mesma exposição em diferentes endereços, desdobrando o ato de expor em uma construção de “pontes” intercontinentais, que unem e expandem diferentes espaços e públicos, demonstrando seu comprometimento singular em construir e demarcar territórios transnacionais com seu fazer artístico. A exposição individual Novo Poder foi aberta ao mesmo tempo no Palais de Tokyo, em Paris, na França, e nas galerias da Gentil Carioca, no Rio de Janeiro e em São Paulo, no Brasil. Essa prática volta a se manifestar dois anos depois, em 2023, com a exposição individual Novo Poder: Passabilidade, na qual o artista constrói novamente uma ponte que conecta a Europa e seu país de origem, o Brasil. Dessa vez, esse “acontecer simultâneo”⁴ ocorreu entre o centro cultural *La Casa Encendida*, em Madri, na Espanha e o *1º Pavilhão Maxwell Alexandre*, localizado no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Durante 16 dias, os dois lugares, situados em diferentes continentes, abrigaram duas partes de uma única exposição. Cada parte apresentou o mesmo conteúdo, trabalhado em diferentes expressões.

⁴ Conceito escrito pelo geógrafo Milton Santos (1994/ 1996).

O presente artigo terá como foco a montagem de Novo Poder: Passabilidade, no *1ª Pavilhão Maxwell Alexandre*, Rio de Janeiro. Nessa exposição, o artista exibe um projeto estético complexo que convoca regimes de signos estruturantes da genealogia da arte hegemônica, para a criação de um universo simbólico familiar na expressão, porém confrontado pela própria fruição, estruturada na invenção de uma realidade pós-colonial no espaço expositivo. Esse agenciamento nos remete às meditações de um dos precursores do “pensamento decolonial”,⁵ o psiquiatra e filósofo político martinicano Frantz Fanon (2020, p. 240, grifo do original): “Devo me lembrar, a todo instante que o grande *salto* consiste em introduzir na existência a invenção”. Maxwell Alexandre materializa esse grande salto no *1ª Pavilhão*, onde o artista inventa um território artístico ao transubstanciar um galpão em pavilhão e fazer dele uma grande instalação que transgride normatividades e transborda seu próprio espaço físico. Uma exposição na qual o gesto de expor se faz obra e oportuniza uma experimentação corporificada de sua obra espacializada com potência de reinvenção de subjetividades individuais e coletivas.

A simultaneidade da escrita deste artigo e do período de visitação da exposição, permitiu que a metodologia fosse estruturada a partir do corpo em laboratório. A pesquisadora colocou em prática a atitude de “cambono”, conceito desenvolvido por Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas (2018, p. 37): “O pesquisar em atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência do ato de praticar”.

A vivência no espaço expositivo constituiu principal fator de análise para a formulação deste artigo. A cada visita eram geradas novas descobertas, assim como novas dúvidas. Foram realizadas ao todo sete visitas ao *1ª Pavilhão* em São Cristóvão, o que possibilitou amplo registro de imagens em diferentes situações de ocupação e fluxo de pessoas. Foi possível testemunhar o quanto os corpos dos visitantes participavam da obra e alteravam a percepção do espaço. A

⁵ Pensamento decolonial é inserido neste texto em referência ao entendimento da colonização como um estado prolongado e sem um fim histórico. Esse pensamento é subjacente a um estado de insurgência e transgressão na dimensão artística e cultural na atualidade, assim como em várias outras dimensões constituintes da sociedade. Breve resumo elaborado a partir de Boaventura de Sousa Santos (2022).

densidade da visitação e o tipo de público variavam conforme os dias da semana, assim como na ocorrência das “Passagens”,⁶ que constituíam os eventos pontuais ali promovidos pelo artista. Esses eventos abrigaram palestras, rodas de conversas, desfiles e a inauguração, no mezanino, de uma segunda exposição, a individual da artista Mariana Honório.⁷

A elaboração deste artigo foi entrelaçada às visitas, em um movimento de afetação recíproca ocasionando uma performance circular virtuosa: quanto mais a escrita avançava, mais se tornava necessário revisitar a exposição e, por outro lado, cada nova visita ampliava percepções e inspirava novas abordagens. A escrita e a revisão bibliográfica motivaram visitas, com objetivos específicos, para observação atenta de detalhes construtivos, e experimentação de novos ângulos de observação. Durante as últimas visitas, foi realizado um *as built* do espaço, como recurso de registro arquitetônico para apreensão e entendimento da distribuição das obras em planta e análise dos fluxos propostos para a performance do público. A necessidade desse registro técnico, foi inspirado pelo entendimento do *1º Pavilhão Maxwell Alexandre* como uma potente “forma de expressão que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem” (Martins, 2021, p. 89).

Em paralelo à experiência sensível vivenciada no pavilhão, foi realizado um garimpo digital das recentes entrevistas concedidas pelo artista que se encontram disponíveis na *web*, além de ampla revisão bibliográfica interdisciplinar, que resultou na colaboração de uma constelação de autores de diferentes áreas, a partir de pontos de vista diversos, para o aprofundamento da pesquisa.

Neste texto, autores do norte global como O’Doherty, Deleuze e Guattari, Foucault, entre outros, foram reunidos a autores do sul global, entre eles Leda Maria Martins, Milton Santos, Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino e Frantz Fanon. Esse encontro de autores foi necessário para um desvelar teórico acerca da exposição *Novo Poder: Passabilidade*, que demonstrou ter potência de causar verdadeiros abalroamentos entre as subjetividades de corpos diversos. A dedicação à escrita deste artigo surge da percepção de que, escrever sobre essa obra é gesto fundamental para alargar o movimento gerado pelo artista e contribuir

⁶ Denominação escolhida em referência às passagens bíblicas.

⁷ *Paredes Pontes*, a primeira individual da artista, que trabalhou como assistente de Maxwell Alexandre. Trata-se também de uma exposição-instalação, conformada como uma grande sala de estar.

colocando em destaque o agenciamento artístico no espaço expositivo a partir da experiência de visitação, e, nesse sentido, expandir a visibilidade e aprofundar a compreensão do *1^o Pavilhão Maxwell Alexandre* como obra, com o objetivo de fortalecer o “assentamento” desse território insurgente, inventado pelo artista.

Pontes   obra

Conexão Madri-Rio de Janeiro

Pontes são constru es humanas quem têm como objetivo principal transpor obstáculos naturais ou artificiais, estabelecendo liga es e passagens entre áreas descontínuas. Em seu livro *L’art des ponts*, o filósofo Michel Serres (2013) parte de exemplos de pontes construídas para propor uma reflexão sobre os conceitos e valores que subjazem   fun o técnica das pontes. Mais do que sólidas e resistentes obras de engenharia, construídas para ser atravessadas fisicamente, pontes podem ser percebidas como potentes conexões capazes de aproximar diferentes realidades ao oportunizar a comunica o, o acesso a diferentes pensamentos, ideias, conceitos e até mesmo diferentes culturas. Para o filósofo, a constru o de pontes físicas inspira metaforicamente a constru o de pontes conceituais e subjetivas que nos permitem expandir nossos limites pessoais e circunstanciais e ampliar nossos territórios possíveis de habita o e agenciamento.

Maxwell Alexandre ao promover o “acontecer simultâneo” de suas exposi es em países europeus e no Brasil, seu país de origem, circunscribe um território transnacional conectando a cidade do Rio de Janeiro com as principais capitais do norte global. Sua arte percorre longas distâncias, atravessa oceanos, alça voo em extensas alturas, mas, assim como uma ponte, mant m funda es profundas e resistentes, não permitindo que sua arte perca o contato com a realidade que a estrutura e lhe confere substância.

Uma mesma exposi o, dois lugares distintos. Uma vez aberta para visita o simultânea do público, no norte e no sul globais, Novo Poder: Passabilidade foi visitada pelas mais diferentes pessoas, separadas geograficamente por milhares de quil metros e um oceano, mas sobretudo, distintas social e culturalmente, porém pontualmente unidas pela experiência de visitar a exposi o. Públicos que vivenciaram expressões complementares de um mesmo conceito, e assim

habitaram um mesmo território transnacional inventado e demarcado por diferentes operações e agenciamentos que constituíram tanto o conteúdo como a expressão da exposição.

De passar por, a passar a: passabilidade dos corpos pretos

São múltiplas as conexões estabelecidas pelo artista nessa exposição. Outra importante ponte que Maxwell Alexandre constrói é a expansão do conceito de passabilidade, ainda pouco conhecido, principalmente em grupos heteronormativos e privilegiados. Passabilidade em sua origem é vinculada às questões de gênero e sexo, e comumente associada às pessoas trans. Paulatinamente o entendimento do conceito vem se ampliando e de desdobrando, envolvendo pessoas trans e não trans, com articulação em experiências interseccionais e outros marcadores sociais. Recentemente, logo após o término da temporada do *1º Pavilhão*, o artista postou em suas redes: “Passabilidade é a caminhada segura e tranquila de pessoas pretas, bem-vestidas e elegantes, pelo cubo branco, o espaço expositivo de museus, galerias, centros culturais, fundações ou qualquer templo sagrado de contemplação de arte” (Alexandre, 2023).

O artista evidencia uma estratégia decolonial no seu fazer artístico já na nomeação da exposição, apontando o conceito de passabilidade não como reafirmação de um sistema de privilégios, aceito e normatizado, na busca de “passar por ser quem que não se é”, mas ao contrário, como um enfrentamento insurgente contra todo um sistema político, social e cultural de categorização que subalterniza os corpos pretos, aos quais são delimitados os acessos e atribuídas condutas específicas.

O acontecer simultâneo propicia a criação de pontes, conexões e intercâmbios que se fortalecem mutuamente na construção de um território decolonial no espaço expositivo de obras de arte mediante dois diferentes agenciamentos nas cidades em que a exposição foi montada. O conceito de “passabilidade” subjaz às estratégias de montagem. O circuito expositivo em Madri é reconfigurado e determinado por um artista do sul global, que apresenta em suas pinturas cenas de uma realidade distante daquele público.

No Rio de Janeiro, o artista oportuniza o acesso a uma exposição internacional para todo um público em seu país e cidade de origem, que, de outra forma, ficaria

alijado da experiência. O artista proporciona, por meio de uma obra que se expande em espaço e engloba todas e todos que por ela circulam, não somente acesso a uma exposição, mas uma performance de pertencimento, em que o conceito de passabilidade é materializado pelo habitar simultâneo das pessoas presentes pelas pinturas e as pessoas presentes que visitam o espaço.

Ao entrar no *1ª Pavilhão*, a visão era a de um espaço habitado por uma multidão de gente pintada em painéis verticais. Corpos pretos se faziam presentes nas pinturas em escala um pouco maior que a escala natural sobre fundo branco. Pessoas à vontade, em flagrantes de gestos fluidos, habitando ativamente o espaço interno do pavilhão. A distribuição dos painéis conduzia a uma percepção de fora de que se tratava de uma multidão densa, mas à medida que nos aproximávamos e caminhávamos por entre os painéis, encontrávamos várias possibilidades de caminhos a percorrer, visualizávamos novas perspectivas, descobríamos novas gentes em painéis e passávamos a fazer parte da própria obra.

Figura 1
Vista da entrada,
foto da autora, 2023



Espaço à obra

A montagem da exposição Novo Poder: Passabilidade no Rio de Janeiro não foi realizada em uma galeria, centro cultural ou museu, mas em um lugar inventado pelo artista e denominado *1º Pavilhão Maxwell Alexandre*. O que à primeira vista parecia ser a simples denominação de um lugar, ao ser analisado em profundidade se estabelece como um marcador conceitual, um nome composto por “palavras investidas de eficácia e poder” (Martins, 2021, p. 93) que inscreve o espaço expositivo em uma rede de produção de subjetividades. Desde sua denominação, a própria exposição é transubstanciada em obra de arte, constituindo em sua totalidade uma exposição-instalação. A denominação *1º Pavilhão Maxwell Alexandre* se refere sobretudo à construção de um território peculiar que consegue ser ao mesmo tempo transnacional, sequencial, nômade e “liso”.⁸ O entendimento desses conceitos demanda os analisar individualmente.

A apreensão do *1º Pavilhão* como território artístico transnacional já foi apresentado, posto que abriga o “acontecer simultâneo” da exposição Novo Poder: Passabilidade e constrói uma ponte entre Brasil e Espanha. O caráter sequencial, por sua vez, é evidenciado pela utilização do numeral ordinal “1º”, que precede a palavra pavilhão, como indicação de continuidade de um projeto que tem como propósito se estender em uma linha do tempo. Sua denominação funciona como um *cliffhanger*,⁹ que mobiliza o público ao acompanhamento não só que está em curso, mas principalmente, do que virá a seguir, constituindo combustível para a manutenção de um interesse duradouro.

O caráter nômade do território construído pelo *Pavilhão* não é anunciado inicialmente e só começa a ser percebido depois de três meses, quando o artista anuncia que após o término da exposição Novo Poder: Passabilidade, será aberto o *2º Pavilhão Maxwell Alexandre*, com a apresentação de nova exposição e localizado em outro endereço. O pavilhão se mostra como um projeto estético, um conceito: a materialização da construção de um território de pertencimento das pessoas que o habitam, mas que não pertence a um espaço físico fixo, tampouco preso a um endereço ou a uma arquitetura específica.

⁸ Conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari adiante aprofundado, ajudando-nos a compreender o espaço de transubstanciação do galpão em pavilhão como uma operação artística.

⁹ Recurso de roteiro que tem como objetivo provocar incertezas e suspense, frequentemente utilizado em obras de ficção literárias, seriados, novelas ou no cinema para estimular a continuidade do interesse do(a) leitor(a) ou espectador(a).

Por fim, a evocação do conceito de “liso e estriado” desenvolvido pelos filósofos Deleuze e Guattari (2017) ajuda a dar forma e perceber a profundidade transformadora inerente à transubstanciação do galpão em pavilhão, das relações mecânicas em relações orgânicas.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de pro-priedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas (Deleuze, Guattari, 2017, p. 198).

De galpão fechado com entrada controlada mediante autorização, passa a pavilhão aberto, com entrada franca para todas e todos. O espaço liso do *1ª Pavilhão* contrasta com o espaço estriado, técnico e mecanicista do galpão industrial, anteriormente definido por trajetos determinados por sequências de máquinas e mobiliários específicos em posicionamentos organizados de maneira prática e funcional que favorecesse a produtividade. De acordo com a lógica de produtividade que rege um galpão industrial, as máquinas, os prazos e as metas definiam os trajetos, os gestos e a velocidade de movimentação dos corpos em performances repetidas, mecânicas e constrictas.

O conceito de liso é atribuído ao *1ª Pavilhão* por contraste com o espaço estriado do galpão que ocupara a mesma arquitetura. Nas palavras de Deleuze e Guattari (2017, p. 228),

Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar.

Uma vez que o espaço do pavilhão foi criado para exposição de obras de arte com entrada franca, o espaço passou a ser habitado por corpos em performances individuais e espontâneas a partir de livre circulação e com duração indeterminada. O público se dedicava não somente à contemplação, mas à errância por entre as obras. Um espaço de liberdade e de experimentação

de novas possibilidades de subjetividades. Nas palavras de Milton Santos (1996, p. 15): “é o uso do território e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social”

Rua Figueira de Melo, 421

O galpão escolhido para constituir a arquitetura contenedora da exposição Novo Poder: Passabilidade se situa em São Cristóvão, um bairro pericentral, que no passado foi protagonista como fronteira de expansão e modernização da cidade do Rio de Janeiro. Na atualidade, é um mosaico de contrastes e contradições, no qual convivem importantes patrimônios arquitetônicos e culturais como fragmentos de um passado glorioso, dispersos em meio a uma infinidade de galpões industriais. O resultado se configura em precária composição de um tecido urbano industrial.

O bairro de São Cristóvão foi moradia da família imperial no século 19, até sua paulatina degradação socioeconômica frente à modernização da cidade e à evasão da elite em direção às áreas litorâneas. Assim como os bairros que circundavam a região central da cidade, São Cristóvão foi afetado pelo esvaziamento de sua função residencial. O arquiteto Cristóvão Duarte (2012, p. 1) descreve com precisão: “Imersos, por assim dizer, numa zona de sombra, esses bairros vivenciaram um grave processo de estagnação urbana, desprovidos de investimentos públicos e alijados da dinâmica imobiliária da cidade”.

A instalação, em 1911, do complexo do gasômetro em sua área acrescenta uma camada de medo permanente com o qual passam a conviver seus habitantes. Nos anos 1930, por decreto, o bairro é um dos primeiros a integrar a zona industrial da cidade e logo se converte no que apresenta o maior índice de poluição. Sua localização estratégica em um dos entroncamentos rodoviários mais importantes da cidade corroborou, em 1992, para a agressiva implantação dos viadutos da Linha Vermelha, fato que representou um desastre urbanístico e ambiental, principalmente nas ruas sobre as quais permanecem instalados, até os dias de hoje – a Bela e a Figueira de Melo, a qual nos desperta particular interesse neste artigo, já que foi onde se localizou o *1º Pavilhão Maxwell Alexandre*, de 1º de abril a 9 de julho de 2023.

A Rua Figueira de Melo, 421 correspondia anteriormente ao endereço do galpão da empresa Gasindur do Brasil, especializada em serviços urbanos

infraestruturais, com foco na instalação e manutenção de tubulações de gás e venda de equipamentos. Tratava-se de mais um dos muitos endereços de fábricas e indústrias localizados no bairro de São Cristóvão.

De galpão à pavilhão

Para a implantação do *1ª Pavilhão Maxwell Alexandre*, foi escolhida a arquitetura de um galpão preexistente que, por meio de operações artísticas, foi transubstanciado em pavilhão. Apesar de as palavras galpão e pavilhão apresentarem uma tendência de aproximação de significado, fato é que, desde a origem etimológica passando por sua evolução semântica, as duas palavras abarcam sentidos divergentes. A palavra “galpão”, em português, significa área coberta para fins vinculados ao armazenamento ou produção de bens, e tem origem no espanhol *galpón*, do antigo *galpol* e este do asteca *Kalpúlli*, casa ou sala grande, um local amplo construído com objetivo de abrigar gado ou maquinário agrícola, que, posteriormente, passou a se destinar ao uso industrial. Por sua vez, a palavra “pavilhão” tem origem no francês *Pavillon*, que vem de *papillon*, que encontra sua origem no latim *papilionem*, que significa borboleta. O professor Barry Bergdoll (2009) expõe que a designação *papillon* encontrou inspiração no farfalhar com o vento dos tecidos que formavam as tendas utilizadas pelos militares do império romano.

Na Era Moderna, enquanto os galpões evoluem de espaço amplo associado às atividades agrícolas, para espaço amplo destinado ao abrigo de serviços e instalações industriais e de infraestrutura, os pavilhões ganham popularidade como estruturas destinadas ao lazer, desde suas instalações nos jardins europeus a partir do século 17 até as feiras universais e as bienais mundiais, associadas às divulgações tecnológicas e experimentações artísticas, respectivamente. A palavra pavilhão carrega em si o sentido de “símbolo de uma nacionalidade” (Dicionário...), o que condiz com o reconhecimento de determinados pavilhões como estruturas de representação de diferentes identidades e culturas nacionais.

Na figura 2 é possível visualizar a fachada do galpão industrial em 2022 quando ainda funcionava a empresa Gasindur (imagem A), e a mesma edificação após a reforma em 2023, quando ali foi instalado o *1ª Pavilhão Maxwell Alexandre* (imagem B). É notável a diferença de acabamento e apresentação: a fachada do galpão desgastada pelo tempo e sem conservação, e a segunda apresentando

bom acabamento, conformada por planos homogêneos e linhas simples. Uma configuração que se destaca das edificações ao redor. O grande portão preto de entrada se mostrou favorável a aplicação da logomarca do *Pavilhão* em grandes dimensões na cor branca, resultando na demarcação dos limites da primeira materialização desse território artístico.



A



B

Figura 2

O contraste da fachada do galpão em 2022 e 2023 | Imagem A: fachada galpão em 2022 | Fonte: Google Maps, 2022, captura de tela realizada em 28 jul.2023 | Imagem B: fachada 1ª Pavilhão Maxwell Alexandre em 2023 | Fonte: elaborado pelo autor (2023).

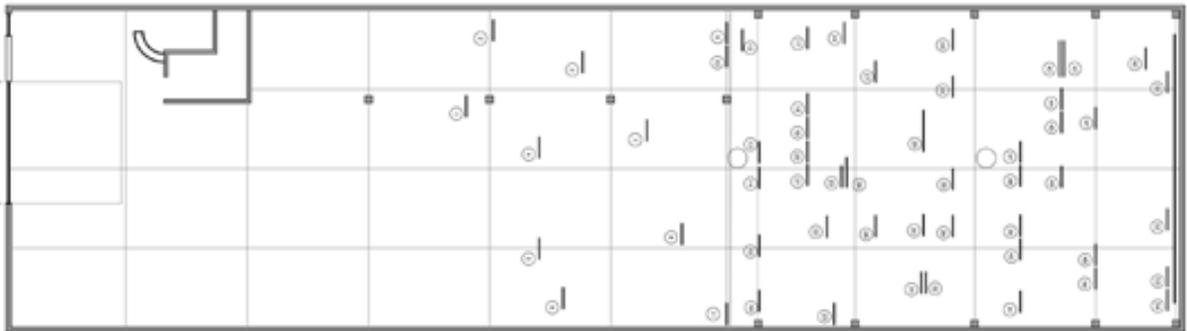
Um cubo branco, minimalista, imersivo

A montagem da exposição *Novo Poder: Passabilidade*, no 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, materializa um projeto estético que conjuga elementos-chave da genealogia hegemônica dos espaços expositivos para a criação de um universo simbólico e familiar. Com maestria, o artista organiza uma verdadeira orquestra conceitual, visual e sensorial no espaço expositivo, configurando não somente uma exposição, mas uma “exposição-instalação” que entrelaça as características do “cubo branco” com o “galpão minimalista” resultando em uma experiência “imersiva” para o público.

As estratégias de construção do espaço expositivo como obra desempenham um papel fundamental na materialização da possibilidade de uma fruição que transubstancia o espaço no próprio conceito da exposição *Novo Poder: Passabilidade*, demarcando um território que corporifica a experiência. Com essa dinâmica em mente, se torna oportuna a análise das quatro operações de espacialização, que atuam de maneira autônoma e ao mesmo tempo interdependente como linguagem na demarcação de um território fértil na produção de subjetividades: exposição-instalação, cubo branco, galpão minimalista e imersão.

Diante do transbordamento das pinturas e esculturas modernas de suas molduras e pedestais, o espaço expositivo foi concebido como um cubo branco, o mais homogêneo possível, apartando o espaço interno da galeria do ambiente externo, de modo a preservar a integridade da arte no século 20. Segundo O’Doherty (1999, p. 14), “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os sinais que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa depreciar sua própria avaliação de si mesma”.¹⁰ Nos anos 1960, os galpões minimalistas começaram a surgir, à medida que artistas minimalistas e instituições começaram a utilizar galpões industriais como espaços expositivos. As obras de arte minimalistas estabelecem a fruição a partir dos corpos dos visitantes e do engajamento com os amplos espaços e estruturas aparentes dos espaços circundantes. Por fim, vale lembrar que ao longo do século 20, desde os anos 1920, os espaços expositivos são por vezes são trabalhados conceitualmente, por artistas como El Lissitzky, Marcel Duchamp, Yves Klein, entre outros, expandindo a obra e entrelaçando conteúdo e continente. Para o artista e crítico de arte, Brian O’Doherty (1999), o espaço expositivo passa a ser trabalhado como gesto.

Figura 3
Planta as built Exposição
Novo Poder: Passabilidade
no 1º Pavilhão Maxwell
Alexandre
Fonte: elaborado pela
autora (2023).



¹⁰ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é da autora. No original: *The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is “art”. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.*

O amplo e ordenado espaço interno do *1º Pavilhão* (figura 3) contrasta com o caos externo e cinza do bairro. Com suas paredes pintadas de branco e iluminação homogênea, seu interior nos remete ao formato arquetípico do cubo branco. Em contraste e harmonia com o ambiente branco e asséptico de seu interior, era possível visualizar a estrutura exposta da arquitetura, remetendo aos galpões minimalistas.

O piso cinza em cimento queimado, era rodeado por paredes brancas recentemente pintadas. Os pilares em concreto aparente sobressaíam das paredes em forma cadenciada atribuindo ritmo ao espaço interno. O fundo do galpão apresentava pé-direito duplo na área coberta por telhas de alumínio. A iluminação homogênea e difusa, dificultava a formação de sombras. O espaço interno do pavilhão se apresentava como uma composição que, nitidamente, reunia características estruturais de um galpão minimalista e o aspecto asséptico do cubo branco, apartado do exterior do bairro. Essa composição a partir de dois ícones de espaços expositivos ao longo da história da arte hegemônica expressou de maneira competente a instauração participativa do pavilhão com as obras em seu interior, resultando em uma exposição-instalação. O pavilhão em si, era a obra.

Figura 4

A diferença de escala entre o corpo do visitante e a pintura
Fonte: elaborado pela autora (2023).



Ao longo do espaço, pinturas de pessoas se fazem presentes e habitam um espaço inventado. No fundo há mais densidade de pinturas que se distribuem pelo espaço, sempre paralelas ao fundo e, em sua maioria, se apresentam de frente para a entrada. No cubo branco e minimalista de Maxwell Alexandre, não há busca pela completa neutralização da cidade ao redor. No piso interno, há o estranhamento causado por alguns bueiros, localizados na linha central que se estende desde a entrada do grande retângulo de 650m², até o fundo. A presença inesperada de um elemento urbano no interior de uma arquitetura causa estranhamento e incita à dúvida entre o que é interno e o que é externo. Essa sensação é acentuada pelos ruídos de carros e caminhões que passam na rua e no viaduto em frente, o que situa e aproxima o próprio espaço expositivo de uma cena cotidiana na cidade.

Nessa montagem, o galpão transubstanciado em *1ª Pavilhão Maxwell Alexandre* transbordou a função de abrigo de um espaço expositivo e passou a ser a exposição em si, fazendo parte constitutiva da obra. A exposição como um todo era a obra de arte. Uma exposição-instalação que, por sua vez ganha plasticidade e potência de se reconfigurar a cada momento, de acordo com a performance do público. Uma vez que o *1ª Pavilhão* é entendido como sujeito participante da obra, por consequência, o público ao adentrar o pavilhão, passa a fazer parte da obra e interferir em sua percepção. O ato de expor do artista transubstanciou a arquitetura em linguagem e expressão com força de criação de um novo território.

Corpos à obra: a experiência corporificada

O artista oportuniza “o encontro” como fruição da exposição. O encontro entre pessoas-visitantes e pessoas-pintura. Uma experiência com potência de transformação das subjetividades presentes em diferentes combinações de encontros de corpos com diferentes marcadores sociais, estruturados por concepções e categorizações hegemônicas, coloniais. O conteúdo da exposição e sua expressão como instalação transubstanciam em obra a própria habitação do espaço expositivo e promove o que Deleuze e Guattari (2017 p. 233) classificam como transformações incorporais: “E entre ambos, entre o conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação [...]: os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que se atribuem como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos”.

A maioria das pinturas apresentava formato vertical em folhas de papel pardo unidas por fitas adesivas. Sobre o fundo pintado de branco de cada painel, sobressaíam corpos pretos em movimentos descontraídos revelados e estancados pela pintura. Todas as pinturas expostas foram montadas ao longo da área interna do pavilhão, livres das paredes. Essa disposição, configurou uma ocupação tridimensional e autônoma das obras, sem acoplamento a qualquer suporte físico. Os leves painéis de papel pardo eram suspensos por singelas presilhas e finos cabos de aço, praticamente imperceptíveis, como é possível conferir no registro feito a partir do mezanino.

Figura 5

Vista aérea desde o mezanino
Fonte: elaborado pela autora
(2023).



O pavilhão foi habitado pelas pessoas-pinturas que, transgredindo os espaços expositivos tradicionais, não constituíam janelas para outra dimensão espaçotemporal, mas impunham um tempo presente, das pessoas-pinturas e, por consequência, valorizavam o tempo presente das pessoas-visitantes. O fundo branco dos painéis se destaca como um importante detalhe: sem cenários individuais, o fundo branco afastava as pessoas-pinturas do cenário da vida cotidiana e as integrava às paredes brancas do espaço expositivo.

No fundo do pavilhão foi suspenso um grande painel de papel pardo aparente em sua cor de fábrica. O painel, resultante da união de 70 folhas de papel, apresentava dimensão total de 12m de largura x 5,60m de altura. A disposição de todos os painéis verticais com alturas e larguras semelhantes, à mesma distância do piso e paralela a esse grande painel de fundo, favorecia a criação de uma relação dimensional entre eles. Algumas pinturas pareciam se afastar como recém-destacadas do grande painel de fundo, enquanto outras pareciam se aproximar, caminhando em sua direção. Esse painel vazio e suspenso próximo à parede de fundo, atribuía ao pavilhão uma percepção de infinito, um espaço em abertura, um fundo para a cena permanentemente em curso.

Ao percorrer o circuito expositivo conformado pelos espaçamentos entre as obras era possível experienciar a aproximação de nossos corpos-visitantes com os corpos-obra, nas pinturas; em várias delas, os olhares atravessavam o espaço e encontravam os olhares dos visitantes, o que intensificava a fusão entre o real e o imagético, e a produção de presença em carne ou em tinta de todos os corpos.

Figura 6

O olhar da personagem pintada que atravessa e encontra os olhares dos visitantes | Imagem A: visitante e pintura, 2023 | Imagem B: detalhe da imagem A.
Fonte: elaborado pela autora (2023).



A



B

O fato de todas as pinturas estarem elevadas a 20cm do piso e apresentarem escala um pouco maior do que a real, lhes atribuíam presença tão factual quanto, de alguma maneira, superior. A experiência na exposição-instalação *Novo Poder: Passabilidade*, remeteu à descrição que o historiador Oliver Grau (2001/2007, p. 43) faz do Grande Friso imersivo da Villa Dei Misteri em Pompeia na Itália, criado em cerca de 60 a.C.: “O efeito geral é o rompimento de barreiras entre o observador e o que está acontecendo nas imagens das paredes, obtido por meio do sugestivo apelo que vem de todos os lados ao observador e que se compõe pelas técnicas do ilusionismo”. Grau reporta-se ao final da República romana (cerca de 60 a.C.), com exemplos que comprovam o longo arco de tempo no qual se estende a experimentação de técnicas para construção de espaços imersivos. Segundo o autor, imersão é um processo caracterizado pela “diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo” (p. 30).

A experiência imersiva na exposição *Novo Poder: Passabilidade* é resultado do crescente envolvimento emocional dos visitantes, provocado por uma série de operações articuladas entre as pinturas e o espaço expositivo, entre conteúdo e expressão. Vale destacar que a experiência de imersão pode ser proposta pelo artista, mas é construção sempre em conjunto com o público, uma vez que seu principal ingrediente é a disposição do visitante. Em uma atualidade em que experiências imersivas são necessariamente vinculadas à utilização de projeções e tecnologias digitais, é importante ressaltar o quanto o *1º Pavilhão Maxwell Alexandre* opera na contramão, ao propor, com êxito, uma experiência imersiva, analógica e conceitual, a partir de materiais simples e operações artísticas e agenciamentos de uma miríade de referências.

Considerações finais

A montagem da exposição *Novo Poder: Passabilidade* no *1º Pavilhão Maxwell Alexandre* não é somente um anexo da montagem no centro cultural La Casa Encendida, em Madri. O *1º Pavilhão* é um projeto estético no qual atuam forças com poder de fazer acontecer, no qual cada elemento faz parte de uma construção de um novo território, um novo poder, como antecipação de uma realidade pós-colonial. A exposição-instalação nos faz habitar uma realidade projetada, que ainda é ficção, mas que é, sobretudo, desejada. O *1º Pavilhão*

Maxwell Alexandre é mais do que uma arquitetura, é um acontecimento, nas palavras de Leda Maria Martins (2021, p. 53).

o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectão (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no ‘tornar possível’. Em outras palavras, esse acontecimento não é em si mesmo temporal, isto é, não está num horizonte determinado, mas é temporalizante, funda o tempo, o que implica já trazer consigo o seu poente e o seu nascente.

A proposta do artista desse “acontecer simultâneo” das exposições em uma cidade do norte global e no Rio de Janeiro, sua cidade de origem, é uma linha de fuga para a desterritorialização de um território artístico em que prevalecem os propósitos hierárquicos de apropriação e violência. O “querer do artista”, provoca um transbordamento, com potência de constituir substrato para outros artistas, intelectuais e todo o público, em territórios contíguos a sua noção de pertencimento, seu país e sua cidade. O artista promove um agenciamento artístico nitidamente decolonial com o objetivo de inspirar reconfigurações das relações e imaginários sociais pela noção de passabilidade dos corpos pretos nas infinitas dimensões que sua obra convoca.

A experiência proporcionada pelo *1ª Pavilhão Maxwell Alexandre* provoca a lembrança de uma afirmação de Deleuze e Guattari (2017, p. 231): “O artista clássico é como um Deus, ao organizar as formas e as substâncias, os códigos, os meios, e os ritmos, ele cria o mundo”. O fazer artístico de Maxwell Alexandre, tanto em conteúdo como em expressão, ratifica a afirmação dos filósofos, ampliando-a.

Suzane Queiroz é doutoranda e bolsista Faperj Nota 10 (Proarq | UFRJ), mestre em Design (PUC-Rio), arquiteta e cenógrafa, com bacharelado em Arquitetura e Urbanismo (FAU | UFRJ). Pesquisadora no grupo de pesquisa *Entre Arte, Arquitetura e Paisagem* (Eaap | Lana | Proarq UFRJ).

Referências

ALEXANDRE, Maxwell. Novo Poder: passabilidade foi a primeira Exposição do primeiro Pavilhão em São Cristóvão. Rio de Janeiro, 20 jul. 2023. Instagram: @pavilhaomaxwellalexandre. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CvDqTcvp58D/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em 20 jul. 2023.

BERGDOLL, Barry. *The pavilion: pleasure and polemics in architecture*. Berlin: Hatje Cantz, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 5. 2 ed., primeira reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2017 [1980].

DICIONÁRIO Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/pavilh%C3%A3o>. Acesso em 18 set. 2023.

DUARTE, Cristóvão. A problemática da revitalização das áreas pericentrais urbanas: o caso do bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: <https://crisovao1.wordpress.com/2012/10/29/a-problematICA-da-revitalizacAO-das-areas-pericentrais-urbanas-o-caso-do-bairro-de-sao-cristovao-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em 23 jul. 2023.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2022.

GOOGLE Maps, *Street View*. 2022. Disponível em: <https://www.google.com/maps/@-22.8989282,-43.2185026,3a,75y,211.68h,97.26t/data=!3m6!1e1!3m4!1sbEu2eRz-7V5IWXTx3HKeRww!2e0!7i16384!8i8192?entry=ttu>. Acesso em 20 jul. 2023.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Senac, 2007.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. California: University of California Press, 1999 [1986].

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar: abrindo a história do presente*. São Paulo: Boitempo, 2022.

SANTOS, Milton. O retorno dos territórios. In: *Território, globalização e fragmentação*. 3 ed. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1996 [1994].

SERRES, Michel. *L'art des ponts: Homo Pontifex*. Paris: Le Pommier, 2013 [2008].

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

QUEIROZ, Suzane. 1º Pavilhão Maxwell Alexandre: arte à obra, território em construção. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 138-158, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

A cozinha é uma biblioteca de filosofia: diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente

La cocina es una biblioteca de filosofía: diálogos con Silvia Rivera Cusicanqui sobre prácticas de descolonización y destecer, entre patatas, zanahorias, ranas y gente

Mariana Guimarães

 0000-0003-4009-3451
marianasguimaraes@hotmail.com

Resumo

O artigo apresenta o encontro da autora com Silvia Rivera Cusicanqui, no Uruguai, em dezembro de 2022. Os diálogos resultantes possibilitaram traçar algumas relações de confluências no pensamento de ambas em relação à prática ancestral da tecelagem, o trabalho produtivo e reprodutivo de mulheres, a arte, e as práticas de descolonização propostas por Rivera Cusicanqui e o destecer, proposto pela autora.

Palavras-chave

Fio. Arte.
Práticas de descolonização. Destecer.

Abstract

El artículo presenta el encuentro de la autora con Silvia Rivera Cusicanqui, en Uruguay, en diciembre de 2022. Los diálogos resultantes permitieron rastrear algunas relaciones de confluencia en el pensamiento de ambas en relación a la práctica ancestral del tejido, el trabajo productivo y reproductivo de las mujeres, el arte y las prácticas de descolonización propuestas por Rivera Cusicanqui y el destejer, propuesto por la autora.

Tecer é o outro

Uruguai – dezembro de 2022

O próximo instante é o desconhecido. Uma bacia verde com dezenas de batatas a espera de mãos voluntárias para as descascar, a fim de preparar a sopa que será servida no jantar. Sento-me para iniciar o ato.

Assim começo meu diálogo com Sílvia Rivera Cusicanqui, que se senta a minha frente, e prontamente iniciamos a tarefa coletiva.

Questiona-se Clarisse Lispector (1998), em *Água viva*: “o próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração”.

Descascar, des- + casco + -ar, é perder ou fazer perder a casca ou qualquer outro revestimento que envolva algum objeto etc.; descorticar.

As mãos começam a descascar. Trocamos ar. Iniciamos um processo de fazer emergir algumas ideias sobre as mãos, sobre o trabalho das mulheres e sobre um sapo gordo que nos olhava e anunciava a chegada de chuvas.

“A cozinha é uma biblioteca de filosofia”, me disse Sílvia, que emendou:

Muitos pensadores foram mortos no período da colonização, mas não pensavam que as mulheres produziam filosofia em seus cotidianos, desde a casa, a agricultura e a tecelagem. A mão sabe, e une o trabalho intelectual ao trabalho manual (Rivera Cusicanqui, diálogos com a autora, Uruguai, dez. 2022).

Conto para Sílvia sobre minha pesquisa com o fio, sobre o diálogo que realizei com sua obra para elaborar o destecer, conceito que desenvolvi em minha tese de doutorado.¹ Destecer é descascar também.

Tecer é a coisa mais difícil que há, e nós perdemos essa capacidade. A tecelã entre 33 e 50 anos é a mulher mais prestigiosa da comunidade. Passou dessa idade, segue tecendo, mas seu valor agora está na transmissão da memória da matemática do tecer. Não se trata de hierarquia, mas de especificidades. O que uma mulher faz aos 33 não faz aos 80, é um ritual. Os homens, por exemplo, o guerreiro protege a fronteira da tribo e a tecedora tece com os cabelos dos inimigos. Não é menos, é outra função. As tecelãs idosas se comunicam com a Lhama negra celestial, que transmite as cores dos tecidos, as chuvas. Mulher é a que troca (Rivera Cusicanqui, 2022).

¹ Guimarães (2021), sob orientação da professora doutora Doris Kosminsky.





Figuras 1, 2 e 3
Em primeiro plano, Silvia
Rivera Cusicanqui e Mariana
Guimarães, Uruguai, 2022

Seguimos assim dialogando. Acabaram as batatas. Continuamos as trocas em diversos momentos, conversas em torno de outras amigas que estavam conosco, mulheres imensas, cuja troca é o valor principal. Foram dias de muita aprendizagem, desafios e alegrias.²

Silvia Rivera Cusicanqui, de ancestralidade aymara, socióloga, historiadora e escritora boliviana, tem extensa atuação política no campo do pensamento e das práticas de descolonização. A autora apresenta algumas reflexões a partir de uma concepção descolonizadora, começando por nos fazer pensar com nossa própria cabeça, gerando novas resistências, aprendendo a partir de nossas próprias epistemologias.

Para a teórica andina, no comum, muitas vozes coexistem, coincidem, e, pela simultaneidade dessas vozes e forças rompemos com a ideia linear de uma historicidade coerente, igualitária e coesa, que jamais ocorreu na América Latina, e de um multiculturalismo caricato, que encobre privilégios políticos disfarçados em retórica de igualdade e cidadania. Um multiculturalismo encoberto de novos adornos para opressão, apropriação de culturas e novas formas de colonização. Não pode haver um discurso de descolonização que não inclua uma prática descolonizadora para fazer aflorarem forças complementares.

Rivera propõe o *Ch'ixi* como uma força descolonizadora da mestiçagem que rompe com a linearidade e faz coexistirem simultaneamente forças opostas, possibilitando o diálogo com o todo, com aquilo a que fazemos fronteira. Conjuga o mundo indígena com o oposto, sem a ele se mesclar, mas coexistindo, em paralelo, a partir das múltiplas diferenças culturais. O *Ch'ixi* intensifica as contradições, distingue-as para as poder unir. Não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam.

A palavra *ch'ixi* tem várias conotações: é uma cor resultante da justaposição, em pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas ou contrastantes: branco e preto, vermelho e verde etc. É esse cinza mosqueado resultante da mistura imperceptível do branco e do preto, que se confundem para a percepção sem nunca misturar tudo. A noção

² Encontro Nido – Festival Internacional de Artes Vivas – Rivera, Uruguai. Em 2022, o tema do encontro foi: “O próximo instante é o desconhecido” e teve como anfitriãs Suely Rolnik, Carolina Mendonça e Victória Perez Rojo. Silvia Rivera Cusicanqui foi uma das convidadas.

ch'ixi, como muitas outras (*allqa*, *ayni*) obedece à ideia aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído³ (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 69).

Fazer política, nesse sentido, para a teórica, tem a ver com o micro, com a coerência entre as ações e as palavras, com o fortalecimento e a junção do pensamento e das práticas manuais. Tecer relações que integrem o corpo, a mente e as práticas domésticas, buscando a união entre artesanania e teoria. Um aprender cotidiano a partir de nossos próprios pensamentos, pensar a partir de nossas próprias cabeças, e problematizar a partir da experiência cotidiana vivida, reatualizando a memória da experiência, unindo os sentidos do corpo e da mente. E, por fim, aprender com nossa própria epistemologia a pensar desde o sul global, sob outras perspectivas, invertendo as relações e construindo-nos como sujeitos epistemológicos, não como objetos.

Essas ideias apresentadas por Silvia em seus livros, contribuiriam imensamente para a elaboração do conceito de destecer, que desenvolvi a partir da pesquisa e investigação do fio e da bordadura contemporânea em diálogo com práticas ancestrais de tessitura: a arte contemporânea, a educação e a clínica em desdobramentos filosóficos, ecológicos, estéticos, éticos e sociais.

O que proponho como destecer, nessa direção, seria a prática e a conduta descolonizadoras frente à linguagem tradicional têxtil subjugada ao espaço doméstico como coisa de mulher. Uma proposição para práticas de desfazimento de crenças e condutas limitantes que aprisionaram as mulheres junto aos trabalhos com linhas e agulhas. Compreende-se que esses trabalhos foram utilizados pelo sistema patriarcal e colonial para a construção de um corpo dócil e forjado na obediência, na serventia, para a manutenção do espaço doméstico e, ainda, para o fortalecimento do sistema capitalista pelo confinamento da mulher ao trabalho produtivo e reprodutivo. O destecer é uma conduta de transformação e reinvenção radical da linguagem e dos espaços de opressão e confinamento. A casa assume uma função plástica e convoca para novas experiências e memórias.

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones: es color produto de la yuxtaposición, en pequenos puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde etc. Es esse gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse de todo. La noción ch'ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluído.*

O destecer estaria relacionado a fazer coexistirem no interior da mesma linguagem práticas antagônicas que revelem as tensões sociais, históricas e plásticas presentes na linguagem têxtil, criando uma linguagem outra. E entraria como método na produção de novas narrativas e processos de subjetivação que possibilitem novos modos de existência.

Trata-se de criar uma dobra, uma fissura na linguagem. A dobra possibilitada pelo destecer seria como uma contraconduta que revela um território; e seu processo de construção faz coexistirem um dentro e um fora, simultaneamente, possibilitando a invenção de um território outro, para onde é possível fazer convergirem outras forças. Na instauração de novas proposições e métodos com a técnica, outras nomeações e caminhos surgem frente à linguagem, mas sobretudo frente à existência.

O destecer é político, pois nos permite o acesso aos processos e formas de opressão vivenciados e deles nos liberta. O desfazimento nos autoriza a dissolver uma forma fixada e construída ao mesmo tempo que revela uma nova forma, que se apresenta a partir da desconstrução da forma anterior; é no campo do que já existe que se desterritorializa. Está além da linguagem, muito embora o destecer tenha sido elaborado a partir do encontro com a linguagem. É a expansão da linguagem para significados outros. Nos apresenta novos sentidos, a libertação das técnicas e das condutas limitantes que compõem os rituais no fazer. Amplia as possibilidades de criação, reinvenção e acesso a todas e todos que desejam a experiência. Desmonta a oposição certo e errado, avesso ou direito, casa ou rua, masculino ou feminino; há a apreensão do ritmo e da duração, do movimento originário por detrás de toda criação, o que contém a liberdade.

A descolonização da linguagem está intimamente relacionada à promoção de ações e práticas descolonizadoras que busquem estratégias de inverter a relação com a produção de conhecimento; para retomar o conhecimento da produção; para repossuir os modos de produção; para dismantelar o capitalismo por dentro.

Fio que enforca: o silêncio forjado

A colonização nos formou a partir de uma lógica dominante mantendo a cultura europeia como molde e destino: patriarcal, opressora e moralizante. A colonização também ocorreu por meio dos tempos e dos trabalhos manuais

e domésticos restritos e impostos às mulheres na América Latina, conforme um projeto importante do final do século 17: o da domesticação de corpos femininos e de sua adequação a um modelo de feminilidade, doçura e obediência. Sempre para fortalecer a função produtiva e reprodutora forjada pelo sistema ao corpo feminino.

Mulheres foram subjugadas à reprodução e à produção na Europa em resposta à violência massiva a seus corpos nos séculos anteriores, no período da Inquisição, desde quando se usava toda forma de insubordinação como justificativa para assassinar pessoas e, sobretudo, milhares de mulheres.

Um instrumento de emancipação na Idade Média foi a tecelagem – mulheres lideravam fábricas têxteis, administravam o ofício por toda a Europa, promoviam um crescimento de trabalhadoras urbanas que estiveram envolvidas em constantes rebeliões contra o clero e a nobreza. Essas mulheres encabeçaram alguns movimentos de êxodo do campo para as cidades, devido à perda do direito à terra e, apesar de viver em condições miseráveis, no ambiente urbano a subordinação à tutela masculina era menor. Mulheres podiam viver sozinhas, aliar-se a comunidades e trabalhar coletivamente em oficinas compostas em sua maioria por outras mulheres, como apresenta a historiadora italiana Silvia Federici (2017). Nas cidades medievais, as mulheres ocupavam diversas funções antes destinadas aos homens, porém, em algumas guildas a presença feminina era bastante expressiva. “Algumas guildas, como a da seda, eram controladas por elas; em outras, a percentagem de trabalho feminino era tão alta quanto a dos homens” (p. 64).

Enquanto ganhavam autonomia as mulheres se tornavam ainda mais perseguidas pelo clero e acusadas de heresia por qualquer razão, até o simples fato de ser mulheres, “há documentos que mostram que algumas tecelãs foram ameaçadas de excomunhão por não terem entregado a tempo o produto de seu trabalho aos mercadores ou por não terem feito adequadamente seu trabalho” (Federici, 2017, p. 73).

No Brasil, assim como nas três Américas, a população indígena era dizimada ao mesmo tempo que uma população de negros era retirada violentamente de suas tradições, costumes e crenças para fortalecer um sistema emergente: o da escravidão. A Revolução Industrial e o capitalismo nasceram das mãos calejadas e dos corpos cobertos com o sangue derramado em diversas partes do globo terrestre, sobretudo nas colônias de exploração mercantil.

A partir da colonização portuguesa ocorrem a expansão do cultivo do algodão e a disseminação de técnicas têxteis diversas via o ensino promovido pelas mãos de freiras nos conventos. O conhecimento das mulheres portuguesas e europeias, de maneira geral, era dirigido às mulheres nativas, escravizadas e mestiças. Foi necessário ensinar e promover a prática de inúmeras técnicas de costura, rendas e bordados para a formação de uma mão de obra especializada que produzisse roupas e vestes para os enxovais eclesiásticos e nobres.

No Brasil, os trabalhos relacionados à linha e agulha sempre foram realizados pelas mulheres, com apenas duas distinções: a classe social e a raça, que ditavam os trabalhos de acordo com a intenção social para cada mulher. No Brasil colônia, a mulher escravizada fiava, costurava e bordava para a sinhá como para a sinhazinha que iria se casar. E também para vender nas ruas seus bordados e garantir o ganho, uma renda para sua senhora. A mulher pobre fiava, bordava e costurava para fora, para garantir sua subsistência. “As mulheres pobres não tinham outra escolha a não ser garantir seu sustento e movimentar a economia doméstica. Eram, pois, costureiras, rendeiras, lavadeiras, fiandeiras ou roceiras” (Falci, 2018, p. 250). A mulher brasileira começou sua emancipação fazendo para fora o que fazia dentro de casa, lavando roupa para fora, cozinhando para fora, costurando para fora, mas estava sempre envolvida nas obrigações e tarefas de dentro de casa.

Já a mulher rica também fiava, bordava e costurava..., mas o seu era um trabalho educativo, para matar o tempo ocioso e para garantir sua formação doméstica. Às mulheres brancas, senhoras de engenho, cabia uma educação baseada na formação de uma mulher apta ao casamento e à maternidade, de modo que o bordado e a costura eram práticas que colaboravam para a domesticação de seus corpos. O ofício era muito estimulado pelas mulheres mais velhas nas jovens sinhazinhas, que ocupavam seu tempo, suas mãos e sobretudo seus pensamentos na produção das peças de seus enxovais. O eterno enxoval era constituído desde a mais tenra idade como um modo de criação de vínculos ao porvir do casamento.

A confecção do enxoval era iniciada aos 12 anos, “com peças de linho mandadas bordar e guardadas em papel de seda, em baús; e seguindo os conselhos amigáveis da mãe experiente para que a moça tivesse um comportamento moderado e repleto de solicitude ‘para poder casar’” (Falci, 2018, p. 256). A valorização do casamento e a constituição das peças de enxoval produziam

profunda angústia em jovens senhoritas que, mais tarde, tornavam-se esposas e exemplos de honestidade, caridade, obediência e dedicação ao marido, aos filhos e à casa.

A ideologia higienista fortalecida pelo crescimento das cidades e da burguesia influenciou a escolha dos tecidos sempre brancos para os enxovais femininos. O uso da roupa branca estava diretamente relacionado ao desejo de limpeza como uma ideologia elitista e moralista. O branco como sinônimo de limpo, imaculado, sem manchas, remete à pureza, à virgindade e à limpeza social. Do mesmo modo, a ideia de um avesso perfeito, construída nos círculos de mulheres bordadeiras como um atributo para designar um bom bordado, apresenta uma relação muito próxima à ideia de castidade e moral impecável, em que avesso e direito não deixam traços nem vestígios de imperfeição. Entende-se que a ideia do avesso perfeito é uma prática moralizante que pretende verificar e vigiar todos os caminhos percorridos por uma mulher, seus avessos, pensamentos, desejos e fabulações mais íntimas.

A confecção do enxoval era também um instrumento disciplinador de mulheres libidinosas, por concentrar os corpos, as mãos e os pensamentos, assim como na prática diária de rezar o terço. Ocupar as mãos e ocupar as cabeças. A igreja considerava o tempo livre uma tentação, quando o corpo da mulher era passível de encarnar a figura de Eva. Assim, desde cedo era preciso domesticar e abafar os sentimentos das mulheres, que carregavam o peso do pecado original. A sexualidade feminina precisava ser vigiada de perto, “nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden” (Araújo, 2018, p. 46).

A tentação feminina podia ser combatida e domada pelos serviços domésticos e manuais. A agulha foi utilizada como remédio contra a ociosidade feminina pelos patriarcas das igrejas que consideravam a mulher tendente à licenciosidade sexual se nada tivesse para ocupar as mãos. Em narrativas e sermões eram propagadas histórias e arquétipos para a formação do caráter feminino inspirado pelas imagens de rainhas europeias como da Virgem Maria e congêneres, “as rainhas não se envergonham de tecer e costurar; Edith, rainha de Eduardo, o Confessor, costurava roupas simples, assim como Matilda, rainha de Guilherme, o Conquistador” (Sennett, 2009, p. 72).

Na carta-guia de casados, escrita por Manuel de Melo, em 1651, observa-se que a violência em relação à mulher passa também pela imposição das técnicas têxteis como única possibilidade de conhecimento e aprendizagem: “às

mulheres bastavam as primeiras letras, visto que seu melhor livro é a almofada e o bastidor” (Araújo, 2018, p. 50). Das mulheres brancas e ricas no Brasil colonial era pretendido que escrevessem apenas o necessário para a lida doméstica, como a leitura de uma receita, a execução de contas simples. A uma menina bem-criada seria necessário apenas riscar, fiar, bordar e coser.

Durante o reinado de dona Maria I, em 1785, foi promulgado um decreto que proibia a atividade têxtil industrial no Brasil, alegando que a indústria retirava mão de obra que seria empregada na indústria do minério e na agricultura. A medida privilegiava indústrias têxteis portuguesas principalmente e europeias em geral. A produção têxtil no país era permitida apenas para a fabricação de vestuário para os escravizados e para a formação do corpo forjado e dócil feminino.

A expansão da industrialização, o fim da escravidão e a chegada da mão de obra imigrante trouxeram uma nova fase histórica de apropriação e de utilização das técnicas têxteis pela indústria. A apropriação da mão de obra feminina pela indústria têxtil na cidade de São Paulo, entre o final do século 19 e o início do 20, foi um fenômeno estudado por Maleronka (2007) que apresenta como ocorreu a ampla divulgação por parte do Estado em narrativas publicitárias convocando mulheres, sobretudo pobres e negras, para qualificação em institutos profissionais femininos, adaptando os saberes até então considerados domésticos para a industrialização e a produção em série. Naquele momento, as mulheres antes confinadas à opressão do espaço doméstico, viveriam a opressão da rua, de padrões e de péssimas condições de trabalho no espaço fabril.

Em consonância com a expansão da indústria, expande-se a opressão e a violência do trabalho exaustivo e mal remunerado. Muitos conflitos marcam esse momento importante da história moderna. O acúmulo de tarefas, as condições insalubres de trabalho, o emprego ilegal de crianças e mulheres. O desenvolvimento do capitalismo e a variedade no *design* estampado nos tecidos se tornaram a chave para a persuasão e angariação de clientes.

A mecanização possibilitou rapidez e variedade na produção. Toda a modernização, entretanto, aumentou os lucros, diversificou os modelos das peças, mas não possibilitou melhorias nas condições de trabalho para trabalhadores e trabalhadoras têxteis.

Desse período histórico e político resultam as grandes revoluções das trabalhadoras têxteis. Importante ressaltar que mulheres tecelãs de uma fábrica têxtil em Nova York morreram queimadas por policiais em 8 de março

de 1857, ao reivindicar melhores condições de trabalho, como a diminuição da jornada diária e a licença-maternidade, por exemplo. Do mesmo modo, foram mulheres russas e operárias têxteis que lideraram a grande greve de Petrogrado em 1917, dando origem à revolução mais profunda da história, que derrubou o império russo e levou Vladimir Lênin ao poder.

Mulheres trabalhadoras reivindicavam direitos e igualdade de gênero. A tecelagem é feminina. Movimento coletivo de fazer a si mesmas na mesma medida que nós nos fazemos. Tecer é um ato político.

É do início do século 20, de 1909, apenas 20 anos após a Proclamação da República, que Pedro Bruno pinta o quadro *A Pátria*, em que o artista registra a confecção da bandeira do Brasil. Na alegoria estão representadas a ordem, a cena doméstica, o trabalho feminino da confecção tecelã simultânea à educação, criação e ao ensinamento de amor aos filhos para com os símbolos da chamada pátria-mãe, o progresso; diversas mulheres tecem, costuram e bordam a bandeira do Brasil, as crianças convivem durante o aleitamento, recebem colo, descanso e conforto, o ambiente é acolhedor, não há mulheres negras nem indígenas, o único homem retratado está sentado no fundo e observa a produção de símbolos e filhos plácida e obediente dessas mulheres. Nota-se ainda uma imagem de Nossa Senhora, sobre a mesa.

A pintura do século 20 traz diversas interpretações quanto ao ideal positivista que se formava na época e a construção de uma nação política e ideologicamente assentada. Nas ruas e na política, o exercício em defesa da liberdade e do desenvolvimento da nação é realizado por homens brancos; porém, em casa, às mulheres cabiam as funções produtiva e reprodutiva, e a costura pacífica da bandeira. Mulheres brancas tecem a bandeira que será o símbolo maior do país, em tela que representa o papel da mulher na educação dos filhos, no culto de valores morais da família e da pátria.

A colonização influenciava, como segue influenciando até os dias atuais, as práticas têxteis; haja vista a nomeação das técnicas e pontos dos principais fazeres tradicionais. É possível acompanhar os rastros da colonização na linguagem pelos nomes das técnicas: renda renascença, irlandesa, de bilro, bordado Richelieu, renda crivo etc. Todo o passado nessa tradição artesanal realizada por mulheres foi construído a partir da imposição desses afazeres pelos colonizadores, fosse no sistema mercantil ou no capitalista. Detrás de cada fazer tradicional existe uma história de aculturação de práticas que vieram com o colonizar.

Podemos afirmar que esse fato ainda não foi superado, e é na percepção e observação de seus lares e trajas que posso reafirmar: a produção de rendas e bordados brancos serve a uma elite habitante de grandes cidades ou casas-grandes pelo interior do país. As toalhas, panos e vestidos de renda e bordados não são peças utilizadas pelas artesãs que as produzem.

O capitalismo em sua mais cruel performance segue escravizando inúmeros trabalhadores pelo mundo, em fábricas clandestinas impulsionadas pela indústria da moda. Grifes têxteis famosas de todo o mundo seguem escravizando homens, mulheres e crianças, sacrificando animais e poluindo o meio ambiente. De modo que o bordado, a costura e o têxtil são muita coisa, e estão sempre em vias de atualização na contemporaneidade. São histórias dentro de histórias, e devemos questionar: qual a história dentro da história que pretendemos contar?

Para construir e propor um pensamento sobre o bordado, a renda e as práticas de costura em consonância com a pesquisa em arte contemporânea, compreende-se que é necessário o destecer de práticas e discursos dominantes, que inferiorizam os fazeres ainda inscritos em uma tradição de arte menor e, sobretudo, a subalternização do pensamento produzindo por artesãs tradicionais em oposição ao pensamento produzido no campo das artes visuais. De modo que se compreenda que para dialogar e expandir a linguagem é preciso adentrá-la e percorrer o campo tradicional onde esteja fundamentada, conhecê-la de dentro, para a partir daí poder recriá-la.

O fio fala: o tecer é vivo

Em 2018 realizei uma viagem de campo pelo interior do Brasil para conhecer e dialogar com mulheres trabalhadoras têxteis.⁴ No sertão paraibano

⁴ Em julho de 2018, realizei pesquisa de campo em seis estados brasileiros, com início no sertão de Minas Gerais e término no sertão da Paraíba. Visitei dez associações de mulheres artesãs trabalhadoras do fio, em distintas técnicas, como fiação, tecelagem, cestaria, renda de bilro, renda renascença, crochê e renda labirinto. Os grupos visitados foram Associação dos Artesãos de Riachinho (MG), Associação dos Artesãos Cores do Cerrado de Uruana de Minas (MG), Associação dos Artesãos de Bonfinópolis (MG), Associação das Rendeiras do Morro da Mariana, Parnaíba (PI), Associação das Artesãs do Marcelino (MA), Lavadeira e passadeira, Barreirinhas (MA), Associação de Crocheteiras Mundo Jeri, Jericoacora (CE), Coopetigre – Cooperativa de Rendeiras Renascença São João do Tigre (PB), Assoart – Associação de Rendeiras Renascença, de São João do Tigre (PB), Associação das Artesãs Rurais de Chã dos Pereiras (PB).

conheci as rendeiras de renascença,⁵ moradoras de belas casas geométricas que me contaram que a maioria das rendeiras prefere mesmo trabalhar em casa, pois vai fazendo as costuras entre as painéis.

Na cooperativa Coopetigre, na pequena cidade de São João do Tigre (PB) fui recebida por seis senhoras rendeiras, que me relataram a mesma história: “aprendemos com nossas mães”. E contaram um fato que me emocionou muito: no passado não havia luz nos sítios, então a renda era feita sob a luz do candeeiro, o que fazia com que acordassem com as narinas sujas pela fumaça do querosene; a renda era feita à noite, porque durante o dia todas trabalhavam na roça, cuidavam das crianças e da casa.

A luz elétrica chegara havia pouco tempo no sertão, do mesmo modo as estradas de asfalto, inauguradas havia apenas seis meses – a população era completamente isolada. Com os programas sociais de redistribuição de renda, sobretudo no governo do presidente Lula (2003-2011) como o Bolsa Família e o Luz para todos, a extrema miséria foi erradicada na área, não havia mais fome; já durante o governo Dilma (2011-2016), o programa de construção de cisternas os protegeu da última seca, que durou sete anos, mas foi menos violenta aos animais e aos sertanejos.

Vimos muitos desvios e processos de singularidades potentes, sobretudo na resistência das mulheres artesãs em permanecer no trabalho tradicional, na organização e reinvenção de suas práticas e narrativas. O sertão não é para iniciantes. Há abismos de faltas: saúde, educação, assistência básica... No sertão a ferida é um pouco mais exposta que na maior parte do Brasil, tem uma cicatriz grande por ali, que a terra vermelha não deixa curar; entre a seca e a chuva, o chão sempre se rasga, é sempre presença.

No encontro com mulheres artesãs refleti muito sobre como articular o trabalho manual com o trabalho intelectual, de modo a produzir um pensamento a partir do que é vivido no cotidiano, produzir epistemologias a partir da casa, do doméstico, do manual.

⁵ A renda renascença é de origem francesa, uma pérola muito delicada e minuciosa. É feita a partir de uma fita chamada lace, cria-se um risco com o lace e a partir da fita os pontos vão surgindo. São muitos pontos, aproximadamente 100 ou mais. É uma espécie de crochê com agulha de costura. Para algumas peças as artesãs utilizam uma almofada para firmar o ponto. O lace é alinhavado no risco que fica preso em um plástico grosso.

Nesse sentido, tenho observado que a prática política e emancipadora dessas trabalhadoras consiste em organizar-se em associações e cooperativas para produzir juntas um pensamento coeso e coerente sobre suas ações e palavras frente às demandas selvagens do capital, fortalecendo as comunidades de mulheres em torno de um fazer tradicional e criativo, que produz relações significativas que alimentam seus processos de singularização, afeto e cuidado recíproco.

Produzir renda renascença à luz de um candeeiro é metáfora para mim. Produzir beleza com as mãos calejadas de trabalhar a terra seca, ver filho com fome, sofrer com a falta d'água, ver os animais morrendo. Produzir renda branca de flor no meio da aridez do sertão é o maior ato de resistência, poesia e sublimação que posso conhecer. É expandir a existência para outras possibilidades de vida.

Observa-se por todo o sertão um pé de flor, um arbusto pequeno com flores brancas. Esse arbusto foi unânime na paisagem e nas portas das casas, acredito que foi a única árvore com flores que vi. A flor é branca e nasce em buquê, parece muito com jasmim-manga, mas não tem perfume. Descobri que a planta se chama buquê-de-noiva, mas para mim poderia se chamar pé de renda.

As mulheres estão a todo momento tecendo relações umas com as outras. Criando redes de cooperação e cuidado, sobretudo inventando novos mundos para existir. Tecemos para nos comunicar, mas sobretudo para sobreviver. Interessam-me as narrativas de invenção que apontam para novos modos de existir e reexistir, formas de liberação e enfrentamento dessa rede amorfa que o colonialismo teceu para nossos corpos. O tecer é metáfora para encarnação dessas ideias.

Nesse sentido, são muitas histórias, mitos e cosmovisões que envolvem a figura da tecelã, muitas as histórias, talvez a maioria delas, minhas conhecidas, figure na mitologia grega: as Moiras, Penélope, Ariadne e Aracne sinalizam a função desenvolvida por mulheres gregas naquele período social e histórico, na importância da transmissão e na preservação das técnicas têxteis como tecnologias realizadas no âmbito da vida doméstica. As Moiras, por exemplo, são três irmãs que embora não sejam deusas sentam-se ao lado de Zeus no Olimpo, e comandam a vida, o destino e a morte de seres humanos, deuses e semideuses.

São narrativas e alegorias estudadas amplamente e revisitadas por inúmeros pensadores, artistas e poetas ao longo da história da humanidade;

seus trabalhos nos aproximam dessas heroínas presentes na memória coletiva de povos colonizados pela cultura ocidental. Histórias e mitologias que guardam o texto, a memória e a oralidade de uma cultura milenar, que nos afetam ainda na contemporaneidade e que nos fazem levantar questões e pensares. Assim como a longa espera de Penélope, tecendo e destecendo para nunca terminar, o fio de Ariadne que nos auxilia a destecer para resolver labirintos, a habilidade de Aracne e a tessitura do destino como um grande fio fiado pela velha a fiar.

São diversos mitos, apesar de amplamente estudados, que ainda são abertos a novas interpretações, elaborações. É importante, entretanto, nos aproximar de mitos e cosmovisões não brancos nem eurocentrados, tensionar os espaços de construção de narrativas e propor desfazimentos possíveis, ampliando o repertório e as visões sobre o tema.

Quando Silvia Rivera me contou sobre a Lhama Negra Celestial, o impacto foi imediato, uma cosmovisão andina aymara que ultrapassa as dicotomias presentes em muitas estruturas de mitos gregos, por exemplo, uma possibilidade de leitura para além do bem e do mal, do certo ou do errado, uma aproximação com a vida em sua complexidade.

É preciso falar com as metáforas. Às vezes é melhor falar em metáforas, não necessitamos explicar tanto. Não há necessidade de tanto conhecimento, somente a metáfora é necessária, não há o que explicar tudo o tempo todo, muita experiência não se transmite, vive-se (Rivera Cusicanqui, 2022).

Na cosmovisão andina aymara há uma tradição de cantar para os animais, como forma de resistência frente às severidades do clima, cantar como uma forma de sobreviver. As mulheres são as principais pastoras e guardam a tradição de cantar para os animais, tecer e fiar. É uma poética andina de resistência, seus fazeres estão interligados e são fundamentais na cultura de expressão têxtil como é a andina.

Totalmente inseridas nessa tradição, as lhamas são consideradas animais sagrados; delas o povo andino tem aproveitamento total; seu pelo, seus ossos e até sua pele podem viabilizar vestuário, alimentação e transporte. Os animais não são apenas uma parte necessária das obrigações de trabalho, mas são uma de suas forças. O cantar é uma prática da oralidade andina que divide analogias

com o tecer e o fiar, e existem processos e padrões comuns para ambos os fazeres. Falar do canto é falar do têxtil; ambos são expressões do conhecimento feminino, as relações com a terra, com o corpo, com o sangue. “O movimento de lançadeira da mulher ao passar a trama pelo urdume é comparado ao arado do homem ao abrir sulcos na terra”⁶ (Arnold, Yapita, 2018, p. 85)

O uso das cores, os cantos, os tipos de pontos e padrões de tecelagem guardam relação direta com a idade das mulheres, com os ciclos de sangue e de fertilidade, e com as estações do ano. A transmissão e a reinvenção respeitam os ciclos de sangue, do clima, da idade de cada mulher.

O tecer é vivo, e suas transmissão e reinvenção são partes vitais da ecologia andina. Nenhuma das atividades pode se separar. Pastorear, tecer e cantar.

É pelo canto das mulheres que a lã cresce nos animais e os rebanhos ficam fortes. As lãs são usadas para diferentes tessituras e de acordo com a faixa etária; as mulheres entre 33 e 50 anos são as mais prestigiosas, usam mais vermelho, estão em idade reprodutiva, portanto têm mais sangue em seus corpos. O tecer é como uma oferenda para a terra, assim como o sangue e o canto. Quando tecem as mulheres “cravam suas quatro estacas na terra e expressam sua dádiva à terra virgem para que ela receba sua oferenda”⁷ (Arnold, Yapita, 2018, p. 110).

Nos Andes, envolver um corpo num tecido é convertê-lo em humano (*jagi*). Para eles, os moradores da cidade (como qualquer forasteiro) estão nus (*q'ara*), uma vez que não estão acostumados desde o nascimento a usar a cobertura têxtil única que é *Qaqachaka*⁸ (Arnold, Yapita, 2018, p. 41).

Há frequências de sons entre o tecer, o fiar e a intensidade do canto, aprende-se a cantar e tecer com o coração. A mulher agarra as canções como agarra as cores do tecido ao fazer combinações.

⁶ No original: *El movimiento de lanzadera de la mujer al pasar la trama por la undimbre, se compara al arado del hombre al abrir surcos en la tierra.*

⁷ No original: *Clavan sus quatro estacas en la tierra y expresan su regalo a la tierra Virgen para que reciba su ofrenda.*

⁸ No original: *En los Andes, el envolver un cuerpo en un textil es convertirlo en humano (jagi). Para ellos, los ciudadanos (como cualquier outro forasteiro) son desnudos (q'ara), ya que no han sido acostumbrados desde su nacimiento a vestir la envoltura textil singular que es Qaqachaka.*

As mulheres se sentem mais inspiradas em suas tarefas criativas durante os momentos férteis do ano, na época das chuvas, e menos no tempo seco. As mulheres são mais inspiradas em momentos mais férteis quando são jovens.

O verbo *phanchayanã* capta a sensação de fertilidade do corpo, da mente e da estação: descreve o desabrochar de um botão e a abertura do coração no momento em que ele nasce e se inspira para tecer. Essa poderosa noção de “florescer” inter-relaciona a atividade de recordação no coração, a sede feminina da memória e da inspiração, com a capacidade feminina de gerar perpetuamente a linhagem, tanto humana como animal. “Coração, faça-me florescer”: *Chuyma phaqtatistanta*, dizem. Então seus animais estão felizes e elas também estão felizes⁹ (Arnold, Yapita, 2018).

As cores de suas roupas têm relação com os ciclos de fertilidade e com a idade. Há uma sinestesia entre a intensidade do canto e do sangue menstrual; a cor e os desenhos do têxtil derivam de uma força emocional e de poder, um sistema em muitas camadas de significado. Para as idosas, que têm menos sangue no corpo, o uso do vermelho é menos intenso, porém são as mulheres velhas que podem dialogar com a Lhama Cósmica Celestial.

A Lhama Cósmica Celestial é a junção de diversas constelações que se formam em vários desenhos e que são observados por homens e mulheres durante o passar das estações. A partir dessas constelações são observados caminhos e conhecimentos transmitidos de geração a geração, que formam a base da astronomia aymara.

A Lhama Cósmica, em seus fluxos de sangue e parto, quando jorra sua placenta, transmite entre tantas outras coisas os conhecimentos, as cores das lãs das lhamas terrestres e, também, as cores das flores e das estações, mediadas pelo arco-íris. São as mulheres velhas que aprendem das Lhamas Cósmicas a matemática dos pontos, as cores, a memória do tecer.

⁹ No original: *El verbo phanchayanã capta el sentido de fertilidad del cuerpo, mente y temporada: describe el florecer de un capullo y el abrir del corazón en el momento cuando se levanta y se muestra inspirada para tejer. Esta poderosa noción de “hacer florecer” interrelaciona la actividad de recordar en el corazón, la sede femenina de la memoria e inspiración, con la capacidad femenina para generar perpetuamente el linaje, tanto humana como animal. “Corazón, hazme florecer”: Chuyma phaqtatistanta, dicen. Entonces sus animales son felices y ellas también son felices.*

Nesse sentido, a constelação nebulosa da Lhama Celestial dirige os corpos das mulheres assim como a lua, e podemos supor que Ela sangra todos os meses, assim como as mulheres, na ausência da lua (*jiwa*) e da lua cheia. (*urt'a*) [...] Então, na própria experiência das mulheres, qualquer periodicidade (seja em ciclos mensais ou anuais) é como “botões fractais” do ritmo cíclico perpétuo da fertilidade, dirigido pela Lhama Celestial¹⁰ (Arnold, Yapita, 2018, p. 221 e 247).

A Lhama negra é esse animal celestial que caminha e pare no centro das galáxias, transmite em suas alegorias percepções e ações para homens e mulheres, e sobretudo transmite uma cosmovisão que tem como base o respeito aos ciclos, aos corpos e a suas especificidades de acordo com o momento de cada um ou uma.

O tecer está diretamente relacionado com a terra, com os ciclos. Espera e pausas, com a ideia e vivência de um tempo mais estendido. A cosmovisão aymara, em tensionamento com a mitologia grega, nos amplia a percepção para a não existência de heroínas nem deusas, a deusa é o tempo que vive em cada corpo da mulher, cada pausa, a quantidade de sangue, de cor, de intensidade no cantar, fiar e plantar. Ensina que há pausas, há partos, há sangue. Há espera. Há cores quando há chuva, abundância de matizes.

Com o colonizador católico veio a culpa, o bem e o mal, a moral que forjou corpos, silenciou, afastou e fixou corporeidades, o tempo que se distanciou do espaço, o tecer, a terra e a mulher perderam suas cosmovisões para se tornar objetos de produção e reprodução.

O fio é dispositivo de mediação entre o céu e a terra, os seres humanos e o território; é fluxo, como uma semente em contínua brotação. É preciso expandir a linguagem e produzir estratégias de reconexão com a vida em suas urgências, preservar as metáforas, fazer falar e ver pelos objetos e pelas práticas.

O fio é semente em movimento, expande-se e se ramifica na trama têxtil. É ação. Fio-semente é o primeiro devir do fio. Uma arquitetura germinal, minúscula

¹⁰ No original: *En este sentido, la constelación nebulosa de la Llama Celestial dirige los cuerpos de las mujeres tal como hace la luna, y podemos asumir que Ella sangra cada mes, igual que las mujeres, en la ausencia de la luna (jiwa) y la luna llena (urt'a) [...] Entonces, en la propia experiencia de las mujeres, cualquier periodicidad (ya sea en ciclos mensuales o anuales), son como “brotes-fractales” del ritmo cíclico perpetuo de la fertilidad, dirigida por la Llama Celestial.*

e grandiosa. Devir constante do tornar-se. O fio nasce da semente. Hipocótilo é o nome dado ao pequeno caule do embrião que brota da semente recém-germinada, situado entre o ponto de inserção dos cotilédones, que são as primeiras folhas e a radícula, a primeira raiz. O hipocótilo é um pequeno fio. Primeiro fio de vida que brota de uma semente que acaba de germinar e nascer para a possibilidade de ser um pequeno arbusto ou uma grande árvore. O enraizamento do hipocótilo esgota as reservas da semente, o fio cresce para baixo para enraizar e deixa o que está em cima sem nutrientes. É uma aposta na vida.

Toda floresta, no início, é fio

O fio se apresenta como fenômeno híbrido que articula, em seu estudo, elementos heterogêneos que permitem o tensionamento de inúmeras possibilidades reflexivas e experiências distintas com o objeto investigado. O tecer está intimamente ligado à terra. A terra está cada vez mais distante da mulher. Tecer-mulher-terra.¹¹ A tríade contém um trabalho sagrado que estrutura o campo.

Tríade fundante desde os primórdios, que traz a figura da mulher como a responsável pela domesticação das sementes, a agricultura, os trabalhos têxteis e a preservação do texto. Um período da humanidade em que se cultuava a figura do feminino como potência de manutenção e criação, não a partir de estereótipos de gênero, condutas nem opressão, mas uma celebração da abundância, da descoberta, do devir que advém do movimento incessante de fazer de novo e novamente aquilo que se repete. Momento em que as moradas, o feminino, o têxtil, o espaço interno e externo eram continuidade, não fronteiras.

A relação horizontal com a terra, a partilha, os gestos, a alimentação compartilhada, a resistência na produção de espaços comuns atravessados pela força da terra, do fio e da mulher.

Ampliar e expandir o fio, a casa, a mulher, a terra. Devorar e devolver.

Devorar e devolver e fazer dessa ação uma prática de resistência e criação política ao existir. Devorar a casa e devorar o fio. Regurgitar o fio amassado pelos dentes, o tecido amassado pelas mãos, devolver o fio ao mundo, parir o fio, expandi-lo e integrá-lo à paisagem, ao todo vivo e orgânico para além de seus

¹¹ *Tecer Mulher Terra* é título de um documentário que realizei em 2020, após retorno da viagem de campo, e apresenta essa força de existência. Disponível em <https://vimeo.com/505413489>.

usos. Regurgitar a casa. Regurgitar o tecido estagnado nos armários. O ato é a única coisa viva. A casa que aprisiona liberta. Instituir “a casa como espaço anarquista de baixa intensidade”, como me contou Sílvia.

A arte é dispositivo político de resistência e enfrentamento, é ação de desfazimento de práticas colonizadoras, do destecer da vida onde ela é impedida de existir. A ética do fio consiste na possibilidade de reconexão, é uma aliança real de invenção de mundos outros. Pelo fluxo que instaura, restabelece no corpo o acesso à vitalidade que nos conecta com nossa ancestralidade, com o afeto e o desejo. A linguagem tem o direito de se expandir, e nos permite construir outros lugares para existir.

Bonitos são os encontros, tecer é outro.

Coração, me faça florescer.

Mariana Guimarães (1981) artista, educadora e pesquisadora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Doutora em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. É docente de artes visuais do CAP UFRJ. Sua pesquisa está relacionada com a investigação do fio como dispositivo de mediação na arte contemporânea, educação e clínica em diálogo com práticas ancestrais de tessitura e seus inúmeros desdobramentos filosóficos, ambientais, políticos, estéticos, éticos e sociais. Desenvolve trabalhos e pesquisas com distintos grupos em diversos territórios. Sobre seus trabalhos ver www.marianaguimaraes.art.br.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

ARNOLD, Denise Y.; YAPITA, Juan de Dios. *Río de Vellón, río de canto: cantar los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2018.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. *O fio como dispositivo de invenção de novos possíveis: a casa, o jardim, a mulher e a obra*. Tese (Doutorado em artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Senac, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

GUIMARÃES, Mariana. A cozinha é uma biblioteca de filosofia: diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 159-180, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Trapeiros contemporâneos, uma trilogia: parte 2 – Mapas, leituras no tempo

*Contemporary ragpickers, a trilogy:
part 2 – Maps, readings in time*

Ricardo Luis Silva

 0000-0002-6191-8662
ricardo.lsilva@sp.senac.br

Resumo

O texto é parte de uma trilogia que pretende reconhecer alguns artistas cujas ações e obras, lhes atribuem características do trapeiro. Alegoria seguindo os passos sugeridos pela ação especulativa de Charles Baudelaire, que, em 1863, no texto O pintor da vida moderna, observou e constituiu um olhar crítico sobre os desenhos de Constantin Guys, o aproximando da sua alegoria pretendida naquele momento: a figura do *flâneur*. Serão analisadas obras dos artistas argentinos Guillermo Kuitca e Jorge Macchi, ambos artistas-colecionadores. Colecionadores de cidades, de fragmentos ressignificados como discurso da vida urbana cotidiana. Eles serão reunidos, apresentados, e algumas de suas obras inventariadas, como forma de explicitar a dimensão alegórica do trapeiro.

Palavras-chave

Trapeiro. Cartografia.
Guillermo Kuitca. Jorge Macchi. Rastros.

Abstract

The text presented here is part of a trilogy that intends to recognize some artists who, with their actions, their works, present the ragpicker's characteristics. Allegory that follows the steps suggested by the speculative action of Charles Baudelaire, who, in 1863, in the text The painter of modern life, observed and constituted a critical look at the drawings of Constantin Guys, bringing him closer to his intended allegory at that time: the figure of the flâneur. Works by Argentine artists Guillermo Kuitca and Jorge Macchi, both artist-collectors, will be analyzed. Collectors of cities, of fragments reframed as a discourse of everyday urban life. They will be gathered, presented and some of his works inventoried, as a way to explain the allegorical dimension of the ragpicker.

Keywords

Ragpicker. Cartography.
Guillermo Kuitca. Jorge Macchi. Traces.

Introdução

O artigo que se estrutura aqui tem a intenção de ser parte de uma trilogia de textos (autônomos entre si, mas que podem ser lidos em conjunto) que pretende reconhecer alguns artistas que, com suas ações, suas obras, apresentam características capazes de, alegoricamente, ser a de um trapeiro contemporâneo. Essa alegoria, que segue os passos sugeridos pela ação especulativa de Charles Baudelaire em 1863, aproximando o pintor Constantin Guys da figura mítica do *flâneur* e a vida nos prelúdios da modernidade.

O *flâneur*, porém, talvez já não seja uma figura propícia ao mundo contemporâneo, hipermodernizado, espetacular e tecnicizado. É preciso seguir os passos de Baudelaire para encontrar outra alegoria, também elogiada pelo autor. Esse elogio não está, entretanto, vinculado ao desejo, ao vir a ser do poeta, e sim ao fatídico real, à condição concreta do homem. Charles Baudelaire elogia também o trapeiro:

Eis um homem encarregado de apanhar os restos de um dia da capital. Tudo o que perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que partiu, ele o cataloga e coleciona. Compulsa os arquivos da libertinagem, a cafarnaum dos refugos. Faz uma separação, uma escolha inteligente. Reúne, como um avaro um tesouro, os lixos que, mastigados pela divindade da indústria, se tornarão objetos de utilidade ou de recreio (Baudelaire, 1971, p. 150).

Por isso, o trapeiro (Silva, 2017) se converte aqui em personagem urbano como um homem que habita a cidade, está na cidade, permanece dentro. Dentro da cidade, fora da casa. Acordado num contraturno da produção do capital contemporâneo. Um homem que perambula e recolhe os restos abandonados pela constante modernização da cidade e sua sociedade. Um homem que percebe, no rastro deixado pelo desenvolvimento tecnológico e hipercapitalista da metrópole global, uma urgência constitutiva da subjetividade. Um homem que resgata o que é desnecessário, inútil, descartado, um homem que coleciona trapos.

Trapos, coisas inúteis, resto de algo antes importante, objetos – espaços e coisas – que um dia foram de alguém, foram do Outro. Restos deixados como rastro, deixados para trás como fragmentos de um viver, de uma narrativa já

contada, pedaços de uma história que um dia foi, que ainda é. Um fragmento, um resto de narrativa que, aos olhos e ao corpo do trapeiro, pode ser recolhido, reunido e registrado. E nessa reunião, uma coleção, os fragmentos e restos de muitos, memórias dos outros, podem e são ressignificados e constituem uma outra narrativa, não somente de outros, mas também dele.

Ver a arte para ler a cidade

Arquitetura e arte têm, vez ou outra na história da civilização moderna, alargado seus discursos, contaminando-se mutuamente, e desconstruído seus limites disciplinares que demarcam e especificam cada uma delas. Momentos de limites claros e protecionistas, momentos de limites difusos e rarefeitos, e até momentos de ausência e transgressão total a qualquer nuance de limite.

Independentemente da validade desses limites, das possibilidades e impossibilidades desse trânsito sobre essa fronteira tão tênue e subjetiva, a arquitetura e a arte sempre estiveram próximas e lindeiras nas construções culturais, sociais, estéticas, éticas e, especialmente para este texto, urbanas e cotidianas. E mesmo não considerando qualquer juízo ou valor sobre esse limite, é inegável que essa vizinhança disciplinar fornece o empréstimo de questões conceituais, críticas, formais e reflexivas uma à outra, em ambos os sentidos. A arquitetura se aproveita de questões pertinentes à arte para benefício e reforço de discursos, assim como o caminho contrário também se estabelece. Isso se evidencia, e acirra o debate da fragilidade daquela fronteira disciplinar, quando a arte, nos idos dos anos 1960, abandona os espaços institucionais dos museus, galerias e ateliês e parte em direção à cidade, ao espaço público, ao cotidiano urbano.

Essa sensibilização de esvanecimento das fronteiras entre as duas disciplinas, quase como uma duplicação espectral diante de um espelho, abre-nos a possibilidade de observar através desse espelho ou, mudando a analogia, olhar por sobre o muro, talvez até já inexistente, que separa arquitetura e arte, principalmente a parte dessa última voltada para os espaços e discussões urbanos. Artistas vêm tratando, intervindo e refletindo sobre o espaço da cidade, a partir de suas práticas artísticas e descompromissados com diversos “entraves” disciplinares inerentes e caracterizadores da arquitetura. E isso nos provoca: O que tais artistas estão fazendo com a cidade, que questões estão levantando, como as estão

levantando? Que reflexões, críticas e especulações fazem esses “estrangeiros”, mas vizinhos, perante esse objeto que sempre foi, ou esperava-se que fosse, pelo menos pelos arquitetos mais protetores da pureza da disciplina, de exclusividade da arquitetura?

Que se estabeleça aqui uma alteridade não apenas urbana, mas também disciplinar. Conviver, coexistir com a arte e os artistas na cidade pode nos apresentar caminhos válidos para a investigação do viver urbano tão caro aos arquitetos. Olhemos por sobre o muro, pois

Foram os artistas que me ensinaram a observar com seriedade os objetos que não pareciam merecedores de interesse, ou que eram de interesse somente dos especialistas. Os artistas modernos demonstraram que meros fragmentos colhidos do cotidiano de um determinado período podem revelar seus hábitos e sentimentos; que devemos ter a coragem de tomar pequenas coisas e alçá-las a grandes dimensões (Giedion, 2004, p. 31).

Além disso, a arte apresenta uma característica peculiar e incontestável, que acrescentará uma carga fundamental nesse observar por sobre o muro. Sem sombra de dúvida, pelo menos aos olhos do autor desta hipótese, a arte é o campo primordial, o objeto inicial das reflexões, a ação máxima do ser humano, quando pretendemos estabelecer a proposta da inutilidade. A arte é inútil por excelência ou, como seca e taxativamente nos apresenta Oscar Wilde (2009, p. 3) no prefácio de seu livro *O retrato de Dorian Gray*, “Toda arte é perfeitamente inútil”; ou mesmo a sensível provocação de Théophile Gautier (2001, p. 23), ao apresentar e justificar sua admiração pelo amigo Charles Baudelaire, “Só é realmente belo o que não serve para nada; tudo que é útil, é feio, pois é a expressão de uma necessidade e as do homem são ignóbeis e nojentas, como sua natureza pobre e enferma. O lugar mais útil de uma casa são as latrinas”.

É sobre estas duas capacidades da arte, a inutilidade primordial e o experimentar urbano, que pretendo me debruçar. É na essência inútil da arte que enxergo possibilidades para construir pontes, conexões, vislumbres aproximativos, entre a cidade e o homem, nos dando evidências de uma concreta e efetiva apropriação do espaço urbano pretendida em todo este trabalho. Não vou, porém, estabelecer um labirinto conceitual aprofundando e confrontando

tantos discursos e críticas a Arte que nos envolvem atualmente, coisa que demandaria outra infinidade de estudos. Minha intenção é mais humilde e observadora: ser um colecionador, produzir uma aproximação catalográfica.

Enfim, é potencial ao discurso proposto, olhar para além da disciplina urbana, além da arquitetura, além do urbanismo. Observar a arte ou pelo menos mínimos fragmentos de ações artísticas. Reconhecer em outras mãos não especialistas, mas inúteis, agenciamentos de ações de investigação e apropriação honestas, subjetivas, conscientes, em busca de um esclarecimento e autonomização do sujeito perante o espaço urbano contemporâneo. Vislumbrar em algumas ações artísticas recentes caminhos factíveis para uma incorporação do trapeiro. Perceber, dentro do nosso tempo, nossa contemporaneidade, artistas e obras de arte que representem e efetivem a alegoria de trapeiro dos séculos 20 e 21.

Com esse desejo científico, durante os percursos e desvios de pesquisa e investigações realizadas não só em função deste texto, encontrei alguns artistas que, com suas ações, suas obras, apresentaram características daquele homem que aqui pretendo explicitar via alegoria do trapeiro. Com isso, me vi estabelecendo um cenário real da apropriação da alegoria. Me dei conta de que deveria seguir os passos sugeridos pela ação especulativa de Charles Baudelaire, que, em 1863, no texto *O pintor da vida moderna*, observou e constituiu um olhar crítico sobre os desenhos de Constantin Guys, aproximando-o de sua alegoria pretendida naquele momento: a figura do *flâneur*.

Baudelaire observa, inventaria e dissecos os desenhos e esboços do Sr. G., produzidos expeditamente nas ruas das cidades, resultantes das buscas do “artista-repórter” por assuntos elegíveis a matérias dos jornais enquanto circulava pelo espaço urbano e seus movimentos cotidianos. Nesse ato de inventariar, Baudelaire reconhece e “descobre” características de um olhar curioso que lhe parece único, original, moderno. O poeta-crítico vê no artista-repórter a personificação da figura do *flâneur*.

Então, o que Baudelaire (2010) fez com o “observador apaixonado” (p. 30), o “homem-criança” (p. 28), o “eterno convalescente” (p. 28), o “solitário dotado de imaginação ativa” (p. 35) farei com o trapeiro. O que vem a seguir são artistas-colecionadores. Colecionadores de cidades, de fragmentos ressignificados como discurso de vida urbana cotidiana. Eles serão reunidos, apresentados, e algumas de suas obras inventariadas, como forma de explicitar a dimensão alegórica do trapeiro.

Tais inventários não se destinam à construção de um guia de recomendações, posturas ou ações prontas a serem reproduzidas ou transformadas em atitudes e métodos de apropriação da cidade. São construções de processos de leitura e olhar crítico sobre nossas relações com os espaços urbanos, mas que podem vir a se tornar estratégias de reprodução e métodos de incorporação do trapeiro.

Artistas cartógrafos

Os artistas desta parte da trilogia¹ usam o mapa como instrumento, motivo, suporte, produto de várias de suas obras. A arte, no século 20 e, com bastante intensidade, neste início de século 21, tem se apropriado em diversas ocasiões de mapas e cartas, utilizando-os em alguma etapa da criação artística. Também os elementos cartográficos, entretanto, sempre sofreram contaminações das artes visuais, fosse no estilo, no referencial estético, fosse na construção de linguagem simbólica. Mapas são, fundamentalmente, representações de um mundo observado e desenhado.

Mais ainda, mapas por definição são utilitários, carregam promessas implícitas de realidade e rotas para dentro e fora do desconhecido. Deles solicitamos fidelidade, acreditamos naquilo que eles nos mostram. Confiamos aos mapas a capacidade de revelação, duplicação, informação do território sobre o qual são baseados. Os mapas são, ou pretendem ser, portadores da verdade.

Portar a verdade implica-lhes outra característica: o poder. Mapas são poderosos justamente porque confiamos no que eles nos apresentam. Além disso, como lembram as pesquisadoras Maria Perrone Passos e Teresa Emídio (2009), os mapas tanto indicam, revelam, explicitam, corroboram os poderes espaciais, políticos e sociais da cidade, da sua época e do seu produtor (o cartógrafo) quanto constituem e dão poder a seus produtores, num primeiro momento, e a seus detentores num segundo momento. Em outras palavras, os mapas são verdadeiros, por isso têm poder; e também são instrumentos de controle e dominação, e por isso dão poder, são poderosos e empoderadores; “o poder dos mapas e os mapas do poder”. Poderosos e, por isso, perigosos.

¹ As demais partes dessa trilogia, assim como outras argumentações sobre o trapeiro, podem ser consultadas em Silva (2017).

Perigosos porque são sedutores e inebriantes, envolventes. Visualizar um mapa é vislumbrar o território além do alcance da vista, é simular um olhar superior, divino. Ter um mapa do território nas mãos é antecipar a posse, o domínio daquele território representado. Produzir um mapa é ter à disposição o gesto de repetir o mundo, duplicá-lo em miniatura.

Jorge Luis Borges, escritor e poeta argentino, publicou certa vez um minúsculo conto intitulado *Del rigor en la ciencia*,² em que nos coloca perante o risco que corremos naquela “sedução cartográfica”:

Naquele império, a arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses mapas desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos afeitas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedade o entregaram às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (Suárez Miranda: *Viaje de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658) (Borges, 1999, p. 247).

O perigo não está apenas na sedução gerada pelos mapas, mas também na produção dos mapas. Na ação em si e na posterior desconsideração de que aquele mapa é fruto do trabalho de um indivíduo, o cartógrafo. Os mapas são perigosos porque normalmente negligenciamos uma característica essencial de todos eles: eles não funcionam e nunca funcionaram. Qualquer livro de cartografia justifica nos seus primeiros parágrafos que a Terra é esférica, mas o papel é plano, e todos sabemos, é impossível fazer uma folha de papel envolver uma esfera sem uma mínima dificuldade, tornando impossível a ação de desenhar um mapa verdadeiro da Terra em uma folha de papel. Os mapas não são cópias, são projeções. Aí

² Em 1946, Borges era diretor da revista argentina *Los Anales de Buenos Aires*, em que publicava sob a rubrica de pseudônimos como H. Gering, B. Lynch Davis, Julio Platero Haedo ou, como no trecho citado, Suárez Miranda. O texto em questão, que faz as vezes de uma citação, apareceu na seção “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*, ano 1, n. 3, março de 1946, p. 53. Em 1960, o texto foi republicado como parte do livro *El Hacedor*, capítulo Museo.

começam os problemas: as projeções não são neutras, naturais ou dadas: elas são construídas, configuradas, apoiadas por várias e arbitrárias convenções.

Enquanto elabora um mapa, o cartógrafo deve escolher entre os modos de projeção azimutal, gnomônica, estereográfica, ortográfica, globular, cônica, cilíndrica, sinusoidal, cada qual carregando consigo muitos benefícios, mas também desvantagens. Em algum momento ou em alguma parte existirá uma necessidade de redução, distorção, omissão de alguma informação. Dá-se o início da ruína da verdade objetiva dos mapas, o momento em que o cartógrafo, sujeito, é convocado a manipular os dados do mapa, o objeto. E sabemos que do sujeito é impossível esperar imparcialidade, isenção plena.

O cartógrafo tem perante si duas ou mais opções. Cabe-lhe o poder da escolha, da eleição do que será considerado antes das outras coisas, o que terá preferência sobre as demais: onde a verdade, a representação fiel será considerada em sua totalidade e, conseqüentemente, onde a mesma verdade, a mesma representação fiel deverá ser simplificada, diminuída, reduzida, omitida.

Ou seja, o que vemos ao olhar para um mapa não é a realidade miniaturizada, é sim uma seleção cuidadosa e interessada de partes da realidade. Uma seleção que, se levada a um extremo, se torna fútil, e se levada a outro extremo, estabelece uma crise de referenciais e uma anulação crítica ou completa inversão.

A cidade real, total e universal não jaz na racionalidade da luz, ar, geometria, circulação e transparências urbanas modernas, mas no fundo de seus quartos inacessíveis e câmaras trancadas, de seus porões escuros e sótãos claros, seus subterrâneos, intestinos, fendas e fissuras esquecidas e inatingíveis. O exercício cartográfico de descrição técnica, você finalmente concluirá, terá sido sempre fútil (Pedrosa, 2005, p. 118).

Quem vem antes, o território ou o mapa? Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. [...] O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real (Baudrillard, 1991, p. 8).

Entre a futilidade e a crise, a utopia e a ruína, os artistas a seguir preferem enveredar por uma terceira via que não se apresenta facilmente. A via da inutilidade e da ficção. Caminho caminhado pelo trapeiro. Caminho transformado em mapa inútil. Mapa que se desprende de todas aquelas “periculosidades” aqui enumeradas. Mapas que “inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências. [... elas] são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade (Jacques, 2012, p. 20).

Uma postura trapeira que estabelece outro território para os mapas. Território que, segundo Adriano Pedrosa (In Macchi, 2011, p. 66),

surge no reino da ficção e do fragmentário, do pessoal e do psicológico. Aí reside a força que conduz o pensamento e a prática da “Escola argentina de Cartografia”. [...] Se Jorge Luis Borges viria a ser o pai filosófico, teórico e literário dessa escola, hoje nos encontramos com dois cartógrafos pioneiros: Guillermo Kuitca e Jorge Macchi.

Cartógrafos que, como veremos, não concentram seus esforços na leitura unidimensional do espaço, e sim na leitura do espaço atravessado pelo corpo, pela experiência, pelo tempo.

Guillermo Kuitca

Guillermo David Kuitca³ nasceu no dia 22 de janeiro de 1961, na cidade de Buenos Aires, capital da Argentina. Seus pais, Jaime Kuitca, um contador, e Maria Kuperman, uma psicanalista infantil, eram filhos de imigrantes judeus vindos da atual Ucrânia durante a grande onda migratória europeia em direção à América do Sul no início do século 20.

Durante a ditadura militar argentina (1976-1983), Kuitca se aproxima de cidadãos comuns, mas intelectuais e apreciadores de música, cinema, arte e arquitetura (os pais de duas grandes amigas de juventude eram arquitetos). Nesse período, enquanto frequentava sessões de cinema e apresentações

³ Todos os dados biográficos são referentes à documentação da curadora argentina e amiga do artista Sonia Becce, presentes na cronologia apresentada no livro-catálogo *Filosofia para princesas*, organizado por Giancarlo Hannud (2014).

teatrais e musicais, se encantara por Pina Bausch e seu *Café Müller*, em cartaz na cidade em 1979. Essa paixão platônica pela força estética e conceitual da obra da coreógrafa alemã, principalmente os jogos de cena desarmônicos entre corpos e cadeiras, marcará boa parte da produção artística posterior de Kuitca.

Em 1980, já pintando em ateliê próprio, ingressa no curso de história da arte na Facultad de Filosofía y Letras, da Universidad de Buenos Aires, mas abandona a formação, indefinidamente, ainda durante o primeiro ano. Simultaneamente expõe 80 obras na recém-inaugurada Fundación San Telmo, por conta de sua amizade com Daniel Helft, filho do casal de colecionadores donos da galeria.

Além disso, por conta da venda de alguns quadros na Fundación, viaja à Europa para uma experiência artística “imersiva” em Wuppertal, Alemanha, na sede da companhia Pina Bausch Tanztheater. Segundo Kuitca (apud Hannud, 2014, p. 198), “A companhia era formada por bailarinos que haviam renunciado à dança e eu me sentia um pintor que renunciara à pintura”. De volta a Buenos Aires e a seu ateliê, e por conta de sua paixão por Pina e a “dança teatralizada”, iniciou e produziu vários projetos de direção e cenografia de peças teatrais.

Em 1982, enfrentando uma crise artística, quando ficava dias em seu ateliê pintando esporadicamente, Kuitca (apud Hannud, 2014, p. 199) inicia sua relação pictórica e simbólica com a “cama”, um objeto vinculado à “ideia de território, como espaço físico que se habita, como plano no sentido arquitetônico do termo”. Na série de pinturas que fez nas portas de um armário quebrado de seu ateliê, intitulada *Nadie olvida nada* (Ninguém esquece nada), a cama desarrumada é o centro gravitacional e simbólico de obras que apresentam ao espectador a solidão, a ausência, o tempo perdido e que passou.

A cama de Kuitca é como a cadeira de Van Gogh: não uma cama particular (essa cama), mas sim A cama, um elemento icônico que é ao mesmo tempo abstrato e literal (é só uma cama, um território em escala corporal, e não necessariamente um teatro de desejo ou de morte) (Alan Pauls apud Hannud, 2014, p. 145).

Por conta de sua reconhecida qualidade pictórica e simbólica, Kuitca expõe, a partir de 1985, em diversos museus, galerias e mostras internacionais (Bélgica, Holanda, Estados Unidos, Brasil...), tornando-se o representante do

grupo de artistas da chamada Nova Pintura argentina. Kuitca passa a se apropriar da estrutura musical e das representações gráficas da arquitetura e da cartografia em elementos e temas de seus quadros.

Para participar da XX Bienal de São Paulo de 1989, pintou, sobre três colchões velhos, mapas de cidades, estradas e redes rodoviárias referenciando-se em um velho guia turístico de Praga e guias de viagem do interior da Europa. Para o artista, “o colchão e o mapa estavam relacionados de algum modo, por meio de uma conexão espacial que passava por cidades, casas, dormitórios e móveis” (Hannud, 2014, p. 202), numa plástica mudança de planos, num movimento de *zoom-in* e *zoom-out*, num convite ao espectador a ir e vir para “dentro” e para “fora” de seus quadros, visual e simbolicamente.

No início dos anos 1990, já expondo em diversos lugares do mundo, Kuitca sentia-se distante do meio artístico-urbano de Buenos Aires, mesmo morando e pintando na cidade. Por conta disso propôs um programa de bolsa de estudos para jovens pintores em seu estúdio, sob sua direção e orientação, com duração de dois anos. Sempre obteve patrocínios e apoio financeiro/administrativo de fundações nacionais e internacionais e uma considerável procura nos editais de seleção das vagas a bolsistas, as chamadas Beca Kuitca. E, mesmo não tendo nenhum tipo de formação artística formal, foi sempre muito respeitado e elogiado pela sua sensível e didática postura perante os bolsistas, característica que o levou, em 2004, a receber o título de professor honorário da Universidad de Buenos Aires.

Suas obras têm sido amplamente estudadas e sempre recebem boas críticas onde são expostas. Tais trabalhos, de acordo com Vanda Klabin (Kuitca, 1999, p. 4) se caracterizam por linguagem visual que

expressa uma vertiginosa visão de mundo, um sentido de perda, de anonimato e de isolamento urbano, formando um estranho tecido de contradições e dissonâncias. [...] e] sugerem uma suposta inversão de audiências, como observamos na série de cartografias e plantas arquitetônicas, onde nenhum personagem habita o plano representacional da tela, ativado apenas pela presença do espectador.

Com vasta, complexa e profunda produção artística, se valendo de relações simbólicas com elementos arquitetônicos e urbanos, como plantas de apartamentos genéricas, esquemas espaciais de disposição das poltronas em plateias

de teatros, representações técnicas de projetos de escolas, prisões, hospitais, igrejas, Kuitca (apud Hannud, 2014, p. 207) constata que

levar à pintura qualquer projeto relacionado com esse espírito de catalogação [em que o mundo parece estar completamente organizado, medido, calculado, representado pelo “Neufert”] se torna totalmente absurdo. A pintura produz enorme arbitrariedade referencial, enquanto a arquitetura faz justamente o contrário.

Mas em meio a toda essa interessante produção, uma obra se destaca e se apresenta como possível maneira e expressão de um trapeiro contemporâneo e, por isso, será aqui inventariada e adicionada na coleção de exemplos de apropriação e incorporação da figura do trapeiro.

A obra em questão (figura 1) é, na verdade, um conjunto de colchões com mapas pintados, inicialmente (em 1988) composto por três elementos pensados e apresentados como peças independentes e sem título. O conjunto irá crescer e se configurar como uma série em 1992, ainda sem título, e composta por 50 elementos. É apenas em 2010 que a série é batizada oficialmente como *Le Sacre* (A Sagração), composta então por 74 elementos, que se encontram divididos em duas coleções distintas: 54 fazem parte do acervo do Museum of Fine Arts, Houston, e 20 se encontram na Tate Gallery, em Londres. Ao

Figura 1
Guillermo Kuitca,
Camas-mapas da série *Le Sacre*, 1992 (Tate Gallery)



batizar o conjunto, Kuitca (apud Hannud, 2014, p. 198) lembra que “as obras mapas-em-colchões representam um ponto de encontro de experiências de público e privado. No entanto, agora também percebo essa grande plataforma de camas como a superfície onde um ‘rito’ ou uma ‘sagração’ ocorre”.

Le Sacre (1992) é oficialmente apresentada como um “mapa pintado com acrílica sobre colchão e pés de madeira e bronze, 54/20 unidades, 120 x 60 x 40cm”, onde as “camitas”, como às vezes Kuitca as menciona, são apresentadas como uma instalação e dispostas de diversas formas: alinhadas, compactas, dispersas, quase sempre no chão dos espaços expositivos, mas também podendo aparecer fixadas na parede do museu (como exibida no Malba, Buenos Aires em 2003) ou nas paredes de um elevador de carga (na Sperone Westwater Gallery, de Nova York, em 2010).

Surgiu na minha cabeça a imagem de um louco preso num recinto com paredes acolchoadas quando comecei a trabalhar nas pinturas sobre colchões. Embora a cama já fosse um leitmotiv há muito tempo nos meus quadros, acho que eu estava fascinado por superfícies semelhantes a um colchão com botões, usados antigamente para evitar que pessoas enfurecidas batessem com a cabeça na parede (Kuitca, 1999, p. 32).

As camas-mapas de Kuitca são pequenas, parecem carbonizadas ou embebidas em um pigmento cinza (são usadas e abandonadas?), trazem mapas rodoviários de diversas regiões da Terra, como Birmingham, Medelín, Maastricht, Kabul. As estampas e texturas originais dos colchões (flores, barcos, rendas, listras) se misturam com as representações e os símbolos dos mapas, os nomes das cidades e as linhas vermelhas, verdes e pretas das rodovias e caminhos. Alguns botões, típicos de estofamento capitonê, aparecem dispostos irregularmente na superfície do colchão e fazem as vezes das indicações das “grandes” cidades.

Le Sacre obviamente é um desenvolvimento do meu trabalho com colchões, retomando a primeira obra que fiz com esse objeto, uma série de três colchões que foi mostrada na Bienal de São Paulo de 1989. As camas de Le Sacre são menores do que camas de verdade, por isso às vezes são chamadas de “camitas”. É importante dizer que não são camas de criança. A minha ideia não é que as camas sejam

pequenas, mas sim que sejam vistas de longe. Eu queria brincar com a perspectiva e o tamanho das coisas; não estamos tão próximos delas quanto pensamos. Eu queria um olhar ampliado de algo, como a cama, um objeto tão próximo quanto nosso próprio corpo, para então visualizá-la dentro da casa, a casa dentro da cidade, e a cidade dentro do mapa. Um *zoom* que se aproxima cada vez mais, ou se afasta cada vez mais (Kuitca apud Hannud, 2014, p. 35).

O trapeiro Kuitca (1999, p. 44), que não recolhe concretamente nenhum trapo, mas sim sugere e imagina a ação, anuncia e provoca o espectador a “aprender algo a respeito de si próprio”, a resgatar de um limbo temporal trapos de histórias contadas e esquecidas, rastros de algo que foi ocupado pelo corpo, espaços de ausência e de solidão, presenças e memórias submergidas, distantes ou mortas.

As camas-mapas, planos de uma sagração, nos convidam ao devaneio, à divagação onírica, a explorar um estado “nômade” (proposta de Deleuze e Guattari quando indicam um corpo subordinado aos caminhos e não aos pontos iniciais e finais), a desenhar uma rota imaginária, a viajar.

Mas os mapas são superfícies em que se expõem montagens do mundo, trechos de mundos descritos. Descrições que Kuitca (1999, p. 33) adultera e inutiliza com mudanças de nomes e rotas do mapa referencial, algumas vezes repetindo o nome de uma cidade em pontos distintos (repetindo a ideia de Borges de que um lugar é todos os lugares, um dia é todos os dias); “o mapa com o nome da mesma cidade repetido foi uma espécie de visão. Vejo uma pessoa saindo de um lugar e chegando ao mesmo lugar”. “Como são sempre fragmentos de uma entidade maior e não têm começo nem fim, nem coordenada nem origem, elas [as camas-mapas] também terminam propondo um estado de suspensão”, observa Lynne Cooke (Kuitca, 1999, p. 41), e, segundo Adriano Pedrosa (in Macchi, 2011, p. 66),

podem ser lidas como ruínas ou fragmentos do mapa perfeito de Borges [citado no início deste fragmento]: os mapas sobre colchões ressaltam o micro e o macro, o pessoal e o relativo ao corpo com o imperial e o geográfico. Neste caso, o corpo, sempre ausente na cartografia tradicional, é recuperado metonimicamente mediante seu mais íntimo receptáculo: a cama (como uma ruína).

“Nestas superfícies,” – argumenta Sonia Becce (Kuitca, 1999, p. 17) – “o privado e o público se condensam, se fundem. A cama contém os atos mais privados dos homens; os mapas, informações anônimas e acessíveis”. Ao nos deparar com estes objetos, camas e mapas, que nos fazem cambaleiar entre a privacidade, o íntimo, a presença iminente do corpo, o reconhecimento pessoal individualizado que reconhecemos na “cama”, e a “publicidade”, o compartilhado, a ausência objetiva do corpo, o anonimato impessoal e generalizante que encontramos no “mapa”, estamos perante uma proposta feita por Kuitca, o trapeiro: é preciso resgatar esses fragmentos de vida, esses momentos abandonados em plena rua, nossos rastros deixados pela nossa passagem; resgatá-los e aproximá-los de nosso corpo, mantê-los em nós, sobre nós. Habitá-los.

Independentemente de qualquer valor ontológico que porventura lhe atribuamos, a cama é o lugar do sono, do amor, do nascimento e da morte. Este objeto cotidiano, porém, não está longe de uma outra dimensão. Ele pode também ser vivenciado como um diagrama que precede experiências possíveis, espaço virtual cuja pura presença prenuncia eventos ainda não ocorridos; em outras palavras, a cama pintada pode também ser um plano: o desenho fundamental de parte de uma topologia destinada à habitação. Neste sentido, a cama torna-se o plano – no sentido de “projeto” e no de “superfície” – que habitamos (Kuitca, 1999, p. 55).

Jorge Macchi

Nascido em Buenos Aires em 1963, Jorge Macchi é artista formado pela Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1983-1987), obtendo o título de professor nacional de pintura em 1987. No início de sua carreira, integrou o coletivo de jovens pintores argentinos El Grupo de la X, responsáveis por apontar uma crise ao neoexpressionismo tão em evidência na Argentina, e por revalidar o conceitualismo na arte, “encabeçada” por Duchamp nos anos 1920-1930.

Praticamente durante todos os anos da década de 1990 Macchi foi um “artista em trânsito”. Em 1993 recebe uma bolsa de artista residente da Cité des Arts, indo morar em Paris durante dois anos. Já em 1996, é artista residente

em Rotterdam, na Holanda, por conta do programa Duende Artists. Dali parte, no ano seguinte, em direção a Londres por conta da bolsa Delfino Studio. Em 1998 passa uma curta temporada como artista residente na universidade de Plüschow, na Alemanha, regressando a Buenos Aires no início de 1999.

Artista do mundo, um eterno estrangeiro, vai carregar consigo a sensação de desterritorialidade e confusão cultural e urbana, transmitida a suas obras de arte, agora já não apenas tendo a pintura como suporte e técnica, mas expandindo os procedimentos artísticos: escultura, fotografia, instalação, desenho, gravura, colagem, vídeo.

O período de residência em Londres foi crucial para a configuração expandida e mais “conceitual” (mesmo Macchi sendo bastante avesso a tais categorizações artísticas) da produção do artista argentino. Lá, Macchi se dedica a uma observação curiosa dos objetos, das coisas do cotidiano. Volta-se para o potencial absurdo da vida cotidiana, onde encontra, em travesseiros (*Pentagrama* e *Untitled*, ambos de 1993), degraus de escadarias (*Escalón*, 1995), sombras de janelas (*Accident in Rotterdam*, 1996), cabelos e molduras (*A.B.*, 1996), notícias sensacionalistas (*Incidental music*, 1997), vidros quebrados e caixas de fósforos (*Vidas paralelas*, 1998), motivos para estabelecer e construir significado e complexidade visando a uma nova relação com a vida.

O ponto importante aqui é o de que não existe uma explicação única que possa exaurir as possibilidades contidas no objeto, assim como não existe um texto que possa substituir a experiência de encontrar o objeto (Pérez-Barreiro, 2007, p. 31).

A escolha de Macchi por objetos cotidianos é significativa. Por meio das operações mais simples, esses objetos passam por um processo de desfamiliarização a ponto de o óbvio tornar-se extraordinário (p. 31-32).

Essa capacidade de encontrar o significativo no cotidiano tem pouca relação com uma linguagem formal e tudo a ver com o refinamento de uma sensibilidade e um olhar para o extraordinário inserido no comum (p. 35).

Ao regressar dessa longa e produtiva estada no exterior, Macchi se reencontra com sua cidade natal, sentindo-se um estranho, desconhecido e desconhecendo seu próprio ambiente. O artista, então, foi à cidade, como

um legítimo trapeiro contemporâneo, para retomar o que era seu e reinsserir-se onde imaginava pertencer. Recolheu trapos do que supôs ser uma cidade e uma vida naquela Buenos Aires que apontava um futuro incerto e economicamente problemático. O artista, desfamiliarizado, começou a buscar nos fragmentos que encontrava pela cidade uma maneira de resgatar as próprias memórias, ressignificando tais “objetos” cotidianos coletados.

De acordo com Pérez-Barreiro (2007, p. 35), “Aqui temos um deslocamento do Macchi produtor de objetos ansioso para o Macchi visionário de um mundo misterioso que encontra-se logo abaixo da superfície da banalidade”.

Mais do que apenas um artista construindo novas relações simbólicas com os objetos, Macchi (2011, p. 140) se vê como “um produtor de ficção”, um colecionador de banalidades cotidianas constituindo narrativas a partir de objetos. Narrativas fictícias baseadas numa realidade crua e cotidiana... Cotidianidade; “onde tudo <parece> dramaticamente ordenado como em uma coreografia”, como percebe Rudnitzky, “onde tudo é perfeito até que o coreógrafo ou algum dos bailarinos se distraia e... zaz!” (p. 155).

Ordenação e harmonia humanas e urbanas frágeis, superficiais, em que Macchi faz-se valer desse “...zaz!”, tomando para si a oportunidade de ser esse “...zaz!”, experimentando, em sadismo criativo e revelador, a violência gerada com a instabilidade de uma “ressignificação trapeira”: durante semanas de 2000, Macchi perambula pelas ruas de Buenos Aires registrando, em tomadas de vídeo e fotografias, palavras e fragmentos de palavras de anúncios publicitários, placas comerciais, sinalizações urbanas, cartazes e panfletos distribuídos de mão em mão ou colados em muros e postes. “Descoladas” de seus contextos e depois remontadas seguindo outra lógica, as palavras se transformam em uma espécie de aviso endereçado ao transeunte atento e paranoico: a *Víctima serial* (2001). Obra desmembrada em dois suportes distintos, um deles como colagem sequencial composta por 60 fotos 10 x 15, “avisa”:

*Te llegó la hora. Tú última chance se hace polvo. Me rio de vos. Sabés que no tenés salida. Tu casa no es más un alivio. No tenés a donde ir. Lo único que te espera es la muerte. Te voy a perseguir hasta dejarte sin aire. Te voy a hacer carne picada. Ya no me basta solamente con verte sufrir.*⁴

⁴ Em tradução livre: Chegou tua hora. Tua última chance virou pó. Gargalho de ti. Sabes que não tens saída. Tua casa já não é mais um refúgio. Não tens mais para onde ir. A única coisa que te espera é a morte. Vou te perseguir até te deixar sem ar. Vou fazer de ti picadinho. Não me satisfaço mais em apenas te ver sofrer.

O outro suporte é o de uma projeção de vídeo em *looping* com duração de um minuto e 40 segundos apresentando as frases compostas pelas palavras resgatadas, seguido de pausa silenciosa e vazia de dez segundos de tela preta, retomando, na sequência, o minuto e 40 do início. O “aviso” dado no vídeo é:

*Rabia. Eso es lo único que siento. Rabia sin límites. Como un hierro caliente en el centro de mi corazón. Pero ya van a ver. No se van a olvidar de mi rabia jamás. Está todo listo. Los voy a hacer puré. De nada vale prevenirse. No hay lugar a donde ir. Yo voy a estar en todos lados. Necesito sangre. Mucha sangre. La sangre me va a hacer olvidar para siempre la sombra permanente que siento sobre mí. Todavía hay mucho por hacer. Ya fueron dos las víctimas y hay más. Ahora viene lo mejor.*⁵

Outra forma de explorar o cotidiano e ressignificar objetos e signos é estabelecida pelo artista-trapeiro por meio de especulações e manipulações de mapas urbanos. Próximas de uma obsessão formal, as obras de mapas recortados por Macchi retomam as noções de “fantasma” e de “estranhamente familiar” de Freud. O artista se apropria desses objetos tão conhecidos como instrumento útil de familiarização e orientação no território e os rompe de quaisquer referenciais. Retirada da “terra firme”. Retirada da objetiva (mas falsa e parcial) reprodução da realidade. Retirada da utilidade.

Existe nessas obras, aliás, uma questão de materialidade. Uma vez que se tornam mapas vazios, o papel perde sentido como suporte, mas cobra sentido como material. Uma materialidade que cai e que perde rigidez, finalmente se transformando em folha morta.⁶

⁵ Em tradução livre: Raiva. É a única coisa que sinto. Raiva sem limites. Como um punhal em chamas enfiado no centro do meu coração. Mas todos verão. Não se esquecerão da minha raiva jamais. Está tudo preparado. Vou fazer deles purê. Não adianta prevenir-se. Não há para onde ir. Estarei por todos os lados. Preciso de sangue. Muito sangue. O sangue me fará esquecer para sempre da sombra permanente que sinto sobre mim. Mas há muito o que fazer. Já são duas vítimas e serão mais. Agora vem a melhor parte.

⁶ Jorge Macchi responde à pergunta de Alejandra Aguado, em entrevista para a revista italiana *FlashArt* n. 277, edição de mar-abr de 2011. No original: *In fact, there is a question of materiality in these works. Once they become empty maps, the paper loses meaning as a support, but gains meaning as a material. A materiality that falls and loses rigidity, finally transforming into a dead leaf.*

Os mapas de cidades vão perdendo seus quarteirões nas mãos pacientes e precisas de Macchi, mas, em contrapartida, vão ganhando espaços, vazios, lacunas, outras possibilidades de significados, interações, relações; não mais aquelas estritamente funcionais de seus momentos anteriores. As cidades-mapas perdem seus locais de origem e destino, ficam apenas com os caminhos, os espaços entre, os meios. O que era figura, agora é ausência; o que era fundo agora é a única presença. Ao abrir espaços nas cidades-mapas, abrem-se caminhos para outras significações, outras narrativas, outras relações com o “objeto”.

As cidades-mapas ganham, perante o olhar interessado de Macchi, lacunas preenchidas por adjetivos “animados”: quieta, perfeita, maldita, imóvel, cansada. Mas já foi dito em algum lugar que “as cidades não sentem; o homem sente”, em outras palavras, tais adjetivos “dados” às cidades-mapas, como preenchimento das lacunas recentes, são na verdade do próprio observador.

Jorge Macchi se apropriou de (poderíamos dizer até “incorporou”) várias cidades-mapas, jogando regras específicas com cada uma delas. *32 morceaux d'eau* (1994) [32 pedaços d'água] são os pedaços do rio Sena fracionado pelas pontes da cidade de Paris, recortados do mapa e reaproximados em colagem sobre cartão. Além disso, cada um dos pedaços ganha valor individual não mais como mera parte do rio, mas como “pedaço” do Sena, em reproduções ampliadas de suas formas em guache azul. *Amsterdam* (2002) apresenta o mapa dessa cidade composto apenas pelos canais que cruzam o espaço urbano. *Guía de inmovilidad* (2003) é um guia das ruas de Buenos Aires do qual todos os quarteirões foram recortados, ficando apenas uma sobreposição de páginas e mais páginas de caminhos. O mesmo é feito com São Paulo – *Mapa de las artes* (2003) e *La ciudad quieta* (2003), La Plata – *La ciudad perfecta* (2003), Veneza – *Venecia* (2004), Cidade do México – *Ciudad cansada* (2004), Buenos Aires – *Sleeping city* (2004), Lisboa – *La ciudad silenciosa* (2004) e *Autumn in Lisbon* (2004), um mapa da cidade no qual restam apenas os cemitérios, e Roma – *La maledizione* (2003), em que o rio Tibre aparece recortado de seu leito original e realocado a alguns quilômetros a leste no tecido urbano histórico.

Mas a experiência máxima de Jorge Macchi, pelo menos quando considerada aqui a intenção de perceber, destacar e inventariar as experiências artísticas do trapeiro contemporâneo, talvez seja a obra ação-instalação-livro *Buenos Aires tour* (2003).



Figura 2
Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2003, caixa e material encartado (acervo do autor)

Produzida entre 2000 e 2001,⁷ em conjunto com a escritora argentina residente em Nova York Mariá Negroni e o musicista argentino residente em Berlim Edgardo Rudnitzky, a obra foi apresentada inicialmente como uma instalação exposta na 8ª Bienal de Istambul e na Galería Distrito 4, em Madri, ambas em 2003.⁸

⁷ Graças à bolsa recebida por Jorge Macchi da Fundação John Simon Guggenheim Memorial de Nova York e do Fundo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

⁸ Hoje a instalação e todos os materiais originais fazem parte da coleção do Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, na Espanha.

A obra consiste em produzir um procedimento alternativo de leitura e apropriação da cidade, diferente dos roteiros e dicas pasteurizados e homogeneizantes propostos e proporcionados pelos tradicionais guias turísticos (aqui vê-se clara referência às propostas de visitas realizadas pelo grupo Dada na Paris de 1921). Macchi propõe um procedimento metodológico mais errático, definido pelo acaso e pelo acidental: guiar-se pela cidade seguindo uma trama produzida pelas rachaduras de um vidro quebrado sobre o mapa da cidade.

Macchi, na companhia de seus dois amigos, coloca um painel de vidro transparente sobre um mapa de Buenos Aires e o alveja com um martelo, gerando uma série de rachaduras.⁹ O ponto de impacto (esquina das ruas México e Santiago del Estero, endereço do ateliê do artista) e a ação que gerou a quebra foram os únicos elementos controlados pelo artista, todo o restante do trabalho ficou a cargo do acaso. Com as rachaduras do vidro sobre o mapa, os três artistas constataam a existência de 8 linhas/vetores cruzando a região central da cidade, passando por locais bastante familiares: a Avenida 9 de Julio, a Plaza de Mayo, o bairro e o cemitério da Recoleta, a Boca.

Sobrepondo essas oito linhas (que ganharam cores e números, em simbólica referência ao mapa de metrô de Londres: 1-laranja, 2-preto, 3-azul, 4-marrom, 5-ciano, 6-vermelho, 7-verde e 8-violeta) com a trama de ruas e avenidas do mapa base, foram marcados 46 pontos de interesses (esquinas e cruzamento, por exemplo San Jose y Avenida de Mayo, na linha vermelha). O passo seguinte foi percorrer, sozinhos ou com o grupo, durante vários dias e horários, os 46 pontos marcados e registrar em texto, foto e gravação de áudio qualquer coisa que lhes chamasse a atenção naqueles locais, naqueles momentos. Além disso, vários objetos (*objets trouvés*) foram encontrados e recolhidos, sendo também registrados (cartas de baralho espanhol, panfletos de ofertas, uma boneca quebrada, bitucas de cigarro, um gato morto, uma lista de compras de supermercado, próteses, imagens religiosas, peças de quebra-cabeça).

⁹ O aspecto da rachadura produzida pode ser entendido como o sistema de orientação organizador do mapa que virá a seguir, assim como nos mapas tradicionais existe a indicação fundamental das coordenadas e do norte, representados pela “estrela dos ventos”. Talvez por coincidência o verbo em espanhol “*estrellarse*”, colidir violentamente contra algo, venha a fazer tanto sentido na proposta.

Ao contrário das cidades-mapas recortadas, em que se tentava transformar as cidades em simples tramas, estruturas ósseas sem carne e nuas, em *Buenos Aires Tour Macchi* e seus colegas pretendiam ver além da trama da cidade e perceber seus elementos intersticiais.

A par da ação propriamente dita (que já nos serviria de apropriação metodológica do trapeiro contemporâneo), Jorge Macchi organizou todo o material e o publicou como um guia turístico real, pela editora Turner Libros, de Madri, como uma caixa-livro de 21,5 x 15,5 x 6cm, com tiragem de 1.000 exemplares não numerados e 100 numerados e assinados, contendo dez itens: um guia com 170 páginas incluindo fotos feitas por Macchi dos locais e dos objetos encontrados e poemas em prosa escritos por Negroni em cada um dos 46 pontos; um mapa dobrado mostrando os oito itinerários e seus respectivos pontos; um CD-ROM contendo todas as gravações de áudio *in loco* feitas por Edgardo e um guia virtual para outras possíveis navegações pelas linhas; fac-símile em tamanho real de um caderno de estudos de inglês com 127 páginas manuscritas, encontrado na calçada e de propriedade de um tal Sr. Luis M.; fac-símile de um missal encontrado na rua (reprodução de La Santa Misa segundo las novissimas y definitivas disposiciones de la Santa Sede. Celebración de la Palabra para los velatorios. Buenos Aires: Editora Guadalupe, 1969, 12p.); fac-símile de uma carta manuscrita encontrada em um envelope, contendo palavras de despedida de um suicida; um envelope com oito postais sanfonados, de fotos de sombras de cruzeiros do cemitério Recoleta; quatro postais avulsos de capas de revistas encontradas; uma cartela com nove selos destacáveis estampados com a reprodução de uma capa de livro encontrada em um dos pontos; um encarte de 39 páginas com a versão em inglês dos textos de Negroni.

O *kit* vem acompanhado de folheto apresentando o guia:

Este guia brinda os visitantes que têm apenas poucos dias para passear por Buenos Aires, mas também aos que nela habitam, com a possibilidade de se aprofundar no conhecimento desta cidade.

Buenos Aires Tour consta de 8 itinerários que reproduzem a trama de linhas de um vidro quebrado sobre o mapa da cidade de Buenos Aires. Ao longo das 8 linhas foram escolhidos 46 pontos de interesse, sobre os quais o guia proporciona informação escrita, fotográfica e sonora. Com a ajuda do mapa e do CD-ROM o leitor poderá estabelecer seu próprio itinerário, além dos propostos pelo guia (Macchi, Negroni, Rudnitzky, 2004).

Os artistas estruturam todo o guia com base nas dimensões do caderno de estudos de inglês encontrado no ponto Riachuelo da linha 1-Laranja, no qual se encontra anotada longa lista de termos em inglês com suas respectivas traduções para o espanhol (muitas delas equivocadas e com erros de interpretação da língua inglesa), numa espécie de dicionário inglês-espanhol personalizado.

O guia turístico se baseia na crença de que, se você for de ponto a ponto para ver quais são os lugares considerados mais importantes na cidade, você irá conhecer a cidade. Da mesma forma, o dicionário é baseado na premissa de que se se conhecem as traduções palavra por palavra, conhece-se a língua¹⁰ (Macchi apud Jagoe, 2007, p. 53).

Ou seja, Jorge Macchi está o tempo todo deixando-se levar pelo acaso e pelas referências externas ao trabalho para direcionar seus itinerários pela cidade e suas formas de coleta, organização e catalogação dos materiais encontrados durante as caminhadas, sejam eles objetos, fotos, sons ou impressões e memórias. A diretriz sempre está na valorização e ressignificação das banalidades insignificantes do cotidiano, incluídas informações e memórias prévias que temos dos locais (re)visitados.

Buenos Aires Tour é um livro. Um livro que tem o aspecto de um guia de turismo. Mas, diferente desses guias, com seus itinerários por edifícios e lugares importantes de uma cidade, meu livro estabelece uma rota determinada pelo acaso, em que os lugares, os edifícios e os objetos são insignificantes, e até sua existência é provisória¹¹ (Macchi apud Jagoe, 2007, p. 55)

A ideia de algo provisório é fundamental na compreensão desse procedimento e das relações com os espaços urbanos da vida cotidiana; basta

¹⁰ No original: *The tourist guide bases itself on the belief that if you go place by place to see what are considered to be the most important places in the city, you'll know the city. In the same manner, the dictionary is based on the premise that if one knows word-for-word translations, one knows the language.*

¹¹ No original: *Buenos Aires Tour is a book. A book that looks like a tourist guide. But, unlike these guides, with their itineraries through important buildings and places in a city, my book establishes a route determined by chance, in which places, buildings and objects are insignificant, and even their existence is provisional.*

lembrarmo-nos da tentativa frustrada de esgotar documentalmente um local parisiense realizada por Georges Perec, ação inviabilizada pelo simples fato da ação impiedosa da passagem do tempo, da transitoriedade dos momentos. Como grande parte dos registros realizados pelos três artistas argentinos está baseada em momentos passageiros, únicos, que certamente desapareceram instantes depois de registrados, as indicações “turísticas” do guia resultante se tornam imprecisas, equivocadas, inúteis. Tornam-se rastros na narrativa ficcional construída pelos artistas.

Tanto para a coleta do material como para a posterior elaboração do guia nos impusemos uma série de questões: não informar, não ilustrar, enfatizar o provisório. Assim o guia se torna um objeto absolutamente “inútil” e torna também inútil a realização do *tour* por parte de um eventual leitor¹² (Macchi apud Jagoe, 2007, p. 55).

Narrativa ficcional que elogia a inutilidade perante a lógica da descrição superficial de um território empreendida pelos sistemas hegemônicos de leitura e intervenção nas cidades contemporâneas. Jorge Macchi está mais interessado, como sensato trapeiro, na criação de sentidos alternativos, cambiantes, subjetivos para os rastros e trapos com os quais nos deparamos constantemente. Encontros constantes, mas sempre incontroláveis, selvagens, indomáveis, dominados pelo mais puro acaso, que “em alguns casos, traz como consequência situações agradáveis [...] por isso na ficção que estabeleço para meu trabalho eu posso controlar o acaso, congelá-lo, repeti-lo” (Macchi, 2011, p. 151).

Jorge Macchi, com *Buenos Aires Tour*, anuncia a criação de uma “zona de penumbra”,¹³ um espaço aberto e fértil na realidade urbana. Entre a forma real e a forma fictícia da realidade que encontramos na cidade. Entre a negação da realidade racional imperativa e a confirmação de uma realidade subjetiva e pessoal. Entre a realidade racional interpretativa e uma realidade emocional perceptiva. Um gesto poderoso e sugestivo “precisamente porque se move

¹² No original: *Both for collecting the material and for the subsequent preparation of the guide, we imposed a series of questions on ourselves: not informing, not illustrating, emphasizing the provisional. Thus the guide becomes an absolutely “useless” object and also makes the tour useless for any reader.*

¹³ Termo proposto por Thibaut Verhoeven (Macchi, 2011, p. 104). No original: *Twilight Zone*.

constantemente entre o desejo de estressar cada momento como sendo único, e o fato de que isso só pode ser percebido se houver lembranças enraizadas, petrificadas que permitam a percepção do movimento”¹⁴ (Jagoe, 2007, p. 51).

Essa é a razão pela qual chamei dois portenhos para colaborar na obra, porque conheciam a cidade e porque tinham um passado nela. Se não fosse assim, talvez o trabalho tivesse se reduzido a uma questão mais turística, mais externa. Quando penso nesse projeto o enxergo como um autorretrato em três partes: o mapa da cidade e a própria cidade deixam de ser o suporte de uns itinerários turísticos para transformar-se em um espelho: um registro, que não é imparcial, de nossas histórias, de nossas impressões e de nossas decisões.¹⁵

Buenos Aires Tour evidencia a percepção urbana simplificada e parcial que se generaliza nos nossos tempos, sempre vinculada ao consumo, à espetacularização, ao fetiche pelas relações instantâneas, às apropriações dos espaços urbanos superficiais e simuladas. Ao mesmo tempo, porém, Macchi e sua obra oferecem uma alternativa a essa percepção, mais realista e sedutora. A proposta é a de incorporação do trapeiro, a constituição de “narrativas fraturadas” (Jagoe, 2007), como o vidro sobre o mapa, que sejam determinadas em momentos no tempo, com criação de diálogo com o já conhecido da cidade, em um capturar, resgatar, colecionar relacionado com a libertação da experiência do acaso, do inútil, do efêmero nos movimentos e relacionamentos com a cidade.

Parciais, improváveis e imprecisos, os mapas de Macchi não nos oferecem a ilusão de que o mundo possa ser perfeitamente reduzido ou dominado por uma representação abrangente, quer seja plana ou totalmente redonda. Os mapas de Macchi nos dizem que a realidade é muito complexa e fugaz para ser traduzida por completo mediante uma troca de escalas, de modo que só é possível entendê-la de forma incompleta e fragmentária (Pedrosa in Macchi, 2011, p. 72).

¹⁴ No original: *Precisely because it moves constantly between the desire to stress every moment as unique, and the fact that this can only be felt in there is a current of fossilized, grounded stories that enable the perception of movement.*

¹⁵ Jorge Macchi explicando sua obra em conversa com Ana Paula Cohen, para o dossiê “em obras – 26ª Bienal Internacional de São Paulo” (*site da instituição*).

Por tudo isso Jorge Macchi é trapeiro contemporâneo, muito mais que o *flâneur* na cidade global do nosso tempo” sugerido por José Jiménez (2002). E por tudo aquilo já dito, *Buenos Aires Tour* é exemplo raro e profundo da incorporação e apropriação da cidade contemporânea realizada pelo trapeiro. Rara e profunda, mas ao mesmo tempo agenciada a partir do ordinário, cotidiano, banal, com preocupação sensível ao tempo, à memória, às percepções possíveis.

Buenos Aires Tour [bem como Jorge Macchi] não se coloca como algo autoritário, e deixa claro que é uma narrativa entre muitas possíveis. Afinal de contas, o vidro fraturado é transparente, então as rachaduras-linhas são apenas mais uma trajetória que pode ser feita pelo mapa da cidade¹⁶ (Jago, 2007, p. 63).

Ricardo Luis Silva é professor doutor em crítica, estética e leituras urbanas no Centro Universitário Senac desde 2013. Investiga o cotidiano da cidade, suas temporalidades, seus personagens ordinários, conflitos e constituições subjetivas dos indivíduos urbanos.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor. Obras completas*, v. II. São Paulo: Globo, 1999.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- GIEDION, Siegfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁶ No original: *It does not position itself as authoritative, and makes clear that it is a narration among others. After all, the fractured glass is transparent, so that the broken lines are just one more trajectory that can be made across the map of the city.*

- HANNUD, Giancarlo (org.). *Guillermo Kuitca: filosofia para princesas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- JAGOE, Eva-Lynn Alicia. Jorge Macchi's Fractured Narratives of Buenos Aires. In: ADES, Dawn. *Light music, catalogue*. Colchester: University of Essex, 2007, p. 46-63.
- JIMÉNEZ, José. *Al final del eclipse: el arte de América Latina em la transición al siglo XXI*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- KUITCA, Guillermo. *Guillermo Kuitca*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- MACCHI, Jorge. *Music stands still*. Barcelona: S.M.A.K./KBB, 2011.
- MACCHI, Jorge; NEGRONI, Mariá; RUDNITZKY, Edgardo. *Buenos Aires Tour*. Madrid: Turner Libros, 2004.
- PASSOS, Maria Lúcia Perrone; EMÍDIO, Teresa. *Desenhando São Paulo: mapas e literatura: 1877-1954*. São Paulo: Editora Senac/Imprensa Oficial, 2009.
- PEDROSA, Adriano (org.). *Fragmentos e souvenirs paulistanos*. V. 1. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2005.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Jorge Macchi: exposição monográfica*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- SILVA, Ricardo Luís. *Elogios à inutilidade: a incorporação do trapeiro como possibilidade de apropriação e leitura da cidade e sua alteridade urbana*. Tese (Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2009.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

SILVA, Ricardo Luis. Trapeiros contemporâneos, uma trilogia: parte 2 – Mapas, leituras no tempo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 181-207, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Abordagens sobre estupidez artificial: da inovação financeira à curadoria de arte digital

Approaches to artificial stupidity: from financial innovation to digital art curatorship

Ruy César Campos Figueiredo

 0000-0001-8339-6634

www.ruycezarcampos.com

Resumo

O ensaio apresenta os modos como distintos campos de pesquisa têm empregado a expressão estupidez artificial. As referências passam por filósofos da tecnologia como Avital Ronell, Bernard Stiegler e Vilém Flusser; pelo professor Andrew Lo, da área de inovação financeira; por artigos da área de *games* e estudos de programação; e por artistas e instituições de pesquisa artística, como James Bridle, Hito Steyerl e Serpentine Galleries. O resultado é uma introdução aos interesses convergentes e divergentes sobre essa expressão e sua relevância para nos situar em questões emergentes para as artes e humanidades digitais e o campo do pensamento sobre a vida no geral.

Palavras-chave

Epistemologia. Estupidez. Filosofia da tecnologia.

Abstract

The article presents how different research fields have employed the term artificial stupidity. References range from technology philosophers such as Avital Ronell, Bernard Stiegler, and Vilém Flusser; to Professor Andrew Lo, from the financial innovation area; to articles in the gaming and programming fields; and to artists and artistic research institutions such as James Bridle, Hito Steyerl, and Serpentine Galleries. The result is an introduction to the converging and diverging interests on the term artificial stupidity and its relevance in situating us in emerging issues for digital arts and humanities and the field of thought on life in general.

Uma introdução sobre estupidez, aparelhos e inteligência

receamos tanto o antirracionalismo romântico quanto o racionalismo iluminista. Sabemos que ambos estão no programa e conhecemos as suas realizações: o fascismo e a sociedade dos aparatos. Em outros termos: sabemos que a inteligência tem estupidez que a estupidez do coração ignora (Flusser, 2019, p. 141).

Quando o filósofo das mídias Vilém Flusser publicou, no começo dos anos 1980, que somos programados a não perceber que o automóvel é um meio de transporte estúpido, ele já sabia, mas certamente não podia imaginar, quão concretamente tal estupidez poderia se manifestar quando a automação do automóvel passou a se beneficiar de uma visão algorítmica para se autodirigir. O artista James Bridle explorou essa possibilidade com a obra *Autonomous Trap* (2017), corporificando oportunamente o pensamento flusseriano sobre as relações entre estupidez e a automação da “inteligência”, objeto do presente ensaio.



Figura 1
James Bridle, Instalação
Autonomous Trap na expo-
sição *Failing to Distinguish*
Between a Tractor Trailer
and the Bright White Sky,
Nome Gallery, Berlim, 2017

Bridle prendeu um carro dotado de sistema de aprendizado de máquina (*machine learning*) no interior de um círculo mágico feito de sal grosso. A magia circulou o veículo autônomo com linhas de estrada que sinalizam “proibida a ultrapassagem”, tanto nas leis humanas quanto na visão retiniana e algorítmica do automóvel. Seu interesse estava em apontar, primeiramente, para uma questão política: ao trabalhar com tais tecnologias, podemos aprender algo sobre o seu mundo, gerando um conhecimento que pode ser “mais interessante e ter fins mais igualitários” (Bridle, 2022, p. 26); também lhe interessava argumentar que a arte possui o papel importante de intervir no desenvolvimento e aplicação de tecnologias de modo tão efetivo quanto um engenheiro ou um programador, conforme as “ferramentas da imaginação e da representação estética são tão importantes hoje quanto sempre foram” (p. 26).

O artista seguiu uma lógica flusseriana que valoriza relações entre jogar e sabotar. Sabotar, conforme Flusser (2019, p. 139) mesmo expõe, seria “jogar areia nas rodas do aparato”. Em um dos parágrafos conclusivos do seu livro *Pós-história* (p. 181), o checo-brasileiro afirmou que nosso tempo se ergueu sobre duas formas: “na estupidez dos aparatos programados e na estupidez das hordas destruidoras de aparatos”. Seu pensamento aponta para a compreensão de que ao condicionar o aparato para o que consideramos inteligente ou correto, nós o tornamos estúpido, assim como ao tentar combater nossa estupidez posicionando o aparato como alvo apenas perpetuamos a programação de nossa estupidez.

Em *Pós-história*, Flusser afirmou que vivemos em um ambiente de estupidez jamais vista e que nos encontramos rodeados de *gadgets* tolos. Esses *gadgets* nos programam em dois sentidos: a não sobreviver sem eles (o que causaria um efeito de degradação do nosso nível intelectual, estético e político) e a não perceber sua estupidez (o que causaria a incapacidade de nos concentrar sobre as raízes da estupidez que nos cerca):

Os *gadgets* são instrumentos que, quando decifrados como “feitos humanos”, são falseados. São feitos de aparatos. São resultados de manipulação automática de coisas, embora em tal manipulação tenham participado funcionários especializados. O homem decifrado por trás do *gadget* não é o seu produtor (“Erzeuger”), mas função do aparato. O que deciframos por detrás do *gadget*, é a estupidez do aparato. A qual produz os *gadgets* ao acaso, se estiverem incluídos no seu programa.

Não há intencionalidade nos *gadgets*, há jogo de acaso e da necessidade. O perigo de tal estupidez é precisamente que resulta em situações não entendidas. E que nelas resulta automaticamente (Flusser, 2019, p. 138).

Flusser escreve sobre estupidez para apontar o que julga ser “o receio fundamental” a se ter com o crescente exercício de poder de sistemas autônomos: que situações não pretendidas por ninguém, como uma guerra nuclear, se realizem como fim teleologicamente programado na lógica do progresso: “toda ação inteligente é, atualmente, estratégia de retardamento face à estupidez do progresso. Porque todo progresso é realização final de programa” (Flusser, 2019, p. 139).

Na lógica flusseriana, não escaparemos da estupidez (que nos cerca como um oceano), mas podemos escolher entre ser seus funcionários robotizados ou estar abertos para nos reconhecer na experiência concreta de relações de alteridade e aí encontrar uma resposta para a estupidez.

Flusser não viveu até o início da década de 2020 para testemunhar os *exércitos de bots* fantasiados de avatares humanos opinando e influenciando a percepção pública para escolhas políticas altamente desastrosas diante de um vírus que apenas no seu amargamente querido Brasil já matou mais de 705.962 pessoas (Ministério da Saúde do Brasil, 2023),¹ no mesmo período em que um discurso comercial sobre “inteligência artificial” tem passado a permear constantemente as nossas *timelines* com vídeos de cães de guerra robóticos da Boston Dynamics fazendo *Le Parkour*,² além da disseminação de textos e imagens gerados por projetos de automação da linguagem verbal e textual como ChatGPT e DALL-E.

Diante de tal contexto, a expressão estupidez artificial tem começado a habitar com mais recorrência alguns campos do conhecimento, notadamente com maior pungência em colocações teóricas de artistas como Hito Steyerl e James Bridle e suas influências sobre programas curatoriais e expositivos da

¹ Vilém Flusser partiu desiludido com o Brasil no auge da ditadura militar, em 1972, chegando a afirmar que essa partida lhe causou mais dor do que sua saída de Praga, em face do avanço do nazismo na virada da década de 1930 para a seguinte.

² Em 9 de setembro de 2020, o repórter da CNN News, Brad Lendon, publicou reportagem com vídeo sobre a associação dos cães robóticos da Boston Dynamics com uma força do Exército americano. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/09/09/us/robot-dogs-us-air-force-test-intl-hnk-scli-scn/index.html>. Acesso em set. 2020.

arte dedicados à teorização pela prática artística com algoritmos e tecnologia, como o Creative AI Lab das Serpentine Galleries em Londres; em áreas da economia como a inovação financeira, especialmente no discurso do professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), Andrew Lo; na filosofia da técnica do recém-falecido Bernard Stiegler; nos estudos de programação voltados para melhorar o relacionamento entre humano e máquina, como em *videogames* e inteligência artificial geral (AGI).

A partir do recorte de tal diversidade de abordagens, pretende-se aqui ensaiar fundamentos sobre a estupidez e sua relação com a automação, contribuindo com uma contemplação organizada em torno dos empregos teóricos da estupidez artificial e chamando atenção para relações entre inteligência e estupidez, destacando por fim uma convergência teórica atual de certos artistas com os questionamentos levantados por Vilém Flusser há mais de 30 anos.

Estupidez

A territorialização do conhecimento envolve um repertório para identificar o que é estúpido, de modo que a estupidez pode ser encontrada em todos os lugares, mesmo que haja uma carência de reflexões teóricas ou filosóficas sobre essa força. É por via de tal constatação que Avital Ronell (2002) se dedicou à identificação e problematização sistemática da estupidez e suas relações com a inteligência, publicando os resultados no livro *On Stupidity*. Na obra, ela afirmou que “a estupidez não atraiu uma hermenêutica que garantiria ou restringiria seus limites” (p. 37). Em outras palavras, faltam esforços epistemológicos para que compreendamos e interpretemos o papel da estupidez em nossas concepções sobre o que é inteligência.

A estupidez, para ela, não se constituiria como uma oposição ou como um limite negativo ao conhecimento, tampouco como o outro do pensamento, a ignorância. Na estupidez, ocorre uma performance ofensiva e acusativa que a autora percebe como resguardadora de laços com uma história de destruição da alteridade que estaria se repetindo atualmente. Pode-se creditar suas origens aos gregos que tratavam (desde a elegância, refinamento e inteligência de Atenas) seus vizinhos, estrangeiros e escravos como estúpidos em um sentido de infantilidade e imaturidade. A teórica aponta que nomear alguém estúpido era destruir sua alteridade, como na nomeação do escravo como o não humano, ineducável e inapto à inteligência (Ronell, 2002, p. 39).

Posteriormente, o cristianismo teria elevado a estupidez a outro patamar, incorporando-a à necessidade da redenção, à essência do vacilo humano diante de uma ordem divina que valoriza o rebanho de ovelhas como uma entidade psicológica de grupo e como moduladora de um comportamento exemplar para o Homem receber o amor de Deus. A busca pela pureza da moral cristã teria relação com uma subordinação radical à impenetrabilidade do desconhecido, sendo o rebanho uma amável imagem dessa subordinação (Ronell, 2002, p. 54).

Não teria sido em vão que, após o Iluminismo ou a Idade da Razão, os pensamentos de indivíduos insubordináveis ao rebanho fizeram com que as ovelhas fossem vistas como animais exemplares da estupidez. O Iluminismo, conforme Ronell (2002, p. 44), definiu a estupidez como seu alvo claro, marginalizando a cultura popular pautada em credices e estabelecendo um projeto de mente localizado e determinado como o único caminho para o pensamento racional. Consequentemente se excluiu o corpo, materialidade incapaz de ser fonte de esclarecimento:

Se a estupidez possuísse um Outro pronto para a atacar e a conter, esse teria se estabelecido quando os deuses estavam sem cumprir seus deveres, no Iluminismo – a Idade da Razão –, que a pôs como seu alvo com finalidade firme e clara. A pedagogia do Iluminismo encena a estupidez, repetidamente elencando a brutalidade, o preconceito, a superstição e a violência como manifestações do eclipse da razão. O Iluminismo é pirado por controle no que concerne à estupidez, mas às vezes fracassa nesse controle, mesmo quando conduz a humanidade para longe de tentações regressivas. Voltaire foi talvez mais flexível em contornar a razão e viu, em seu *Essai sur les moeurs*, uma oscilação constante, um tipo de estrutura maníaco-depressiva histórica se desdobrando, em que regressões brutais vêm à superfície na sequência de períodos luminosos de razão³ (Ronell, 2002, p. 44).

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é livre. No original: *If stupidity ever had an other standing ready to attack and contain it, this would have been established when the gods were off duty, in the Enlightenment – the Age of Reason – which targeted its adversary with a steady clarity of aim. The pedagogy of the Enlightenment stages stupidity, repeatedly causing brutality, prejudice, superstition, and violence as so many manifestations of the eclipse of reason. The Enlightenment was a control freak as concerns stupidity but sometimes failed to control even while drawing humanity away from regressive temptations. Voltaire was perhaps more flexible in the contouring of reason and saw, in his Essai sur les moeurs, a constant oscillation, a kind of structure of manic-depressive historical unfolding in which brutal regressions would surface following luminous periods of reason.*

Sabe-se que, como uma consequência frustrante do Iluminismo para seus propagadores, ocorre uma febre do não racional (nos termos então colocados): fanatismo, ocultismo, astrologia e mágica. Tais fenômenos se estabeleceram como um Outro que esteve na constituição da episteme moderna e a seguiu assombrando. Foram eles apropriados no contexto do modernismo colonialista como receptáculos para tudo que seria uma negação da modernidade, tornando nebulosas ou mesmo justificáveis as horrendas práticas discursivas e físicas da violência colonial. Em outras palavras, o Iluminismo projetava a estupidez no Outro jogando um bumerangue que se voltava contra os seus próprios alegados fins racionalistas, igualitários, liberais, fraternos. Dava-se esse retorno na forma, entre outras coisas, de contrailuminismo e violência colonial no além-mar.

Não à toa, Marx teria identificado na estupidez a terceira força histórica mais poderosa, depois da violência e da economia, observa Ronell (2002, p. 56), que argumenta ser a estupidez, para Marx, um superpoder (*Grossmacht*) de determinação histórica marcado pela ausência de conceito. Esse superpoder seria apropriado pelo Estado para ser empurrado em direção ao corpo do trabalhador como um opiáceo, uma arma incapacitante contra a classe trabalhadora. “O que está sendo produzido para e sobre o corpo do trabalhador, estilo *Colônia Penal*, é cretinismo. Ramo da estupidez, o cretinismo é a produção de um poderoso aparato do Estado, um valor inevitável cunhado pelo capitalismo”⁴ (p. 58).

É trazendo tais questões históricas do pensamento sobre a estupidez que Ronell apresenta uma das primeiras menções marcantes da expressão estupidez artificial, dando título a um tópico do primeiro capítulo de seu livro (Ronell, 2002, p. 59). O sentido, não aprofundado teoricamente, seria autorreferencial: aponta como a história da inteligência seria, assim, uma história de invenção seletiva da estupidez, marcada por injustiças sociais que se sintomatizam na performatividade da própria linguagem.

Ela reconhece, desse modo, a estupidez como dependente de emaranhados preconceituosos e ilusões epistemológicas; cúmplice de sistemas que fecham a si mesmos em certezas e verdades; uma força determinante e poderosa que quanto mais for ignorada, mais o conhecimento que nós pensamos ter sobre conhecimento é enfraquecido, mais o que sabemos sobre saber se torna incerto e distorcido.

⁴ No original: *what is being produced for and on the body of the worker, Penal Colony style, is cretinism. An offshoot of stupidity, cretinism is a production of the powerful apparatus of state, an unavoidable value minted by capitalism.*

A estupidez artificial na arte

Os proto- e parafascismos que existem hoje, entretanto, se sustentam em descentralizada estupidez artificial. Exércitos de *bots*, fazendas de *likes* e a mágica dos *memes* formam as tripas e nervos do sentimento político, manufaturando tempestades de merda que posam de paixão popular⁵ (Steyerl, 2017, p. 16).

Como campo de experimentação que borra fronteiras entre prática e teoria com mais liberdade epistemológica e metodológica do que áreas das humanidades e ciências sociais com maior quantidade de guardas de fronteiras e cânones disciplinares pouco criticados ativamente, a arte tem sido nos últimos anos o principal ponto de tensionamento discursivo e experimental sobre a noção de estupidez artificial, destacando-se seu uso por artistas-pesquisadores influenciados por Vilém Flusser, como James Bridle e Hito Steyerl (por vezes apresentada como quem cunhou o termo), bem como pelo engajamento do curador Hans Ulrich Obrist e das Serpentine Galleries em entender as relações entre arte e inteligência artificial.

Considerando a necessidade de a arte se situar institucionalmente em relação a tais questões, as Serpentine Galleries, de Londres, estabeleceram, por exemplo, uma agenda de pesquisa criativa sobre o tema da estupidez e inteligência artificial com o nome de Creative AI LAB.

Enquanto muita pesquisa com AI e ML [*machine learning*] ocorre na academia ou, no geral, em corredores sequestrados de corporações tecnológicas, as instituições de arte e os artistas têm o potencial de perseguir uma agenda de pesquisa diferente e uma configuração diferente de metodologias que podem compreender tais ferramentas⁶ (Kaganskiy, Bunz, 2020).

⁵ No original: *Today's real existing proto- and para-fascisms, however, rely on decentralized artificial stupidity. Bot armies, like farms and meme magick, form the gut brains of political sentiment, manufacturing shitstorms that pose as popular passion.*

⁶ No original: *While much of the research happening around AI and ML occurs in academia or, more often, within the sequestered halls of technology corporations, artists and art institutions have the potential to pursue a different kind of research agenda and a different set of methodologies with which to comprehend these tools.*

No texto de apresentação do projeto, a expressão estupidez artificial aparece fazendo referência a Hito Steyerl e seu modo “irreverente” de se aproximar da questão. Steyerl segue a lógica flusseriana de que os aparelhos e as imagens técnicas mais projetam do que representam a realidade. Por meio de palestras-performance, ensaios audiovisuais e instalações, ela ganhou grande notoriedade por sua investigação das transformações, características e efeitos da internet e das tecnologias digitais na vida social e política das primeiras décadas do século 21.

Até o momento, sua conclusão é de que nos encontramos mais rodeados por estúpidos programas, aplicativos e *bots* de desinformação do que por uma inteligência artificial capaz de controlar tudo de modo onipresente e onipotente (Steyerl, Palevic, 2021). Essas tecnologias, ao longo das últimas décadas, têm criado mais confusão do que soluções, alterando as relações de trabalho e orquestrando coreografias sociais que, com a revelação do escândalo Cambridge Analytica,⁷ influenciaram decisões como a saída da Grã-Bretanha da União Europeia ou o resultado das eleições de 2018 no Brasil. Alguns de seus trabalhos mais recentes, como *SocialSim*, *This is the Future* e *The City of Broken Windows* abordam tais temáticas.

Em *SocialSim* (2020), vemos diversos corpos fardados e digitalmente gerados dançando em um espaço vazio, emanando raios de luz gerados a partir de um banco de dados atualizado diariamente. Escutamos um narrador apresentar um modelo de tecnologia informacional usado para prever o futuro e realizar simulações sociais. A simulação apresentada no vídeo é de um processo infeccioso que causa uma “mania dançante” em pessoas e as faz emanar *flashes* de laser, desintegrando-se posteriormente: “A ideia é que não se trate apenas de uma possível doença infecciosa, mas principalmente de informação contagiosa, a disseminação de notícias falsas e teorias conspiratórias, e todos esses tipos de coisas que eu estava tentando articular”⁸ (Steyerl, Palevic, 2021).

⁷ A Cambridge Analytica, uma empresa de análise de dados, obteve acesso a dados pessoais de cerca de 87 milhões de usuários do Facebook sem o consentimento adequado. Esses dados foram inicialmente coletados por um aplicativo de teste psicológico chamado This Is Your Digital Life. A Cambridge Analytica utilizou esses dados para criar perfis psicográficos detalhados dos usuários. Esses perfis foram usados para direcionar anúncios políticos personalizados durante campanhas eleitorais, incluindo a eleição presidencial dos Estados Unidos em 2016 e o referendo do Brexit no Reino Unido. Surgiram alegações de que a Cambridge Analytica desempenhou um papel significativo na influência de eleições ao criar mensagens direcionadas para influenciar o comportamento dos eleitores com base em seus perfis psicográficos.

⁸ No original: *The idea is that it's not just about a possible infectious disease, but primarily about contagious information, the spread of fake news and conspiracy theories, and all those kinds of things I was trying to articulate.*

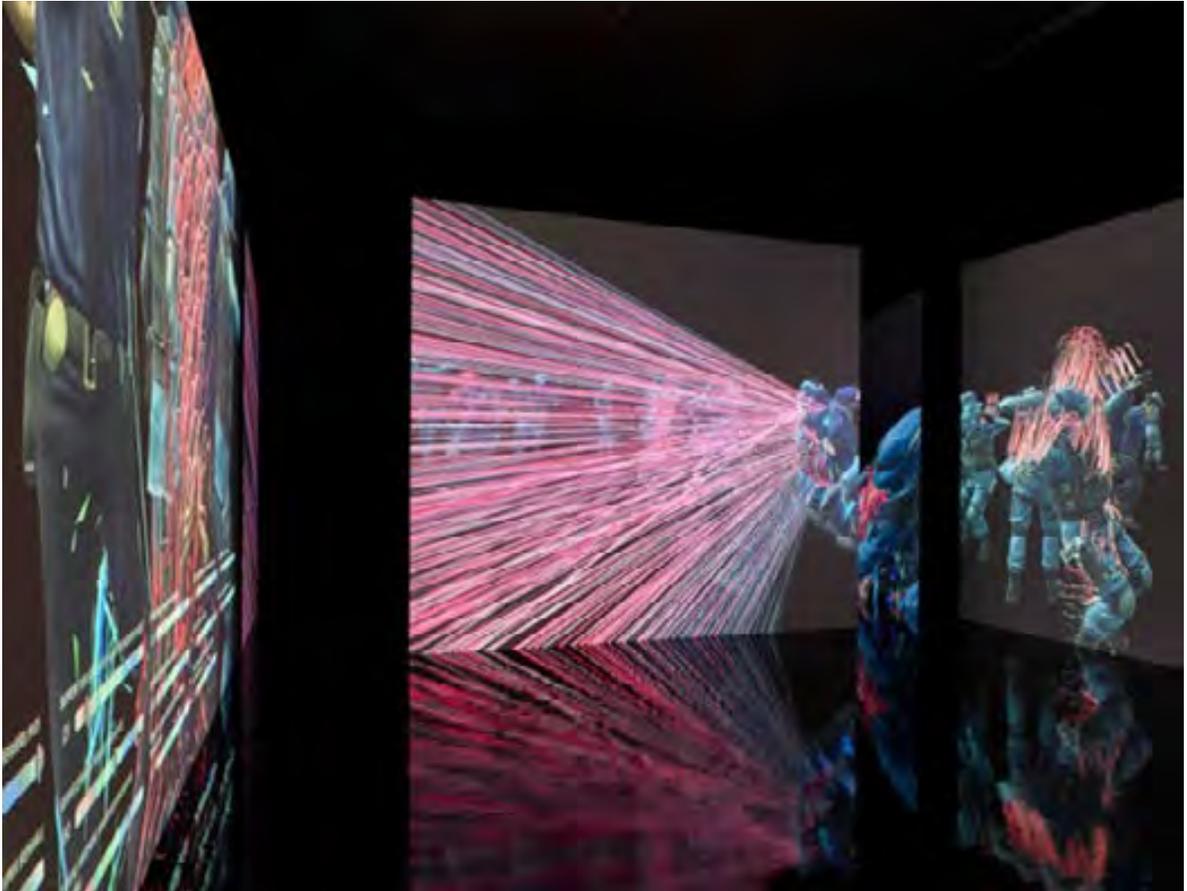


Figura 2
Hito Steyerl, *I will survive*,
K21, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, 2020
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2021
(Photo © Achim Kukulies)

Quando exposto no K21 em Düsseldorf, o vídeo foi dotado de parâmetros que eram ajustados diariamente pela ONG Fórum Cultura Democrática e Arte Contemporânea, levando-se em conta mudanças em tempo real na prevalência local de tendências estúpidas e autoritárias, o que incluía (Ghraowi, 2020):

- Ameaças de Morte Enviadas a partir de Servidores da Polícia Alemã (por Dia)
- Fator de Ciúmes Identitário (por Apropriação Cultural)
- Propagação de Negação Maníaca (por Sentimento)
- Complexo Kanye (Novas Infecções por Dia)
- Eficiência da Cultura do Cancelamento (“0”)
- Munição de Comando Desviada (em toneladas)
- Apoio à Teoria do Ferro de Cavalo (por Esquadrão da Polícia Montada)

- Dias Restantes até o Dia X (por Dia “0”)
- Constante de Culpar Soros

O trabalho oferece uma resposta para a guerra informacional que foi travada em torno da pandemia de coronavírus, do uso de máscaras e de teorias conspiratórias que favoreceram a disseminação do vírus. Além disso, uma parte dele apresenta outro modelo de previsão com base em algoritmos chamada Rebellion e que, basicamente, simula o controle de manifestações ao tentar influenciar os sentimentos e comportamento dos manifestantes. Para a artista, as coreografias sociais algorítmicas que se tornaram visíveis na pandemia evidenciam os feitos de tecnologias que se valem da estupidez para testar seus parâmetros, infraestruturas e potencialidades. Para Steyerl, a disrupção da sociedade não demanda a realização avançada de uma inteligência artificial, apenas a automação sem regulamentação e a automação da regulação.

A arte seria um meio de investigar, problematizar, pressionar e contradizer as narrativas que posicionam tais tecnologias como algo inteligente e capaz de reestruturar beneficentemente a sociedade. Ao contrário, Steyerl aponta que por trás dos últimos 30 anos de desenvolvimento da internet e da mineração de dados que permitiram o processamento de imensas quantidades de informação capazes de dar eficiência para diversas tecnologias que se encontram sob o guarda-chuva “inteligência artificial” está um projeto de poder tecnofeudal (concentrado nas mãos de um punhado de *big techs*) que reduz a autonomia e a liberdade humana ao se oferecer como parâmetro de visualização do futuro e do conhecimento.

Assim, para a artista, não há no presente um objeto que possa ser chamado de inteligência artificial, apenas a sua sombra que é treinada com dados do passado para o espelhar no futuro: “O nome definidor para a tecnologia aplicada não é inteligência artificial, mas estupidez artificial. Atualmente, penso que esta é a versão real existente de inteligência artificial. Assim como a União Soviética foi a versão real existente do comunismo. Portanto, a versão real existente da inteligência artificial é a estupidez artificial”⁹ (Steyerl, Palevic, 2021).

⁹ No original: *The defining name for the applied technology is not artificial intelligence, but artificial stupidity. Currently, I believe this is the real existing version of artificial intelligence. Just as the Soviet Union was the real existing version of communism. Therefore, the real existing version of artificial intelligence is artificial stupidity.*

Bridle, o artista mencionado na introdução por sua intervenção com um automóvel, relaciona a noção de Steyerl de estupidez artificial com a de opacidade tecnológica, um elemento crucial para entendermos o que ele chama de a nova era da escuridão.¹⁰ A opacidade se manifestaria, para Bridle (2018, p. 122), em situações como o recente escândalo na Volkswagen, em que um *software* instalado em seus automóveis reduzia a quantidade de emissões poluentes ao reconhecer estar sendo testado, aumentando automaticamente a níveis proibidos quando reconhecia operar normalmente; o *Flash Crash* de 2010, evento causado por algoritmos financeiros que gerou prejuízos trilionários durante 36 minutos, voltando os índices subitamente aos níveis normais; uma polêmica que envolveu a Amazon e uma linha de camisetas com frases de violência física e sexual geradas por inteligência artificial.

O argumento reatualiza questões levantadas por Walter Benjamin há quase 100 anos: hoje, os algoritmos, redes neurais e “inteligência artificial” são treinados a partir de configurações de dados que não estão situados fora do mundo da cultura, muito pelo contrário, tais dados são documentos de uma civilização tanto quanto são documentos de barbárie. Nos tópicos seguintes, o ensaio apresenta a abordagens de outras áreas, para além das artes, para a expressão estupidez artificial.

Estupidez artificial na inovação financeira

Andrew Lo tem pesquisado relações entre risco sistêmico e regulação financeira, finanças de sistemas de saúde, aplicações técnicas de inteligência artificial para o mercado financeiro e o comportamento tanto de investidores quanto dos mercados adaptáveis a partir de modelos evolucionários behavioristas.¹¹ De certo modo, sua abordagem para a expressão estupidez artificial parece corporificar os temores de artistas como Steyerl e Bridle.

¹⁰ Ao contrário do que se pode pressupor, a escuridão para ele não é o contrário do esclarecimento iluminista e sim uma oportunidade diante de nossa incapacidade de ver o que está adiante: oportunidade de agência, justiça e novas formas de se relacionar com a luz.

¹¹ Em finanças, risco sistêmico refere-se ao risco de colapso de todo um sistema financeiro ou mercado, com forte impacto sobre as taxas de juros, câmbio e os preços dos ativos em geral, e afetando amplamente a economia

Visivelmente preocupado com a reação da humanidade ao coronavírus ao mesmo tempo que entusiasmado com as oportunidades financeiras que podem estar armazenadas em “um dos piores momentos da história do mercado de ações” (campo de aplicação em cenário real de suas teorias nas últimas duas décadas), o cientista financeiro afirma em uma aula no Youtube: “a crise que nós estamos é uma crise comportamental (*behavioral*)” (Lo, 2020).

A partir da sugestão de um de seus alunos, ele tem difundido na última década uma abordagem sobre estupidez artificial, preparando-se para um momento como o que vivemos agora. No Youtube “pós-pandêmico”, Lo aponta para as possibilidades de as *fintech*¹² estarem armadas com algoritmos que automatizem os processos de investimento de modo a modular um comportamento melhor que o humano diante da administração da relação entre risco e recompensa no mercado financeiro. Em suas aulas e palestras, Lo joga com a plateia possibilidades de decisões “estúpidas” na vida do investidor médio, apresentando gráficos de índices que escondem os piores riscos em representações de curva contínua crescente de estabilidade: de repente, em crises sistêmicas como a de 2008, as linhas despencam ao abismo.¹³

Em outras palavras, ele busca apresentar para seu público o que chama de *freakout market*. Seu interesse está em descobrir como o comportamento de investidores que cada vez mais corriqueiramente possuem implantes de *chips* em seus corpos pode ser minerado enquanto dados (mesmo biométricos).¹⁴ Lo espera desenvolver uma compreensão evolucionária (alegadamente mais próxima de uma suposta “inteligência natural”) do comportamento psicológico de um investidor diante de situações de risco. *Big data* contra o *freakout* na população “chipada” de investidores, como Lo afirma para o canal de notícias de mercado Bloomberg:

Onde os indivíduos são bastante incentivados a agir racionalmente, encontramos uma ampla variedade de tipos de personalidade, tendências comportamentais, e, como resultado, dispersão na performance comercial.

¹² Palavra utilizada para se referir a *startups* ou empresas que desenvolvem produtos financeiros totalmente digitais, nas quais o uso da tecnologia é o principal diferencial em relação às empresas tradicionais do setor.

¹³ O fundo estável que vai ao abismo citado por Lo é o Fairfield Sentry.

¹⁴ Rodriguez (2018) é um exemplo de artigo que analisa as tendências crescentes de setores da economia solicitarem de certos trabalhadores implantes de *chips*.

Então nós vemos os humanos se adaptarem às condições mutantes do mercado e possivelmente se comportando de modo mais racional ou emocional em um determinado momento¹⁵ (Bloomberg Professional Service, 2019).

Sua proposta é que algoritmos possam criar “índices de precisão” que atuariam diferente de robôs conselheiros,¹⁶ personalizando cotidianamente um portfólio exato para o cliente em um processo totalmente automatizado, sabendo algoritmicamente como as pessoas se comportam diante dos riscos. A proposta já tem alguns anos:

A inteligência artificial e a administração ativa não estão em desacordo com a indexação, mas implicam configuração mais sofisticada de índices e políticas de administração de portfólio para o investidor típico, algo que cada um de nós pode esperar adiante e enxergar talvez na próxima década¹⁷ (Lo, 2001).

Sua previsão, como ele mesmo observa, atrasou-se um pouco, mas em 2019 ele apontava como “apenas agora encontramos *hardware*, *software*, plataformas de comunicação e distribuição de dados adequada para se atingir isso”¹⁸ (Lo, 2019). O que falta, agora, não seria mais inteligência artificial, mas o que ele nomeia nos títulos de suas palestras “estupidez artificial”, às vezes suavizando o peso da palavra estupidez com o sinônimo “humanidade artificial”: “O comportamento humano nem sempre nos dá os melhores resultados: nós podemos desenvolver algoritmos que possam fazer um trabalho melhor: mais rápido, mais bem distribuído e mais barato”¹⁹ (Lo, 2019).

¹⁵ No original: *where individuals are highly incentivized to act rationally, we find a wide range of personality types, behavioral tendencies, and as a result, dispersion in trading performance. So we see that humans adapt to changing market conditions and may behave more rationally or more emotionally in a given context.*

¹⁶ *Robo-advisors* são conselheiros financeiros robotizados que, com pouca ou nenhuma moderação humana, prestam auxílio a investidores.

¹⁷ No original: *Artificial intelligence and active management are not at odds with indexation, but instead imply the evolution of a more sophisticated set of indexes and portfolio management policies for the typical investor, something investors can look forward to, perhaps within the next decade.*

¹⁸ No original: *Only now are we finding the appropriate hardware, software, communication platforms, and data distribution to achieve this.*

¹⁹ No original: *Human behavior doesn't always yield the best results for us; we can develop algorithms that can do a better job: faster, more evenly distributed, and cheaper.*

A ideologia de mercado de risco *ciber-behaviorista* de Lo parece, assim, representar o que nos estudos de comunicação e economia os autores Couldry e Mejias (2019, p. 143) chamam de “a redução behaviorista da experiência humana ao que pode ser rastreado para servir perfeitamente à capitalização da vida”,²⁰ ou, nos termos dos autores, do sistema de colonialismo dos dados. Em tal sistema, o behaviorismo econômico adota ênfase seletiva sobre o lado funcional do cérebro que é “menos reflexivo, menos consciente”, refinando “as concepções existentes da natureza humana” por meio da coleção de dados e da criação de perfis persuadidos, *target groups*, como na estratégia empregada pela Cambridge Analytica para manipular eleições a favor da extrema-direita nos últimos anos. Não à toa, o Museu de Arte de Portland se inspirou em uma exposição que abrigou de Hito Steyerl em 2023 para realizar um debate intitulado “From digital colonialism to artificial stupidity: reframing technology for human recovery”.

Os autores ironizam o fato de denominar “redes neurais” grandes bancos paralelos de computadores de processamento, como se fizessem parte de um cérebro que hoje “ecoa como um dos mitos dos debates dos anos 1960 da ‘mente como máquina’, um mito intelectualmente fraco que não para de ter uma pós-vida robusta”²¹ (Couldry, Mejias, 2019, p. 141-142).

Lo parece se colocar como um expoente entusiasta do fenômeno que Couldry e Mejias (2019) chamam de “datificação” (*datification*), elemento de uma nova performance aberrante do capitalismo que segue uma lógica da colonialidade e, portanto, pode ser pensada como um “colonialismo dos dados” sobre a vida: extrair, despersonalizar e despossuir os indivíduos de seus dados, desde seu código genético, sinais de pulso, fluxo menstrual, produção intelectual, transações econômicas, desejos sexuais, performance esportiva, preferências culinárias, relações de ensino-aprendizagem, métrica de publicação acadêmica etc. Datificação, mais do que a produção de informação por meio de dados, seria um fenômeno contemporâneo de quantificação da vida humana por informação digital, geralmente com valor econômico minerado e extraído pelo setor de quantificação social, representado pelos grandes Amazon, Apple, Facebook, Google e Microsoft, nomeado por Couldry e Mejias “O Império da Nuvem”.

²⁰ No original: *The behavioristic reduction of human experience to what can be tracked serves the capitalization of life perfectly.*

²¹ No original: *echo of the 1960s debates about “mind as machine”, a myth whose intellectual thinness does not stop it from having a robust afterlife.*

Nessa configuração peculiar da história do capitalismo e sua busca por recursos para extrair valor, a vida humana passa a ser o Outro colonizado e despossuído. A humanidade é sinonimizada na ideologia representada por Andrew Lo como estupidez na sua escorregadia tentativa de conceituar o que ele quer expressar quando defende, no auge da pandemia de 2020, a quantificação total da vida como mina a céu aberto para o avanço do extrativismo capitalista. Não lhe faltam críticos indiretos, ainda que alguns importantes tenham falecido recentemente pelo vírus disruptivo.

A estupidez artificial como tecnofármaco

A vida perdeu há pouco um dos teóricos que vêm desenvolvendo criticamente o termo estupidez artificial. Bernard Stiegler, falecido em maio de 2020, é um filósofo desafiador e que vinha encarando temas importantes do presente, dedicando-se a formular uma crítica da teoria da informação e da técnica que se choca com a formulação de Andrew Lo sobre estupidez artificial.

O presente era refletido por Stiegler como um mundo onde o vírus corona-vírus criou um perigo para um modelo econômico centrado na hipercomunicação física e simbólica entre quase todos os lugares do mundo. Tal modelo, ele acreditava, inclui perigosamente a economia dos dados, estando a periculosidade na eliminação de toda a diversidade, destacada pelo autor como uma condição da resiliência. Encontramo-nos em um cenário de vulnerabilização da vida:

Desejando otimizar tudo através do uso de algoritmos, nós diminuimos a resiliência, ao mesmo tempo em que vivemos em uma base *just-in-time* – vemos agora os efeitos disso em várias crises de abastecimento. Nós temos, de modo sem precedentes, feito à sociedade vulnerável como um todo. Essa irresponsabilidade precisa acabar²² (Stiegler, 2020, p. 2).

Por tal razão, nossa dependência dos algoritmos deve parar, e tal frase não é tecnofóbica, na visão de Stiegler. Pouco antes de morrer, assim, sua preocupação

²² No original: *In wanting to optimize everything through the use of algorithms, we decrease resilience, while at the same time living on a just-in-time basis – and we see the effects of this in various shortages. We have, in an unprecedented way, made human society as a whole vulnerable. This irresponsibility must stop.*

estava em afirmar a necessidade de desenvolver novos modelos de teoria da informação que valorizem o que não é calculável, ainda que usem o cálculo para fazer isso. A música, para ele, seria um exemplo de tal modelo: tem como base o cálculo, mas o excede. O fato de os algoritmos já não serem baseados em tal modelo está relacionado com a diferenciação dos indivíduos humanos por meio de um sistema em que a capacidade para “a noese é reduzida a quase nada; a estrutura libidinal do ego é canalizada diretamente para o ciclo utilitário produção-consumo, e a capacidade de autodeterminação reflexiva é totalmente perdida”²³ (Abbinett, 2015, p. 67).

Caso os algoritmos que programam os *softwares* atuais não tomem um rumo onde a inteligência não opere sob tal “lógica musicalizada”, o cenário que se coloca é o regresso do humano ao estágio de formiga: operadores programados por redes de capitalismo biopolítico, com o humano abandonando seu conhecimento – aqui entendido como o caminho pelo qual se deve lutar contra uma “estupidez artificial industrial gerada pela exosomatização cibernética”²⁴ (Stiegler, 2018, p.4).

Sonhar acordado seria uma expressão simplificada para entender os conceitos de exosomatização e inteligência noética (que podem soar herméticos): processo pelo qual a faculdade de sonhar (dormindo ou acordado, produzindo, desenhando ou escrevendo) constitui uma inteligência realizada mediante artefatos, que, por sua vez, tornam outros artefatos possíveis.

Os elementos exosomáticos seriam, assim, aqueles que se colocam como meios, ferramentas ou instrumentos usados pelo humano para produzir, trocar e consumir energia de alguma forma, como órgãos externos que são empregados como instrumentos produzidos por pessoas, sem pertencer a elas, mas que se externalizam mesmo em gestos laborais:

Marx e Engels mostraram no começo de *A ideologia alemã* (1845) que a humanidade consiste acima de tudo em um processo de exosomatização que persegue a evolução não mais por órgãos somáticos, mas

²³ No original: *noesis is reduced to almost nothing; the libidinal structure of the ego is channelled directly into the utilitarian cycle of production–consumption, and the capacity for reflective self-determination is all but loss.*

²⁴ No original: *that cybernetic exosomatization can generate an industrial artificial stupidity.*

por órgãos artificiais (algo que Herder já tinha vislumbrado 70 anos antes desses dois antigos teóricos do papel da tecnologia na formação das relações sociais de conhecimento). Mas a humanidade descobriu, para a sua estupefação, que essa exosomatização agora está direta e deliberadamente sendo produzida pelo mercado – e, com respeito às imensas transformações que se ergueram sem oferecer nenhuma escolha senão, no melhor dos casos, lucratividade do investimento ou, no pior dos casos, a pura especulação envolvida na crescente conexão apertada entre a economia de cassino, marketing e R&D concebidos de acordo com modelos disruptivos de curto termo, portanto, especulativos²⁵ (Stiegler, 2015, n.p.).

Para dialogizar tal pensamento com a referência inicial do ensaio a Vilém Flusser, pode-se relacionar a “exosomatização cibernética” com o que o checo-brasileiro chama de escada da abstração: um processo que teve início quando o humano começou a extrair as coisas das pluridimensões em que a vida flui, constituindo-as em um processo de *feedback loop* como objetos não mais pluridimensionais, mas abstraídos na tridimensionalidade, bidimensionalidade, unidimensionalidade e, desde a invenção da fotografia, na projeção de novas camadas de dimensões por meio de códigos e algoritmos.²⁶

Por meio de tal escala de tempo, semelhante à de Flusser, Stiegler achava possível entender a razão pela qual o que hoje nós chamamos de inteligência artificial é uma continuação do processo de exosomatização da *nósis* em si, começando com a fabricação da exosomatização ao se fazer as coisas com a

²⁵ No original: *Marx and Engels showed at the beginning of The German Ideology (1845) that humanity consists above all in a process of exosomatization that pursues evolution no longer through somatic but through artificial organs (which was already glimpsed by Herder 70 years prior to these two early theorists of the role of technology in the formation of social relations and knowledge). But humankind has discovered to its stupefaction that this exosomatization is now directly and deliberately produced by the market – and, with respect to the immense transformations to which it gives rise, without offering any choice other than, in the best case, the profitability of investment, or, in the worst case, the pure speculation involved in the increasingly tight connection between the casino economy, marketing and R&D conceived according to inherently short-term, and therefore speculative, models of disruption.*

²⁶ Para Flusser, a humanidade tem passado por uma escalada da abstração que sai das dimensões correntes da vida mais-que-humana para a dimensão 2D do plano pictórico, seguida pela dimensão 1D da linha escrita, seguida pela dimensão 0 do ponto da imagem técnica que vai em direção a uma escala quântica.

mão, seguida pela “exosomatização hipomnésica”: aquilo que faz possível acessar experiências vividas de memória e imaginação, em acúmulo no jogo da abstração ao longo da escala de tempo, que parte das cavernas para os códigos de “inteligência organológica”.

Assim, toda inteligência gerada desde a primeira abstração é artificial, ou em termos de Stiegler, toda inteligência noética (ele escolhe pensar inteligência orgânica ou inteligência organológica como um diferencial não opositivo melhor do que inteligência artificial ou inteligência natural) é a continuidade de um processo que se pode encontrar nas cavernas rupestres:

Para precisamente distinguir (sem opor) as formas orgânicas (vegetativa e sensíveis) de inteligência das formas organológicas (noéticas), devemos primeiramente relembrar o que para Aristóteles permaneceu despercebido, nomeadamente o fato de que em torno de três milhões de anos atrás foi o momento em que emergiram as condições que poderiam depois, alguns 40 mil anos atrás, tornar-se inteligência noética, na qual Georges Bataille se reconheceria, e em relação à qual ele disse: aqui é que o nós começa. Aqueles que pintaram esses animais são nossos ancestrais, nosso pai, isso é evidente óbvio. Reconhecer tal evidência é uma característica chave da noese em si²⁷ (Stiegler, 2018, p. 2).

Logo que a inteligência se torna artificial, portanto, ela abre a possibilidade de a estupidez artificial emergir como um fármaco, como um artifício funcional característico de toda exosomatização. Essa estupidez artificial seria, assim, também uma técnica para a produção de armadilhas, sedução e enganação dos humanos: “a estupidez artificial também significa síndrome de disfunção cognitiva, ou seja, a destruição funcional da atenção, ou, novamente, o que preocupa Adam Smith em 1776 em *A riqueza das nações*”²⁸ (Stiegler, 2018, p. 5).

²⁷ No original: *In order to precisely distinguish (without opposing) the organic (vegetative and sensible) forms of intelligence from the organological (noetic) forms, we must firstly recall what Aristotle remained unaware of, namely that, some three million or so years ago, there arose the conditions for what would later, some forty thousand years ago, become noetic intelligence, in which Georges Bataille would recognize himself, and in relation to which he said: here it is we who begin, those who painted these animals are our ancestors, our father, this is evidently so, it is obviously so, and recognizing this evidence is a key feature of noesis itself.*

²⁸ No original: *Artificial stupidity also means cognitive overflow syndrome, that is, the functional destruction of attention, or, again, it is what worries Adam Smith in 1776 in The Wealth of Nations.*

Por transformar a biosfera em tecnoesfera, a exosomatização teria como função (na inteligência organológica ou artificial) metaestabilizar equilíbrios entre entropia, negentropia e antientropia, deferindo a estupidez artificial ao transformar a inteligência em uma arte de viver, minimizando a entropia e aumentando a negentropia e a antientropia. “Tais exoorganismos complexos são, entretanto, inclinados a se tornar massivamente entrópicos e eles podem, portanto, entrar em colapso. Hoje, mais do que nunca, o papel da política consiste em lutar contra essa tendência farmacológica”²⁹ (Stiegler, 2018, p. 2).

Não é à toa que a dita inteligência artificial amplia sua atuação no mercado justo em momento em que não há clareza se tantos desastres são naturais ou políticos, se o oxigênio se torna rarefeito pelo coronavírus, pelo gás lacrimogêneo, pela poluição do ar, pela Amazônia e o Pantanal pegando fogo como política de Estado de Bolsonaro ou pelos oceanos onde se derrama petróleo, onde o sal se confunde com microplásticos.

Estupidez artificial, então, é o que persiste em acelerar a entropia em vez de a deferir, e assim o faz destruindo conhecimento, o que, sozinho, é capaz de gerar bifurcações positivas. Seria inteiramente possível tomar vantagem das possibilidades analíticas dos algoritmos para deferir a entropia. Para se fazer isso, porém, seria necessário modificar a estrutura dos dados, pressionar os algoritmos para o serviço da constituição de escalas deliberativas de reconstituição do conhecimento negantrópico, isto é, conhecimento dialogicamente transindividuado, e fazer a automação servir a desautomatização dentro do enquadramento de uma nova macroeconomia em que o valor seria definido de acordo com o aumento da negentropia. No modelo atual, entretanto, os critérios do valor são entrópicos³⁰ (Stiegler, 2018, p. 8).

²⁹ No original: *Such complex exoorganisms are, however, prone to becoming massively anthropic, and they can therefore collapse, and today, more than ever, the role of politics consists in struggling against this pharmacological tendency.*

³⁰ No original: *Artificial stupidity, then, is what persists in accelerating entropy instead of deferring it, and does so by destroying knowledge, which, alone, is capable of generating positive bifurcations. It would be entirely possible to take advantage of the analytical possibilities of algorithms in order to defer entropy. But in order to do so, it would be necessary to modify data structures, to press algorithms into the service of the constitution of deliberative scales reconstituting neganthropic knowledge, that is, dialogically transindividuated knowledge, and to make automation serve disautomatization within the framework of a new macro-economy in which value would be defined according to the increase of negentropy. In the current model, however, the criteria of value are entropic.*

Como Flusser, Stiegler apostava na arte como uma estratégia possível para reverter a inteligência organológica a favor da vida, como com a “musicalização dos algoritmos”: “Há um tipo de matemática e de música que são simpáticas: tudo vibra junto. Chama-se de órfica, lírica. Na matemática e na música antipáticas, tudo vibra contra, tudo foge” (Flusser, 2014, p. 325).

A estupidez artificial nos estudos de programação

Sem mais complicações filosóficas para esclarecimento a respeito de seu uso em termos de programação, a expressão estupidez artificial também pode ser empregada para se referir à estupidez programada tanto para se aprimorar a interação com humanos em *videogames* quanto para inteligência artificial geral (AGI). Lidén (2003) e Trazzi, Yampolskiy, (2018) assim dela se aproximam: o primeiro autor voltado para a programação de *games* com interações mais humanizadas, e os outros para a limitação do *hardware*, de modo que esse possua menor poder de computação do que humanos, ainda que em uma (suposta) arquitetura similar aos cérebros de nossa espécie.

Lidén discutiu estupidez artificial buscando maximizar a diversão dos *games* ela inserção intencional de erros do oponente computadorizado de *players* humanos. Em outras palavras, estupidez artificial aí seria programar para que o computador possa perder de um jogador humano de modo desafiador e pouco previsível.

As sugestões que ele traz são pensadas para jogos de combate, afirmando que se deve: preparar os jogadores para entrar em combate, evitando por exemplo que batalhas tenham início logo que um avatar entra em um ambiente; dar visibilidade ao computador oponente, ainda que em combates reais a camuflagem seja a ordem; criar situações em que os jogadores “escapem raspando” de tiros achando que foi em razão de suas habilidades de jogo, enquanto na verdade foi algo programado; deixar o computador errar o primeiro tiro quando estiver usando armas que tiram mais vida do jogador; dar sinais ao jogador de que ele está para ser atacado; deixar que o jogador não seja atacado por todos os oponentes de uma só vez, entre outras (Lidén, 2003, p. 42).

Trazzi e Yampolskiy (2018, n.p.), em sentido que dá continuidade e atualiza para um contexto mais recente o emprego do termo por Lidén, discutem estratégias para evitar que os humanos se sintam vulneráveis diante de “superinteligências”

elaboradas pelo modelo de redes neurais. A mesma preocupação parece marcar o entendimento sobre estupidez artificial que o jornal *El País* publicou em 2018 no Brasil, reportagem em tom temerário diante da vulnerabilidade da humanidade ante possíveis falhas estúpidas das máquinas (Dominguez, 2018).

A sugestão de Trazzi e Yampolskiy (2018) para construir inteligências artificiais mais seguras seria codificar de modo a reduzir a capacidade de memória do *hardware*, instruindo “*you shall not rewrite your own code*”, para definir a impossibilidade de a inteligência artificial se autocodificar (ainda que isso não impeça o código de conseguir adquirir superpoderes de manipulação social); fazer a inteligência incorporar enviesamentos humanos como o conservadorismo; fazê-la se fixar em ser funcional; ensinar-lhe a prática do “ser cortês”; estabelecer que ela não pode se direcionar para o golpismo; estimulá-la a se expor como dotada de boas intenções; determinar que ela mantenha o *status quo*; codificar que ela evite ter opiniões individuais e que prefira as convencionais; programá-la para defender valores humanos sem promover revolução; determinar que ela prefira argumentos bem pensados a ações simples que podem ser danosas; finalmente, estipular que ela superestime a quantidade de pessoas observando seu comportamento.

Ambos os artigos colaboram com os estudos de programação de modo a buscar humanizar os códigos com instruções que perfazem nossa estupidez, e nesse sentido é que se pode entender estupidez artificial aqui. Ainda assim, se formos um pouco mais críticos, podemos pensar com preocupação as instruções para os *games* e inteligências artificiais, especialmente caso elas venham a ser empregadas socialmente sob a influência da *buzzword* gamificação, que na década de 2010 ganhou proeminência a ponto de se tornar um clichê cobrindo interesses opacos.³¹ Promovida pelo setor de quantificação social como uma ideologia lúdica para produzir e minerar dados, a gamificação propõe a inserção de elementos de *games* em contextos que não são *games* em si, como o ambiente de trabalho, a sala de aula ou aplicativos de esporte, saúde e sexo.

Associar as instruções dos artigos de Lidén, Trazzi e Yampolskiy com as indicações dos dois primeiros tópicos sobre a estupidez nos levaria a pensar sobre a inserção da estupidez em nossas “vidas gamificadas” de modo a

³¹ Para um olhar mais crítico sobre a gamificação como ideologia do século 21, consultar Fuchs (2014).

lançar um prognóstico assustador. O leitor pode ir contra a linearidade natural do ensaio e fazer uma leitura retroativa retornando a Flusser e Ronell para refletir melhor sobre o que tal prognóstico indicaria. É para frente que sempre direcionamos a inteligibilidade de nossos textos, apesar de tudo.

As propostas de tais programadores de embutir uma humanização nos códigos via estupidez não está tão distante do modo como nos últimos anos Andrew Lo tem direcionado sua pesquisa para questões que se contaminaram de modo espetacular durante a tragédia biopolítica que marca o arranjo financeiro global na virada da década de 2010 para a de 2020.

Conclusão

Vemos, assim, que estupidez artificial é expressão que vem sendo empregada desde a virada do século 20 para o século 21, com distintos sentidos, ainda que em um comum desdobramento da crescente presença do discurso sobre inteligência artificial na nossa vida. Interesses mercadológicos se associam com uma lógica de programação que ressuscita behaviorismo e darwinismo para humanizar os algoritmos sem questionar os viesamentos epistemológicos e éticos que estão embutidos na naturalização de uma determinada compreensão cultural do que é inteligência. Nos estudos de mídia, economia, filosofia e especialmente na arte, todavia, levantam-se vozes se opondo à tal dimensão extrativista da vida humana, tal fronteira da colonialidade que sustenta o avanço do capital. O ensaio, sendo assim, colabora no sentido de reunir tais abordagens, chamando atenção para a relevância do debate epistemológico e suas implicações tanto técnicas quanto filosóficas para as humanidades digitais, antes algumas vezes reduzida a uma visão pouco crítica do que seria se tornar digital, como se bastasse adotar a quantificação dos dados como metodologia humana.

Ruy César Campos Figueiredo é artista-pesquisador. Possui doutorado em comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrado em artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente realiza a pesquisa de pós-doutorado “Ao redor das infraestruturas: práticas artísticas” no Programa de Pós-graduação Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), com apoio de bolsa Faperj/CNPq.

Referências

ABBINNETT, Ross. The politics of spirit in Stiegler's techno-pharmacology. *Theory, Culture & Society*, v. 32, n. 4, p. 65-80, 2015.

BLOOMBERG PROFESSIONAL SERVICES. Artificial stupidity: the new AI and the future of fintech. 2019. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/professional/blog/artificial-stupidity-new-ai-future-fintech/>. Acesso em 13 set. 2020.

BRIDLE, James. *Ways of being: animals, plants, machines: the search for a planetary intelligence*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2022.

BRIDLE, James. *New dark age: Technology and the end of the future*. London/New York: Verso Books, 2018.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises. *The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

DOMINGUEZ, Nuño. Estupidez artificial: o problema que ninguém anteviu. *El País* (versão digital). 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/15/ciencia/1542314780_296201.html. Acesso em 13 set. 2020.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história – 20 instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: É Realizações. 2019 [1983].

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. Trad. Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FUCHS, Mathias. Gamification as twenty-first-century ideology. *Journal of Gaming & Virtual Worlds*, v. 6, n. 2, p. 143-157, 2014.

GHRAOWI, Ayham. Dance dance rebellion. In: STEYERL, Hito. Disponível em: <https://www.kunstsammlung.de/downloads/hito/AYHAM-GHRAOWI.pdf>. Acesso em 10 set. 2023.

LIDÉN, Lars. Artificial stupidity: the art of intentional mistakes. *AI game programming wisdom*, 2, 2003, p. 41-49.

KAGANSKIY, Julia. BUNZ, Mercedes. A different research agenda: Julia Kaganskiy introduces the Creative AI LAB. Serpentine Galleries. 2020. Disponível em: <https://www.serpentinegalleries.org/art-and-ideas/a-different-research-agenda-julia-kaganskiy-introduces-the-creative-ai-lab/>. Acesso em 13 set. 2020.

LO, Andrew. 15.481 Lecture 6: Financial implications of covid-19. Aula proferida na MIT Sloan School of Management. Mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uzuyw1sJ6k&t=3040s>. Acesso em 13 set. 2020.

LO, Andrew. Artificial stupidity: The new AI and the future of fintech. Palestra proferida no Simons Institute. (California), dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zqw1nmJ7XZM&t=524s>. Acesso em 13 set. 2020.

LO, Andrew. Personal indexes. *Journal of Indexes*, Second Quarter, 2001. Disponível em: <https://alo.mit.edu/wp-content/uploads/2015/08/PersonalIndexes2001.pdf>. Acesso em 13 set. 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE DO BRASIL. Painel Coronavírus. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 13 set. 2023.

RODRIGUEZ, Dario A. Chipping in at work: privacy concerns related to the use of body microchip (rfid) implants in the employer-employee context. *Iowa Law Review*, 104, 2018.

RONELL, Avital. *Stupidity*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

STEYERL, Hito. *Duty Free Art*. New York: Verso Books, 2017.

STEYERL, Hito; PALEVIC, Maja. Is this the future? Youtube, 21 jun. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/live/VIt0BOIG_KY?si=sOnF4k2DQmIpbjKt. Acesso em 10 jun. 2023.

STIEGLER, Bernard. Covid-19: philosopher Bernard Stiegler's insight from the angle of memory. Trad. Daniel Ross. Apr. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/42827840/Bernard_Stiegler_Covid_19_Insight_from_the_Angle_of_Memory_2020_. Acesso em 13 set. 2020.

STIEGLER, Bernard. Artificial Stupidity and Artificial Intelligence in the Anthropocene. Palestra conferida no Institute of Ereignis, Shanghai. Trad.: Daniel Ross. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37849763/Bernard_Stiegler_Artificial_Stupidity_and_Artificial_Intelligence_in_the_Anthropocene_2018_. Acesso em 13 set. 2020.

STIEGLER, Bernard. Power, powerlessness, thinking, and future. *Los Angeles Review of Books*, 2015. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/power-powerlessness-thinking-and-future/#>. Acesso em 13 set. 2020.

TRAZZI, Michaël; YAMPOLSKIY, Roman V. Building safer AGI by introducing artificial stupidity. *arXiv:1808.03644*, 2018.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

FIGUEIREDO, Ruy César Campos. Abordagens sobre estupidez artificial: da inovação financeira à curadoria de arte digital. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 208-232, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana

A bolero over ruins: Mapa Teatro's poetic responses to urban renewal

Lou Barzaghi

 0000-0002-5903-4489
c264177@dac.unicamp.br

Resumo

Este artigo apresenta algumas obras do laboratório de artistas Mapa Teatro realizadas como resposta a um projeto de renovação urbana no final dos anos 1990 em Bogotá. O projeto do Parque Tercer Milenio, que desalojou cerca de 12 mil pessoas vivendo no Centro da cidade, levou o grupo a trabalhar com antigos moradores do bairro, constituindo uma comunidade experimental. As intervenções do Mapa Teatro são trazidas aqui como forma de pensar como é possível responder poeticamente à brutalização dos espaços urbanos.

Palavras-chave

Renovação urbana. Mapa Teatro. Testigo de las ruínas.
Arte contemporânea. Arte latinoamericana.

Abstract

This paper presents some works from Mapa Teatro artists' laboratory carried out in response to an urban renewal project in the late 1990s in Bogotá. The project of Parque Tercer Milenio, which displaced around 12,000 people living in the city center, led the group to collaborate with former residents of the neighborhood, forming an experimental community. The interventions by Mapa Teatro are brought here as a way to contemplate how it is possible to respond poetically to the brutalization of urban spaces.

Keywords

*Urban Renewal. Mapa Teatro. Testigo de las ruínas.
Contemporary art. Latin American art.*

O Mapa Teatro foi fundado em Paris, em 1984, pelos irmãos Heidi, Elizabeth e Rolf Abderhalden, artistas colombianos de origem suíça, com o objetivo de ser um laboratório de artistas dedicado à criação transdisciplinar. Os irmãos atribuem a Julio Cortázar papel importante na concretização do grupo (Abderhalden, 2014). Com a notícia da morte do autor argentino, em 12 de fevereiro de 1984, Rolf e Heidi Abderhalden se comprometeram a encenar o conto Casa tomada, que mostra dois irmãos acucados em sua própria casa por ruídos que, gradativamente, invadem seus cômodos.

A partir dos anos 2000, após ter transitado por diferentes cenários teatrais e espaços não convencionais, os Abderhalden se instalaram em um espaço autônomo e autogestionado no Centro da capital colombiana, no qual ocorrem residências artísticas e são desenvolvidos os projetos do grupo, bem como de outros artistas (Abderhalden, 2014).

O grupo transita entre as artes visuais e o teatro, desenvolvendo formatos múltiplos que são vistos mais como experiências do que como representações (Diéguez, 2005; Sánchez, 2016). Além disso, o Mapa Teatro concebe projetos nos quais participam artistas de diferentes disciplinas e, ao longo dos anos, “desenvolveram diversas propostas que expandem a teatralidade, tanto pelo modo como configuram o palco, pelos espaços nos quais intervêm, como pelo trabalho humano e social no qual estão envolvidos” (Diéguez, 2005).

Vale notar que, por não ter sido reconhecido como arte até o começo do século 20, o teatro se tornou campo propício para aqueles que queriam transitar entre os limites de diversos códigos artísticos ou teóricos (Sánchez, 2007a). Nesse sentido, o Mapa Teatro se aproxima do que passou a ser conhecido como artes vivas. Na leitura de Rolf Abderhalden (2014), diretor do grupo ao lado de Heidi Abderhalden e fundador da Maestria Interdisciplinar de Artes Vivas (Mitav) na Faculdade de Artes da Universidade Nacional da Colômbia, além de uma forma específica de objeto ou meio artístico, as artes vivas configuram um campo de pensamento-criação que se instaura como poético-político e se distancia do canônico, do ideológico e do normativo. Vinculando sua produção artística a esse espectro de pensamento, o Mapa Teatro, desde os anos 1990, desenvolve produção múltipla que não se limita ao teatro e transita entre diversos meios e espaços, rompendo com as tradicionais fronteiras da arte.

Essa ruptura de fronteiras acompanha uma espécie de libertação do meio característica do que se convencionou chamar arte contemporânea. Um artista, a partir da segunda metade do século 20, não precisa mais ser pintor, escultor, músico, encenador, especificamente. O artista passa a trabalhar com qualquer matéria do mundo e a intervir nesse mundo diretamente, reiterando a arte como prática de problematização (Rolnik, 2001).

No campo das artes cênicas esse período é caracterizado pela crescente transformação do espaço e do tempo nas apresentações teatrais, de forma que a supressão do divisor atores/espectadores alcançou um ponto em que a teatralidade restava como componente lúdico (Sánchez, 2007a), criando, assim, um espaço de experimentação. Esse componente lúdico, ou participativo, nos anos 1990, teve intenção discursiva marcada por “uma negociação mais consciente entre os interesses estéticos ou poéticos dos ‘concebentes’ das peças e dos convidados a delas participar” (p. 15).

A produção do Mapa Teatro se situa nesse movimento e acompanha os fortes ventos que agitaram o território da arte no final do século 20. Como aponta Suely Rolnik (2006), a produção artística em todo o mundo reaparece com força nos anos 1990, tendo suas principais origens no mal-estar da política que rege os processos de subjetivação no capitalismo financeiro que se instaurou mundialmente a partir de 1970. De acordo com Rolnik (p. 6),

o capitalismo cognitivo ou cultural, concebido justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder, tal como haviam reivindicado aqueles movimentos.

O capitalismo cultural,¹ instaurado no final dos anos 1970 como alternativa aos reflexos causados pelos movimentos das duas décadas anteriores, incorpora as experimentações transgressivas das décadas que o precederam e seus protagonistas que, interpretando esse movimento como sinal de reconhecimento,

¹ Félix Guattari propõe que no mundo ocidental a cultura é sempre etnocêntrica e logocêntrica, uma cultura capitalística (Guattari, Rolnik, 2011).

se entregaram à cafetinagem,² tornando-se os próprios concretizadores da nova faceta do capitalismo (Rolnik, 2006). As práticas artísticas, no entanto, não permanecem indiferentes a esse movimento, e o começo dos anos 1990 é marcado por uma tomada de consciência e pela problematização da situação que se instaurou.

No contexto latino-americano, data dessa mesma década o início dos processos de gentrificação dos centros urbanos, que aparece com força devido às transformações do capitalismo nos anos 1970 e 1980 (González, 2012; Bidou-Zachariassen, 2006). Esses processos também geram desconforto e passam a ser abordados criticamente por uma prática artística voltada para o espaço urbano.³ Vera Pallamin (2002, p. 107) aborda essas práticas destacando

a arte urbana como prática crítica exatamente nesse momento em que o horizonte não possui mais a carga utópica que já teve um dia. [...] potencializada pela ideia de tornar a cidade disponível para todos os grupos, essa prática crítica inclui dentre seus propósitos estéticos, o desafio a certos códigos de representação dominantes, a introdução de novas falas e a redefinição de valores como abertura de outras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços físicos e simbólicos.

Nesse sentido, Sánchez (2007b, 2016) destaca o projeto C'úndua (2001-2005), no qual o Mapa trabalhou em um bairro, conhecido como El Cartucho, em vias de ser feito *tabula rasa* para dar origem ao Parque Tercer Milenio, símbolo de um projeto de renovação urbana da capital colombiana. O projeto poético do Mapa Teatro abarcou uma série de ações que articulavam objetos, depoimentos, ações plásticas, instalações, ações performáticas, paisagens sonoras, publicações, entre outros, que acionavam, a partir de relatos cotidianos, a memória do bairro prestes a ser demolido (Senra, Dos Santos, s.d.). Não limitaram a memória do bairro a uma representação em teatro, instalação

² O termo cafetinagem empregado pela autora se refere à relação estabelecida entre capital e cultura no capitalismo mundial integrado. Não é absolutamente casual que o termo remeta à óbvia relação entre prostituta e cafetão. Para Rolnik, a escolha de palavras parece pertinente, pois ambas as relações incidem sobre o erotismo e a semelhança se estende ao modo como operam: seu abuso perverso.

³ Vale notar que a relação entre arte e espaço tem sido explorada por artistas desde os anos 1960; ela não é, no entanto, estática e vem sofrendo mudanças (Kwon, 2008).

única, mas trabalharam a partir da memória dos corpos que habitaram o bairro para fazer ser vista a violência da desapropriação, nos lembrando que “a memória viva depende sempre da memória dos corpos. Os inimigos da memória são os mesmos que atentaram e atentam contra os corpos” (Sánchez, 2016, p. 315).

Em seus trabalhos o grupo se aproxima, portanto, do que Miow Kwon denominou arte *site-oriented*, que busca valorizar dimensões históricas e sociais de determinados lugares e se acerca de disciplinas como arquitetura, urbanismo, antropologia, psicologia e sociologia. Todos os meios e lugares se tornam passíveis de interesse do artista, e seu modelo não é mais um mapa, “mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista” (Kwon, 2008: 172).

O projeto C’úndua, bem como outros do grupo, o aproxima dessa discussão acerca do espaço urbano em uma esfera micropolítica, ou seja, uma discussão que não passa por diretrizes de planejamento urbano que consideram a cidade como um todo. O projeto, inicialmente desenvolvido no próprio bairro, teve vários desdobramentos, entre eles *Prometeo I e II acto* (2001-2003), *Re/corridos* (2003), *La limpieza de los establos e Augías* (2004), *Testigo de las ruínas* (2005), *Testigo de las ruínas: archivo vivo* (2011) e *Variación de Testigo de las ruínas* (2016).

De El Cartucho a Parque Tercer Milênio

Em Bogotá, durante o mandato do prefeito Enrique Peñalosa (1998-2001), foi aprovado o projeto de renovação urbana do bairro Santa Inés, conhecido popularmente como El Cartucho. A intervenção teria como resultado o deslocamento dos moradores locais para a construção do Parque Tercer Milenio. O projeto de fazer o território *tabula rasa* foi posto em ação durante a prefeitura seguinte, de Antanas Mockus (2001-2004), quando o laboratório de artistas Mapa Teatro fez sua própria proposta de intervenção no bairro.

A intervenção estatal no território lançou mão de justificativas como a desestruturação social do bairro e a declaração da OMS que, no final dos anos 1990, apontou a “Calle del Cartucho” como um dos pontos mais perigosos da América Latina (Arenas, Alzate, 2017). Antigos moradores explicam que “o que

chamavam de Cartucho é ali na 11 com a décima. Esse é o tal Cartucho, mas o Cartucho é o bairro Santa Inés, é um bairro, foi um bairro, o Cartucho está no pé da 11 em San Vitorino” (Mapa Teatro, 2001, s.p.).

Construído como território do medo no imaginário local, o bairro aparecia nos tabloides como morada de delinquentes – mendigos e usuários de drogas espalhados pelas ruas, traficantes ocupando as casas, um antro de ilegalidade e deterioração bem no Centro da capital colombiana. Tais representações não surpreendem tanto e são comuns para se referir a quaisquer bairros considerados degradados em diferentes cidades das Américas. O velho discurso sobre bairros que, nos anos 1990, passaram por um processo de degradação e devem ser *resgatados* pelo Estado e por ricos bem-intencionados à frente de ONGs visando levar um choque de institucionalidade que julgam faltar para quem vive ali.

Situações de precariedade organizada que são cinicamente identificadas como falta de Estado servem de justificativa para mobilizar recursos relativos ao deslocamento de habitantes e, de quebra, tornar as áreas mais atrativas para investimento. Em Bogotá, isso não era novidade; já nos anos 1970 o bairro Santa Bárbara – hoje Nueva Santafé – foi parte do plano “Renacentro”, segundo o qual o grande Centro de Bogotá precisava passar por um processo de revitalização e racionalização (Arenas, Alzate, 2017).

Nos anos 1990, entra em cena o projeto do parque Tercer Milenio, como parte do Plan de Desarrollo “Por la Bogotá que queremos”, que focalizava a renovação urbana como meio para construir uma cidade mais bonita e confortável, ou, como dizia o *slogan* do plano, mais perto das estrelas (Morris, Montoya, 2010).

Peñalosa prometia uma nova cidade, mais fluida e moderna, com livre circulação garantida pela expulsão dos vendedores ambulantes das ruas e a eliminação dos focos de insegurança. Em seu empreendimento modernizador, nada deveria ser conservado e, como “El Cartucho havia sido uma vergonha para a cidade, não se devia deixar nenhum rastro que evocasse sua existência” (Robledo, 2018, p. 228). Em 2000, foram demolidas as primeiras casas.

Para apagar os rastros do antigo território e abrir alas ao parque, a prefeitura demoliu 680 construções que formavam o bairro e foram desalojadas cerca de 12 mil pessoas que ali viviam. Em 2001, quando o Mapa Teatro chegou ao bairro pela primeira vez, o projeto já estava em marcha, e o que encontrou foi uma

paisagem em vias de devastação. Simultaneamente às demolições, o grupo se deparou com as obras da primeira fase do projeto. Como conta Rolf Abderhalden,

a imagem aterradora da demolição das casas desalojadas despertou imediatamente em nós o impulso de querer deter o tempo e de não deixar se apagarem as marcas tangíveis da história. O patrimônio arquitetônico da cidade colapsava frente aos olhos de seus moradores e aos nossos (Abderhalden, 2006, s.p.).

Diante do colapso e da impossibilidade de o impedir, o Mapa Teatro desenvolveu o projeto C'úndua, que se desdobrou em diversas ações relacionadas entre si e não se reduz a gestos poéticos pontuais, mas também ao arquivo construído a partir da experiência.

C'úndua

Ao longo de dois anos, o grupo formou um coletivo com antigos moradores do bairro para dar forma aos deslocamentos e escombros. Essa comunidade, que não tinha pretensão terapêutica e era tomada como um coletivo de experimentação artística, recorria a práticas que remetiam ao teatro político dos anos 1970, com a diferença de que o Mapa Teatro busca renunciar ao “controle do discurso”.

Nos anos 1970, dramaturgias coletivas colombianas e teatros políticos latino-americanos buscaram diálogo com outras comunidades, conhecendo suas histórias e memórias divergentes das oficiais. Grupos como o Teatro Experimental de Cali, Teatro da Candelária, Yuyachkani, Escambray e Libre Teatro Libre criaram peças essenciais para a história artística e social de seus países, mas enfrentaram limitações na representação da alteridade. Paralelamente, Augusto Boal havia indicado um caminho no qual esses *outros* não eram representados, mas tinham chance de atuar por si mesmos (Sánchez, 2018). Já nos anos 1990, momento em que o Mapa Teatro se consolida, o Bando de Teatro Olodum se preocupava em trazer à cena vidas negras da periferia de Salvador.

Falar em nome de um outro sempre corre o risco de reiterar apagamentos ou, talvez pior, produzir um discurso paternalista que fixa esse outro em uma posição de vulnerabilidade ou necessidade de tutela. O processo artístico do Mapa Teatro se mostra mais interessante do que isso, uma vez que não se trata de transformar

os membros de uma comunidade em objeto de estudo ou campo de intervenção. O potencial radical de uma comunidade experimental é a possibilidade de construir uma “arquitetura compartilhada”, na qual os *outros* não apenas encontrem um lugar, mas constituam um território a partir do qual falam com sua própria voz (Sánchez, 2018, p. 196). Essa operação permite que se desfaça uma linha imaginária separando sujeito de objeto, eu do outro, artista da comunidade.

Para trabalhar com a comunidade experimental que se formou, o grupo realizou um laboratório da imaginação social, noção proposta por Heiner Müller (2010-2011), emprestada pelo dramaturgo do filósofo Wolfgang Heise (1925-1987). Um laboratório da imaginação social consiste em

orientar e articular sensibilidades, artísticas e não artísticas, na formação de uma experiência humana coletiva: uma ponte entre indivíduos e pequenos grupos, bem como um grupo de artistas e profissionais de outras disciplinas para a criação temporária de uma comunidade experimental. [...] Como um pequeno laboratório do imaginário social: um laboratório de construção e reconstrução de imagens e narrativas (Abderhalden, 2007, p. 79).

O grupo criou um agenciamento a partir do qual poderiam ser mobilizadas as questões sociais atreladas ao planejamento urbano com as reflexões singulares da comunidade que era alvo do projeto. Ao buscar como interlocutoras as pessoas que vivem na pele os efeitos da renovação urbana, o Mapa Teatro se propõe um exercício que busca mobilizar a “autonomia do pensamento desse outro e a interpretação sobre o presente de seu lugar, usando como referência uma narração ou proposição artística” (Castañeda, 2018, p. 296).

Foi a partir de relatos que o Mapa Teatro se distanciou dos discursos oficiais que pintavam El Cartucho como um território de medo e delinquência e, ao longo de todo o projeto, visou “incluir no espetáculo artístico, como atores, ou seja, como sujeitos, aqueles que no espetáculo social haviam sido reduzidos a figurantes, ou seja, à condição de objetos” (Sánchez, 2018, p. 198).

Tratou-se, portanto, de articular um grupo de pessoas que, a partir da construção e reconstrução de imagens e testemunhos, configurou um sujeito coletivo que trouxe relatos múltiplos para o espaço narrativo da cidade. Foi também em Heiner Müller que o grupo buscou o disparador para ser trabalhado

pelo laboratório. *Befreiung des Prometheus*, do autor alemão, foi o texto a partir do qual os participantes do processo trabalharam suas próprias memórias. Na versão de Müller, ao ser resgatado por Hércules, Prometeu se desespera, pois havia se convertido ele mesmo em sua prisão, já não se distinguia das correntes. A águia que devorava suas entranhas já lhe era familiar e a temia menos do que à liberdade.

A libertação de Prometeu se tornou um objeto incessantemente modificado, transformando-se na versão pessoal do mito de cada um dos participantes e, em 13 de dezembro de 2002, foi apresentado, nos escombros de El Cartucho, *Prometeo I acto*, que pôs em cena

as histórias de vida e experiências de 15 pessoas, ex-moradores de El Cartucho. A obra foi concebida como um documento de registro do desaparecimento de um bairro e da construção de um parque no Centro da cidade, e foi apresentada em dezembro daquele ano no terreno do bairro Santa Inés (Mapa Teatro, s.d.).

Um ano depois, foi realizado *Prometeo II acto*, também no bairro demolido, apresentação à qual se vincularam cerca de 100 pessoas que ali moravam anteriormente. Tendo a cidade como pano de fundo, grandes telões foram espalhados pelo sítio de demolição, e neles projetados vídeos das pessoas que habitavam o bairro, contando suas memórias e seus movimentos.

Vemos uma série de relatos que articulam passado, presente e futuro, tecendo uma rede de narrativas mais ampla do que as imagens com as quais o senso comum e os jornais representavam e imaginavam o bairro. E, para além das telas, o terreno, transformado em sítio de demolição, foi feito palco. Prometeu foi condenado a passar a eternidade acorrentado por ter roubado o fogo dos deuses e o entregado aos homens. E é a chama das velas que se espalham por El Cartucho que reconstróem os antigos caminhos do bairro. Partindo de sua experiência e de sua leitura de Prometeu, os moradores, caminhando em meio ao fogo, reconstruíram simbolicamente alguns cômodos de suas casas utilizando objetos pessoais que reavivavam sua conexão com o território do qual estavam sendo apagados. Por fim, as ruínas de Santa Inés/El Cartucho se tornam palco para uma multidão que dança ao som de um bolero, como um lampejo de vida que se alastra pela destruição.



Figuras 1 e 2
Mapa Teatro, *Prometeo I e II*
actos, registros fotográficos
de uma ação, 2001-2003,
arquivo Mapa Teatro,
www.mapateatro.org

Re/apresentações

O projeto C'úndua não se esgota com as apresentações dos dois atos de *Prometeo*. Pelo contrário, se desdobrou em uma série de ações apresentadas nos anos seguintes e, uma década depois, variações continuavam sendo propostas. Tal forma de trabalhar por meio de repetições e variações acabou se tornando marca característica do grupo (Barzaghi, 2019; Laurentiis, Pelbart, 2020). Mas talvez seja a partir da experiência em *El Cartucho* que um processo criativo espiralado entra em cena com mais força na sua trajetória.

Em 2003, é na sede do Mapa Teatro, também no Centro de Bogotá, que se instala a memória de *El Cartucho*. *Re/corridos* consistiu em intervenção com 12 “nichos de memória” que transformou o casarão do Mapa Teatro em muitas das casas do bairro destruído.



Figura 3
Mapa Teatro, *Re/corridos*,
registro fotográfico de
uma ação, 2001-2003,
arquivo Mapa Teatro,
www.mapateatro.org

Ao caminhar pelo espaço, vemos uma articulação de objetos, sons e imagens que cria percursos pelos quais o espectador pode adentrar as memórias do bairro em processo de desaparecimento. Um a um, os ambientes da enorme casa se tornam portas de entrada para esse mundo memória, que escapa à história oficial e apresenta múltiplos pontos de vista que (re)constituem a história afetiva de Santa Inés/El Cartucho. Um telão na escadaria, um buraco na parede, projeções, televisores, destroços, todos se tornam objetos que atualizam o passado e fazem da demolição um presente inesgotável e do qual não é mais possível escapar.



Figura 4
Mapa Teatro, *Re/corridos*,
registro fotográfico de
uma ação, 2001-2003,
arquivo Mapa Teatro,
www.mapateatro.org

Enquanto *Re/corridos* reconstrói o bairro a partir de memórias transportadas a outro lugar, a sede do grupo, essa articulação entre dois espaços ganha uma nova camada em *La limpieza de los establos de Augías* (2004). Os dois espaços, aqui, não se sobrepunham a partir da articulação de objetos e memórias, mas pela conexão de dois lugares diferentes da cidade que eram postos em conversa a partir de vídeo: trazida para as paredes do terceiro piso do Museu de Arte Moderna de Bogotá, a cerca do canteiro de obras do Parque Tercer Milenio se converteu em segunda parede na qual também eram projetadas as memórias do bairro demolido.

Na parede do museu foi projetada repetidamente “a cerca da construção do Parque Tercer Milenio onde outrora estiveram as casas do bairro Santa Inés” (Castañeda, 2018, p. 297). Simultaneamente, o registro das pessoas que visitavam o museu era retrasmisso em três monitores posicionados na cerca do sítio de construção, transmissão que “era interrompida pela apresentação de testemunhos dos habitantes do bairro” (p. 297) Ao criar tal entrelaçamento, o grupo cria também a impossibilidade de que a instalação seja acessada completamente. O deslocamento temporal se torna, também, um deslocamento espacial.



Figura 5
Mapa Teatro, *La limpieza de los establos de Augías*, registro fotográfico de uma ação, 2004, arquivo Mapa Teatro, www.mapateatro.org



Figura 6
Mapa Teatro, *La limpieza de los establos de Augías*, registro fotográfico de uma ação, 2004, arquivo Mapa Teatro, www.mapateatro.org

Em *Re/corridos* e *La limpieza de los establos de Augías* o processo de criação resulta na articulação entre objetos e testemunhos, combinados e rearranjados no espaço. Ambas foram concebidas durante o laboratório de imaginação social e podem ser vistas como processos que problematizam o espaço público por meio de experiências vividas. Da mesma forma que as apresentações de *Prometeo*, as instalações articulam a memória com o presente e têm potencialidade performativa, cujos efeitos discursivos permitem deslocar da cena o furor modernizador por trás do projeto de renovação urbana.

A comunidade experimental composta pelo Mapa Teatro e os antigos moradores do bairro cria uma forma de documentação, articulando espaço e tecnologia para dar forma poética aos entrelaçamentos de passado, presente, memória, modos de vidas. As instalações adquirem caráter performativo e atuam como contranarrativas do espaço urbano, dando a ver a tessitura do território demolido pelas forças da renovação.

Testemunhas e variações

Ao longo do desaparecimento de El Cartucho, o laboratório de artistas coletou uma série de relatos que ainda hoje preenchem os arquivos do casarão ocupado pelo grupo no Centro da capital colombiana. As inquietações dos irmãos Abderhalden frente às ruínas de El Cartucho os levaram a revisitar os escombros insistente e sistematicamente. Esse movimento de repetição e reapresentação se tornou presente em processos posteriores, e, pode-se dizer, em sua trajetória estético-política. Sua *Anatomia da violencia en Colombia*, um tríptico de quatro partes,⁴ apresenta bem seu trabalho com repetição (Barzaghi, 2019). Mas, antes disso, foi revirando escombros e relatos que o grupo se viu diante da recusa ao desfecho.

Em 2005, estrearam a peça *Testigo de las ruínas*, na qual Juana María Ramirez, última moradora do bairro, está em cena. Morando no bairro, sua ocupação costumava ser vender arepas, e é realizando seu ofício que a vemos performar. O cenário é composto por quatro grandes telas, rearranjadas por seis operadores de cena cujos corpos também se convertem em telas. Enquanto Juana é vista com sua máquina de fazer arepas, projeções jogam o espectador no dia a dia da demolição, bem como nos relatos dos antigos moradores que seguiram vivendo suas vidas, trazendo memórias de seus antigos lares e da sociabilidade do bairro.

Ao mesmo tempo que a presença viva de Juana a coloca no lugar de testemunha, o próprio grupo se situa nessa posição, ainda que mais como agenciamento do que como agente. Com seus corpos transformados em telas, transmitem a quem assiste a performance “as lembranças e traumas de quem sofre a violência da urbanização” (Taylor, 2018, p. 324). E quem assiste à peça é convocado a se tornar testemunha também, ainda que já não se possa fazer nada. Para além de Juana são o cenário e sua articulação com imagem e som que conduzem o olhar do espectador. Rearranjos da memória e o tempo assumem o papel da narração. Ao longo da peça

⁴ O projeto *Anatomia de la violencia en Colombia* (2010-2017) foi pensado pelo Mapa Teatro como um conjunto de três peças que tratariam das três faces da violência política no país – narcotráfico, paramilitarismo, guerrilhas. Para compor o tríptico, foram realizadas quatro montagens, daí que se possa falar de um tríptico de quatro partes (Barzaghi, 2019).

os atores movem quatro telas de lá para cá, acomodam e reacomodam os projetores frente a elas, aproximam as imagens e os sons, os justapõem com outros, criam um efeito de transbordamento que vai contra a ideia do conteúdo. Diferentemente da maioria das obras teatrais, a ênfase não está nos atores. Não falam nem contam. Mostram. Mostram ao mover os projetores e também ao unir seu corpo às projeções. Às vezes carregam um tecido enorme sobre seus ombros e se acomodam diante das telas, permitindo que as imagens, se dobrando sobre seu corpo, os integre ao texto. A queima de fogueiras de lixo se torna fogo no corpo. Seus corpos tornam visíveis outros corpos sobre eles e através deles – como qualquer atuação tradicional – mas há uma diferença: em vez de usar esses corpos como instrumentos ou como receptáculos que canalizam outras vidas, seus corpos se tornam telas sobre as quais se projetam as experiências dos outros (Taylor, 2018, p. 323).

Aqui, não se trata de pôr em cena a última moradora do bairro como representação de nada. É a presença corporal de Juana e de sua máquina de arepas que permite a articulação entre passado e presente. Na condição de testemunha, a *performer* não se separa das imagens projetadas nas telas. Pelo contrário, ela dá materialidade à desapropriação, mas também às vidas que excedem o tempo e o espaço da intervenção estatal no bairro. O que está em cena não é o passado, mas o presente, o dia a dia do bairro, que não conseguimos mais situar como um território de medo desaparecido no passado.

Em suas articulações entre o que o corre em cena e a projeção dos relatos, o grupo transita não apenas entre as artes, como também entre diferentes tempos. Juana contracenava com os antigos moradores, que já não estão lá. Seus relatos, no entanto, persistem e, aqui, ganham espaço no presente imediato próprio do teatro. Essa articulação impede que o desalojamento seja situado no passado. Com isso, ao lançar mão do cinema documentário o grupo não recai em uma cristalização dos acontecimentos, e El Cartucho ainda existe para além da memória.

Se no cotidiano dos centros urbanos bairros inteiros podem ser demolidos sem deixar rastros das vidas que viviam ali, a operação em cena avança no sentido contrário. No espaço cênico, El Cartucho ainda existe, e vemos como o espaço habitado pode extrapolar as operações urbanas que sistematicamente buscam deslocar e fazer desaparecer os pobres. Fazendo arepas, Juana atualiza aqui e agora o espaço-tempo que planejadores urbanos gostariam de deixar no passado.

Sua presença, articulada às imagens do bairro depois da intervenção e aos relatos dos antigos moradores, leva o espectador a criar suas próprias memórias do território e de sua desapropriação. O público é colocado em uma posição de agente, pois os relatos fazem com que cada pessoa na plateia se torne testemunha da desapropriação, destruição e “revitalização” de El Cartucho.

A marca, ou testemunho, que o grupo tentou construir não termina aí, e *Testigo de las ruínas* foi reapresentado como variações. Em 2011, o grupo apresentou uma leitura performativa da peça, intitulada *Testigo de las ruínas: archivo vivo*. Parece impossível esgotar o tema da guerra travada contra pobres nos centros urbanos e, por isso, parece desejável que as vítimas de apagamento não sejam soterradas nos escombros de arquivos de um passado ao qual ninguém pretende voltar. Daí que o grupo tenha desenvolvido a noção de arquivo vivo, que são formas de reativar o material coletado e produzido ao longo dos anos, para revisitar as problemáticas percorridas ao longo dos trabalhos e produzir memórias vivas. Assim, novos rearranjos podem ser apresentados, contemplando outros pontos de vista, outros espaços, outras linguagens.



Figura 7

Mapa Teatro, *Testigo de las ruínas*, 2005, arquivo Mapa Teatro, www.mapateatro.org



Figura 8
Mapa Teatro, *Testigo de las ruínas*, 2005, arquivo Mapa Teatro, www.mapateatro.org

As telas do cenário de *Testigo*, bem como a máquina de arepas que, em cena, era operada por Juana, reaparecem na instalação homônima, de 2016. Aqui, telas e máquina são rerepresentadas como uma videoinstalação. Juana já não está presente, mas ao caminhar por entre as telas o espectador se depara com sua máquina e entra em outro circuito. A repetição da demolição de El Cartucho aparece nas telas, que não são mais quatro, mas cinco. A presença de Juana agora se dá em vídeo, e assim se expande o arquivo vivo do bairro destruído.

Conclusão

O arquivo construído pelo Mapa Teatro ao longo de seus anos revisitando El Cartucho foi trazido aqui não com a intenção quixotesca de impedir os brutais processos urbanos que sistematicamente desterritorializam comunidades inteiras com o já conhecido falatório da revitalização. Além das contribuições no campo da arte, no entanto, parece ser possível tomar a produção do grupo como uma prática política de constituição de arquivos que podem ser acessados por quem busca outras narrativas sobre o espaço urbano.

Considerando o capitalismo “um sistema imanente que não para de expandir seus próprios limites, reencontrando-os sempre numa escala ampliada, porque o limite é o próprio Capital” (Deleuze, 2010, 216) e a *modulação* expressão do controle em sua forma de apaziguar resistências (Deleuze, 2010), pode-se pensar em *modulações* do espaço que influenciam a delimitação das subjetividades produzidas por determinado modo de produção. Nesse sentido, a importância que se dava ao confinamento nas cidades modernas⁵ (Foucault, 2009) se reconfigura nas *modulações* do espaço percebidas nos processos de espetacularização das cidades (Jacques, 2005). O projeto do Parque Terceiro Milênio se situa nessa forma de produção de espaço que atua de acordo com um modelo global e que resulta em espaços e subjetividades cada vez mais homogêneos. Trata-se, então, de um modo de produção urbana orientado de acordo com o modo de produção dominante e que se reproduz nos corpos, uma vez que “a ordem capitalística é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica” (Guattari, 2012 p. 140).

Vale ressaltar que corpo e espaço se articulam de forma inseparável, de maneira que construções ou demolições de qualquer natureza despertam questões subjetivas, “impulsos cognitivos e afetivos” (Guattari, 2012 p. 140). Sendo assim, ao optar por atuar poeticamente no sítio da demolição, o grupo permite problematizar a produção do espaço nos centros urbanos. Além disso, cria um território relacional, no qual os participantes do processo de investigação e do gesto poético têm espaço para atuar numa esfera micropolítica, abrindo caminhos para a produção de subjetividade individual e coletivamente.

Com suas intervenções em diferentes espaços, o Mapa Teatro dá forma a suas inquietações frente a determinados contextos, não apenas em termos de “objeto de arte”, mas também estabelecendo possibilidades de produzir afetos, decifrando signos e neles imprimindo sentidos que promovem “um deslocamento no mapa da realidade” (Rolnik, 2006, p. 6).

Como aponta Rolnik (2001), o artista contemporâneo, com seus gestos poéticos, interfere na cartografia vigente, dando espaço para novas configurações existenciais, ou modos de existência, e é precisamente nessa transformação que a arte encontra sua potência ativa.

⁵ A cidade moderna é marcada por dois aspectos arquitetônicos e urbanísticos que a norteiam. Por um lado, a liberação de espaços para a circulação garante uma cidade que respira livre de endemias. Por outro, a cidade é marcada pelo crescente confinamento dos delinquentes e as desapropriações daquilo que é considerado insalubre. Ver: Cavalletti (2010); Foucault (2009); Sennet (2003).

Se o laboratório da imaginação social e a comunidade experimental que se formou podem ser vistos como tentativas de traçar esses novos mapas subjetivos ao longo do processo criativo, o arquivo que não cessa de se atualizar pode ser lido como algo mais do que uma sequência de objetos de artes. O próprio procedimento do grupo e suas insistentes retomadas e reapresentações de um mesmo tema apontam caminhos possíveis para leituras de territórios que não partam de quadros referenciais fixos. Não se trata de copiar os procedimentos do grupo, tampouco seguir uma forma pronta apresentada por ele, mas de adentrar um espectro de pensamento que nos permite leituras menos moralizantes ao abordar determinados contextos.

Não se trata, pois, de buscar um novo método artístico ou arquivístico que compita com histórias oficiais sobre bairros mal frequentados. Uma aproximação das obras do grupo, particularmente dos projetos em El Cartucho, permite ao espectador traçar suas próprias linhas na constituição de novos mapas em diferentes contextos urbanos. O processo artístico e as performances aqui apresentadas não devem ser lidos como artefatos, mas tomados em toda a sua potência como pensamento-criação crítico. Ainda que se refiram a um contexto específico de renovação urbana no Centro de Bogotá no final dos anos 1990, as obras apontam possibilidades estéticas e políticas que combinam memória, história, tempo e espaço de uma maneira que escapa à univocidade. Daí que o espectador possa, a partir de seu encontro singular com o laboratório de artistas Mapa Teatro, traçar seu próprio percurso investigativo e dar forma a suas inquietações.

Lou Barzaghi é mestre em psicologia, doutorando em arquitetura e urbanismo. Pesquisa arte, violência e performance na América Latina.

Referências

- ABDERHALDEN, Rolf. *Mapa Mundi: Plurivers Poétique – Mapa Teatro (1984-2014)*. Tese (Doutorado). Université Paris VIII – Saint Denis, 2014.
- ABDERHALDEN, Rolf. Pequeño laboratorio imaginario social. In: ZALAMEA, Gustavo (org.). *Arte y localidad: modelos para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 77-80.

ABDERHALDEN, Rolf. El artista como testigo: testimonio de un artista. *Papel Escena*, n.8, 2022, pp.21-30. Disponível em: <https://papelescena.bellasartes.edu.co/index.php/papel/article/view/232>. Acesso em 25 out. 2023.

ARENAS, Guillermo Villegas; ALZATE, Juan Guillermo Villegas. Renovación urbana del centro histórico de Bogotá D.C. (Colombia). Del Barrio Santa Bárbara al Bronx, un legado de desplazamiento y gentrificación. *Geografías*, v.24, 2017.

BARZAGHI, Clara. Mapa Teatro: perspectivas bárbaras da violência. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (coord). *De volta à cidade*. Trad. Helena Menna Barreto Silva. São Paulo: Annablume, 2006.

CASTAÑEDA, David Gutiérrez. *Disposición y metonimia*. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 293-301.

CAVALLETTI, Andrea. *Mitología de la seguridad: la ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano. In: *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, Buenos Aires, n. 29, nov. 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

GONZÁLEZ, Amparo. El centro histórico de Bogotá de puertas para adentro ¿el deterioro del patrimonio al servicio de la gentrificación?. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, v.5, n.9, p.46-69, jan.-jun. 2012.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto*, v.7, p.16-25, 2005. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf. Acesso em 25 out. 2023.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specific*. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 166-187, 2008.

LAURENTIIS, Clara Barzaghi; PELBART, Peter Pal. Testemunhos da violência na obra do Mapa Teatro, Colômbia. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 10, n. 19, maio 2020.

MAPA TEATRO, *Mapa*, s.d. Disponível em: www.mapateatro.org. Acesso em 25 out. 2023.

- MAPA TEATRO. Entrevista de Alfonso y Elvira Martinez. Acervo Mapa Teatro. 2001.
- MORRIS, Ingrid; MONTOYA, Guillermo. Del Cartucho al Parque Tercer Milenio y los intereses en el espacio dentro de la construcción de ciudad. *Boletín OPCA*, v. 2, p. 6-21, 2010.
- MÜLLER, Heiner. *Befreiung des Prometheus* In: MARBURG, Theater. *Prometheus – Material-sammlung*. Theater Marburg, 2010/2011.
- PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana como prática crítica. Cidade e cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ROBLEDO, Ángela María. Memoria viva. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 221-250.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 25 out. 2023.
- ROLNIK, Suely. *El arte cura?* Barcelona: MACBA, 2001.
- SÁNCHEZ, José A. C'úndua. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 193-208.
- SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso del Gato, 2016.
- SÁNCHEZ, José A. *El Teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, 2007a.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007b.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a civilização ocidental*. Trad. Lígia Araújo. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SENRA, Stella; DOS SANTOS, Laymert G. *Sem título*. In: MAPA TEATRO, *Mapa Teatro*. Bogotá: Laboratorio de artistas Mapa Teatro, s.p., s.d.
- TAYLOR, Diana. *Testigo de las ruinas: Mapa Teatro*. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 317-330.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

BARZAGHI, Lou. Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 233-254, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Dossiê Coletivo¹

Collective Dossier

Livia Flores

 0000-0003-2408-9591
livia.lopes@eco.ufrj.br

Resumo

Texto de apresentação do Dossiê Coletivo, que reúne 20 grupos atuantes no campo da arte, convidados a se apresentar neste espaço em texto e imagem a partir de perguntas sobre seu surgimento, motivações, modos de atuação e formas de trabalho, em diálogo com a temática desta edição, Arte Território. Concebido por Livia Flores, o dossiê foi organizado por Livia Flores, Dinah de Oliveira e André Leal, com a colaboração de Paulo Holanda.

Palavras-chave

Arte. Coletivos de arte. Território. Coletivismo. Ativismo.

Abstract

Introductory text to the Collective Dossier, which groups 20 collectives active in the artworld, invited to present themselves in this space through text and imagery, based on questions about their origin, motivations, modus operandi, and work methods, in dialogue with the theme of this edition, Art Territory. The dossier was conceived by Livia Flores and organized by Livia Flores, Dinah de Oliveira, and André Leal, with the collaboration of Paulo Holanda.

Keywords

Art. Art Collectives. Territory. Collectivism. Activism.

O território é sempre um espaço habitado, é a própria habitação, os modos de fazer-se (querendo ou não) ambiente comum, e não uma demarcação preestabelecida a ser preenchida com possibilidades x, y ou z. Para Milton Santos (1926-2001), o importante geógrafo brasileiro que nos inspira na proposição desta edição, mais que demarcação de limites físicos, o território é sinônimo de espaço humano ativo: é um tecido de relações, que se fazem, se desfazem e se reconfiguram no conflito permanente entre o que é de todos e o que se reserva para poucos, entre movimentos de partilha e hierarquias impostas, entre vizinhanças e distâncias.

Ou seja, toda ação no mundo traz consigo a potência de instaurar território ou, quando já existente, de o reafirmar ou transformar. A rigor, talvez nem exista a primeira opção – a criação do zero, sempre uma tentação perigosa – se considerarmos que cada ser vivo brota em determinado espaço-tempo e constitui mundo na peleja com forças e circunstâncias preexistentes. E nessa plasticidade tão a fim aos processos de criação, nessa capacidade de a arte, ela mesma, constituir território, estabelecendo áreas de liberdade e experimentação, mas também demarcando escolhas a partir do que considera próprio ou não, interessou-nos reunir neste dossiê um certo número de agrupamentos que atuam nesse campo sob o mote do coletivismo.

Quando dizemos um certo número, oscilando entre a posição de pronome indefinido e a de adjetivo, isso significa também que o número casualmente redondo, porém incerto, de 20 coletividades apresentadas neste dossiê é o somatório de admirações, conhecimentos, lembranças e esquecimentos, limites de tempo, energia e disponibilidade, impedimentos e oportunidades das mais variadas ordens, de ambos os lados: desde o pequeno grupo de pessoas que se reúne em torno da publicação desta edição ao de todos aqueles e aquelas a quem endereçamos nossas perguntas. Dos 30 convites emitidos, recebemos 20 respostas, publicadas o mais próximo possível dos envios originais. O conjunto reunido funciona assim como uma espécie de instantâneo do momento presente, cada leitura evocando outras tantas que poderiam estar igualmente presentes.

O que no contexto desta edição pode parecer um número razoável de coletivos é, na verdade, uma pequena gota em um universo de centenas e centenas de iniciativas que no Brasil, desde meados dos anos 1990, vêm se multiplicando em busca de alternativas micropolíticas, na esteira de reações aos efeitos perversos do neoliberalismo, acirrados em anos recentes pelas investidas

de uma extrema-direita predatória. Claire Bishop (2012) correlaciona momentos de maior apelo à participação na arte a grandes deslocamentos macropolíticos, citando 1917, 1968 e 1989 como pontos culminantes de uma “narrativa de triunfo, estágio final heroico e colapso de uma visão coletivista de sociedade” (p.14/704). Poderíamos talvez dizer que o último desses três marcos se estende aos dias de hoje como um colapso que não termina de colapsar, acrescentando camadas e outras inflexões ao alinhamento de coletivos de arte aos movimentos de resistência global que se iniciavam há cerca de 30 anos, como observa André Mesquita (2008). Naquele momento, eles eram impulsionados pelo sopro de renovação política trazido pelo levante zapatista, pelo princípio da autogestão nas formas de produzir e distribuir inspiradas pelo faça-você-mesmo (DIY) da cena musical *punk*, pela tomada de ruas e espaços públicos para a realização de festividades e manifestações, por ações de mídia tática, pelo hackerismo, enfim, por uma infinidade de procedimentos hoje em grande parte naturalizados e assimilados à vida cotidiana no ambiente do capital cognitivo. A crescente, intensa e quase compulsória conectividade parece ser elemento fundamental para pensar os trânsitos ocorridos nessas três décadas, com incidência sobre a multiplicação de plataformas de atuação e processos de institucionalização das ações coletivas.

Tomando esse panorama brevemente delineado como pano de fundo para uma reflexão direcionada ao presente, mais como possibilidade de suscitar perguntas do que de tentar lhes dar respostas, interessou-nos compor uma pequena amostra diversificada e compacta do que vem acontecendo no campo das coletividades artísticas desde a pandemia, quando muitos coletivos se formaram ou intensificaram suas ações como forma de lidar com seus efeitos de isolamento, perdas humanas e materiais. A esses se somam – e deles não se separam – questões estruturais agravadas, relativas a emergências climáticas e sociais, como o racismo e outras formas de discriminação de gênero e classe social.

A partir dessas considerações iniciais, num olhar *a posteriori* e autorreflexivo, apontamos alguns vetores que incidem sobre o conjunto reunido, quanto ao momento de surgimento, territórios de atuação, ênfases e composição. É preciso ainda dizer que direcionamos nossas escolhas a grupos atualmente em atividade. Dos 20 coletivos apresentados no dossiê, Dias & Riedweg atuam desde os anos 1990 (1); AVAF, Jamac, Aldeia Maraka'nà, Opavivará e Thislandyourland se formaram nos anos 2000 (5); Rede Nami, Ghetto, Anarca Filmes, Jardinalidades, Mexa, Tupinambá Lambido, Silo, Rede Muda Outras Economias, Titocar e Manejo

Movente iniciaram suas atividades na década de 2010 (10); Acocoré, Birico, Seis gentes e Terra Batida começaram a atuar em plena pandemia (4).

Do total, 11 coletivos têm o RJ como base de suas operações; Acocoré, um desdobramento do coletivo Corpos Informáticos (DF), se concebe já em rede não apenas por interesse programático, mas pelas condições de isolamento social impostas pela pandemia e parece ser o único sem ancoramento geográfico definido ou singular; e apenas dois, Manejo Movente (CE) e Terra Batida (Portugal) não estão localizados na região Sudeste. Essa distribuição diz mais sobre a rede de relações do grupo proponente do que sobre os pressupostos da proposição e não apenas no que tange à localização, mas também a questões de gênero e raça – mais do que gostaríamos de admitir, apesar de nosso desejo e esforços por diversidade. A maior parte dos coletivos aqui presentes – com exceção de Aldeia Maraka'nà, Ghetto, Rede Nami, Anarca Filmes – é majoritariamente composta ou foi iniciada por pessoas brancas e cis. A esses se somam nove que enunciam atuações plurais estabelecidas por meio de parcerias e alianças com diferentes grupos sociais, como Dias & Riedweg, Jamac, Mexa, Birico, Manejo Movente, Silo, Rede Muda Outras Economias, Jardinalidades, Terra Batida. Apesar de quase todos os grupos terem alguma representação nas redes, e alguns fazerem investimentos significativos na criação de mecanismos de participação a distância (Rede Nami, Rede Muda, Silo, Acocoré), boa parte dos trabalhos implica fortemente a presença dos corpos, algo que independe de haver ou não a enunciação de pautas sociais. É preciso ainda lembrar que alguns, operando a partir de territórios sensíveis e específicos, têm acesso restrito à internet, a exemplo de Aldeia Maraka'nà e Manejo Movente, em uma lista possivelmente maior.

Daí se percebe também a profunda imbricação entre as pautas climática/ambiental e social. Se, por um exercício de abstração, fosse possível separá-las, teríamos, de um lado, Thislandyourland, Jardinalidades, Silo, Rede Muda Outras Economias, Manejo Movente, Terra Batida (6), com projetos que explicitam nos nomes sua vinculação à terra e agentes extra-humanos; e de outro, projetos diretamente implicados em questões políticas e sociais, como Dias & Riedweg, Aldeia Maraka'nà, Jamac, Rede Nami, Ghetto, Anarca Filmes, Mexa, Tupinambá Lambido, Birico (9); Sobre os restantes, AVAF, Opavivará, Seis gentes, Titocar, Acocoré (5), arriscamos dizer que a ênfase se dá no aqui e agora da criação compartilhada, encontrando na instituição de arte e seus entornos o lugar de acontecimento/tensionamento das ações propostas.

Do ponto de vista da composição, entre a dupla, unidade mínima de formação de um coletivo (Dias & Riedweg, Thislandyourland, Titocar) e a rede, potencialmente infinita, (Muda, Nami, Silo, as duas últimas estruturadas como organização social), acontecem múltiplas configurações, muitas vezes cambiantes. Como assinalam AVAF e Mexa em seus relatos, suas dinâmicas de trabalho já incorporam essas variações nas colaborações. Outro aspecto que se destaca na leitura dos depoimentos é o papel de liderança exercido por artistas como Monica Nador (Jamac), Panmela Castro (Rede Nami), Cinthia Mendonça (Silo), Raquel Versieux (Manejo Movente), Natália Quinderé (Seis gentes dançam no museu) na construção do coletivo. Observe-se ainda a questão da atribuição de autoria, manifesta em alguns depoimentos e em outros estrategicamente ausente, como enunciado por Tupinambá Lambido, por questões políticas.

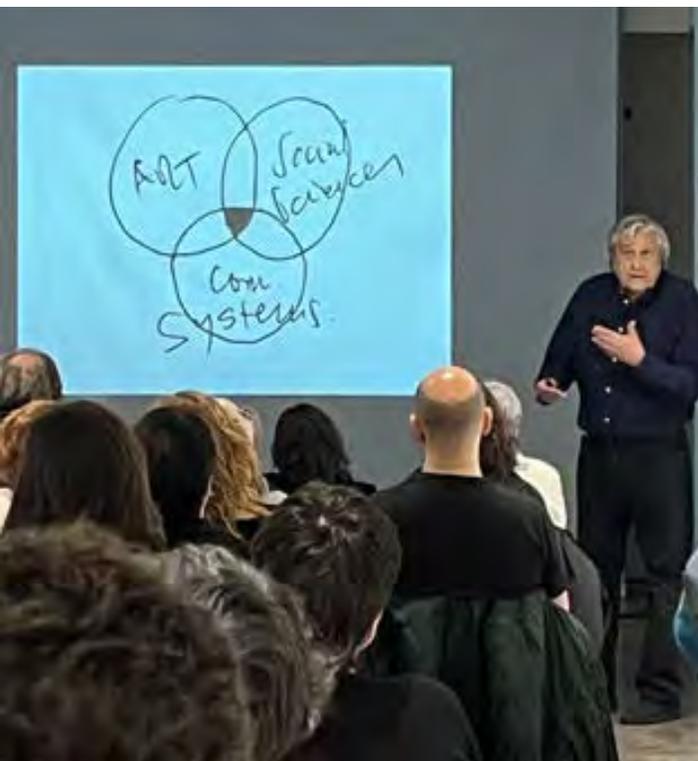
Para finalizar, algumas palavras sobre o processo de elaboração do dossiê. O título, Dossiê Coletivo, remete tanto ao assunto quanto à forma de fazer. Nossa proposta foi reunir depoimentos produzidos pelos próprios coletivos sobre seus processos de criação e colaboração, convidando-os a escrever um texto breve, em formato livre, a partir de algumas perguntas como roteiro possível, mas não obrigatório. São elas: NOME: O que significa, como surgiu? / QUEM? Quem faz? / POR QUÊ? Motivações, força-motriz / COMO? Princípios, metodologias, formas de trabalho / ONDE? Lugar(es) de atuação / QUANDO? Tempo(s) de atuação / PARA QUEM? Formas de endereçamento, transmissão, memória / QUANTO? Economia, sustentação material / CONTATO / IMAGEM.

Quando já havíamos avançado bastante no processo de definição das perguntas e do formato do dossiê, entendendo-o como dispositivo que poderia comportar uma série potencialmente extensiva de arquivos, tivemos a oportunidade de assistir a uma apresentação da metodologia de projeto desenvolvida pelo artista, curador, professor e pesquisador catalão Antoni Muntadas. Posicionando seu trabalho na interseção de arte, ciências sociais e sistemas de comunicação (Figura 1), Muntadas desenvolve sua metodologia como forma de compreender determinado contexto – espaços, lugares, construções, relações – a partir do qual pode definir uma proposta de intervenção. O processo inclui diversas etapas e passa por perguntas coincidentemente próximas às que estávamos formulando, o que nos deu confiança no processo e nos estimulou a adotar a forma mais sintética utilizada por ele. No dia seguinte (Figura 2) uma roda de mais de 40

Figuras 1 e 2

Metodología del proyecto. A cargo de Antoni Muntadas, com Jorge La Ferla, Bienal Sur, 25 e 26 de julho de 2023, CCEBA, Buenos Aires (fotografias Livia Flores)

artistas reuniu-se, a seu convite, para compartilhar suas próprias metodologias de trabalho. Dessa conversa emergiu, como uma das questões mais debatidas, o papel e os modos de atuação do artista na universidade. Mediante demanda de intensa coletivização da produção, da transmissão e da experiência do fazer artístico,² que horizontes poéticos, políticos e existenciais e que entendimentos de arte estão sendo ou podem ser gestados nesse contexto? A relação entre formas coletivas de arte e universidade seria mais um tópico de investigação, ainda pouco abordado.



² Vale lembrar o acesso universal – sem cortes por seleção – à universidade pública, gratuita e de qualidade na Argentina, em vigor até o momento desta edição.

Assim, mais do que tentar delimitar o substantivo – o que é, o que não é um coletivo ou ainda, como pergunta Natália Quinderé (Seis gentes dançam no museu) em seu e-mail-resposta a nosso convite, “é sobre coletivos [...] ou sobre trabalhos que envolvem coletivos para existir?” –, interessou-nos privilegiar o verbo, a ação, e o advérbio, os modos pelos quais o impulso de agregar se sobrepõe aos imperativos individuais, tão valorizados pela arte, embora o teatro, a dança, a música e o cinema impliquem quase sempre a coletivização da criação artística. É interessante notar como a desfronterização das disciplinas artísticas – não apenas entre si, mas em diálogo com outros campos de conhecimento e ação – promove os mais diversos e por vezes inesperados atravessamentos. Do cinema às festas, da correria à sala de exposições, das ruas à roça, dos terreiros às redes, das zonas de conflito aos sonhos de abundância, prazer, afeto, arte, partilha e justiça social, em uma espécie de contaminação geral, palavra evocada por AVAF, muitos universos possíveis se encontram e se reconhecem em intenso emaranhamento.

À guisa de contribuição a um pensar-fazer coletivo que poderia suscitar ainda muitas observações e desdobramentos, fizemos o exercício cartográfico de construção de um quadro sinóptico a partir das palavras-chave ou expressões que percebemos – ou julgamos – fundamentais para evocar cada um dos depoimentos aqui recolhidos, tentando manter-nos o mais próximo possível de suas formulações originais. Graças a essa espécie de índice poético-político, pudemos ensaiar algumas considerações aqui apresentadas de forma prospectiva e parcial.

Em ordem alfabética por grupo, com data e local: *pathos*, performances sem limite, ensayos, bitcoinés, redes (Acocoré, 2020, GO, RJ, DF, BA, SC, SP, PR, USA, DK); Universidade Indígena Aldeia Maraka'nà, educação, resistência, línguas indígenas; (Aldeia Maraka'nà, 2004, RJ); festas, filmes, residências artísticas, mostras (Anarca Filmes, 2014, RJ); contaminação, colaborações, conexão emocional, experiência sensorial do público (AVAF, 2001, SP); partilha, artistas em situação de calçada, cuidado, *crack* (Birico, 2020, SP); espaço público, psicologias privadas, empatia dos encontros, videoinstalações (Dias & Riedweg, 1993, RJ); subúrbio carioca, correr como ferramenta, curanderia, aquilombamento (Ghetto, 2013, RJ); Jardim Miriam, tomada de posição contra a desigualdade social, autoria compartilhada, distribuição de renda (Jamac, SP, 2004); jardinagem como prática artística, criação de territorialidades, relações

cosmoafetivas, aldeia Kalipety Guarani Mbya (Jardinalidades, 2014, SP); arte de base comunitária, políticas de manejo da terra, Assentamento 10 de abril do MST, plantio (Manejo Movente, 2019, CE); dramaturgia, pessoas em situação de rua, improviso, estratégias de composição em tempo real (Mexa, 2015, SP); prazer, arte do contato, coletivizar, colagem urbana, cidade-ateliê (Opavivará, 2005, RJ); economias solidárias, saberes ancestrais, tecnologias sociais, agroecologia, moeda social (Rede Muda Outras Economias, 2018, RJ); promoção de direitos, políticas de inclusão, feminismo, *graffiti*, combate à violência doméstica (Rede Nami, 2010, RJ); programas performáticos públicos, museu, curadoria, ensaios com pesquisa em dança (Seis gentes dançam no museu, RJ); diálogo campo-cidade, programa de residência artística, sistemas agroalimentares locais, educação popular, desenvolvimento de tecnologia (Silo, 2017, RJ); debate expandido sobre ecologia, conflitos situados, programa de residências artísticas, questões climáticas, comunidades humanas e não humanas (Terra Batida, 2020, PT); território, terra e paisagem, itinerâncias urbanas e rurais, intervenções, publicações (Thislandyourland, 2009, MG); vizinhança, ateliê, trabalhar e trabalhar junto (Titocar Espaço Poético, 2018, RJ); intervenção urbana política e poética, lambe-lambe, mídia tática, ação crítica (Tupinambá Lambido, 2016, RJ).

Expressamos nossa intensa admiração pelos trabalhos aqui presentes e agradecemos a cada uma das pessoas que contribuíram para o Dossiê Coletivo.

Referências

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012 (e-book).

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História, USP, São Paulo, 2008.

Como citar:

FLORES, Livia. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 256-263, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

ACOCORÉ / CORPOS INFORMÁTICOS

NOME: O que significa? Como surgiu?¹



QUEM? Quem faz?²



¹ Acocoré é sigla de Arte, COletivos, COnexões, e REdes. Acocoré surgiu em julho de 2020, em plena pandemia: urgia agir. Trata-se de um curativo, não um coletivo.

² Somos estocásticos e Estamiras, jamais estoicos; ensayadores, cruzadores, telessedutores, arruaceiros nas encruzilhadas reais e virtuais, galinhas selvagens, seres mágicos goianos, nudistas, operadores de tratores, Xuxas amazônicas, lareiras pelotenses, botequins soteropolitanos. Além de engarrafamentos da ponte Rio-Niterói... Hoje fomos/somos: Ana Reis (GO); Alex Simões (BA); Arthur Scovino (RJ, SP); Babidu (GO); Bia Medeiros (RJ, DF); Beatriz Provasi (RJ, Dinamarca); Carla Rocha (DF, USA); Cássia Nunes (GO); Clarisse Tarran (RJ); Cristine Carvalho Nunes (RS); Eduardo Mariz (RJ); Issy (RS);

POR QUÊ? Motivações? Força-motriz?³



COMO? Princípios, metodologias, formas de trabalho?⁴



Juliana Cerqueira (RJ); Maíra Vaz Valente (SP); Milene Lopes Duenha (SC, PR); Naldo Martins (AP); Raphael Couto (RJ); Renan Bacci (SP); Ricardo Garlet (SC); Tatiana Duarte (RS); Valéria Medeiros (RJ); Vinícius Davi (PR); Zélia Caetano (PR); Zmário (José Mário Peixoto Santos, BA).

Somos patéticos, da palavra grega *pathos*. Didi-Huberman em “*Que emoção! Que emoção?*” (2016) nos traz uma pequena história da compreensão da palavra *pathos* (aquilo que afeta a alma, paixão), que se opõe, inicialmente (Platão e Aristóteles), à palavra *logos*, na filosofia.

Kant... disse que a emoção é apenas um ‘defeito da razão’, ‘uma impossibilidade’ de refletir e, até mesmo, uma doença da alma: não somente grandes tristezas como também a ‘alegria exuberante’. Nietzsche... devolve... um valor positivo, fértil, ao *pathos* e à emoção. Sartre... ‘a emoção é uma maneira de perceber o mundo’. Merleau-Ponty dirá que o evento afetivo da emoção é uma abertura efetiva... um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo (p. 21, 23, 26)

Somos patéticos, defeituosos da razão, em plena pandemia e após, dando festas, abrindo vernissages virtuais e aglomerando em performances sem limite: grandes tristezas entremeadas de alegrias exuberantes, isto é, percebendo o mundo de outra forma e transformando-o em outro.

³ Por que não? Motivações diversas. Forças-motrizes: café, cerveja, tesão, solidão, arte (ler “arte” como quem late).

⁴ Não sabemos como; não temos metodologia, apenas “mete todo, logo”; não fazemos performances nem ensaiamos, ensayamos; não trabalhamos, ovulamos. “Ensayo” é um conceito do Acocoré. Esta colocação foi resultado de uma “polenta” (polêmica) sobre o conceito de performance. Performance pode ser representação, algo ensaiado? ACOCORÉ faz ensayos, com y, e não performance, faz ensayo sem ensaiar.

ONDE? Lugar(es) de atuação?⁵



PARA QUEM?⁶



⁵ Acocore.wixsite.com/acocore, @arte coletivos conexoes,
<https://www.youtube.com/@arte coletivos conexoes rede 8009>

⁶ Para toda e qualquer pessoa: agregamos. Alô galera do youtube!

QUANTO? Economia, sustentação material?⁷



CONTATOS:

Acocoré: artecoletivosconexoeresedes@gmail.com;
 Bia Medeiros: mbmcorpos@gmail.com;
 Juliana Cerqueira: jcsartes@gmail.com;
 Zmário Peixoto: profzmario@gmail.com;
 Arthur Scovino: arthurscovino1@gmail.com;
 Clarisse Tarran: clarissetarran@gmail.com;
 Vinicius Davi: viniciusdavi.contato@gmail.com;
 Carla Rocha: carla@corpos.org

Como citar:

Acocoré / Corpos Informáticos. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 264-267, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

⁷ Muitos Acocorrés e Bitcoinrés. Acocorrés é a nota de dinheiro do ACOCORÉ, produzida por Tatiana Duarte. Bitcoinrés é nossa criptomoeda, produzida por Fernando de Aquino, uma moeda livre e descentralizada que ainda está em fase de testes. Disponível em <https://acocore.wixsite.com/acocore/bitcoinré>.

ALDEIA MARAKA'NÀ

José Urutau Guajajara e Regina de Paula

Eu vim para cá em 2004, mas em 2006, após o “Primeiro Encontro dos Tamoios: pelo resgate dos povos originários do Brasil”, realizado na Uerj, onde foi votada a proposta de assumir o espaço do antigo Museu do Índio, nós assumimos de fato e começamos a tentar criar um nome: um instituto, uma embaixada dos povos originários... Passados os jogos Pan-americanos, certo governador nos enviou um convite para uma reunião com o movimento negro e disse: “convida lá aquela aldeia Maracanã”, então, já que o próprio está nos chamando de aldeia, registrou-se, a partir desse convite, Aldeia Maraka'nà, e a coisa pegou. O livro *O Rio antes do Rio*, de Rafael Freitas da Silva, fala do povo Maracanã, da aldeia que viveu aqui.

A Aldeia Maraka'nà hoje gira em torno da Universidade Indígena Aldeia Maraka'nà. Nós vamos entrar nessa batalha para oficializar a primeira universidade indígena do Brasil. Mas nós queremos também uma Uerj indígena, uma UFF indígena, uma UFRJ indígena, uma UFRRJ indígena e assim por diante. Porque essas universidades todas têm cursos que nos interessam. Então a Universidade Indígena Aldeia Maraka'nà é um somatório de todas essas universidades que vivem por aqui, que vêm desenvolver trabalhos de pesquisa na aldeia. Hoje nós aglomeramos todas essas universidades, inclusive a Universidade do México. E nós estamos recebendo estudantes do México, Bolívia, Colômbia, Venezuela. Por isso a Universidade Indígena Aldeia Maraka'nà é um ponto de referência não só no Brasil, mas fora também.

A Aldeia Maraka'nà vem diminuir um pouco esse imenso abismo entre a educação indígena e a educação europeia. Nós temos 523 anos, e não tem uma matéria sobre temática indígena nas escolas, e a Aldeia Maraka'nà é a diminuição, o estreitamento desse imenso abismo, o tampar desse buraco.



Figura 1
Congresso Intercultural
de Resistência dos Povos
Indígenas e Tradicionais do
Maraka'ná, fotografia de
Regina de Paula

“Em nossas línguas, a nossa pátria” é o que representa a universidade indígena que é composta de 305 povos, 274 línguas e muito mais. Hoje nós somos uma referência nacional, mas se a Aldeia Maraka’nà cai, caem 523 anos de resistência, por isso é jogado esse peso nas nossas costas, de sustentar essa resistência.

Nós não temos a posse porque vocês nos tiraram, não temos a titularidade porque vocês simplesmente não nos deram. São 523 anos de retirada, de genocídio, mas nós temos duas coisas que vocês jamais, jamais, vão nos tirar: primeiro, o poder de constranger vocês apenas por estarmos vivos. A segunda coisa é a espiritualidade, nossos espíritos primários, primevos, mais velhos, já estavam aqui muito antes do espírito de vocês vir para cá, e eles estão protegendo o nosso patrimônio, nós somos protegidos pelos nossos ancestrais, muito anteriores ao de vocês.

Se você tem medo, o que você está fazendo na Aldeia Maraka’nà?

Se Cairuré, a nossa força espiritual maior, não me proteger aqui, o que vai ser de nós todos indígenas?

O texto acima foi transcrito livremente a partir de depoimentos de José Urutau Guajajara, em entrevista realizada por Regina de Paula, em 1 de outubro de 2023, via Zoom.

Figura 2

Congresso Intercultural de Resistência dos Povos Indígenas e Tradicionais do Maraka’nà, fotografia de Wilton Montenegro





Figura 3
Congresso Intercultural
de Resistência dos Povos
Indígenas e Tradicionais do
Maraka' nà, fotografia de
Wilton Montenegro



Figura 4
Congresso Intercultural
de Resistência dos Povos
Indígenas e Tradicionais do
Maraka'ná, fotografia de
Wilton Montenegro

Como citar:

GUAJAJARA, José Urutau; PAULA, Regina de. Aldeia Maraka'nà. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 268-272, jul.-dez, 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

ANARCA FILMES

QUEM

Lorran Dias, Clarissa Ribeiro e Amanda Seraphico.

POR QUÊ?

Anarca Filmes é uma proposição coletiva em cinema e arte contemporânea que existe desde 2014. Seus filmes, vídeos, festas e residências artísticas manifestam-se como dispositivos relacionais, que exercitam a coexistência da diferença. Criam interlocuções entre presenças e espaços, expandindo seus suportes e temporalidades pelo diálogo com as linguagens da performance, instalação, vídeo e internet. Influenciados pelas tensões políticas no Brasil a partir de 2013, os artistas integrantes iniciam suas atividades na noite do Rio de Janeiro e de Recife, registrando e fomentando movimentos politicamente engajados, além de festas e espaços voltados para a produção de impacto social. Sempre em diálogo com uma rede de artistas, ativistas, cineastas, terapeutas, produtoras culturais, pesquisadoras e educadoras de todo o Brasil. Suas obras já foram exibidas em festivais e instituições na Holanda, Portugal, Alemanha, México e diversos estados do Brasil.

<https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-anarca-filmes/>

<https://mam.rio/cinemateca/sobre-a-anarca-filmes/>

<https://www.youtube.com/watch?v=C23jg9IDycw>

COMO?

Por meio de filmes e proposições coletivas audiovisuais como festas, residências e mostras.

ONDE?

Festivais de cinema, instituições de arte e internet.

QUANDO?

Desde 2014.

QUANTO?

Autogerido e autossustentado.



Figura 1

Lorran Dias, Amanda
Seraphico e Clarissa Ribeiro
Fotografia de Lucas Affonso

Contato:

<https://www.pivo.org.br/en/satellite/anarca-filmes/>
<https://www.instagram.com/anarcafilmes>
<https://www.youtube.com/c/anarcafilmes>

Como citar:

DIAS, Lorran; RIBEIRO, Clarissa; SERAPHICO, Amanda. Anarca Filmes. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 273-274, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

AVAF

A experiência de dar aula em São Paulo no ano anterior à mudança para Nova York em 1998 foi fundamental para instigar a necessidade de trabalhar com um pseudônimo. Percebemos nas aulas na FAAP (1997-1998) que não só nós estávamos influenciando os alunos como eles também nos influenciavam. Começou a surgir ali, embrionária ainda, a ideia de “contaminação” que permeia nossa prática até hoje: contaminar e ser contaminado. Percebemos então que nunca estamos sozinhos e que a melhor forma de abraçar igualmente todas as pessoas envolvidas num projeto é usar um pseudônimo. Em 1997 criamos então nosso primeiro codinome – feito para um projeto específico de cartões-postais “falsos” da cidade de São Paulo (que eram inseridos clandestinamente em bancas de jornal da cidade e vendidos como cartões turísticos comuns): Diamantino. A ideia principal para a utilização do pseudônimo nesse projeto era que esses cartões-postais não fossem percebidos como “arte”.

Alguns anos depois da mudança para NY – desviados da prática artística para pagar as contas – muitos bicos lavando prato, muitas pinturas de parede e *jobs* abusivos – decidimos, em 2001, voltar a uma existência mais criativa. Antes mesmo de produzir qualquer “trabalho” de arte, começamos a pensar em um pseudônimo. Inspirados em projeto de Andy Warhol dos anos 60, Exploding Plastic Inevitable (projeto instalativo sensorial com *show* de Velvet Underground, projeções de filmes, pessoas dançando, luzes) queríamos uma frase como pseudônimo – uma frase que demandasse esforço para ser lembrada e que carregasse em seu sentido essa ideia de contaminação.

Bem no começo dessa busca pelo pseudônimo nos perguntaram um dia se nosso nome era Astro. Tomamos aquilo como um sinal para a elaboração desse novo pseudônimo (anos mais tarde descobrimos que Astro era um maquiador fisicamente parecido conosco). Naquele momento estava acontecendo uma exposição fantástica de capas de disco. Anotamos toda palavra que de alguma forma ressoasse conosco para formar a frase “colaborativa” que tínhamos em mente. Daí surgiu assume vivid astro focus (ASTRO + Ultra VIVID Scene + um disco do Throbbing Gristle chamado ASSUME power FOCUS).



Figura 1
alterações vividas absoluta-
mente fantasiosas, 2023
Sesc-Av Paulista, São Paulo,
Brasil



Figura 2
amarelo vento azul floral
(as cores se acumulam
em sua atmosfera tecendo
luzes), 2023
Casa Triângulo, São Paulo,
Brasil



Figura 3
Homocrap, 2005
Geffen Contemporary,
MOCA L.A., EUA



Figura 4
affektert veggmaleri
akselererende faenksap,
2009
The National Museum of Art,
Architecture and Design,
Oslo, Noruega

Desde o começo avaf não é um coletivo no estrito senso da palavra (um coletivo formado pelas mesmas pessoas sempre): nossos colaboradores mudam de acordo com os projetos em que estamos envolvidos. Todos são amigos, com quem temos intimidade e admiração. Não são necessariamente artistas e não necessariamente têm trabalhos artísticos “maduros”. A conexão emocional sempre foi a peça central. Nós servimos como uma espécie de “curadores” ou, melhor, “conectores” – juntando diferentes amigos colaboradores para diferentes exposições avaf.

A única outra pessoa que fez parte do avaf como membro fixo foi Christophe Hamaide-Pierson com quem trabalhamos em todo e qualquer projeto avaf entre 2005 e 2016. Desde 2016 temos existências independentes como avaf: trabalhamos com o mesmo pseudônimo sem “trocar figurinhas”. Isso se encaixa perfeitamente em nossa prática artística já que temos a ideia utópica de outras pessoas assumirem o assume vivid astro focus. Para nós, na verdade, o público é sempre peça central em tudo que fazemos. Todos os nossos projetos são centrados na experiência sensorial do público – que assim se torna um colaborador avaf. Sem o público nossos projetos não existem.

Figura 5
aqui volvemos adornos
frívolos, 2008
Peres Projects, Berlim,
Alemanha





Figura 6
axé vatapá alegria feijão,
2008
28ª Bienal de São Paulo, São
Paulo, Brasil

Como citar:

AVAF. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 275-280, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

BIRICO

Birico – fragmentos de afeto

Birico surge pelo gesto da partilha. O termo define as pequenas pedras que se formam ao se quebrar um bloco de *crack*. Podem ser trocadas por um tênis surrado ou por uma lata de refrigerante. É também a forma de compartilhar a droga com alguém que te faz companhia.

Foi nessa ideia, de ajudar quem está ao lado, que surgiu Birico, no início da pandemia de covid-19, quando o medo e a incerteza se espalhavam ainda mais rápido do que as infecções pelo vírus. Artistas com atuação na Cracolândia – região do Centro de São Paulo que concentra população em situação de rua e desprotegida socialmente – estabeleceram uma rede para apoiar artistas que vivem em situação de calçada.

A primeira ação foi a venda de *prints*, que unia nomes conhecidos no circuito da arte contemporânea ao de criadores que enfrentam dificuldades cotidianas. Metade do valor arrecadado foi dividido por igual, independente do número de trabalhos vendidos, entre todos os participantes. Com a outra metade foi criado um fundo para apoiar ações no território, fortalecendo coletivos parceiros, como o Tem Sentimento e o Pagode na Lata, que atuam com geração de renda.

Foram três campanhas de vendas de trabalhos artísticos em impressões de alta qualidade. A partir da segunda leva, nos voltamos para a maior necessidade do território – moradia –, muitas vezes apagada pelas narrativas estabelecidas pela guerra às drogas e a demonização do *crack*. Moradia primeiro é entendimento que surge a partir da ética da redução de danos – pilar da nossa construção –, segundo a qual, para estabelecer qualquer processo de organização, as pessoas precisam, antes de tudo, de um lugar para residir.

Nesse ponto, somos uma provocação à sociedade e ao poder público. Não temos a pretensão de resolver a precariedade de milhares de vidas no Centro da maior cidade do país. Apenas mostramos, com o nosso exemplo, que é possível estabelecer outras relações de cuidado, longe das viaturas e bombas de gás. Pensar pequeno para multiplicar é teoria que desenvolvemos a partir da prática.



Figura 1
Cícero Rodrigues, o artista
Badaross, em exposição
no espaço independente
Bananal, na Barra Funda
(zona Oeste paulistana),
foto João Leoci

Arte & Ensaios
vol. 29, n. 46,
jul.-dez. 2023



Figura 2
Edna, com foto de sua filha,
na parede de sua residência,
custeada por Birico,
foto João Leoci



Figura 3
Consumidor de haxixe no
Marrocos, um dos *prints*
comercializados nas campa-
nhas de arrecadação,
foto Daniel Mello

Ao mesmo tempo, a inserção de pessoas em situação de calçada nos circuitos artísticos não é mero instrumento para trazer recursos a essa população. É a oposição à narrativa do “zumbi”, de que as drogas seriam capazes de anular consciências. Em vez de argumentação discursiva, que parece ter cada vez menos valor em uma sociedade em crise com a construção científica do saber, usamos a concretude dos trabalhos expostos nas paredes, à venda ou não.

Foi assim na exposição Poéticas autônomas em fluxo (2021), que esteve no Sesc-Bom Retiro. Na mostra Independência é vida (2022), levamos a publicação *Dizeres da rua* (verbetes selecionados por diferentes grupos do território) para dentro da Biblioteca Mário de Andrade, importante espaço cultural paulistano.

Em 2023, Birico começou um programa de estágio e formação em redução de danos, realizando oficinas de criatividade de lazer no fluxo da Cracolândia.

Agora, temos como principal foco de arrecadação, uma campanha de financiamento recorrente na Benfeitoria. Aceitamos ainda doações esporádicas pelo Pix. Qualquer moedinha ajuda.

<https://www.instagram.com/birico.arte;>

Email/pix: birico.arte@gmail.com

[Benfeitoria benfeitoria.com/projeto/birico](http://Benfeitoria.benfeitoria.com/projeto/birico)

Como citar:

BIRICO. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 281-284, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

DIAS & RIEDWEG

Desde 1993, o coletivo formado por Maurício Dias (Rio de Janeiro, 1964) e Walter Riedweg (Lucerna, 1955) realiza projetos de arte que investigam as maneiras como psicologias privadas afetam, constroem e desconstroem o espaço público, e vice-versa.

Maurício Dias se graduou em gravura na EBA-UFRJ em 1986; posteriormente fez um mestrado em artes visuais na Schule für Gestaltung de Basileia, na Suíça, quando conheceu Walter Riedweg, que, por sua vez, se graduou na Musik-Akademie de Lucerna e depois cursou teatro na Dimitri Schule, ambas na Suíça. Dias & Riedweg mudaram-se para Nova York em 1992, onde Riedweg frequentou o Performance Studies da New York University, e Dias, o New York City Printmaking Studio. O início da parceria, em 1993, enquanto dividem um ateliê em Williamsburgh, Brooklyn, surge de questões comuns aos dois artistas, tais como os métodos de produção, reconhecimento e distribuição do que então era chamado de arte e cultura. Insatisfeitos com as respostas apresentadas pelos sistemas de arte e teatro na época, eles passam rapidamente a trabalhar com métodos colaborativos em que parceiros não identificados como produtores de cultura irão tomar parte direta na execução de cada projeto.

Em Dias & Riedweg, a própria ideia do coletivo é tema e forma na obra, não só porque toda ideia surge do diálogo entre eles, mas porque essa ideia é paulatinamente modificada e ampliada no diálogo com outros parceiros que os artistas vão frequentemente buscar fora do mundo da arte para justamente poder repensar, desconstruir e reconstruir os processos que unem ou separam, incluem ou excluem as pessoas na cultura e na sociedade. Nesse sentido, temas como racismo, distribuição de renda, sexualidade, gênero, expressão individual e identidade sociopolítica sempre constituíram o elemento central em sua produção, sem necessariamente ser o tema abordado nas obras.

Mais do que retratar particularidades ou mapear identidades sociais, a obra de Dias & Riedweg investiga os métodos de exclusão e inclusão que vão construir (ou apagar) essas identidades coletivas. O trabalho nunca foi *a priori* definido por agendas políticas e, sim, pela empatia dos encontros que surgem no percurso de trabalho dos artistas. Um trabalho leva ao outro.

Em um conjunto atual de mais de 100 obras feitas ao longo de 30 anos, nas quais a alteridade e a percepção são questões centrais, Dias & Riedweg frequentemente partem de *workshops* e processos interativos em grande parte centrados nas periferias dos grandes centros urbanos para produzir encontros e trocas em meio a grupos particulares da sociedade, cujo enfoque está na identidade e no envolvimento dos participantes. O vídeo surge como elemento de convergência entre as práticas visuais (de Dias) e o teatro (de Riedweg), e deles com os outros que encontram no processo.

Tais encontros com o outro se cristalizam em videoinstalações para o grande público, pelas quais os espectadores são levados a repensar suas convicções como sujeitos, bem como a relacioná-las a diferentes contextos geográficos e sociais nos quais o rápido empobrecimento cultural, o aumento da xenofobia e o medo de marginalização são evidentes.

A duração e a metodologia aplicada nos encontros e projetos diferem, podendo ser um encontro ou vários ao longo de anos. Tudo depende da maneira como cada projeto inscreve a existência desses outros participantes na esfera pública e sua ressonância na sociedade. Os artistas preferem não definir esse ponto como único critério crítico para assim garantir a liberdade de o outro participante poder adentrar e se afastar dos projetos em curso; poder também garantir a liberdade (e a contradição) das ideias abordadas e, finalmente, para também evitar as instrumentalizações dessas práticas estéticas experimentais pela estruturas de poder do corpo social com a qual necessariamente dialogam.

Dias & Riedweg rapidamente deixam o ateliê para operar diretamente em estruturas sociais existentes, tais como favelas, locais ocupados, centros de refugiados, escolas, prisões e hospitais psiquiátricos. Seus parceiros podem ser os excluídos e os que excluem... os internos de uma prisão e juízes, pacientes de um hospício e psiquiatras, alunos e professores, policiais e traficantes, padres, pastores, assistentes sociais e governantes eleitos, imigrantes ilegais e guardas de fronteira. Todos se apresentam nos projetos como se entendem, e são representados pelos artistas como partes componentes de um sistema que a obra ao mesmo tempo representa e questiona. A interterritorialidade de representações micro e macropolíticas é a marca fundamental da obra.

Contato:

www.dias-riedweg.com | <https://www.instagram.com/dias.riedweg>
mauwalatelier@gmail.com



Figuras 1 e 2
Devotionalia, 1995
Projeto de arte pública e
videoinstalação com 1.286
peças de cera e 2.500
moldes de gesso
Duração: 46'34" | Instalação
de dimensões variáveis



Figura 3
O avesso do céu, 2023
vídeo monocanal e instalação
3 canais, 4K com áudio,
40 minutos



Figura 4

O avesso do céu, 2023
vídeo monocanal e instalação
3 canais, 4K com áudio,
40 minutos

Como citar:

Dias & Riedweg. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 285-289, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

GHETTO COLLETIV

Ghetto, um corpo que corre

Em 2013 nasce o Movimento Ghetto – somos dezenas de trabalhadores da arte, cultura e desenvolvimento de potências – Júnior Negao aka JN aka Fúria é fundador e ‘curandeiro’.

Dez anos não são dez dias. O Ghetto Run Crew saiu à rua para reivindicar espaços do subúrbio carioca pela primeira vez em 27 de julho de 2013. As esquinas da zona Norte, principalmente à noite, eram então pouco convidativas para o tráfego cotidiano, quiçá para a prática de algum esporte. Visando protagonizar corpos pretos, mulheres, suburbanos, excluídos e marginalizados de alguma forma, como estratégia de defesa, aparelhagem de um ambiente de partilhas e prática coletiva de exercício físico, inicia-se um processo de ocupação na Abolição e Engenho de Dentro utilizando a ferramenta Corre, calçar um tênis e correr, estabelecendo integração e trocas. Personas representativas da Rua vieram de vários lugares para ações em protesto contra o apagamento e invisibilização de potências suburbanas.

Hoje essa comunhão semanal leva esses Corres para Vila Vintém, Madureira, Central do Brasil, São Paulo, Minas Gerais, Londres e muitos outros territórios onde corpos suburbanos não podem correr livres de suspeitas do aparato de ‘segurança’ pública.

Corremos juntos, na rua, para firmar nossos pés no chão e contar nossas histórias. A Ghetto Colletiv surge com esse propósito, a partir da máxima: se não nos dão espaço para nossas potências e nossas pautas, tentam ignorar a capacidade e relevância da cultura suburbana, criaremos nós um lugar de economia criativa, pesquisa e memória, alimento para novos tempos.

Reunimos talentos/representatividades, usando as ferramentas de ocupação e a metodologia criada pelo Ghetto como produtos e serviços que sustentem financeiramente essa cadeia produtiva, promovendo a visibilidade da cultura suburbana, estabelecendo que periferia é *status* diaspórico, discutindo pautas conectadas com nosso DNA, Arte e Território é uma delas.

“O que forma a consciência artística de personalidades do subúrbio é justamente o território” (Junior Negao, 2023).

Em 2015, respondendo à provocação “Qual é o seu talento e o que você quer fazer com ele?”, revelou-se uma ‘falange’ de grafiteiros. Identificados com a verve dos artistas dos primórdios do Hip Hop de gritar a existência usando suportes urbanos como altar, montamos o cataclisma ATAQfatcap, projeto que reúne artistas suburbanos para ocupar espaços específicos da cidade, sob tema guiado por pesquisa e ‘curanderia’, e que ampliou as possibilidades de criação de plataformas para que possam falar por si.

Existe obviamente significativo ruído entre o que se espera *do* ‘corpo suburbano que corre’ e o que espera *o* ‘corpo suburbano que corre’.

Figura 1

Arte na Rua Madureira, 2019
(primeira vez no Rio de Janeiro
obras de ex-pichadores para
a Artes Visuais) | Paineis
“Potência da Escrita” |
Artistas: Kel, Gocal e Tex |
Fotografia: Sergin



Arte & Ensaios
vol. 29, n. 46,
jul.-dez. 2023



Figura 2
Da Minha Janela (primeira vez no Rio de Janeiro obras de um ex-pichador para a Artes Confinadas), artista Nelo, 2022 | Fotografia: Vinni Modelo



Figura 3
Arte na Rua Niterói, 2018 | Um dos maiores festivais de *graffiti* de Niterói e Rio de Janeiro | Fotografia: Aldo Barranco

Paralela22: Quando a rua parou, nos recolhemos. No início da pandemia fixamos residência no terreiro da Arquias Cordeiro 808, Todos os Santos. Passamos dois anos reunindo obras e vínculos via videoconferência, até materializar em 2022 a exposição/festival de artistas e suas histórias montada em um satélite da “capital dos subúrbios da Central”. Usando a ‘Semana de 1922’ como referência do movimento de arte moderna brasileira que praticou antropofagia de muitos talentos suburbanos sem reconhecer suas presenças e memórias, nos preparamos não para estar contra, mas paralelos, uma outra coisa. Produção material e imaterial, pela perspectiva da cultura suburbana, mediada por personalidades suburbanas, para acessar mentes e corpos suburbanos. Se a primeira edição, com dez artistas e 17 obras, nos reservou memórias vívidas, a segunda, consideravelmente expandida, ainda está sendo digerida.

Figura 4
Paralela22, ano 22 |
Fotografia: Vinni Modelo





Figura 5
Paralela22, ano 23 |
Fotografia: Vinni Modelo

Setenta obras, de 32 criadores, expostas numa casa não cooptada pelo mercado tradicional de arte, trazendo contundência expográfica e em divulgação, nos sinalizam que a filosofia Ghetto se tornou metodologia aplicada, replicada e consagrada.

O Subúrbio enverga, mas não quebra justamente pela força ancestral, o respeito ao presente e o pensar num futuro livre. Assim, práticas, saberes e bens materiais e imateriais dos fractais que formam a cultura suburbana contribuem criação e fazeres sempre múltiplos e democráticos.

Nos sigam, entrem em contato; o aquilombamento é urgente em face de toda verticalização eurocentrista.

ghettocolletiv@gmail.com

<https://www.instagram.com/ghettocolletiv/>

Contribuição: Junior Negao, Gizza Nascimento e Heitor Alvarenga

Em todas as fotos a curanderia é de Júnior Negao,

a produção e o acervo, de Ghetto Colletiv

Como citar:

Ghetto, um corpo que corre. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 290-295, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

JAMAC

JAMAC é o Jardim Miriam Arte Clube, que surgiu quando eu me mudei para um bairro da periferia de São Paulo, o Jardim Miriam. O espaço foi criado juntamente com os militantes de movimentos sociais da região, em 2004.

QUEM

Sua equipe varia de acordo com as demandas e possibilidades financeiras: vale lembrar que estamos em outra ponta da cidade... Hoje ela conta com com o Bruno O., produtor, artista educador e pesquisador; a Maria Izabel Santos Silva, para os serviços gerais e para as aulas de pintura em panos de prato; e a Rayana Santos Silva, a moça do administrativo e que está também se aventurando nas oficinas de estêncil; além dos nosso comandantes, como a Thais Scabio, cineasta maravilhosa que conheci aqui no Miriam – trabalhamos juntas desde 2007 –, responsável pela educação de um grande número de jovens e adultos na área de audiovisual aqui na região. Em sua equipe há pelo menos cinco pessoas, incluindo seu namorado, Gilberto Caetano, e um parceiro que também está aqui desde 2008, o Jerônimo Vilhena. Mantemos contato com o Centro Frei Tito, espaço de educação no contraturno e alfabetização de adultos; com a Coletiva de Mulheres, grupo que reafirma sua “mulheridade” em encontros que estamos levando para os espaços de museus. Temos também laços com a Rádio Poste, um microfone aberto em praça pública e livros para as pessoas levarem. O Bruno trabalha também em outros espaços de São Paulo, como o Acervo Bajubá, memórias LGBTQIA+, dentro do GIV, o Grupo de Incentivo à Vida, onde ele mistura resoluções formais daqui e de lá; então de novo estamos expandindo o alcance, as parcerias. Também fazemos, em conjunto com a população local, o Expresso Periférico, um boletim eletrônico semanal que estamos tentando tornar físico. Além disso, uma vez por ano temos o Encontro Literário #CaiuNaRedeÉCultura, com apresentações de várias linguagens, feitas pelos alunos da rede pública de ensino. E, claro, vira e mexe chamamos várias pessoas para fazer falas, como a Rosana Paulino e o Claudinei Roberto... Isso tudo e mais de 20 anos de acontecimentos, pessoas, grupos...

POR QUÊ?

Minha principal motivação foi não conseguir lidar com a grande diferença entre as classes sociais no Brasil, a não consideração da dor de 2/3 do país na produção de arte lá nos anos 1980, quando hordas de crianças andavam pelas ruas... aliás, como agora!

COMO?

Trabalhamos bastante com o que chamo de autoria compartilhada, conceito que mantenho em pensamento e segue se expandindo e ampliando seu alcance, suas formas e entendimento. Começo essa ideia a partir do convite para que outras pessoas e grupos participem e aprendam o meu método de trabalho... A partir daí, compartilhamos a experiência do ateliê, com desenhos das próprias pessoas, suas histórias de vida, memórias e mais um monte de coisas. Fazer junto, aprendendo junto, inventando outros jeitos de pensar na arte. Outra coisa que preciso falar aqui é que meu trabalho também parte da premissa de que arte boa é arte que contribui para a distribuição de renda. Isso é muito importante e faz parte do método de trabalho que desenvolvemos a partir do JAMAC – não só eu, Mônica Nador, mas também a galera do bairro...

Figura 1
Jamac, fotografia de
Bruno O.





Figura 2
Jamac, fotografia de
Bruno O.



Figura 3
Jamac, fotografia de
Bruno O.

Como citar:

Jamac. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 296-299, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

JARDINALIDADES

Jardinalidades, palavra inventada, contração de jardinagem e territorialidade, que se tornou verbo: jardinalizar. Surge com o desejo de investigar teórica e praticamente iniciativas artísticas e ativistas que interagem com espécies vegetais em diferentes espaços, considerando suas táticas, agenciamentos, experimentações, cultivos, afetos e problematizações sobre o que pode um jardim, como também, as potencialidades de criar territorialidades e de intervenções nas dinâmicas urbanas.

O primeiro projeto ocorreu em 2014 em Curitiba, com coordenação de Faetusa Tezelli e pesquisa e curadoria conjunta com Gabriela Leirias: Jardinagem, territorialidade, temporalidade e ato político. Propôs intervenções urbanas e performances na cidade, encontros, laboratórios, oficinas, plantios comunitários, criando um formato múltiplo e híbrido de experimentação em arte, ativismo, educação e pesquisa. Envolveu colaborações que ajudaram a constituir este campo de investigações poéticas, bem como, um mapeamento de projetos de arte e ativismo no Brasil. Em 2016, ocorre em São Paulo o projeto Jardinalidades: jardinagem como prática artística e criação de territorialidades, com artistas, ativistas e pesquisadores.

Campo fértil para investigar linguagens artísticas e instâncias curatoriais em colaboração, desdobrando-se em publicações, pesquisas, trabalhos poéticos e exposição. A cada projeto os colaboradores se somam e se ampliam, tornando Jardinalidades plataforma de projetos e rede de trabalho, criação e experimentação.

Da metodologia de mapeamentos surgem desdobramentos; a exposição Jardinalidades: poéticas sobre natureza, corpo e cidade, em 2019, a convite do Sesc-Parque Dom Pedro II, deu visibilidade a trabalhos com diferentes abordagens sobre as plantas em sua poética e contou com ampla programação integrada.. Durante a pandemia editamos o vídeo *Encontros Jardinalidades* a partir de entrevistas com os participantes da exposição, visando adensar a memória e a importância das temáticas que problematizam nossos entendimento e relação com a natureza, questões ainda mais urgentes após a pandemia.



Figura 1
 Encontro Florestar: Cerrado,
 Amazônia, Mata Atlântica.
 Conversa com Daniel
 Caballero, Alcides Wera e
 Gustavo Torrezan. Mediação
 Gabriela Leirias. Cerrado In-
 finito, Praça da Nascente São
 Paulo. Imagem de Manoela
 Rabinovitch



Figuras 2 e 3

LAB Poéticas da terra.
Imersão na Aldeia Kalipety.
Coordenação de Teresa
Siewerdt e Gabriela Leirias.
Imagens de Manoela
Rabinovitch

Em 2023 o projeto Poéticas possíveis sobre a terra e o território enfatiza conexões com a terra e a Terra, com a artista Teresa Siewerdt, a videoartista Manoela Rabinovich e convidados como Allan da Rosa, Gustavo Caboco, secura humana, Jera Guarani.

Nos aproximamos e nos imbricamos com a complexidade cosmológica, ética, política e espiritual guarani mbya e pelo estreitamento das relações com a aldeia Kalipety, em Parelheiros, extremo sul de São Paulo.

Experimentamos o Fazer junto, retomada que nos integra e ensina caminhos de estar junto na luta por terra, reconhecimento e existência, e que inspira ações concretas, amplia a visão juruá de soluções imediatas e, sobretudo, ensina a indissociabilidade entre arte, luta, reza, alimentação, plantio, conversa, escuta e, quando necessário, esquiva – cadeia de relações cosmoafetivas com a terra e o território, o corpo e o tempo. Não temer a perspectiva de futuro quando um certo mundo se torna finito, mas criar mundos. E isso só é possível coletivamente.

Para uma trajetória de Jardinalidades:

LEIRIAS, Gabriela. Jardinalidades: potencialidades do jardim como linguagem nas artes visuais. *Revista ClimaCom, Políticas vegetais | pesquisa – ensaios* | ano 9, no. 23, 2022. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/>

Publicações Jardinalidades disponíveis no ISSUU:

<https://issuu.com/jardinalidades>

<https://www.instagram.com/jardinalidades>

<https://www.facebook.com/jardinalidades>

e-mail: jardinalidades@gmail.com; gabriela.leirias@gmail.com

Como citar:

Jardinalidades. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 300-303, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

MANEJO MOVENTE

Manejo Movente, às vezes MM ou eme-eme. O nome surge da ideia de fazer com as mãos e em movimento. Aponta para plano de manejo de floresta, solos, sonhos, ideias e imagens, cadenciando ciclos da terra e ciclos históricos.

Atua nas regiões rurais do Cariri cearense e pernambucano, Brasil, territórios com traços marcantes da colonização extrativista, onde predominam vegetação da caatinga, clima semiárido e disputas por terra e água. Tem interesse em ocupar lugares institucionais da arte com o que chama arte de base comunitária.

Composto por pessoas de diferentes idades, raça, gênero e classe social, moradoras do Assentamento 10 de Abril – MST; do distrito Baixio das Palmeiras, organizadas em torno do Espaço Cultural Casa de Quitéria e da Casa de Farinha Mestre José Gomes; pela artista propositora Raquel Versieux em parceria com Elis Rigoni e demais convidadas, trabalha a partir de conversas, escutas e mediação de interesses, sendo as ações elaboradas conjuntamente, em reuniões nos fins de semana, em ciclos moventes, nunca predeterminados, sempre ajustáveis, em temporadas pontuais, desde 2019.

Começou como atualização do projeto de extensão universitária “Políticas da terra”, então conduzido por Raquel Versieux, professora na Universidade Regional do Cariri, para integrar a programação do 36º Panorama da Arte Brasileira – Sertão, no MAM-SP (2019). Sua força motriz é a mobilização de pessoas interessadas em compartilhar e atualizar os sentidos de paisagem a partir de contextos locais, históricos e políticos, com ações registradas por fotos, vídeos e memórias. O processo de rever e conversar a partir dessas imagens tem ensinado a importância de refletir sobre a diversidade de regimes de visualidade e de discursividade implicados nos modos de ação dos integrantes.

Arte & Ensaios
vol. 29, n. 46,
jul.-dez. 2023

Figura 1

Oficina “Agrofloresta na caatinga”, ministrada por Silvanete Benedito Lermen e Vilmar Lermen, da associação Agrodóia, Exu, Pernambuco Assentamento 10 de Abril, Crato, Ceará. 20 de outubro de 2019 (foto Lucas Tavares)



Figura 2

Roda de conversa com a participação de Elis Rigoni, José Antônio Noberto, Raquel Versieux, Assis Nicolau, Tereza Valdez Correia, Ana Silva, Louzinha (Maria Araujo Ferrer), ao microfone, Cícera Ana Possiano e Lucas Tavares (da esquerda para direita). 36ª Panorama da Arte Brasileira – Sertão, curadoria Júlia Rebouças, Museu de Arte de São Paulo, 9.11.2019 (foto Karina Bacci)





Figura 3

Finalização do cortejo “Água para quem?, onde estão as compensações ambientais da obra do Cinturão das Águas do Ceará?”, com mais de 70 pessoas das comunidades afetadas. Centro Cultural do Cariri, Crato, Ceará, 13.8.2023 (foto Manejo Movente)

Inicialmente, o coletivo recebeu uma verba de produção no valor de cinco mil reais pela sua participação no Panorama, seguida pelo financiamento das despesas de viagem e hospedagem de nove integrantes em São Paulo, para uma roda de conversa durante o evento. Seguiu recebendo investimentos pessoais das artistas propositoras e partilha de alimentos e produtos entre as pessoas trabalhadoras rurais participantes. Em agosto de 2023, em ação no Centro Cultural do Cariri, o coletivo não recebeu cachê de participação. O reconhecimento e financiamento desse tipo de ação como prática artística constituem desafio para instituições e exigem muita energia do coletivo, às voltas em constantes negociações. Certamente, apoio financeiro contínuo que possa garantir o pagamento de pessoas responsáveis por funções permanentes, como manejo de agroflorestas e manutenção de viveiros de mudas, fortalecerá vínculos de longo prazo. Atualmente, essa é uma de nossas metas prioritárias. Por que plantar árvores é tão caro?

https://www.instagram.com/manejo_movente

Como citar:

Manejo Movente. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 304-307, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

MEXA

Grupo fundado em 2015, em São Paulo, após episódios de violência em alguns abrigos para pessoas em situação de rua e casas de acolhida. Desde sua gênese, debate as distâncias e proximidades entre a rua e o museu, a vida e a arte, a política e a estética. Esses abismos e as possibilidades de construir pontes são, em si, seu material de interesse e criação.

Criado no contexto de abrigos e casas de acolhida, é hoje um coletivo formado por artistas de diferentes proveniências e flutuantes. Essa flutuação é parte processual da criação do coletivo, cujos trabalhos incluem dramaturgia que pensa recorrentemente sobre a impermanência e impossibilidade de captura de corpos e narrativas.

Atualmente, conta com os artistas Aivan, Alê Tradução, Anita Silvia, Daniela Pinheiro (que também faz a preparação corporal do grupo), Dourado, Patrícia Borges, Suzy Muniz, Tatiane Arcanjo, bem como com o dramaturgo João Turchi, a *videoperformer* Laysa Elias e a produtora Lu Mugayar.

Diversas estratégias artísticas são empregadas em suas criações coletivas, sendo o improviso como linguagem algo bastante presente em suas investigações. Trabalha com escrita, com derivas, com músicas. Já fez peças, performances, um CD, uma caminhada de dez horas pela cidade. Em todos esses projetos, segue roteiro previamente escrito, porém aberto a adaptações ao que o contexto apresentar.

Ao longo desse tempo trabalhando em conjunto, criou ferramentas para lidar com o imprevisível e estratégias de composição em tempo real.

Um exemplo é a bomba, conceito forjado coletivamente, que indica a entrada de um elemento disruptivo. Qualquer pessoa pode, sem aviso ou combinados prévios, interromper a cena que havia sido ensaiada, jogando o que é chamado de bomba cênica, à qual o grupo deve reagir.

Outro exemplo é a ideia de dublagem, que, ampliando a noção usual dessa palavra, indica, para o MEXA, a possibilidade de se apropriar de textos e vivências de outras pessoas, atualizados para um corpo presente. É a ideia de que um texto nunca é só palavra, mas também corpo. A dramaturgia se torna, assim, a junção de emissão e emissor. Nenhum texto existe em abstrato.

Ao lidar com biografias e narrativas pessoais, a investigação do grupo é bastante atravessada pelo real – que pode irromper na cena e ser ficcionalizado, transformando a experiência individual em vivência coletiva.

Nos últimos anos, o grupo vem ocupando espaços relevantes do circuito cultural nacional como CCBB, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Masp, Casa do Povo e eventos como Mostra Verbo, Bienal de Dança, MIT-SP; e internacional, como Kunstenfestivaldesart, em Bruxelas, HAU Theatre, em Berlim, Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, Kampnagel, em Hamburgo, e Transform Festival, em Leeds.

Figura 1
Imagem do Acervo Mexa





Figuras 2 e 3
Imagens do Acervo Mexa



Figura 4
Imagem do Acervo Mexa



Figura 5
Imagem do Acervo Mexa

<https://www.grupomexa.com.br/>
<https://www.instagram.com/ogrupomexa/>

Como citar:

Mexa. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 308-312, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

OPAVIVARÁ!

Saudação? Surpresa, susto, promessa de vida no futuro? Ou só, e não é pouco, apenas palavra som e aquilo que incita, excita. Na lavra da rua desde 2005, o grupo trabalha coletivamente, para, com e pelo coletivo. Friccionando a pele da cidade e dos corpos, na busca por uma arte do contato, contágio, livre para ser experimentada por todos os sentidos com prazer, com prazer, unindo saberes e sabores, buscando reflexões sobre a arte com os corpos coletivos, de cérebros a estômagos, fígados a olfatos, sexos a passos, sem bússola, *caminante no hay camino el camino se hace al andar*. Cada obra que sai das mãos das artistas e se torna bem comum é porque, juntas, encontramos um caminho. Pelo menos por um momento, sem monumento, um momento público de congregação das praças, ruas, museus, galerias, no desejo máximo de que, por breves instantes caiam as barreiras invisíveis que segregam tantos corpos; um momento de sinestesia, de encontro, troca, toque, incendiário momento de re-união!

Nos fluxos dos corres, no caleidoscópio das cores, a cidade que pulsa movimento constante conclama também a outros tempos – dos encontros, dos respiros, das brechas que nos preenchem e conectam. *Espreguiçadeira multi* é um convite a sentar, observar, trocar e confabular. Eu sento, tu sente. Um método que é a base – coletivizar, absorver e ser absorvido. Viver junto é desafio constante. Sozinho a gente não vale nada. Na imprecisão do improvisado é urgente inventar outras formas de estar, de comer, de se banhar. Cinco chuveiros na rua, no coração do centro comercial da cidade, *Chuvaverão*, banho coletivo no caldeirão do caos urbano. É preciso não haver precisão, é preciso reaprender e *re-aprender*, sempre de novo, porque o novo sempre vem e vai e volta e nos vemos precisando reinventar o simples estar.

É nesse vai e vem, que a gente se dá bem, que a gente se atrapalha, se sintoniza e deita na praia ou na *Rede Social*, convite coletivo a uma enorme rede de descanso, de encontros a enredar visitantes que, por um mar de marulhos, navegam e compartilham um balançar em ambiente líquido.



Figura 1
Opavivará!, *Espreguiçadeira*
Multi (2010)
Acervo Opavivará!



Figura 2
Opavivará, *Chuvaverão*,
Parede Gentil (2013)
Acervo Opavivará!



Figura 3
Opavivarát, *Rede Social*,
Womad Festival – Inglaterra
(2018)
Acervo Opavivarát!

Com seu alto átrio efêmero a *Solaroca* é espaço sensorial solar de encontro e troca. A casa do sol é o lugar onde nossas iluminações interiores dialogam em múltiplas vozes e sonares. A grande abóbada multicolor remete ao pensamento de que podemos “despencar em paraquedas coloridos”.¹ Ouvindo as centenas de narrativas, cantos e histórias que atravessam essa geodésica de cores, podemos reaprender o estar junto, com esse pegamento que cola, descola e decola. E por falar em colagem, acende meu cigarro que na roda da fumaça o pensamento é coletivo.

Figura 4
Opavivará!, *Solaroca*,
Dubai Art Fair (2019)
Acervo Opavivará!



¹ Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019, p. 15.



Figura 5
Opavivará!, *Ao Amor do público*,
Carnaval (2015)
Acervo Opavivará!

Técnica fundamental para OPAVIVARÁ! a colagem ganha conceitos expandidos, saindo da bidimensionalidade das imagens para invadir a colagem urbana. Buscamos questionar e subverter a noção tradicional de propriedade e individualidade, transformando objetos comumente usados de forma individual em colagens que os tornam espaços coletivos, unindo estranhos em torno do comum, movendo-se do cotidiano para o extraordinário. Uma colagem urbana que é também social e política, conclamando todas as pessoas a refletir sobre o uso do espaço público e a nossa relação com os objetos do nosso dia a dia.

Na cidade-ateliê, produção e reprodução se confundem, uma verdadeira orgia dos sentidos, pesquisa constante, cabeça no processo e não no fim.

Caminhando pelo asfalto quente esbarramos com o carro cama, *Ao amor do público*, um carro dissidente, da errância, o carro alegórico que fugiu da avenida para, sem um destaque – todes são destaques –, tomar a cidade. Saindo do controle do sambódromo e das próprias artistas seguimos devorando e digerindo, em cada sinal, em cada esquina, pescando os sinais, fazendo fumaça, varrendo poeira, cozinhando ideias, costurando aldeias, confundindo para explicar, difundindo para implicar, em colagem sampleagem dos corpos coletivos. Disparos poéticos, gatilhos de liberdade, liberar a vida, alegria fugaz, ofegante epidemia, fazer o carnaval fora de época e pororocas de turbas ao amor do público.

<http://www.opavivara.com.br>;

opavivara@gmail.com;

<https://www.instagram.com/opavivara>

Como citar:

Opavivará!. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 313-319, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

REDE MUDA OUTRAS ECONOMIAS

Rede de ações culturais, socioambientais e educativas, formada por um conjunto diverso de pessoas e iniciada no Rio de Janeiro, interessa à Muda fortalecer procedimentos de partilha inspirados em práticas e pensamentos das economias solidárias e circulares, processos com base em tecnologias sociais e saberes ancestrais, facilitados pela tecnologia. A comunidade conjuga de forma interdisciplinar arte, educação, agroecologia e tecnologia.

Muda é também moeda social, uma criptomoeda, ancorada na plataforma digital da Cambiatus (www.cambiatus.io) – que opera com a tecnologia blockchain –, ferramenta pela qual os integrantes da rede interagem em espaço eletrônico de compra e venda de produtos e serviços. O objetivo de constituição da rede é criar mecanismos simples, que possam acionar outros modos de pensamento, atualizando formas de convívio em sociedade, a partir de um paradigma de abundância. Nesse sentido, a moeda Muda não é mera moeda, mas agente facilitador de processos práticos e teóricos, de reconhecimento de valores e da diversidade dos modos de vida; é a tradução de um modo de atuação coletiva que o grupo fundador da rede vem experimentando em seus trabalhos artísticos.

A Rede Muda foi criada em 2018 movida pelo desejo de encontrar outros modos para a circulação de recursos artísticos, técnicos, intelectuais, monetários, sociais e ambientais. Esse percurso se iniciou há pelo menos 20 anos, no encontro de grupos de teatro, circo e música que compartilhavam valores comuns e que estavam dispostos a reunir seus trabalhos, conhecimentos e modos de vida. Esse é o início da história da Casa – Cooperativa de Artistas Autônomos, fundada no Rio de Janeiro, em 2001. Em seu espaço objetivo e subjetivo, foram produzidos peças de teatro, projetos de circo e música, tendo em comum a pesquisa artística, a proposta de democratização de acesso aos bens culturais, a construção coletiva e o compartilhamento de equipamentos, conhecimentos e cuidado.



Figura 1
Escritório da Mata – Centro de tradições Ylê Asê Egí Omin, Rio de Janeiro, projeto Da Muda à Floresta: partilhas de arte e agroecologia (foto Louise Botkay)



Figura 2
CSAA Jardim das Delícias,
Nova Friburgo, RJ, Imersão
Muda (foto Ivam Cruz)



Figura 3
Cesta de produtos agroeco-
lógicos distribuída durante
o projeto Muda Picadeiro
Digital (foto Ivam Cruz)



Figura 4

Iniciadores da Muda – CSAA
Jardim das Delícias (da
esquerda para a direita:
Ivam Cruz, Caco Chagas,
Camila de Aquino, João
Carlos Artigos, Adriana
Schneider, Luiz Hadad,
Helena Stewart, João
Portella, Flavia Macêdo
e Flavia Berton)

A relação com as artes é o que diferencia a moeda Muda em relação às moedas complementares. As artes são o canteiro de onde vieram os iniciadores da rede, a experiência prática que os formou de modo coletivo e criativo. O entrelaçamento de arte e agroecologia é o que os move na gestão de suas atividades.

Existem atualmente cinco parceiros recorrentes na Rede Muda – Centro de Tradições Ylê Asè Egi Omim; Cambiatus; Associação Saúva; CSAAs – Comunidades que Sustentam a Arte e a Agroecologia; e o projeto Educar +-e cada um a seu modo manifesta em suas práticas os valores que compartilhamos. Neste momento estamos voltados para o aprendizado dos modos de plantio, pela intenção de escutar a terra e de como podemos nos sentir integrados novamente. Comunidades de aprendizagem, as CSAAs são escolas, terreiros, áreas de plantio agroflorestal que nos permitem descolar do pensamento monotemático, das formas de fazer competitivas, hierarquizadas e desgastadas. Nesse aprendizado, estamos encontrando outras possibilidades de fazer, se alimentar, compartilhar e imaginar. Imaginar futuros possíveis.

<http://www.muda-oe.com>;

<https://www.instagram.com/mudaoutraseconomias>

Como citar:

Rede Muda Outras Economias. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 320-324, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.24>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

REDE NAMI

Organização sem fins lucrativos que utiliza as artes como ferramenta para promover direitos, a Rede NAMI, fundada em 2010 pela ativista e artista Panmela Castro com outras mulheres, tem desempenhado significativo trabalho de base, contribuindo para a formação de uma nova geração de lideranças comprometidas em construir uma sociedade mais igualitária.

A missão da organização é incluir mulheres, negros, povos originários, pessoas LGBTQIAPN+ e pessoas com deficiência nos espaços de decisão e poder, contribuindo para a reescrita da história e a formulação de futuro orientado por perspectiva inclusiva e decolonial. Para alcançar esse objetivo, a NAMI possui seu próprio museu a céu aberto e realiza diversos projetos, como oficinas de *graffiti*, formações em direitos humanos, doações de materiais de pintura, exposições e videoaulas, iniciativas pelas quais promove uma cultura de direitos e, sobretudo, o enfrentamento à violência doméstica.

No Brasil, de acordo com o boletim *Elas Vivem: dados que não se calam*,¹ uma mulher se torna vítima de violência doméstica a cada quatro horas. No Rio de Janeiro, em 2021 e 2022, houve aumento de 45% nos casos de violência contra a mulher. O *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*² revela que 61,1% das vítimas de feminicídio no Brasil são negras. Diante desses números preocupantes, é crucial criar projetos que informem jovens sobre seus direitos e incentivem lideranças dedicadas ao enfrentamento da violência doméstica.

O nome da organização se origina da língua do TTK ou gualín do TTK, linguagem inventada na década de 1960 no bairro carioca do Catete, onde está localizada a favela Tavares Bastos, que também abriga a sede da NAMI. Segundo a pesquisadora Livia Rodrigues Cardoso Marins,³ a criação dessa nova língua,

¹ Rede de Observatórios da Segurança. *Elas vivem: dados que não se calam*. Rio de Janeiro: CESeC, março de 2023. Disponível em: https://cesecseguranca.com.br/wp-content/uploads/2023/03/Relatorio_Rede-Elas-Vivem-03_2003.pdf. Acesso em 4 out. 2023.

² Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuário-2023.pdf>. Acesso em 4 out. 2023.

³ Marins, Livia Rodrigues Cardoso. Uma análise dialetológica da “gualín do ttk” e sua influência na construção identitária do KGL. Trabalho de conclusão de graduação (Licenciatura em Letras na habilitação Português/Inglês). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

que inverte as sílabas das palavras, foi um modo de contornar a repressão durante a ditadura, tornando-se, porém, importante elemento para a identidade territorial e resistência cultural, estando diretamente ligada ao rap, ao hip hop e, principalmente, ao xarpi, que é a inversão da palavra pixar, como NAMI é de mina, uma gíria para menina.

Reconhecida em 2023 como Ponto de Memória pelo Ibram, a Rede NAMI também foi honrada, entre outras premiações, com o Prêmio Marielle Franco, concedido pela Alerj a defensoras dos direitos humanos. A organização tem demonstrado compromisso na promoção dos direitos e na luta contra a violência doméstica, evidenciando a arte como poderosa ferramenta metodológica para gerar mudanças estruturais e futuro mais inclusivo e igualitário.

Figura 1
Participantes da Rede NAMI
no Festival WOW Rio
(foto Renata Anchieta)

Maybel Sulamita
Coordenadora de comunicação da Rede NAMI





Figura 2

Rosana Paulino, Pamella Magno e Keyna Eleison na exposição Sob a Potência da Presença, da Rede NAMI (foto Marina Alves)

Contatos

www.redenami.com; taligado@redenami.com

<https://www.instagram.com/redenami/>

Tel.: 21 99831-0939

Como citar:

Rede Nami. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 325-327, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.25>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

SEIS GENTES DANÇAM NO MUSEU

oi, Livia, Dinah e André, como estão?

Então, me expliquem. Esse dossiê é sobre coletivos tipo Opavivará ou sobre trabalhos que envolvem coletividades para existir? Não sei como responder à chamada de vocês.

Seis gentes dançam no museu¹ é desdobramento do meu doutorado (inacabado), com origem rizomática: mistura de quando percebi que o museu de Marcel Broodthaers era, entre outras coisas, um museu performático; e o fato de eu ter ganho a bolsa de viagem curatorial para ficar parada dentro de dois museus, durante 30 dias. Quando voltei ao Brasil, desejei repetir a experiência do exterior aqui, com muitas pessoas perto. Cada performance é feita sempre com a colaboração de muitas pessoas – fixas e outras que vêm e vão. No entanto, eu proponho e produzo a parada, aglomero o povo todo. Como me disse Bebel Barreto, construo esse campo magnético. André [Leal], aliás, participou do *inferninho*, no Ateliê Sanitário² e talvez faça ideia de como a performance se organizou.

No fim de 2022 (depois de *Corpo de baile* no Vozerio³), contactei [Alexandre] Vogler porque queria continuar a pesquisa e pensei que o xow.rumi⁴ – ateliê do Alexandre – seria um ótimo lugar para ensaiar e construir programas performáticos públicos. Propus fazer três performances a cada mês, no primeiro semestre de 2023. Foi nesse esquema que apresentamos *Dobra na reta*, *Corpo de baile* (com 16 pessoas e trilha sonora da Bella) e *Circuito*. Com exceção de *Corpo de baile*, além de bailarines, convidei artistas sonoros e artistas visuais para fazer parte do projeto. Por vezes, gosto de pensar que Seis gentes é um projeto de curadoria etc., pois expõe um método de junção de campos artísticos.

¹ [N.E.] <https://www.instagram.com/seisgentesdancamnomuseu/>

² [N.E.] <https://www.instagram.com/ateliersanitario/>

³ [N.E.] Evento multidisciplinar de poesia e performance realizado por Katia Maciel na Cinemateca e vão livre do Museu de Arte Moderna em agosto de 2022

⁴ [N.E.] <https://www.instagram.com/xow.rumi/>





Figuras 1-4
Circuito, 12 set. 2023, xow.
rumi – Glória/Rio de Janeiro,
com Camila Fersi, Laura
Silveira, Natália Quinderé e
Samuel Frare; espaço Julia
Arbex; som Pitter Rocha;
foto Maria Baigur

Circuito é um ponto de virada. Foi construído com outres três bailarines – Camila Fersi que é parte importante do projeto desde 2021, Laura Silveira e Samuel Frare, com Julia Arbex na montagem do espaço, e Pitter Rocha com seu projeto de música ao vivo. Mapeei imagens de visitantes que venho colecionando em posições de dança, em espaços expositivos. Queria tentar coreografar essa movimentação. Ademais, tinha essa primeira imagem na cabeça: queria fazer um homem branco, vestido de forma monocromática, correr em círculos sem parar por bastante tempo, enquanto três mulheres dançam/gaguejam. *Circuito* está ficando cada vez mais redondinho, e eu estou feliz.

Dito isso, eu, Fersi e Laura estamos indo ao xow.rumi todas as sextas para ensaiar. Ensaio com pesquisa em dança. Ensaio como finalidade sem fim. Por último, Seis gentes não é completamente horizontal para chamar de “coletivo”, mas não parte de mim, apenas. Como equilibrar esses eixos é método singular dessa aglomeração de gente e de desejos.

beijos, agradeço o convite e a lembrança,
 Natália [Quinderé]

Como citar:

Seis Gentes dançam no museu. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 328-331, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.26>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

SILO

Silo – Arte e Latitude Rural

Organização da sociedade civil fundada em 2017, conduzida por uma equipe de mulheres engajadas em promover o diálogo entre o campo e a cidade, por meio da arte, ciência e tecnologia, a Silo está localizada numa Área de Proteção Ambiental de Mata Atlântica na Serra da Mantiqueira, divisa entre os estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

Sua linha de programas, desenvolvidos com metodologias próprias, visa estimular o cruzamento de saberes populares e científicos, por exemplo, a Resiliência: Residência Artística, que oferece imersão para pesquisa e experimentação artística a artistas, curadores e cientistas interessados em desenvolver seus trabalhos em ambiente rural e na natureza. Visando criar, ao longo dos anos, narrativas sobre o universo rural/ambiental da atualidade por meio das artes, possibilita vivência geográfica, centrada na experiência territorial, na cotidianidade, nos biomas regionais e no campesinato. A imersão oferece experiência que se diferencia da vida urbana, além de favorecer ambiente propício à troca de saberes incentivando, de um lado, que ciência e agricultura se transformem a partir de referências e modos de pensar e fazer da arte e, de outro, que a arte tenha voz ativa em debates de grande impacto da sociedade como as questões científicas, agrícolas e agrárias. A residência dura em média três semanas e conta com publicações digitais e impressas.

Já o programa CaipiratechLAB colabora com o fortalecimento dos circuitos curtos dos sistemas agroalimentares locais e sua expressão cultural por meio de mapeamento, cursos e desenvolvimento de tecnologia. Ele cria e amplia as possibilidades para que jovens camponeses possam viver, trabalhar e se reconectar com o campo e ser um agente de mudança em sua comunidade. Cada ciclo do programa dura em média cinco anos.

Por meio de nossos programas, construímos uma escola transdisciplinar, em contexto rural, inspirada na educação popular, projetada para buscar perguntas e respostas às complexas questões de nosso tempo. Com



Figuras 1
Laboratório de experimentação-Silo. Escola. foto Kamay



Figuras 2
ResilienciaResidenciaArtis-
tica-ArteeAgricultura-foto-
FernandaLider



Figuras 3
ResilienciaResidenciaArtis-
tica-ArteeAgricultura-foto-
Fernanda-Lider

nossas metodologias, queremos fomentar a autonomia e a cooperação na zona rural, para estimular o desenvolvimento social e cultural no campo e para garantir que outras epistemologias possam ser experienciadas dentro da produção e experimentação artística.

Como parte de sua metodologia, todas as ações da Silo possuem, ao mesmo tempo, abrangência local e global, atuando no território regional e dialogando com territórios nacionais e internacionais.

Iniciativa da artista Cinthia Mendonça, que, como camponesa, filha e neta de agricultores praticantes da agricultura familiar, vem trazendo em sua pesquisa artística questionamentos a respeito do que se pensa sobre o universo camponês da atualidade e o que é pensado a partir dele, a Silo atualmente conta com equipe operacional composta por jovens mulheres moradoras da região em que está sediada a instituição.

Ao longo de sua existência a organização se mantém por meio de recursos filantrópicos. Já teve apoio de instituições como Fundação Ford, Instituto Ibirapitanga, Instituto Serrapilheira, Porticus e Community and Arte Laboratory (CAL).

Silo

contato@silo.org.br

<https://silo.org.br/>

<https://www.instagram.com/silo.arte.e.latitude.rural/>

Resiliência: Residência Artística

<https://www.flickr.com/photos/199101472@N04/albums/>

CaipiratechLAB

<https://www.flickr.com/photos/196098481@N03/albums>

Como citar:

Silo. Silo – Arte e Latitude Rural. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 332-335, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.27>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

TERRA BATIDA

Enquanto a catástrofe climática exige de nós um ajuste de contas com tantas dissoluções do mundo [...], também leva a sério o trabalho de dissolução como forma de nos reorientar para estes tempos: a que podemos renunciar?¹

Em 2020, quando os discursos globais sobre o futuro do planeta e da espécie humana afloravam e se mesclavam ao contexto pandêmico, o projeto Terra Batida nasceu como vetor possível para a ação em rede, em múltiplas escalas. A partir de e com diferentes territórios urbanos e rurais em Portugal e suas histórias de violências socioambientais, a proposta brotou do desejo de ativar um debate expandido sobre ecologia, incluindo questões políticas, raciais, laborais, coloniais e de gênero.

Desde então, mapeia saberes, práticas e agentes que, atravessados pela memória ou permanência de estados de abandono e abusos extrativos, inspiram cuidado, resistência e criatividade. Unem-se assim muitas formas de ciências, jornalismo, ativismo, investigações e artes, em esforço coletivo – vinculado a conflitos situados, mas não reduzido a eles – para fabular e construir visões, vidências e sensibilidades biodiversas em mundos exauridos e exaustos.

Em suas quatro edições programas de residências artísticas fazem emergir pesquisas e criações partilhadas publicamente por conversas, performances, experiências, textos ou caminhadas. O coletivo Terra Batida esteve em Ourique, Castro Verde, Montemor-o-Novo, Aveiro, Ílhavo e Gafanha da Nazaré, somando contributos de várias linguagens e urgências, da desertificação à subida do nível dos mares, da agricultura superintensiva – e a concomitante extração de trabalho migrante – à falta de gente. Além de cooperativas e cientistas, o rol de facilitadores do projeto incluiu as artistas Ana Rita Teodoro, Joana Levi, Maria Lúcia Cruz Correia, Sílvia das Fadas e Vera Mantero. Em 2021, edição centrada nos trânsitos de

Lisboa e na experiência de luto entre comunidades humanas e não humanas, Terra Batida convidou Ana Pi e Irineu Destourelles como artistas residentes, e propôs novas colaborações entre Maria Lúcia Cruz Correia & Margarida Mendes, Ana Rita Teodoro & Alina Ruiz Folini, bem como uma performance-festa de DIDI.

Em 2022, a roda de estudos Escola Refloresta Livre, debateu durante três dias as estratégias de desflorestação e regeneração, nas potentes vozes de Geni Núñez, Paulo Tavares, Helen Torres, Zoy Anastassakis, Paulo Pimenta de Castro e o projeto À Escuta.

Figura 1
Terra Batida 2020
© Joana Levi



Arte & Ensaios
vol. 29, n. 46,
jul.-dez. 2023



Figuras 2 e 3
Terra Batida 2023
© João Dias.jpg

A caminho de fechar sua quarta edição, pausa no município do Fundão e seus arredores. No centro de Portugal, a região representa mais da metade da área nacional devastada por incêndios em 2023, além de ser foco nacional e internacional de exploração de lítio – segundo o governo português, o país teria a maior reserva europeia desse minério. Desdobrando a noção de corpos sensores, que carregam tanto as marcas da contaminação como da ausência de reparação, o projeto atribuiu bolsas de investigação e criação a Alina Ruiz Folini e Teresa Castro, e iniciou, em parceria com o programa de estudos independentes humusidades, projeto de pesquisa e especulação que cruza e descobre vários “Fundões” entre Brasil e Portugal.

Terra Batida foi iniciado em 2020 pela autora, editora e programadora Marta Lança e o investigador, artista e curador Rita Natálio; seguiu depois coordenado por Rita Natálio, com assistência, desde 2023, da investigadora, escritora e gestora de projetos culturais Laila Algaves Nuñez.

<https://terrabatida.org/>

Como citar:

Terra Batida. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 336-339, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.28>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

THISLANDYOURLAND

Formamos a dupla *thislandyourland* em 2009, a partir de uma série de atividades cotidianas como caminhadas, almoços, viagens, momentos fotográficos improvisados etc. Eram, na maioria das vezes, práticas em espaços públicos, lotes vagos, áreas remanescentes, beiras de estrada, matos, passivos ambientais de áreas mineradas em Minas Gerais e Bahia. Percorremos lugares pelo prazer de andar, traçamos rotas em mapas, viajamos pelos arredores de cidades e no sertão nordestino. Nos debruçamos sobre conceitos da geografia, imagens de arquivos e expedições artístico-científicas dos séculos 18 e 19 no Brasil, para nos aproximar das diferentes noções de território, terra e paisagem, e realizar situações e imagens a partir da percepção de contextos específicos.

Batizamos nossa dupla de *thislandyourland* porque, naquele momento, com as palavras “terra/terreno/país”, “sua” ou “de todos” procurávamos o sentido de coletivo, de partilha, de terra comum, de terra para todas, de terra como direito coletivo: *estaterrasuaterra*. A escolha pelo inglês remete a outros elementos que nos interessam: a crítica aos processos nacionalistas e hegemônicos e uma certa ironia. No mundo ocidental, a língua inglesa tem pretensão universalista, repete os gestos coloniais, imperialistas e é relacionada às ambições capitalistas. Optamos por um inglês errado, uma falha, essa dobra, que é uma realidade de terras roubadas, de exclusão e de extermínio. Nos interessa, porém, a ideia de terra comum, de *terranossaterrasua* e não de *terra nullius* ou de *terra incognita*. Por terra entendemos também todas as camadas, o ar e o subsolo. Falamos sobre isso.

A itinerância, a rua, o mato, o mapa e o ateliê são espaços de produção para nós, embora focalizemos geralmente nossa relação com o ambiente natural e suas representações históricas. Costumamos começar um trabalho escolhendo os lugares, motivadas por questões naturais e modos de uso e ocupação, contradições locais e geopolíticas, diferentes escalas e possíveis experiências espaciais e corporais. Partilhamos o gosto de conhecer lugares e conviver com pessoas em suas terras, conhecendo seus modos de vida, produção e trabalho que se apresentam como formas de existência resistentes ao desaparecimento, extermínio e violência patriarcal/colonial.



Figura 1
O penhasco de Livramento



Figura 2
Mulheres diante das árvores



Figura 3
descanso sobre as pedras
no correço

Figura 4
anoitecer com duas
caminhantes

Figura 5
largo com escada na
Floresta da Tijuca

Nossos trabalhos envolvem procedimentos e meios como deslocamentos, ações no espaço, negociações, elaboração ou pesquisa de documentos, colaboração com profissionais diversos, fotografias, desenhos, cartografias e publicações. Muitos projetos são desenvolvidos em várias etapas, são longos, ou se repetem em séries em função das localidades ou situações; outros são abertos e inacabados. Grande parte deles se transformou em impressos, como registros ou publicações de artistas. Financiados por editais públicos ou realizados com apoio de outros parceiros artísticos, de residências ou instituições, circulam em diferentes instâncias, como nos espaços institucionais da arte, museus e galerias, assim como em publicações, de forma independente.

Para este dossiê escolhemos imagens do trabalho *Souvenirs*, que envolve deslocamentos e fotografias, normalmente impressas em cartão-postal, em que aparecemos sempre observando a terra como uma paisagem. Este trabalho consta de quatro séries, realizadas em distintos locais: sertão da Bahia, floresta da Tijuca, Genebra e Pampulha. Em <https://thislandyourland.editorx.io/site> é possível conhecer este e outros trabalhos, as exposições realizadas e as publicações.

Thislandyourland
Ines Linke e Louise Ganz

Como citar:

Thislandyourland. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 340-343, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.29>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

TITOCAR ESPAÇO POÉTICO

QUEM?

Criado pelos artistas visuais Marcos Cardoso e Edmilson Nunes na antiga oficina de carros do Tito.

COMO?

Fomentar, aproximar, aglutinar artistas e pessoas interessadas de Maricá. Convidar artistas, curadirex, propositores para desenvolver pensamentos que agreguem a cultura local e a cultura exterior. Todos trabalhamos juntos.

ONDE?

Recanto de Itaipuaçu, Maricá, RJ e onde mais o coração estiver.

QUANDO?

Cinco anos e uma vida pela frente.

PARA QUEM?

Para todos, meus vizinhos.

QUANTO?

Trabalhar para não parar de trabalhar.

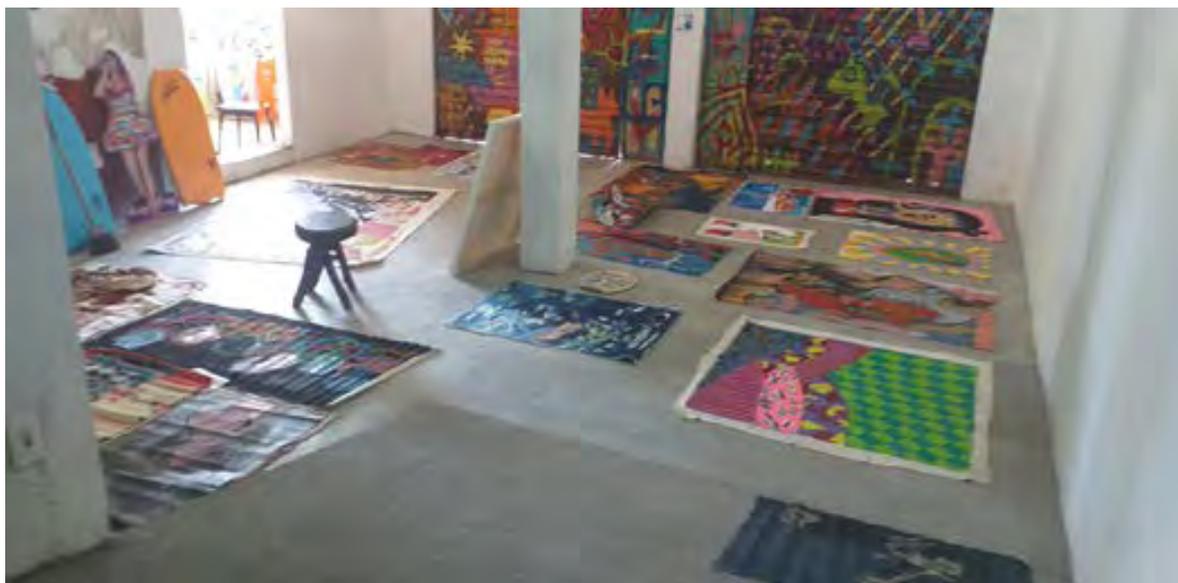
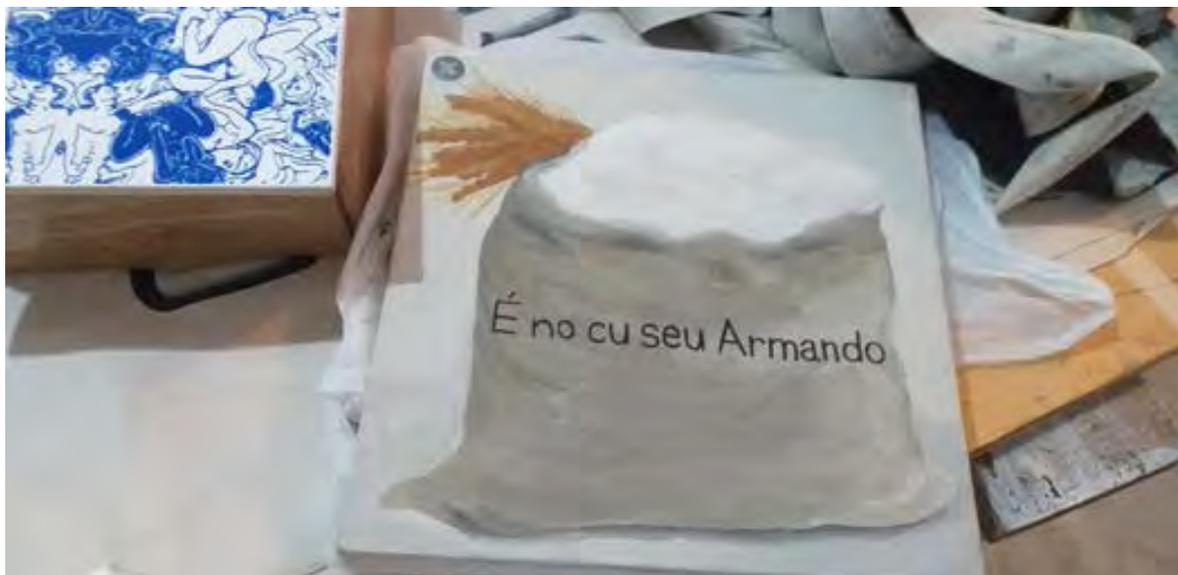
emaildoedmilsom@gmail.com

mcardoso66@yahoo.com.br

<https://www.instagram.com/titocarpoetico/>

Como citar:

Titocar Espaço Poético. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 344-346, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.30>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.





Figuras 1, 2, 3 e 4
Fotos do acervo Titocar
Espaço Poético

TUPINAMBÁ LAMBIDO

O Tupinambá Lambido integra artistas e pesquisadores baseados no Rio de Janeiro, interessados em refletir o contexto político e social em andamento. De 2016 a 2022,¹ quando a democracia esteve sob forte risco no Brasil, o grupo desenvolveu ações/campanhas nas ruas da cidade, usando principalmente a mídia lambe-lambe, visando ampliar a discussão de questões políticas e sociais que assolavam o país. Devido à crítica incisiva que provoca e ao uso não autorizado do espaço urbano, o grupo assume desde então o anonimato de seus integrantes – artistas de gerações distintas, originalmente participantes do conjunto de ações do Aparelhamento.²

Sem apoio de organizações formais de arte, “nasce como reação ao golpe que levou ao processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e ao contexto político que se instaurou desde então no Brasil”.³ Seu nome é inspirado na etnia indígena brasileira Tupinambá, conhecida por seus guerreiros e pela resistência à dominação colonial portuguesa.

Apesar das características diversas dos integrantes, seus trabalhos se aproximam pela apropriação de signos utilizados por Estado, imprensa e capitalismo, como logotipos de empresas e fotos jornalísticas, para subverter e promover questionamentos, identificar aflições e desejos que circulam no tecido social, intervir política e poeticamente na paisagem urbana.

¹ Período compreendido entre o golpe de Estado que destituiu a presidenta Dilma e o fim do governo Bolsonaro.

² Em junho de 2016 cerca de 100 artistas e ativistas brasileiros criaram o grupo Aparelhamento para desenvolver ações contra o golpe de Estado que depôs a presidenta Dilma Rousseff, eleita por 54 milhões de votos. A foi a organização de leilão de obras dos artistas na sede da Funarte em São Paulo para arrecadar fundos. A campanha inicial de cartazes do Tupinambá Lambido foi realizada e subsidiada nesse contexto.

³ Fernandes, Thiago. Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: 20 anos de arte e mídia tática com lambe-lambes no Rio de Janeiro. Site Nuvem Arte e Crítica, Rio de Janeiro, 8.8.2019. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2019/08/08/atrocidades-maravilhosas-e-tupinamba-lambido-20-anos-de-arte-e-midia-tatica-com-lambe-lambes-no-rio-de-janeiro/>. Acesso: 18 mar. 2021.



Figura 1

Primeira campanha de cartazes lambe-lambe do grupo, Rio de Janeiro, bairro Flamengo, 2017 (foto Joana Traub Csekó)

Arte & Ensaios
vol. 29, n. 46,
jul.-dez. 2023



Figura 2
Segunda campanha de
cartazes lambe-lambe
do grupo, Rio de Janeiro,
Centro, 2018 (foto Wilton
Montenegro)



Figura 3
Terceira campanha de
cartazes lambe-lambe do
grupo, Rio de Janeiro, bairro
Botafogo, 2020. (foto: Joana
Traub Csekö)

Os grandes cartazes (1,9m de altura por 3m de largura) no modelo lambe-lambe são utilizados como suporte da produção por ligação com as mídias de comunicação, baixo custo e proximidade da serigrafia com as artes visuais. A cada campanha, tapumes e muros – que normalmente receberiam propaganda de eventos ou anúncios de ciganas leitoras do destino humano – espalhados por bairros do Centro e zonas Oeste, Sul e Norte da cidade disseminam, durante dois meses em média, os cartazes do coletivo.

Na primeira campanha, durante a greve geral de 28.4.2017, 300 cartazes espalharam-se na região metropolitana do Rio de Janeiro. A edição de 2018, também no Rio de Janeiro, inclui o lançamento de curta-metragem⁴ que documenta a primeira ação do grupo e a situação política no país. O filme participa de festivais de cinema em vários países, com mais de 30 exposições em cinco continentes. Durante 2020, em meio à crise acarretada pela pandemia da covid-19, o grupo faz nova campanha na zona metropolitana da cidade, agregando a participação de artistas convidadas, totalizando 150 cartazes nas ruas. Em 2021, impossibilitado de utilizar as ruas, trabalha com projeções noturnas em empenas de prédios, retomando, em 2022, as campanhas de lambe durante a disputa eleitoral pela presidência.

O Tupinambá Lambido permanece ativo e atento ao processo democrático reestabelecido pela eleição do presidente Lula e pela recuperação dos direitos políticos da ex-presidenta Dilma Rousseff.

Para mais informações sobre o Tupinambá Lambido acesse:

<https://www.instagram.com/tupinambalambido/>

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100016582485244>

<https://terremoto.mx/online/local-da-acao/>

<https://www.meer.com/en/63727-tupinamba-lambido>

<https://nuvemcritica.com/2019/08/08/atrocidades-maravilhosas-e-tupinamba-lambido-20-anos-de-arte-e-midia-tatica-com-lambe-lambes-no-rio-de-janeiro/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636242/tupinamba-lambido>



Figura 4
Quarta campanha de cartazes
lambe-lambe do grupo, Rio
de Janeiro, bairro Lapa, 2022
(foto Joana Traub Csekö)

Como citar:

Tupinambá Lambido. Dossiê Coletivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 347-351, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.31>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Ativismo versus antagonismo: arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além¹

Activism vs. antagonism: socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond

Jason Miller

Tradução de

Milena Batista Durante



0000-0003-3420-7061

milenabatistadurante@gmail.com

Resumo

O autor analisa a crítica da historiadora da arte Claire Bishop ao conceito de estética relacional criado pelo curador Nicolas Bourriaud, em sua tentativa de teorização inicial das práticas coletivas, colaborativas e/ou participativas de crescente importância a partir dos anos 1990. Bishop propõe teoria alternativa: o antagonismo relacional. O posicionamento crítico do autor demonstra as complexas e problemáticas relações da utilização do conceito de antagonismo, de Chantal Mouffe, proveniente do campo político, ao ser transposto ao campo estético, conforme realizado por Bishop. Também aponta como o aspecto da conscientização pela estética, na perspectiva da historiadora da arte, prevalece em detrimento do ético. Inclui, ainda, contribuições de Mouffe em sua perspectiva estética e política das questões discutidas, e a separação por parte da crítica entre os conceitos de agonismo e antagonismo. Desse modo, o influente artigo de Bishop “Antagonismo e estética relacional” é discutido na complexa interação entre “socialidade, política, ética e estética”, trazendo questionamentos e posicionamentos importantes, especialmente no que concerne ao lugar do ético na crítica contemporânea.

Palavras-chave

Estética relacional. Antagonismo. Arte socialmente engajada.
Arte participativa. Crítica de arte.

¹ Originalmente publicado em *Field – A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, n. 3, Inverno 2016.

Abstract

The author analyzes art historian Claire Bishop's critique to the concept of relational aesthetics, initially established by curator Nicolas Bourriaud, in his attempt to debate collective, collaborative and/or participatory practices which became increasingly important in the 1990s. Bishop proposes an alternative theory: relational antagonism. The author's critique demonstrates the complex and problematic passage of Chantal Mouffe's concept of antagonism from the political to the aesthetic, according to Bishop's use, and the prevailing aspect of conscience-raising through aesthetics in detriment of the ethical in Bishop's approach. The author also includes Mouffe's own perspective of the aesthetic and political issues discussed, and her separation between the concepts of agonism and antagonism. Thus, Bishop's influential "Antagonism and relational aesthetics" is discussed in the complex interaction between "sociality, politics, ethics, and aesthetics", bringing important questionings and positions, especially in terms of the place of ethics in contemporary criticism.

Keywords

*Relational aesthetics. Antagonism. Socially engaged art.
Participatory art. Art criticism.*

Enquanto o peso sociopolítico da arte parecia limitado pelas teorias do formalismo estético em voga, o artista contemporâneo se engaja em uma ampla variedade de práticas, muitas delas guardando pouca semelhança com os meios artísticos tradicionais. Enquanto o modernista desencantado estava pronto para salvaguardar o estético das invasões corruptoras da indústria cultural orientada para o mercado, o artista contemporâneo está ávido demais a se aventurar profundamente nas águas do ativismo político, do engajamento social e do diálogo público. Enquanto o campo da crítica já esteve limitado àqueles objetos designados como arte pelos espaços institucionalizados do museu ou da galeria, o crítico contemporâneo precisa se adaptar à proposição de que a arte é principalmente uma *atividade*, e toma a forma de refeições compartilhadas, oficinas de alfabetização, hortas comunitárias e afins. De modo semelhante, tal mudança na arte contemporânea levou muitos críticos a perguntar, de uma forma ou de outra: Onde está a arte? Como interpreto e avalio essas atividades *como arte*?

O conceito de “estética relacional”, apresentado por Nicolas Bourriaud (2009) no livro de título epônimo, foi uma tentativa inicial e influente de teorizar a chamada virada social nas práticas artísticas. Nessa breve mas ambiciosa exposição, a abordagem de Bourriaud sobre a estética relacional é tanto descritiva, respondendo à proliferação de obras de arte produzidas nos anos 1990 que buscavam habilitar várias formas de relação social, quanto prescritiva, defendendo uma concepção expandida das obras de arte para além da ontologia centrada no objeto, e largamente comercializada, que a precedia. Enquanto, porém, o escopo de práticas artísticas se expandia para incluir arte “participativa”, “ativista”, de “pós-produção”, “comunitária” ou “dialógica”, permaneciam filosoficamente tanto notáveis confusões quanto uma resistência dominante ao que podemos nos referir de modo amplo como arte “socialmente engajada”.

Uma narrativa comumente aceita entre os literatos do mundo da arte é que essa *arty party* (como Hal Foster (2003) notoriamente a batizou) acabou quando a crítica de arte chegou à cena para lançar uma luz de sobriedade sobre a valorização acrítica que a estética relacional faz da participação social na arte (p. 22). Ao lado do interruptor está Claire Bishop, em sua afirmação de que a expansão da arte relacional vai muito bem, com a exceção de que, na visão de Bourriaud, “a qualidade das relações na estética relacional nunca é examinada ou

posta em questão” (Bishop, 2011, p. 120).^{NT,2} Notadamente, Bishop não aborda a (já questionável) ontologia da estética relacional em si. Em vez disso, aproveita-se da deficiência normativa da abordagem de Bourriaud, que não elabora sobre a avaliação de tais relações *como arte*.

Ainda que o trabalho de artistas como Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Gabriel Orozco, Pierre Huyghe, Liam Gillick, Maurizio Cattelan e muitos outros tenha em larga medida mantido, senão pronunciado, as características da arte relacional ou socialmente engajada, essa crítica – vamos chamá-la de *crítica normativa* – abriu passagem a um conceito alternativo, o “antagonismo relacional”, que defende a disrupção e o conflito como ideais estéticos. Meu objetivo aqui não é desconsiderar a relevância do antagonismo estético, mas mostrar que ele não está menos sujeito à crítica normativa. Dada a preocupação de Bishop de que a arte socialmente engajada “tenha em grande medida se eximido da crítica de arte”, podemos, da mesma maneira, insistir que a arte antagonística tampouco se exime da crítica social e ética, e que a estética está indissociavelmente vinculada ao ético, ainda que de modo problemático. Meu objetivo também não é defender a abordagem de Bourriaud sobre a estética relacional (na verdade, tenho minhas reservas a seu respeito). Em vez disso, gostaria de defender, de modo mais geral, uma concepção de arte socialmente engajada em que a complexa interação entre socialidade, política, ética e estética opera como catalisador, e não como obstáculo, à avaliação crítica da arte.

Particularidades da estética relacional

O argumento ontológico da estética relacional busca, acima de tudo, expandir os limites que definem a arte para além dos objetos materiais e incluir o conjunto de relações humanas estabelecidas pela produção e recepção da arte. Seu “horizonte teórico”, conforme Bourriaud (2009, p. 19) coloca em sua prosa caracteristicamente opaca, é “a esfera das interações humanas e seu

^{NT} O artigo Antagonismo e estética relacional, de Claire Bishop, foi publicado em português na revista *Tatuí* em 2011 e está disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-12/>. Acesso em 23 out. 2023.

² Bishop desenvolve essa crítica em publicação mais recente, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, de 2012. Entretanto, conforme abordarei a seguir, sua posição em relação a sua crítica original muda consideravelmente no livro mais recente.

contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*". Em vez de um objeto específico e singular, a obra de arte é compreendida como "um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito" (p. 31). Assim, quando Rirkrit Tiravanija monta uma cozinha *pop-up* na Bienal de Veneza, ou quando Félix González-Torres convida o público a pegar doces de uma pilha no canto de uma galeria, estamos sendo convocados a considerar obra de arte não o doce ou o prato servido, mas os vários modos de participação, interação, troca e relações que tais obras implicam. De acordo com Bourriaud (p. 149), nesses casos devemos perguntar: "Esta obra me autoriza ao diálogo? Poderia eu, e de que forma, existir no espaço que ela define?".

Por um lado, Bourriaud situa a estética relacional na linha conceitual do Fluxus, Dadaísmo e Situacionismo. Referindo-se especificamente ao surgimento dos "*happenings*" ou "situações" nos anos 1960, Bourriaud posiciona a arte relacional como herdeira do *éthos* coletivista e anticonsumista de uma vanguarda que a antecedeu. Também Bourriaud identifica a estética relacional a uma corrente do modernismo que rejeita a ideia de autonomia estética em favor de uma crítica das condições sociais ao estilo marxista, em que o objetivo é derrubar a distinção burguesa entre arte "pura" e "política" (Benjamin, 1970). Ampliando o conceito de Marx de "interstício social", Bourriaud situa a obra de arte relacional no espaço liminar entre estética e política, em que a possibilidade de novas formas de interação e engajamento pode começar a se desenvolver. Nesse sentido, Bourriaud leva adiante o legado marxista de produção estética que se estende de Walter Benjamin a Roland Barthes, passando por Terry Eagleton. Longe, aliás, de sinalizar uma ruptura radical com o discurso do modernismo, o surgimento da arte relacional é tomado como um testemunho de que a modernidade "não está morta". Se compreendermos que "moderno" implica "o gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar" (Bourriaud, 2009, p. 62), a estética relacional pode ser interpretada como a mais recente manifestação do apelo modernista a processos artísticos experimentais e principal ponto de resistência à política da indústria cultural orientada para a geração de *commodities*.

Por outro lado, Bourriaud (2009, p. 61) insiste que a estética relacional "não é o *revival* de nenhum movimento" nem "o retorno a nenhum estilo". Considerando que a intersubjetividade e a interação tenham indubitavelmente contribuído para a constituição de várias práticas de vanguarda,

Bourriaud entretanto argumenta que a atual geração de artistas relacionais trata a intersubjetividade e a interação não como “artifícios teóricos em voga” nem como “coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte”, mas como “os principais elementos a dar forma à sua atividade” (p. 62). Além disso, Bourriaud sustenta que a arte relacional se posiciona de modo único, tanto histórica quanto conceitualmente, para evitar não só o utopismo ingênuo de uma arte vanguardista anterior, mas também o pessimismo arraigado da antiestética pós-duchampiana. Em primeiro lugar, as relações são primariamente *estéticas*: elas oferecem oportunidades abertas para a troca, em vez de fórmulas prescritas direcionadas à reforma social concreta. O que oferece alguma clareza ao argumento aparentemente contraintuitivo de que a estética relacional não representa uma teoria da arte, mas uma teoria da *forma*, uma vez que a “forma” é definida em termos dos encontros humanos desencadeados pelas obras. Do mesmo modo, essas relações estéticas privilegiam a construção de experiências compartilhadas em lugar da estratégia desconstrutivista que reduz todas as formas de experiência à aparência e ao espetáculo.³ Assim, Bourriaud promove a estética relacional como uma “alternativa desejável ao pensamento depressivo, autoritário e reacionário que, pelo menos na França, se apresenta como teoria da arte sob a forma de uma recobrada ‘sensatez’” (p. 62). É uma estética modernista-marxista com um toque de otimismo.

Críticas normativas à estética relacional

É importante compreender *Estética Relacional* não como uma teoria da arte relacional em sua plenitude, mas como um pequeno texto curatorial de práticas artísticas participativas emergentes que Bourriaud apresentou na exposição *Traffic*, de 1996, no CAPC Musée d’Art Contemporain de Bordeaux. Como tal, mesmo os leitores simpatizantes da teoria de Bourriaud, estão corretos em notar sua análise um tanto apressada de uma tendência global evidente na arte dos anos 1990. Conforme Grant Kester (2011, p. 30) observa,

³ Aqui reside a distinção entre estética relacional e o conceito de Guy Debord de “situação” como força disruptiva (Cf. Bourriaud, 2009, p. 119-120).

Ainda que a escrita de Bourriaud seja envolvente, ela é altamente esquemática. Além disso, ele oferece poucas leituras substantivas sobre projetos específicos. Como resultado, é difícil determinar o que exatamente constitui o conteúdo estético de uma dada obra relacional.⁴

Também há dificuldades conceituais não resolvidas na análise de Bourriaud, a começar por seu argumento ontológico principal de que a obra de arte relacional é *apenas* o conjunto de relações sociais produzidas pelo trabalho. Se a obra de arte é idêntica a suas propriedades emergentes (ou seja, relações produzidas), o que é a obra *em si*? Qual é a coisa que produz essas relações? Tomemos qualquer uma das obras da série Sem Título de Félix González-Torres como exemplo. Se o trabalho consiste no ato de participação em si – *pegar* o doce – então qual é o *status* da pilha de doces no canto da galeria? Ou de qualquer um dos doces individualmente? E, como caracterizamos essas relações esteticamente? O que nelas nos permite distinguir arte de não arte?

Os críticos estão certos, entretanto, ao deixar de lado essas questões definidoras um tanto estéreis na tese de Bourriaud e focalizar, em vez disso, a dificuldade mais interessante da avaliação da arte relacional. Afinal de contas, como exatamente devemos avaliar o êxito ou o fracasso estético de uma pilha de doces em uma galeria? Pelo grau de participação? Quanto mais doces forem retirados da pilha, melhor a arte? Vista sob essa perspectiva, a loquaz banalização da estética relacional feita por Foster (2003, p. 22) faz sentido, já que se “tudo parece ser uma interatividade feliz”, parece não haver base *estética* com que se possa avaliar a arte relacional. Em todo caso, a crítica à estética relacional de Claire Bishop (2011, p. 120), mais sólida e sustentada, também é motivada por essa preocupação – “Bourriaud”, afirma, “quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por uma obra de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações?”. Ainda que se considere discernível a abordagem descritiva de Bourriaud da virada gestáltica que passa da produção à participação em um grupo específico de artistas, ele falha em estabelecer qualquer tipo de critério para avaliar essas obras. “Se a arte relacional

⁴ De modo semelhante, Liam Gillick (2006, p. 96) admite que o livro contém contradições enormes e problemas sérios de incompatibilidade em relação a artistas repetidamente colocados na mesma lista como exemplos de certas tendências.

produz relações humanas”, Bishop aponta corretamente, “então a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidos, para quem e por quê” (p. 120).

A crítica normativa opera na premissa do senso comum de que nem todas as relações merecem ser celebradas, em termos estéticos ou não. Uma coisa é defender a condição de ser relacional [*relationality*] como uma ferramenta conceitual para identificar obras de arte que não necessariamente parecem obras de arte: uma rede pendurada no jardim do MoMA, contação de histórias em uma praça pública em Copenhague, casamentos de mentira, entrevistas gravadas, *game shows* televisivos, oficinas de alfabetização ou, ainda, galinhas bêbadas de uísque. Mas outra bem diferente é enaltecer a condição de ser relacional [*relationality*] como um bem em si, posto que a exploração, a humilhação e o abuso físico e psicológico também são relações humanas embora, presumivelmente, não o tipo de relação que os artistas relacionais querem endossar ou possibilitar. Assim, não podemos simplesmente colar o ético ao estético sob a rubrica de arte “relacional”. A natureza qualitativa da relação precisa, em algum sentido, ter relevância para o valor estético do trabalho. Também é relevante quem está envolvido ou é afetado pela arte relacional. Se a única comunidade fomentada pela obra de Tiravanija é, conforme Bishop (2011) afirma, formada por iniciados do mundo da arte que “têm algo em comum”, então isso certamente é relevante para a qualidade de sua obra.

Antagonismo relacional

Conforme vimos, a crítica normativa de Bishop identifica uma deficiência fundamental na visão de Bourriaud da estética relacional. Ao desviar essa crítica em direção a sua visão de arte socialmente engajada, entretanto, Bishop desfaz uma importante distinção entre o argumento empírico (de que Bourriaud não antecipa de fato preocupações avaliativas relevantes) e o argumento conceitual (de que à estética relacional faltam recursos teóricos para enfrentar essa objeção). Reconhecer essa lacuna na teoria da estética relacional não nos condiciona a abandonar a teoria como um todo, a não ser que Bishop possa demonstrar que tal deficiência é fundamental para a teoria em si. Essa, no entanto, não é a sua tática. Em vez disso, ela explora a crítica à estética relacional como ponto de

partida para sua abordagem alternativa de uma arte socialmente engajada: o *antagonismo estético*. A lógica de seu argumento é basicamente esta: dada a ausência de qualquer critério estético para a avaliação da estética relacional, uma teoria concorrente que privilegie estratégias estéticas de dissonância, subversão e disrupção é, de fato, a alternativa teórica mais viável.

Como exatamente, porém, essa abordagem proposta de antagonismo relacional escapa da crítica normativa? Para Bishop e outros defensores do antagonismo estético, ela é um compromisso mais autêntico com a “abertura” dessas obras, um tributo ao que Jacques Rancière denomina espectador emancipado (Rancière, Elliott, 2009). Talvez isso também absolva muito facilmente o artista das implicações éticas de seu trabalho. Ao se afastar da virada ética na arte, entretanto, a alternativa proposta não inscreveria muito facilmente a avaliação desse trabalho no domínio familiar da estética? Bishop (2008, p. 155) tem razão quando afirma, em relação à arte relacional, que “boas intenções não devem conferir imunidade à análise crítica”. Mas tampouco as consequências do antagonismo deveriam ser impermeáveis à análise ética simplesmente pelo fato de estarmos tratando de obras de arte.

Entre os artistas-provocadores preferidos de Bishop estão os contemporâneos Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn. Os trabalhos performáticos de Sierra são interativos em algum sentido, mas se baseiam nas desigualdades fundamentais entre artista, *performer* e espectador. Na verdade, quaisquer ideais de diálogo e participação democrática são visivelmente deixados de lado nessas obras, enfatizando, em seu lugar, as relações de troca abusiva entre Sierra e os trabalhadores a quem paga para realizar tarefas desumanizadoras, conforme indicam suas performances habilmente intituladas: *160cm Line Tattooed on Four People* (2000); *Workers Paid to Remain inside Cardboard Boxes* (1996-1998); *A Person Paid for 360 Continuous Working Hours* (2000); e (ainda mais encantador) *Ten People Paid to Masturbate* (2000).

Para Bishop, o antagonismo pronunciado da obra de Sierra ilustra precisamente a falácia da sacralização da condição de ser relacional [*relationality*] como boa em si. Sua arte pretende ressaltar a condição de que relações humanas reais são frequentemente abusivas e desumanizadoras. Ela se propõe a dissipar a fumaça que embaçava a visão utopista da estética relacional e nos despertar para o que está realmente acontecendo. Em contraste com a atmosfera feliz da cozinha de Tiravanija que prepara as sopas, Sierra está lá para oferecer um lembrete

sério de que não existe almoço grátis: “tudo e todos têm seu preço” (Bishop, 2011, p. 125). O antagonismo relacional, portanto, reivindica aquilo que constitui a resposta estética apropriada a tais mazelas sociais. Em vez de construir modos alternativos de discurso e engajamento, a estratégia de Sierra é reproduzir essas mazelas como um espetáculo que exige reconhecimento crítico. Ao fazer isso, o antagonismo estético afirma nos livrar do intervencionismo ingênuo e transportar-nos à elevação da consciência crítica, do idealismo utópico para um “realismo etnográfico”, enquanto – conforme a explicação de Bishop (p. 125) – o resultado das ações de Sierra “forma um indicador da realidade econômica e social do lugar em que trabalha”.

Claramente, esses argumentos carregaram pesadas premissas normativas próprias. A obra de Sierra não transcende a ética mas, em vez disso, carrega uma injunção moral (implícita) na direção da consciência crítica. Na verdade, uma arte que evoca “sensações de mal-estar e desconforto em vez de pertencimento” tem valor estético apenas em relação ao valor ético presumido da elevação de consciência por meio dessas sensações. De modo semelhante, a preferência estética por uma arte que reconheça a impossibilidade da “microutopia” e, em seu lugar, *sustente* “uma tensão entre espectadores, participantes e contexto” reflete um juízo normativo a respeito dos méritos éticos do antagonismo sobre o consenso (Bishop, 2011, p. 125). É, portanto, importante observar que a tentativa de Bishop de reafirmar o estético na arte socialmente engajada não implica que o estético se sobreponha ao ético, mas, em vez disso, que um imperativo ético de segunda ordem em favor da consciência crítica se sobrepõe a quaisquer preocupações éticas de primeira ordem sobre a natureza das relações estéticas. Baseadas nessa premissa, aparentes violações éticas encenadas na obra de Sierra são defendidas em nome da arte. A exploração esteticamente executada é presumida não apenas como qualitativamente distinta da exploração como tal, mas eticamente privilegiada, uma vez que se situa no campo mais vasto de elevar consciências por meio da provocação artística.

Consideremos a força normativa por trás desses argumentos. Ela deriva, em grande parte, do influente conceito de “antagonismo” político, de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1985), apresentado em sua publicação *Hegemonia e estratégia socialista*, de 1985. É uma tentativa ambiciosa de retificar as estratégias fracassadas de reforma social da esquerda pela teoria pós-estruturalista de democracia radical. Essa abordagem sinaliza um rompimento explícito com o

discurso de Habermas de “consenso” como princípio regulativo da democracia deliberativa. A diferença (ou seja, a falta de consenso), conforme argumentam, é um elemento constitutivo de qualquer sociedade caracterizada por multiculturalismo e pluralismo de valores. Uma democracia radical, portanto, é aquela que tem como objetivo não eliminar, mas incluir e promover essa tensão como uma força política produtiva que “exclui qualquer possibilidade de reconciliação final, de qualquer tipo de consenso racional, de um ‘nós’ totalmente inclusivo” (Laclau, Mouffe, 1985). Bishop (2011, p. 121) adota tanto o princípio quanto a linguagem dessa abordagem:

Laclau e Mouffe afirmam que uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desapareceu, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate – em outras palavras, sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são *sustentadas* e não apagadas.

O interesse primordial de Bishop, entretanto, está na tradução do progressismo político ao estético. Ao enquadrar a estética relacional como um equivalente estético de uma política retrógrada baseada no consenso, Bishop dá continuidade à identificação do antagonismo relacional, caracterizado por relações de dissenso, fricção, perturbação, instabilidade, conflito, e assim por diante, como o equivalente estético à política do antagonismo.

Mais recentemente, entretanto, Mouffe tentou esclarecer algumas das implicações estéticas do antagonismo político. Essas observações refletem uma tentativa mais geral de distinguir entre antagonismo, entendido como valoração acrítica do conflito pelo conflito, e o que ela atualmente denomina agonismo, trazido para enfatizar a importância da discordância e da diferença como formas democraticamente produtivas de engajamento social. Conforme Mouffe (2005, p. 153) explica, “agonismo é a relação ‘nós/eles’ em que as partes conflitantes, mesmo reconhecendo que não há solução racional para seu conflito, ainda assim reconhecem a legitimidade de seus oponentes”.

No contexto da prática estética, isso significa que “de acordo com a abordagem agonística, a arte crítica é a arte que fomenta dissenso; que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar”. Seu esclarecimento continua, entretanto, afirmando que isso não significa que a arte crítica “consista apenas de manifestações de recusa” (Mouffe, 2005, p. 162). Esse

pessimismo pode tomar diferentes formas, mas, acima de tudo, Mouffe se preocupa com o fato de que a arte crítica de hoje muito prontamente descarte “a importância de propor novos modos de coexistência, de contribuir para a construção de novas formas de identidade coletiva”⁵ (p. 162). E afirma ainda:

Essa perspectiva, ao mesmo tempo que se diz muito radical, permanece presa num quadro bastante determinista, cujo gesto negativo é, em si, suficiente para provocar o surgimento de uma nova forma de subjetividade; como se essa subjetividade já estivesse latente, pronta para emergir assim que o peso da ideologia dominante tivesse sido banido. Tal concepção é, a meu ver, completamente antipolítica (Mouffe, 2013, p. 190-191).

Mouffe, por sua vez, defende uma abordagem pluralística, em que o potencial crítico da arte não se limite a respostas estritamente negativas e reacionárias, mas também assuma a responsabilidade de propor novos modelos de política e novos modos de identidade coletiva.

A resposta de Mouffe aponta exatamente para o que havia se perdido na tradução do político ao estético na concepção de Bishop de antagonismo estético. Em poucas palavras, ela confunde cinismo com ceticismo crítico. A “tensão” em tais obras é vista não como um ímpeto produtivo, mas como um testemunho sombrio do fato de que *o mundo é assim*. Mesmo que a obra de Sierra tenha êxito em frustrar a premissa ingênua do potencial emancipatório da arte, ela falha como equivalente estético à política do antagonismo que, em última instância, objetiva um ideal mais robusto de relações democráticas. Não é antagonismo, mas *niilismo*, o que para Bishop estrutura a virtude estética dessas obras. É uma declaração da impotência sociopolítica da arte que ecoa na admissão fatalista de Sierra: “Eu não posso mudar nada [...] Não acredito na possibilidade de mudança” (Bishop, 2011, p. 126).

⁵ Especialmente relevante para esse debate (embora não discutido explicitamente aqui) é a questão que concerne à relação de arte crítica e indústria cultural. Aqui também, Mouffe é cética em relação a uma “estratégia de recusa” ilimitada, em que se refira a toda e qualquer prática artística, em contexto comercial ou institucional, como cooptada ou comprometida: “Os museus, por exemplo, podem, sob certas condições, proporcionar espaços para uma confrontação agonística, e é um erro acreditar que os artistas que optam por trabalhar com essas instituições não podem desempenhar um papel crítico e que são automaticamente recuperados pelo sistema”, afirma Mouffe (2019).

Paradoxalmente, em vez de oferecer a base normativa para o antagonismo relacional, Mouffe indica por que o conceito de antagonismo – político ou estético – está ele mesmo sujeito à crítica normativa. A crítica normativa pode, portanto, ser reformulada e aplicada à arte antagonística por meio da pergunta: Qual é o valor ético do antagonismo estético? Conforme vimos no caso da obra de Sierra, a questão tem uma urgência adicional, já que o que está em jogo é a possibilidade de se justificar a exploração sob condições estetizadas. Coloca-se a questão sobre como distinguimos o objeto crítico do objeto criticado. E, de fato, essa questão ética vem ocupando o cerne de uma resposta crítica à obra de Sierra:

O trabalho de Sierra não é simbólico, não é simplesmente *sobre* a opressão, ele é opressivo em si mesmo. Mais uma vez, aquele defensor hipotético de Sierra pode dizer que seu trabalho faz isso para não se eximir das crueldades do mercado de trabalho. Mas por que rememorar algo para dizer que está errado? Além disso, por que simplesmente parar de dizer que isso é errado, algo que qualquer um desprovido de importância pode fazer e, em vez disso, não tentar ajudar a transformar essas relações sociais? (Menick, 2002, p. 182).

E como devemos – se é que *devemos* – avaliar a reprodução mimética das relações de exploração como uma relação *estética*? Independentemente do modo como responderemos a essa questão, não devemos nos basear nas boas intenções do artista. Consideremos a obra da artista italiana de performance Vanessa Beecroft. Como boa parte de seu trabalho, sua performance *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?* (2007) realizada na 52ª Bienal de Veneza, aborda explicitamente o problema dos refugiados sudaneses. Para a performance de três horas de duração, a artista convoca um grupo de cerca de 30 mulheres sudanesas (todas pintadas de preto) para se fingir de mortas no chão de lona branca à medida que ela (a supervisora) alterna sua participação entre ativa e passiva: em um momento move-se em meio aos corpos inertes encharcando-os com borrifadas de sangue falso vermelho brilhante e, no outro, finge indiferença.

O trabalho é agressivamente antagonístico. É uma cena horrorosa, altamente carregada de conteúdos políticos pesados e explícitos, roteirizada para evocar a máxima sensação de perturbação e desconforto no público. Sua *raison d'être* moral é forçar o espectador a se confrontar com os horrores do genocídio em

Darfur. Mas e o seu mérito estético? Estaria garantido apenas por seu caráter antagonístico? Do ponto de vista do espectador, é necessário perguntar se a sensação de desconforto é (conforme pretendido) uma consequência do confronto entre nossa indiferença moral e o horror real ou (o que é mais provável) uma consequência do espetáculo problemático que é uma artista mulher, branca e de meia-idade, simulando um genocídio sangrento sobre corpos negros imóveis de pessoas refugiadas. Na verdade, o papel de *voyeur*-provocadora definido pela própria artista pretende romper com uma ordem estabelecida e enfatizar as falhas da consciência coletiva. Pode-se, porém, igualmente interpretar a controvérsia em seu trabalho de que existe uma falha em não refletir suficientemente sobre as implicações éticas de suas práticas artísticas. A crítica Suzie Walsh (2007) observa, de modo contundente, que “ao se distanciar de modo seguro em vez de provocar o público [...] Beecroft não parece consciente de que essa recusa em envolver mais profundamente ela mesma e o público, perpetua a separação e o descolamento que o próprio trabalho supostamente critica”.

De modo semelhante àquele em que a estética relacional falha em sua avaliação não reflexiva da relacionalidade [*relationality*] como virtude estética, Beecroft está alheia ou indiferente às dimensões éticas de uma performance estética que busca disseminar uma ética da consciência através de um antagonismo grosseiro. Consequentemente, a falha estética de *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?* está vinculada a sua falha como estímulo ético. Deixadas de lado as boas intenções, as sensações de choque e perturbação produzidas pela performance falham em suscitar uma resposta moral convincente.

A insensibilidade de Beecroft não se limita a essa obra; seu trabalho reflete uma tendência mais geral em seu repertório que privilegia a ação disruptiva da artista em detrimento da situação geral mais complexa, que pede por intervenção. Essa realidade veio à tona mais visivelmente na estreia do documentário de Pietra Brettkelly sobre Beecroft no Festival Sundance de Cinema em 2008. Conforme indicado no título, *Art star and Sudanese twins*, o filme documenta a empreitada da artista em adotar meninos gêmeos em um orfanato no sul do Sudão. Conforme escreve um crítico, o filme “bombardeia o fascínio caprichoso da artista em relação aos órfãos sudaneses e retrata Beecroft como uma narcisista pós-moderna, descomunalmente colonial e hipocritamente autoconsciente” (Hill, 2008). Outro crítico mordaz apelidou toda a situação de “Hooters para intelectuais”

(Smith, 1998).⁶ Reconhecidamente, a obra de Beecroft não oferece uma visão edificante do progresso social como objeto estético. O meio estético com que ela tenta chacoalhar o público de seu estado de complacência ética por meio do choque, não pode, entretanto, simplesmente por virtude de sua estratégia estética, exonerar-se da crítica ética. O gesto antagonístico *per se* não pode ser o que conta como virtude estética – *o tipo* de antagonismo que ele pressupõe é relevante. O ético incide sobre a avaliação estética da obra.

Antagonismo e autonomia estética

Até agora, vimos que a estética e o antagonismo relacionais representam duas abordagens conceituais diferentes para práticas artísticas socialmente engajadas, e que a crítica normativa termina por se aplicar igualmente a ambas. Um conjunto de critérios avaliativos está em operação, seja na forma de consenso ou de antagonismo tomada pelas relações estéticas. Nesse sentido, porém, penso ser necessário reconhecer uma enorme disparidade nas respectivas implicações dessa crítica. Críticas foram corretamente direcionadas à ostensiva ausência de avaliação estética no tratamento ético da estética relacional. Não deveríamos, todavia, estar igualmente apreensivos, senão até *mais* preocupados, com a ausência de critérios éticos na avaliação da arte antagonística? É difícil ver a celebração da relacionalidade [*relationality*] nas obras de Tiravanija ou Gillick, por mais ingênuos ou não reflexivos que sejam, como nada além de preocupações acadêmicas triviais próximas à afirmação melancólica do teatro do genocídio de Beecroft ou da exploração de Sierra como formas de antagonismo esteticamente pertinentes. Particularmente, na sutil teorização do antagonismo estético, está em operação a premissa problemática de que a conscientização possui não apenas valor ético inerente, mas também uma prioridade ética que protege o artista de qualquer outra forma de crítica ética. Apesar de envolvida no manto da política progressista, essa premissa está na base de uma reformulação do apelo

⁶ De acordo com as informações a que tive acesso, o crítico não foi identificado. Os comentários foram primeiramente relatados por Roberta Smith em resenha da exposição no *The New York Times* em 6 maio 1998.

romântico à autonomia estética, uma tentativa de separar o estético como um domínio privilegiado da crítica.⁷

Uma ilustração perfeita da moral autoconfiante da provocação artística está na obra *Ausländer Raus: Schlingensiefs Container*, de Christoph Schlingensief. Nessa performance com forte acento político, um grupo de exilados em busca de asilo político na vida real é convidado a viver em um conjunto improvisado de contêineres montados em frente à Ópera de Viena durante o festival de arte Festwochen. Inspirado no *reality show* europeu Big Brother, a vida diária dos refugiados é gravada e transmitida via *streaming* enquanto o público participa por meio de votos para excluir (ou seja, deportar), de dois em dois, os habitantes da “casa”. No final, o remanescente “vencedor” ganha um prêmio em dinheiro e “a possibilidade, a depender da disponibilidade de voluntários, de obter cidadania austríaca pelo casamento” (Schlingensief, s/d). Enquanto isso, o espetáculo é recheado de zombaria xenófoba produzida em programa de TV que simula a vida real, incluindo uma grande faixa em que se lê *Ausländer ‘Raus!* (Fora, estrangeiros!) e uma transmissão constante que imita a retórica chauvinista do partido da extrema-direita austríaca FPÖ (Partido da Liberdade da Áustria).

Sem dúvida existe uma dimensão ética importante mesmo em relação às considerações práticas mais básicas que essa elaborada pegadinha artística propõe – como, por exemplo, as implicações legais, a segurança dos participantes, a dúvida “possibilidade” de asilo, e assim por diante. Mas é a postura xenofóbica do trabalho, baseado na ironia e numa esperteza ambígua, que atinge o cerne da crítica ética do antagonismo estético. Aqueles que, como Schlingensief, estão munidos de uma perspicácia crítica aguçada percebem a crítica política codificada no ato da mimese estética. Com uma piscadela que nos coloca como cúmplices,

⁷ Bishop (2011) tentou desassociar-se dessa afiliação. Em relação ao antagonismo, ela explica: “Isso não quer dizer que essas obras sejam um retorno ao tipo de autonomia do alto modernismo defendida por Clement Greenberg mas, em vez disso, a uma imbricação mais complicada do social e do estético” (p. 131). Em relação ao trabalho de Sierra, ela observa que a “obstrução” ou “bloqueio” são “menos um fator de retorno à recusa modernista como defendido por Theodor Adorno do que uma expressão das barreiras entre o social e o estético depois de um século de tentativas de fundi-las” (p. 131). Sua recusa a se engajar na questão central de como as relações estéticas são produzidas e sustentadas para além da simples insistência de que são disruptivas, desorientadoras e antagonísticas, levam-nos mais uma vez à concepção mais do que familiar da arte como um domínio distinto, separado das normas das relações sociais e políticas. Nem ela e nem mesmo Sierra oferecem qualquer especificação em relação a que tipo de “limites” [*boundaries*] separam a arte dos outros domínios da experiência.

somos convidados a ler a contramensagem progressista no *slogan* populista emanado pelo megafone do artista. Quaisquer outras pessoas, entretanto, leem o trabalho como uma manifestação de fanatismo racista fora de controle. Schlingensief, sem dúvida, alimenta-se dos conflitos públicos que previsivelmente resultam dessa ambiguidade em meio às multidões que se reúnem diariamente no local. Se, ou em que medida, essa obra legítima ou amplifica sentimentos anti-imigração, ou provoca ameaças ou atos de agressão em direção a imigrantes, não faz parte do programa conceitual de Schlingensief. E por que deveria fazer? Uma ética da conscientização oferece a justificativa para o silêncio do artista como resposta à expressão de ultraje moral e indignação. E há muitas. Mas a reação de uma das mulheres, exibida no documentário sobre o projeto, é particularmente reveladora. Na multidão de pessoas que cerca o artista na praça, surge uma idosa que joga a água de uma garrafa em Schlingensief e, em seguida, joga a garrafa vazia nele, insultando-o com gritos de: “*Du Sau! du Scheißdreck! Du... Künstler!*” (“Seu porco! Seu merda! Seu... *artista!*”). A reação dela, apesar de simples e familiar, expõe a brecha na armadura do antagonismo estético, principalmente, em relação ao que nem mesmo a mais sofisticada querela conceitual garante ao artista o direito se comportar como um escroto.

Conclusão

Quero concluir chamando a atenção para a própria mudança de atitude de Bishop em relação à arte socialmente engajada e suas crescentes simpatias pelos tipos de práticas artísticas participativas e colaborativas que ela costumava criticar. Bishop reconhece essa transição nas observações introdutórias de sua monografia mais recente.^{NT} “Uma motivação importante para esse estudo”, explica ela, “foi minha frustração com a exclusão do distanciamento crítico nessas narrativas curatoriais”; entretanto, como segue reconhecendo, a “narrativa escondida desse livro é, portanto, uma jornada do distanciamento cético à imbricação” (Bishop, 2012, p. 6) em relação a seu engajamento crítico com a arte participativa.

^{NT} O autor refere-se ao livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, de 2012.

Compreendo que sua aceitação crescente de práticas artísticas baseadas em relações evoluiu não apenas da afinidade que naturalmente se desenvolve a partir do maior envolvimento com artistas e suas obras, mas também da percepção de que há algo relevante no argumento de que certas obras de arte têm alguma ressonância além da estética que não pode ser desconsiderada. Tanto a teoria quanto a prática da arte socialmente engajada também se desenvolveram durante esse mesmo período, devido – e não pouco – à força da crítica de Bishop. Artistas e críticos estão muito mais afinados com as normas complexas das práticas artísticas que aproximam ativismo político ou antropologia cultural, e, portanto, não é mais necessário nem pertinente desconsiderar tais práticas como mero pedantismo [*artless pedantry*]. Por sua vez, a crítica normativa é só uma das muitas ferramentas empregadas em processos críticos que se aplicam a uma ampla gama de práticas artísticas que tentam transgredir as fronteiras estéticas tradicionais.

Milena Batista Durante é tradutora, doutoranda em artes visuais na ECA-USP e mestra em arquitetura e urbanismo pela Faufba. Pesquisa relações entre arte, política, coletividade e cidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Author as producer. [1934]. *New Left Review*, London, v. 62, n. 1, 1970.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/ New York: Verso Books, 2012.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. Trad. Milena Durante. *Tatuí*, n. 12, p. 109-132, out. 2011.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, v. 1, n. 12, p. 145-155, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FOSTER, Hal. Arty party. *London Review of Books*, v. 25, n. 23, p. 22, 2003.
- GILLICK, Liam. Letter to Claire Bishop. *October*, n. 115, p. 96, 2006.

HILL, Logan. 'Art star' Vanessa Beecroft: slammed at Sundance. *Vulture*, 2008. Disponível em: https://www.vulture.com/2008/01/vanessa_beecroft_slammed_at_su.html. Acesso em 3 jun. 2013.

KESTER, Grant H. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press, 2011.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.

MENICK, John. Review of Sierra's *Nine Forms of 100 x 100 x 600cm...* at Deitch Projects. *The Thing*, 13 jul. 2002.

MOUFFE, Chantal. Estratégias de política radical e resistência estética. Trad. Rui Ibañez Matoso, 2019. Rui Matoso Medium. Disponível em: <https://ruimatoso.medium.com/estrat%C3%A9gias-de-pol%C3%ADtica-radical-e-resist%C3%A2ncia-est%C3%A9tica-b2c8e81a4d2>. Acesso em 20 jun. 2023.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? Trad. Natália Quinderé. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 181-199, 2013.

MOUFFE, Chantal. Apresentação de abertura no evento Cork Caucus 2005. In: *Cork Caucus: on art, possibility and democracy*. Cork: National Sculpture Factory, p. 153, 2005.

RANCIÈRE, Jacques; ELLIOTT, Gregory. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009.

SCHLINGENSIEF, Cristoph. Please love Austria – First Austrian Coalition Week. Schlingensief, s/d. Disponível em: http://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t033. Acesso em fev. 2015.

SMITH, Roberta. Critic's Notebook. Standing and staring, yet aiming for empowerment". *The New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/05/06/arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html>. Acesso em 1 fev. 2015.

WALSH, Suzie. Sudan Performance VB61, Still Death! Darfur Still Deaf? *Art Fair International*, 2007. Disponível em: <http://www.artfairsinternational.com/?p=29>. Acesso em 7 set. 2007.

Tradução submetida em agosto de 2023 e aprovada em novembro de 2023.

Como citar:

MILLER, Jason. Ativismo *versus* antagonismo: arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além. Tradução de Milena Batista Durante. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 46, p. 353-371, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.32>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Retomar a experiência, revisar a história: instalações de artistas mulheres na Haus der Kunst

Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976

Marília Palmeira

 0009-0002-9870-5043
mariliapds@gmail.com

Resenha da exposição *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976*, realizada na Haus der Kunst, Munique, Alemanha, de 8 set. 2023 a 10 mar. 2024, com curadoria de Andrea Lissoni, Marina Pugliese e Anne Pfautsch.

“Por favor, retire os sapatos para visitar a exposição.” A frase é um convite a retomar as dimensões do corpo, comprimido na desproporcionalidade do trajeto até ela – o que inclui atravessar a colunata monumental da fachada da Haus der Kunst, vencer a pesada porta principal, cruzar o vão central de altos pilares de mármore e gesso a fim de adentrar a ala direita do edifício, onde *Inside Other Spaces* foi montada. Organizada em torno do conceito de “ambiente espacial”, instituído em 1949 por Lucio Fontana, reconstruiu instalações criadas entre 1956 e 1976 por 11 artistas mulheres de origens nacionais diversas: Judy Chicago, Lygia Clark, Laura Grisi, Aleksandra Kasuba, Lea Lublin, Marta Minujín, Tania Mouraud, Maria Nordman, Nanda Vigo, Faith Wilding e Tsuruko Yamazaki.

Em que espaço Em outros espaços se situa é fato que não deve ser ignorado. Segundo o diminuto alerta biográfico em mínimas letras brancas sobre o vidro fosco da porta principal, aquele foi, em 1937, o primeiro edifício representativo da arquitetura monumental do Terceiro Reich. Posteriormente, o governo militar norte-americano transformou a antiga Haus der Deutschen Kunst num cassino. No final da década de 1940, a Haus der Kunst, desprovida de acervo, iniciou sua trajetória de espaço expositivo de arte moderna e contemporânea, cujo programa curatorial internacional busca abertura e reparação histórica. Desde a década de 1990, numerosos artistas foram convidados a realizar intervenções em sua arquitetura, materializando a vontade de ressignificação do prédio – proposta oposta à de sua implosão como relíquia nazista. É nessa

tentativa de implodir uma historiografia da arte ambiental excessivamente masculina, norte-americana e europeia que as salas de amplo pé-direito abrigam as instalações de Inside Other Spaces e obrigam a escala nacional-socialista a servir a um programa que se autodeclara deslocalizado.

A curadoria de Inside Other Spaces inicia-se com um ambiente de 1956 e termina em 1976, ano de Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art, primeira retrospectiva histórica sobre obras de arte imersivas, curada por Germano Celant como parte da 37ª Bienal de Veneza. O primeiro dos 11 ambientes reconstruídos que encontramos é *Red (Shape of Mosquito Net)* (1956), de Tsuruko Yamazaki, integrante e fundadora do coletivo Gutai, atuante no Japão do pós-guerra e mencionado por Allan Kaprow em 1965. Cada instalação é acompanhada por um texto curatorial e, eventualmente, por fotografias que permitem reconstituir o contexto original do trabalho. Assim descobrimos que *Red* foi apresentada pela primeira vez na Outdoor Gutai Art Exhibition, num parque público permanentemente aberto da cidade de Ashiya, quando várias estruturas cúbicas de vinil e madeira com luzes posicionadas em seu interior foram fixadas às árvores, como se flutuassem a 70cm do solo. Os grandes cubos vermelhos luminosos – situados entre a abstração e o cotidiano, pois aparentemente remetiam aos mosquiteiros colocados sobre os *futons* japoneses – estruturavam um espaço fechado inesperado em meio ao ar livre, convidando os transeuntes a penetrá-los e estar neles, num lugar intersticial entre dentro e fora. A montagem do cubo vermelho foi realizada na primeira sala da exposição, recoberta com carpete, contra o branco das paredes da galeria. Diante da afirmação curatorial de um esforço de três anos de pesquisa institucional e documental, com apoio de uma rede de pesquisadores e restauradores, em que se realizou um esforço inédito de reconstituir as instalações com exatidão de medidas e pormenores, por que não optar por reconstituir o ambiente daquele ambiente? Sua montagem nas árvores da área externa contígua ao edifício ou ao longo do Englischer Garten, para o qual está voltada a fachada posterior da Haus der Kunst, permitiria uma reconstituição mais interessante da experiência, em vez da apropriação museológica de um cubo dentro de outro.

Tampouco situa-se o problema na reconstrução física obsessiva de detalhes das instalações, mas na conciliação da tarefa de recuperação historiográfica com a possibilidade da experiência – e nisso a exposição é bem-sucedida. A descrição da obra não é a obra (a menos que seja). Portanto, atravessar *A casa é o corpo*

(1968) com meu primogênito de quatro anos foi diferente de todo o lido: experimentei o medo dele do escuro em simultâneo à minha desorientação claustrofóbica, rivalizando com a curiosidade dos rumos táteis. A instalação de Ligia Clark não foi montada distante de *Penetración/Expulsión (del Fluvio Subtunal)* (1970), de Lea Lubin, que assume dupla carga sexual e política no contexto da ditadura argentina.

Em *Utopie* (1964), parceria de Nanda Vigo com Lucio Fontana para a 13ª Trienal de Milão, com o tema “Lazer”, apresentou-se apenas o “corredor vermelho”, dentre os oito de mesmas medidas originalmente expostos. Passei um tempo escorregando de cabeça nas ondulações do chão atapetado e deslizando no esforço vão de subir para escorregar de novo. Em alguns casos, a reconstrução logrou mais fidelidade ao projeto inicial, ocasionalmente impedido por circunstâncias da montagem original, como a apresentação de todos os módulos de *Spectral Passage* (1975) em uma mesma sala. Aleksandra Kasuba, de origem lituana, concebeu uma enorme tenda de lycra composta de estruturas intercomunicantes, iluminadas pelas cores do arco-íris, que quase obrigam o visitante a engatinhar para atravessar certas passagens, ao som de “Os Planetas”, de Gustav Holst. Era a obra da foto principal de divulgação, a que parecia gerar mais engajamento dos visitantes em redes sociais.

Na instalação *Feather Room* (1966), originalmente apresentada numa galeria pelo coletivo The Room Company, que incluía a artista feminista Judy Chicago, uma sala de paredes brancas fortemente iluminada, de modo a produzir a sensação de infinitude, foi coberta por 150kg de penas brancas. Visitantes jogavam plumas ao ar e gargalhavam, tomados por um certo prazer aleatório – lembrei que entre a Haus der Deutschen Kunst nacional-socialista e a Haus der Kunst internacionalista existiu um cassino. Tania Mourad, francesa que apresentou *We used to know* (1970), veio a Munique para a montagem e referiu-se aos trabalhos das colegas como “parquinhos”.¹ A obra de Tania consiste numa sala iluminada com refletores e mantida aquecida a 45 graus, em cujo centro uma torre preta de aço extremamente quente emite repetitivamente ultra- e infrassons, que agem como uma espécie de alerta. Todos esses fatores tornam a permanência prolongada na sala uma experiência física e psicologicamente desagradável, como se o corpo confrontasse a iminência de uma catástrofe.

¹ Sattler, Victor. Als die Kunst total wurde, matéria do jornal *Die Zeit* de 25 set 2023.



Figuras 1, 2 e 3
Tsuruko Yamazaki, *Red*
(*Shape of Mosquito Net*), 1956
(fotos Marília Palmeira)



Figura 4
Judy Chicago, *Feather
Room*, 1966
(foto Marília Palmeira)

A observação de comportamentos de público que remetem àqueles das exposições comerciais ditas imersivas, mais acostumados ao entretenimento do que à crítica, colocou-me diante da dúvida: o quanto essa mostra logra a “escrita da história deslocizada por meio da apresentação das artistas” prometida no texto curatorial assinado por três europeus (aqui, um homem força a flexão masculina) falando de Outros (espaços)? Por que não uma curadoria que embaralhe os outros e os mesmos e extraia, dessa contiguidade, novos nexos? Embora a contextualização histórica, política, cultural e biográfica em cada uma das salas revele pesquisa, é impossível mediar com profundidade a trajetória de tantas artistas de origens tão diversas concedendo a cada uma, separadamente, um *banner* de parede.



Figura 5
Tania Mourad, *We used
to know*, 1970
(foto Marília Palmeira)

A sala documental composta por projeções de vídeos que acrescentam informações sobre a exposição poderia ser mais bem estruturada, de modo a possibilitar ao visitante um real aprofundamento das pesquisas. Omissões são evidentemente inevitáveis num projeto desse escopo. Lygia Pape, que teve sua primeira grande mostra individual na Alemanha no ano passado, na Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, não foi, por exemplo, incluída em *Inside Other Spaces*. De todo modo, por mais que seja difícil reescrever uma história da arte ambiental não dominada por modelos hegemônicos recorrendo-se à apresentação pontual de alguns casos exemplares dispersos pelo mundo, *Inside Other Spaces* faz uma notável contribuição a um esforço que deve ser constituinte de qualquer projeto curatorial.

Marília Palmeira de Souza é doutoranda do Programa *Discursos: História, Cultura e Sociedade* do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em cotutela com o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ.

Resenha submetida em agosto de 2023 e aprovada em novembro de 2023.

Como citar:

PALMEIRA, Marília.. Retomar a experiência, revisar a história: instalações de artistas mulheres na Haus der Kunst. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 46, p. 373-379, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.33>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.