

a
Arte & Ensaios
e



Profº Rogério Bitarelli Medeiros, *in memoriam*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

a e

Arte & Ensaios

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



EBA ESCOLA DE
BELAS ARTES

PPGAV PROGRAMA DE
PESQUISAS AVANÇADAS
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: Afrânio Gonçalves Barbosa

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Rogéria Moreira de Ipanema

A escola de artes como ateliê @2025 autores @2025

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Professor Rogério Medeiros durante entrevista concedida à revista,
12 maio de 2025. Foto de Raphael Czamanski Pizzino.

Editoria

André Leal (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Carlos Azambuja (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Felipe Scovino (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 Venâncio 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. 31, n. 49, jan.-jun. 2025.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível tem: <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 Reinaldlim (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.49)

Alexandre Sá (Uerj)
Alice Jean Monsell (Ufpel)
Ana Cavalcanti (UFRJ)
Ana Cecília Mattos Mac Dowell (UFRJ)
Analu Cunha (Uerj)
André Vechi Torres (UFRJ)
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)
Carla Dias (UFRJ)
Cayo Honorato (UnB)
Cecilia Mori (UnB)
Cristina Thorstenberg Ribas (UFSM)
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)
Daniela Tavares Paoliello (Uerj)
Dinah Oliveira (UFRJ)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)
Elisa de Souza Martinez (UnB)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Fuviane Galdino Moreira (UFRJ)

Gabriela Lírio (UFRJ)

Gê Orthof (UnB)
Livia Flores (UFRJ)
Lucia Gouvêa Pimentel (UFMG)
Luciano Vinhosa (UFF)
Luiz Alberto Freire (Ufba)
Luiza Ferreira de Souza Leite (UFRJ)
Marcela de Macedo Cavallini (UFRJ)
Marcele Linhares Viana (Cefet-RJ)
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)
Mariana de Souza Guimarães (UFRJ)
Mauricio de Barros Castro (Uerj)
Mauro Trindade (Uerj)
Maykson Cardoso (UFRJ)
Meriney dos Santos Horta (UFRJ)
Michel Masson (PUC-Rio)
Michelle Sommer (Uerj)
Paloma Oliveira de Carvalho Santos (Uerj)
Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal)
Paula Viviane Ramos (UFRGS)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Pedro Caetano Eboli Nogueira (Uerj)
Renata Curcio Valente (UFRJ)
Renata Oliveira Gesomino (Uerj)
Robson Xavier da Costa (UFPB)
Samuel Abrantes (UFRJ)
Sérgio Bruno Guimarães Martins (PUC-Rio)
Sílvia Barbosa Guimarães Borges (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tales Frey (Universidade do Minho, Portugal)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Vera Pugliese (UnB)

Organização do dossiê

Felipe Scovino

Assistência editorial

Rafaela Lopes
Equipe de transcrição e edição das entrevistas (PPGAV/EBA/UFRJ)
Carlos Azambuja
Claudia Bartoly
Danielle de Oliveira Cardoso Joia
Felipe Scovino
Hansen Braga
Hellen Alves Cabral
Marilene Maia

Filmagem e fotografia das entrevistas

Carlos Azambuja
Raphael Czamanski Pizzino

Equipe de Comunicação

Antonio Layton
Cleiton Almeida
Gabriela Oliveira

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Agradecimentos especiais

Marília Medeiros e Bruno Falcí

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 **A escola de artes como ateliê**

The school of arts as studio

André Leal, Carlos Azambuja e Felipe Scovino

HOMENAGEM | HOMAGE

10 **Elogio ao afeto**

In praise of affection

Amaury Fernandes

ENTREVISTA | INTERVIEW

14 **40 anos do PPGAV**

PPGAV's 40th anniversary

Angela Leite Lopes, Maria Luisa Luz Tavora, Paulo Venancio Filho, Rogério Medeiros, Ronald Duarte, Sonia Gomes Pereira, André Leal, Carlos Azambuja, Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema

ARTIGOS | ARTICLES

57 **Cultura de ateliê: possíveis caminhos no contexto da aprendizagem por meio da arte**

Studio culture: possible paths in the context of learning through art

André Luiz Fernandes e Fernandes

75 **O saber-viver arte na escola: experiências de um ateliê desterritorializado**

The art at school know-how: experiences of a deterritorialized studio

Caroline Andrade

95 **Fazer OVO: uma ementa como escultura ou uma sala de aula de filosofia como ateliê**

Crafting OVO: the syllabus as sculpture, the philosophy classroom as art studio

Cecília Cavalieri

123 **Pessoas e grupos presentes na Casa do Povo: se não são “públicos”, então o que são?**

People and groups present at Casa do Povo: if they are not “public”, then what are they?

Diogo de Moraes Silva

146 **A cidade como ateliê: reflexões sobre a relação entre a dinâmica de significação do espaço de ateliê e a sala de aula no processo criativo**

The city as studio: reflections on the relationship between the dynamics of meaning-making in studio spaces and the classroom in the creative process

Elaine Nascimento

163 **O lugar dos vínculos: a biblioteca como espaço da mediação em arte**

The place of relationships: the library as a space for art mediation

Fernanda Grigolin Moraes

179 **Artes plásticas, educação e favela: aprendizagens desde a Providência Agroecológica**

Visual arts, education and the favela: lessons from Providência Agroecológica

Lorena Portela Soares

198 **De: artista-professora | Para: Paulo Freire e Ana Mae Barbosa**

From: artist-teacher | To: Paulo Freire and Ana Mae Barbosa

Mariana Lydia Bertoche

214 **This is Tomorrow e 6ª Jovem Arte Contemporânea: exposição como escola**

This is Tomorrow and 6th Young Contemporary Art: exhibition as school

Omar Oliveira Porto Junior

- 232 **Cantina-obra: estamos mexendo com o sonho das pessoas**
Cantina-artwork: we are messing with people's dreams
Patricia Teles Sobreira de Souza
- 252 **Narrativas visuais e luta política: a fotografia na extensão universitária**
Visual narratives and political resistance: photography in university extension programs
Raphael Czamanski Pizzino
- 274 **VOZERIO: agências sônicas entre rua e rio**
VOZERIO: sonic agencies between road and river
Bárbara Silva da Veiga Cabral
- 301 **As crônicas sobre Guignard no jornal *Correio da Manhã* e a visibilidade nacional do pintor nas décadas de 1950 e 1960**
The chronicles on Guignard in Correio da Manhã newspaper and the painter's national visibility in the 1950s and 1960s
Bruno Henrique Fernandes Gontijo
- 319 **Corpo- arquivo: o devir-quilombola como expressão da memória**
Body-archive. The becoming-quilombo as an expression of memory
Diego Matos Gondim
- 342 **O alfabeto kitônico: abstração geométrica e as ferramentas de santo na criação da sintaxe visual de Rubem Valentim**
The ketonic alphabet: geometric abstraction and saint's tools in the creation of Rubem Valentim's visual syntax
Mayã Gonçalves Fernandes
- DOSSIÊ | DOSSIER
- 40 anos de PPGAV pelas suas linhas de pesquisa: memórias**
PPGAV's 40th anniversary by its research
- 368 **A linha de pesquisa História e Crítica da Arte**
History and Art Criticism research line
Carlos Gonçalves Terra, Sonia Gomes Pereira, Maria Luisa Luz Tavora e Tatiana Costa Martins
- 373 **Imagem e Cultura**
Image and Culture
Helenise Guimarães
- 375 **Linguagens Visuais: depoimento**
Visual Languages: statement
Milton Machado
- 378 **Poéticas Interdisciplinares: entre linguagens**
Interdisciplinary Poetics: between languages
Guto Nóbrega, Malu Fragoso, Marina Fraga e Doris Kosminsky
- TRADUÇÃO | TRANSLATION
- 395 **Espécies de espaços**
Espèces d'espaces
Georges Perec
Tradução de André Vechi, Mônica Coster e Rafael Amorim

A escola de artes como ateliê

The school of arts as studio

Este número da revista tem algumas particularidades. Primeiramente, representa uma mudança em sua editoria. As docentes Dinah de Oliveira e Livia Flores deixam o corpo da editoria, depois de um trabalho de excelência e profissionalismo na difusão da pesquisa acadêmica em artes, e assumem tal posição os professores Carlos Azambuja e Felipe Scovino. André Leal continua como coeditor do periódico. Fazemos uma saudação às queridas colegas.

A atual edição comemora a efeméride dos 40 anos de fundação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). Fundado como curso de mestrado, em 1985, o PPGAV ao longo desse período se tornou um centro de excelência no ensino e pesquisa das artes visuais no Brasil e no exterior. Suas atuais quatro linhas de pesquisa se dedicaram a formar inúmeros profissionais e artistas de destaque no cenário das artes. E as investigações desenvolvidas no programa passam, sem dúvida, por suas ações de fomento, tais como palestras, organização de encontros e seminários, programas de internacionalização, produção de anais e livros e, claro, a edição da revista *Arte & Ensaios* – 2025, aliás, representa o 31º aniversário dessa sólida e importante publicação. Mais um motivo de comemoração.

Neste número, publicamos entrevista com membros fundadores do PPGAV ou que tiveram atuação destacada, particularmente em seus primeiros anos de existência. Agradecemos a Angela Leite Lopes, Maria Luisa Tavora, Paulo Venâncio Filho, Ronald Duarte, Sonia Gomes Pereira e, em especial e de forma póstuma, a Rogério Bitarelli Medeiros, docente aposentado da UFRJ e figura vital na implementação do curso de doutorado em meados dos anos 1990, que nos deixou recentemente – a ele este número é dedicado. Rogério atuou na graduação do Departamento de História e Teoria da Arte, na linha de pesquisa Arte e Antropologia do PPGAV, posteriormente atualizada como Imagem e Cultura; foi responsável pela criação da *Arte & Ensaios* e coordenador do programa em duas ocasiões. Nos solidarizamos com a família, seus amigos e colegas.

Voltando à entrevista, que contou com a participação dos editores e da coordenadora do PPGAV, professora Rogéria de Ipanema, nela são narrados os percalços para a criação do programa, os frutos e dilemas atravessados ao longo dessas quatro décadas e a posição decisiva que arregimentou na história das instituições acadêmicas de arte no país. Congratulamos Claudia Bartoly, Danielle de Oliveira Cardoso Joia, Hansen Braga, Hellen Alves Cabral, Marilene Corrêa e Raphael Czamanski Pizzino pela gravação, captação, filmagem, transcrição e edição das entrevistas.

A seção de artigos, que conta com colaboradores baseados em distintas universidades brasileiras, volta-se em particular para a publicação de pesquisas com questionamentos agudos em torno do tema “a escola de artes como ateliê”, título da chamada desta edição, assim como trabalhos que abrangem aspectos diversos da pesquisa em artes. Os artigos, em especial, que se voltam para o tema da chamada apontam um questionamento: seja na condição de docente, pesquisador ou discente, como a produção do artista é provocada a partir de sua vivência no espaço de ensino e de que forma ela é reverberada? Os artigos nos instigam a pensar produções que refletem sobre a prática das artes no ambiente de ensino como estudo e ações de cunho crítico, experimental e de amplo contato com a sociedade.

De modo geral e sintético, os artigos levantam perguntas como: a universidade pode ser pensada como um ateliê, como um espaço em si de experimentação e criação poética para o artista-pesquisador? E de que modo ela afeta e é afetada por esse artista-pesquisador? Levando esses questionamentos para espaço mais amplo, como podemos pensar o lugar do artista no ensino das artes e como essa prática se desdobra no trabalho do docente-artista? O conjunto de pesquisas aqui publicadas expõe o fato de que o debate em torno do ensino de artes, em suas múltiplas vertentes, é um campo plural, como espaço de experimentação conjugando práticas inovadoras na relação entre mestres e aprendizes, estudantes e docentes ou quaisquer outras formas de aprendizado nesse campo. Também contamos com a tradução do texto *Espécies de espaços*, escrito por Georges Perec em 1973 e 1974, como desdobramento das premissas experimentais de formato e conceito da *Arte & Ensaios* e mantendo o compromisso deste periódico com a seção de traduções.

Docentes das quatro linhas de pesquisa foram convidados a fazer parte do dossiê em comemoração à referida efeméride do PPGAV. Os artigos, escritos em sua maioria de forma coletiva, tiveram como premissa elaborada pela editoria uma ponte entre as propostas originais das linhas e o estado da arte das questões nelas hoje desenvolvidas. A reunião desses textos e a publicação da entrevista criam um material volumoso sobre o ontem, o presente e os desafios do porvir para a história do programa. Agradecemos imensamente a todos os envolvidos.

Por fim, chegamos a mais um número deste longevo periódico na certeza de estar contribuindo para a disseminação e pesquisa das artes no Brasil e expressando nossa gratidão aos colaboradores, pois sem eles e elas não teríamos construído a história desta revista.

Editoria Arte & Ensaios
André Leal, Carlos Azambuja e Felipe Scovino

Como citar:

LEAL, André; AZAMBUJA, Carlos; SCOVINO, Felipe. A escola de artes como ateliê. Editorial. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 6-8, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Elogio ao afeto

In praise of affection

Amaury Fernandes

 0000-0002-4027-575X
amaury.fernandes@eco.ufrj.br

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem seguida de outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama de pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.

Roland Barthes (1980, p. 47)

O texto aqui apresentado não é um texto científico, nem mesmo pode ser tipificado como um ensaio; ele se insere na tradição latina do *elogium*, palavra híbrida de origem greco-latina e que se reporta às inscrições tumulares, aos epitáfios, entendida na Antiguidade como uma “resposta do oráculo”, uma “predição” (Houaiss, 2009, s.p.). E não poderia haver lócus mais adequado para ela estar inscrita do que esta publicação.

A epígrafe escolhida representa a atitude do foco do elogio com relação ao ato de ensinar, e assim se comporta ao longo de sua carreira o professor Rogério Medeiros em sua ação pedagógica cotidiana. Inicia sua carreira na segunda metade do século passado e constrói uma longa vida acadêmica na UFRJ.

A convivência do autor com esse docente se inicia ainda no começo de 1982 como estudante da graduação da Escola de Belas Artes, se consolida com a orientação do mestrado e se estende até os anos recentes como colega docente e amigo pessoal. Rogério Medeiros é daqueles professores que se tornam parte da vida dos estudantes que dele se aproximam pela generosidade e pelo jeito sereno de orientar.

O verbo afetar significa influir sobre algo ou sobre alguém, e a academia deve ser um espaço em que alguns aspectos sejam abordados com o devido afeto. As tradições precisam ser trabalhadas em um jogo de contradição com as inovações, de forma a impulsionar todos os desdobramentos das artes e das ciências; as vocações devem ser cultivadas com cuidado e atenção, para formar novas gerações de docentes e pesquisadores; as individualidades necessariamente se inserem nas genealogias e tradições das vertentes da intelectualidade. Tudo para perpetuar o movimento da roda do conhecimento, que faz com que mantenhamos a tradição na qual o novo saber se constrói sobre os ombros daquilo que os nossos antecessores ergueram, seguindo o que John de Salisbury (1929, p. 136, em tradução minha) atribui ao mestre Bernardo de Chartes:

Somos como anões nos ombros de gigantes, pois podemos ver mais coisas do que eles e mais distantes – não devido à acuidade de nossa vista ou à altura de nosso corpo, mas porque somos mantidos elevados por sua estatura.¹

Essa atitude pedagógica garante a transmissão do conhecimento, o crescimento das individualidades e viabiliza que novos pesquisadores desenvolvam suas capacidades pensado que a “Arte é toda atividade racional e justa do espírito, aplicada tanto à produção de instrumentos materiais como intelectuais: é uma técnica inteligente do fazer” (Le Goff, 1989, p. 57).

A capacidade que o professor Rogério Medeiros apresenta ao longo de sua carreira para auxiliar tantos estudantes não vem apenas de sua formação sólida nem mesmo de sua personalidade serena. Ela está fundada numa genealogia acadêmica que “pode ser definida como uma ‘busca obsessiva da identidade’ e se apresenta com mais força quanto mais as pessoas experimentam o sentimento de se distanciarem de suas ‘raízes’”. (Candau, 2023, p. 137). Rogério Medeiros é orientando de Jean Duvignaud, orientando de Georges Gurvitch, por sua vez orientando de Émile Durkheim; essa genealogia acadêmica informa a qual tradição está conectado o pensamento que o forma e quão inserido nas tradições da vida acadêmica ele se encontra.

¹ No original: *Bernard of Chartres used to compare us to dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or great height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature.*

Ao longo de sua atividade docente Rogério Medeiros trabalha com afeto e *sapientia* e deixa mais do que saudades, deixa um legado nos muitos orientandos que forma ao longo de sua vida profissional, deixa as raízes de uma escola intelectual por intermédio desses orientandos, escola vinculada à arte, à comunicação e aos estudos sociológicos.

Amaury Fernandes é designer, mestre em história da arte e doutor em ciências sociais, professor associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e já atuou como superintendente geral de relações internacionais da UFRJ. Foi professor do PPGAV entre 2008 e 2016.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2023.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Versão eletrônica monousuário. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/Objetiva, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SALISBURY, John. *Metalogicon*. Oxford: Webb, 1929.

Como citar:

FERNANDES, Amaury. Elogio ao afeto. Homenagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 10-12, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

40 anos do PPGAV

PPGAV's 40th anniversary

Angela Leite Lopes, Maria Luisa Luz Tavora,
Paulo Venancio Filho, Rogério Medeiros,
Ronald Duarte, Sonia Gomes Pereira,
André Leal, Carlos Azambuja,
Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema

A entrevista, que homenageia o PPGAV por conta da efeméride de 40 anos de sua criação, foi dividida em duas partes. Na primeira, realizada em 12 de maio, no bairro de Laranjeiras, depuseram Angela Leite Lopes, Paulo Venancio Filho, Rogério Medeiros e Ronald Duarte. Na segunda, em 2 de junho, nas dependências da Escola de Belas Artes, as docentes Maria Luisa Luz Tavora e Sonia Gomes Pereira deram seus depoimentos. Os entrevistadores, em ambas as ocasiões, foram André Leal, Carlos Azambuja, Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema. Ao final, o documento reúne narrativas, experiências e transformações que contam desde a criação do programa e suas atividades, passando pela história da Escola de Belas Artes.

A transcrição da primeira parte da entrevista, realizada por Hansen Braga e Hellen Alves Cabral, teve a assistência técnica de Danielle de Oliveira Cardoso Joia. A edição foi de Carlos Azambuja e de Felipe Scovino. Da segunda parte Claudia Bartoly e Marilene Maia fizeram a transcrição, e Felipe Scovino, a edição.

Os dois encontros foram filmados e fotografados por Carlos Azambuja e Raphael Czamanski Pizzino.

Primeira parte

Felipe Scovino / Muito obrigado por vocês terem aceitado o convite para participar desta edição da revista *Arte & Ensaios*. Comemoramos, em 2025, duas efemérides, os 31 anos da revista e os 40 anos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rogério Medeiros, poderia começar falando sobre a criação do PPGAV em 1985?

Rogério Medeiros / Sou professor aposentado da EBA-UFRJ faz alguns anos e ingressei no PPGAV, na época mestrado em história da arte, em 1993. Tinha terminado meu doutorado na Universidade de Paris 7 e fui convidado pela professora Sonia Gomes Pereira para ingressar no Mestrado em História da Arte, que tinha duas áreas de concentração: História e Crítica da Arte e Antropologia da Arte. Posteriormente, esse programa vai se transformar no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, incluindo o doutorado. Mas isso foi um pouco mais tarde. Nesse período, quando aceitei o convite da professora Sonia, fui coordenador de 1994 a 1996 e, depois, na reeleição, de 1996 a 1998. Foi um período de certa forma heróico da pós-graduação, porque não tinha as verbas que teríamos poucos anos depois da Capes e do CNPq. Mas com a verba bancária que nós tínhamos então, com o pouco de verba, conseguimos fazer algumas coisas importantes. Evidentemente, eu tenho que realçar a importância do professor Almir Paredes; foi ele quem fundou o Mestrado em História da Arte e também conduziu, com as dificuldades da época, mas com muito empenho, os destinos do programa. Então, quando cheguei na pós-graduação, ela já tinha vários anos de existência. Mas eu tive a oportunidade naquele período de criar a revista *Arte & Ensaios*, assim eu a denominei na época, e também criei como coordenador – sempre com a importante colaboração de todos os alunos, sem os quais não poderia fazer nada, das duas áreas de concentração da época –, nós criamos, eu gosto até de falar no plural, os famosos Encontros de História da Arte, realizados todos os anos. O primeiro foi em 1994, no mesmo ano que foi criada também a revista. Então, foi um período de dificuldades, mas também de boas realizações em conjunto com os alunos. Eu lembro, aliás, que tinha um famoso relatório anual da Capes que nós tínhamos que fazer, e eu contei com a colaboração de todos os alunos. Criei uma força-tarefa com eles, dividindo-os – ‘você tá aqui, vocês não vão gostar talvez’ –, como se fosse os grupos dos 11 do Brizola. Eram dez alunos, eu acho que não chegava nem a dez, mas eram grupos pequenos, cada um cuidando de uma função de forma a coletar todas as informações do mestrado – não era um programa ainda, era um mestrado. Então contei com a colaboração de todos os alunos para fazer isso. Ao mesmo tempo, eu me fundamentei no trabalho realizado pelo Almir quando era coordenador, para os relatórios da Capes. Pesquisei os relatórios realizados pelo Almir, e vi que a conduta era aquela, simplesmente seguir as tendências anteriores, não tinha que inventar nada.

Agora, para isso eu teria que ter a colaboração de todos os alunos, senão a coisa não ia funcionar. E foi o que aconteceu. Isso no período em que fui coordenador, eleito em 1994 e, posteriormente, na segunda vez, em 1996, terminando em 1998. O Mestrado em História da Arte foi fundado com apenas uma área, a de História e Crítica da Arte. Posteriormente, em 1989, surgiu a área de concentração em Antropologia da Arte. Foi nessa área que eu ingressei, e, muitos anos depois, ela viria a se transformar no que é hoje a linha de concentração Imagem e Cultura. Naquela época eu tive a oportunidade de conviver com excelentes professores. Saudosos, brilhantes, inesquecíveis professores, a começar pela Berta Ribeiro. Antropóloga de alta consideração, uma pessoa consciente, uma autêntica representante na academia das lutas do povo brasileiro, dos indígenas, das lutas populares, uma pessoa importantíssima. Também tive oportunidade de conviver, no mesmo período, com a professora Heloísa Fénelon. Ambas eram do quadro do Museu Nacional. Uma professora extremamente talentosa, consciente dos grandes problemas do Brasil, numa época que, é bom lembrar, era muito difícil. Eram tempos muito difíceis. Também tive a oportunidade de conviver com outra professora importante, a Rosza Vel Zoladz. E a Liana Silveira também, essa era professora do quadro permanente da Escola de Belas Artes. Então, foi um convívio muito bom com essas e com outros professores. Devo ressaltar a presença na nossa área de concentração, depois linha de pesquisa, da Lygia Pape, com a qual eu convivi muito de perto nesse período. Ela era da nossa área de concentração de Antropologia da Arte. Era um quadro muito bom, muito brilhante, altamente talentoso, com uma experiência acadêmica fecunda, muito rica. Nesse período, eu era editor da revista, nos primeiros números, 1, 2, 3 e 4, acho que até o 5 fui o editor solitário, e posteriormente, houve o ingresso dos professores Paulo Venâncio Filho e Glória Ferreira. Eu continuei trabalhando algum tempo com os dois, e, depois, a revista pegou seu embalo e foi caminhando. Assim como também foram caminhando, com o tempo, os Encontros de História da Arte, que eram realizados em diversos espaços no Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Parque Lage... sempre fora do Fundão, sempre fora do nosso prédio clássico. Eram realizados visando mesmo atingir o maior público. Esses Encontros eram muito interessantes, muito ricos, com a grande participação de todos os alunos e professores. Então, esse foi meu primeiro período. Continuei no programa e, mais tarde, se não me engano, em 1999 houve a aprovação do

doutorado. E fizemos um grupo de trabalho: Sonia Gomes Pereira, Carlos Zilio e eu fizemos uma representação de cada linha para a implantação do doutorado. O primeiro exame de seleção foi em 1999, e a primeira turma ingressou no ano seguinte, 2000. Aí então já não era mais Mestrado em História da Arte, era PPGAV, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com três linhas de pesquisa. Antropologia da Arte deixa de existir como tal para se transformar em Imagem e Cultura, e é criada nesse momento, dentro desse grupo de trabalho, a de Linguagens Visuais. Um pouco mais tarde vai surgir uma quarta linha de pesquisa, que é Poéticas Interdisciplinares. É o formato atual. Com esse grupo de trabalho implantando o programa de doutorado – também estávamos em outra época de verbas, é bom lembrar –, a revista adquiriu novos formatos, mais riqueza gráfico-visual e foi encorpada com artigos mais amplos, de colaboradores externos. Desde as origens, tinha obras dos externos, mas então houve uma colaboração mais ampla e com qualidade gráfico-visual ampliada. Isso se deve também, é claro, ao trabalho impecável dos docentes e dos alunos, é bom ressaltar. Não só a verba resolve esses problemas. Para fazer uso da verba é necessário também ter talento, qualidade, interesse e disposição para levar adiante as atividades. Eu me lembro dessas etapas até chegar a 1999 com a implantação do doutorado. Lembro que o programa já estava bastante encorpado, já estava bastante visível a sua estrutura, que parece a mesma dos tempos atuais. Nós tivemos também dificuldades, é claro, grandes dificuldades com relação ao espaço. O incêndio no prédio da Reitoria, por exemplo, com sérios problemas para a pós-graduação. A Escola de Belas Artes como um todo é a pós-graduação. Mas na primeira fase eu gostaria de colocar de maneira geral tudo isso; depois, se for necessário, eu posso entrar em detalhes.

FS / Muito obrigado, Rogério. Paulo, fazendo um gancho com algo que o Rogério citou, por exemplo, a participação da Lygia Pape nesses primeiros anos do programa, e Linguagens Visuais sendo a terceira linha de pesquisa a ser criada, você poderia falar um pouco de sua experiência na pós-graduação e de sua atuação na linha? Algo que é o diferencial na linha é a participação de artistas no ensino, de artistas na pós-graduação, que não era algo exatamente comum naquele momento.

Paulo Venancio Filho / Eu não tenho grande memória para datas, mas vou tentar recuperar. Acho que eu entrei em 1994, se não me engano, 1994 ou

1995. Eu fiz o concurso para a EBA – fui avisado de que haveria esse concurso. Se não me engano, foi a Sonia Gomes Pereira, ou a Angela Ancora da Luz, quem me avisou a respeito. Eu já escrevia sobre arte, já tinha feito algumas curadorias, mas na época eu ainda fazia o doutorado na ECO-UFRJ, orientado pela professora Heloísa Buarque de Hollanda, posteriormente Heloísa Teixeira. Fiz esse concurso e entrei em segundo ou terceiro lugar. Houve uma complicação no concurso, eu não fui admitido imediatamente, mas comecei como professor substituto. Tempos depois, eu ainda sendo substituto, o Zilio é convidado pela Sonia Gomes Pereira. Ele ingressou na EBA com essa missão de constituir um curso de pós-graduação para artistas. Essa foi, se não me engano, a condição que ele colocou para se tornar professor na Escola de Belas Artes. Ele já tinha criado na PUC-Rio o curso de história da arte e, na EBA, ele entrou com essa ideia e constituiu esse curso de linguagens visuais, dirigido especificamente para artistas, o que era uma novidade na época. Acho que foi o primeiro curso com essa especificidade no Brasil. Eu lembro que foi complicado de constituir, administrativamente ou burocraticamente, porque o Zilio já tinha doutorado e precisava agregar outros professores. Então, o professor Paulo Houayek, que era já um professor da EBA, foi convidado pelo Zilio. E eu, que ainda não tinha defendido o meu doutorado, fui convidado pelo Zilio também. Então, se eu lembro bem, no início éramos nós três. Eu comecei a dar aula antes de terminar meu doutorado. Depois a Lygia Pape integrou a linha, assim como a Glória Ferreira. Mais tarde, Milton Machado. O grupo foi se formando naquele sentido que o Zilio tinha pensado, um grupo de artistas que estariam oferecendo um programa de pós-graduação para artistas. O que eu posso dizer é que o curso deu uma nova dinâmica para a EBA, uma nova característica, uma presença, uma nova inserção cultural da EBA no ambiente das artes plásticas do Rio de Janeiro. Minha lembrança e minha experiência são de que os artistas contemporâneos, estou falando de um modo geral, eram pouco receptivos à Escola de Belas Artes. A EBA era ainda vista como o lugar da tradição, conservadora etc. Então, a própria figura do Zilio, como artista contemporâneo, deu, digamos, essa atração do programa para artistas contemporâneos jovens que desejavam se qualificar academicamente. O ambiente criado pelas Linguagens Visuais foi um ambiente de grande discussão acadêmica, de colocação de problema, de ligação da escola com o ambiente das artes plásticas. Ingressaram vários artistas importantes, que já tinham participado de bienais e de outras exposições.

O programa teve essa dinâmica expressiva que atraiu novos interesses para a escola. E acho que isso se deveu muito ao fato de ser um programa formado por artistas e dirigido por artistas. Havia essa sincronia. De início não tínhamos um espaço; só mais tarde conseguimos o Galpão. Ronald pode falar a respeito. Era um programa que foi criado a partir desse grupo que pensou como é que daríamos aula para artistas, porque isso não existia, não tinha uma tradição, uma história. Nós queríamos de uma certa maneira romper com o esquema de belas artes que vinha desde a instauração do Império etc. Nós queríamos ainda pertencer à Escola de Belas Artes, mas inserir a escola num panorama mais amplo, contemporâneo. Foi um início de muita discussão, porque havia algumas divergências: um professor imaginava que o curso devia ser dessa maneira, outro professor achava que devia ser daquela maneira. Foi nessa combinação que o curso surgiu e foi se desenvolvendo ao longo do tempo, formou artistas importantes e que hoje estão em outras universidades. Então, acho que supriu essa qualificação acadêmica que era necessária, porque para você ser professor do ensino superior você precisa ter a qualificação acadêmica. Então, o curso deu essa qualificação aos artistas para que eles pudessem se tornar professores na área da própria prática que eles exerciam, quer dizer, ser artistas. Acho que essa foi a grande contribuição do programa dentro da Escola de Belas Artes – esse processo ainda está se propagando e continua a partir desses outros instrumentos, eu vou chamar assim, que o Rogério mencionou, a revista, os Encontros etc. Todas essas atividades que, hoje, os alunos já desenvolvem até espontaneamente, construindo grupos e relações fora da escola, expondo em lugares não necessariamente vinculados à escola, tornando esses artistas figuras independentes, digamos assim, depois de ter cursado o programa. Acho que essa foi a grande contribuição do programa, nesse sentido de abertura que ele deu à EBA, e a atração que a escola obteve a partir da inauguração desse programa.

FS / Angela, você poderia falar um pouco então sobre Poéticas Interdisciplinares? A linha tem autonomia frente à de Linguagens Visuais. Ambas fazem parte do mesmo campo de pesquisa, mas essa autonomia está conectada também a interfaces muito próprias que Poéticas possui, por exemplo, com a teatralidade, com as artes cênicas, com a dança, na sua relação com a fronteira entre arte e tecnologia. Como Poéticas Interdisciplinares construiu seu próprio campo de atuação dentro de um programa que já estava consolidado?

Angela Leite Lopes / Vou me apresentar: sou docente aposentada da Escola de Belas Artes, onde, de 1998 a 2018, fui professora do curso de artes cênicas, que é um curso de cenografia e de figurino. O que me interessava era poder atuar no PPGAV dentro de uma perspectiva interdisciplinar. A Escola de Belas Artes é uma escola muito plural, tem uma diversidade muito grande e só tinha um programa de pós-graduação naquela época, que era o PPGAV. Eu confesso até que quando comecei a dar aula na escola, fiquei me perguntando se eu devia me apresentar à pós-graduação, já que eu já era doutora. Houve então um primeiro momento em que eu fui tateando, tentando entender o meu lugar ali. É importante lembrar, como o Rogério frisou, os diferentes momentos pelos quais a escola passou. 1998 foi um ano muito duro para a universidade porque muitos professores tinham ido embora. No curso de artes cênicas tinha havido uma evasão: a Rosa Magalhães, o Fernando Pamplona, a Liana Silveira tinham se aposentado. O corpo docente tinha que contar com muitos professores substitutos. Aí aos poucos, as coisas foram se reestruturando. Foi nesse contexto que eu fui vendo como eu podia me integrar às diversas atividades da universidade. Não lembro exatamente em que ano a Poéticas Interdisciplinares foi criada, mas lembro que em 2002 eu fui vice-diretora da Angela Ancora da Luz, e a partir daí comecei a entender melhor o funcionamento da escola. Meu primeiro contato com o PPGAV foi como colaboradora. Queria fazer uns parênteses: eu sempre me interessei muito pela questão da visualidade nas artes cênicas. A gente acaba introjetando esse guarda-chuva institucional de áreas estanques, que é, claro, uma maneira de organizar as verbas etc., mas eu não consigo me inserir muito dentro de um campo estreito. Eu mesma acabei achando muito mais frutífero, para mim, estar numa Escola de Belas Artes do que numa Escola de Teatro, por exemplo, como a da Unirio, onde eu teria que atuar só num “compartimento” do teatro. A visualidade da cena é, na minha opinião, algo talvez mais importante, mais estruturante do que a questão do texto. E os estudos na área especificamente de teatro são, tradicionalmente, muito mais ligados ao texto e à palavra. Então, o fato de eu estar nas belas artes me fez também desenvolver a minha pesquisa nessa questão da visualidade da cena, que é importantíssima, mas enfim, isso é um outro capítulo. Primeiro colaborei com o programa dando algumas aulas sobre Tadeusz Kantor, que era o artista que eu trazia para trabalhar essa interface de artes cênicas com artes visuais. Fui vendo em qual das linhas do

programa eu poderia entrar. Aí o Carlos Murad, que também tinha desejo de se inserir no programa, me procurou. Ele coordenava o Laboratório de Fotopoética, ligado ao trabalho e à pesquisa dele sobre fotografia. Ele me procurou para criarmos a linha de Poéticas Interdisciplinares. Carlos Murad, Carlos Azambuja, Celso Pereira e eu fomos os professores que iniciaram a linha, mas quem formatou e defendeu o projeto foi o Carlos Murad. Eu não lembro o ano exato. Nos inserimos junto a Linguagens Visuais, porque a proposta deveria ser teórico-prática. Isso é importante porque estava implícito na proposta de Linguagens Visuais, mas nós explicitávamos que não se tratava apenas de querer criar uma obra, e sim de mostrar que a obra é um pensamento – acho que essa foi uma importante contribuição das novas pós-graduações em arte no Brasil. O Paulo Venancio fez doutorado na Comunicação, eu fiz o meu na Filosofia, porque durante muito tempo o artista só podia procurar o campo teórico para fazer sua pesquisa. Então a novidade era mostrar o pensamento que uma obra traz, e não simplesmente teorizar a partir da obra. Pelo contrário, é a obra que propõe um pensamento. Esse era o foco. O aluno que procurava a linha tinha que ter uma questão, uma hipótese. Gosto muito de citar o trabalho da Desirée Bastos, que foi minha orientanda no mestrado – aí eu vou falar mais do meu ponto de vista, obviamente. Hoje ela é professora da escola, da área de figurino. Ela partiu da seguinte questão: “Por que toda cena parte de um texto? Por que uma cena não pode partir de um figurino?”. *Cena para um figurino* foi o nome da pesquisa: ela criou um figurino e convidou uma atriz para criar uma cena a partir dele. No momento da qualificação ficou claríssimo que aquele figurino não trouxe nada de novo na maneira de se conceber uma cena. A atriz vestiu o figurino e embarcou num relato psicológico. Esse momento da qualificação foi importante para ela perceber o que não estava funcionando e ela reformulou tudo para o projeto final. Para a dissertação, ela criou um figurino que era um penetrável em tecido resistente, como brim, com várias aberturas e preso ao teto e/ou às paredes com elásticos. O corpo que entrasse provocava movimentos, havia um contracenar entre o corpo e o figurino, e dessa relação nascia a cena. Eu lembro que teve um evento no Fórum de Ciência e Cultura sobre performance, e *Cena para um figurino* participou. Minha filha era pequena, ela e uma amiga entraram juntas. Claro que dali surgiu um tipo de cena ali, o figurino se mexeu de um jeito... Uma pessoa pesada entrava ali e o figurino já funcionava de outro jeito, uma bailarina que entrasse... Assim ficou claro que

Cena para um figurino não podia ser simplesmente uma mulher que entrasse no figurino e começasse a falar do dia em que o amante a deixou. Acho que esse tipo de proposta foi bem bacana para acompanhar as etapas, os desdobramentos na prática da discussão sobre o que fundamenta uma cena, ver naquele experimento o pensamento em obra. Eu só me sinto à vontade para falar da minha própria atuação na linha, obviamente. Mas acho que Poéticas Interdisciplinares ajudou muito os docentes da dança, que agora têm a sua própria pós-graduação no curso de dança da UFRJ. Os professores que criaram a pós-graduação da dança se qualificaram em outros programas. Foi muito importante propiciar que um outro programa fosse criado a partir da nossa atuação. Vinham muitos alunos também da área de fotografia. Nós formamos a linha com esses quatro professores que mencionei. Depois entraram Malu Fragoso, Doris Kosminsky e Guto Nóbrega. Malu e Guto têm uma pesquisa específica com as novas tecnologias. Todo um trabalho muito interessante de performance com as novas tecnologias. Eu não sei mais dizer os termos, mas o *performer* está lá num outro lugar e a performance acontece lá e aqui... Eu não sei como está agora, porque eu me afastei do programa, mas acho que essa linha abriu espaço para muitas pesquisas específicas. Voltando a falar sobre a interface com as artes cênicas, acho que, às vezes, tinha um pouco de dificuldade nas bancas, porque chegava o pessoal da dança ou das artes cênicas e a própria banca tinha o reflexo de questionar aspectos que diziam respeito à especificidade dessas “outras áreas”. Havia uma certa estranheza. Pessoalmente, acho sempre muito boa a perspectiva de ver de fora, de se confrontar com algum aspecto inesperado em relação a seu campo usual de atuação. Os alunos podem trazer algo que obriga o professor a mudar um pouco o olhar, que é o que o professor está habituado a fazer. Eu participei de várias bancas de alunos da área de fotografia e de novas tecnologias, e sempre foi muito interessante. Quem vê de fora enxerga coisas que quem já está na área nem sempre percebe. Em relação ao que o Paulo falou sobre Linguagens Visuais, eu estava pensando: eu me graduei em 1981, fiz doutorado em 1985, e me lembro de que nessa época, acho que qualquer que fosse a área, artes cênicas ou artes visuais, havia uma rejeição em relação à academia. Hoje em dia, se você for ver, a maioria dos artistas dessa geração vai para a universidade cursar mestrado, doutorado e muitas vezes segue depois como docente. Temos que lembrar que o Brasil é um país que não tem subvenção para artista. Na Europa, o artista tem uma maneira de sobreviver,

ele pode desenvolver uma obra, uma pesquisa, e receber um salário para isso – vamos dizer assim. No Brasil, não. Então, a única forma de se ter estabilidade financeira para criar acaba sendo na universidade. Não sei como estão agora os programas de bolsa... mas isso foi sendo descoberto a partir da minha geração, dos anos 1980 para cá, quando as pós-graduações realmente se firmaram e se foi percebendo que não havia essa dicotomia entre o acadêmico, o teórico e o artista. Na minha área, de teatro, ou o cara vai para a Globo, ou ele vai para a universidade, não tem meio-termo. Na área de artes plásticas ou vai para um mercado ou.... Então acho que a pós-graduação tem uma importância muito grande para o contexto artístico de hoje, desfazendo um pouco uma certa visão romântica do que é ser artista.

FS / Bom, nós tocamos em vários pontos sensíveis da trajetória da EBA e que se confundem com a sua vida, Ronald. Você foi discente de uma das primeiras turmas de Linguagens Visuais, então seria importante trazer também esse depoimento. De certa maneira, você fez parte de um experimento. Poderia também falar sobre sua atuação na universidade, já como técnico-administrativo e docente? Além disso, seus anos de atuação na *Arte & Ensaios* fizeram sua passagem ser pioneira, fundamental e marcante.

Ronald Duarte / Eu acho que sou o único que estive nos três lugares: como estudante, como técnico administrativo e, agora nos últimos dez anos, com o Desilha a convite da Livia Flores como professor do programa. Já estamos indo para a quarta publicação do Desilha que, em 2026, vai fazer dez anos. O projeto Desilha foi uma provocação da Livia acerca das minhas caminhadas, as minhas derivas, e ela perguntou: “Não toparia?”. Tínhamos criado um curso, um grupo, de que logo depois o André Leal também veio participar, chamado Atotalidade, que está inscrito no CNPq e que deu origem ao projeto Desilha. Partimos de um texto do Deleuze sobre o andar sem saber para onde, sem saber a direção, mas descobrindo o mundo a cada instante. A última caminhada foi de cinco quilômetros e meio, e eu mesmo me surpreendi com tudo o que nós conseguimos abranger em quase duas horas caminhando, e que foi quase um longa-metragem o que registramos. Sobre a minha história: eu comecei a graduação em pintura em 1985, quando, aliás, o PPGAV foi criado. Tive mil problemas na graduação por conta da minha indisciplina e do meu trabalho. A arte me consumia, e eu não conseguia dar conta dos exercícios. Então, eu trazia o meu trabalho para o

professor avaliar e muitas das vezes eu ganhava zero. Eu não sou graduado pela Escola de Belas Artes, não concluí a graduação. Sou bacharel em Direito. Entrei muito jovem, com 16 anos, na faculdade de Direito e me formei aos 21. Com 21, prestei vestibular e entrei com 22 para a Escola de Belas Artes. E, desde então, cá estou. Depois de dez anos vivendo a graduação fiz o processo seletivo da primeira turma de mestrado em Linguagens Visuais, que concluí em 1998. Agora, com 63 anos faz 40 anos que estou na EBA. Os dez primeiros anos foram insistindo na graduação. Mas o melhor de tudo foi que nessa graduação, e com uma certa irritabilidade, eu encontrei Lygia Pape. E ela foi um divisor de águas na minha vida em relação a tudo, porque eu não conhecia Lygia Pape, Hélio Oiticica nem Antonio Manuel, que divide ateliê comigo até hoje. Eu não sabia da história dele também. E quando eu descobri, comecei a querer ler tudo e saber de tudo o que acontecia. Eu sou muito sortudo, pois Lygia Pape me apresenta muitas pessoas, incluindo a família Oiticica. Então, eu tive momentos maravilhosos na Escola de Belas Artes, mas por escolha e não por ser um assíduo aluno dedicado. Eu me inscrevia nas matérias mais difíceis, estranhas, para poder conhecer a Escola como um todo e ficar amigo, e às vezes inimigo, dos diretores — eu já tive mil brigas. Foi quando Zilio estava chegando, e eu já era assistente da Lygia Pape, aí ela foi convidada pelo Zilio para compor o corpo docente de Linguagens Visuais — ela foi uma mestra na questão institucional, como transitava bem dentro da universidade! Ela conheceu o professor Luiz Carlos Bevilacqua da Coppe, que foi quem citou o galpão. Ela falou: “Nós vamos para lá”. Até então nós tínhamos aula no meu ateliê, no ateliê da Suzi Coralli... pois a primeira turma de Linguagens Visuais não tinha sala de aula. Linguagens Visuais não tinha lugar para trabalhar. Isso que é resistência e perseverança de querer fazer. Quando conseguimos o galpão, ele estava carregado até o teto de material descartado. Tive que fazer um leilão daquilo. Fotos do *Caderno de Linguagens Visuais* editado naquela época remetem a esse momento, quando conseguimos ter as primeiras aulas no galpão. Essa caminhonete, que está na contracapa, era do pessoal da divisão de transporte que dava apoio. Começamos a ter aula com os alunos fazendo a limpeza. Todos juntos, como o Rogério lembrou. Não tínhamos segurança, então, todos que trabalhavam no galpão tinham suas respectivas chaves. Foi uma luta de Linguagens Visuais, desse grupo formado por Paulo Venancio e Paulo Houayek.

PVF / Porque o Paulo Houayek já estava lá. Eu e o Zilio entramos depois. Nós procuramos o Paulo para configurar o grupo administrativamente e burocraticamente. Precisava ter aquele número de professores para formar uma linha, era alguma coisa assim. Eu estava terminando o doutorado, então precisava de mais alguém, precisava configurar aquilo dentro da burocracia acadêmica.

RD / Exatamente. Então, é essa força-tarefa, essa vontade de que *Linguagens Visuais* existisse, que, aliás, me segura na maior parte das vezes. Já podia ter saído, mas fico porque é necessário incentivarmos os alunos a trabalhar. Dá ânimo também lembrar de tudo aquilo que vivemos. Tivemos defesas maravilhosas, como as do Arthur Leandro e Edson Barrus. Tive o privilégio de Lygia Pape me apresentar à professora Heloísa Fénelon e a Berta Ribeiro quando nós levamos ao Museu Nacional um grupo de indígenas para conhecer a maior coleção de arte plumária. Que acabou pegando fogo – chorava igual criança quando vi o incêndio do museu, porque eu sabia de tudo que tinha lá. E a professora Heloísa Fénelon era especialista nisso tudo. Mas minha trajetória como estudante na Escola de Belas Artes foi bastante confusa, porque eu cursava também a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Eu transitava fora e dentro da EBA. Isso me ajudou muito quando eu encontrei a Lygia Pape. Ela me perguntou: “Não quer ser meu assistente? Não quer trabalhar comigo?”. Respondi que sim. Mas brigávamos muito. Ela era exigente num nível maravilhoso. A entrevista dela para a *Arte & Ensaios* foi feita pelo Paulo Venancio Filho e Glória Ferreira no meu ateliê. Essa história é interessante porque o Marcus Dohmann tinha vencido um concurso para criar a nova marca da revista. Só que a Lygia Pape já tinha sido convidada para fazer a capa do número, e ela fez uma nova marca para a revista, que depois a comissão da própria revista escolheu como marca definitiva. E aí os ânimos ficaram abaladíssimos. Marcus soube disso e ficou supertriste com a história. Essas histórias são momentos interessantes da revista, porque mostram a vontade de que ela existisse, e cada vez melhor. Com elas podemos elaborar sua evolução. Eu trabalhava no Intercâmbio Cultural da EBA, e a Sonia Gomes Pereira falava: “Ronald, preciso terminar a revista! Já conseguimos rodar, mas não conseguimos encadernar. Vamos! Cola quente, tarja preta, três números”. Durante esses três primeiros números, de 1994 a 1996, quando foi criada a linha de *Linguagens Visuais*, eu ficava ajudando a encadernar a revista e a distribuir. Eram só 300 cópias. O Rogério fez um projeto para a Capes e o CNPq, e pela primeira vez

a revista teve dinheiro! Olha que felicidade! E então pudemos fazer uma capa melhor e encadernar a revista com uma tiragem de mil exemplares. E tinha a história do direito autoral, de domínio público. Tem certas imagens que depois de alguns anos caem em domínio público, mas essa revista foi parar na Fundação Picasso, em Barcelona. E aí a carta da Fundação veio de Barcelona pedindo a cassação da revista ou a devolução do maior número possível de exemplares para que as imagens não fossem divulgadas, já que os direitos autorais não tinham sido pagos. Então, a Sonia disse: “Ronald, vamos juntar todas as revistas do número 4 e mandar para a Fundação”.

RM / Só que a obra não estava em Barcelona nem em Paris, estava em Nova York [no MoMA].

RD / Sim, mas os direitos são da Fundação Picasso. E aí mandamos as revistas para eles ficarem mansinhos, e ficou tudo bem. Para o número 5 da *Arte & Ensaios* – o Rogério continuava na revista –, o Zilio já estava na equipe e trouxe consigo a *expertise* da revista *Gávea*. A Lygia Pape falava sobre o formato da revista *Gávea*: “É melhor para ler, é melhor não sei o quê...”. E aí ela começou a participar, deu uma entrevista para a *Gávea* e depois nos sugeriu: “olha, se todos os artistas entrevistados se comprometessem a fazer a capa, nós não teríamos esse problema de direito autoral, porque dessa forma o artista faz e doa para a instituição. Todo mundo vai querer fazer!”. E assim começamos a série, e tudo passou tão rápido que se passaram 25 anos. Foram 25 anos na revista. E o melhor de tudo era a entrada de todos os estudantes novos: Izabela Pucu, Cezar Bartholomeu, André Leal... Todos passaram pela revista e tiveram um envolvimento, uma doação. Isso que o Rogério falou: envolver mais estudantes do programa nas questões, na revista; chamar as pessoas para o Encontro. Acho que os estudantes de hoje podiam participar mais, porque conforme o programa foi crescendo, as linhas de pesquisa foram se tornando mais autônomas e distantes umas das outras.

PVF / Outra coisa importantíssima foi que o programa formou vários professores que se tornaram professores da escola. Então, o programa renovou o quadro acadêmico da Escola de Belas Artes.

RD / E quase todo o Instituto de Artes da Uerj é de ex-alunos nossos!

PVF / E de outras universidades do Brasil e do mundo!

RD / Cyriaco Lopes Pereira leciona em Nova York hoje.

FS / Aproveitando esse gancho, queria fazer uma pergunta para o Rogério. Como foi conseguir verba das agências de fomento não só para produzir a revista, mas também para bolsas para os alunos quando o programa ainda estava se estruturando? E sabemos o quanto artes é um campo extremamente mal representado ou malvisto mesmo por determinados governos. Então, como você conseguiu vencer essa batalha e obter as primeiras verbas públicas para o mestrado?

RM / Bem, a pobreza era franciscana. Existia uma taxa de bancada que era depositada na conta, era uma coisa simples. É difícil saber quanto era na época, mas é só olhar a cara dos primeiros números da revista para ver que não havia recursos. Por intermédio de um aluno que era da gráfica, conseguimos imprimir tudo de graça. Até o papel. Não pagávamos nada!

FS / Na gráfica da universidade?

RM / Sim, a gráfica da universidade fazia tudo. Então, o custo era o mínimo possível. Não precisava de verba do CNPq, não precisava de tanto. Com o tempo, a revista foi adquirindo outros formatos, mas aí já tínhamos mais verba da Capes e do CNPq. Eu lembro até que depois de mim, a Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que foi coordenadora, conseguiu fazer muita coisa.

RD / Ela fez umas 15 publicações. Eu trabalhei muito com ela!

RM / Eram tempos de vacas gordas, era menos franciscano. E daí o programa adquiriu outros formatos e, até, em 1999, passou a ter doutorado e teve seu nome alterado. Não era mais Mestrado em História da Arte, mas sim Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com mestrado e doutorado.

RD / O primeiro número [5] a ser rodado fora da UFRJ é este aqui, que foi feito na gráfica Velha Lapa, do Antônio Passos, um amigo nosso que fazia um preço camarada. Catávamos o dinheirinho para conseguir fazer a revista. Não havia grana ou verba específica, como na época da última revista que eu rodei. Hoje a revista é *online* e em plataforma digital, o que, aliás, me deixa um pouco chateado porque eu não consigo ver a revista como um todo. Tinha o maior apego à revista em papel. E eu não me apresentei? Eu sou Ronald Duarte, mestre em Linguagens Visuais, da primeira turma. E isso para mim foi o máximo, porque eu não tinha terminado a graduação na EBA, e o Zilio me disse: “Você tem a graduação em direito, então dá para se inscrever na pós”. Apresentei meu diploma de direito e passei, porque eu estava fazendo um curso na Unirio de

história da arte moderna com Ronaldo Brito. Estudava Giulio Carlo Argan. E foi justamente o livro dele a bibliografia adotada pela linha de Linguagens Visuais. Então, foi outra sorte entrar no programa e encontrar a Lygia Pape, estar com o Ronaldo Brito, e depois veio o Zilio montar a linha de pesquisa.

RM / A Lygia era um motorzinho.

PVF / O [Luiz] Bevilacqua era diretor da Coppe, que na época tinha grande poder dentro da universidade.

RD / Exatamente. E ali era o antigo Gente, um Departamento de Engenharia da Coppe que funcionava no galpão e tinha sido desmontado. Virou um depósito de móveis e objetos velhos da universidade. Então, ele nos mostrou aquilo e falou: “Tudo bem, eu consigo esse galpão, mas olha como ele está”. E esse foi o primeiro desafio, fazer aquele galpão ficar de uma maneira possível de a galera trabalhar. Todo mundo da turma que já era nômade, que já assistia aula no ateliê ou em outros lugares, estava ávido por um lugar. E quando o galpão abriu, todos começaram a trabalhar, e foi sensacional. Foi o momento mais rico do galpão. Todo mundo trabalhava ao mesmo tempo. Foi também quando o Zilio fez um projeto para conseguir computadores. Depois disso fizemos outro projeto para conseguir o teto de gesso.

PVF / O Zilio, por já ter atuado no Programa de História da Arte da PUC, tinha experiências com o CNPq e a Capes. Ele já era uma pessoa conhecida no meio.

ALL / Ele foi representante de área. E a Sonia Gomes Pereira também.

PVF / Sim, depois. Mas eu acho que previamente ele já trazia uma experiência dessa relação com as agências de fomento.

FS / Vocês poderiam falar um pouco sobre as publicações e os eventos de que estiveram à frente? Eventos de um modo geral que vocês ajudaram a pensar e a produzir. Acho que isso é uma marca de distinção do PPGAV e abriu relações com um público mais amplo, para além das relações institucionais e internas à academia. Isso seria uma espécie de marco importante para a memória do PPGAV.

ALL / Eu lembro que o Guto e a Malu organizavam eventos internacionais – *Hiperorgânicos*. Infelizmente, eu não estou mais com isso muito nítido na memória, mas eles organizaram eventos que repercutiram bastante na área deles e que têm longevidade.

PVF / Eu vejo também que o Programa deu uma condição de autonomia para os alunos realizarem os próprios eventos. Por exemplo, agora está acontecendo uma exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica organizada por três alunos da EBA e do PPGAV. Então, isso mostra como o programa propiciou essa, digamos, autoestima. Uma segurança de poder agir dentro do ambiente artístico.

RD / Para cada número da revista nós fazíamos um evento de lançamento no Parque Lage. Sempre convidávamos o artista que foi entrevistado e mais alguém para conversar. Então, era sempre um evento público com muita gente, e isso criou um público de leitores interessados na revista e que perguntavam: “quando é o próximo lançamento? Quem vai ser o artista do próximo lançamento? Quem vocês vão entrevistar?”. E o Parque Lage era parceiro para todos esses eventos. Também fizemos lançamentos no Paço Imperial e no Centro de Artes Hélio Oiticica. Fizemos o evento de 10 anos da linha de Linguagens Visuais com exposições, defesas, e uma megaexposição de egressos e atuantes da linha. Fizemos vários eventos de abertura de exposições de pessoas que estão no programa e dialogam com o mundo aqui fora.

ALL / Eu lembrei de um evento de Linguagens Visuais que aconteceu logo quando eu estava entrando no programa. Foi de uma turma de alunos que se inscreveu no edital da Funarte e deslocou por um tempo as aulas de Linguagens para o Palácio Capanema. Vocês lembram disso? No segundo semestre de 2012.

FS / Isso foi um projeto do Cesar Bartholomeu. Foi ganhador de um edital da Funarte de ocupação que promovia uma discussão da academia com o público geral.

PVF / Vários artistas da EBA foram escolhidos para o Prêmio Pipa... Então, isso tudo mostra essa expansão para fora da escola.

RD / Eu mesmo estou no Pipa. participei do evento *Açúcar Invertido*, que o Edson Barrus organizou no Edifício Gustavo Capanema. Arthur Leandro trouxe árvores de Manaus e uma motosserra, e ficou a semana inteira do evento só cortando árvores, fazendo aquele barulho de motosserra dentro da Funarte.

RM / Isso me fez lembrar daquelas suas experiências em Santa Teresa.

RD / Sim, de quando eu botei fogo nos trilhos da Rua Almirante Alexandrino.

RM / Pois é, aquilo foi incrível. Teve uma participação no bairro todo.

RD / Exatamente! Todo mundo participou. Nós fizemos muitos eventos com o PPGAV e com os estudantes que saíram de lá. Essa relação da universidade

com o mundo se dá muito pelo PPGAV, porque a graduação tem uma distância com a comunidade local. É algo mais recuado e percebemos que as pessoas ficam meio perdidas. Então acho que, dentro da Escola de Belas Artes, o PPGAV é a luz no fim do túnel; é como se fosse a ponte para você sair da instituição, sabendo o que está acontecendo lá fora.

FS/ Tem a ver com o que a Angela comentou: a pós-graduação acabou virando uma oportunidade única não só de profissionalização....

ALL / Mas de desenvolvimento de uma obra. A oportunidade de ganhar uma bolsa de doutorado já é alguma coisa. Tem o tempo das vacas gordas e magras. Eu lembro que a Capes criou um programa de pós-doutorado ótimo, e foi quando eu supervisionei a Giselle Ruiz, que era da área de dança, e ela conseguiu ter uma verba por dois anos para equipar um estúdio na EBA, fazer publicações e dar aulas. Era uma ótima bolsa. E quando acabou esse prazo, o edital seguinte já não era tão bom. Então, nem sempre é possível dar continuidade, e isso é uma pena. A situação é flutuante, às vezes tem muita verba e outras vezes tem menos. Outra coisa que lembrei enquanto vocês falavam é a questão dos convênios com as universidades do exterior. No meu caso, eu fiz um evento no ano da França no Brasil (2009) que envolveu a EBA, e em parte o PPGAV. Nós trouxemos um artista franco-suíço que era escritor e criava desenhos e performances, o Valère Novarina. Ele é uma referência importante no teatro, e a obra dele tem também essa relação fundamental com a visualidade. Na época, a UFRJ tinha um convênio com a Universidade Paris 8, e então foi possível trazer alguns professores e alunos de lá. E eu me lembro que depois vieram os representantes da Universidade Paris 8 para renovar esse convênio.

RD / Na revista *Arte & Ensaios*, por exemplo, a Glória Ferreira contribuiu muito para essa internacionalização, trazendo professores da França para fazer parte do nosso conselho editorial. Houve também um diálogo com a Alemanha. Nessa ocasião, eu, Livia Flores e Cezar Bartholomeu fomos a Berlim para lançar o número 13 da revista.

PVF / Teve um número com lançamento na Tate Gallery. É a edição 14, em 2007, com organização do Michael Asbury e Milton Machado. Eu fui a um seminário em Londres por conta disso.

RD / Livia Flores também participou de seminário em Berlim e expôs a participação da revista. Foram duas edições bilíngues a partir dessas cooperações

com os parceiros ingleses e alemães. E antes de Glória Ferreira morrer, estávamos planejando uma parceria com a Sorbonne, tendo Gilles Tiberghien como contato. A ideia dela era fazer uma revista bilíngue com a França. Os contatos continuam, mas depois que ela teve problema de saúde e precisou sair da revista, não falamos mais nisso. E depois a revista também sofreu cortes de verba, mudou de plataforma, passou de anual para semestral, dentro de uma plataforma que não é mais o papel.

FS / Rogéria, gostaria de fazer alguma pergunta?

Rogéria de Ipanema / Não vou fazer exatamente uma pergunta, mas gostaria de fazer uma colocação e apresentar uma parte de nossa programação para este ano, para o PPGAV ano 40. Faremos um encontro de quatro dias no Paço Imperial, de 23 a 26 de agosto, já incluindo os estudantes ingressantes na seleção de 2025. A ideia é fazer uma programação com módulos que representem toda essa diversidade que vocês apresentaram, com atividades e oportunidades que cada linha proporciona, trazendo, assim, o diálogo da escola com a comunidade. Vejo a extensão como um braço que liga a universidade com a sociedade, sendo também um lugar de capilaridade. Então, gostaria de contar com vocês para juntos pensarmos esses módulos, essas partes de internacionalização; toda essa participação e esses momentos históricos, inaugurais e fundantes que o programa apresentou na constituição. E ouvir vocês é muito importante para entender como aprendemos. Esse desenvolvimento, coragem, luta e persistência na universidade precarizada. Esse encontro inaugura um momento de abraço e celebração, por conta da revista, da coordenação e do PPGAV. Hoje, nossas linhas de pesquisa têm muita autonomia, e isso é salutar, mas penso que neste ano nós temos a missão de colocar essas autonomias em potência para avançar. São consolidações muito importantes. Então, queria agradecer a oportunidade de poder participar disso, e fico muito feliz de compartilhar esse momento com vocês.

André Leal / É uma oportunidade muito rica poder ouvir as experiências de cada linha e acho que escutamos, nessas falas, diferentes atuações do PPGAV em relação à formação de artistas e críticos de arte e também ao circuito artístico brasileiro, que na década de 1990 ainda estava se institucionalizando e que hoje se encontra muito mais consolidado. O PPGAV tem uma característica que é a formação de artistas e a formação teórica, e isso é muito rico. Às vezes essas

formações são estranhas entre si, mas também têm suas conversas. Então, se possível, nessa rodada de comentários vocês poderiam pontuar um pouco mais como entendem a relação entre a formação teórica de artistas e críticos e essa institucionalidade artística no país e na cidade do Rio de Janeiro?

PVF / No meu caso, que fui o participante inicial da linha de Linguagens Visuais, era um desafio porque eu era o único não artista entre os professores. E não acho que era um desafio só para mim; era para os outros também. Nós pensávamos: o que ensinaremos para as pessoas? Qual é o propósito desse curso? Como vai ser? Como vamos conduzir esse curso? E esse processo foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Não tínhamos uma ideia preestabelecida. Nós abrimos a pós-graduação com essa ideia de ser um programa teórico-prático dirigido especificamente para artistas. O que era uma ideia já existente nos Estados Unidos, mas no Brasil era algo inédito. Então foi um processo de aprendizado, tanto de um lado como do outro, entender como nos comportávamos naquele ambiente de troca intelectual. E mesmo dentro do grupo de professores, havia certas divergências, pois alguns entendiam que o trabalho do aluno-artista deveria ser o objeto da tese ou o que seria uma tese de artista? A nossa proposta era, então, que fosse feito um texto teórico e uma exposição, que seria o resultado do período de permanência no programa. Isso foi se alterando e se modificando diversas vezes. E foi muito importante a presença do Milton Machado, que vinha da Inglaterra e trazia sua experiência em uma escola importante de lá [Goldsmiths College]. Foi ele quem estabeleceu o chamado SPA – Seminário de Pesquisa em Andamento, que era uma espécie de fórum, de conversas e discussões, em que eram propostos determinados assuntos para ser debatidos por alunos e professores. Isso formou uma espécie de núcleo teórico, um ambiente pensante da linha de pesquisa. Embora os SPAs não existam mais, se mantiveram de outra forma em outras linhas.

ALL / Acho que existe um problema de alfabetização do que é ver uma obra de arte. E aí não tem teoria, não tem prática. Você pega inúmeros artistas ao longo da história que falam sobre sua obra, não de uma forma acadêmica. Uma tese teórica que só cita e repete é um horror. Então, o que você tem que ensinar para um aluno? Não é só pegar o pensamento e fazer citações. E acho que isso é uma questão de geração. Havia uma confusão entre a erudição e o conhecimento. Para fazer uma tese, você tinha que se mostrar muito erudito, citar

muito, conhecer todos os textos, dar conta de uma obra enorme, e mostrar que você dominava o assunto. Mas, o que é realmente importante? A pós-graduação é quando o aluno é autorizado a pensar, e olha que eu ainda acho que no Brasil é tudo muito “tutoriado”. Eu acho que na orientação – não sei se já mudou, porque eu já saí faz algum tempo – o professor tinha que escolher o aluno que se encaixasse na sua própria pesquisa. Coitado do aluno! O que é bacana é quando o aluno tem uma ideia e vai fundo naquela ideia, mesmo que seja necessário que o professor coloque alguns limites para fazer com que o trabalho vá para frente. Porque às vezes, alguns alunos “se espalham”, se dispersam muito e não conseguem chegar a lugar nenhum. Esse é o trabalho principal do orientador. Numa das bancas das quais participei, no PPGAV, de alunos da área de dança, teve uma aluna, a Daphne Madeira, que fez um trabalho lindo e riquíssimo. Ela começou a defesa com uma cena que já colocava de cara e literalmente a questão do tempo-espacó. Tinha umas gotas que ficavam pingando e faziam barulho, inserindo som e movimento na cena antes da coreografia propriamente dita começar. O ritmo já estava instaurado antes mesmo de o bailarino começar a dançar. Havia ali, portanto, um pensamento da/sobre a cena. Só que lembro que a banca comentou muito o escopo teórico que ela citou. E eu acho que aí está a questão da alfabetização. Não é sobre olhar e falar: “ah, sua cena é linda”. É sobre você realmente conseguir perceber quando o aluno está dialogando com os autores que leu, e não apenas citando. Porque, claro, a parte teórica é um exercício importantíssimo para o aluno – não se trata de só apresentar a obra ali sem conseguir explicitar as questões que ela levanta e discute. É importante colocar o trabalho em palavras: justificar, apontar a questão é fundamental! Então, quando você pergunta a relação entre a teoria e a prática, eu acho que a teoria é prática e a prática é teórica. O bom professor da área de artes, que está comprometido com esse campo, vai propiciar que o pensamento se coloque em ação e dialogue com a obra, mesmo que seja um professor teórico. A obra não aparece apenas como citação ou ilustração. Isso é muito importante.

PFV / Eu acho que teoricamente está resolvido, mas na prática não. Cada aluno é diferente.

ALL / Sim, cada aluno é diferente. E cada banca de defesa também é diversa uma da outra, composta por professor externo e de dentro do PPGAV. Mas o que é valorizado na apresentação de um trabalho de pesquisa em arte?

Não estou falando de nós aqui, e sim de uma maneira geral: há uma valorização muito grande da erudição do aluno, quando isso, no fundo, é o de menos.

RD / Eu recomendaria que os alunos lessem pelo menos a *Arte & Ensaios*. Porque se você pegar a coleção inteira da revista, ela é um curso de pós-graduação de altíssimo nível.

PVF / Mas em relação ao resultado do curso, que é a tese escrita, nós nunca conseguimos, no meu ponto de vista, estabelecer um formato de como deve ser. E isso é positivo, porque a tese ela tem que ser flexível, não pode se enquadrar dentro de um formato predeterminado. Isso incorre em problemas, mas também em riquezas.

RD / Um exemplo é a dissertação da Chang Chi Chai, que é um livro dobrável. O trabalho original é lindo. Um livro chinês todo desdobrável. Independente do que está em discussão, é lindo o livro-objeto.

RM / Lembro que estive em Brasília para os encontros nacionais de coordenações. E teve uma encenação do curso de pós-graduação de artes cênicas, e essa era a avaliação. Não tinha isso de teoria. A avaliação era a performance, a prática, com todos os ingredientes da audiovisualidade. Deleuze não apareceu ali. Foi uma experiência única também, não sei se foi duradoura dentro da universidade.

AL / E a relação com um campo mais amplo da arte, envolvendo tanto a prática artística quanto a crítica, a curadoria e a teoria... Vocês veem uma participação do PPGAV nessa institucionalização?

PVF / Sim, sem dúvida. E isso cresceu muito nos últimos anos. Alunos e ex-alunos do PPGAV estão participando de várias situações e eventos novos, residências – isso não existia antes e se tornou comum –, editais, prêmios... Tudo isso tem atraído mais os alunos da escola, ampliado as possibilidades e criado expectativas artísticas. Expectativas de eles se tornarem artistas; não alunos de uma escola de arte, mas artistas no sentido pleno, que se realizam fora da Escola. Isso é uma coisa importante, e Linguagens Visuais contribuiu para isso. Não só ela, mas acho que a Linguagens Visuais, em especial, contribuiu muito.

RD / No *Caderno de Linguagens Visuais*, Carlos Zilio justifica a proposta e a excelência do Mestrado em História da Arte, que recebeu avaliação máxima da Capes, e cita todos os alunos que vinham se destacando no panorama das artes brasileiras e recebiam bolsas de prêmios. Nomes como Simone Michelin, eu,

Cyriaco Lopes, artista pesquisador do MAC de Niterói, Edson Barrus realizando exposições coletivas no Centro de Arte Hélio Oiticica... Quer dizer, vai capitaneando todos os prêmios e a visibilidade de cada um. Os egressos que saem do programa e que não retornam, mas que estão por aí explodindo e levando o nome da instituição. Eu acho que deveria haver esse retorno e nos dar informações de todos que estão por aí, como o Daniel Lannes, que está fazendo um trabalho maravilhoso e reconhecido...

Carlos Azambuja / Sobre a questão dos egressos, no Galpão No Ar, na comissão de comunicação em 2020/2021, havia vídeos com entrevistas dedicados aos egressos. Está lá na página do Galpão.

RD/ Hoje, por exemplo, vários estudantes nossos estão fazendo residência pelo mundo, e não temos o *feedback* para capitanear isso como um peso para a excelência do programa. E isso é importante não só para os 40 anos, mas para os 50, 60 anos que o programa fará. O que eu mais sinto falta, na obrigatoriedade das questões internas, é a interligação das linhas de pesquisa. Por exemplo, eu tenho lembrança do estudante Marco Aurélio Damaceno, que fez doutorado na linha de Poéticas Interdisciplinares e depois virou meu amigão. Ele defendeu sua tese no Galpão, instalou uma torre de caixotes de feira e jogou capoeira. Ou seja, ele só conseguia fazer aquela apresentação se tivesse um espaço amplo como aquele.

PVF / Esse é um fato que eu tenho notado, alunos que vêm de outros estados para fazer a formação aqui, encontrar com os professores daqui, e levar para a sua cidade de origem todo esse conhecimento.

ALL / Tem que haver diálogo entre as linhas e os campos, tem que ter porosidade. Você tem que procurar onde você encontra comunicação, resposta....

CA / Nós já tivemos no doutorado da nossa linha uma aluna, a Julie Brasil, que veio do mestrado em Linguagens Visuais. Essa interatividade é interessante. E tem ainda outros exemplos...

RI / A melhor coisa que pode acontecer no meio institucional, paralela à questão criativa e orgânica, é a motivação. Temos, de um lado, as exigências de quem nos financia e avalia. Então, temos que promover entre nós uma conversa para que se possa pensar em fazer esse atendimento institucional, mas que encontremos estratégias para continuar com vontade, que isso não nos endureça totalmente. Mas tem que pensar junto! As artes visuais precisam dessa organicidade, dessa vida que tem que permanecer latente além do institucional.

ALL / Eu acho que tem um lado que é da vida institucional, mas outro que é do aluno, porque ele também pode fazer coisas que não vão contar ponto para ele. Ele vai encontrar diálogo, comunicação, entrosamento e energia. Ele pode fazer uma matéria mesmo que não vá contar ponto. Tem que tomar cuidado com isso, é claro que todo mundo está sobrecarregado, porque agora todo mundo faz tudo! Vocês [docentes] fazem secretariado também, colocam tudo nas plataformas, fazem relatórios, o aluno também tem que fazer relatórios... Mas eu acho que o aluno que é obrigado a fazer o SPA também pode fazer a Desilha, que não é obrigatória. Tem que ter essa vontade de correr atrás. Eu acho que o legal da universidade é isso, de você ir para os diversos lugares: na música, na dança, nas letras, na filosofia, na história, nas artes visuais, obviamente.

FS / Eu queria agradecer a vocês. Foi uma ótima entrevista que vai contribuir bastante para essa publicação tão querida por todos nós, e acho que será um documento importante para a memória do PPGAV e, também, da universidade.

Segunda parte

FS / Estamos comemorando a efeméride dos 40 anos do PPGAV e, no ano passado, houve o aniversário de 30 anos da *Arte & Ensaios*. Vocês podem nos contar sobre o início do programa? Como essa ideia chegou à reitoria da UFRJ? Se ela foi bem aceita ou não. Os trâmites junto às agências de fomento para conseguir as bolsas, o grupo inicial de docentes, a primeira turma de discentes. Enfim, resgatar um pouco essa memória do programa.

Sonia Gomes Pereira / Começo eu? É por ordem de antiguidade, então sou eu (risos). Vou lhe contar assim o que me lembro. Na época que o professor Almir Paredes era diretor da Escola de Belas Artes, ele fez um plano de que cada departamento deveria ter uma pós. Então ele fez o plano de um mestrado em história da arte para o nosso departamento, que hoje é História e Teoria da Arte, mas que naquela época tinha outro nome... acho que era Integração Cultural.

Maria Luisa Távora / BAC, Belas Artes Cultural.

SGP / Era nesse departamento que ficavam as histórias da arte. E o que aconteceu? O único departamento que teve fôlego naquela época para implantar uma pós-graduação foi o nosso, porque nós já tínhamos professores com

mestrado, e eu acho que havia alguns, como eu, no início com doutorado. Então começou por esse Mestrado em História da Arte. E logo depois, surgiu outra linha dentro desse Mestrado em História da Arte, que era Antropologia da Arte. Maria Luisa, se eu falar alguma coisa e você lembrar que eu estou errando, você me corrija. Essa linha de Antropologia da Arte foi uma coisa muito interessante, porque vieram alguns professores do Museu Nacional. E professores incríveis, como a Berta Ribeiro; a Heloisa Fénelon também era uma pesquisadora competente. E outro professor que eu agora não lembro o nome, eu estou esquecendo um pouco as coisas, mas tudo bem. Eu acho que se chamava Hélio [Viana]. Mas, sobretudo, elas duas, elas vieram para cá, tem uma explicação. No Museu Nacional, a pós-graduação de lá era toda Antropologia Cultural. Elas nunca entraram na pós-graduação de lá. E elas faziam Cultura Material. Então elas se sentiram muito satisfeitas de vir trabalhar aqui. A Berta era uma grande pesquisadora, tendo feito junto com o Darcy Ribeiro pesquisa de campo, entre indígenas e tudo. E o pessoal do curso de *design*, se interessou muito por essa linha. Roberto Verschleisser, por exemplo; porque tem muita ligação com o *design*, a cultura material. Então apareceu essa segunda linha que era de Antropologia da Arte. Mais tarde um pouco, eu vou falar primeiro da questão das linhas. Mais ou menos nos anos 1990, o Carlos Zilio fez concurso para cá. Eu era coordenadora. E... eu tenho muitos defeitos, mas eu tenho algumas pequenas qualidades; assim, eu estou sempre pensando no futuro. Eu pensei assim, poxa já temos a Lygia Pape, professora permanente da escola. O Paulo Venancio Filho tinha feito o concurso, tinha entrado. Aí, um dia, eu estou conversando com a Piedade Grinberg, que era aluna nossa, e eu falei com ela assim, por que você não fala para o Carlos Zilio fazer esse concurso para professor adjunto? Porque eu ouvia falar que o curso da PUC estava tendo alguns problemas, porque o pessoal da história era majoritário. Ele veio, fez o concurso e entrou. Mas isso é muito interessante, que o primeiro dia... eu o conhecia de nome, mas eu não o conhecia pessoalmente. A primeira vez que eu encontrei com ele aqui, ele falou assim, “eu quero que você saiba que se eu passar e eu entrando, quero abrir uma linha de Linguagens Visuais”. Não sei se ele usou o nome Linguagens Visuais, mas ele foi logo dizendo isso. “E eu sou um voluntarista”, falou assim para mim. Eu achei interessante. Bom, aí ele passou e ficaram três professores com bastante, vamos dizer assim, potência para abrir uma linha. Ficou uma coisa esquisita porque era

um Mestrado em História da Arte, o nome prendendo história da arte, com três linhas muito diferentes. Mas nós abrimos. Eu lembro que a reunião na congregação para a aprovação foi um tema delicado porque, pelo projeto original, cada departamento teria a sua pós-graduação. Então nós estávamos nos metendo em outra área, mas acabou passando. Acho que foi em 1995, depois que conseguimos resolver a novela do reconhecimento e da avaliação, que depois eu vou retomar para falar um pouquinho. Em 1995, nós tivemos fôlego para transformar em doutorado. Aí passamos para doutorado em artes e o Programa de Pós-graduação em Arte Visuais, que é um nome muito melhor, não é? E as três linhas continuaram, só que a Antropologia da Arte, a essa altura, as duas já tinham morrido (Berta Ribeiro e Heloisa Fénelon), então, a Antropologia da Arte não era mais antropologia, porque as duas é que eram antropólogas mesmo. Então, os novos professores eram Rogério Medeiros, Rozsa Vel Zoladz. E, depois, Carla Dias e Rogéria de Ipanema. Mas, enfim, reorganizaram essa linha com o nome de Imagem e Cultura, então ficaram História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura e Linguagens Visuais. Já doutorado, mais tarde, entrou Poéticas Interdisciplinares. Então, agora, as grandes emoções, nesse início, foram a questão do reconhecimento e a questão da nossa avaliação. Porque quando ele começou a funcionar, em 1985, nós éramos totalmente inexperientes. Para falar a verdade, não tínhamos a menor noção de como funcionava uma pós-graduação. E mesmo na nossa área não tinha muito no Brasil.

CA / Nós fomos o primeiro?

SGP / Nós fomos o primeiro curso de mestrado em história da arte no Rio de Janeiro. Então, o coordenador que entrou na época, ele tomou uma atitude assim, interessante, ele não registrou nada. Sabe? Ele não registrou as disciplinas, não fazia relatório e mandava para a Capes, porque pelo modelo novo de pós-graduação, você sabe que é tudo gerido pela Capes; é a Capes quem dá dinheiro, é a Capes quem dá bolsa. Então, você não pode ficar dentro da sua escola. Você tem que se comunicar com a UFRJ e com a Capes. Bom, acontece que a primeira turma, da qual a Maria Luisa fazia parte, que ela vai falar daqui a pouco, estava quase se formando e o curso não existia. O curso era, sim, uma abstração, sabe? Então, o segundo, ele saiu, esse primeiro coordenador, e entrou o Almir Paredes, entrou já quase se aposentando. Então ele fez uma tarefa hercúlea, vamos dizer assim, interna: registrou as disciplinas todas na

reitoria, tudo como mandava o figurino, para poder depois ter histórico escolar, diploma. E começou a fazer os relatórios Capes, que naquela época eram feitos à mão, você acredita? Era uma loucura. Mas, enfim, ele batalhou, ele é muito disciplinado. E nós começamos... Eu depois entrei como coordenadora, mas então essa parte interna o Almir já tinha feito. A minha fase foi a questão com a Capes, quando mandávamos os relatórios. Mandava aqueles relatórios, aí vinha... A Rogéria hoje até estava falando sobre isso... Aí vinha conceito C. Eu falei, mas por que C? Eu também não tinha muita experiência de pós-graduação, como eu passei a ter depois. Mas eu achava que era injusto. E era aquela luta. Quando penso nisso, eu penso que foi do século 19. Não tinha *e-mail*, não tinha como telefonar para a Capes, porque você ficava horas ao telefone dando ocupado. Começou a ter fax, só tinha fax na decanaria. Íamos em romaria para passar um fax. Enfim, mas sabe que aconteceu algo muito interessante, eu vivia nessa agonia, telefonando, mandando documento, argumentando que éramos muito melhor do que C. Como é que nós tiramos C, isto e aquilo? Aí um dia, uma professora nossa, Russo...Vanda, eu encontrei com ela no corredor e ela falou assim, “por que você não conversa com o Carlos Russo”, marido dela, que foi um dos criadores da Coppe? E a Coppe foi uma história de ouro, vamos dizer assim, dentro da universidade. Aí eu marquei um encontro com ele, ele foi muito gentil. Ele falou comigo assim: “você só resolve isso indo lá pessoalmente. Esse negócio de telefonema e documento, eles não leem direito”. Aí eu fiz isso. O Valdir Soares era, na época, diretor adjunto de pós-graduação. Eu falei assim: “Valdir, se você descolar uma passagem para mim, eu tenho onde ficar porque eu tenho dois irmãos que moram em Brasília”. Eu fui com uma mala, porque eu parecia que vendia coisa a prestação, sabe? Porque eu peguei as melhores teses defendidas para mostrar nossa produção acadêmica. Fui com uma mala só de documentos, aí eu fiquei lá, esperei à beça. E aí, conversei com uma senhora, ela foi muito gentil, não apressou. Eu sei que conseguimos passar para B. Porque era uma vergonha. Estábamos fazendo um esforço enorme. Trabalhando muito. O curso quando abriu, teve uma quantidade enorme de alunos, porque tinha gente querendo a pós-graduação, e nós fazendo aquele esforço e morrendo na praia. E eu acho que naquela época, sendo B, você podia já pensar em abrir o doutorado, ou eu não sei se chegamos ao A. Eu sei que teve uma época que nós éramos A. Eu acredito que até hoje sejamos o topo da área em artes visuais.

Não sei se mudou o quadro até agora, porque na época que eu fui, durante um tempo, representante na Capes, e depois no CNPq, era assim, música bombava. Porque música faz contato internacional muito fácil. Você olhava o currículo dos professores, um estudou na Alemanha, outro estudou nos Estados Unidos, em Harvard, outro estudou na Califórnia. O curso de música da UFRGS era 7. Ainda continua, não é? Era o topo. Agora, de artes visuais, era seis. O topo é seis. E nós somos o topo. Eu tenho muito orgulho da nossa pós-graduação, porque, é verdade, eu acho que apesar, e vamos dizer assim, tinha uma mediocridade bastante generalizada, que não acho que seja só da área de artes, nós conseguimos fazer um programa bom, as linhas fizeram um trabalho sério com os alunos, desenvolvemos linhas de pesquisa, e eu tenho muito orgulho da pós-graduação que conseguimos fazer aqui. Eu não quero ficar me comparando, por exemplo. Eu sei que a Uerj é diferente. Mas é bacana que os programas sejam diferentes, porque nos Estados Unidos, por exemplo, é muito comum isso. Quer dizer, assim, o aluno quer trabalhar com arte medieval, aí ele diz, olha, a universidade boa para isso é tal. Então as universidades se distinguem. E os programas de pós-graduação se distinguem porque eles têm linhas que uns têm e outros não têm, e eu acho que essa variedade é bacana. Então, aqui no Rio é a Uerj. Nós somos colegas, trocamos figurinhas. E acho que isso é muito saudável, e tem a UFF também. A UFF é mais recente. Eu acho que talvez troquemos menos figurinhas, mas com Luciano Vinhosa e Viviane Matesco os contatos são mais estreitos. Eu acho que isso é interessante. Quanto aos outros estados, aconteceu muito isso. A USP foi a primeira do Brasil e tinha a melhor avaliação. Quando os avaliadores resolveram assim, vamos ver isso aqui, como é que funciona, ela perdeu um pouco. Eu não sei agora como está. E foi uma área, na Capes, que bombou. O aumento da pós-graduação em artes. A Vera Beatriz Siqueira, que é a atual representante, tem trazido números. O crescimento da pós-graduação no Brasil é uma coisa assombrosa. Quando a pós-graduação em artes começou, é uma história muito interessante, porque ela começou pela parte teórica. Foram os professores de teoria, ou formados em história da arte, ou vindos de filosofia e estética. Esses programas foram, geralmente, fundados por essa equipe mais teórica. Depois, é que os artistas... E dizem, não sei se é verdade, porque agora estou talvez um pouco afastada, que agora os artistas estão dando banho. As linhas ligadas aos artistas cresceram muito, eles estão expondo, ganhando

prêmios, fazendo curadorias. Acho que eu podia parar daqui a pouco para não falar demais. E a história da arte, a crítica da arte, ela passa por uma crise como todas as histórias. Mas é ainda bastante potente. Não sei se a Maria Luisa vai concordar comigo, mas quando vamos para esses congressos, da Anpap, por exemplo, você sente que os artistas, tanto professores como estudantes, eles cresceram muito, abriram um espaço. E é aquilo que nós estávamos falando antes, as agências ainda não reconheceram esse aumento. Por isso que vivemos uma situação de poucas verbas, poucas bolsas, comparados com outras áreas. Comparando a área de artes com uma outra área, fulano tem não sei quantas bolsas, tem mais bolsas que alunos. Mas como? Aí depois diz que trabalha com demanda. Porque o mantra dessas agências é dizer, “nós trabalhamos com demanda”. De imediato era isso que eu ia falar. Não sei se vocês querem depois detalhar mais alguma coisa.

FS / Maria Luisa, por favor.

MLT / Bom, então, enquanto a Sonia está aqui desde o começo como professora, eu fui aluna na primeira turma do mestrado, que durava quatro anos. Eram quatro anos, era um doutorado praticamente. E enfim, ele era muito aguardado. Quando ela disse que havia um grupo grande interessado, eu me lembro que estava morando fora do Rio e voltei em 1984. Eu já dava aula na universidade, já tinha feito a minha entrada na universidade e achava que tinha alguma coisa para mim. Dez anos fora do Rio, eu achava que eu tinha que voltar a estudar de novo, fazer um curso, e vim toda contente para fazer. Me lembro que eu me matriculei num curso com Sandra Santos de gravura no MAM, para ter contato com as pessoas. E no meio do caminho, no segundo semestre, eu fiquei sabendo que tinha um curso de especialização de história da arte e arquitetura na PUC. Então, em fevereiro de 1985, fiz a prova, entrei para esse curso, que foi assim, muito importante, um curso muito bom na época. E aí, a UFRJ recebeu a licença para criar o mestrado. Então eu fiz esse curso, conheci o Zilio de lá porque ele era professor e o coordenador desse curso na PUC. Mesmo cursando a especialização, eu fiz prova para o mestrado da EBA/UFRJ. Era impressionante a quantidade de candidatos e o que era essa prova. Fazíamos de seis a sete provas para entrar: de semiótica, de antropologia, de arte brasileira, de arte internacional, uma redação e língua estrangeira. Sete provas (risos). Hoje o pessoal quer entrar no doutorado sem fazer nenhuma. Então, o pessoal que passou era uma

turma muito boa, até porque já estava atuando no campo da história da arte e que queria um título, melhorar, então... Várias pessoas que estavam dando aula de história da arte, pessoas já atuando nas universidades e em pesquisa. Eu já atuava na universidade, na história da arte daqui. Tivemos professores também interessantes. E assim como nós fizemos provas desses assuntos específicos, nós também tínhamos um corpo de disciplinas bem grande.

SGP / Posso fazer uma pequena observação? Esse início, tivemos que chamar muitos professores de fora, não é? Porque não tinha doutores aqui. Naquela época não havia doutorado em arte. Nós todos fizemos doutorado fora.

MLT / O nosso era o primeiro mestrado do Rio de Janeiro. Então todo mundo estava esperando... Pessoal da UFF, da Uerj. Era um corpo quase que de docentes, discentes. Fiz um curso com Sonia que estava fazendo doutorado, já mais para o final (risos), sobre... ecletismo. Publicamos os artigos, enfim. O meu orientador foi Guilherme Sias Barbosa, que não era da Escola de Belas Artes, mas da comunicação, se não me engano. Então, assim, nós tivemos pessoas da comunicação, museologia, alguns eram daqui [EBA]. Queria chamar atenção para Maria Luiza Falabella, que foi uma importante professora nesse período. Era uma pessoa muito interessante e generosa. Eu cheguei aqui em 1985, no Rio, e fui para o departamento, e ela me via como uma pessoa nova no departamento, perguntava, falava sobre livros. E ela sempre trazia espontaneamente coisas que ela achava que eram importantes para as disciplinas que lecionava. E aí eu lembro que o livro do Giulio Carlo Argan, *História da Arte Moderna*, eu comprei na PUC, quando estudava lá, quer dizer, eu não estava aqui, e foi uma colega argentina que disse para nós, “ó, eu estou indo para a Argentina”, e já estava sendo orientado para nós termos esse livro. Na PUC, o Ronaldo Brito falava muito em Argan, Fernando Cocchiarale, todos os professores tinham muitas referências no Argan. Aí eu comprei, eram dois volumes, em espanhol. Eu trouxe para a Falabella e ela perguntou, “posso xerocar todos os livros?”. Então, assim, tivemos professores muito interessantes e de vários lugares. E isso era algo importante. Depois, tendo obtido o título, fui chamada para a pós e comecei o trabalho. É interessante porque, quando hoje eu olho o corpo docente atual da pós, quase todos esses jovens professores foram nossos alunos. É interessante vermos essa continuidade de trabalho. Lembro o seguinte: a EBA teve dificuldades com o nosso curso, porque as pessoas achavam que vindo fazer o mestrado não deveria ter prova para quem fosse professor da escola.

SGP / Queriam que não houvesse prova.

MLT / Queriam, pleitearam. E entendíamos que todo mundo deveria fazer prova, avaliação. Por que ser professor dá essa vantagem? Na verdade, eu penso que muitas dessas pessoas estavam olhando a questão mesmo monetária, de ter um título e passar a ganhar como mestre, entendeu? Porque não eram pessoas mesmo com nenhum perfil. E tivemos essa dificuldade porque negava a entrada e, mesmo assim, quando a pessoa já tinha o título, obtido até em outra universidade. Isso aconteceu por muito tempo. Por causa das bolsas, essas coisas, eles achavam que a pós tinha dinheiro. Então, tudo que pedíamos que incluísse dinheiro, na congregação, não passava. Não sei se vocês sabem, mas eu fui durante dez anos representante dos professores adjuntos na congregação da EBA. Pensava-se por que ia pegar o dinheiro da escola para a pós? Então nós tivemos uma resistência surda, porque eles achavam que nós nos achávamos superiores. A pós ia ser uma confraria de mestres ou uma confraria de doutores. Nós tivemos essa dificuldade, era uma resistência surda. Eu vivi essa resistência porque estava na congregação para votar, e os argumentos eram sempre esses: a pós tinha dinheiro, por que pedir mais? Eu me lembro que quando fui coordenadora nós tínhamos 34 bolsas. Já com o doutorado, 34 bolsas. Imaginem como a coisa mudou. Todo mundo que entrava, praticamente, os dez primeiros, em cada linha, ganhavam bolsa. E havia as dificuldades de, por exemplo, alguns estudantes queriam trabalhar e ter bolsa. Foi uma experiência interessante para mim a coordenação do programa. Acho importante falar sobre duas experiências que tive. Uma foi o mestrado interinstitucional com a Universidade Federal do Pará. Estava eu no telefone... Parênteses: eu tinha sido professora da UFPA. Então, estou na minha sala aqui, atendo o telefone: "Professora Maria Luisa? Professora, aqui é fulano, seu ex-aluno". Eu sabia quem era. "Agora sou chefe de departamento. A Capes abriu a possibilidade de fazermos um mestrado interinstitucional." Porque até montar um mestrado, capacitar todo mundo, o interinstitucional capacitava o conjunto de um departamento. O mestrado interinstitucional com eles funcionou de 2002 a 2003. Fizemos a prova um ano antes, e as aulas tinham que ser dadas lá, em Belém. No período de aulas, vários professores passavam uma semana no Pará oferecendo suas disciplinas. No penúltimo semestre, eles vinham para cá. E o último semestre, eles ficavam em Belém. Então a orientação era por *e-mail*, não era *online*, era por *e-mail*. Enfim, então todos defenderam, foram sete alunos candidatos. Apresentaram sete vagas para a Capes e a Capes aprovou

tudo. Eram todos professores e uma pessoa, que era professora do Colégio de Aplicação, que foi até minha orientanda. Acho que foi uma experiência muito interessante para nós, eles virem e se juntarem aqui com os nossos alunos etc. Eu sempre vou a Belém, eles me convidam para fazer avaliações, mas porque eu fui professora de lá. Assim que eles voltaram com títulos de mestres, eles criaram uma especialização em Arte e Cultura, pois eles tinham muita gente de comunicação também. Fizeram uma especialização que tinha muitos candidatos cada vez que faziam os exames de entrada. Depois dessa especialização, eles se organizaram e fizeram um mestrado. Muito rapidamente, eles saíram do conceito inicial de um mestrado, que é três ou quatro. E agora acho que estão com o doutorado seis.

SGP / É mesmo? Impressionante.

MLT / São nossos concorrentes! O doutorado foi criado em 2004. Eu perguntei isso ao professor Afonso Medeiros, que é um ex-aluno sempre especial, qual era o conceito atual. Ele disse 6. Então, isso foi fruto desse trabalho que fizemos. Outra coisa que também aconteceu no último ano da minha gestão, que foi um projeto que a Capes lançou de qualificação institucional, o PQI. Do que se tratava? Você pegava um departamento, solicitava essa qualificação, e ela aprovou. Esta qualificação foi feita com professores do Amapá. E aí eles vinham fazer prova aqui. E passavam ou não passavam, teve uma pessoa que eu me lembro que fez duas ou três vezes a nossa seleção e não passou. Enfim, faziam o curso aqui. Eles vinham para cá, então eram liberados para fazer isso. Belém foi mais objetivo e mais verdadeiro, sabe. Deram continuidade em nível de pós. O professor Afonso Medeiros me afirmou: “A importância de ter feito o curso com vocês, o mestrado interinstitucional, foi trazer para aqui para a Amazônia a possibilidade de pós-graduação em arte”. Porque tinha pós-graduação em tudo lá na UFPA. Arquitetura, tudo... mas arte para quê? Para que arte, pós? Então ele disse que aquilo deu, assim, substância para a solicitação e a implantação do curso, o apoio que eles receberam e tudo. Então isso foi muito importante. Eu me lembro que, para o PQI, eu saí da coordenação. Quem ficou foi a Cybele Vidal Neto Fernandes na coordenação. Então, isso foi muito importante. E lembrando a Sonia, a pós passou por momentos difíceis, quando ela falou daquele coordenador que não mandava nada. Entraram alunos na sala da coordenação e mexeram nas gavetas. Eu nunca esqueci: eles descobriram na última gaveta da mesa desse coordenador, toda a papelada para o relatório Capes em branco.

SGP / Ele não fazia.

MLT / Entendeu? Você não sabia disso?

SGP / Sabia!

MLT / Então, foi um escândalo, ele não mandava. Por isso, não melhorávamos nosso conceito. Não sei por quê. Realmente, não consigo entender isso.

SGP / Posso fazer uma observação? Eu acho que esse ponto que a Maria Luisa falou é muito importante. É o que eu não falei. Quando nós começamos, o nosso curso já foi pensado, quando nos estruturamos mesmo, para ter uma inclusão nacional. E a Escola tinha aquela ideia de que iríamos qualificar os professores. Então foi uma situação muito delicada. Professores faziam uma prova, eram reprovados, era uma situação muito chata. Mas batemos o pé e prosseguimos. Maria Luisa também deve ter sentido isso, porque nós como coordenadoras... Vocês também, quando foram coordenadores, somos chamados para aquelas reuniões nacionais de coordenador. Nessas ocasiões víamos que, por exemplo, a reitoria da UFRGS apoiava muitos cursos de artes. Ela apoiava, quer dizer, entravam com verbas. E nós sempre sentíamos isso, que éramos nós sozinhos. Eu acho que a Maria Luisa tocou num ponto importante.

MLT / Era isso, sim. E quando tivemos um colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, que foi em Porto Alegre, eles pediram para se reunir conosco, os cariocas, para que contássemos como tinha sido a criação da pós-graduação. E se vocês olharem, o programa de artes da UFRGS é muito parecido com o nosso. Por causa disso, porque nós fomos para uma reunião, almoçamos juntos e fizemos uma reunião durante uma tarde inteira, você se lembra disso?

SGP / Lembro.

MLT / E eles perguntando como é que fazia, como é que fez, que matérias, como que é, qual era o objetivo etc.

SGP / Posso falar? Eu estou interrompendo você, mas é do bem.

MLT / Não, pode, é para falar.

SGP / Para o nosso projeto de doutorado fizemos uma pequena comissão. Era eu, Zilio e Paulo Houayek, lembra? Então, sabe o que nós fizemos na época? Em 1995, nós pegamos todos os projetos dos cursos de pós-graduação do Brasil. E mais, naturalmente, a regulamentação da UFRJ e o que a Capes recomendava. Então nós fizemos, na época, um curso bem bacana.

MLT / Era muito bom.

SGP / Muito bom, muito bem pensado.

MLT / As pessoas chegavam, dava até medo, porque queríamos conversar certas coisas, as pessoas tinham medo de conversar conosco, porque éramos do melhor curso, não sei o quê... Era isso assim, sabe?

SGP / É, isso foi muito interessante. Teve uma época que nós éramos as divas (risos).

MLT / Tanto você quanto eu fomos convidadas para fazer a avaliação de cursos.

SGP / Fala da revista.

MLT / Então, chega a revista. Eu não sei a partir de qual número, mas eu me lembro que eu fiquei quase dez anos. A do Artur Barrio, que eu não sei o número, era a Ana Cavalcanti sozinha, mas ela já tinha me chamado. Eu entrei e fizemos um lançamento no Parque Lage com o Barrio. Todos na expectativa do lançamento e da mesa com o artista e o Barrio, cinco horas antes, mandou daquele jeito que ele escreve, disse que não podia comparecer. Nunca esqueço. Dali pra frente, fiquei até o último que foi impresso. Quem fez parte daquela experiência, ganhou muito. Fiquei um ano como editora com a Ana e depois dividindo com o Cesar Bartholomeu. Desde o começo, tudo era público, coletivo. De repente: “Qual artista nós vamos chamar? Por que nós vamos chamar?”. Tínhamos que escolher o artista porque criava uma correspondência com a capa que ele ou ela criaria assim como havia uma relação com a entrevista. Quando eu estive lá, em geral, conseguíamos ter para cada parte da revista dois ou três alunos que ficavam responsáveis. Tinha uma que era responsável pela liberação de texto. Outro que participava da entrevista. Então, foi um aprendizado para os alunos. “Vão lá para a revista porque é um aprendizado”, eu dizia. E nós tivemos uma aluna aqui que foi da revista e participou também muito dos encontros como organizadora, que é atualmente professora da arquitetura [na FAU/UFRJ], Maria Clara Amado Martins. Logo quando ela se formou, ela foi convidada para organizar um encontro internacional sobre Daubigny no MEC, no Palácio Capanema. Era um encontro que trouxe gente do mundo inteiro que pesquisava sobre esse artista. Era uma senhora responsabilidade. Ela me afirmou: “Eu devo à pós saber lidar com uma coisa dessa natureza”.

SGP / Eu acho que esse foi um ponto sempre muito positivo da nossa pós-graduação, que foi a colaboração dos estudantes. Talvez até pela precariedade, não é, Maria Luisa? Tínhamos sempre problema de funcionários.

MLT / Mas eu acho que tivemos esse olhar. Esse olhar de formação.

SGP / Tivemos esse olhar. A revista era feita com os alunos. Eu, toda vez que falo aluno, eu me lembro do Enéias Valle, que não pode falar aluno, tem que falar estudante. Os Encontros... Os alunos tiveram um protagonismo dentro do programa muito importante. A participação era espontânea mesmo, porque nós sempre, até no próprio currículo, nos valorizávamos. Então o aluno tendo bolsa...

MLT / Para o bolsista, sobretudo.

SGP / Ele teria que dar alguma contribuição ao programa. Então, ou ele ajudava na revista, ou ele ajudava no encontro. Isso é uma coisa muito interessante. E a revista... A revista nossa era e ainda é uma referência. Eu cansava de ver na bibliografia de colegas, o pessoal da UnB usava direto. Além de ser linda, começou com uma apostila, lembra? O Rogério, quando foi coordenador, é quem começou a fazer essa revista. O nome *Arte & Ensaios* foi dado na época dele. E eram umas apostilas, sabe? Bom, era interessante. Mas eram umas apostilas assim grandes.

MLT / Veja, nós é que inauguramos esse tipo de revista. A USP também era isso. Todas elas faziam umas meio apostiladas.

SGP / Agora, devemos muito a Glorinha Ferreira. Esquecemos de falar da Glorinha, porque essa...

MLT / Eu ainda não falei (risos). A presença da Glória foi muito importante.

SGP / Foi importantíssima...

MLT / Nós tivemos uma grande colaboradora que foi a Lygia Pape, foi quem programou esse tipo de capa. Ela fez uma capa, toda preta, para a edição número 5 e a partir dali continuamos usando esse modelo de o artista convidado realizar a capa do número da revista. Um destaque para mim foi a visão que tivemos com a revista em relação à entrevista. Parece que ao convidar uma pessoa para ser entrevistada, ela possui alguma importância. É uma visão histórica muito moderna. No meu doutorado no Ifcs, eu fiz um curso com a Marieta Moraes, e ela tratava da questão da história oral. Então... Nós fomos os primeiros a reconhecer, academicamente, a importância da história oral por meio da nossa revista. É isso que ela deu. Você vê várias pessoas citando o que um artista disse para nós na entrevista do número tal. E a ideia de que você consegue, primeiro porque ela lutava lá, Marieta, com as pessoas, porque elas diziam que a entrevista é prenhe de subjetividade etc. E aí, ela conversava sobre os documentos tão considerados

importantes, quando ela sabia que a história... Ela pegava assim e mostrava, “olha, esse documento não foi escrito por fulano, foi escrito pelo secretário dele, ele só assinou, então não é ele que pensa, foi o fulano, era a política, não sei”. Então, para mostrar que aquilo que não tinha subjetividade tinha! Ela sempre foi uma pessoa importante para a Fundação Getulio Vargas, porque ela pleiteou isso. E eu me lembro de que eu vim com essa ideia também... Sempre me preocupei com o conjunto de artistas com que eu lido; eles estavam vivos, e tratei de fazer entrevista logo com eles. Hoje, dos que eu sempre tratei, só estão vivas Maria Bonomi, Thereza Miranda e Anna Bella Geiger, com 90 anos. Eu também participei no Sesc para a edição da série de três volumes: *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Trabalho que começou com outra pessoa nas entrevistas. Meu trabalho foi organizar e editar as entrevistas. Eu comecei a fazer gravura no Sesc, porque queria fazer gravura, já tinha feito no MAM. E abriram um ateliê no Sesc-Tijuca parecido com a ateliê do MAM, quer dizer, projetado pelo arquiteto para ser um ateliê, onde você vai usar ácido, área do ácido. Eu fui para lá e fiquei quieta. Eu sou professora... Meio quieta, eu queria ser aluna como as outras pessoas do ateliê. Chega um dia, o professor Mário Barata entra no ateliê e virou-se para Heloisa Ferreira, a coordenadora do ateliê. Ele nem falou comigo. Ele pergunta: “Heloisa, você tem uma pessoa aqui para trabalhar? Eu tenho um conjunto de entrevistas [que gerou o referido livro] e preciso fazer a edição, porque o Sesc topa editar”. Eu falei, meu Deus do céu. Ô, Mário Barata... Eu estava fazendo ainda o doutorado. Mas deu certo. Eu disse: “Eu faço” [Maria Luisa e Pires Ferreira acabaram sendo as organizadoras do livro]. Era um livro por ano, uma edição por ano, 1995, 1996 e 1997. Eram três volumes para fazer, eram 24 entrevistas importantíssimas. Vejo hoje que as pessoas estão usando como referência em trabalhos dos quais participo das bancas de avaliação. Foi dado esse livro, foi enviado para todas as bibliotecas, eu mesma fiz a lista de bibliotecas. Na verdade, de novo, eu acreditando na entrevista como algo importante. Conseguí incluir uma entrevista com Lívio Abramo que chegara aqui para uma exposição da Fayga Ostrower. Eu perguntei: “Lívio, eu preciso conversar com você. Você ficará por quantos dias aqui?”. E ele: “Vou ficar três, quatro dias”. Ele morava em Assunção. “Você conversa comigo?”, eu disse. E ele: “Converso”. No outro dia eu fui com meu gravador. Ele estava querendo voltar para o Brasil, o que não conseguiu; voltou para ser enterrado. Ele queria voltar para o Brasil e não

deixavam, porque não iam dar nenhum cargo a ele, nenhum dinheiro, nenhuma pensão nem nada. Ele não podia vir para cá sem ter uma fonte de renda. Então, acho que as nossas entrevistas são muito boas, até pensando no conjunto da revista. E não é só isso, aquele compromisso do artista com a capa, isso é muito importante também. Essa ligação porque nós tínhamos Artes Visuais aqui, por que não valorizar essa parte? E a divisão. Eu acho importante também que nós tenhamos aquela página dupla, que é do artista. A nossa revista tem a medida certa, nem mais nem menos. Talvez ela tenha crescido um pouquinho mais por ter passado a ser só *online* e aí tem espaço, não tem valor de impressão. Ronald foi uma pessoa muito importante para a revista. Ele começou com a Glorinha, e depois ele que segurou tudo. Ele é quem dizia para nós, editores, o que tinha que ser feito. Ele já dizia coisas assim, “isso não vai dar certo”, “não pensa assim porque não vai dar certo”. Então, o Ronald ajudou muito, nessa parte das entrevistas também. Ele lidava muito bem com os artistas e pedíamos para ele convidar. O Cezar tinha que ser entrevistado, porque ele tem alguma coisa bastante importante para dizer.

SGP / Eu posso falar uma coisa? Não, eu não estou roubando do tempo dela (risos). Ela falou uma coisa muito certa. O Ronald foi uma pessoa muito importante, sobretudo por causa do galpão. Quer dizer, para a revista também. Que a história do galpão, eu não falei, eu não coloquei, mas foi uma novela. Porque aquele espaço, Maria Luisa me corrija se eu estiver errada, aquele espaço, eu não sei por que cargas d’água, aquele espaço do galpão foi cedido por uma espécie de residência em arte do pessoal da prefeitura. Era um convênio com a prefeitura. E até alunos nossos, como o David Cury estava lá. Aí, o Ronald chegou e falou assim, “olha, o contrato com a prefeitura está acabando. Não vamos entregar esse espaço”. E a nova linha de Linguagens Visuais estava tendo muita dificuldade de arranjar um espaço, porque também é essa briga... Queda de braço com o pessoal da escola. Então, arranjar um ateliê não era fácil. Então, a linha foi para lá. Mas só que aquilo era de boca. Tudo era de boca. Aí, na época do [José Henrique] Vilhena como reitor... Foi um período terrível, o Consuni rompeu com ele, foi uma coisa de louco, o período do Vilhena. Mas aí, não posso dizer outra palavra, na cara de pau, eu e o Zilio, o Zilio sempre me cobrando, eu era coordenadora. Ah, o pessoal do lado, querendo ocupar o galpão...

MLT / Querendo ocupar, expandir o espaço.

SGP / Era o pessoal de saúde do trabalho. Diziam que estavam apertados, queriam o galpão, então nós precisávamos de um papel. Eu sei que nós fomos falar com a Vilhena. Ele parecia, ele era um senhor, até que não era feio, não, mas ele parecia um pouco dom João VI (risos). Ele foi gentil, mas ficou, sabe, em cima do muro. Ele disse que o assunto deveria ser levado ao Consuni. Eu sabia que ele não se relacionava com o Consuni, os dois estavam rompidos. Aí, eu insisti muito. Nessas horas eu sou realmente uma leonina. Falei: “Professor, mas é uma coisa muito... Nós vamos ser despejados e tudo. O senhor, por favor, não pode fazer um documento agora, designando o espaço do galpão para nós?”. Ele fez. Na mão! Não foi nem assim batido, sabe? Ah, mas nós saímos de lá parecia... (risos). Esse papel, Rogéria, deve ter aí. Porque esse papel foi uma maravilha, que o galpão é nosso! E o Ronald foi fundamental.

MLT / As nossas lutas! Ronald recolheu cadeiras pelos lixos da universidade. Na minha época, quando eu cheguei... Como coordenadora, tinha uma cadeira de cada cor, de cada modelo etc. E estava começando a época de você convidar as pessoas, de Linguagens Visuais, para as defesas. E as defesas eram no galpão. Às vezes, as pessoas até faziam o trabalho usando, enfim, o espaço do galpão. Então, Ronald veio até mim e falou: “Maria Luisa, uma coisa que o galpão precisa é de cadeiras, porque está uma vergonha”. Nós convidamos não sei quem, um estrangeiro. O cara ficou olhando, não é possível, uma cadeira de cada cor, esse povo é alegre, não é possível, está fazendo isso por arte, colorido, diferente. Aí eu passei um dia, duas horas esperando a audiência, porque eu não programei, eu fui lá, já tinham sido feitos quatro memorandos pedindo ao reitor a compra de 30 cadeiras para a sala de aula e nem resposta. Aí, eu fui com todos os memorandos conversar com o pró-reitor, não lembro mais o nome, e ele ocupado. Aí a moça falou assim: “professora, só se a senhora tiver paciência, depois que ele atender quem está marcado, ele atende a senhora.” Eu disse: “pois não”. Eu estava com o livro, pode me atender daqui a três horas que eu não vou perder tempo. Fiquei lendo até ser atendida. Daí mostrei a documentação, as fotos. Eu pedi ao Ronald para fotografar tudo. Eu digo: “olha só, isso aqui é uma pós-graduação que recebe convidados do exterior para defesas. Não tem cadeira”. Ele olhou, ficou indignado e tratou de providenciar as cadeiras. “Professora, a senhora vai fotografar e me trazer quando a senhora receber as cadeiras”. Não sei quem era que não passava para ele os memorandos que eu enviava.

SGP / Não chegavam nele...

MLT / Sim, ele ficou indignado. Os memorandos iam com fotos, que o Ronald fez. Para a pessoa ver o estado do galpão. E conseguimos. E, assim, o Ronald não precisou mais recolher cadeiras, porque ele recolhia cadeiras. Eram as cadeiras que ele dizia que iam para o lixo. Tinha cadeira boazinha.

SGP / É, o galpão foi mobiliado assim. O Ronald andava esse prédio todo, e a pessoa dizia: “Ah, não quero mais esse armário”. E ele respondia: “Eu quero!”. Arranjava como levar o material até o galpão. O Ronald foi um batalhador.

MLT / Ele é uma figura, assim especial.

SGP / Então, a linha decolou com o Zílio, Lygia Pape, Paulo Venancio Filho e Glorinha. A Glorinha foi uma professora muito dedicada e se empenhou muito pelo programa, não foi, Maria Luisa? E a revista começou com ela, não é?

RI / A história do PPGAV incorpora essa força e vigor de acreditar na pós-graduação, com as deficiências que tinha, correndo atrás de suprir frente à precariedade. É de suma importância ouvirmos vocês. Fui sua aluna, Maria Luisa, entrei em 1990. Essa mulherada está de parabéns, porque fizemos e continuamos a história do programa. A importância dos discentes na construção dessa história. Nos anos 1990 ouvíamos sobre a Capes e a importância de constituir uma biblioteca, por exemplo. O mestrado tinha que ter uma biblioteca.

SGP / Isso!

RI / Nós, estudantes, começamos a organizar os livros. O Donato Melo Júnior estava saindo, se aposentando. E ele disse: “Ah, eu tenho uma porção de livros, Rogéria, você quer?”. Eu falei que sim, que a pós queria! E esse vigor continua. Até hoje, precisamos desses esforços. Anotei aqui: o Vilhena fez uma carta à mão [sobre o galpão]. Isso é uma história oral que tem importância no campo jurídico, porque de tempos em tempos é posta em jogo a legitimidade do galpão. Quando falaram que as entrevistas aconteceriam, eu falei que queria participar, porque essa história faz parte também da minha vida. Eu ingresso em 1990. Defendíamos teses em mestrado ao final de quatro anos. O meu orientador foi Guilherme Sias Barbosa. É importante ouvir essa herança de esforço, dedicação, porque não está dado. Primeiramente, porque as universidades estão lidando com suas precariedades. Já somos nota 6 na Capes desde 2010. Vocês formaram a pós da Uerj, o corpo docente daquela universidade.

MLT / Lá na UFF também...

RI / A UFF também, se forma aqui! Em 1999 é o primeiro ano de doutorado. A primeira turma entrou em 2000. O ano de 1996 é o ano de criação de Linguagens Visuais. Então, esse esforço todo de criar esse lugar, e a revista... Esses 40 anos, eu fico muito feliz. Não é só depoimento, vocês são professoras, docentes permanentes do corpo, dão aula. Tive aula com Maria Luisa em 1991. Isso é riqueza pura. Estou realizando uma pesquisa no Memória Capes e consegui o material digitalizado do processo que foi aberto em 1985. Esses vários papéis de ida e volta entre a universidade e a Capes para a criação do mestrado.

SGP / É de uma luta.

RI / Sabe que preciosidade eu encontrei lá? Um abaixo-assinado. A Sonia puxa, na plenária do CBHA, na USP, um abaixo-assinado para que a Capes reveja, autorize e qualifique o nosso programa do PPGAV. Então, é muito importante. Tem assinatura do [Walter] Zanini. É incrível esse documento! Estou convidando vocês para participar em agosto deste ano no Paço Imperial do evento “PPGAV: 40 anos”. E por que em agosto? Para aproveitar os ingressantes.

SGP / Eu depois queria falar outra coisa.

MLT / 12 de agosto é o aniversário da Escola de Belas Artes.

RI / 12 de agosto é o aniversário da Escola de Belas Artes. O evento será de 23 a 26 de agosto e vocês também estão convidadas.

SGP / Eu ia até acrescentar uma coisa que acho que é importante. Considero que deu certo esse esforço coletivo de professores e alunos, como dá certo até hoje. E eu acho que a motivação que tínhamos em trabalhar por uma pós-graduação deu resultado porque era a possibilidade de trabalharmos com pesquisa. Porque darmos aula na graduação, como é até hoje, a graduação tem um programa que temos que seguir, é importante criar repertório nos alunos, mas as nossas pesquisas particulares, elas ficavam completamente fora da docência. Desenvolvíamos no mestrado, no doutorado. Então, eu lembro que tínhamos também um entusiasmo porque a pós-graduação seria um espaço em que conseguiríamos desenvolver isso. Um trabalho mais autoral mesmo.

MLT / Experiências de pesquisa. Eu tinha quatro turmas. Quando voltei aqui para o Rio em 1985, peguei uma turma de história da arte 1, outra de 2, outra de 3, outra de 4. Na mesma semana, dava aula de história do mundo... (risos)

SGP / O que eu dei foi aula de Mesopotâmia... Mesopotâmia, os fenícios... (risos)

MLT / Sonia dizia: “Vamos dizer para os alunos que os assírios e os caldeus não existiram” (risos).

SGP / Não existiram, porque estávamos doidas para andar depressa... Mas tinha aqueles alunos com interesse. Eu me lembro de uma aula de Egito, e o aluno falou assim: “Professora, é verdade que a pirâmide tem um buraquinho lá não sei onde que dependendo da...”

MLT / Da hora, da noite, do dia.

SGP / Do ano, coincide com o início da primavera? Aí eu respondi assim: “Tudo o que dizem é verdade. Vamos!” (risos).

MLT / Essas curiosidades...

SGP / E cada uma trabalhando com a sua área. Ela com pesquisa em gravura brasileira, eu com o século 19, doida pra ter...

MLT / Não, eu não trabalhava com gravura aqui nada.

SGP / Ah, não, eu digo particularmente.

MLT / Ah, particularmente na pesquisa.

SGP / Então, a nossa pesquisa ficava totalmente fora da nossa atuação universitária. Eu acho que isso é que deu pique, sabe? Por que...

MLT / A pós projetou a escola. Outro olhar para a escola. Só se falava da Escola de Belas Artes como lugar da tradição, porque tradição, porque tradição...

SGP / Muito conservadora...

MLT / Nós, da pós, voltamos a dar para a Escola de Belas Artes projeção nacional.

SGP / E dentro do Rio também. Então, foi uma coisa muito bacana.

MLT / Tem gente que dizia: “Mas a Escola de Belas Artes é assim?”. Participávamos de congresso, seminário. Estábamos lá e éramos da escola.

SGP / Porque nós, sozinhas, também não íamos conseguir fazer, mas esse conjunto... Nós, de história da arte, havia a Cibele, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Zilio, Glorinha.

RI / E colocar a pesquisa de história da arte em um patamar de pesquisa!

SGP / Isso! Isso foi muito bacana.

RI / Isso é de muita importância, porque também foi uma conquista política dentro da Capes, um avanço, como a Maria Luisa fala, depois vem UFRGS que cria o PPGAV-UFRGS. Também se cria o PPGAV-UnB, se cria o PPGAV-UFMG. Então, assim, esse lugar fundador desses 40 anos é muito importante, porque

o PPGAV tem uma história importante na construção das pós-graduações em artes visuais no país. E a atuação de vocês como bolsista de pesquisa do CNPq. Muito orgulho.

SGP / Queria dizer assim, que fica parecendo uma coisa heroica, não deixa de ser heroica, mas tínhamos interesse também nisso, o interesse de pesquisa, de dar aula daquilo que nós realmente estávamos estudando. Porque sabemos que esses cargos são da ordem do martírio, não é Maria Luisa? (risos) Porque enfrentamos a burocracia da universidade, da Capes, que também não é fácil...

RI / Há uma seriedade. Eu concordo com você, Maria Luisa, não é só heroico, há uma seriedade, que foi do começo até hoje. Até hoje, eu acho que os exemplos são dos maiores.

SGP / Eu acho que para mim foi uma maravilha porque eu passei a ter um gosto tão grande de preparar a aula e tudo, e depois, bom, as coisas foram crescendo.

MLT / Temos que lembrar das pessoas que saíram daqui. Eu me lembro que me pediram uma informação sobre alguém que pudesse trabalhar com a questão do Neoconcretismo etc. Eu falei, olha, tem a Rosana de Freitas. Aí, Rosana foi trabalhar no MAM-Rio. Lá no meio do caminho, um dia, Rosana me telefona e diz assim: "Maria Luisa, eu preciso de uma pessoa para, em dois meses, me ajudar a montar uma exposição sobre Neoconcretismo". Eu indiquei a Beth Catoia. Elas não se conheciam. E olha o caminho que a Beth fez. A Beth escreveu dois livros sobre o MAM-Rio. Ela fez um levantamento de todas as exposições do MAM. Quer dizer, é um documento que se você não está no Rio e não pode ir lá presencialmente ou não está na internet, você tem um livro que dá conta de todos os fatos. Ela trabalhou em nome da instituição mesmo, para a instituição. Isso aí é fruto... [Por intermédio de uma ex-aluna] o CCBB me convidou para dar palestras sobre arte contemporânea para os monitores de uma exposição. Quer dizer, nós temos vários lugares que foram ocupados por pessoas que passaram pela nossa formação. E os concursos que fizeram para as outras universidades.

SGP / E aqui também, vários ex-alunos passaram em concurso.

MLT / A Unirio tem gente nossa assim como Uerj e UFF. Gente que passou por aqui e fez nosso concurso. Precisamos ter orgulho, embora não tenha sido um caminho de todo tão fácil. Conseguimos superar muitas dificuldades. Eu acho que era muita vontade.

RI / Mas tem outra importância também, que o PPGAV devolve a escola com a criação do curso de história da arte. Quando o curso abre, já tem uma formação de doutores de grande qualidade. O PPGAV também devolveu à própria escola, que nem foi o tempo todo tão amigável, a formação de seus docentes. Mas enfim, isso também são políticas. O PPGAV também contribuiu para o crescimento da graduação da escola. Eu e vários outros passaram pelo PPGAV e são professores do curso de história da arte.

MLT / Quando é possível, até o estágio docência, pedimos que faça dentro da história da arte.

SGP / Convencemos vocês?

FS / Foi ótimo. Muito obrigado.

MLT / Eu não agradeci no começo, mas eu me sinto honrada de poder participar dessa entrevista e ter sido escolhida para conversar sobre o PPGAV. Agradeço a vocês esse carinho especial.

SGP / Eu também me sinto honrada.

FS / Nós é quem ficamos, muito obrigado.

Como citar:

LOPES, Angela Leite; TAVORA, Maria Luisa Luz; FILHO, Paulo Venancio; MEDEIROS, Rogério; DUARTE, Ronald; PEREIRA, Sonia Gomes; LEAL, André; AZAMBUJA, Carlos; SCOVINO, Felipe; IPANEMA, Rogéria de. 40 anos do PPGAV. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 14-55, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Cultura de ateliê: possíveis caminhos no contexto da aprendizagem por meio da arte

Studio culture: possible paths in the context of learning through art

André Luiz Fernandes e Fernandes

 0009-0009-7903-509X

fernandesandre@edu.ulisboa.pt

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os métodos de ensino da arte em instituições e alguns dos fatores que envolvam o papel da pessoa¹ artista-educadora nesse contexto. A investigação considera o ateliê espaço de construção do conhecimento, capaz de provocar experiências significativas. Como alternativa às práticas convencionais, propõe uma reestruturação do campo da arte-educação inspirada na abordagem Reggio Emilia, que, segundo Vea Vecchi, valoriza a escuta, a experimentação e a participação ativa das pessoas aprendizes. Nesse cenário, os conceitos de “escola-ateliê” e “museu-escola” são apresentados como ambientes vivos de criação e reflexão, muitas vezes mediados pela figura da pessoa “atelierista”. Por fim, desenvolve o conceito de pessoa artista-educadora, defendendo uma educação sensível, crítica e comprometida com a transformação social por meio da arte.

Palavras-chave

Cultura de ateliê. Pessoa artista-educadora.
Ensino da arte. Ateliê-escola. Museu-escola.

Abstract

This paper proposes a critical reflection on art teaching methods in institutions and some of the factors that involve the role of the artist-educator in this context.. The research considers the studio a space for the construction of knowledge, capable of provoking significant experiences. As an alternative to conventional practices, a restructuring of the field of art education inspired by the Reggio Emilia approach is proposed, which, according to Vea Vecchi, values listening, experimentation and the active participation of learners. In this scenario, the concepts of “school-studio” and “museum-school” are presented as living environments for creation and reflection, often mediated by the figure of the “atelierista.” Finally, the concept of the artist-educator is developed, defending a sensitive, critical education committed to social transformation through art.

Keywords

*Studio culture. Artist-educator person.
Art teaching. School-studio. Museum-school.*

¹ Este trabalho adota a palavra “pessoa” como representação do sujeito, indivíduo, aluno, entre outros termos que se derivam do masculino, criando neutralidade em respeito a pluralidades de gêneros.

A arte como expressão humana e a transformação dos espaços de aprendizagem

A arte é manifestação inerente à existência humana, uma forma de pensamento que transcende barreiras e permite que as pessoas compreendam e reinterpretem o mundo. Ela não se limita a objetos ou obras finalizadas, mas se configura como um processo de experimentação, descoberta e reflexão. Como enfatiza Dewey (1980), a experiência estética está enraizada na vida cotidiana, influenciando nossa maneira de sentir, perceber e interagir com o ambiente: “a experiência, como a respiração, é um ritmo de entradas e saídas [...] os voos e pousos estão intimamente conectados uns com os outros” (p. 56). Ao reconhecer a arte como parte essencial da experiência humana, assim como a respiração é vital para a vida, podemos enxergar a educação artística não como um adendo curricular, mas como um eixo estruturante da formação do indivíduo. A experiência estética cria conexões sensoriais fundamentais para a construção da identidade, e a arte se apresenta como um caminho de grande importância nesse processo.

Historicamente, no entanto, a arte foi gradativamente dissociada dos processos educativos e reduzida a papel secundário, muitas vezes encarada como um luxo acessório ou mero entretenimento. Dewey (1980) reconhece que essa enalçação e segregação da arte é um ato falho, enfatizando que é a partir das experiências cotidianas que se torna possível absorver esse estado, tratando-o como uma “experiência normal”. Esse distanciamento gerou uma fragmentação entre a criação artística e o aprendizado, consolidando uma divisão entre “criadores” e “espectadores”. Esse modelo limita a arte ao consumo, em vez de incentivá-la como um meio de construção do pensamento crítico e da sensibilidade.

A partir dessa perspectiva, Dewey (1980) propõe uma reintegração da arte à experiência educativa, argumentando que a prática artística deve ser vivida como um processo dinâmico e participativo, e não como algo isolado ou elitizado. Dewey (1980) acredita que “a arte é a extensão do poder dos ritos e cerimônias para unir os homens, por meio de uma celebração compartilhada, a todos os incidentes e cenas da vida” (p. 271), e não deve ser ensinada apenas como uma técnica ou apreciada de forma passiva, mas sim experimentada em sua totalidade, despertando a curiosidade, a imaginação e a capacidade de expressão para um melhor entendimento da vida.

Ao considerar a arte condição humana, Dewey (1980) enfatiza que a criação artística emerge do envolvimento genuíno com o mundo e com os desafios do cotidiano.

Nesse sentido, o ensino da arte precisa estar conectado à realidade das pessoas aprendizes, estimulando a percepção sensível e a interação com os elementos culturais e sociais ao seu redor. A experiência estética, portanto, não se restringe ao contato com obras consagradas, mas se manifesta nas pequenas descobertas diárias, na maneira como as pessoas percebem cores, formas, sons e texturas, e na expressão espontânea de sentimentos e ideias.

Sendo a arte a forma mais universal de linguagem, sendo constituída, mesmo à parte da literatura, pelas qualidades comuns do mundo público, ela é a forma mais universal e livre de comunicação (Dewey, 1980, p. 260).

Assim, em vez de uma abordagem que separa a arte da vida e a restringe a museus ou galerias, Dewey (1980) propõe que a educação artística se baseie na experimentação e na vivência ativa. Isso significa fomentar espaços que incentivem a imaginação, o diálogo e a autonomia das aprendizes, tornando a arte um meio de desenvolver o pensamento crítico e ampliar a compreensão do mundo. Segundo Dewey (1980) “arte também torna os homens conscientes de sua união uns com os outros na origem e no destino” (p. 271); dessa maneira, a arte volta a ocupar seu papel essencial na formação integral do ser humano, promovendo experiências significativas e resgatando sua função como motor da transformação individual e coletiva.

Para resgatar a arte como uma dimensão central da educação, pode ser um caminho transformar os espaços de ensino, repensando o formato tradicional da escola. Ao refletir sobre os fundamentos do Movimento da Escola Moderna, Pardal (2022) traz o conceito de “escola-ateliê”, em que o ambiente, a experimentação e o fazer artístico se entrelaçam ao aprendizado e à democracia. Em vez de salas de aula rígidas e compartimentadas, os ateliês educativos permitem que as aprendizes explorem a criação de maneira ativa, colocando-se no papel de produtoras de conhecimento, e não apenas de receptoras. Embora Dewey (1980) não use o termo “escola-ateliê”, sua defesa de uma educação estética e experiencial contribui diretamente para a fundamentação do conceito. Segundo o autor a escola deve ser um ambiente vivo, em que aprender se dê por meio

da experiência ativa e sensível, o que se alinha ao que o ateliê representa. Essa abordagem amplia as possibilidades de aprendizado e favorece um envolvimento genuíno com a arte.

Da mesma forma, os museus podem se tornar extensões naturais desse processo educativo. Em vez de espaços destinados apenas à contemplação passiva, os “museus-escola” segundo Camnitzer (apud Alzugaray, 2017), podem estimular práticas interativas e dialógicas, em que o público não apenas observe, mas participe ativamente das construções artísticas e históricas. Outra questão sobre a qual reflete diz respeito à possibilidade de criar mais investimentos para o setor educativo – da mesma forma que se investe no acervo e no departamento curatorial, dar potência ao setor de pedagogia.

A arte e a educação caminham juntas

A relação entre o ensino das artes e a prática artística sempre foi permeada por tensões e possibilidades. Ao longo da história, diversas iniciativas demonstraram que a escola de artes pode se configurar como um ateliê, um espaço de experimentação e provocações, ampliando os limites entre ensino e produção artística. Como já discutido, a arte é uma condição humana, algo nato do ser humano. Diante disso, surge a questão: como ensinar arte?

Essa concepção é constantemente debatida e causa muitas reflexões que vão além da educação artística e do ensino pedagógico das artes. Quando pensamos na escola como um ateliê, podemos entendê-la como um espaço de aprendizagem, um ambiente que proporciona um campo fértil de possibilidades. Um lugar em que reflexões, experimentações e discussões transbordam, levando a descobertas e novos significados.

Em algum momento desafortunado da história, algum filisteu ou grupo de filisteus que ocupava uma posição de poder decidiu isolar a arte da educação e degradá-la da metadisciplina do conhecimento, como havia sido, à disciplina e artesanato que é hoje. Com isso conseguiram que, paulatinamente, o acento da atividade artística se concentrasse na produção de objetos, que a sociedade se dividisse em alguns poucos fabricantes e muitos compradores, e que a arte nas escolas fosse considerada um entretenimento de luxo prescindível, em lugar de permanecer como uma forma de pensar (Camnitzer apud Alzugaray, 2017).

Ao observar essa visão, a qual defende a não dissociação do estado da arte e a pedagogia, Camnitzer critica essa separação, apontando que a arte já foi uma metadisciplina do conhecimento – ou seja, uma forma essencial de pensar e aprender sobre o mundo. Em algum momento da história, no entanto, essa perspectiva foi perdida, e a arte passou a ser vista como um simples ofício ou uma atividade de produção de objetos para consumo, em vez de um meio para desenvolver o senso crítico e a imaginação.

Esse apontamento se conecta diretamente com a importância da educação voltada para artistas, devolvendo às pessoas o que lhes pertence, concebendo a arte como condição humana. Quando a arte é reduzida a um produto comercializável, a formação artística também corre o risco de ser limitada a técnicas e mercado, deixando de lado seu potencial transformador. A educação artística deve, portanto, recuperar essa dimensão da arte como forma de pensamento, incentivando artistas a questionar, experimentar e expandir os limites do conhecimento, em vez de apenas reproduzir fórmulas ou seguir tendências. Em outro estudo Camnitzer (2015) descreve a pedagogia da arte como muito importante e, enfatiza que andam juntas. O autor não aponta diferença entre o que é arte e o que é educação, e argumenta que não se deve fragmentar; em primeiro lugar veio a arte, e depois a educação, mas as duas estão diretamente relacionadas.

Ao devolver à arte seu papel central na educação, promovemos não apenas a formação de artistas mais conscientes e inovadores, mas também pessoas mais críticas, capazes de interpretar e transformar a realidade ao seu redor. Conforme o pensamento de Camnitzer (2016), pode-se buscar alguns conceitos ou fórmulas para se pensar a educação da arte para artistas, com um olhar provocador que traga mais que uma simples transmissão de conhecimento.

A educação dos artistas, então e na minha opinião, consiste em três etapas nas quais o professor pode atuar como um guia e, mais importante, como um interlocutor: 1) levantar e formular um problema criativo interessante, 2) resolver o problema o mais rápido possível, melhor possível e 3) embalar a solução da maneira mais apropriada para expressá-la e comunicá-la² (Camnitzer, 2016, p. 122).

² Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *La educación de los artistas, entonces, y en mi opinión, consiste en tres pasos en los que el profesor puede actuar de guía y, más importante, de interlocutor: 1) plantear y formular un problema creativo interesante, 2) resolver el problema lo mejor posible, y 3) empacar la solución en la manera más apropiada para expresar y comunicarla.*

No texto *La enseñanza del arte como fraude*, Camnitzer (2016) faz um questionamento contundente à educação artística formal, especialmente no contexto das universidades dos Estados Unidos onde é professor. O autor argumenta que o ensino da arte se tornou um modelo de consumo altamente caro, mas que raramente garante o sucesso profissional das educandas. Apenas uma pequena parcela das estudantes consegue se inserir no mercado artístico, enquanto a maioria não encontra oportunidades e acaba recorrendo ao ensino como alternativa de sobrevivência.

Ensinar a ter ideias certamente exige muito mais do que transmitir informações. O professor tem que se reposicionar e abandonar o monopólio do conhecimento para atuar como estímulo e catalisador, e tem que ser capaz de ouvir e se adaptar ao que ouve. Além disso, a geração de ideias e revelações é imprevisível e, portanto, corre o risco constante de ser uma atividade subversiva³ (Camnitzer, 2016, p.120).

Outro ponto central do texto é a problematização da própria definição de arte. O autor sugere que a arte, originalmente uma forma de expandir o conhecimento, foi transformada em um sistema reificado e comercializado, em que a produção artística se tornou um fim em si mesma. Ele também critica a separação entre arte e política, argumentando que toda arte é, inevitavelmente, um ato político, pois está inserida em um contexto de poder e relações sociais.

O ensino da arte, segundo o autor, muitas vezes focaliza apenas a produção de objetos artísticos e a transmissão de técnicas, sem incentivar uma abordagem crítica e reflexiva. Ele aponta que a estrutura educacional tende a classificar aprendizes entre “gênios” e “imbecis”, reforçando uma lógica elitista e excluente. Ademais, a formação artística tradicional valoriza o gosto e a estética como construções sociais, ignorando o potencial subversivo e questionador da arte. O autor propõe uma reestruturação do ensino da arte, defendendo a criação de laboratórios interdisciplinares que incentivem a reflexão política e a experimentação. E argumenta que a boa arte deve ser subversiva, desafiando paradigmas

³ No original: *Enseñar a tener ideas ciertamente requiere bastante más que trasmitir información. El profesor tiene que reubicarse y abandonar el monopolio del conocimiento para actuar como estímulo y catalizador, y tiene que poder escuchar y adaptarse a lo que escucha. Además, la generación de ideas y revelaciones es impredecible y, por lo tanto, corre el peligro constante de ser una actividad subversiva.*

estabelecidos e promovendo novas formas de percepção e pensamento. Ele critica a romantização da inspiração e da intuição na arte, enfatizando que a verdadeira formação artística deve estimular o questionamento e a complexidade na formulação e resolução de problemas criativos.

Todo meu processo educativo, desde a escola primária, consistiu em aprender respostas a perguntas que já tinham sido formuladas [...] nunca me ensinaram a fazer perguntas que não tinham resposta conhecida. Aí é onde a arte e a educação deveriam funcionar juntas (Camnitzer apud Alzugaray, 2017).

Seria um novo conceito transformar as escolas de artes em ateliê e os museus e equipamentos de cultura em escolas? Como poderíamos vislumbrar essas possibilidades e intersecções que afrontam o universo de ensino da arte? Levantando essas questões pode-se avançar um pouco mais nesses atravessamentos; quais seriam, então, os caminhos para poder elucidar melhor essas possibilidades? A partir dessas reflexões, ensinar arte seguindo os moldes atuais, nos quais as respostas já estão dadas, torna-se obsoleto, e a busca por outros meios torna-se objeto de estudo deste trabalho. O que se sugere é a criação de um ambiente em que cada pessoa possa encontrar ou formular suas próprias respostas. Permitir que as pessoas explorem e descubram suas próprias perguntas e questionamentos pode tornar o processo de aprendizagem mais democrático e horizontal.

Ao se repensar o ensino da arte e sua relação com a educação, percebe-se que a separação entre teoria e prática, entre aprender e criar, limita profundamente o potencial formativo da experiência artística. A arte, mais do que um “objeto de consumo”, configura-se como um processo contínuo de descoberta, questionamento e transformação. A transformação das escolas em ateliês e dos museus em espaços de aprendizado ativo pode resgatar a arte como forma de pensamento e incentiva uma educação mais dinâmica, experimental e significativa.

A proposta de um ensino artístico que não se restrinja à técnica ou ao mercado, mas que fomente a autonomia criativa e o pensamento crítico, reafirma a arte como uma necessidade humana fundamental. Nesse sentido, a superação dos modelos tradicionais de ensino e a aproximação da educação com a vivência artística abrem caminhos para uma formação mais ampla, na qual o fazer artístico se integra ao processo de construção do conhecimento.

Diante desses desafios, surge a necessidade de imaginar novos formatos de ensino da arte, capazes de ampliar os horizontes da criação e do pensamento. Se arte e educação caminham juntas, o grande desafio consiste na construção de espaços que permitam essa fusão de maneira orgânica, estimulante e acessível. Como, então, estruturar essa transformação? Quais metodologias e práticas possibilitariam a integração real entre arte, educação e sociedade? A resposta pode estar justamente na ruptura dos modelos engessados e na adoção de abordagens mais experimentais, dialógicas e transdisciplinares.

O ateliê como espaço provocador

O ateliê é um ambiente de experimentação, investigação e criação, indo além de um mero suporte para se tornar um espaço de potencialidades expressivas. Mais do que disponibilizar materiais e recursos, ele estimula a imaginação e a curiosidade, permitindo a exploração e a comunicação de novas ideias por meio de diversas linguagens visuais, tátteis e sensoriais. Dentro dessa perspectiva, assume um papel importante no processo educativo, favorecendo a construção do conhecimento por meio da interação entre espaço, materiais e pessoas. Inspirada na abordagem de Reggio Emilia, a concepção do ambiente como “terceiro educador” reforça sua relevância na aprendizagem, atuando em conjunto com as pessoas educadoras e aprendizes para possibilitar experiências significativas.

O próprio termo ateliê [...] foi revisto e interpretado no interior da filosofia pedagógica de Reggio, tornando-se sinônimo de lugar no qual o projetar está preponderantemente associado a algo que tomará forma por meio da ação: um lugar no qual o cérebro, as mãos, as sensibilidades, as rationalidades, as emoções e o imaginário trabalham em estreita cooperação (Vecchi, 2017, p. 24).

Na mesma linha, o conceito de atelierista – aquele que coordena os processos artístico-pedagógicos no ambiente de ateliê – transforma esses espaços em laboratórios vivos de conhecimento. Vecchi (2017) destaca que o ateliê não deve ser visto apenas como um espaço de produção artística, mas como um lugar de pensamento, pesquisa e construção do conhecimento. Para a autora, é um ambiente em que as pessoas aprendizes e educadoras exploram materiais e linguagens diversas, promovendo uma abordagem estética e investigativa da aprendizagem.

Não apenas isso, Vecchi (2017) enfatiza que o ateliê é um espaço de relação, onde diferentes formas de expressão – visuais, sonoras, tátteis, verbais e sensoriais – se entrelaçam, permitindo que o pensamento ganhe corporeidade. Essa abordagem fortalece a inteligência sensível, essencial para a formação integral dos indivíduos. A presença do atelierista é fundamental nesse contexto, pois atua como mediador entre as aprendizes e os materiais, com escuta ativa incentivando a experimentação, a descoberta e a construção coletiva do conhecimento. Assim, o ateliê se torna um espaço de sensibilidade, diálogo e criação, promovendo uma educação que valoriza a diversidade de linguagens e a potência criativa de cada pessoa.

Outro aspecto relevante na obra de Vecchi é a integração do ateliê aos demais espaços da escola. Para a autora, a arte não deve ser um componente isolado do currículo, mas uma linguagem viva e presente no cotidiano educacional. Dessa forma, a cultura de ateliê rompe com a visão tradicional da arte como um campo restrito a habilidades técnicas e a insere como um eixo fundamental do desenvolvimento humano.

Por fim, Vecchi (2017) argumenta que essa cultura beneficia não apenas as crianças, mas toda a comunidade escolar, ampliando a compreensão da aprendizagem e valorizando a sensibilidade, a intuição e a experimentação como ferramentas essenciais para a construção do conhecimento. Assim, a cultura de ateliê se apresenta como um modelo pedagógico inovador, que desafia as estruturas tradicionais da educação e propõe um ensino mais sensível, investigativo e colaborativo.

Ao se inserir no estado de ateliê, a pessoa imerge em diversas materialidades, experimenta diferentes linguagens artísticas, e esse contato direto torna-se essencial para seu desenvolvimento. O envolvimento com a arte deve ir além do contato superficial. Como destaca Barbieri (2012), a verdadeira experiência artística acontece quando nos permitimos ser atravessados por ela, deixando que nos transforme. Isso significa que não basta observar uma obra de arte; é preciso interagir com ela, compreender seus contextos, sentir suas texturas e captar suas intenções. Da mesma maneira, ao entrar em contato com uma peça teatral, um espetáculo de dança ou uma instalação, a experiência se torna mais significativa quando há uma imersão genuína, em que corpo e mente estão integrados. O ateliê é o alimento para nossa imaginação. Todas as pessoas são

criativas por natureza, e, ao trabalhar os processos imaginativos, os signos e as imagens que emergem ao ser confrontados com a experiência estão, pode-se dizer, indo ao encontro da aprendizagem.

Imagine um mundo sem imaginação. Mas daí não dá para imaginar. E por que imaginar? Porque esta é a linguagem que expressa as coisas não como elas são, mas como nós gostaríamos ou não gostaríamos que elas fossem. Ou seja, se você conseguiu imaginar a vida sem imaginação, é o mesmo que pensar numa vida sem martelos, pregos, garfos, violão, cafezinho, elevador, arco e flecha e amor. Uma vida sem transformações (Barbieri, 2012, p. 39).

Ao deslocar a arte para o centro do processo educativo, resgatamos sua potência como linguagem universal e ferramenta de reflexão. Em uma sociedade que muitas vezes valoriza a produtividade mecânica e a reprodução de conteúdo, devolver à arte seu papel formativo é um ato de resistência. Transformar as escolas em ateliês e os museus em espaços de aprendizado é, portanto, um caminho para resgatar a dimensão criativa do ser humano e promover uma educação que vá além da transmissão de conhecimento, cultivando o pensamento crítico, a experimentação e a liberdade de expressão.

Holm (2017, p. 43) destaca que “estamos todos inseridos em um campo de pesquisa artística. O que nos une é a busca, pois nos dedicamos a algo em comum e nos reconhecemos nessa ação. Simples materiais nos permitem fazer grandes perguntas”. Essa reflexão reforça a evidência da potência do ateliê como um espaço que provoca questionamentos, estimula descobertas e incentiva o aprendizado por meio da experimentação.

A organização do ateliê é cuidadosamente planejada para despertar o interesse e envolver os participantes, reconhecendo a estética e a materialidade como elementos essenciais no processo de aprendizagem. A seleção de materiais é feita de forma intencional, garantindo diversidade e permitindo múltiplas formas de exploração. Isso não significa que os objetos precisem estar sempre harmonicamente organizados; muitas vezes, as peças estão desordenadas ou desconstruídas para que possam ser reconstruídas pelos olhares das pessoas aprendizes.

Além disso, o ateliê favorece a aprendizagem colaborativa, promovendo interações em que diferentes perspectivas e habilidades enriquecem a experiência coletiva. O trabalho em grupo incentiva a troca de conhecimentos, o desenvolvimento de habilidades sociais e a resolução criativa de problemas, ampliando as possibilidades de construção do saber.

Dessa forma, o ateliê transcende a função de um simples espaço físico e se torna um território de investigação e expressão, em que a experimentação e o diálogo com os materiais e as linguagens artísticas incentivam a autonomia e a curiosidade, em busca de um ser crítico, consolidando sua relevância no processo educativo.

A pessoa artista-educadora no contexto de ateliê

A figura da pessoa artista-educadora se caracteriza pela interseção entre a prática artística e o ensino, utilizando a arte como um instrumento central para facilitar o aprendizado e o desenvolvimento humano. Com habilidades tanto artísticas quanto pedagógicas, essa pessoa atua em diversos contextos educacionais, como escolas, museus, centros culturais e projetos comunitários, exercendo múltiplas funções conforme o ambiente e os objetivos pedagógicos.

Em determinados contextos, a pessoa artista-educadora assume o papel de curadora, pesquisando, planejando e conduzindo atividades que exploram diferentes linguagens artísticas. Além de se apropriar de técnicas e habilidades específicas, sua abordagem incentiva a imaginação e a expressão pessoal, permitindo que as pessoas aprendizes desenvolvam sua própria identidade artística. Em ambientes educacionais inspirados pela abordagem de Reggio Emilia, por exemplo, essa atuação se estende à mediação artística, na qual o aprendizado é guiado pela experiência e pelo diálogo com o espaço e os materiais.

A arte, como campo de conhecimento e prática, possui uma multiplicidade de sentidos e significados. Holm (2005, p. 107) afirma que “a arte é a vida, ela leva em si todas as perguntas”, evidenciando sua ambiguidade e potência transformadora. Assim, além do ensino formal, as artistas-educadoras podem desenvolver projetos de arte comunitária, utilizando a arte como ferramenta para promover inclusão, consciência ambiental e transformação social. Dessa maneira, sua atuação ultrapassa os limites da sala de aula e alcança a sociedade, estabelecendo conexões entre diferentes públicos e contextos.

O diferencial dessa profissão está na apropriação das linguagens artísticas, fundamentando sua prática tanto na produção artística quanto no conhecimento pedagógico. Pardal (2022, p. 34) destaca que “constatam-se experiências artísticas e pedagógicas que sucedem numa ampla gama de propostas, incluindo projetos, *workshops*, palestras e instalações interativas, que, em alguns casos, consistem em escolas de arte auto-organizadas e plataformas educacionais geridas por artistas”. Esse pensamento ressalta a importância de uma formação que contemple tanto a dimensão artística quanto a pedagógica, permitindo que a mediação entre arte e educação ocorra de maneira significativa.

No contexto de ateliê, a formação pedagógica da pessoa artista-educadora desempenha um papel fundamental. A pedagogia da arte, conforme Capra (2012), pode ser compreendida dentro de um campo expandido, no qual o ensino ultrapassa as metodologias tradicionais e se baseia nos próprios processos artísticos. Segundo a autora, a “*transpedagogia* é o processo de conhecer como obra de arte, ou seja, significa utilizar os processos artísticos como veículo pedagógico” (p. 36). Essa perspectiva enfatiza a necessidade de um ensino mais experimental e interdisciplinar, que valorize a imaginação e a reflexão crítica no processo educativo.

Ainda de acordo com o pensamento de Capra (2012, p. 35), “Na *transpedagogia*, o distanciamento da arte e a falta de limites entre as áreas do conhecimento apontam para o emprego da arte como um processo de troca social e não como um fim em si mesma”. Desse modo, a *transpedagogia* proposta por Capra (2012) amplia os horizontes da educação, transformando o ato de aprender em uma experiência viva, relacional e em constante construção. Ao dissolver as barreiras entre arte e conhecimento, esse modelo pedagógico incentiva uma prática educacional mais orgânica, em que a experimentação, a colaboração e o diálogo se tornam elementos essenciais. Assim, o aprendizado não se restringe à transmissão de conteúdos, mas emerge como um processo criativo e compartilhado, no qual arte e educação se entrelaçam, promovendo uma formação mais sensível, crítica e conectada à realidade.

A educação artística, nesse sentido, não se limita à transmissão de conhecimento, mas busca estimular um pensamento mais amplo sobre o papel da arte na formação do indivíduo. Silva (2020, p. 6) ressalta que “o ser humano, por si só, não consegue se apropriar da cultura produzida ao longo do tempo. Ele necessita

de instrumentos mediadores que possibilitem essa apropriação". A arte, ao ser integrada ao processo educacional, torna-se um desses instrumentos, contribuindo para a humanização e o desenvolvimento crítico dos indivíduos.

Diante desse cenário, surge a questão: a educação artística contemporânea precisa de um novo modelo? Poderia ser pensada como uma educação cultural, que amplie os horizontes do ensino da arte e estabeleça conexões mais profundas com diferentes áreas do conhecimento?

A interdisciplinaridade, conceito fundamental na arte contemporânea, possibilita essa ampliação. Pardal (2022) argumenta que a interdisciplinaridade não deve ser vista apenas como uma justaposição de disciplinas, mas como uma mistura de elementos e signos, e de conhecimentos que serão experienciados em diversos dispositivos artísticos. Nesse sentido, a educação artística pode incorporar referências da filosofia, sociologia, linguística e antropologia, proporcionando um olhar mais abrangente e conectado às realidades sociais.

A interação entre diferentes áreas do conhecimento amplia o potencial educativo da arte, criando novas possibilidades de ensino e aprendizagem. Pardal (2022) destaca que essa abordagem beneficia não apenas os artistas, mas também as aprendizes, ao oferecer múltiplos estímulos e perspectivas. Assim, a educação artística pode ser entendida como uma "educação ampliada", que transcende os limites das disciplinas e promove um diálogo mais profundo com o público.

Ao refletir sobre essas questões, percebe-se que a pessoa artista-educadora ocupa um papel essencial na articulação entre arte, ensino e sociedade. A experiência com a arte não se limita à esfera estética, mas desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do ser humano. Dessa maneira, a arte não apenas proporciona uma forma de expressão ou linguagem, mas também contribui para a construção de identidades e narrativas pessoais ao longo do tempo.

Com base nessas reflexões, torna-se evidente que a atuação da pessoa artista-educadora transcende a sala de aula e alcança um espaço mais amplo de interlocução. O ensino da arte, quando estruturado a partir dessa perspectiva, não apenas valoriza a prática artística, mas também fortalece a formação de mentes questionadoras, expressivas e conectadas ao seu tempo. Ao promover um ensino interdisciplinar, experimental e aberto ao diálogo no contexto de ateliê, a educação artística reafirma seu papel transformador e sua relevância no desenvolvimento crítico e social.

Resgatar o passado para reinventar o futuro

Diante dos desafios contemporâneos na educação artística, surge a reflexão: seria necessário revisitar os modelos pedagógicos inovadores do passado, como os experimentados nas escolas Bauhaus e Black Mountain College, para reinventar o ensino da arte nos dias de hoje? Ambas as instituições marcaram a história ao integrar a arte ao cotidiano e à formação intelectual, propondo abordagens que iam além do ensino tradicional e estimulavam a imaginação, o pensamento crítico e a transdisciplinaridade.

A Bauhaus, fundada na Alemanha em 1919 por Walter Gropius, revolucionou o ensino ao unir arte, artesanato, arquitetura e tecnologia em um único programa. Seus mestres, como Paul Klee e Wassily Kandinsky, incentivavam as pessoas a experimentarem diferentes materiais e técnicas, promovendo um aprendizado baseado na prática e na descoberta. A Black Mountain College, criada nos Estados Unidos em 1933, seguiu uma linha semelhante, apostando em um modelo educacional livre, em que a arte, a filosofia e a ciência se misturavam. John Cage, Merce Cunningham, Anni e Josef Albers foram alguns dos nomes que passaram por essa escola, contribuindo para uma visão holística e inovadora da educação artística.

Como, porém, adaptar essas experiências para os tempos atuais? Se, no século 20, esses modelos emergiram como respostas às necessidades culturais e sociais de suas épocas, hoje enfrentamos novos desafios: a era digital, a globalização e as transformações tecnológicas trazem oportunidades e dilemas para o ensino da arte. O conceito de aprendizado pela experiência, essencial nessas escolas, precisa ser atualizado para contemplar os novos meios de produção artística, incluindo arte digital, inteligência artificial e práticas interativas.

Dentro desses apontamentos, Richter (2020, p. 215) reflete a respeito de “como lidar com os estudantes, como projetar um horizonte utópico e conceitos que informem a atitude do professor ou do estudante, e que possam ser pensados como interpelação”. E propõe uma reflexão sobre o papel da pessoa educadora e das aprendizes no processo educativo, questionando como construir um ensino que vá além da transmissão de conteúdos e que, em vez disso, projete um horizonte utópico de aprendizagem. A autora sugere que a educação deva ser um espaço de interrogação e diálogo, em que tanto docentes quanto aprendizes sejam

constantemente desafiados a repensar suas práticas e perspectivas. Esse pensamento ressoa com abordagens educacionais que enfatizam também a aprendizagem ativa, o pensamento crítico e a interdisciplinaridade. No contexto contemporâneo, em que a educação precisa lidar com desafios como a digitalização, a diversidade cultural e as mudanças sociais aceleradas, a noção de “interpelação” destacada por Richter (2021) ganha ainda mais relevância. Isso implica que educadoras não devem apenas transmitir conhecimento, mas também provocar reflexões, incentivar a autonomia intelectual e criar ambientes nos quais os estudantes possam questionar, criar e construir novos saberes de forma coletiva.

A interdisciplinaridade, que sempre foi um pilar nessas abordagens, torna-se ainda mais essencial hoje. Em um mundo hiperconectado, as fronteiras entre arte, ciência e tecnologia estão cada vez mais borradadas. O ensino da arte deve estimular as pessoas a transitarem entre diferentes áreas do conhecimento, explorando não apenas as linguagens tradicionais, mas também a programação, a biotecnologia e a realidade virtual como ferramentas criativas.

A noção de comunidade e democracia no ensino também pode ser expandida, criando modelos educacionais mais colaborativos, que rompam com hierarquias rígidas entre educadoras e aprendizes e incentivem um aprendizado horizontal. Os ateliês podem funcionar como laboratórios vivos em que a experimentação e o diálogo sejam centrais, tornando o processo artístico mais dinâmico e participativo.

Se na Bauhaus e na Black Mountain College a arte era vista como um modo de pensar e viver, hoje essa ideia pode ser ampliada para abranger a complexidade do mundo contemporâneo. A arte pode ser uma ferramenta de transformação social, conectando-se a questões ambientais, políticas e culturais. O ensino artístico deve preparar os aprendizes não apenas para a produção estética, mas também para o fortalecimento da capacidade de análise e para a atuação no mundo.

Ao resgatar os princípios dessas escolas inovadoras e adaptá-los às novas realidades, podemos construir um modelo educacional que valorize a criatividade, a experimentação e o pensamento interdisciplinar? O desafio não é simplesmente replicar o passado, mas reinventá-lo para que a arte continue sendo um espaço de questionamento, descoberta e transformação, abrindo para discussões mais amplas, que envolvam tanto a comunidade artística quanto a acadêmica, bem como a sociedade.

Seria um caminho ter a arte como pesquisa e método de autoaprendizagem, em que a produção artística fosse um meio de autoconhecimento e gerasse a transformação social. Trazer um formato que focalize o ensino livre e colaborativo, em que o museu e outros espaços culturais se tornam laboratórios criativos. Ainda pode-se trazer a autonomia e experiência como base do aprendizado, para criar espaços educacionais em que a arte, a ciência e a filosofia conversem livremente.

Considerações finais: uma perspectiva para a educação por meio da arte

Diante das reflexões apresentadas, torna-se evidente a necessidade de repensar os modelos tradicionais de ensino da arte e buscar novas formas de abordagem que integrem a experimentação, a interdisciplinaridade e a autonomia criativa. O formato de ateliê surge como uma alternativa potente, capaz de transformar a educação artística em um processo vivo, dinâmico e alinhado às demandas contemporâneas da educação.

Mais do que um espaço físico, o ateliê pode ser compreendido como um território de investigações, um ambiente em que artistas, educadores e aprendizes possam interagir de maneira horizontal, ampliando suas percepções e explorando múltiplas linguagens. Inspirado em modelos históricos, como a Bauhaus e a Black Mountain College, esse formato resgata o valor da arte como um meio de construção do conhecimento, promovendo experiências que transcendam o aprendizado técnico e incentivem a reflexão crítica e a inovação.

Ao inserir o ateliê no centro do processo educativo, abre-se a possibilidade de superar a fragmentação do ensino da arte e integrar diferentes saberes, permitindo que a criação artística se torne um eixo estruturante da aprendizagem. Dessa maneira, a arte deixa de ser apenas um objeto de estudo ou um “produto final”, comercial, e passa a ser um modo de pensamento, uma ferramenta para compreender e intervir no mundo.

A educação pela arte, quando ancorada no conceito de ateliê, favorece um ensino mais sensível, investigativo e experimental. Ela amplia horizontes, estimula o protagonismo e valoriza a diversidade de expressões. Nesse sentido, pensar a escola como um grande ateliê e os museus e centros culturais como espaços educativos permite vislumbrar um cenário mais inclusivo e estimulante, onde o aprendizado acontece por meio da vivência, da troca e da descoberta.

O desafio que se impõe, portanto, é o de construir uma educação artística que seja, acima de tudo, um campo fértil para a imaginação e a transformação. Uma educação que, em vez de limitar, potencialize. Que, em vez de impor, convide à experimentação. Que, em vez de apenas ensinar técnicas, estimule o pensamento criativo e crítico. A arte tem o poder de ampliar visões de mundo e proporcionar novas formas de existência, e é essa perspectiva que deve orientar o futuro da educação artística.

André Luiz Fernandes e Fernandes é mestre em educação e formação pela Universidade de Lisboa e doutorando em Educação Artística, é atelierista e investigador da cultura de ateliê e das infâncias, com ênfase na pedagogia do imaginário como abordagem estética e formativa.

Referências

- ALZUGARAY, Paula. Luis Camnitzer: a arte como forma de pensar. *Revista seLecT_ceLesTe*, 4 jan. 2017. Disponível em: <https://select.art.br/luis-camnitzer-arte-como-forma-de-pensar/>. Acesso em 6 mar. 2025.
- BARBIERI, Stela. *Interações: onde está a arte da infância*. São Paulo: Blucher, 2012.
- CAMNITZER, Luis. Arte y pedagogía. *Esfera pública*, 2015.
- CAMNITZER, Luis. La enseñanza del arte como fraude. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba, 2016.
- CAPRA, Lúcia Carmen. Planejamento pedagógico e ensino de artes visuais. *Seminário Nacional de Arte e Educação*, v. 1, n. 23, p. 28-39, 2012. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/issue/view/26/56>. Acesso em 5 mar. 2025.
- DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Perigee, 1980.
- HOLM, Anna Marie. *Eco-arte com crianças*. São Paulo: Ateliê Carambola, 2017.
- HOLM, Anna Marie. *Fazer e pensar arte*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- PARDAL, Adriana de Freitas. *No acontecer das práticas artísticas contemporâneas: processos e significações de aprendizagens colaborativas*. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Universidade de Lisboa, Instituto de Educação/Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes/Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Lisboa, 2022.

RICHTER, Dorothee. Revisitando Black Mountain College: ensinando a transgredir. Trad. Regina Johas. *Farol*, v. 16, n. 23, p. 212-226, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/34024>. Acesso em 5 mar. 2025.

SILVA, Bárbara. A poética do espaço, de Gaston Bachelard. *Estudoprévio: Revista do Centro de Estudos de Arquitectura*, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, n. 17, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.26619/2182-4339/17.01>. Acesso em 28 fev. 2025.

VECCHI, Vea. *Arte e criatividade em Reggio Emilia*. São Paulo: Phorte, 2017.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

FERNANDES, André Luiz Fernandes e. Cultura de ateliê: possíveis caminhos no contexto da aprendizagem por meio da arte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 57-74, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O saber-viver arte na escola: experiências de um ateliê desterritorializado

The art at school know-how: experiences of a deterritorialized studio

Caroline Andrade

 0009-0006-6343-8909
carolineacunha@yahoo.com.br

Resumo

A proposta deste trabalho consiste em trazer *escrevivências* experenciadas dentro e fora das aulas de ateliê de uma escola pública, a fim de promover a fruição estética como um estado de permanência. Prefigurando futuros, vislumbra-se a superação da divisão arte/vida típica da cultura ocidental hegemônica. Dessa forma, o que se busca no contato discente com a arte é a ruptura dessa separação artificial, tornando-a um saber-viver em múltiplos espaços. Essas questões compartilham os diversos sentidos do conceito “território”, que têm ocupado debates e produções socioculturais, assim como as reflexões do saber-fazer de uma arte/educadora no Ciep 483, na cidade de Barra Mansa, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave
Ensino da arte. Contracolonialidade. Currículo.

Abstract

*The purpose of this work is to bring together *escrevivências* (writing experiences) experienced inside and outside the studio classes of a public school, to promote aesthetic enjoyment as a state of permanence. Prefiguring futures, we envision overcoming the art/life division typical of hegemonic Western culture. Therefore, what is sought in students' contact with art is the rupture of this artificial separation, making it a know-how in multiple spaces. These issues share the various meanings of the concept of “territory”, which has occupied sociocultural debates and productions, as well as the reflections of the know-how of an art/educator at Ciep 483, in the city of Barra Mansa, Rio de Janeiro state.*

Introdução

O que seria da arte brasileira atual, sem as *dissidências*?¹ O que seriam as cidades, territórios de tantas opressões, sem a arte de rua? Pensar esses espaços na atualidade faz parte da compreensão da arte manifesta nas duas últimas décadas (as que propõem ocupar, invadir, aquilombar) transbordando dos espaços expositivos tradicionais – museus, galerias, instituições – até chegar ao encontro do transeunte, aquele que, sem adentrar salões, inunda-se com os recursos estéticos das ruas. Exploramos, nessa elucidação, como a arte que já se fazia presente no território escolar se tornou currículo, murais e inspirou uma pesquisa-ação docente.

O recorte a ser analisado traz vivências pessoais, profissionais e percursos formativos dentro de um contexto sócio-histórico mais amplo, conforme a proposta de “escrevivência”, de Conceição Evaristo (2020). Esse conceito, segundo a autora, diferencia-se da “escrita de si”, pois não se encerra nas experiências individuais, e sim, aponta para um ponto de vista engendrado pelas condições das relações de poder, sociais e culturais. Por essa questão, a enunciação no decorrer do texto se alterna, pois, entre as reflexões particulares, há fazeres coletivos e relações multidimensionais, comuns e desejáveis nos espaços formativos.

No percurso das reflexões contra-hegemônicas, no qual se inserem as discussões críticas sobre território e a luta basilar de todas as lutas – a luta pela terra – não comportaria elencar as causas do fenômeno decolonial nas artes. Cabe, contudo, destacar algumas informações contributivas: as lutas por reconhecimento e expansão dos conceitos ligados aos direitos humanos; as políticas afirmativas; a ampliação de vagas no ensino superior, diversificando o público que tradicionalmente o acessava; a difusão da internet; o ativismo/*artivismos*;² e a consequente mundialização desses conflitos, com acirramento das disputas pelo direito ao espaço compartilhado, discussões das relações público/privado, entre tantos outros processos de confronto: um movimento em que as disputas, a arte e a vida convergem.

¹ “Dissidente”, segundo Leandro Colling (2018), é uma expressão que vem para substituir e politizar o termo “diferença”, cooptado e institucionalizado. Utilizado teoricamente para representar os “artivismos” e teoria *Queer* no país, não define uma identidade particular.

² O conceito de “artivismos” remete a uma arte que se caracteriza pelo engajamento, o corpo como suporte, a horizontalidade como produção, frequentemente paralela aos espaços artísticos convencionais (Colling, 2018, p. 158).

Colling (2018, p. 157) pontua a dialogicidade entre a arte e as dinâmicas sociais: “artes e os produtos culturais em geral são potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo”. A arte tem refletido essas questões; entretanto, pesando as “ausências e permanências” (Gomes, 2017) nos cotidianos escolares, é válido afirmar que esses debates ainda não foram incorporados aos currículos das aulas de arte nas escolas que percorri como docente.

Entre exemplos desse “giro decolonial” na arte, ao observar as temáticas das bienais de São Paulo nos últimos 20 anos, é nítido o redirecionamento da dimensão fruidora, com alternâncias entre as questões individuais e coletivas.³ Outro elemento essencial é a arte “dissidente” que vem permeando a mídia, os espaços públicos e privados, dialogando com públicos que se reconhecem nesses artistas, nas suas emissões, poéticas, conteúdos e corporeidades cada vez mais questionadoras dos rótulos e enquadramentos. E, por fim, alguns dados retirados dos repositórios acadêmicos confirmam a profusão do debate decolonial: pois, ao enumerar a produção acadêmica de artigos, dissertações e teses com os termos “ensino da arte” e “decolonial”,⁴ nos últimos 15 anos, foi possível notar o vertiginoso aumento dos estudos relativos a tais conceitos, denotando a necessidade de trazer as reflexões desse campo para as salas de aula.

Em 2022, ao elaborar o projeto para a seleção do doutorado, fiz alguns levantamentos sobre as propostas curriculares de artes em dois municípios do sul do estado do Rio de Janeiro, em que atuei/atuo como arte-educadora: Volta Redonda e Barra Mansa. Quantificando os conteúdos sobre arte brasileira, arte indígena e arte afro-brasileira, verifiquei que eles correspondiam em média a

³ 26^a Bienal (2004): Território livre; 27^a (2006): Como viver junto; 28^a (2008): Traço, cor e forma; 29^a (2010): Tudo o que você sempre quis saber sobre arte, mas não teve coragem de perguntar; 30^a (2012): Cidade por vir; 31^a (2014): Vidas em comum; 32^a (2016): Como vai você, tudo bem?; 33^a (2019): Afinidades afetivas; 34^a (2021): Faz escuro, sente-se bem; 35^a (2023): Coreografias do impossível.

⁴ Ao buscar os termos “Arte-educação” AND “decolonial” no Google Acadêmico (a pesquisa em outros repositórios não encontrou resultados tão abrangentes, por isso a escolha dessa plataforma.), a quantidade de publicações no intervalo 2005-2015 encontrou 17 resultados. No intervalo 2016-2025, 1.340 resultados. Os termos “ensino da arte” e “decolonial” ou “decolonialidade” incidiram em menor quantidade. Levantamento realizado em 1 fev. 20025.

10% dos conteúdos indicados. Apontar as proporções dedicadas aos conteúdos curriculares foi uma forma de revelar a pouca representatividade da nossa cultura.⁵ Em um dos planejamentos, no oitavo e no nono ano não se trabalhava arte indígena (como se não existissem artistas contemporâneos que representassem esses povos), e a arte afro-brasileira, nos sexto e sétimo anos, aparecia somente no quarto bimestre. Em geral, as obras são apresentadas sob um título genérico, sem mencionar artistas – o que não ocorria com a arte produzida nos contextos/períodos histórico-culturais dedicados ao passado europeu. É notável um enorme descompasso entre as discussões sobre as colonizações curriculares, presentes nas pesquisas acadêmicas, e os conteúdos indicados por meus pares. Nas redes de ensino pesquisadas, os conteúdos eram escolhidos em grupo, de forma horizontal, em reuniões de área; porém, a ausência de formação questionadora produz não apenas lacunas, mas a aniquilação de uma alteridade.

Segundo análises de Alves (2014), Sardelich e Panho (2018), o controle das diretrizes nacionais de ensino é foco de disputa permanente que envolve setores neoliberais, religiosos e conservadores. São exemplos do resultado dessas disputas a vinculação da disciplina arte na área de linguagens na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que a transforma em um subcomponente; a supressão de um vocabulário crítico, despolitizando os componentes curriculares; a eliminação do termo “gênero” na BNCC; a obrigatoriedade da oferta do ensino religioso etc. O ensino da arte, dessa forma, torna-se um território de disputa em várias frentes: no currículo nacional pouco orientado para a reflexão crítica; na sistemática produção dos discursos visuais opressivos pelos monopólios digitais e na formação docente em geral cristalizada nas referências hegemônicas. Este texto demonstra, por meio da pesquisa-ação pedagógica, o percurso contracolonial do fazer-viver arte em uma escola.

⁵ O levantamento realizado nos currículos de Volta Redonda e Barra Mansa foi inspirado no ativismo de dados. Como exemplo, o artista-educador Bruno Moreschi (2017-2018), ao quantificar artistas estudados nas bibliografias de arte mais utilizadas no país, revela as ausências e o controle hegemônico masculino, branco e europeu na literatura das licenciaturas em artes.

O “ateliê” do Ada

Ao ingressar na rede municipal de educação do município de Barra Mansa-RJ, em 2022, fui alocada em uma escola com uma proposta de tempo integral cuja vocação curricular – socioambiental – estava em seu início. Pensado para um público de em média 200 alunos, o Ciep 483 – Escola Vocacionada Socioambiental Ada Bogato situa-se na parte alta do bairro Paraíso, na periferia leste do município.⁶ Os percursos que acessam a escola têm diversos *graffiti*, algumas pixações e diversos murais de um artista local chamado Senoá. É uma área inserida no mapa da pobreza do município, permanentemente precária, com um histórico de ocupações de terra e disputas entre facções criminosas. No bairro, a escola é conhecida por vários vocativos: “Ada”, “Escola Socioambiental”, “Ciep” ou “Brizolão”.⁷

O “Ada” foi municipalizado em 1998, e, desde então, o prédio ficou praticamente sem nenhuma reforma. O sucateamento da estrutura fazia parte do cotidiano dos estudantes, que se autodepreciavam por estudar nessa unidade. Em 2022, surgiu a ideia de aproveitar o espaço físico do colégio para viabilizar a proposta da vocação socioambiental, centrada no princípio da segurança alimentar. Entretanto, não houve a previsão de recursos para tal, de modo que a proposta socioambiental existiu apenas como projeto por parte do poder público. No entanto, a apropriação e o envolvimento da comunidade escolar produziram diversas conquistas.

Deparar com tanta escassez, mesmo com a frustração inicial, me motivou a repensar as práticas pedagógicas a partir do que tinha no entorno: espaço físico, espaço ao ar livre e autonomia pedagógica para planejar as aulas conforme a trajetória da pesquisa. Habituada com a ausência de recursos em praticamente todas as escolas em que lecionei, busquei do próprio projeto, da arquitetura, do espaço comum e dos fazeres dos meus pares as ferramentas para ensinar arte, resultando em muitas caminhadas: incluindo uma tese em andamento e este excerto das experiências vividas no Ciep 483 Ada Bogato.

⁶ Para conhecer mais o Ciep 483, ver: <https://www.instagram.com/ciepambientalbm/>

⁷ Os dois últimos termos se referem ao fato de o prédio da escola, no passado, ter feito parte da rede dos Centros Integrados de Educação Pública (ou Cieps), criados durante os mandatos do então governador Leonel Brizola (1983-1987 e 1991-1994). Nossa unidade é a de número 483, das 515 unidades criadas no estado do Rio de Janeiro.



Figura 1
Turma 700 do Ciep 483
com a professora em uma
aula-passeio

No projeto da escola socioambiental, previa-se a existência de um “ateliê” como componente curricular ministrado na própria sala de aula, na forma de “oficinas extracurriculares”. Apesar de a nomenclatura “oficina” estar relacionada a processos de ensino/aprendizado pontuais, esse termo foi apropriado no sentido de “espaço de produção”, mais relacionado com o fazer do que com o formato tradicional das aulas (disciplinar, estruturado na transmissão de conteúdos etc.). Além das aulas de arte, previam-se duas horas-aula a mais de contato com as turmas, o que me deu a possibilidade de dedicar mais tempo ao fazer artístico.

Revelar essas ausências foi importante para propor à direção pedagógica um currículo “contracolonial” para o ateliê – que demandou elaboração, pesquisa e construção para ampliar repertórios sobre a arte brasileira contemporânea e sobre artistas invisibilizados durante a licenciatura em arte. Em 2024, junto à equipe pedagógica e a outras duas arte-educadoras, a proposta de “Um ateliê ancestral” foi apresentada, dividindo os bimestres sob os eixos: “Arte daqui”, com ênfase no patrimônio artístico e em artistas da cidade; “Arte e Artistas Indígenas”; “Arte e Artistas Afrodescendentes”; e “Arte Contemporânea Brasileira”.

Após muitos anos como docente-pesquisadora, conduzir essa proposta foi uma realização em muitos sentidos. Não somente por vivenciar uma liberdade pedagógica (ausente em muitas escolas que percorri), mas, fundamentalmente, pelo fato de ela poder se contrapor à formação colonizada que nos deixa à deriva da cultura que nos é própria e frágil na proposição de conteúdos críticos.

Com várias salas do Ciep 483 desocupadas, por causa de vazamentos na infraestrutura, uma delas foi cedida para o ateliê: inseri molduras, colagens, reproduções, tapete, livros e objetos de arte. Passei a expor nesse local trabalhos e experiências, muitas vezes ainda em processo, preenchendo aquele cinza e vazio das paredes, transformando o descaso em galeria de arte. Na falta de material escolar básico, passei a explorar o uso de materialidades reaproveitadas (materiais de reciclagem, objetos usados, retalhos etc.) e orgânicas (como folhas, galhos e argila do barranco) para o desenvolvimento desse componente. O novo ateliê, antes um espaço ignorado/inútil, se tornou território de exploração, inspiração, fazeres e descobertas, em que os alunos queriam permanecer e que outros professores queriam frequentar, mesmo com as goteiras e poças de água.



Figura 2
Ateliê em 2022

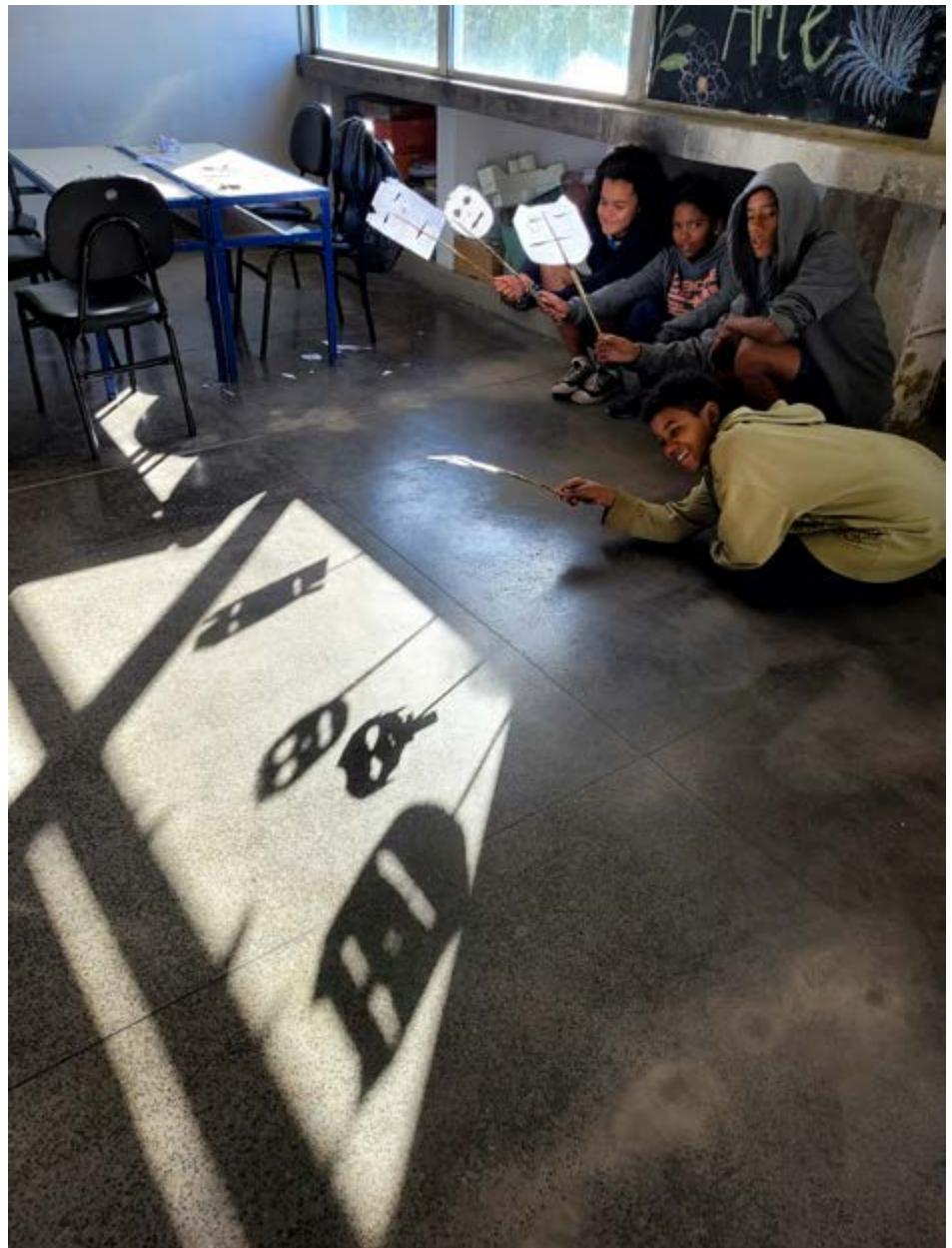


Figura 3

*Todo o ambiente é recurso,
teatro de sombras com a
iluminação natural projetada*



Figura 4
A poça d'água como
inspiração para *Narciso*, de
Caravaggio – barroco cênico

Durante minha experiência profissional, foram poucas as escolas em que atuei nas quais havia uma sala própria para a disciplina arte, sem a qual se reduzem em grande parte as potencialidades da área. A contragosto, nós, professores, ou vivemos frustrados pela ausência de condições ou buscamos criar um “universo particular” para que as relações de ensino/aprendizagem fortaleçam o espaço de convívio. Tardif (2002, p. 224) destaca como os saberes docentes são racionalmente práticos, surgem das contingências e são “voltados para o outro”:

Nosso enfoque procura associar constantemente saber docente e racionalidade, mas uma racionalidade concebida em função da realidade dos atores sociais empenhados em atividades contingentes e que se apoiam em saberes contingentes, lacunares, imperfeitos, saberes limitados principalmente por poderes, normas, etc. [...] É um discurso em favor de uma racionalidade limitada e concreta, enraizada nas práticas cotidianas dos atores, racionalidade aberta, contingente, instável, alimentada por saberes lacunares, humanos, baseados na vivência, na experiência, na vida.

Mesmo com poucos recursos, o fato de ter um lugar específico abria uma teia de possibilidades como a vontade de construir algo relevante para a escola e seu entorno, anseio de muitos professores e elemento determinante para o avanço do projeto. As mudanças foram sensivelmente notadas: posturas mais colaborativas, menos ruídos, sentimento de pertencimento em relação à escola, vontade de estar nos espaços revitalizados pela colaboração discente-docente. Dessa forma, sem esperar a gestão municipal, “prefiguramos” o ambiente em que desejávamos estudar/trabalhar, não apenas no espaço reservado para o ateliê, como também nos muros acinzentados da escola.



Figura 5
Turmas 800 e 900, *Toda forma de amor*, mural experimentando tinta spray



Figura 6
Turmas 900 e 700 com
professora, mural para horta

O conceito de “prefiguração” é uma forma agir que interfere no campo político, na esfera das visualidades, ao plasmar as abolições ainda não conquistadas, mas que se deseja alcançar, como um “encenar os futuros no presente” (Mirzoeff, 2019). O mover-se para o ateliê, que não é um território específico, mas uma forma de “estar” na aula, está elucidado nos conceitos de “desterritorialização” e “reterritorialização”, definidos por Deleuze e Guattari (1997) como uma desestabilização ou ruptura de territórios estabelecidos, de natureza física, psicológica, social ou simbólica. A sala de aula vazia, com problemas de infiltração e goteiras, foi “reterritorializada” e, nessa condição, o ateliê deixou de ser uma oficina “solta”, antes trabalhada como uma aula “a mais”, e conquistou novo significado. Não tenho certeza se as turmas distinguem as aulas de arte e

ateliê, mas o simples deslocamento já as anima, uma vez que esse outro lugar está ligado ao fazer concreto, apresenta outra disposição das carteiras (ou sua ausência) e possibilita outra forma de agir, de corporificar o saber. Esse movimento não se resumiu ao deslocamento para a sala do ateliê, pois muitas das aulas ocorreram também fora desse espaço: aulas-passeio sobre o circuito de arte urbana e patrimonial do bairro; desenhos com carvão nas calçadas do pátio; coleta de folhas das árvores para produzir desenhos de observação; ida para as áreas verdes para fugir do calor, tirar fotos, contar histórias, brincar, pendurar nas árvores nossas produções (e se pendurar também!).

Como salienta Deleuze (2012, p. 76), “o sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo”. Assim, quando um desprendimento se estabelece, há um movimento que ocupa ou cria contextos novos, e novas relações e significados se dão. Um movimento de ocupar o espaço no qual se aprende pela ação. De maneira que, apesar de estarmos em aula, também estamos fora do lugar físico – e, conjuntamente, nos lugares expandidos que se somam ao contexto do ateliê.

Paulo Freire (1996), de igual modo, comprehende a multidimensionalidade da aprendizagem, as relações com os espaços e como o corpo consciente a produz:

Quanto maior se foi tornando a solidariedade entre mente e mãos tanto mais o suporte foi virando mundo e a vida, existência. O suporte veio fazendo-se mundo e a vida, existência, na proporção que o corpo humano vira corpo consciente, captador, apreendedor, transformador, criador de beleza e não “espaço” vazio a ser enchido por conteúdos (Freire, 1996, p. 58).

No ensino da arte, quando isolamos o fazer docente da produção artística pessoal, acusamos de antemão o quanto estamos contaminados pela visão moderna/occidental do que é arte. O ensaio de Els Lagrou (2007) Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação nos traz a compreensão da arte como elemento inseparável da vida em sociedades indígenas – nas quais a própria palavra “arte” é inexistente –, uma vez que estetizam toda a existência, todos os objetos que os circundam: o corpo, as relações humanas, não havendo então distinção entre arte e vida. Essa ideia serviu de inspiração para a vivência das aulas do ateliê.

Trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo

[...] a grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós (Lagrou, 2009, p. 11 e 34).

As teorias decoloniais entram nesta reflexão como aliadas ao processo de ressignificação do território. Ao mesmo tempo, porém, trata-se de um processo fundamental se pretendemos criticar o currículo hegemônico em arte – ou, mais especificamente, as hierarquias e a consequente subalternização do que é negligenciado pela história da arte, que, ao apresentar superficial e genericamente as culturas não inseridas na modernidade, excluiu ferramentas essenciais para a disputa curricular na escola.

Trazer essas questões teóricas auxilia a presentificar as contradições vivenciadas também no Ciep 483. O Projeto Político Pedagógico (PPP) da escola situa-se entre o “empreendedorismo” e a concepção crítica dos conteúdos, de inspiração freiriana, ao fundamentar a filosofia da escola a partir de pressupostos liberais (metologias ativas, empreendedorismo, educação financeira, objetivos do desenvolvimento sustentável – ODS) e antiautoritários (Paulo Freire, implementação da lei 10.639/03, educação ambiental crítica) em um mesmo documento. Apesar de conter princípios díspares, o PPP busca conciliar parcerias com empresas a partir das necessidades da comunidade escolar, apontadas em uma pesquisa diagnóstica realizada em 2022.⁸

Tal pesquisa revelou um dado de alta relevância: a distorção por parte das famílias do reconhecimento racial no ato da matrícula das crianças e adolescentes, já que tanto pais quanto alunos não reconheciam a si mesmos como parte da população negra. Nesse aspecto as atividades de arte/ateliê promoveram um protagonismo de novo tipo entre os estudantes. O resgate da

⁸ Levantamento de informações sobre a comunidade escolar realizada para a formulação do PPP no início do ano letivo de 2022 e implementação da Escola Vocacionada Socioambiental.

memória e a valorização da identidade afrodescendente constituem um papel que a escola tem desempenhado em um cenário de ausência e sonegação de direitos. A proposta que segui foi a de vislumbrar a escola como unidade de resistência, conforme o conceito de quilombismo proposto no pensamento de Beatriz Nascimento e Adbias Nascimento.

O termo “quilombismo” tem raízes nas análises socioantropológicas dos quilombos nas regiões escravagistas, que por sua vez, possuem várias definições no decorrer da história. Na esteira dos debates sobre o espaço público/privado, simbolicamente, o uso desse termo se fez apropriado. Para Beatriz Nascimento (2018, p. 352), “o quilombo é memória, é história, é o ser [...] é o nosso lema para a recuperação da nossa identidade, de nossa ancestralidade, de ser no mundo adverso”. Como verbo, “a quilombar-se”, significa “a rejeição de continuar comprometido com a ordem social dominante” (p. 72). O quilombo representa uma unidade de resistência político-comunitária, um “embrião de mudança social” e um vetor entre passado e presente. Para Adbias Nascimento (2019, p. 290), o quilombismo retrata “a adequação do comunitarismo da tradição africana”. Entre as definições no seu conjunto de ensaios,

A reinvenção de um caminho afro-brasileiro de vida fundado em sua experiência histórica, na utilização do conhecimento crítico e inventivo de suas instituições golpeadas pelo colonialismo e pelo racismo. Enfim, reconstruir no presente uma sociedade dirigida ao futuro, mas levando em conta o que ainda for útil e positivo no acervo do passado. Um futuro melhor para o negro tanto exige uma nova realidade em termos de pão, moradia, saúde, trabalho como requer um outro clima moral e espiritual de respeito a componentes mais sensíveis da personalidade negra expressa em sua religião, cultura, história, costumes e outras formas (Nascimento, 2019, p. 289).

De outro lado, as parcerias com empresas privadas, indicadas pela gestão municipal (reiterando, dessa forma, as negligências e o aparelhamento da educação) vêm com muitas promessas e pouco retorno. Os projetos propostos imprimem uma visão mercadológica (valores como meritocracia, ascensão individual, neutralidade do conhecimento, apolitismo etc.) que se revela contraditória às agendas que alegadamente buscam desenvolver (responsabilidade ambiental, sustentabilidade, inclusão, igualdade de gênero etc.). As ditas

“contrapartidas”, entretanto, resultam em doações que permitiram benfeitorias pontuais na infraestrutura da escola e na revitalização de salas de aula, tornando-as temáticas, tal como a sala de ateliê/arte. Considerando que os recursos utilizados para esse fim são, em geral, provenientes de leis de incentivo, a dedução legal do poder público financia a ideologia contraemancipatória promovida pelo setor privado nas escolas públicas.

No que se refere ao trabalho pedagógico, parte significativa da equipe escolar reconhece o real sentido dos projetos apresentados por essas entidades: têm em comum o alinhamento com o mercado e a educação pública como uma ferramenta estratégica de autopromoção. Na luta pelo controle curricular, destacamos as considerações de Michael Apple (2005, p. 90):

As narrativas das suas (nossas) vidas políticas/pedagógicas podem confirmar a possibilidade para construir uma esfera pública reconstituída nos espaços em que vivemos e trabalhamos. E será que podemos manter, constantemente, um escrutínio crítico e minucioso de quais são nossas definições “nós”, para que isso se torne uma unidade mais descentralizada, que constrói múltiplos movimentos que desafiam os impulsos neoliberais, neoconservadores e neogerenciais e várias outras “reformas” semelhantes que vêm sendo realizadas em nações mundo afora?

É importante refletir sobre o contrafluxo desse investimento: nas práticas cotidianas, o grupo docente traz grandes contribuições e deixa um legado crítico em cada projeto que é desenvolvido. Por exemplo, no início de 2022, a Secretaria Municipal de Educação alinhou (verticalmente) que todas as disciplinas trabalhariam os ODS da ONU – Agenda 2030; na evolução das iniciativas sobre sustentabilidade, porém, o grupo percebeu que a escola caminhava mais na direção de uma educação ambiental crítica, constatação que fez com que o foco na agenda 2030 fosse preterido.

Enquanto ator social o professor desempenha o papel de agente de mudanças, ao mesmo tempo em que é portador de valores emancipadores em relação às diversas lógicas de poder que estruturam tanto o espaço social quanto o espaço escolar (Tardif, 2002, p. 303).

Em relação à pesquisa diagnóstica junto às famílias, na qual um percentual muito aquém do público que observamos se autodeclarava da raça negra no formulário de matrícula, identificamos a necessidade de uma intervenção constante no trabalho pedagógico. Em resposta, os projetos intensificaram a promoção de uma cultura antirracista, intervindo para que a lei 10.639/03 se torne uma realidade material dentro e fora da escola. Por sua parte, tanto nos currículos de arte quanto no de ateliê, a arte afrodescendente e o letramento racial estão integrados nos planos de ensino de ambos os componentes – não apenas em datas específicas, em um período do planejamento ou representado por um determinado número de artistas: percorre cotidianamente os espaços da representação, da arte, da intervenção nas posturas racistas e intolerantes, da afirmação de si, da identidade, da beleza, da cultura e dos valores que os atravessam.



Figura 7
Tintas amarela, vermelha
e preta para formar
os “tons de pele”



Figura 8
Medalhas com símbolos
Adinkras, argila
extraída no bairro

Temos então um ponto de contato entre as práticas pedagógicas e a arte contemporânea – que, em seu posicionamento frente às instituições, nas brechas e fissuras, tem acomodado outras narrativas. Os modos de ver, ou seja, território da visualidade, tornaram-se uma preocupação a respeito dos conteúdos que as redes sociais imprimem na construção de si dos estudantes. A força das imagens das redes sociais merece estar no bojo das discussões do ensino da arte, uma vez que seus apelos estéticos, aparentemente neutros, são consumidos pelo público escolar.

Para Nicholas Mirzoeff (2019), as redes sociais têm ocupado o controle das narrativas por meio das imagens digitais. Via conceitos-chave como “visualidade”, “contravisualidade” e “ditadura visual”, o autor discute como nosso modo de ver imagens está condicionado a um sistema cultural de poder – da colonização ao capitalismo, ou seja, o discurso visual hegemônico está a serviço da legitimação das opressões, e, nele, os algoritmos, instrumentos usados para filtrar e hierarquizar o que é visível, criam uma “ditadura visual” digital, espaço de perpetuação e até aprofundamento do racismo e das diferenças. Nas atividades de arte/ateliê, uso as redes sociais para questionar quais personalidades negras admiram e representam suas preferências estéticas, para apresentar artistas atuais negros, indígenas, mulheres, *queers*, jovens periféricos etc., exercitando uma contravisualidade dentro dessa ferramenta.

Esse ponto de contato nos oportuniza trazer debates do presente, ou seja, da vida material entre estudantes, assim como ensinar a única técnica a ser realmente aprendida: a sensibilidade crítica. A desconfiança diante das farsas visuais, estéticas, com que se deparam pode ser uma importante ferramenta diante da “neocolonização” em curso, possibilitando a abertura para novos (ou ancestrais) paradigmas.

Considerações finais

Nesta esrevivência, aponto o caráter indissociável das reflexões sobre o ensino da arte e do território. Como proposições, reflito sobre o lugar do ensino da arte nas mudanças possíveis nos currículos. Quando nossas escolhas buscam superar as permanências de um discurso hegemônico, trazendo o entorno, os contextos e o reconhecimento do patrimônio ancestral nos modos de viver arte

na escola; quando marcamos os espaços da escola com a presença da arte, pela corporeidade, ocupando-o com as produções artísticas, representações e símbolos da identidade local, inevitavelmente abrimos espaços para as pautas contemporâneas e para o protagonismo discente. Nessa compreensão do espaço compartilhado e vivido, é possível debater os discursos de poder, intervir criticamente em relação às atitudes opressoras, aos silenciamentos, ao currículo cristalizado e às falas elitistas.

Ao descrever as experiências cotidianas do fazer em arte, busco materializar o caráter subjetivo (e racional) do fazer docente: também alerto os que são afetados pelo sucateamento do ofício sobre as potencialidades que estão a seu alcance. Observo nas conversas e encontros com educadores como o partilhamento de vivências, além de fortalecer as relações, é capaz de abrir caminhos, suscitar a capacidade criativa, dirimir a solidão e “esperançar”, de acordo com o verbo freireano.

Assumir uma atitude propositora quando a arte é disciplina sem importância em uma escola é tarefa árdua – no entanto, ao valorizar as produções discente (pelo registro em fotos, expondo-as em murais), fortalecer as relações interpessoais (quem são, o que já possuem, o que apreciam) e estimular as atividades extracurriculares, constroem-se parcerias e aliados. É preciso se contaminar a todo instante para o que pode servir de inspiração, conectar a pesquisa acadêmica com as práticas do ofício docente, se alimentar da arte, aproximar-se dos movimentos sociais e culturais. São todos elementos que conjugam essa episteme: experiência que se funde ao desenvolvimento intelectual, pessoal, humano – ou seja, a práxis – e se expressa tanto no trabalho individual quanto no coletivo.

Promover uma contracolonização estética demanda somar pesquisa da história da arte invisibilizada, questionamento das permanências e ausências curriculares, das indústrias das imagens e sua hierarquização visual, refletindo sobre as fronteiras empregadas historicamente. Priorizar o conhecimento e o reconhecimento do próprio legado cultural torna o fazer em arte, de fato, crítico. Por isso, tomo as discussões de/contracoloniais como uma travessia de que pode se valer, em nossa arte/cultura, como importante ferramenta: aquilombar os territórios do saber, repelir as cooptações curriculares.

Os cotidianos das aulas de arte/ateliê, entre muitos percalços e reformulações, têm deixado nítido como os repertórios que valorizam a arte e o patrimônio em sua circunscrição se tornam experiências que promovem uma realização material e corpórea do espaço/convívio. Analisar e buscar referências estéticas do entorno – como artistas que representam suas vivências, personalidades que admiram – são abordagens potentes para sensibilizar e viver uma educação pela arte, memória e cultura.

Caroline Andrade é arte/educadora na rede pública de ensino sul-fluminense e doutoranda no PPGArtes da UFMG, na linha de Ensino-aprendizagem em Arte.

Referências

- ALVES, Nilda. Sobre a possibilidade e a necessidade curricular de uma Base Nacional Comum. *e-Curriculum*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 1464-1479, out.-dez. 2014.
- APPLE, Michael. *Para além da lógica do mercado: compreendendo e opondo-se ao neoliberalismo*. Trad. Gilka Leite Garcia e Luciana Ache. Rio de Janeiro: Ed DP&A, 2005.
- COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em 28 jan. 2025.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Ed.34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.); ilust. Goya Lopes. *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. Prefigurando aparência: do Haiti à reconstrução e 1968. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XIV1.01>. Acesso em 28 jan. 2025.

MORESCHI, Bruno. A história da _rte. *Select*, São Paulo, v. 6, n. 37, dez. 2017-jan./fev. 2018.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Perspectiva/Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

SARDELICH, Maria Emília; PANHO, Guilherme. Uma cartografia sobre o ensino das artes visuais na BNCC entre 2014-2018. *Revista Gearte*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 232-244, maio-ago. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.83395>. Acesso em 28 jan. 2025.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2002.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

ANDRADE, Caroline. O saber-viver arte na escola: experiências de um ateliê desterritorializado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 75-94, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Fazer OVO: uma ementa como escultura ou uma sala de aula de filosofia como ateliê

*Crafting OVO: The syllabus as sculpture,
the philosophy classroom as art studio*

Cecilia Cavalieri

 0000-0001-8705-7576
ceciliacavalieri@gmail.com

Comentários para o editor



Participantes [Editar](#)

Cecilia Cavalieri (ceciliacavalieri)

Revista Arte & Ensaios (ae)

Mensagens

Nota:

De:

Prezados editores,

ceciliacavalieri

Escrevo esta pequena nota explicando o contexto do escrito submetido: trata-se de um texto coletivo, ativado por mim a partir da chamada da Arte Ensaios [os 3 primeiros parágrafos respondem literalmente à chamada] para a qual proponho um experimento com alunos no contexto de um curso de pós, o OVO: uma ementa pensada como escultura em um contexto de um ovulário por oposição a um seminário cujo trabalho final [cartas endereçadas] amarraram uma história de encontros em sala de aula que se conduziu como um ateliê.

10-03-2025 12:10

PM

Meu intuito com essa submissão era, como ação estético-política, assinar coletivamente, de modo que estudantes tivessem também a oportunidade de estar juntos em coautoria.

Mas qual não foi minha surpresa quando – imagino que também o desejo tenha sustentado um esquecimento fortuito – me dei conta de que os artigos só poderiam ser submetidos se fossem monoautoriais; imagino que isso se deva aos critérios Qualis.

Portanto venho humildemente por meio deste bilhete solicitar que este texto seja submetido a um eventual dossiê, onde autorias coletivas são ainda possíveis, acho.

Queria lutar por isso na medida do possível. É um gesto importante do qual eu não gostaria de abrir mão.

Um forte abraço a todos e muito obrigada pela atenção,

Cecilia

Resumo

Este ensaio pensa a ideia de uma ementa como escultura e a sala de aula como ateliê a partir da experiência do OVO, sigla para Ovulário de Vacilação Ontoepistêmica, conduzida na pós-graduação do Departamento de Filosofia da PUC-Rio por uma artista-etc. no segundo semestre de 2024. Invocando certa indisciplinaridade, o texto é recortado por fragmentos de cartas que foram enviadas como trabalho final do curso, que envolveu discentes de filosofia, letras, arquitetura e teatro, defendendo o sentido do gesto poético na prática filosófica e o lugar do desejo na sala de aula, argumentando que ensinar e aprender envolvem uma relação erótica com a universidade, vínculo que vem sendo ameaçado pela precarização da educação e que se faz vivo como uma sala de aula ancorada em uma prática artística.

Palavras-chave
OVO. Indisciplinaridade.
Arte & filosofia. Desejo. Artista-etc.

Abstract

This essay explores the idea of a syllabus as sculpture and the classroom as an atelier, based on the experience of OVO – an acronym for Ovulário de Vacilação Ontoepistêmica (Onto-epistemic Wavering Ovulary) – conducted in the graduate program of the philosophy department at PUC-Rio by an artist-etc. in the second semester of 2024. Invoking a certain indisciplinariness, the text is interspersed with fragments from letters that were submitted as final assignments for the course, which involved students of philosophy, literature, architecture, and theater. It defends the role of the poetic gesture in philosophical practice and the place of desire in the classroom, arguing that teaching and learning involve an erotic relationship with the university – a bond that has been threatened by the increasing precarity of education and that remains alive in a classroom anchored in artistic practice.

Keywords
OVO. Indisciplinaridade.
Art & philosophy. Desire. Artist-etc.



Figura 1
Captura de tela do quadro coletivo construído na plataforma Miro

Se essa chamada visa “conclamar artigos que debatam o lugar do artista nas escolas de arte”, o que proponho aqui é um outro tipo de transcendência: debater o lugar de artista-etc., e por -etc., nesse contexto, incorporo escuta analítica e docência, em um curso de pós-graduação no Departamento de Filosofia de uma universidade privada e filantrópica¹ situada na zona Sul do Rio de Janeiro, a PUC-Rio. Daí a ideia de ementa como escultura ou como impregnar o gesto pedagógico daquilo que a arte pode suscitar: o trabalho escultórico em torno de uma ementa como programa performativo da sala de aula. Vale comentar que foi com a professora, pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião (2013) que aprendi sobre a concepção de programa performativo. Eleonora cunhou a expressão para definir as operações compostionais específicas a partir da ideia de programa proposta por Deleuze e Guattari (1997) em *Mil platôs...*, a partir do qual a dupla sugere que o programa é o “motor da experimentação”, ou motor de experimentação psicofísica e política – programa e ementa compartilham uma mesma condição ontológica. Em 2016 parti com Fabião para tratar da relação singular entre performance e poesia, no sentido de compreender o programa performativo como uma espécie de poema; quase como se a performance fosse a realização ou a literalização de um poema; como

¹ Ao esculpir uma ementa importa olhar detidamente todos esses marcadores.

se ela desse literalidade à experiência poética ou, ainda, como se realizasse a experiência material, físico-química e espacotemporal da própria poesia: não sua representação, mas a própria coisa em si dita no espaço. Os projetos Acorn (2013) e Grapefruit (1964), da artista-etc. Yoko Ono, por exemplo, podem ser tomados como experimentos de programas performativos. Se, de certo modo, a performance pode ser experimentada como escultura de um poema, podemos pensar uma ementa como o programa performativo de uma poética – e de uma erótica – da sala de aula.

**** aos companheiros desta viagem. pensando um pouco no que eu tenho para falar e depois da minha mente ter vagado prolixamente por variados tópicos da maior importância, conclui que a única coisa que eu tenho para comunicar é o meu cansaço. me demorei um pouco nele e talvez tenha algo que vale a pena ser dividido. eu faço doutorado em filosofia e trabalho de garçonete em um teatro no centro do rio de janeiro. quando em uma conversa eu entrego esses três fatos (exaustão, doutorado, garçonete), é comum que surjam reações que, embora variadas, giram em torno da ideia de que meu cansaço é fruto das horas que eu passo em pé, carregando bandeja e limpando mesas. obviamente, trabalhar na pesquisa, no teatro e na minha casa, por si só, me cansam. mas o meu cansaço não é apenas físico, o que eu experimento me parece como um cansaço energético, o corpo muitas vezes está apto a continuar, mas não tem nenhum tipo de força motriz. durante o curso a gente falou muito das relações que estabelecemos entre nossos corpos e o saber, sobre construções no eixo sexo-gênero, sobre sexualidade e origem da vida, sobre a autoconsciência de corpos outro que humanos. e tentou ouvir perspectivas diversas sobre esses tópicos. entre o meu cansaço e esse programa, eu lembrei de alguns textos que gostaria de dividir e contar um pouco da minha experiência pessoal com eles. antes disso, acho que vale a pena explicar o motivo da minha ausência. dia dez, terá show do ivan lins no teatro, então trabalharei até meia noite. dia onze, haverá a final de um concurso de drag queens, dragstar, nós precisaremos estar no teatro às 16h, como de costume, mas, excepcionalmente para este evento, a produção pediu que a casa ficasse aberta até às 5h da manhã... às 16h do dia 1 precisamos estar de volta para o show da alice caymmi. peço sinceras desculpas por não poder estar com vocês, mas preciso descansar antes dessa pequena maratona. então... continuando as reflexões sobre corpo, rotina e cansaço. vocês já pararam pra pensar que o "eu" pode ser um tema da agricultura? isso não é uma metáfora sobre autocultivo ou meios de produção da subjetividade. é uma proposta do ensaísta, místico, agricultor e poeta americano wendell berry.*

*quando eu terminei o mestrado, eu cometi uns erros de documentação que me impediram de entrar direto no doutorado da ufrj, onde eu pretendia prosseguir com os estudos. sem bolsa, sem emprego, e sem saber exatamente o que fazer, eu voltei pra minha cidade natal, porto seguro, ba. foi um momento de muita crise pessoal. embora eu estivesse experimentando uma total falta de sentido aqui no rio, cumprindo a tabela do desenvolvimento profissional e sem nenhuma segurança de que isso traria (trará) os resultados esperados, voltar para a bahia, parecia às vezes como uma derrota. isso foi em abril de 2023, eu cheguei no rio onze anos antes, em fevereiro de 2012, e durante esses onze anos eu temi esse momento: se eu não der um jeito de me virar aqui, eu vou ter que voltar. chegando em porto, não experimentei esse sentimento de derrota que eu antecipava, eu senti alívio. eu senti que estava reencontrando algo que havia perdido, um senso de pertencimento e uma espontaneidade que não aparecia em mim há muito tempo. fui descobrindo outras histórias de família, outra rotina, outros modos de me relacionar com o lugar e com minhas angústias, outros interesses profissionais e mais. fui procurar na literatura uma companhia para viver esses sentimentos e encontrei um livro de bell hooks chamado “pertencimento: uma cultura do lugar”. queria falar um pouco dele pra vocês e deixar aqui o convite para a leitura (posso enviar o epub para quem se interessar). foi por meio desse livro que eu conheci o berry e muita coisa mudou em mim desde então. nesse livro, ela trabalha com a ideia de que a migração forçada dos negros americanos para os grandes centros urbanos, e consequente afastamento da natureza e dos hábitos ancestrais dos negros agricultores, facilitaram a internalização, por parte dos negros em vida urbana, de uma ordem supremacista branca imperialista, que os coloca em uma posição de intenso sofrimento... ***²*

Vale elaborar, brevemente, aqui, esse -etc. como função conceitual proposta pelo artista e professor Ricardo Basbaum: por oposição ao artista-artista, o artista-etc. é uma proposição acerca das competências múltiplas com as quais artistas operam em seus ofícios, uma espécie de artista que não se conforma, no sentido de tomar e se adequar à forma e ao formato, da sua especialidade, de um especialismo que lhe conferiria a completude de sujeito moderno. Portanto a transcendência proposta, aqui, para esse arremedo -etc., de artista-etc., e por -etc., disse, Basbaum, em 2013:

² Fragmento de carta de Marina Castro enviada aos colegas de OVO.

Amo os artistas-etc. Talvez porque me considere um deles. Artistas-etc. não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia mas, sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. Vejo o “artista-etc.” como um desenvolvimento e extensão do “artista-multimídia” que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o “artista-intermídia” fluxus com o “artista-conceitual” – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada “artistas-multimídia”, embora, por “razões de discurso”, estes sejam referidos somente como “artistas” pela mídia e literatura especializadas. “Artista” é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com “arte” e demais palavras relacionadas, tais como “pintura”, “desenho”, “objeto”), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. O “artista-etc.” traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte & vida (o “an-artista” de Kaprow) e arte & comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. Se a próxima Documenta for curada por um artista, devemos esperar encontrar um artista-etc. trabalhando como artista-curador (Basbaum, 2013).

Volto à pergunta dessa chamada: “Seja na condição de docente, pesquisador ou discente, como a produção desse artista é provocada a partir de sua vivência no espaço de ensino e de que forma ela é reverberada?”. Se o tema da convocação vem da “efeméride” dos 40 anos deste Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, programa no qual realizei meu doutoramento, é também catapultada por ele que proponho a abertura desta discussão no sentido de uma interdisciplinaridade em seu emaranhamento ético-estético-político, de modo que a respondo ao erradicar a função interrogação de outra pergunta da chamada ao transformá-la em afirmação: “a universidade pode ser pensada como um ateliê, como um espaço em si de experimentação e criação poética para o artista-pesquisador(-?)”.

*** esse texto deveria ser uma carta endereçada a alguma autora lida ao longo da disciplina “ovo: ovulário de vacilação onto-epistêmica”. mas ele não é. inspirada pelo meu sobrinho bento de 5 anos que, ao terminar de fazer um exercício da escola, virou-se e anunciou: “fiz tudo errado!”, eu também farei tudo errado. o que virá nas páginas a seguir pode até ser uma carta, mas não é para nenhuma autora. ao contrário do bento, meu pequeno malandro, não tomo esse desvio necessariamente por rebeldia, mas sim como a única coisa que posso fazer. de saída, eu pensei em escrever para a morte, depois cogitei abrir mão do endereçamento, em seguida, aceitei que o destinatário seria o mesmo do remetente, eu mesma. por fim, essa carta se tornou também para meus sobrinhos, bento e seu irmão gêmeo caio. só conseguirei fazer dessa correspondência uma fita de moebius, presa em minha idiossincrasia brutal e brutalizada. todavia, espero conseguir caminhar com essa fita, quem sabe cortá-la em pequenas tirinhas, infinitas ou despedaçadas e desvendar outros caminhos possíveis. escrevo porque preciso explicar para o bento e para o caio que a mamãe deles não vai voltar e nenhuma tradução que me ofereceram até agora bastou. eu escrevo porque eu não consigo entender, então eu preciso inventar. bento e caio, eu recebi toda a sorte de sugestão sobre como lidar com vocês, incrível como tanta gente parece saber o que é o melhor a ser feito nessa situação. bom, nós não sabíamos e seguimos não sabendo direito, então falamos com algumas pessoas em quem confiamos e nos recomendaram não sair dando explicações, mas esperarmos vocês fazerem as perguntas. eu achei bonito isso, é provável que as perguntas de vocês nos convoquem a dar respostas melhores do que seríamos capazes de oferecer por conta própria. me pareceu uma forma honesta de nos ajudarmos e construirmos juntos um entendimento. como na primeira vez em que vocês me pediram para rezar à noite e, devido ao meu parco repertório, vocês me ensinaram a reza que mais gostam, como contribuição eu inventei outra. caio disse que ela parecia com a oração do “papai do céu” que a mamãe fazia e resolveu chamá-la de “parecida”. acho que essa foi uma das respostas que fabricamos juntos desde então. também me aconselharam a emprestar meu vocabulário para vocês e nomear os sentimentos, falar em tristeza, saudade, amor. eu queria aproveitar e nomear para vocês outra coisa com a qual eu sou muito envolvida que se chama feminismo, vocês vão me ouvir falar muito disso ao longo da vida. nessa coisa chamada feminismo debate-se bastante sobre o cuidado, de várias formas diferentes, eu gosto mais de umas do que de outras, mas preciso admitir que eu nunca me envolvi muito nessa discussão, sobretudo nos debates acerca

*da maternidade. mas eu rapidamente entendi que para cuidar de vocês eu precisaria cuidar de mim igualmente, o que ninguém me contou é que vocês cuidariam de mim também. por isso, finalmente, essa carta é por mim, mas a escrevo para vocês. eu perdi meu pai quando era adolescente, que é uma fase na qual não somos mais crianças, tampouco somos adultos ainda. sempre falei que perdi meu pai muito nova, agora retirei o “muito” e falo apenas nova. eu já conhecia o luto, mas nunca imaginei que precisaria redescobri-lo pela necessidade de dividi-lo com crianças de 5 anos. será que a ideia da estrela vai ajudar vocês como me ajudou? nós podemos pensar que a mamãe de vocês virou uma estrelinha que nem a gatinha duquesa do livro que lemos outro dia. será que são as fadinhas que penduram ela no céu? assim vocês poderão vê-la à noite como o porquinho lino, do outro livro, vê sua amiga lua. ou será que ela ficou transparente que nem jesus? essa história de jesus que está sempre com a gente, mas é transparente, vocês mesmos que me contaram. confesso que jesus é um pouco difícil para mim, mas gostei dessa coisa de transparente. será que foi a mamãe que ensinou isso para vocês? será que ela escuta quando rezamos ou lemos história antes de dormir?****³*

Foi a ativista climática, pesquisadora e filósofa Déborah Danowski, supervisora de meu pós-doutorado transdisciplinar entre arte e filosofia e fundadora, em 2011, da linha de pesquisa A filosofia e a questão ambiental – a primeira do Brasil – que, no segundo semestre de 2024, me concedeu total liberdade para ministrar um curso na pós-graduação do Departamento de Filosofia da PUC-Rio em torno dos temas de meu interesse. Mobilizada por um desejo de experimentação poética com estudantes de filosofia, e por uma forte inclinação conceitual, defendi a criação do OVO, sigla para Ovulário de Vacilação Ontoepistêmica, no contexto dos Tópicos de Filosofia Contemporânea [FIL-2286], no qual, por oposição à noção de seminário, um ovulário suscitou a construção de um espaço coletivo para vacilar, duvidar e, como diria a química e filósofa Isabelle Stengers em *Uma outra ciência é possível*, “fazer as perguntas erradas” – e eu tenho uma paixão incontornável pelas perguntas erradas.

³ Fragmento de carta de Lucia Barros enviada aos sobrinhos que perderam a mãe.



Figura 4
Captura de tela do quadro
coletivo construído
na plataforma Miro

*** querida lynn, eu não faço a menor ideia de como eu conseguaria iniciar uma conversa com você por meio de uma carta, e isso se dá por diversos fatores, desde o fato de você não estar mais viva, o fato de eu não treinar esse gênero de escrita e também por conhecer pouquíssimo ao seu respeito. talvez esse último tópico sinalize o modo no qual minha admiração por você se manifesta: um brilho nos olhos gerado por uma promessa de pensar a vida que me faça surpreender a cada novo pedaço de informação que você seja capaz de me proporcionar. é até meio esquisito, em termos morais, escrever essa carta para você, alguém que chega até mim a partir das palavras traduzidas em páginas de livros físicos e pdfs, algo que me faz hesitar e me perguntar se é justo me dirigir a alguém que fomenta a minha curiosidade intelectual mas que eu não saiba nada a respeito num nível pessoal. no fim, talvez essa carta seja mais para os seus micróbios, endossimbioses, teorias de sistemas gaianos e simbiogênese. é o que eu consigo escrever nos termos do que sei. não sei o quanto você esperava que isso fosse acontecer, mas você se tornou uma personalidade científica relembrada por muita gente que enxerga em você e no que você produziu um modo mais interessante de falar sobre a vida e sobre o sexo. essa primeira parte pode não ser o que mais te surpreenda, a recepção tardia de sua obra pode significar para você apenas a recompensa por todo o trabalho árduo que você colocou em suas pesquisas. talvez o que te surpreenda seja a extensão e a diversidade de pesquisadores que foram influenciados pelo que você escreveu e defendeu, um conjunto de pessoas que

*hoje extrapola o campo das ciências da vida. diversos autores das humanidades, em especial aqueles que se defrontam com as consequências das mudanças climáticas, vêm em sua hipótese de gaia uma saída para compreender o quanto vivo o planeta pode se mostrar para nós. mas qual a mínima relevância do fato de ser eu – e não qualquer outro pesquisador – quem escrever essa carta para você? talvez essa pergunta seja meio pretensiosa, desnecessária e egocêntrica, mas acho que respondê-la torna menos trivial a leitura de uma carta e também faz com que os comentários pareçam menos vazios. não é como se eu soubesse responder essa pergunta com clareza, mas se eu puder esboçar minimamente a respeito do que me leva a tentar estabelecer esse contato tão precário, talvez eu encontre essa resposta no fato de você conseguir me fazer maravilhar com algo que já pareceu ser completamente morto e previsível pra mim: a biologia. pra quem passou por um curso técnico em biotecnologia durante o ensino médio, é meio complicado não criar um olhar em relação à vida e ao seu estudo enquanto processos mecânicos completamente desinteressantes. ingenuamente, eu fiz essa escolha na época pensando em encontrar o encantamento que a biologia poderia me proporcionar, algo que eu achei que iria encontrar devido ao fato de sempre ter me interessado por animais quando era criança, nesse período em que tudo parece tão rico e pleno de novidade. talvez essa frustração tenha sido uma mistura de uma arrogância adolescente que via em tudo que fosse mais técnico um sinônimo de ausência de significado relevante, aliada a um ensino puramente utilitário e instrumental para o qual todo o encanto que os seres vivos podem proporcionar não passa de um detalhe estético irrelevante.***⁴*

Começamos o semestre questionando o lugar do seminário na universidade, debatendo a composição etimológica da palavra e entendendo a complexidade que havia na germinação do termo, algo entre sêmen e semente, mas sobretudo a respeito da ação ativa de formação:

SEMINÁRIO s.m. é um empréstimo (1551) do latim clássico *seminarium* “viveiro de plantas” e, no sentido figurado, “fonte, origem, princípio, causa”, substantivação do adjetivo *seminarius* “relativo às sementes”, derivado de *semen* (→ semear). A palavra no latim eclesiástico (1545)

⁴ Fragmento de carta de Éter Monteiro enviada a Lynn Margulis.

designa um estabelecimento onde se preparam jovens para o estado eclesiástico. *Seminário* retoma primeiro um sentido do latim clássico, “princípio vital de um fenômeno”, que desapareceu. Ele é retomado no vocabulário da educação religiosa (segunda metade do século 16); daí, passou a ser usado para se referir a um ambiente no qual alguém se forma para uma profissão (1570) e, de forma mais restrita, a um lugar (1636). O valor etimológico se conservou em dois usos. O primeiro é adjetivo, *seminário* qualificando (1534) o que contém a semente, por empréstimo ao latim. O adjetivo reaparece no século 18, a partir de um sentido de *semen* “grão”, em *pedra seminária* “que parece composta de um amontoado de grãos” (1765), mas esse uso caiu em desuso. O nome também tem o sentido próprio de “viveiro” (1599), ainda registrado em 1700. Por analogia, foi empregado para “lugar onde se criam animais jovens” (1600). Na língua clássica, designa também abstratamente uma causa (antes de 1615), por retomada do latim. Todos esses usos caíram em desuso. Apenas o uso para “estabelecimento de formação” sobreviveu após o século 18, essa acepção dando origem a sintagmas como *pequeno seminário* (1681) e depois *grande seminário* (atestado em 1876). Por metonímia, a palavra designa os alunos e os mestres do seminário (1718), o tempo de estudos (c. 1770) e os edifícios de um seminário (século 19). No século 19, *seminário* designa (1845) diversos estabelecimentos de instrução pública na Alemanha, por empréstimo ao alemão *Seminar*, de mesma origem. Por outro empréstimo ao alemão, *seminário* se diz (1893) de um grupo de trabalho dirigido por um professor e dedicado a um domínio particular de conhecimentos. Por extensão, é usado para uma reunião de especialistas, em concorrência com *colóquio*, *mesa-redonda* etc., acepção difundida por volta de 1950; esse valor se espalhou com a prática na vida profissional (*seminário de vendedores* etc.). SEMINAL, adj. é um empréstimo (1372) ao latim *seminalis* “destinado a ser semeado”, especialmente empregado no plural (*seminalia*) como nome no sentido de “terras semeadas”, “colheitas”, e significando também “prolífico”; a palavra deriva de *semen* (→ semear). Primeiramente empregado na expressão didática desaparecida *virtude seminal* “que se refere à semente”, o adjetivo se aplica (1555) ao que é relativo ao esperma. Ele qualificou (1611) o que diz respeito às sementes das plantas em *lóbulos*

seminais “cotiledôneas” (1765), *folhas seminais* (1835), valores arcaicos. Também envelheceu como termo da filosofia, retomando o primeiro uso da palavra, em *razão seminal do mundo* “união da inteligência e da alma” (1842), a propósito do neoplatonismo, mas ainda existe didaticamente⁵ (Rey, 2011)

No decorrer do curso tentamos, como proposto no início, caminhar em torno das complexidades metabólicas que informam conceitos e constituem os *objetos da ciência* a partir da premissa prática do artista macuxi Jaider Esbell: no mundo indígena todo mundo é artista. O problema ontológico imposto para a arte na declaração de Jaider era, também, o problema que nos levaria ao centro do ovo moderno. Se o que se convencionou nomear Gaia é esse sujeito-objeto

⁵ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *SÉMINAIRE* *n. m. est emprunté* (1551) *au latin classique* *seminarium* «*pépinière*» *et au figuré* «*source, origine, principe, cause*», *substantivation de l'adjectif* *seminarius* «*relatif aux semences*», *dérivé de semen* (→ *semer*). *Le mot en latin ecclésiastique* (1545) *désigne un établissement où l'on prépare des jeunes gens à l'état ecclésiastique*. *Séminaire* *reprend d'abord un sens du latin classique*, «*principe vital d'un phénomène*», *disparu*. *Il est repris dans le vocabulaire de l'éducation religieuse* (2e moitié XVIe s.); *de là, il s'est employé en parlant d'un milieu dans lequel on se forme à une profession* (1570) *puis, de façon plus restreinte, d'un lieu* (1636). *La valeur étymologique s'est conservée dans deux emplois*. *Le premier est adjectif*, *séminaire* *qualifiant* (1534) *ce qui contient la semence, par emprunt au latin*. *L'adjectif réapparaît au XVIIe s., d'après un sens de semen* «*grain*», *dans pierre séminaire* «*qui paraît composée d'un amas de graines*» (1765), *mais cet emploi est sorti d'usage*. *Le nom a aussi le sens propre de «pépinière»* (1599), *encore relevé en 1700*. *Par analogie, il a été employé pour «endroit où l'on élève de jeunes animaux»* (1600). *Dans la langue classique, il désigne aussi abstraiteme une cause* (av. 1615), *par reprise du latin*. *Tous ces emplois* «*sont sortis d'usage*. *Seul l'emploi pour «établissement de formation» a survécu après le XVIIIe s., cette acception donnant lieu à des syntagmes comme petit séminaire* (1681) *puis grand séminaire* (attesté 1876). *Par métonymie, le mot désigne les élèves et les maîtres du séminaire* (1718), *le temps d'études* (v. 1770) *et les bâtiments d'un séminaire* (XIXe s.). *Au XIXe s., séminaire* *désigne* (1845) *divers établissements d'instruction publique en Allemagne, par emprunt à l'allemand Seminar, de même origine*. *Par un autre emprunt à l'allemand, séminaire* *se dit* (1893) *d'un groupe de travail dirigé par un professeur et consacré à un domaine particulier de connaissances*. *Par extension, il s'emploie pour une réunion de spécialistes, en concurrence avec colloque, table ronde etc.*, *acception répandue vers 1950*; *cette valeur s'est répandue avec la pratique dans la vie professionnelle* (séminaire de vendeurs, etc.). *Le dérivé SÉMINARISTE* *n. m. et adj.* *est resté dans le vocabulaire ecclésiastique* (1609) *avec des connotations figurées assez péjoratives* (naïveté, bigoterie). *Il est rare comme adjectif* (1829) *et n'est guère employé en français d'Europe, à la différence du français d'Afrique, avec les valeurs modernes, non ecclésiastiques, de séminaire*. *SEMINAL, ALE, AUX* *adj.* *est un emprunt* (1372) *au latin* *seminalis* «*destiné à être semé*», *spécialement employé au pluriel* (*seminalia*) *comme nom au sens de «terres ensemencées*, «*moissons*», *et signifiant aussi «prolifique»*; *le mot dérive de semen* (→ *semer*). *D'abord employé dans l'expression didactique disparue vertu séminale* «*qui se rapporte à la semence*», *l'adjectif s'applique* (1555) *à ce qui est relatif au sperme*. *Il a qualifié* (1611) *ce qui concerne les graines des plantes dans lobes séminaux* «*cotylédons*» (1765), *feuilles séminales* (1835), *valeurs archaïques*. *Il a aussi vieilli comme terme de philosophie, reprenant le premier emploi du mot, dans raison séminale du monde* «*union de l'intelligence et de l'âme*» (1842), *à propos du néo-platonisme, mais existe encore didactiquement*.

dotado de uma imanência radical que não pode ser acomodada no conceito de Antropoceno, essa fratura epistemológica diante da qual o Ocidente não sabe como se mover, como falar das metafísicas em conflito que excedem a linguagem? O ovulário convocou a afirmação de outra prática artística, literária e filosófica implicada com as ciências, com os estudos animais e feministas. O curso foi dividido em três momentos: *Aesthesia* menos-que-humana, tocando as realidades mais-que-materiais a partir de práticas artísticas e científicas que desafiam os limites do humano; *Conceito* é mundo de muitos mundos, que investigou a escalabilidade de conceitos fundamentais como mulher, mundo e conceito, revelando suas multiplicidades ontológicas; e *Ficção* como faca, que abordou a fratura entre fato e ficção, discutindo modos hipermateriais de perceber e narrar porções de mundos.

Não sei se conseguimos dar conta daquilo que prevíamos em nossa escultura, mas é essa dimensão de fracasso da ementa que nos interessa, a dimensão feminina, histérica e contrafálica de um roteiro que se desengessou e gaguejou no processo vivido, e que foi contaminado pelos atravessamentos do semestre. Com ele vieram discentes de filosofia, letras, arquitetura, dança e de teatro.

A diferença de uma sala de aula ovular era, também, calcada no experimento da escuta da recepção dos textos. Ouvir e devolver aos estudantes aquilo que eles enunciavam era, em parte, acionar uma espécie de dispositivo clínico grupal esquizo. Se o princípio *O*, de ovulário, atravessava o princípio *seminário* como diferença quase opositiva engatilhado pela afirmação da antropóloga Emily Martin (1991) ao dizer que “um desafio feminista é sensibilizar metáforas adormecidas nas ciências, particularmente aquelas envolvidas em descrições do óvulo e do esperma”,⁶ o *V* de vacilação era sobre sustentar perguntas sem a ansiedade de saná-las com respostas, sustentá-las como interrogação, como aquilo que mobilizava caminho e que produzia a vida intraclasse. O princípio *O*, de ontoepistêmica, uma citação direta às *aberturas ontoepistêmicas* da antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2024) evocada em sua etnografia conceitual

⁶ No original: *One clear feminist challenge is to wake up sleeping metaphors in science, particularly those involved in descriptions of the egg and the sperm. Although the literary convention is to call such metaphors “dead,” they are not so much dead as sleeping, hidden within the scientific content of texts—and all the more powerful for it. Waking up such metaphors, by becoming aware of when we are projecting cultural imagery onto what we study, will improve our ability to investigate and understand nature. Waking up such metaphors, by becoming aware of their implications, will rob them of their power to naturalize our social conventions about gender.*

Seres-Terra: ecologias de prática em mundos andinos, era o conceito que pretendia ancorar nossas leituras para além dos limites epistemológicos modernos que elas suscitavam. Nesse sentido, elaborar coletivamente sobre o momento de suicídio de Jaider Esbell, no contexto de uma Bienal de Artes de São Paulo, em meio a uma pandemia global, era também vacilar diante dessas categorias e práticas modernas (arte, vida, morte...) e pensar uma ecologia delas, desses conceitos e dessas práticas, sem que pudessem ser respondidas com a facilidade habitual. Ainda sobre a proposição de Marisol, o que está transcrito em seu livro, que podemos entender como um tratado de metafísica, se traduz naquilo que faz jus a uma certa intradutibilidade e que Marisol propõe como um princípio ontológico: “isto é, mas não apenas”. Como antropóloga fazendo etnografia dos Quechua nos Andes, Marisol discorre com certa alegria melancólica a respeito da consciência do limite do trabalho de compreensão e de tradução; a sensação de satisfação ou de alívio dentro desse lugar do reconhecimento de um fracasso, o reconhecimento de um egoísmo diante do gesto etnográfico e a descoberta dessa miríade, de infinitas nuances, entre *eu* e *outro*: mais um binômio em colapso. Esse estado de desaceleração, de duvidar de si, ou a permissão de uma certa lentificação do projeto, da pesquisa, da intenção etnográfica e do pensamento é o que faz abrir esse estar-em-antropóloga para os arranjos precários suficientes na sua insuficiência. Assim como em sala de aula a necessidade é, às vezes, a de recuar. Todo o reconhecimento de uma fragilidade constitutiva, a observação aguda de conceitos que são também ações, de palavras-práticas, de caminhadas-aprendizados, a não pretensão da continência de um fenômeno em um conceito fixo, a meu ver, só poderiam ter sido feitos por uma antropóloga, uma mulher do sul e, arrisco dizer, uma mãe, uma mamífera que sustenta – e aponta – não apenas os modos diferentes de se existir, mas o modo de existência *diferença radical* com uma honestidade também radical diante da posição – também de poder, também letrada – que ocupa. E é isso o que mais me comove, no sentido de mover-junto e incorporar na sala de aula: o pensamento-prático, a filosofia feita com o corpo-aí, friccionando todas as complexidades não verbais e a-históricas. “Mais que um, menos que dois ou que muitos”: a condição mais-que-material e menos-que-humana de tudo; pensar em ato, pensar-enquanto. Já adianto, porém, que o verdadeiro brilho deste artigo algo ensaístico está no que de honestamente radical aparece nos trabalhos finais: cartas endereçadas

(e por endereçamento invoco o desejo de falar-com e de falar-para; de devolver aquilo que os lançou ali para quem os mobilizou desde ali) para autores lides, nós mesmos como coletiva, ou um eventual estrangeiro ao OVO. Uma sala de aula esculpida também politicamente em sua ovularidade constava em colocar o corpo docente em jogo, afinal, é raro quando a filosofia tem corpo⁷ – e por corpo docente trato de meu próprio corpo – no sentido de, como artista-etc., estrangeira no Departamento de Filosofia, o que importava era *como* se escreveria um eventual trabalho final: o que nos fez chegar aqui juntas.

**** dia primeiro do décimo segundo mês do ano de dois mil e vinte quatro, depois de cristo. querida ursula, será que a posso chamar assim? ou deveria usar, sra. le guin? depois de ler seu texto sobre a bolsa da ficção tantas vezes, sinto uma cumplicidade e intimidade, que acho que posso te chamar assim. dá vontade até de chamar de “ursulinha”, assim mesmo no diminutivo, que é como, rita von hunty, uma drag, se refere as/aos intelectuais que ela mais gosta, quando faz seus programas na internet. com a preocupação de como me referir a você – me permito falar você, porque acho mais bonito do que senhora – nem perguntei como andam as coisas por aí. aí por onde você anda, onde quer que seja. espero que esteja bem. com certeza estará melhor do que por aqui, onde andamos. faz um calor absurdo, matas queimam, cidades inundam, as baleias e golfinhos sofrem com a barulheira debaixo d’água. e os heróis, os anti-heróis, os pós-heróis, o botulismo está cada vez mais megalomaniaco, fissurados nas coisas de fazer matar, não mais com uma lança, mas com um lança foguetes, que é capaz que viajar muitos e muitos quilômetros pelos ares e destruir cidades e vidas. isso é apenas o começo do começo de algum fim. não sei para onde vamos. às vezes não quero saber, prefiro não, mas o que tenho certeza, é que precisamos fabular, especular, ancesfuturar, polirrespiralar o tempo como você sempre fez. acho que a essa altura, como você já fez a sua metamorfose há 6 anos, talvez agora esteja na forma de um calango, ou uma borboleta, ou uma pequena árvore, ou ainda uma pedra. talvez um pouco de todas essas coisas. lançarei essas palavras para sua forma gente, e para todas as outras que vieram antes e depois. lembro agora, ao escrever isso, que você*

⁷ Lembro-me da escultura-brinquedo *Encontre o filósofo* (Cecilia Cavalieri, 2019, disponível em: <https://cargocollective.com/ceciliacavalieri/Encontre-o-Filosofo-Find-the-Philosopher>), que aponta, com bom humor, para a questão.

*uma vez disse que havia “momentos em que eu sinto como se as partes de mim que são pedra ou estrela ou poeira quisessem voltar ... quisessem voltar a ser o que são”. você voltou a ser o que é três anos depois de dizer essa frase. essa carta, entre outras coisas, é pra te dizer o quanto ler o seu ensaio, “a teoria da bolsa da ficção”, foi um acontecimento para mim. a minha primeira leitura foi em 2020, na sua língua, foi incrível, mas tive que dar umas cambalhotas, plantar umas bananeiras. depois consegui uma tradução não oficial, e saltitei, dancei. o texto se acendeu, como um céu sem lua, em algum meio do mato, um lugar sem luz elétrica, todas as constelações lá, eu olhando pra elas, e elas me olhando de volta, de um passado longínquo. tempos depois fizeram um livro bem bonito, com um prefácio e um posfácio. esse foi o melhor. no prefácio, escrito por juliana fausto, uma pessoa que acho que você gostaria de conhecer, você a conheceu? ela diz que você “aprendeu a alargar sua imaginação e a ouvir a terra”, e “tornar-se com ela”, com as estórias do povo kesh. ela conta um pouco da sua ancestralidade. mas não vou por aí... queria mesmo é dizer que desde então, já li com muita gente o seu ensaio. é sempre emocionante. ele me parece um texto para ser lido coletivamente, em volta de uma fogueira. na falta da fogueira, usamos uma mesa. está lá também, a matéria madeira. nesse caso, uma transmutação da vida árvore para a vida mesa. de alguma forma lemos em volta de uma árvore. não sei por que estou falando tudo isso, espero que você ainda esteja aí. ah, sim, lembrei! a “teoria da bolsa da ficção” “explica” tanto o que estamos vivendo hoje, e esses lança-chamas matando tanta gente. as histórias que vendem bastante histórias, rendem muitos likes, essas histórias do mamute, do sangue, do embate da guerra que você fala. por que não optamos, no começo dos começos do começo, como você diz, a contar as histórias da vida, sendo “pequena”, sendo do tamanho que é, sendo vida? por que escolhemos o caminho do herói, as narrativas grandiosas, em contraposição ao caminho da vida, sem coisas de matar? não tenho como não achar que o motivo tenha a ver com desde muito tempo os homens e não as mulheres dominarem o poder de contar as histórias, colocando tudo em volta deles como pano de fundo. subjugando mesmo, sem dó nem piedade. você conta que no começo dos começos o que nos mantinha vivos era...***⁸*

⁸ Fragmento de carta de Tatiana Altberg enviada a Ursula Le Guin.

Permito-me esticar, ainda, aqui, sobre o gérmen da proposta do *ovulário*. Ovulário é uma invocação ao que aprendi com Emilie Hache, filósofa e ativista ecofeminista que supervisionou parte de minha tese de doutorado no Laboratório Sophiapol da Université Paris Nanterre, em 2018 e 2019, com o apoio da bolsa de estudos Capes no contexto do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). Ovulários eram gestos de leitura coletiva de textos de teóricas ecofeministas, mas performados fora do ambiente universitário, um princípio ético que regia o gesto de Emilie diante da academia. Com a devida licença da torção, conduzi um ovulário dentro da PUC-Rio, de dentro da academia, dando uma volta na proposta, interferindo e infiltrando um *modus operandi* feminista na prática filosófica da instituição, mobilizando leituras ficcionais e propondo outra maneira de fazer filosofia: pelo OVO. O que parecia ser apenas uma prática feminista, na verdade, era uma proposição artística – e, arrisco dizer, também filosófica. Uni a ferramenta de Hache às aberturas ontoepistêmicas de Marisol de la Cadena⁹ na antropologia, e partimos pelo meio.

E ainda me permito estender sobre o sentido daquilo que enunciei como *formação*. Elenco três importantes gestos que, a meu ver, sustentam esses processos de aprendizagem e que estão em constante maquinção assimétrica e viva: *formar, ser formada, perder a forma*. Enunciarei, então, dois momentos que se encontram em constante ambivalência relacionados: ensinar e aprender, tanto como estudante *em* artes visuais quanto como professora *em* filosofia, neste caso específico. O desejo de estar junto a partir da vinculação com os textos e com a possibilidade de pensar-com eles, de os debater – ou de debater-me com eles –, fez com que eu percebesse a dimensão erótica da nossa aprendizagem. A suspensão de uma leitura provocada por um texto que também nos

⁹ Considerada uma das principais responsáveis pela *virada ontológica*, Marisol de la Cadena recusa, em parte, a expressão. Em seu *site*, explica: “meu trabalho tem contribuído para o chamado “giro ontológico”, um modo etnográfico-filosófico relativamente recente na antropologia (e em outras disciplinas), que eu prefiro chamar de ‘aberturas ontoepistêmicas’. Eu o pratico como um método analítico que abre as categorias e práticas modernas para possibilidades que estão além dos limites ontoepistêmicos dessas mesmas categorias e práticas, ao mesmo tempo em que opera por meio delas. Desenvolvo essas ideias em *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds* No original: *My work has contributed to the so called “ontological turn,” a relatively recent ethnographic-philosophical mode in Anthropology (and other disciplines) which I prefer to call “onto-epistemic openings.” I practice it as an analytical method that opens up modern categories and practices to possibilities that are beyond the onto-epistemic limits of such categories and practices while also being through them. I unfold these ideas in Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds* (Disponível em: <https://www.marisoldelacadena.com/bio>)

deseja sustenta a vida em sala de aula. E percebo que talvez nosso maior desafio hoje seja encontrar esse fio de desejo que liga docente e discente, uma vez que as transformações tecnológicas, “o controle das subjetividades pelo capitalismo cibernetico,¹⁰ a progressiva desvalorização da tarefa de professor/a/e, o sistemático projeto de deterioração das universidades e a precarização de quem frequenta a universidade para, eventualmente, encontrar um lugar ao sol no mercado de trabalho já tão dilacerado pelo capitalismo, são alguns dos obstáculos que fazem parte da profissão e com os quais temos que nos debater. E é no trabalho mínimo e menor que se tecem essa escultura e este ensaio experimental, bem como toda a minha trajetória artístico-acadêmica como discente-docente: na poética da relação,¹¹ na construção indisciplinar e de saberes experimentais que atravessam aquilo que chamamos de ateliê-sala-de-aula-de-artes entrelaçada com a filosofia contemporânea. Uma sala de aula transversalizada por práticas de cuidado, atenta à escuta da matéria da vida, às práticas estético-políticas e cotidianas. “Cheias de órgãos”, como diria Éter Monteiro, alune nesse OVO, e cheias, cheias de problemas.

****caro pierre, espero que esta carta te encontre bem. não habituado a depender dos poderes de leitura daqueles que deixaram a vida aqui na terra – em seu caso, há 47 anos e meio – admito a possibilidade de que essas palavras não te encontrem de maneira alguma. mas vai que? primeiramente, desculpe se fui indelicado ao mencionar sua partida prematura e trágica. esse não é nem de perto o motivo pelo qual vim te escrever. consegui seu endereço com um colega que fez doutorado na frança e agora vive de seguro-desemprego por lá, não sei se em sua época esses mecanismos já funcionavam assim, se imigrantes tinham esse direito. por vezes, ele recebe o seguro-desemprego e vem viver na américa do sul, onde o câmbio (des)favorável é capaz de transformar desempregados*

¹⁰ Em *Dysphoria Mundi*, o filósofo catalão Paul B. Preciado (2023) elabora o desmantelamento via somatopolítica do capitalismo contemporâneo também pela subjetividade atravessada pelas *big techs*: “Para Foucault, as técnicas governamentais biopolíticas estendiam-se como uma rede de poder que excedia o âmbito legal ou a esfera punitiva, convertendo-se numa força ‘somatopolítica’, uma forma de poder espacializado que se estendia pela totalidade do território até penetrar no corpo individual” (p. 162).

¹¹ Expressão cara sobretudo ao martinicano Édouard Glissant, poeta e pensador da diáspora, que trabalha a poética da Relação, contrastando o Ser monológico com o ser-da-Relação, incompleto e mutante, e que se transforma no contato com os Outros. Tal dinâmica, central na cultura caribenha, valoriza a transgressão da cultura popular e fortalece as poéticas da voz e sua autonomia nos sistemas literários, torcendo classificações canônicas.

em monarcas. não chega a ser uma forma de protesto, mas me parece um jeito interessante de reaver um ínfimo percentual do que foi usurpado por aqueles que vieram antes de você aí na europa. mas esse não é também o motivo pelo qual vim te escrever. me apresento brevemente: sou leandro, curso doutorado em letras, sou artista, vivo de trabalhos culturais, sobretudo musicais, e também sou professor. tenho um filho pequeno de 4 anos e meio que está, neste momento, escutando essa carta na praia do leme, no rio de janeiro, numa manhã de dezembro. caso você venha a ressuscitar ou reencarnar – seja como coruja, minhoca ou robô –, fica minha recomendação de fazê-lo perto do leme: é um bairro ótimo, meio no cantinho, tem comércio, faixa de areia larga. só é um pouco ruim de vaga. [acabei de saber que uma galeria de esgoto arrebentou em um bairro vizinho, mas isso pode acontecer em qualquer lugar, não é mesmo?] até esse momento, realzo sem bolsa meu doutorado. o fascismo, pasme você, voltou à moda nas primeiras décadas do novo milênio e a política nacional retirou de meu departamento uma quantidade considerável de bolsas. como funcionava quando você dirigia, aí em paris (apesar de sua pulsão antropológica, vou assumir que seu espírito escolheu vaguear por aí), o centre national de la recherche scientifique? todos os pesquisadores eram bolsistas? como custeavam os trabalhos de campo etc? vale dizer que nossa política nacional recente atacou também diversos grupos indígenas, ao mesmo tempo em que se ocupavam das bolsas. vista-grossa ao garimpo e à grilagem, mercúrio n'água, subnutrição (aquele não tão sutil genocídio), revisão das leis de demarcação de terras. se nos sobrar tempo, adoraria saber um pouco como você enxergava esses debates e questões nos anos 1960 e 70. mas voltemos a seus trabalhos de campo, cujos escritos são a razão de minha já um pouco prolixa carta. como optativa de minha formação, me matriculei em uma disciplina do departamento de filosofia chamada ovo. não tenho tempo para explicar muito agora, mas medite sobre a ideia de um ovulário no lugar de um seminário, e com a ideia de permitir-se estar vulnerável na academia: almoçar na sala de aula, atrasar porque levou o filho na escola e, sobretudo, poder admitir o desconhecimento de temas e autores, coisa que não foi nada simples de fazer diante de minhas e meus colegas da filosofia, que me parecem muito sabidos mesmo com tão poucos anos de vida. já para o fim do semestre, quando já estávamos exaustos e o nosso maior projeto de vida era realizar uma excursão ovo para um lixão (ainda está aí, pierre? consegue acompanhar?), nos foi sugerida a leitura de seu texto o arco e o cesto. hesito agora ao revelar que os comentários sobre seus escritos foram tecidos, em sala de aula, com certo humor. para além de uma marca recorrente da práxis da turma ovo – estimulada pela gargalhada pós-doutoral da líder de nosso

*clã, cecília (o matriarcado ainda não está instalado 47 anos e meio depois de sua morte, embora algumas coisinhas tenham mudado) –, tripudiar me parece um método crítico razoável, enquanto o estado de ironia me parece uma boa estratégia de sobrevivência aos estados de exceção. mas isso é papo para um café futuro, quem sabe no marrocos, a meio caminho entre nós dois, e local de nascimento de bruce albert, que não sei se você conheceu, mas sobre quem logo falaremos.***¹²*

Esculpir e mamar: dispositivos estético-políticos

Uma das formas de exercer autonomia é
possuir um discurso sobre si mesmo.
Neusa Souza Santos

Foi com Emilie Hache (2023) que aprendi que educar é, também, dar de mamar. Emilie explica em seu recente livro, *De la génération*, que contrariamente a uma etimologia inexata e amplamente difundida, *educatio* não deriva de *educare*, conduzir, dirigir, orientar, mas de *educere*, criar, nutrir. *Educatio* designa, originalmente, o gesto de amamentar seu filho “seja ele de cadela, de porca ou de humana” – e aqui Emilie está em diálogo com o escritor Ivan Illich. Se educar é, ativamente, dar as tetas, ser educada é recebê-las, de boca bem aberta.

****rio de janeiro, 29 de novembro de 2024. carta para lynn margulis (in memoriam)
e seus mundos nos detalhes. acho curioso começar a escrever esta carta bem
na semana em que ricardo, meu companheiro e parceiro de vida encontra-se
internado em um hospital por conta de uma infecção causada por um grupo de
streptococcus resistente que se alojou e fez uma festa em seu mastoide, cervical
e parte do crânio. ele anda respondendo bem ao tratamento antimicrobiano e
deve receber alta hospitalar amanhã. mas fiquei pensando que nos últimos anos
eu aprendi contigo a me fascinar por nossas ancestrais bactérias e suas forças
de regeneração (o mastoide de rick que o diga). você não me conheceu, mas eu
sim, conheci e me fascinei pelo seu olhar atento ao mundo, sua observação dos
microcosmos mudou drasticamente o modo como eu danço e existo no mundo.
ah, isso talvez seja importante para começar esta carta: também sou um ser
fascinado pelas pequenezas, porém o modo como aprendi a observá-las foi por
meio do corpo em movimento, foi me colocando em certos espaços e tempos e*

¹² Fragmento de carta de Leandro Donner enviada a Pierre Clastres.

*fazendo das estranhezas do meu corpo modos de deslocar estes mesmos espaços e tempos. sim, faço uma dança esquisita, deslocada. essa é uma das formas que dou atenção às pequenezas e conto histórias, tentando fazer delas possibilidades para que virem outras histórias. outras danças. lanço convites e busco alianças para seguir em movimento. ano passado defendi minha dissertação de mestrado em artes da cena, fruto de um período que dediquei-me ao estudo de combinações entre arte e ciência a partir da noção de “autoexperimentação” – essa coisa de se autoimplicar e se usar enquanto assunto, enquanto matéria e objeto de pesquisa. atualmente estou desdobrando esta investigação no que venho chamando de monstruosas alianças – práticas simbóticas de imaginação política outra que humana que é também minha pesquisa de doutorado. considero importante contar para você um pouco dos fios que venho traçando entre histórias, suas possíveis transações semióticas-materiais desde que me encontrei com a simbiogênese, lá em 2011. gosto de olhar para as datas, não com um desejo linear, mas enquanto desdobramento, reverberação, vibração dos passados, presentes e futuros. em 2011 eu me encontrei com o manifesto das espécies companheiras de donna haraway, foi quando ouvi pela primeira vez as histórias de cayenne, senti a baba dela infectando donna e foi via este manifesto que conheci a sua obra, lynn, que como já disse antes, revolucionou a minha dança. sou filho de uma microbiologista que, assim como você, é apaixonada pelas diferentes formas de vida. minha mãe, uma mulher que cresceu no campo, é uma contadora de histórias. conta histórias por meio de figuras, elucidando processos químicos-biológicos e falando daí que a gente cotidianamente não percebe, não se atenta. acho que você também fez muito isso, contar histórias e dar atenção aos mundos invisíveis. com a simbiose e a simbiogênese a minha dança passou a se interessar por mover em multidão. por se perceber enquanto campo simbótico, como holobioma. o ciborgue de haraway (que me acompanhava desde 2008) em sua figuração maquinica e tecnológica abriu espaço para um corpo imaginado, um corpo em rede e conectado às diferentes formas de vida que nos constituem. fiz dessa figuração exercício de movência de mundos, de proposições coletivas para habitar nós. e nesse novelo o monstro (mistura de elementos orgânicos sintéticos) emergiu com força, se fez assunto, ideia, carne e sangue. enquanto monstro busco narrativas interespécies sobre práticas coletivas de dança em conexão com escritas especulativas, teoria de ficção e exercícios imaginativos de mundificação, de práticas em bando e configurações imbricadas, de permitir-se ser atravessado pelas complexidades de ser multidão e dar-se conta de mundos em transformação. fazer-se simbionte: a simbiose como prática de continuidade. cocriações emergentes em um mundo em ruínas. e pensar em ruínas aqui de onde falo, é algo bem real, bem material. ***¹³*

¹³ Fragmento de carta de Gabriel Machado enviada a Lynn Margulis.

Pensar essa sala de aula expandida, o ateliê das relações que entretecem o processo pedagógico em estado de arte, não se faz sem muita bateção de cabeça. E mobilizo a expressão *bater cabeça*, aqui, em toda a sua ambivalência. Esculpir uma ementa é pensar sobre sua ecologia, ou sobre sua ontoecologia (um eco que é *oikos*, *casa*, mas também um eco que, tomado em seu sentido acústico-mitológico, quer dizer do som ecoado daquilo que o constitui: a reverberação entre as coisas). Nesse sentido bato cabeça para puxar o fio que reconstitui um ponto na memória acadêmica, uma ementa-escultura atravessada por afetos de toda sorte, compreendendo a textura daquilo que costura uma trajetória transdisciplinar, ao mesmo tempo em que *bato cabeça* de modo ainda mais baixo, inclinando-a ao chão diante daquelas e daqueles que vieram antes de mim e que me constituíram, abrindo portas e fazendo o caminho que desemboca no ateliê da sala de aula. Foi Déborah Danowski que, ao me convocar para coorganizar o evento Os Mil Nomes de Gaia,¹⁴ em 2014, teceu essa ponte com Emilie Hache. Também Déborah abriu-me as portas da sala de aula de filosofia.

**** me par(t)i ao meio do mundo. esta carta só pode ser lida após um caminhando. quito, 9 de dezembro, 2025. busquei elucubrações e saltos intelectuais para escrever à altura do que absorvi e coletei nos últimos meses. mas as últimas semanas me romperam de maneiras que ainda busco a origem dos sísmos. há exatos 13 dias embarcava em um percurso com objetivos mas sem muitos planos. e a poucas horas de se terminar, me (des)encontro totalmente sem objetivos e com ainda menos planos, mas com os pés fincados em solo. em viagem à latitude 0°0'0", o assombro do a conhecer me tomava de golpe e sacava os chãos dos pés, a 3km de altura é difícil enxergar onde aterrar, o assombro de me encontrar em uma disforia de diferente nacionalidade consumia os alpralozans que tomava e só os pontos de òrisànlá e òsójòsì me amparavam. em terras quíchua o assombro da antecipação se cambiou pelo assombro da recepção e das relações. portas abertas e mesa compartilhada me esperavam em um espaço que minha céfaléia previa protocolos e desamparo. buscava uma relação e conexão com uma estrutura de uma oficina de arquitectura e me encontro com esgarçamentos de pressupostos*

¹⁴ Foi ao longo de 2013 que organizamos o “Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia do Antropoceno à Idade da Terra”, que aconteceu em 2014 na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O colóquio, concebido por Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour (e coorganizado por Alyne Costa, Cecilia Cavalieri, Juliana Fausto, Felipe Sussekind), convocou escritores, filósofos, cientistas, antropólogos, artistas, físicos, ativistas indígenas e pensadores nacionais e internacionais que debateram sobre o que se anuncjava no título do colóquio: os acontecimentos resumidos nos nomes de Antropoceno e Gaia, conceitos centrais dentro do que chamamos de “o fim como pensamento contemporâneo da crise”, conforme descrito no *position paper* do evento disponível em: https://osmilnamesdegaia.files.wordpress.com/2014/07/position-paper-os-mil-nomes-de-gaia_port.pdf.

*que sismavam minhas convicções. e tudo isso me foi estranho, pelos dois gumes de occan, me causavam atrações e afastamentos. encontrar afetos sem (ou sem perceber) ressalvas pela minha performance individual, origem, dicção, sexualidade ou religião me era estranho quando essa abertura não era comum nem em seio familiar. cismava em pensar que quando se alarga demais a boca da bolsa, muito se entra mas muito se perde e nem tudo que cai do céu é sagrado. em meio a minha própria disforia momentânea de me encontrar em relações de tensões estranhas a mim, me refleti como introspectivo, fixei em tentar mimetizar a fala e os humores mas a impossibilidade de ser outro me calava. e novamente os guias que me acompanham me amparam e repetem, onde quer que vá, pise devagar. e assim busquei, manipular com cuidado pedra e ar, minha dureza e minha levidade, minha antecipação e meu descompasso e me pus a ouvir sem reservas e coletar à minha própria bolsa pra que alargue a boca dos ouvidos. ao ouvir comecei a encontrar onde ser ouvido seria mais possível, não pelo ouvinte, mas pela própria antecipação de como queria que reagissem. e após uns primeiros pares de cruzamentos me coloco de novo em deslocamento. um cigarro fumado pra malandro e três moedas para èsù me guardam em rota à costa, território ermo e rural. e entendi por golpe metafórico na cara que a vida não tá nem aí pros meus planejamentos. um ônibus de 8h, 40 minutos de espera na beira da estrada e uma viagem de moto em três que só pode ser descrita como o ménage menos sexual da história, perco o fôlego ao ver pacífico nu, sem uma janela de vidro ou empreendimento resort pra lhe esconder as vergonhas. e novamente me assombro com minha própria disforia citadina, acostumado a protocolos e ordens, ao ver uma família que me recebe de pés descalços no meio da mata e crianças sujas de marmelada caseira sorridentes que me recebem em uma casa por 2 dias. meu alojamento mirava o oceano, mas minha disforia citadina só me permitia pensar nas aranhas e serpentes que subiriam pelos palos duros à noite, acessariam minha casa e em afeto mortal nem me deixariam como notícia de jornal. mas o encantamento e afetos das palavras trocadas são homeopatia para disforia, revertem o assombro e a fobia. me vejo de frente ao que conhecia por desenhos, por fotos, por relatos mas nunca por pele, por ouvido. temo que minha sacola não se esgarce o suficiente ou que minha retinas não registrem o suficiente ou que meus pés envoltos em algodão e couro não sintam o suficiente ou que não tenha pelos para se arrepiar o suficiente com entre-cruzos de encantamento e vontades tão potentes que levam europeus a se isolarem e se dedicarem à communalidade isolada de uma costa equatoriana. e encontro, ainda sem saber delinear suas silhuetas, um dos caminhos de se fazer não-arquitetura. não-arquitetura modernista, não-arquitetura permanente...***¹⁵*

¹⁵ Fragmento de carta de Thiago Soares da Silva enviada aos colegas de OVO.

Desejo foi parte importante do princípio que guiou nosso ovulário. Seguimos mais ou menos à risca a bibliografia proposta, transformamos nossas implicâncias em implicações (um grande disparador esquizoanalítico), experimentamos textos de outras maneiras. Um exemplo aberto foi o prefácio de *Reclaim ecofeminism*, da própria Emilie Hache (2016), cuja tradução foi lida em texto de word no formato “controlar alterações”, sua forma pré-pública, de modo que líamos os comentários da tradutora em conversa com o revisor juntamente com o texto em si. Tanto as escolhas conceituais quanto os debates contextuais presentes nas caixas de comentários estavam incorporados ao processo da leitura e ao debate sobre ele. Ao final da aula recortamos, colamos e voltamos a recortar o texto, avaliando os acontecimentos nas interseções das partes, coletando as junções de palavras, construindo um imenso *caminhando*¹⁶ coletivo, “experimentando o texto de outro modo”. Como trabalho final escrevemos cartas para os autores lidos e debatidos ao longo do semestre, para nós mesmos, para situações que cruzaram os caminhos do ovulário de outros jeitos: nos lemos à beira-mar, em uma manhã ensolarada de dezembro, nas areias do Leme.



Figura 10
Captura de tela do quadro coletivo construído no Miro

Fragmentos dessas cartas atravessam o corpo deste ensaio de quem coautoriza esse acontecimento: Éter Monteiro, Gabriel Machado, João Victor Consoli, Leandro Donner, Lia Weltman, Lucia Barros, Tatiana Altberg, Thiago Martins, Thiago Soares da Silva.

¹⁶ Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em 4 de julho de 2025.

*** carta o.v.o. caros colegas, estava pensando em quando a butler fala que não é o corpo que é a prisão da alma, mas a alma que é a prisão do corpo...o que é a alma senão uma narrativa? uma narrativa que talvez comece lá na caverna, separando o interior e o exterior, o antes e o depois, o céu e a terra... um recorte que começa aqui, no próprio corpo, as vezes na percepção, e daqui dá a volta ao mundo, bifurcando e repartindo tudo, inclusive o nosso "aqui". mas o corpo se estende para além do corpo e dos sentidos individuais, e continua pela terra, pelo chão, pela materialidade concreta debaixo dos nossos pés e em toda a nossa volta. um indivíduo é uma alma, uma narrativa, uma configuração ou disposição de afetos, uma economia afetiva particular. e o desenho que ela toma se despeja para "fora", para além de suas bordas individuais, continua pelo território, pelo resto do corpo da terra. se é assim, então dissolver as oposições que repartem a terra é dissolver também as oposições "internas", e vice-versa. se o corpo interior e o exterior se espelham, então redesenhar a relação com a terra transforma as relações internas; redesenhar as relações internas reverbera em outras relações com a terra. somos narrativas vivas, que abrem outras narrativas, que ganham corpo e saem por aí, vivas, desenhando outros mundos. mas aí tem narrativas muito mais interessantes do que outras, e narrativas mais perigosas do que outras... estava pensando em como somos desenhados por dicotomias hierárquicas, ou hierarquias dicotônicas...lá onde questões de raça e (de)colonialidade se tornam feminismo e o feminismo vira questão de gênero e o gênero dá lugar à ética animal e aí ambiente vira gaia e então caímos no gênero de novo. entendo por que a haraway prefere o ciborgue à deusa. mas também entendo quem, à primeira vista e sem bem entendê-lo, se vê inclinado a rejeitar o ciborgue e prefere voltar (ou alcançar?) à deusa. mesmo que esse ciborgue nada tenha, a princípio, de ascético ou asséptico, transcendente ou emancipado, mas antes convide as imagens verdes da biologia e da simbiose. precisamos mesmo escolher entre valorizar o tangível, a corporalidade, o sensível, o subjetivo, ou desatrelá-lo do "feminino"? entre enaltecer o logos, o racional, o abstrato, entregando tudo ao inimigo, ou ficar só com as suas supostas "sobras", com os restos rejeitados da subjetividade, dos sentidos, do absolutamente particular, do caótico e irracional? por um lado, tentamos valorizar essa terra-chão que já ganhou fama de inferno, de demônio, de pecado...o chão feminino das opiniões instáveis e sentidos enganadores...buscamos valorizar essa materialidade que recebe tudo de ruim, tudo o que deve ser rejeitado...e tentamos inverter a hierarquia inteira de uma só vez, carregar tudo o que foi historicamente menosprezado de um aspecto positivo; tentamos rejeitar o logos

*transparente, cerebral, abstrato e ascendente, e proteger o misterioso, o caótico, o desconhecido. mas continuamos chamando a isso que deve ser protegido de “feminino”, de mulher, de útero. temos também a estratégia inversa, de cortar a teia de associações que essa história reparte como feminino ou masculino: de um lado, o interior, os sentidos, a materialidade, o chão, o inferno... do outro, o logos, o céu, o ascendente, o abstrato... mas aí corremos o risco de continuar exaltando os últimos. democratizamos o acesso ao racional, ao objetivo, ao desinteresse neutro e imparcial: agora todos podem ser “homens”. ainda bem, pois aqui ninguém quer reivindicar o feminino... parece que sempre continuamos presos às dicotomias e às hierarquias. continuamos bifurcando... faz sentido dissolvermos oposições sem desfazer as hierarquias que elas carregam, ou, ao contrário, inverter hierarquias mas sem diluir as oposições que elas hierarquizam? queremos chacoalhar as narrativas até elas virarem de cabeça pra baixo, ou até a vertigem crescer tanto que não faça mais sentido falar em “cima” e “embaixo”? (mas quem aguenta muito tempo em vertigem? e como nos re-situarmos o bastante pra lembrar ao que estamos nos opondo? (mas na verdade nunca demora muito...***¹⁷*

****querida úrsula, te busquei pelos mundos e te encontrei através desta carta. li seus últimos ensaios e busquei pela língua que você tanto fala: a língua da mãe e a língua da terra. me pergunto por quais caminhos essas línguas se encontram: acho que são mãe e filha. assim, gostaria de te endereçar esse relato na tentativa de traduzir minhas últimas ideias sobre seus escritos e gostaria de te perguntar, úrsula, você já ouviu os pássaros uivando? me encontro num vale entre morros que guarda água e areia e uma infinidade de intraduzíveis mais. o vento encontra abrigo aqui e as tempestades rugem mais alto como as gaivotas que mergulham em busca de alimento. o vale guarda uma joia secreta que brilha somente ao som do trovão mais violento cada grão de areia guardado pelas paredes de pedra como uma bolsa que guarda estrelas através do tempo. quem é a mãe? que guarda essa bolsa de estrelas os sonhos e as canções? conto hoje os sonhos que os pássaros me contaram quando caí nos sonhos no interior do vale. eles uivaram sem parar. sonhei que era humano novamente como você zangada, e com sua bolsa pronta para te defender dos bandidos. e por ser humano agora podia falar a língua da terra a língua dos morros, dos mares e dos céus. falávamos com ooo, em histórias cósmicas sobre aveia, sonho com a mãe, será ela outra? será a mãe*

¹⁷ Fragmento de carta de Lia Weltman enviada aos colegas de OVO.

*uma característica cósmica? os pássaros uivaram em meus ouvidos dizendo “morte, mar e mãe começam com a mesma letra. vejo também as coisas pequenas diminutas quase invisíveis aos olhos desatentos. talvez precisamos construir novas lentes com as máquinas de nossos pais para treinar nossos olhares novamente. buscar as pequenas pedrinhas as gotas d’água e as ervas daninhas pode nos fazer ouvir os vulcões em sua trágica sinfonia, remendando a paisagem. nossas perdas serão inúmeras, perderemos de vista antigos horizontes. para buscar, no caos da assemblage, novas estórias de vida e de morte. algumas vezes me pego pensando e cego pelo que temos que viver. nas estórias de progresso e de desenvolvimento e no trabalho sem sentido. pequenas estórias reatam o que pode ser real, e o que pode ser real precisa ser construído por nós, novamente humanos. devemos ser responsáveis! e deixar de lado o privilégio de compreender o real enquanto uno. o mundo que vê a si mesmo enquanto real é insuficiente. reamarrar talvez seja nosso labor. sentir o chão e saber que há vida, olhar o sol e a lua e saber que nem tudo está perdido. a cada dia eles dançarão nos céus novamente, assim como nós nascemos e morremos. como gotas de chuva, correndo para o mar, devemos retornar ao mundo. o que a terra sente por nós? às vezes sinto que somos lançados ao ódio. ou então que ela nos renega, como uma mãe que abandona seus filhos à mercê da mais nova invenção tecnológica. pelo contrário. dela, emana uma canção que nos chama de volta, diariamente, e sua voz é a mais doce das vozes. ela nos conhece profundamente e intimamente. ela nos ama e nos chama de volta. “estamos destruindo o planeta!”, eles gritam na língua dos pais. essa não é a língua da mãe. e “ser humano não é uma coisa que se possa fazer sozinho”, como você disse, úrsula. a língua da mãe é a relação, então devemos gritar de volta. abrir nossas janelas empoeiradas para a terra e dizer: nós te queremos, desejamos, amamos, odiamos, mas queremos estar com você. úrsula, querida, me despeço de você com uma última questão. como devemos chamar aqueles que podem nos ensinar a re-pensar os mundos? te chamo também, úrsula, de volta. busco vocês no berço da terra, nas profundezas negras. somos suas crianças, somos seus sonhos de carne. por favor, nos contem suas antigas estórias. por favor, nos mostrem como fiar a lá. não viraremos mais as costas. e quando não estivermos mais aqui, teremos cantado as antigas canções novamente, ensinado suas palavras, e vocês viverão, eternamente, entre os mundos.***¹⁸*

¹⁸ Fragmento de carta de João Victor Consoli enviada a Ursula Le Guin.

Cecilia Cavalieri é artista-etc., pós-doutoranda em filosofia (PUC-Rio/CNPq), mestra em arte e cultura contemporânea (PPGArtes/Uerj) e doutora em linguagens visuais (PPGAV/UFRJ) com estágio no Lab de Sociologia e Filosofia Política da Université Paris-Nanterre.

Ementa esculpida-com

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2. ed. Desterro: ISA/Cultura e Barbárie, 2017.

DE LA CADENA, Marisol. *Seres-Terra: Ecologias de prática em mundos andinos Earth beings: ecologies of practice across Andean Worlds*. Rio de Janeiro: Bazar do TempoDurham: Duke University Press, 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FABIÃO, Leonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx*, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 4 jul. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Homus Modernus*. São Paulo: Editora Cobogó, 2022.

HACHE, Emilie (org.). *Reclaim: recueil de textes écoféministes*. Paris: Cambourakis, 2016.

HACHE, Emilie. *De la génération*. Paris: La Découverte, 2023.

HARAWAY, Donna. Donna Haraway explica por que se deve fazer parentescos em vez de bebês. Entrevista concedida a Marilene Felinto, Cecilia Cavalieri e Juliana Fausto. *Species: panfleto de antropologia especulativa*, [s. l.], n. 0, ago. 2021.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

MARTIN, Emily. The egg and the sperm: how science has constructed a romance based on stereotypical male-female roles. *Signs*, v. 16, n. 3, 1991.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2011.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

CAVALIERI, Cecilia. Fazer OVO: uma ementa como escultura ou uma sala de aula de filosofia como ateliê. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 95-122, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Pessoas e grupos presentes na Casa do Povo: se não são “públicos”, então o que são?

*People and groups present at Casa do Povo:
if they are not “public,” then what are they?*

Diogo de Moraes Silva

 0000-0001-5124-1355
diogodemoraes@gmail.com

Resumo

Resultante de um programa público realizado com parcelas da comunidade da Casa do Povo, este artigo desdobra em termos descritivos e conceituais a tipologia cunhada localmente para designar as formas de envolvimento das pessoas e dos grupos na vida institucional desse centro cultural paulistano. O mote da discussão advém do entendimento compartilhado de que as presenças no equipamento não são recobertas pelos papéis convencionais de público, tais como “visitantes” e “espectadores”. Essa constatação serve de ponto de partida para abordagem cujo método opta por cotejar o conjunto de designações nativas com parâmetros da literatura relacionada aos estudos de públicos. A isso se articula olhar orientado para a política da instituição, com o marco do “novo institucionalismo” servindo para situar suas maneiras de fomentar participação e, mais ainda, uma dinâmica distribuída de gestão desse “monumento vivo” de gênese judaico-progressista, que tem seu programa e governança reestruturados a partir de 2013, ano decisivo para os rumos políticos do país.

Palavras-chave

*Casa do Povo. Novo institucionalismo.
Participação. Política institucional. Públicos.*

Abstract

Resulting from a public program carried out with parts of the Casa do Povo community, this article unfolds in descriptive and conceptual terms the typology coined locally to designate the ways of people and groups’ involvement in the institutional life of this cultural center in São Paulo. The discussion’s motto comes from the shared understanding that presence in the equipment is not covered by conventional public roles, such as “visitors” and “spectators.” This inference serves as a starting point for an approach whose method chooses to compare the set of native designations with parameters from the literature related to the studies of publics. This is linked to a perspective oriented towards the institution’s policy, with the guide of the “new institutionalism” serving to situate its ways of promoting participation and, even more, a distributed dynamic of management of this “living monument” of Jewish-progressive genesis, which its program and governance were restructured since 2013, a decisive year for the country’s political direction.

Introdução

A Casa do Povo é um centro cultural da cidade de São Paulo. Ao longo de sua existência de sete décadas, enraizada no bairro do Bom Retiro, a instituição se distingue por combinar inventivamente as noções de “cultura”, “política”, “participação”, “comunidade” e “memória”. Elas lastreiam seus eixos de atuação, concebidos em conexão com o judaísmo secular-progressista e mediante alianças com outros agrupamentos identificados com as esquerdas. Na gestão em vigor a partir de 2013, ano de intensas agitações sociais no país, entra em cena uma política voltada para conferir institucionalidade a demandas extrainstitucionais e, assim, repropor aspectos da ação cultural. Trata-se de disposição para acolher forças desafiadoras do sistema político tradicional e, também, desejantes de outras formas de partilha cultural. Privilegiamos, neste texto, o modo como a Casa do Povo cultiva relações com pessoas e grupos que a frequentam e dão corpo a sua existência atual, notadamente deslocados da posição de “audiência”. São cruciais para isso as assembleias e os coletivos ali ativos, assim como as comunidades de memória que perpassam sua história.

Fala corrente entre os “habitantes” da Casa do Povo – sobretudo, da Equipe Técnica Profissional e do Povo da Casa, formado por uma multiplicidade de coletivos – aponta que, ali, não vigora o que se costuma chamar de “público”, no sentido de consumidores de ofertas culturais integrantes de uma dada grade programática. Até porque a própria formação da instituição e seu presente funcionamento espelham esforços permanentes e distribuídos de conjuntos engajados da sociedade civil, que dão curso a suas práticas naquele ambiente e a partir dele – sendo esse o principal “programa” em jogo. No léxico nativo, isso equivale a dizer que tal centro cultural não lida exatamente com “visitantes”, e nem com “espectadores”, mesmo porque *não há quase nada para ser visto* em suas dependências, exceto as poucas obras de arte de seu acervo e pontuais apresentações ou exibições, geralmente a cargo dos próprios coletivos aludidos. Também é comum ouvir que quem acorre à Casa do Povo não o faz para usufruir individualmente de serviços e da programação, mas para fazer algo e agir colaborativamente, ou simplesmente para desfrutar de seus espaços e recursos.

Desdobrar essa característica autoimputada por sua comunidade implica articular um relato sobre as modalidades de envolvimento junto à Casa do

Povo com uma revisão terminológica do conceito de *público*, a fim de localizar as contribuições dessa organização civil para pensar as ações cultural e política em geral, e para discutir a ideia de *participação* em particular. Situar a premissa aqui sumarizada nas balizas do “novo institucionalismo” oriundo do norte global (Sheikh, 2012), revelando também sua recontextualização e radicalização no caso em tela, nos ajudará a colocar essa política institucional em perspectiva, além de ensejar o detalhamento de suas maneiras de fomentar coletividades e de produzir o *comum*. Nos valeremos, para isso, tanto de diálogos mantidos e sistematizados com membros da Casa do Povo, fazendo ecoar suas categorias originárias, quanto da literatura especializada, recorrendo a textos de Michael Warner (2005), Ana Rosas Mantecón (2023), Leticia Pérez Castellanos (2022), Nora Landkammer (2014), Jacques Rancière (2012) e Néstor García Canclini (2016) para debater o tema.

Cumpre anotar que as conversas realizadas junto aos integrantes da Casa do Povo, com as respectivas gravações em áudio e transcrições textuais das falas, vêm acontecendo no âmbito de um programa público organizado por mim – na condição de membro tanto da Base Associativa quanto do Conselho Consultivo da instituição, além de pesquisador independente – entre dezembro de 2023 e julho de 2024, abrangendo encontros abertos e reuniões preparatórias. Intitulado A Casa se escuta, o programa reflete, em si, parte da lógica comunitária e propositiva de sua base social, posto que coloca para conversar representantes da Equipe Técnica Profissional e da Base Associativa, com vistas a trazer à tona e elaborar coletivamente os modos de fazer e de usar dessa organização marcada pelo experimentalismo da gestão compartilhada, abrindo sua “caixa de ferramentas” para que se produzam entendimentos comuns a respeito da política institucional em vigência e de sua respectiva governança.

Nos encontros realizados – quando parcela da Base Associativa, mediada por mim, dialogou com os círculos de Desenvolvimento Institucional (Mônica Esmanhotto e Wallace Jesus), Comunicação (Ana Druwe e Laura Viana), Produção (Francesca Tedeschi, Leonardo Monteiro e Olga Torres), Direção de Operações (Marcela Amaral) e Acervos (Paula Salles, Elisabeth Ribas, Gabe Fernandes e Alice Bispo) – foi possível debater, por exemplo, as formas de implicação das pessoas e grupos na dinâmica de funcionamento da Casa do Povo. A tipologia nativa daí oriunda agrupa os partícipes da vida institucional, além da Equipe

Técnica Profissional e da Base Associativa, em: Povo da Casa, Conselhos (Deliberativo, Consultivo, Fiscal e de Acervos), Colegiado, Voluntariado, Doadores do Programa de Apoio Recorrente, Articulação Comunitária, Coletivos em Residência Temporária, Iniciativas Acolhidas pela Casa, Vizinhos, Velha Guarda, Embaixadores e, também, os apelidos Jovens da Curtição e Personagens da Temporada. São eles que perfazem a vasta base social em atividade na Casa do Povo. Há sobreposições entre essas tipificações, já que um mesmo participante pode encarnar dois ou mais desses papéis. Caberá descrever, mais para frente, cada uma dessas posições e demonstrar de que modo elas conformam uma dinâmica em que a divisão convencional entre quem faz e quem assiste, entre quem propõe e quem recebe a “programação cultural” é, mais do que relativizada, desarticulada em prol de um fazer comum – em que todas as pessoas predispostas a tal são compreendidas como produtoras de cultura e agenciadoras da vida política.

Histórico e hipóteses

Apreender tal lógica requer observar a gênese dessa instituição, mesmo que apenas em linhas gerais. Criada entre os anos 1940 e 1950 por imigrantes judeus antifascistas, em sua maioria do Leste Europeu e alinhados com a ideologia comunista, a Casa do Povo nasce como um “monumento vivo” em resposta ao extermínio de seis milhões de judeus durante o Holocausto perpetrado pelo nazismo, propondo-se a preservar e vivificar a cultura ídiche, com sua derivação diaspórica (Cymbalista, Lorenzi, Seroussi, 2016, p. 142). Para isso, assume desde o início perfil polivalente, servindo ao mesmo tempo de lugar de memória, centro comunitário, espaço cultural, educacional e de lazer. Daí reunir associações, iniciativas e atividades espalhadas, até aquela altura, pelo Bom Retiro, distrito que desde 1920 acolheu a imigração judaica. São exemplos de agremiações instaladas na Casa do Povo de então a Escola Scholem Aleichem, o Coro Scheiffer, as variadas trupes de teatro ídiche e o Clube Infantojuvenil I. L. Peretz (Seroussi, 2023, p. 18). O início diversificado do programa do hoje nomeado centro cultural faz parte do DNA da entidade e segue caracterizando-a, com a diferença de que, nos anos recentes, essa diversidade abarca coletividades que extrapolam o judaísmo progressista, como veremos.

Antes de mirar a gestão pós-2013, foco deste texto, pontuamos que os impulsos da fração à esquerda da comunidade judaica para edificar e dinamizar a Casa do Povo – o que incluiu doação do terreno na Rua Três Rios por um dos membros e cotização para a construção do prédio – sofrem um baque profundo na virada dos anos 1970-1980, na esteira de rachas ocorridos nas décadas anteriores. A crise perdura até o início dos anos 2010, denotando abalo longevo na identidade e vigor institucionais, embora suas atividades nunca tenham cessado. Isso se explica, em parte, pela dissolução de associações essenciais na criação da Casa do Povo, com as principais delas já mencionadas, ao que se somava a falta de renovação em sua administração. Também foram decisivos fatores como a debandada de amplas faixas da população judaica do bairro e o arrefecimento de dois processos políticos com alto poder de mobilização: a ditadura militar brasileira e a Guerra Fria, ambas açuladoras do fundamento ideológico da Casa do Povo (Seroussi, 2023). A Casa se fez um enclave de resistência nos anos de chumbo, sobretudo por intermédio da Escola Sholem Aleichem e do Teatro Artístico Israelita Brasileiro, o Taib, instalado no subsolo do prédio.

Ironicamente, era como se a ausência de inimigos declarados fragilizasse a ação da instituição – o que não deixava de repercutir sua própria razão de existir, como reação simbólica aos arrasos do nazifascismo e, noutra direção, como refutação ao sionismo por uma parte de seus fundadores. Sem um alvo claro a combater, com seus quadros remanescentes envelhecendo e com as dificuldades econômicas se aprofundando, a instituição dava sinais de anacronismo na entrada do século XXI. É de sua combalida matriz existencial, entretanto, que ressurge um ânimo de retomada, com ex-alunos da Escola Sholem Aleichem – no papel de uma comunidade de memória ativa nos rumos da Casa do Povo – tomindo as iniciativas de povoar a associação mantenedora – o Instituto Cultural Israelita Brasileiro (Icib) – e, mais ainda, de compor a direção da instituição, criando as condições para o advento de uma nova fase de sua trajetória, justamente a que nos interessa analisar aqui (Cymbalista, Lorenzi, Seroussi, 2016, p. 145).

Em 2011 e 2012, foram encetadas as circunstâncias para a renovação da administração do equipamento marcado por traços de semiabandono. De um ano a outro, o Teatro da Vertigem – respaldado pelo grupo interventor – fez uso do arruinado Taib como base e ponto de convergência para seu espetáculo de rua, *Bom Retiro 958 metros* – em que estivemos presentes. Era um coletivo artístico

participando ativamente da revivescência do lugar, dinâmica que prenuncia a atual forma de ocupação do edifício modernista projetado por Ernest Mange, inaugurado em 1953. Favorecendo, e mesmo impulsionando, aquelas movimentações dos estudantes de outrora do “Sholem”, contam-se duas políticas públicas encorajadoras do trabalho com memórias traumáticas, no sentido de seu reconhecimento oficial: a criação do Memorial da Resistência, no âmbito estadual, e a instauração da Comissão Nacional da Verdade (Seroussi, 2023, p. 18-19). Mas a principal conjectura, base da argumentação compartilhada com a Equipe Técnica Profissional, é de que o sopro para o efetivo revigoramento da Casa do Povo veio do ciclo de protestos de abrangência nacional, no emblemático 2013, alavancado pelo Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento nas tarifas do transporte público, conhecido como Jornadas de Junho.

É nesse ano que o curador franco-brasileiro Benjamin Seroussi, depois de acompanhar parte do processo de retomada protagonizado pelos antigos discentes da mencionada escola, consolida-se como diretor artístico da Casa do Povo. A ele coube, entre outras manobras, montar o que temos chamado aqui de Equipe Técnica Profissional, além de atrair outros coletivos para dar corpo à nova vida da instituição, agregados sob a designação de Povo da Casa. Todavia, não podemos deixar escapar neste brevíssimo retrospecto o papel paradigmático exercido no, por assim dizer, ínterim esvaziado da Casa por um coletivo que resistiu exemplarmente, fazendo nada menos do que o elo entre as diferentes, e acidentadas, fases do monumento vivo: o Coral Tradição, difusor da música ídiche, conduzido pela nonagenária Hugueta Sendacz, maestrina e decana da dita Velha Guarda. Arriscamos dizer que esse coro (em alguma medida herdeiro do Coro Scheiffer) fornece o modelo ideal para os grupos que, multiplicando-se, participam atualmente da nova agência institucional, em virtude de sua ênfase na ação coletiva, no espírito de resistência, na memória viva e numa língua e cultura não hegemônicas.

Se os movimentos autonomistas, como o MPL, eclodem na primeira metade da década de 2010, é lícito dizer que eles vocalizavam exigências de mudança que a esquerda institucionalizada não estava disposta a promover – o que era agravado pela cooptação de movimentos sociais pelo Partido dos Trabalhadores, nos sucessivos mandatos presidenciais. Nas conversas d’*A Casa se escuta*, é frequente a menção a outros movimentos de *ação direta*. Além do ato de pular

a catraca e obstruir o trânsito, são evocadas como lastro da atual gestão as ocupações de edifícios descumpridores de função social, as apropriações temporárias de colégios estaduais por estudantes e os gestos demarcatórios de terras por indígenas. Sabe-se que a verve extra-institucional dessas insurgências, *por não ter recebido a devida canalização pela esquerda no poder*, abriu espaço para eficazes capturas pela extrema-direita. Em contrapartida, a Casa do Povo, com seu potencial estruturador e amplificador de forças dissidentes, tomou para si um pedaço daquela “tarefa por fazer”, ao ajudar a conferir contorno, legibilidade e desdobramento a demandas que transbordavam a institucionalidade fisiológica e abafadora dos antagonismos sociais – encampada pelo PT naquele período. Eis nossa hipótese de fundo: trata-se de projeto comprometido com o *agonismo*, destinado a tornar produtivos os antagonismos inerentes à democracia. Não é por acaso, aliás, que MPL, Secundaristas de Luta, Ocupação 9 de Julho e Aldeia Kalipety, por exemplo, mantenham intercâmbio com a Casa do Povo, fazendo uso de seus espaços.

Vê-se que, nesse momento de seu percurso histórico, a instituição ancorada no Bom Retiro se abre para além do judaísmo laico-engajado, embora este permaneça como seu fulcro, o que possivelmente representasse uma condição incontornável para seu “renascimento” e a consequente recuperação de relevância num cenário cultural bastante plural como o da cidade de São Paulo. (Re)construir uma base social robusta, e ademais diversa, se colocava como um pressuposto, sob o princípio de que a participação política e cultural é vital para o fortalecimento do processo democrático, com a sociedade civil organizada ocupando-se com problemas da vida comum. Além disso, no longo intervalo de hibernação da Casa do Povo, dos anos 1980 a 2010, verifica-se uma expressiva diversificação nos perfis migratórios aportados no bairro. Afora o português, ídiche e hebraico, suas ruas passaram a repercutir o coreano, espanhol, guarani paraguai, quéchua e francês (mais ou menos crioulizado). Essas vozes estão presentes e ecoam nas dependências da permeável e hospitaleira “Casa da Três Rios” (ou seria da terceira margem do rio?), onde é frequente cruzar com pessoas oriundas da Bolívia, Coreia do Sul, Haiti, Paraguai etc.

É na intersecção com movimentos sociais contemporâneos e imigrações outras que a Casa do Povo atualiza sua missão de *lembra agindo*, solidarizando-se com atores desterritorializados e vulnerabilizados do presente – o que inclui

pessoas em situação de rua, algumas *habitues* do local. Todas essas presenças, como temos exposto, não se confundem com as posições estandardizadas de “visitantes” de um centro cultural ou “consumidores” de sua programação, visto que as pessoas e grupos são chamadas a se implicar a partir de outra lógica, em bases alternativas. Essa é nossa hipótese central. Logo, em lugar do que se convencionou denominar “público”, essa instituição singular busca atrair quem esteja disposto a participar e colaborar com processos de *atenção mútua*, quando possíveis divisões entre cultura e política perdem sentido. Exemplificam tais iniciativas a Clínica Aberta de Psicanálise (promoção de saúde mental), Cesta Aberta (facilitação alimentar no território), Fundo FICA (viabilização de moradia social), MEXA (táticas artísticas em defesa da diversidade), Boxe Autônomo (fomento do esporte como direito) e Parquinho Gráfico (experimentação gráfica distribuída). Várias dessas frentes de ação coletiva – e por ora elencamos somente uma parcela – se valem de voluntários para cumprir seus propósitos.

Há, ainda, uma terceira hipótese a sustentar esta reflexão em torno da política institucional em revista. Ela diz respeito à possibilidade de situarmos a ação político-cultural exercida pela Casa do Povo nas balizas do “novo institucionalismo”, o que nos permite perceber que parte do lastro dessa organização civil também é encontrada nas discussões sobre as *formas de instituir* de certos centros de arte na contemporaneidade, mais especificamente no norte global, na virada do milênio. Aventamos que, além de se vincular a essa vertente, a gestão atual do equipamento paulistano a *radicaliza*, encontrando saídas para aquilo que nas iniciativas identificadas na Europa Ocidental e do Norte correspondem a limites não ultrapassados, particularmente nos modos de se relacionar com seus públicos. Mas antes de olhar para esse quesito em especial, ênfase deste exercício analítico, devemos repassar minimamente os paralelos denotados entre a Casa do Povo e os organismos representativos do novo institucionalismo.

O ponto comum reside na ideia de que esse tipo de “instituição institui”, na expressão dobrada de Simon Sheikh (2012, p. 81), para além da constituição de sua programação. Tão ou mais determinantes são as maneiras *desautomatizadas* de conceber as características espaciais e temporais do organismo e seu programa, bem como sua governança, as relações sociais fomentadas, os tipos de subjetivação almejados e os regimes de interação vislumbrados com frequentadores desejavelmente situados para além dos círculos do mundo

artístico. Tudo isso mediante a invenção de novos léxicos para nomear seus processos. Na entrada dos anos 2000, de acordo com o curador dinamarquês, uma constelação dispersa, porém interligada, de organizações artísticas europeias, de pequeno e médio porte, passa a ser reconhecida por esse conjunto de preocupações. Era patente a similaridade de suas políticas institucionais e critérios curoriais, marcados pelo acento na “experimentação em termos de formato” (p. 82). Isso significava transformar a plataforma expositiva em uma “unidade de produção”, onde se arquitetavam “novos trabalhos e projetos artísticos, mas também novos temas e formas de interagir com a arte” (p. 82).

A pegada *laboratorial* desses centros de arte contemporânea é destacada por outro curador europeu, Charles Esche, de cujo time Benjamin Seroussi fez parte, em 2014, na organização da 31^a Bienal de São Paulo. Esche é citado por Sheikh como nome de proa do novo institucionalismo, entre outros motivos, por ter dirigido o Rooseum, em Malmö, na Suécia. Mais um índice eloquente dessas conexões, em suas influências intercontinentais, aparece na compreensão de Esche (apud Sheikh, 2012, p. 82) de que tais equipamentos também incorporam a condição de *centros comunitários*, “sendo menos necessária a típica função de sala de exposições”. Sua vocação principal, portanto, é funcionar como catalisador de *participação*, em lugar do mero consumo da programação ofertada e da contemplação de obras exibidas. Aqui, a convergência com nosso objeto de análise, no contexto brasileiro, é evidente: “Em vez de um espaço para observação passiva [a instituição] transformou-se num espaço ativo” (p. 82). Essa dicotomia, sabemos, não está livre de problemas, como ainda repassaremos com Jacques Rancière (2012), mas o contraste que ela revela com o perfil museológico, ou de centros culturais convencionais, ajuda-nos no intuito de caracterização dos modos como a Casa do Povo cultiva sua comunidade.

Neste ponto, revisados os paralelos, temos condições de indicar a fronteira que o novo institucionalismo não logrou transpor, ainda que tenha ensaiado fazê-lo. Estamos falando da pretensão de estabelecer outra natureza de “contrato” com o público. A ambição era de poder se dirigir a seus integrantes “mais como constituintes do que espectadores”, na formulação de Sheikh (2012, p. 82). Por mais que esses organismos flexíveis prospectassem instaurar formas de participação mais horizontais e igualitárias, na prática, “não alteraram dramaticamente a noção de ser espectador como modelo de recepção” (p. 83). Em outras palavras,

“o modelo comunicacional permaneceu o mesmo, com o artista e a instituição a transmitirem o conhecimento a um público mais ou menos anônimo” (p. 83). Não foram desfeitas, desse modo, as divisões correntes entre produtores e consumidores, criadores e fruidores. Mesmo que a forma de trabalhar com os artistas tenha mudado significativamente, “a concepção do público quase não foi desafiada” (p. 83).

A nosso ver, é nesse estatuto renitente, aparentemente intransponível para as instituições culturais e de arte, que a Casa do Povo *intervém* com um bem-vindo ineditismo. Para observar mais acuradamente as modalidades de envolvimento e participação das pessoas e grupos na dinâmica desse centro cultural que, situado em São Paulo, radicaliza determinados princípios do novo institucionalismo de linhagem europeia, conferindo-lhe novas consequências, será preciso revisar preliminarmente a compreensão histórica do que seja o propalado “público” – tão pouco compreendido e quase nada ampliado em suas modulações. Com isso nos ocuparemos na seção a seguir, para na sequência incursionar pelas designações emblemadas pelo sugestivo Povo da Casa.

Breve histórico do público

Referência dos estudos culturais, Michael Warner (2005) afirma que a entidade “público” figura entre as posições mais influentes no desenvolvimento da modernidade, por refletir a auto-organização liberal da sociedade civil, e da correlata opinião pública, para além dos desígnios do Estado e da Igreja na definição dos assuntos de interesse comum. A despeito de sua centralidade para a apreensão de uma paisagem social baseada inicialmente na cultura do livro e na imprensa, não é simples definir o que seja o *público*. O substantivo carrega três acepções que comumente se confundem. Na primeira, “o público” (p. 65, grifo do autor) condiz a uma formação totalizante, indicativa “do povo em geral”. Nela, desempenham função balizadora as convenções gerais de nação, estado, cidade, ou mesmo de humanidade, cristandade e judeidade, a título de exemplo, no sentido do pertencimento macrocomunitário a essas jurisdições geográficas e simbólicas. Outra ocorrência, a segunda, traduz essa entidade como personificação *concreta*, como agrupamento de pessoas em determinado local de encontro e visibilidade. Nele, os *civis* testemunham atrações de interesse

comum e a si mesmos, como no caso do público teatral, que tem plena noção do evento e do espaço que o envolve. Isso vale igualmente para os visitantes de uma exposição (p. 66).

A significação de público inaugurada pela modernidade, porém, diz respeito a uma terceira modulação, que não exclui as duas anteriores, apesar de as sobrepujar na dinâmica da esfera pública. Warner (2005), quando indica sua precedência, está se referindo ao “tipo de público que surge apenas em relação aos textos e à sua circulação”¹ (p. 66). Ao contrário do público que existe como totalidade e independentemente de sua atividade, e diferentemente da audiência *concreta* que acorre a um lugar de reunião e fruição, esse “*um* público” (p. 66, grifo do autor) de que fala o autor se constitui virtual e temporariamente em decorrência de sua interação com discursos publicamente difundidos por livros, jornais, revistas, filmes, faixas sonoras, *websites* etc. Circularidade e auto-organização são as principais propriedades dessa entidade que existe como tal somente porque é endereçada por textualidades diversas, assumindo-se público à medida que dedica atenção aos discursos que circulam na esfera pública, destinados a qualquer um. “Autotélico”, o público *discursivo* vigora performativamente, enquanto se relaciona com o que lhe é oferecido nos canais de comunicação (p. 67).

Não obstante, como sugerido por Ana Rosas Mantecón (2023), em seu estudo *Pensar los públicos*, os chamados públicos da cultura fazem muitas vezes coincidir as duas últimas acepções apresentadas do substantivo. A antropóloga define, nesse quesito, que tais públicos se caracterizam como “conjuntos de desconhecidos que [assim] se constituem ao congregar-se, de maneira voluntária, em torno de uma oferta cultural (discurso, texto, imagem, som, espetáculo)”² (p. 56). Essa circularidade, em que audiência e expressão cultural retroagem entre si, se processa “de maneira presencial ou midiatizada” (p. 56), o que torna equivalentes, para a presente discussão, os meios de comunicação impressos ou digitais e os equipamentos de difusão cultural, como museus e centros culturais. O programa da Casa do Povo, contudo, produz patente descontinuidade nesse ecossistema consagrado pela modernidade, ao fazer da oferta de bens

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *the kind of public that comes into being only in relation to texts and their circulation*.

² No original: *conjuntos de desconocidos que se constituyen al congregarse, de manera voluntaria, en torno a una oferta cultural (discurso, texto, imagen, sonido, espectáculo)*.

culturais *parcela minoritária* de sua dinâmica instituinte, como temos argumentado. Deliberadamente deslocada do *status* de polo difusor da cultura, a instituição se posiciona muito mais como um *entroncamento territorializado* de forças político-culturais. Do mesmo modo, todavia, que o novo institucionalismo lhe serve de precedente, também os “estudos de públicos” fornecem parâmetros para pensar, e situar em termos epistemológicos, as transições experimentadas por esse papel social nas políticas institucionais.

Leticia Pérez Castellanos (2022), porta-voz da área, é quem nos auxilia numa revisão pontual das ressignificações de que é objeto o “público” nas instituições culturais. Tarimbada nas lógicas nominativas, que de neutras não têm nada, a também antropóloga destaca que a cada designação subjaz um conjunto de condicionantes e expectativas, ainda que quase nunca paremos para refletir suficientemente a respeito, tomando-as como dadas. É nessa perspectiva que a autora nos convoca a desnaturalizar os rótulos de “visitantes”, “consumidores”, “clientes”, “usuários” e “participantes”, frequentemente tidos como sinônimos (p. 76). Observá-los em seus atributos inclui entender que cada um deles tem ressonância direta com as distintas dinâmicas institucionais, espelhando premissas específicas de interação com os frequentadores. Para nossos propósitos, aqui, bastará confrontar entre si as categorias de *visitante* e *participante*, tendo em vista que o contraste entre elas nos ajudará a traçar os contornos da ação realizada pela Casa do Povo junto a sua comunidade.

Atrelada ao modelo da democratização cultural, que visa “levar a cultura” ao maior número de pessoas, a noção de visitante calça uma política de atração balizada pela quantificação da audiência, em que o sucesso de um evento é aferido pelo número de pessoas que o acessa (Castellanos, 2022, p. 78, 80). O público, nesse marco, é tido como beneficiário de dada oferta, dela gozando sem se envolver com outros processos que não o de seu usufruto. Seu comparecimento nos espaços de difusão de bens simbólicos é computado como índice de adesão a oportunidades que buscam “ampliar e diversificar a base de visitantes”, sob o lema do “quanto mais, melhor”³ (p. 79). Já o conceito de participante, em eco às vertentes participacionistas da arte e como desdobramento da museologia crítica, enfeixa as demandas por “formas mais horizontais”⁴ de convivência e

³ No original: *ampliar y diversificar la base de visitantes [...] cuanto más, mejor.*

⁴ No original: *formas más horizontales.*

elaboração cultural nas instituições (p. 80). Por essa designação, entende-se que o papel de público não se limita à contemplação de obras e ao consumo da programação. Excedendo-os, o germe de democracia cultural encapsulado no termo “participante” vislumbra a possibilidade de fazer valer e valorizar as expressões culturais em sua diversidade, com os públicos, no plural, sendo também vistos como praticantes e produtores de cultura. O contraponto ao “visitante” se completa quando consideramos o “participante” não um consumidor ou cliente, mas cidadão e sujeito de direitos.

Porém, segundo a mediadora Nora Landkammer (2014, p. 25), a participação ainda “supõe um centro”, ou seja, “uma estrutura estabelecida, da qual ‘formam parte’ ou com a qual contribuem os que participam”⁵ – no caso, uma instituição desde a qual se definem as bases dos projetos. Se a participação é concebida desde a instituição, não raro, como concessão a segmentos vulnerabilizados, postular uma modalidade de envolvimento como a “colaboração”, intensificadora do pleito por horizontalidade, exige que as escolhas sejam repartidas entre dois ou mais entes, a cada projeto (p. 25). É no encontro *com o que não é a própria instituição* que se podem pactuar critérios e motes que não emergiriam caso as decisões se mantivessem concentradas. Delinear conjuntamente as propostas pressupõe distribuir as deliberações, a fim de que as agendas dos *colaboradores* venham à tona e adquiram consequência. Dois movimentos se complementam nas cooperações mais ou menos pontuais entre instituições culturais e grupos/organizações/iniciativas da sociedade civil: ao mesmo tempo que divide poder e respalda processos socioculturais, a instituição se abre à oportunidade de transformar-se. Exemplar disso é o trabalho realizado, no começo dos anos 2010, pelo Centro de Arte Contemporâneo de Quito (CAC), no Equador, com articulações a cargo da Área de Mediación Comunitaria (p. 33-37).

Contudo, como antecipado na seção anterior, Rancière (2012), com sua argumentação sobre o “espectador emancipado”, é uma espécie de fantasma a rondar esse tipo de reestruturação em que o público é tirado de sua suposta condição passiva para assumir posição pretensamente ativa. Suas ressalvas à ideia aí contida de que observar é o contrário de conhecer e de agir têm por fundamento o regime estético e a autonomia do objeto artístico (p. 8). Para se

⁵ No original: *supone un centro, una estructura establecida, de la cual ‘forman parte’ o a la cual contribuyen los que participan.*

contrapor à acusação de inércia amiúde imputada ao espectador, o filósofo alerta que este também age: “ele observa, seleciona, compara, interpreta” (p. 17). O autor distingue o estigma de ser espectador no *platonismo* que atravessa os tempos, ganhando novo impulso na modernidade, para o qual olhar as imagens é o mesmo que se deixar seduzir e distrair com sombras ilusórias, abdicando de se empenhar no que realmente importa na vida comunitária. Mais do que isso, o afã de prover os *voyeurs* de instrumentos para que se tornem agentes da ação coletiva traria consigo o crivo da *desigualdade*, a saber, a convicção de que haja uma “fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos [alienados] e membros de um corpo coletivo” (p. 23).

O problema disso é que a discriminação das capacidades e incapacidades relacionadas a tais posições autorizaria uns poucos iluminados a arbitrar sobre quem se encontra deste ou daquele lado da divisa, arrogando-se o eminente papel de emancipar o outro – quando talvez o esteja *embrutecendo*, por fazê-lo sempre dependente de um mestre a lhe guiar e lhe infundir o ânimo para agir. Nisso, haveria um paralelo entre os “pedagogos embrutecedores” e, por exemplo, os “reformadores do teatro”, dado que um e outro se atribuem o privilégio de demonstrar como fazer para “transpor o abismo que separa atividade de passividade” (Rancière, 2012, p. 16). Brecht e Artaud, nesse registro, seriam propositores de um teatro orientado, em última instância, para a sua própria supressão, por estranho que isso possa parecer, a fim de que o espectador deixasse de ser espectador (p. 10). Mas é justamente a erradicação da obra de arte autônoma, esse terceiro elemento singular e desinteressado *entre* artista e público, que concorre, na visão de Rancière, para o estabelecimento de uma linha direta problemática, porque assimétrica, entre ambos.

A despeito da pertinência das reservas, entendemos que elas portam o risco do *imobilismo* frente à indispensável tarefa de desafirmos as convenções do papel de público nas instituições. Isso porque, se admitimos a excepcionalidade da arte, tida como fiadora da equivalência das inteligências, bastaria seguir no trilho da democratização de seu acesso, o que reputamos como insuficiente. Há que destacar, também, que a abordagem de Rancière é refratária à sociologia crítica e a seu debate sobre os desniveis entre os “capitais culturais” das audiências, na acepção de Pierre Bourdieu (2013, p. 167), uma vez que calcada no *ideal estético* – com a hipotética capacidade da arte, e da atitude contemplativa que

ela requer, de desfazer hierarquias e de contornar barreiras sociais. Sua teoria, ademais, não incorpora as complicações trazidas pela “condição pós-autônoma da arte”, nos termos de Néstor García Canclini (2016, p. 24), sendo que, na contemporaneidade, quatro fatores ao menos conduzem a sua “desdefinição” como domínio independente das instrumentalidades do mundo comum: (1) a ingerência de princípios do mercado no metiê artístico; (2) a recepção e interpretação das obras, pelos públicos, por vieses utilitaristas; (3) a adoção de estratégias artísticas por movimentos sociais e políticos; e (4) o deslocamento de ênfase, por parte de criadores, para problemáticas extra-artísticas, mediante operações no campo expandido (p. 17-29).

Os dois últimos convergem com nossa discussão. Quanto à mobilização de recursos expressivos por agenciamentos sociais e políticos, trata-se de privilegiar a forma sobre a função de determinado enunciado, a fim de torná-lo mais eficaz pela perspectiva simbólica e pelos afetos que possa provocar. Exemplo disso é a “performance” do líder indígena Ailton Krenak na Assembleia Constituinte, em 1987, pintando o próprio rosto com pigmento extraído do jenipapo, em sinal de combate, enquanto proferia seu discurso na tribuna da Câmara dos Deputados. Já a mudança de eixo da arte, de sua jurisdição controlada para a heterogeneidade do mundo, se deixa ver na precedência dos contextos, com suas linhas de força cruzadas, sobre os objetos encerrados em si mesmos, quando a arte participa e intervém em situações da realidade. Ilustrativa dessa mudança é a ação do artista Cildo Meireles, que em fase nevrálgica da ditadura militar brasileira carimbava em notas de dinheiro a pergunta: “Quem matou Herzog?”. Ora, se essas duas formas complementares de *implicação externa* dão o tom das práticas vigentes inclusive na Casa do Povo, foco deste texto, não há por que nos deixar inibir pelas prescrições do estatuto estético, cuja universalidade, aliás, se encontra em plena crise.

Categorias alternativas experimentadas na Casa do Povo

Nossa revisão da posição de *público* reuniu, nas seções anteriores, modulações que denotam diferentes “contratos” de envolvimento com as ações culturais e as políticas institucionais. Visitantes, consumidores, espectadores, constituintes, participantes e colaboradores foram as designações observadas.

Nossa manobra, entretanto, como dito de início, ensaia o cotejo da literatura especializada com o vocabulário nativo praticado no cotidiano da Casa do Povo. Cumpre-nos, portanto, retomar a indagação que serve de mote a este texto: se as pessoas e os grupos presentes na instituição focalizada não são exatamente “públicos”, então o que de fato são? Sustentar essa questão, nesses termos, corresponde a dar curso a um exercício heurístico, pois sabemos que, no limite, estar na Casa do Povo é, de saída, uma forma de integrar seu público, como visto com Warner (2005). Em compensação, a vantagem de explorar o provérbio de que “não são públicos” reside na chance, por um lado, de desnaturalizar esse papel tão repisado e, por outro, de perceber o quanto ele pode ser dinâmico, diversificado e, ainda, conjugado à vida institucional da perspectiva de sua gestão repartida.

Feitas essas considerações, é chegado o momento de incursionar pela tipologia cunhada no âmbito dessa organização civil, procurando identificar em cada uma de suas tipificações o fulcro do engajamento distribuído em formas experimentais de partilha cultural e agenciamento político. Nossa revisão dos tipos vigentes na Casa do Povo não incluirá a Equipe Técnica Profissional e os processos de trabalho que ela desenvolve, já que nossa proposta, aqui, é apresentar e descrever minimamente os modos de implicação de quem participa espontaneamente da vida institucional, sem vínculo empregatício. Basta registrar, a título de contextualização básica, que o time profissional se divide entre os círculos de Programação, Desenvolvimento Institucional, Comunicação, Produção, Articulação Comunitária, Acervos, Financeiro, Serviços Gerais e Segurança, além das Direções Artística e de Operações. Recordamos que cinco deles foram envolvidos diretamente no programa público A Casa se escuta, voltado para a Base Associativa, provendo-nos de referências trabalhadas neste texto e ajudando a elucidar a governança compartilhada da instituição.

Iniciamos pela Base Associativa, formada por uma centena de pessoas, por entendê-la como principal esteio da figura jurídica da instituição, uma associação cultural resultante da articulação de membros da sociedade civil. Os Associados, entre os quais nos encontramos desde 2018, contribuem com mensalidade mínima no valor de 80 reais, cuja soma integra parte da receita da Casa do Povo. Aqui, cabe um parêntese para indicar que seu orçamento abarca, em ordem decrescente: Lei Federal de Incentivo à Cultura, Editais

Proac, Apoio Direto, Evento de Arrecadação, Leilão, SP-Arte, Base Associativa, Programa de Apoio Recorrente, Locação do Espaço e Contribuição do Povo da Casa. A Associação é emblemática da base social da entidade, feita de cidadãos dispostos a atuar política e culturalmente. O grupo é intergeracional, agregando representantes de fases pregressas da Casa do Povo e gente que, como nós, a ele se uniu mais recentemente. Tida como a formação mais imediatamente aderente a sua missão, de *lembra fazendo no presente*, a “Base” tem 1/3 de seus integrantes ativos nos diferentes projetos, além de assíduos nas assembleias. Já os mais de 300 Doadores que contribuem, com valores menores, por intermédio do Programa de Apoio Recorrente, o fazem sem o mesmo grau de implicação, formando como que um envoltório de auxílio.

É, sobretudo, nas fileiras da Base Associativa que se encontram as figuras representativas da Velha Guarda, assim carinhosamente referendadas, e que com alguma frequência fazem questão de lembrar as gerações mais novas, presentes desde os anos 2010, das fases anteriores da Casa do Povo, no sentido de manter elo vivo com as origens e etapas históricas da instituição, detalhando-as cada qual a sua maneira – com não poucas divergências, diga-se. É também da Associação, mas sem distinção etária, que advém parte significativa dos Embaixadores da entidade, denominados dessa forma por assumir espontaneamente o papel de divulgadores da Casa do Povo, no Brasil e no exterior, fazendo circular suas invenções e saberes instituintes, por entendê-los como tecnologias de aprofundamento do processo democrático.

Como corpo movido por relações de confiança e afeto, além de estar formalmente vinculado à organização, a Base Associativa dá respaldo à arquitetura de envolvimento que sustém a instituição em sua forma de atuar coletivamente. Ela também serve de contraparte “institucional” para outro organismo igualmente decisivo no funcionamento do local, porém mais dinâmico e, por assim dizer, menos oficial, que é o Povo da Casa. Hoje, 24 coletivos habitam a Casa nessa modalidade, desenvolvendo práticas plurais em dança contemporânea, yoga para todos, comunicação não violenta, canção coreana, jornalismo de quebrada, xadrez, militância antirracista, pensamento judaico, produção artesanal de sabão, justiça não punitiva, teatro esquizo e textilidade boliviana, além daquelas já mencionadas. Essa comunidade ampliada se corresponde ao uso e manutenção dos espaços do edifício, participando das decisões e do delineamento dos

acordos para a melhor convivência entre todos, além de integrar os programas públicos da instituição com atividades abertas. Deve-se mencionar, ademais, a presença recorrente de Coletivos Residentes, ali instalados temporariamente em virtude de seu potencial de incremento do ecossistema vigente, o que também se aplica às Iniciativas Acolhidas pela Casa, essas, porém, com duração mais pontual.

Tal dinâmica dá pistas de como a Casa do Povo cultiva um ambiente em que as pessoas e grupos envolvidos se percebem como *fazedores da instituição*, ao passo que influem em seu *modus operandi* por diferentes meios. Isso não se dá sem conflitos e mal-entendidos, ao contrário. Tanto é que, no transcurso da atual gestão distribuída, surge a necessidade de criação de um fórum moderador periódico entre as diferentes instâncias, chamado de Colegiado. Suas assembleias agregam representantes das duas dúzias de coletivos que perfazem o Povo da Casa e membros da Equipe Técnica Profissional, Direções incluídas, servindo para enfrentar desajustes na utilização dos espaços, além de franquear a pactuação de combinados com base no bem comum. Exemplar disso é o informe “Acordos da Casa do Povo”, redigido no âmbito do Colegiado. Afixada em pontos escolhidos a dedo, a lista de elucidações ajuda a dar contorno, de modo conciso, à filosofia da instituição. “Na Casa do Povo, ninguém presta serviço para ninguém”, eis um dos enunciados a reforçar o perfil autonomista do local, onde o *fazer junto* dá o tom, sem diferenciar quem propõe de quem executa.

Todavia, a institucionalidade da Casa também solicita esferas consultivas e decisórias formadas por quem não está, necessariamente, no seu dia a dia. Referimo-nos aos Conselhos, em sua quadripartição Deliberativa, Consultiva, Fiscal e de Acervos. Totalizando algo em torno de 30 pessoas, eles têm finalidades específicas e incorporam tanto membros da Base Associativa e do Povo da Casa quanto nomes ligados a outras organizações com missões afins às da instituição – ainda que um mesmo conselheiro ou conselheira possa acumular essas duas e até três pertenças. Compõem os Conselhos quadros do Instituto Ibirapitanga, Sesc, Casa Sueli Carneiro, USP, PUC-SP, IMS, Cia. das Letras, Escola Vera Cruz, entre outras. Ao Deliberativo cabe decidir sobre as estratégias da instituição quanto à sua sustentabilidade organizacional e financeira, além de formular os posicionamentos junto à opinião pública. Já o Consultivo, do qual fazemos parte desde 2022, acompanha regularmente os planos e resultados do

trabalho, participando da discussão de temas da política institucional, também pela formação de Grupos de Trabalho. O Fiscal, por sua vez, é responsável por averiguar as contas, revisando a documentação contábil e propondo ajustes de rota. O de Acervos ainda se encontra em fase de consolidação, para que possa contribuir com a criação de uma política interna na área, bem como arbitrar sobre suas frentes de ação.

Aos grupos de pessoas que dedicam parte de seu tempo e energia a colaborar com os processos da Casa do Povo, cabe acrescentar as composições que dão corpo ao Voluntariado. As atuações desse segmento se distribuem entre os círculos operacionalizados pela Equipe Técnica Profissional e as ações mobilizadas pelo Povo da Casa. Trazemos para este relato um exemplo de cada caso. Sobre o primeiro, registramos que uma parcela do trabalho de tratamento da massa documental dos arquivos da instituição vem sendo realizada por pessoas voluntárias envolvidas com o Mutirão Oficina, série de encontros formativos organizados pelo círculo de Acervos com esse fim. Já no escopo dos coletivos, a Cesta Aberta e sua ação alimentar e educativa junto a moradores do território dependem majoritariamente da disposição facultativa de quem entende o direito à alimentação saudável como um vetor de ativismo sociopolítico. Ele nos dá ensejo, aqui, a assinalar mais uma modalidade de engajamento na Casa, e a partir dela: a Articulação Comunitária.

O enraizamento no Bom Retiro e a porosidade a suas dinâmicas é igualmente uma característica da instituição, que se intensifica a partir do período de isolamento social exigido pela pandemia de covid-19, quando a Casa do Povo, na contramão dos espaços culturais que fechavam suas portas e migravam para o ambiente digital, decide abrir-se ainda mais ao território, acolhendo e ajudando seus Vizinhos – entre os quais são reconhecidas as pessoas em situação de rua. É nesse contexto que surge a Cesta Aberta, para atender moradores do bairro, muitos deles imigrantes, a que se somou a iniciativa de um grupo de mulheres bolivianas de confeccionar e distribuir máscaras de tecido. A experiência de então aprofundaria o caráter polissêmico da ação cultural em curso, em que o cuidado e a atenção mútua têm lugar cativo, com a Articulação Comunitária tendo vindo para ficar. Hoje, a interação com a Vizinhança é diversificada, e tem a *hospitalidade* como premissa. Esta se evidencia pelas portas abertas, pela receptividade da Equipe, pela oferta de água filtrada, pela utilização livre dos sanitários e, ainda,

pela disponibilidade de pó de café para consumo de quem quiser prepará-lo. É na cozinha da Casa, bem em frente à entrada e de uso coletivo, que muitas relações são alimentadas. Também o acesso ao mobiliário, tomada e internet grátis faz parte do rol de boas-vindas.

Se o térreo é amplamente procurado, por exemplo, por vizinhas transexuais (conhecidas pelo nome) em situação de vulnerabilidade, que ali encontram recursos que lhes garantem dignidade mínima, o topo do edifício, no terceiro pavimento, é o pedaço preferido dos Jovens da Curtição. Eles passam longas horas no terraço, geralmente no contraturno escolar, desfrutando da tranquilidade do lugar e de seu caráter “reservado”, distante das vistas adultas. Ali, se encontram, conversam, flertam, fumam... A relação com eles, por parte dos círculos da Casa, é de confiança e cuidado, e não de vigilância. Tanto é que, no meio do caminho para o “pico”, há um cesto abastecido com preservativos. Vigora na Casa, a propósito de liberalidades como essa, a ideia de fazer do centro cultural um protótipo de como sua(s) comunidade(s) gostaria(m) que o mundo funcionasse, numa espécie de pragmatismo utópico experimentado em ato. Os jovens, ali, não somente têm sua moratória adolescente contemplada, como também são de alguma forma protegidos em suas experimentações. E não estamos falando em termos artísticos, formativos e programáticos, mas tão somente existenciais, com suas errâncias e gratuidades.

Para concluir o leque das formas de envolvimento com a Casa do Povo, de pessoas que a acessam em registros que transcendem o do atendimento a dada programação, finalizamos com os Personagens da Temporada. Eles são assim rubricados por se inserir na rotina do equipamento de maneira heteroclita. Formação heterogênea e difusa, ela sequer se reconhece como coletivo. Na realidade, trata-se de sujeitos com certas posturas comuns, entre elas, a de frequentar assiduamente a Casa por períodos estendidos e, de repente, desaparecer – embora haja “*come backs*”, conforme o léxico local. Figuras pitorescas, os protagonistas de cada “temporada” assumem para si papéis que não lhes foram designados por ninguém, a não ser por eles mesmos. Para se ter ideia dessa forma de participação, basta mencionar a iniciativa de um “personagem” que num dia de semana, ao notar a chegada de um grupo de estrangeiros curiosos, prontificou-se a conduzi-los em *visita guiada* pelos andares do prédio, sob o olhar incrédulo de membros da Equipe – que tiveram a presença de espírito

de não interferir. Atitudes como essa, adotadas por qualquer um, de falar *em nome* da instituição, sugere sua abertura não apenas para modos espontâneos de apropriação de seus espaços e recursos, mas também para um *contar-se* em chave distribuída, não normatizada. Este texto, aliás, participa dessa mesma lógica.

Considerações finais

Acompanhamos, ao longo do texto, de que formas a posição do “público” é retratada pela política da Casa do Povo numa série de papéis, cujo aspecto convergente é a participação no constante *vir a ser* institucional. No entanto, em vista do nosso método confrontador do vocabulário nativo com a literatura especializada, resta observar uma discrepância que vem a calhar para nosso intuito de demonstrar como as pessoas e os grupos presentes no equipamento o forjam. Aludimos à gênese *participacionista* das menções que Equipe Técnica, Base Associativa e Povo da Casa fazem da natureza de implicação dos tipos revisados aqui. O leitor e a leitora se lembrarão de que, para Landkammer (2014), a participação pressupõe um centro de que se forma parte. Para ela, o anseio de horizontalidade encontraria na *colaboração* uma via mais promissora. Porém, em que pese o fato de a dinâmica na Casa do Povo também incluir a colaboração entre seus processos, ainda assim, vale reter e desdobrar minimamente a diferença de nomenclatura. Enquanto a autora se reporta a ensaios colaborativos levados a efeito por programas mediátivos e educativos das instituições de que fazem parte – o que inclui igualmente sua experiência como educadora no Museu de Design de Zurique –, ela não chega a conceber a gestão compartilhada da instituição como *um todo*, em que as decisões sejam repartidas entre sua comunidade.

Nesse quesito, comparece o cerne da contribuição da Casa do Povo para pensarmos não só as modalidades partilhadas de engajamento na permanente moldagem institucional, mas o próprio modelo de governança que as torna factíveis. A *sociocracia* é o marco instituinte invocado por grupos ali atuantes, a começar pelas Direções Artística e de Operações. Vale sumarizar, quanto a isso, que se trata de um sistema governamental atrelado à *democracia participativa*, em que as escolhas são feitas, e as medidas adotadas levando-se em conta as opiniões dos integrantes da sociedade em questão – não restritos, portanto,

às posições de votante e plateia. A soberania do povo, na sociocracia, é *exercida coletivamente*, e não apenas por determinados agentes eleitos, como no caso da democracia representativa – daí a diferença da Casa do Povo em face da cultura política da esquerda institucionalizada e hegemonizada pelo Partido dos Trabalhadores, que esteve aquém das exigências emergidas em 2013.

Mas é no aspecto organizativo da dinâmica sociocrática, com o cotidiano de sua operação conjunta, que se pode reiterar a pertinência do crivo *participativo*, uma vez que tal sistema, para vigorar, combina momentos horizontais e verticais, por intermédio de círculos que interagem em fluxos complexos, relativizando a dicotomia “hierarquia *versus* autonomia”. Também os papéis dos envolvidos não são equivalentes, bem como suas responsabilidades, uma vez que os caminhos de mão dupla fomentados pelos círculos dependem de instâncias com poderes distintos, imbuídas de moderar e encaminhar questões em diferentes níveis, de acordo com atribuições que não se confundem. É mediante uma estrutura flexível, *nem estabelecida e nem inexistente*, que os agentes tipificados nas seções anteriores encontram espaços de participação com incidências e recorrências variadas, a depender de suas predisposições e iniciativas.

Esse é, pelo viés dos participantes, o modo de instituir conjuntamente da Casa do Povo. Em tempos de capilarização e normalização da extrema-direita, em que a esquerda institucionalizada perde, a olhos vistos, poder de ação nos territórios, é hora de voltar a atenção para experimentos que, como o que descrevemos aqui, se dedicam a *inventar institucionalmente* a partir de demandas represadas de setores da sociedade civil orientados por valores progressistas.

Diogo de Moraes Silva é doutor em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo. Atua no Sesc São Paulo, na área de Estudos e Desenvolvimento.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

- CASTELLANOS, Leticia Pérez. Las personas y los museos. *Transfiguraciones múltiples*. In: *Educación + públicos*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2022, p. 76-83.
- CYMBALISTA, Renato; LORENZI, Mariana; SEROUSSI, Benjamin (orgs.). *Quão polonês você se sente hoje?: percursos e desvios poloneses em São Paulo*. São Paulo: Narrativa Um, 2016.
- LANDKAMMER, Nora. Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa. In: CEVALLOS, Alejandro; MACAROFF, Anahi (eds.). *Contradecirse una misma: museos y mediación educativa crítica*. Trad. Camila Molestina y Javier Rodrigo. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2014.
- MANTECÓN, Ana Rosas. *Pensar los públicos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SEROUSSI, Benjamin. Nas fundações da Casa do Povo. In: CYTRINOWICZ, Roney (org.). *TAIB: uma história do teatro*. São Paulo: Narrativa Um/Instituto Cultural Israelita Brasileiro, 2023, p. 11-22.
- SHEIKH, Simon. Instituindo a instituição. In: MOURÃO, João; SILVA, Luís (eds.). *Kunsthalle Lissabon: performing the institution(al)*. Trad. David Alan Prescott. Lisboa: Kunsthalle Lissabon/ATLAS Projectos, 2012, p. 75-89.
- WARNER, Michael. *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books, 2005.

Artigo submetido em outubro de 2024 e aprovado em abril de 2025.

Como citar:

SILVA, Diogo de Moraes. Pessoas e grupos presentes na Casa do Povo: se não são “públicos”, então o que são?. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 123-145, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A cidade como ateliê: reflexões sobre a relação entre a dinâmica de significação do espaço de ateliê e a sala de aula no processo criativo

The city as studio: reflections on the relationship between the dynamics of meaning-making in studio spaces and the classroom in the creative process

Elaine Nascimento

 0000-0002-8228-0047

elanascimento@gmail.com

Resumo

Este artigo aborda o processo de ensino/aprendizagem em aulas baseadas no princípio do ateliê. Parto de questões como: o que, de fato, representa o ateliê nos dias atuais? O que estou buscando ao afirmar que a sala de aula – seja no contexto do ensino formal ou informal – funciona como um ateliê de criação coletiva? Para investigar essas questões, exploro duas temáticas que considero estreitamente interligadas: o processo criativo e o espaço físico de criação, este último visto como parte integrante desse processo. Como estudo de caso, utilizo a experiência de criação que tem o espaço da cidade como ateliê e ambiente do processo criativo.

Palavras-chave

Ateliê. Processo criativo. Cidade. Espaço.

Abstract

This article addresses the teaching and learning process in classes based on the atelier principle. It starts with questions such as: what, in fact, does the atelier represent today? What am I aiming for when I assert that the classroom – whether in the context of formal or informal education – functions as a collective creation atelier? To investigate these questions, I explore two themes that I consider closely intertwined: the creative process and the physical space of creation, the latter seen as an integral part of this process. As a case study, I use the experience of creation with the city space as an atelier and environment for the creative process.

A questão “qual é o passo a passo do seu processo criativo?” serviu como provocação inicial para uma discussão em sala de aula sobre os processos de criação, em uma disciplina que abordava o espaço e o corpo no curso de licenciatura em teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Ceart/Udesc). Antes de adentrar o tema específico da aula, a cenografia, eu e as pessoas estudantes passamos, no entanto, por um extenso processo reflexivo sobre as particularidades que compõem o conceito de processo criativo. Questões como “Como eu crio? Qual é o meu ritual, minha postura? Por onde começo? Como finalizo esse processo?” foram centrais nesse momento de reflexão. A tendência predominante no grupo foi a de organizar as respostas sob a forma de uma lista, propondo uma estrutura linear de pensamento. Essa organização reflete a tentativa de ordenar as memórias associadas a processos criativos já vividos. Apesar da diversidade de respostas, algumas etapas comuns se destacaram: ter uma ideia inicial, compartilhar essa ideia com alguém e pesquisar referências sobre o tema a ser abordado.

Vale destacar que já havia utilizado a mesma questão em contexto distinto, durante a disciplina optativa de cenografia do curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), o que me permitiu perceber nuances e semelhanças nos processos criativos abordados em diferentes áreas do conhecimento. Nesse contexto as listas foram um pouco mais duras e até preocupantes: refletiam a metodologia das disciplinas de projeto de maneira geral, gerando listas praticamente idênticas. Nesse caso, lancei a provocação: e se o processo de projetar algo é também um processo criativo? Onde, nessas listas apresentadas, podemos encontrar aquilo que é singular, que faz parte do processo individual?

Dois cursos, dois contextos distintos, porém em situações nas quais, a partir da pergunta lançada, investigamos maneiras de dar forma a ideias. No primeiro contexto, em um curso de artes, a reflexão sobre o ato criativo talvez se manifeste de maneira imperativa no cotidiano dos estudantes. Já no segundo, em um curso de arquitetura, o processo criativo envolvido no desenvolvimento do projeto por vezes é silenciado por um percurso padronizado, o qual tende a ser repetido a cada disciplina de projeto. No curso de artes, os laboratórios de criação fazem parte da estruturação das próprias disciplinas, o conteúdo é pensado na experiência subjetiva de cada estudante, e a sala de aula é tida como ambiente de experimentação. Quando, porém, confrontados com a expressão

“aula de ateliê” em contextos voltados para o uso de materiais e atividades manuais, como nas aulas sobre cores, composição de formas, confecção de maquetes e articulação com o espaço, os estudantes demonstraram certo estranhamento. Alguns, aliás, expressaram a preferência por realizar as atividades em casa e trazê-las concluídas, em vez de desenvolver seus processos criativos em sala de aula.

No curso de arquitetura, as disciplinas de projeto são denominadas ateliê, termo que sugere a estreita relação entre o ato de projetar o espaço e a cidade e o processo criativo. Nas disciplinas de plástica e estudo da forma, os processos criativos eram desenvolvidos em sala de aula sem grandes obstáculos, o que propiciava momentos de compartilhamento de diferentes abordagens de fazer e criar, a partir das orientações inicialmente apresentadas. Em ambos os contextos, as singularidades dos processos – ou as marcas que definem cada forma de agir, em consonância com as experiências particulares e os contextos disciplinares – ficaram subentendidas, mas se tornaram evidentes à medida que aprofundamos essa reflexão.

A partir dessa experiência, desenvolvi crescente interesse pelo processo de ensino/aprendizagem em aulas fundamentadas no princípio do ateliê. Em minha concepção como docente, essas aulas partem do pressuposto de um espaço de aprendizado coletivo, não hierarquizado e caracterizado por experiências em fluxo contínuo. Surge, no entanto, a questão: o que, de fato, significa o ateliê nos dias de hoje? O que buscamos ao afirmar que a sala de aula – seja no âmbito do ensino formal ou fora dele – é um ateliê de criação coletiva? Para investigar essas indagações, aprofundo duas questões que me parecem intimamente relacionadas: o processo criativo e o espaço físico de criação como parte integrante desse processo.

Se, antes, o espaço do ateliê – entendido simbolicamente como o espaço destinado à criação e escolhido como o lugar do processo artístico – era considerado quase sagrado, em que “o artista isolado incorporava o gênio criativo”, a partir do século 19, os ateliês passaram a estabelecer relações mais abertas, transformando-se em locais não apenas de criação individual, mas também de intercâmbio de ideias, espaços de encontro entre artistas e, por vezes, com o público. De acordo com Marta Lúcia Cargnin Facco (2017), foi nas décadas de 1960 e 1970 que o conceito de ateliê, como espaço físico, foi reformulado, adquirindo não apenas novas dimensões físicas, mas também temporais.

os manifestos e as atitudes críticas trouxeram para a filosofia da arte um desenvolvimento mais experimental, descrevendo o artista como um proposito de experiências e o público cocriador da obra [...] Assim, o espaço do ateliê tornou-se também um lugar de ideias, questionamentos e, sobretudo, um lugar de experimentações e vivências em arte e na arte [...] o ateliê passou de uma espaço de criação para um lugar de criação, e assim, o que antes era considerado um espaço físico fechado, uma sala, um imóvel com número identificado, agora se expandiu para além de suas paredes (Facco, 2017, p. 215-216).

Com obras que questionavam o lugar socialmente convencionado para a apreciação artística, fosse o espaço-padrão do museu moderno, fosse o sistema de comercialização de tais obras, os processos de criação moldavam-se a outras maneiras de ação que, consequentemente, exigiram estruturas espaciais distintas devido à investigação realizada pelos artistas no campo expressivo, que comportassem os novos modos de produção em arte que, por vezes, tinham a própria cidade como espaço de ação, criação e compartilhamento das obras. O espaço “ateliê” saiu da composição física que tem como princípio a clausura como condição da concentração, objetivando a imersão do artista em si mesmo com vistas à produção de suas obras, para espaços abertos ao compartilhamento e à criação coletiva. Esse processo reflete a importância do espaço no qual se desenvolve a criação dentro do processo criativo. A partir do momento em que alteramos os parâmetros da linguagem adotada, assim como os anseios e as condições de produção, torna-se necessário dispor de novos espaços que sejam capazes de acomodar e viabilizar essas novas propostas. O ateliê se configura como campo de ação que vai refletir a própria obra, onde encontramos vestígios, rastros do processo de criação da obra e do artista.

Nesse sentido, Daniel Buren (2005) destaca a relação entre o ateliê como “lugar” da obra, contrapondo com o espaço do museu como lugar de comercialização dessa obra. Se é no ateliê que a obra ganha contexto, ao lado dos vestígios de seu processo de criação, os espaços de comércio da arte, no artigo aqui citado principalmente o espaço do museu, ou assumem uma suposta neutralidade para abrigar o máximo de obras possíveis, estando o lugar da obra encerrado em si mesma ou se adaptam minimamente ao contexto dessa obra.

Esta sensação de que o essencial da obra se perdia algures entre o seu lugar de produção (o ateliê) e o seu lugar de consumo (a exposição), bem cedo levou a interrogar-me sobre o problema e o significado do lugar da obra. Um pouco mais tarde comprehendi que o que se perdia, o que mais garantidamente desaparecia era a realidade da obra, a sua “verdade”, ou seja, a sua relação com o seu lugar de criação, o ateliê. Lugar que geralmente agrupa trabalhos acabados, trabalhos em curso, trabalhos eternamente inacabados, esquisssos, etc. Todos esses vestígios simultaneamente visíveis permitem uma compreensão da obra em curso que o Museu apaga definitivamente no seu desejo de “instalar”. Aliás, não se fala cada vez mais de “instalação” em vez de “exposição”? E o que se instala não estará perto de se estabelecer? (Buren, 2005 p. 52).

Estaria aqui o lugar da obra intimamente ligado a seu contexto de produção que, no caso explorado, seria o próprio ateliê. Então, para além de uma suposta “torre de marfim” na qual o artista se detém no processo criativo, o ateliê corresponderia também ao lugar da obra por abrigar vestígios, fragmentos não só do seu processo de construção, mas do próprio artista, do seu processo criativo, sendo, segundo o autor, mais necessário ao artista do que o próprio espaço de exposição da obra. Há também um entendimento preciso de que qualquer questionamento feito ao sistema de arte passará, obrigatoriamente, pelo espaço do ateliê – onde se produz a obra –, e o espaço do museu – onde se vê a obra –, processo que podemos observar claramente no percurso histórico da virada do século 19 para o 20, com a negação do cubo branco e a investida em diferentes suportes, estando a obra de arte para além e apesar de suas molduras possíveis.

A observação das duas situações citadas no início do texto, me conduziu à obra do artista alemão Joseph Beuys, para quem todo ser humano é um artista e que interpreta “o ato de viver como um ato criativo”. No seu conceito ampliado de arte, o entendimento do processo de criar algo está associado à transformação do próprio indivíduo enquanto cria: “a arte aberta para ser aplicada em todas as direções que contribuam para a formação de uma sociedade com indivíduos autônomos e operantes na sua potencialidade de pensar e criar” (Rosenthal, 2011, p. 130). Quando o artista utiliza a Universidade Livre Internacional (FIU) como espaço para refletir sobre o potencial criativo do ser humano a partir dos processos de ensino/aprendizagem, sua intenção nos experimentos realizados

com os estudantes não se dirige à obra em si, mas ao processo de criação. Beuys incentivava a criação com os materiais disponíveis, fundamentando o diálogo como base essencial para os processos vivenciados na sala-ateliê.

A grande maioria dos trabalhos de Beuys passou a ser vinculada à FIU e a seus estudantes. Esses trabalhos atuaram intensivamente nos anos de 1970 e 1980, na busca por caminhos de diálogo e integração entre diferentes naturezas. Política e espiritualidade, materialidade e história, economia e natureza, entre outros pares dialógicos, eram recorrentes na intenção de provocar impulsos que promovessem ações de encontro e confronto provocadas constantemente por Beuys, que operava, assim, na modelagem de sua plástica social. Ao nos encontrarmos com um trabalho de Beuys, somos convidados a trabalhar em conjunto nessa modelagem contínua, que não se finda com o término de exposições ou ações. Seu maior intuito era sempre o de emancipação do pensamento. O que pensamos? Como pensamos? E por que pensamos? Pensamos autonomamente ou somos pensados? Como construir a liberdade do pensamento e assim de nossas escolhas? E a partir do momento em que escolhemos o que pensamos, como operamos nossas escolhas na experiência da materialidade? Criação e Criador: Todo ser humano é um artista (Rosenthal, 2011, p. 117).

A sala de aula deixa de ser vista como ambiente de transmissão de conhecimento para um espaço de construção coletiva desse conhecimento e emancipação do pensamento, aspectos experienciados a partir do processo de criação desenvolvido, abordando duas faces importantes desse percurso: o entendimento do ser em sua singularidade e em coletivo. O espaço de ensino se transforma em ateliê onde não apenas opera a estruturação formal do indivíduo como artista, mas a busca por desvelar a potência de transformação social presente no próprio ato criativo, na transubstanciação da matéria, que na obra de Beuys não representa, mas apresenta as ideias e os conceitos trabalhados pelo artista.

Intimamente atrelado à sua própria concepção de arte, para Beuys os processos de ensino têm a arte como veículo de transformação social e não apenas como matéria a ser ensinada (Rodrigues; Walling, 2016). Em seus postulados, podemos perceber como o artista organiza seu processo de criação a partir de posturas que eram também levadas para sua sala-ateliê: o diálogo

constante em todos os momentos de existência da obra, a liberdade de criação dos processos individuais e a ideia de que todo ser humano é um artista.

A aproximação com a educação é recorrentemente evidenciada pelo próprio Beuys de diferentes maneiras. A começar em seu discurso, como supracitado, ou nos investimentos pelos espaços do ensinar como quando funda a “Freie Internationale Universität”, em 1973, tendo como missão principal oferecer oportunidades iguais para que todos pudessem desenvolver seu potencial criativo nesta universidade. E, principalmente, pelas escolhas assumidas em seus trabalhos, não somente explorando objetos próprios do contexto escolar como o uso de quadros negros em várias das suas obras, mas também na sua postura, nas performances e ações com repertórios inseridos nos contextos do ensinar e aprender. Como, por exemplo, na obra intitulada *Como explicar uma pintura a uma lebre morta*, de 1965. Beuys reitera esse entendimento quando afirma, em 1969, que “ser professor é minha principal obra de arte” (Sharp, 1974). Além destas, várias outras ações performáticas e políticas reafirmaram seu engajamento com a educação e a sociedade. A obra de Beuys, assim como as de Allan Kaprow e Robert Filliou, revelou um modo de assumir a arte na vida no qual a educação se mostra na centralidade da ação e do pensamento (Alves, 2021, p. 217).

O movimento de aproximação entre arte e vida operado por artistas da mesma época também reformula a configuração e função do espaço do ateliê dentro do processo criativo. As obras se transformam em ações que apenas se consumam com a presença do espectador, agora agente ativo na concepção da obra. Além desse processo de concretização pela participação, o conceito de espaço se alarga, e tanto para sua produção quanto exposição o lugar passa a ser protagonista, abarcando seus aspectos físicos, temporais e históricos. O espaço do ateliê também se alarga em existência e até mesmo em autoria: ateliês coletivos que permanecem como suporte físico de processos diversos, enquanto os artistas residentes passam por ele, como é o caso do espaço Vila Longuinhos, no Centro do Rio de Janeiro:

Vila Longuinhos foi um ateliê que funcionou num sobrado no Morro da Conceição, centro do Rio de Janeiro, durante três anos e meio, por onde

passaram diversos jovens artistas, muitos deles hoje com projeção internacional. [...] Com três cômodos e pé direito altíssimo, o sobrado foi a princípio ocupado em 2006 por Bianca Bernardo, Bruno Jacomino e Carlos Contente. Em 2007, Pontogor e Rafael Adorján passaram a dividir o primeiro espaço com Carlos Contente, e Elisa Castro a ocupar o segundo cômodo, junto com Bianca Bernardo. Em 2009, após a saída do ateliê de Bianca e Contente, que viajaram para programas de residência, o ateliê foi efetivamente utilizado por Bruno Jacomino, Elisa Castro, Elvis Almeida, Pontogor e Rafael Adorján, funcionando até julho de 2009 (Silva, 2011, p. 60).

O espaço do ateliê na contemporaneidade passa a abranger todo e qualquer lugar potencial de criação, físico ou virtual, o que também está relacionado ao conceito da própria obra/ação produzida, reverberando sua importância dentro do processo de criação. A sala de aula comunga desse princípio a partir do momento em que o processo de ensino passa a ser visto como um processo de construção de autonomia pela pessoa estudante/artista [...]

Sem dúvida, é difícil ser professor de arte, pois nós, artistas, bem sabemos que arte nem se ensina; a única coisa que é possível fazer, dificílima, é ajudar os outros a formularem perguntas, suas próprias perguntas. Ao formularem as perguntas, estarão encaminhando-se para as possíveis respostas. [...] Cabe insistir que a massificação não educa, porque ela implica em respostas prontas. Na educação se estabelece um diálogo essencial entre a experiência e a indagação, e se com isto quase que propomos um atendimento individual, ainda assim podemos imaginar condições de se facultar a um grande número de pessoas – considerados indivíduos e não massa amorfa (Ostrower, 1987 p. 39-40).

A fala da artista e educadora Fayga Ostrower me conduziu a pensar sobre a relação entre a construção de autonomia dentro do processo de ensino/aprendizado e como os espaços da sala de aula são adaptados para tal construção. A afirmação de Fayga sobre o papel da pessoa professora de artes se aproxima do que Beuys buscava com sua escultura social e emancipação de pensamento por meio dela. E se o ateliê agora assume esse lugar de passagem, “que não é mais origem ou destino da arte, ele deve ser entendido como o entre, o espaço intermediário” (Silva, 2011), ele pode também assumir-se como espaço de formação e ensino,

seja dentro do ambiente universitário, onde a sala de aula assume a dinâmica espacial-propositiva do ateliê, seja fora do ambiente universitário, como espaço multifacetado guiado pelo processo de criação da obra. Se olharmos para essa sala de aula buscando parâmetros similares aos que o ateliê contemporâneo apresenta, acabamos por buscar um espaço que propicia a experimentação e a construção de subjetividades singulares; que estimula trocas e que se abre para tecer relações com o externo e com processos colaborativos de ensino; aberto a diferentes linguagens, suportes e disciplinas, ou seja, abordando a transdisciplinaridade; assim como um espaço que prioriza a construção coletiva do conhecimento.

O que me move? O que movimenta meu corpo em direção à criação? Que espaço esse corpo cria ao criar? Talvez tudo que vivemos seja material movente e o seja pelas marcas que um corpo se move com o objetivo de criar. Segundo Suely Rolnik (1993, p. 2), as marcas são “memórias do invisível” de experiências que nos atravessaram, são “os estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir de composições que vamos vivendo”. São aberturas, fissuras de experiências, que abrem rachaduras e brechas no próprio corpo, sendo sempre ativadas em determinados contextos, em que a criação de possibilidades diferentes de vida é estimulada ou provocada: “cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância” (p. 2). Entendo essas marcas como potências de criação que vão se inscrevendo no corpo, a partir do sentido que nos constitui.

Assim, neste tipo de trabalho com o pensamento o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro (Rolnik, 1993, p. 5).

O pensamento tenta expressar a pressão de criação exercida pelas marcas que, quando ativadas, proliferam por meio dele sua produção de existências. O pensamento também é corpo, pois com as marcas escrevo e componho o processo criativo. As marcas que me movem e que encontram terreno fértil, a princípio no meu corpo, posteriormente na relação com outros corpos, movem a escrita aqui esboçada, sendo o pensamento expresso nessas linhas processo de corporificação. Quando buscamos na sala de aula espaço fértil de experimentação e construção

de experiências singulares, essas marcas são provocadas, tensionadas no encontro ou na solidão da experimentação. Diferentes corpos, diferentes histórias, diferentes marcas vão guiar o processo de construção do conhecimento a partir da experimentação em curso. Nesse caso, processo de criação e processo de ensino-aprendizado se aproximam, sendo o próprio processo criativo campo onde a construção do conhecimento acontece. Tal construção aqui é pautada pela possibilidade de abordagem das dinâmicas de ensino de uma maneira não hierarquizada, construída coletivamente.

Segundo Fayga Ostrower (1987), o processo de criação está intimamente ligado tanto ao nosso inconsciente quanto ao nosso consciente, sendo mediado pela percepção, em que ocorre a elaboração mental das sensações. A sensibilidade, nesse contexto, funciona como a porta de entrada para as sensações, conectando o ato criador ao campo do inconsciente e mantendo um estado contínuo de excitabilidade e abertura ao mundo. Para a artista o processo criativo é, portanto, intuitivo, tornando-se consciente à medida que se expressa, ou seja, à medida que toma forma. Criar, nesse sentido, consiste essencialmente em dar forma a algo, seja uma pulsão, uma intenção ou, fazendo relação com as marcas narradas por Rolnik, dar forma a tais memórias inscritas no corpo, à medida que são confrontadas ou ativadas pelo processo criativo.

Vamos estabelecer aqui uma qualificação dinâmica para a sensibilidade: diríamos que, por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma. Torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurador seletivo. Nessa integração que se dá de potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade. O criativo do homem se daria ao nível sensível (Ostrower, 1987 p. 28).

Mas como entender o processo de ensino nesse contexto em que a sala de aula reflete a espacialidade física e subjetiva do ateliê? No que diz respeito à pluralidade de linguagens, podemos abordar essa construção por um olhar transdisciplinar. A partir do conceito de transversalidade, Félix Guattari (Guattari, Rolnik, 1996) propõe uma abordagem que visa romper com processos de verticalidade, nos quais se identificam relações de poder vinculadas a estruturas piramidais, e com relações de pura horizontalidade, em que a situação determina

a forma de funcionamento das interações. Sua proposta também se fundamenta em uma abordagem rizomática do sistema, na qual os caminhos são traçados a partir das articulações e agenciamentos possíveis na construção de diferentes territórios.

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos (Guattari, Rolnik, 1996, p. 96).

O objetivo de tratar a transversalidade aqui é refletir sobre a “não hierarquização dos saberes, por relações oblíquas, não verticais” (Matias, 2008, p. 73) remetendo ao trânsito entre disciplinas de forma a entender o processo de criação e experimentação no processo de ensino, e vice-versa. O conhecimento transdisciplinar propõe o aprendizado pela articulação disciplinar expandida para além da repartição de campos do saber, em um processo de ensino que envolve o todo no qual o objeto de observação está inserido, além da quebra de dicotomias tais como sujeito-objeto, razão-emoção, parte-todo (Santos, 2008). Na prática disciplinar, a partir da abordagem de Descartes, o conhecimento encontra-se fatiado, seguindo o pressuposto de que para abordar processos complexos é preciso fragmentá-los. A transdisciplinaridade surge a partir da necessidade de articulação desses fragmentos disciplinares, buscando o meio de unidade do conhecimento e de sua abordagem. Ou seja, caracteriza-se como o desenvolvimento interdisciplinar em um espaço de encontro de disciplinas e de observação dos problemas, levando em conta o todo além de sua fragmentação.

O conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade e apoia-se no próprio conhecimento disciplinar. Isso quer dizer que a pesquisa transdisciplinar pressupõe a pesquisa disciplinar, no entanto, deve ser enfocada a partir da articulação de referências diversas. Desse modo, os conhecimentos disciplinares e transdisciplinares não se antagonizam, mas se complementam (Santos, 2008, p. 5).

Podemos associar esse processo ao que ocorre no pós-modernismo e segue até a contemporaneidade na arte, caracterizado pela expansão das fronteiras entre diferentes linguagens artísticas, ou, como define Rosalind Krauss (2008), pela criação de um “campo ampliado”. As categorias paisagem e não paisagem, de um lado, e arquitetura e não arquitetura, do outro, fazem o entrecruzamento no qual Krauss situa a escultura na arte pós-moderna, conceito que ecoa para a contemporaneidade. Na rede criada por esses lugares e não lugares habitados pela escultura, que já no modernismo abandona seu caráter unicamente de marco para explorar outras possibilidades de construção e desconstrução do espaço que a envolve, a autora aponta termos como locais demarcados para falar do sítio escultórico, ou estruturas axiomáticas, que sugerem uma intervenção direta no espaço arquitetônico, em “um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural – as condições abstratas de abertura e closura – na realidade de um espaço dado” (Krauss, 2008, p.136). A partir da articulação dos campos limítrofes circunscritos e das relações que são estabelecidas através das oposições e dos tensionamentos entre o que é e não é escultura, Krauss elabora o campo ampliado. E não apenas a escultura passa por tal processo, a arte em geral flexibiliza suas fronteiras. Os *happenings*, a *land art* e a própria performance *art*, o teatro performativo e demais reflexões configuram o campo ampliado de um pós-modernismo que não visa à especialização do artista e, com isso, à definição única de uma modalidade artística; pelo contrário, propõe a fusão e pluralidade de fala e expressão.

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados (Krauss, 2008, p. 136).

Seja pela abertura do processo de ensino à possibilidade de construir coletivamente um conhecimento, seja articulando disciplinas e optando pela pluralidade de abordagens didáticas, a sala/ateliê abre possibilidade não apenas de transfiguração de marcas em matéria viva, objeto de arte, mas de autonomia no que diz respeito à formulação do conhecimento e do percurso artístico daquele que vive o processo. E quanto aos aspectos físicos desse espaço? Quais

possibilidades de configuração ele potencializa, considerando que, na contemporaneidade, o ateliê não se restringe a um endereço fixo, mas explora novas espacialidades, assim como a própria ação artística?

O criar no campo do espaço exige a experiência do corpo, a intencionalidade de ver esse espaço como materialidade e matéria de criação. Para ser criativa a imaginação precisa identificar-se com uma materialidade. Criar algo a partir de algo. Quando a arte abraça a rua, não é apenas um espaço físico ocupado temporariamente por uma ação. São formas de existência expressas pelos corpos vibrando possibilidades de ser e mundos possíveis, afetos potencializados pela relação estabelecida entre os envolvidos no ato. Não existe aquele que vê e aquele que mostra: todos veem e mostram um pouco de si, em movimentos mútuos de afetar e ser afetado. Quem espera a ação é afetado pelo que vê, sente e experiencia, pelos efeitos daquela presença, seja dos corpos, seja dos espaços ressignificados. A ação artística é oferenda na encruzilhada, é mandinga, é rezo de transformação. A arte como potencializadora de encontros na cidade, encontra no outro a oportunidade de construir diferenças. E essas diferenças são possibilidades de construção de outros possíveis, formas de existência que questionam os saberes estagnados, abrindo a percepção para o outro e para a transformação do ser. Aqui o ateliê é a própria cidade.

Na pesquisa de mestrado (Nascimento, 2018) e posteriormente doutorado (Nascimento, 2021) trabalhei com o termo urbgrafias: cartografias de ações artísticas no espaço da cidade com o intuito de entender e de ler essa cidade a partir da subjetividade dos indivíduos que a fazem cidade cotidianamente. O fazer cidade aqui está ligado ao fluxo ininterrupto e diário de corpos que vivem, resistem e instauram formas de existência no solo urbano a partir de suas práticas e vivências diversas. O objetivo? Investigar as dinâmicas urbanas a partir de uma experimentação do espaço, aprender sobre tais processos por meio de relatos feitos pela própria cidade. Pela proposição de três jogos centrais (do caminhar, do caber e do contar), as pessoas que participam são convidadas a tecer conhecimentos práticos sobre o espaço da cidade. Caminhar como prática inicial, como primeiro exercício de contato entre corpo e espaço. Caber como forma de fazer existir, entender como esse corpo cria espacialidades mediante seu movimento e sua interação com os diversos elementos físicos do espaço. Contar

é sobre falar: que mapas podem ser contados a partir das experiências vividas nos jogos anteriores? Os exercícios propostos são dispositivos que podem ser modificados, conforme o desejo e a disposição de quem se interesse em realizar tais urbgrafias. Os que tive a oportunidade de experimentar foram remanescentes do encontro realizado com a obra da artista Lygia Clark e demais referências que me atravessaram.

Diversos artistas têm na cidade o seu ateliê de criação, e a cidade pode ser vista como um imenso espaço onde processos de ensino/aprendizado ressoam. Os jogos elaborados são inspirados em procedimentos utilizados nos processos de criação artística, especialmente quando se fala do espaço urbano. Nesse contexto, a criação artística está intimamente ligada ao processo de ensino que se instaura em cada jogo e em cada discussão sobre aspectos urbanos e sociais. Francesco Careri (2017), em seu livro *Caminhar e parar*, relata como estruturou a disciplina ministrada na Faculdade de Arquitetura de Roma III, intitulada por ele artes cívicas. Inspirado por Patrick Geddes e seu curso que explorava o conceito de urbanismo a partir de práticas performativas e da reestruturação do próprio campo disciplinar, Careri propõe aulas em que a cidade se torna espaço de aprendizado. Seguindo um método deambulatório similar ao de Geddes, que “permite ler e transformar as cidades, cujo produto não é uma visão abstrata e zenital de mapas coloridos estáticos, mas um relato fenomenológico e evolutivo” (p. 96), e explorando suas experiências com o *stalker*, a disciplina se fundamenta em caminhadas pelo espaço urbano, que culminam em um “exame”: a proposição de uma ação performativa com base na experiência vivida.

O curso de Artes Cívicas pede aos estudantes e aos cidadãos que se encontram ao longo do percurso de agir na cidade em escala 1:1, como ação física de seus corpos no espaço. Tem o objetivo de reativar suas capacidades inatas de transformação criativa, de lembrá-los que eles têm um corpo que lhes permite se posicionar dentro da cidade; pés para caminhar e mãos para modificar o espaço que habitam. Durante cada aula são percorridos cerca de dez quilômetros, caminhando do almoço ao pôr do sol. De vez em quando paramos para ler alguns textos, para comentar os espaços que conseguimos penetrar, para raciocinar sobre a cidade, sobre a arte, sobre a sociedade (Careri, 2017, p. 102-103).

O espaço de criação, nesse contexto, está materialmente conectado de forma direta ao espaço de ensino: ateliê de produção, sala de aula, espacialidade criativa. Assim como ocorre com as produções de artistas contemporâneos, que consideram o ateliê espaço físico específico, muitas vezes mais local de divulgação das ideias e documentação do que propriamente de produção e criação. O exemplo citado no campo do ensino abre possibilidades para uma reelaboração do próprio ato de ensinar, conferindo-lhe autonomia em práticas semelhantes.

Há uma relação direta entre a criação e a construção de singularidades, especialmente quando muitos dos participantes precisavam lidar com questões pessoais relacionadas à interação com um “outro estranho”, com a noção de propriedade privada e até mesmo com “barreiras psicológicas: fazer perguntas, iniciar uma conversa que não seja banal, colocar em risco a própria presença, construir uma relação criativa com o Outro” (Careri, 2017, p. 106). Ao mesmo tempo, lida-se com a ideia de processos colaborativos de construção, pois a interação não se restringe ao espaço físico, estendendo-se aos encontros que acontecem durante as caminhadas.

Quando o ateliê e o espaço de ensino passam a compartilhar processos semelhantes, sendo um transformado no outro, a própria percepção do que é uma prática de ensino muda, abrindo-se para a elaboração de linhas de sentido muito mais pautadas em uma experiência complexa do que em uma disciplina. Da mesma forma que, dentro da escola de artes, essas relações são estabelecidas com mais proximidade, pensar o ateliê como espaço de ensino nos leva a refletir sobre questões pertinentes ao campo pedagógico, que por vezes podem escapar dentro de uma prática estritamente artística. Da mesma maneira, acredito que, ao encarar o espaço de ensino como espaço de criação – seja em uma escola específica de artes, seja em áreas que estabelecem aproximações e relações diretas, como a arquitetura e o urbanismo –, estamos nos conduzindo a elaborar práticas de ensino mais autônomas, horizontais e relacionais.

Elaine Nascimento é professora, cenógrafa e figurinista, está professora substituta no Departamento de Artes Cênicas do Ceart/Udesc e desenvolve pesquisa prático-teórica sobre urbgrafias – relações entre o espaço urbano, ações cênicas e a performatividade do espaço em tais ações.

Referências

- ALVES, Daniele de Sá. Experiência, criação e contemporaneidade: partilhas sobre ensinar e aprender arte. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 210-223, 2021.
- BUREN, Daniel. A função do ateliê. In: LOOCK, Ulrich. *Arquitectura de Andre a Zittel*. Porto: Público/Fundação de Serralves, 2005, p.48-53.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- FACCO, Marta Lucia Cargnin. Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em artes visuais. *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*, Santa Maria, v. 10, n. 2, p. 213-227, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734826890>. Acesso em 7 jan. 2025
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>. Acesso em 13 out. 2018.
- MATIAS, Virgínia Coeli Bueno de Queiroz. A transversalidade e a construção de novas subjetividades pelo currículo escolar. *Curriculo Sem Fronteiras*, v. 8, n. 1, p. 62-75, jan.-jul. 2008. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss1articles/matias.pdf>. acesso em 12 mar. 2017.
- NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. *Urbgrafias: pensar no espaço da cidade que o corpo faz*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. *Urbgrafias: conceitos para experimentação da cidade a partir de micropolíticas e singularidades*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set.-fev. 1993.
- ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. *Ars*, São Paulo, ano 8, n. 18, p. 110-133, 2011.

SANTOS, Akiko. Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 37, jan.-abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5qbJPVmkkbqNMj8hGTXVBN/>. Acesso em 20 dez. 2024.

SILVA, Fernanda Pequeno da. Ateliês contemporâneos: possibilidades e problematizações. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 56, *Anais...* Rio de Janeiro, p. 59-73, 2011. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf. Acesso em 3 jan. 2025.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

NASCIMENTO, Elaine. A cidade como ateliê: reflexões sobre a relação entre a dinâmica de significação do espaço de ateliê e a sala de aula no processo criativo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 146-162, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O lugar dos vínculos: a biblioteca como espaço da mediação em arte

*The place of relationships: the library
as a space for art mediation*

Fernanda Grigolin Moraes

 0000-0003-4305-6912
livreto@fernandagrigolin.com

Resumo

A construção da mediação como prática artística é uma atividade educativa de encontro coletivo. As bibliotecas, além de organismos em expansão, são espaços sociais de construção de saberes entre as mais diversas pessoas. O objetivo deste artigo foi compreender a mediação cultural em bibliotecas como prática artística e o papel do artista como bibliotecário. Os métodos utilizados foram levantamentos bibliográficos e relato de uma experiência vivida na construção do espaço de mediação em uma biblioteca que existiu no bairro do Ipiranga, São Paulo, entre 2022 e 2024, e foi parte de uma experiência acadêmica de pós-doutorado.

Palavras-chave

Biblioteca. Mediação cultural.
Arte-educação. Arte Contemporânea.

Abstract

The mediation as an artistic practice is an educational practice of collective encounter. Libraries are growing organizations and are social spaces for building knowledge among the most diverse people. The aim of this article was to understand cultural mediation in libraries as an artistic practice and the role of the artist as librarian. The methods used were bibliographical surveys and a report of an experience lived in the construction of the space for mediation in a library that existed in the Ipiranga neighborhood, São Paulo, between 2022 and 2024, and was part of a post-doctoral academic experience.

Keywords

*Library. Cultural mediation.
Art education. Contemporary art.*

Introdução

Ao longo de dois anos, entre 2022 e 2024, a Biblioteca Juana Rouco Buela,¹ no bairro do Ipiranga, zona Sudeste de São Paulo, ocupou a sala central de um espaço autônomo de arte, denominado Ateliê Folleta.² A biblioteca abrigava por volta de cinco mil volumes, entre publicações, livros, cartazes e materiais feministas e de artes com foco na América Latina, e era ela a grande ativadora da casa. O lugar recebeu cursos, como o referenciado em bibliotecas feministas; atividades, como a centrada no Ipiranga de 1917, realizada no marco da jornada do patrimônio; lançamentos de livros, como o da coleção de mulheres revolucionárias Charlas y Luchas. O espaço também era ponto de encontro para saídas de caminhadas pelo bairro do Ipiranga, a fim de conhecer sua geografia: a parte baixa, de ocupação operária e fabril, e a parte alta, onde estão o Museu do Ipiranga e os casarões construídos pelos antigos proprietários das fábricas: a família Jafet.

O Ateliê Folleta foi resultado prático do meu pós-doutorado em Cultura Contemporânea, realizado junto ao PACC-Letras/UFRJ. Eu havia decidido, após dois anos de pandemia, compreender a relação da pesquisa com a minha prática publicadora e a coleção feminista a que eu me dedico há tantos anos. Qual seria o lugar da pessoa artista que pesquisa? Como seria transformar a biblioteca no cerne de uma pesquisa em arte? Essas são duas das questões que encaminham o processo ativo e responsável que realizei. E uma das potências-chave é a mediação.

A abertura do ateliê coincidia com o momento que o Ipiranga seria o palco de ações e atividades com a reabertura do Museu do Ipiranga e o bicentenário da Independência. Contudo, o ateliê funcionava em uma casa comum, uma casa de bairro, longe dos espaços de arte de São Paulo. O Ipiranga do ateliê era de alguém que tinha no bairro outra história, sabia do seu passado operário, de como ele iniciara; essa história sobre o Ipiranga era outro motivo para o projeto ser tocado.

¹ Juana Rouco Buela foi uma anarquista sindicalista que viveu na Argentina no século passado, e sua luta foi transnacional, nos anos 1910 quando viveu em diversos países e teve passagem pela cidade do Rio de Janeiro. Seu trabalho foi resgatado recentemente com uma série de documentários e publicação da sua autobiografia: *História de um ideal vivido por uma mulher*.

² O Ateliê Folleta ocupou uma casa simples a 600 metros do metrô Sacomã, nas proximidades da Rua Silva Bueno.

Tanto nas atividades expositivas na sala de exposições do ateliê quanto na sala na qual funcionava a biblioteca, a mediação do espaço era feita pela própria artista criadora. Na biblioteca assumia um papel de bibliotecária como promotora de prática educativa e de mediação.

Nos estudos de biblioeducação (Perrotti, 2023; Pieruccini, 2004), a biblioteca transcende a função de lugar de apenas custódia de livros: possui um papel formativo de pessoas, tendo por princípios ativos elementos como autonomia e participação. Duas das características desse campo de atuação são a ordem informacional dialógica e a mediação humana (Pieruccini, 2004). A primeira promove a inter-relação de campos do conhecimento, sob a integração de áreas distintas. Na segunda está o papel da pessoa bibliotecária, que é proporcionar e incentivar a participação coletiva, estabelecer vínculos entre pesquisa e construção de saberes.

O bairro do Ipiranga é lembrado como o lugar do grito da independência do país. Para muitos, a espacialidade do bairro ou mesmo sua vida urbana se limita somente a isso. Essa, porém, é uma visão fragmentada a seu respeito. Atividades sobre o bairro do Ipiranga, em especial quanto a sua parte baixa, zona fabril e casas operárias, visavam promover ações sobre diversas áreas do saber, como a história e as artes visuais, e possibilitavam às pessoas participantes olhar para esse espaço com diversos vestígios históricos, como de mulheres tecelãs grevistas, resquícios que vão muito além do bairro, vinculado a um fato histórico de 200 anos atrás.

Nas atividades, eram rememorados e discutidos documentários, livros e vestígios de greves, como a de 1917. A pesquisa que realizei sobre o bairro era apresentada, moradores traziam suas memórias, falavam de seus pais, irmãos e avós que foram operários, e juntos nos reconhecíamos em um Ipiranga comum a nós. Nesse contexto, a mediação na e com a biblioteca se aproxima da arte-educação.

Ao pensar a prática em biblioteca junto à educação somada às artes visuais, a vinculação com o espaço e seu contexto é um elemento fundante do trabalho feito ao longo de dois anos. O texto discorre sobre a aproximação entre a biblioteca e as artes visuais, tendo na atividade de mediação realizada pela artista o ponto de contato.

A experiência do Ateliê Folleta, mais especificamente das ações na biblioteca do espaço, a Biblioteca Juana Rouco Buela, é olhada em interlocução

com trabalhos de outras artistas que atuam com, em e sobre as bibliotecas. Para desenvolver o artigo, ofereceram embasamento as pesquisas dos professores Edmir Pierotti e Ivete Pieruccini, da Escola de Comunicações e Artes da USP, e da artista multimídia e professora Clare Qualmann, da University of East London.

Mediação como a base do vínculo

A biblioteca existe para a comunidade (Melot, 2019) e ela não é mero repositório de livros. Ela é um organismo em crescimento (Raganathan, 1931) e, por ser um espaço vivo, pode e deve assumir um papel ativo na formação das pessoas de diversas gerações. A biblioteca é importante na formação de crianças e adolescentes, contudo as pessoas passam por outras fases da vida, e, para a formação de adultos, a biblioteca tem papel seminal (Fonseca, 1962).

A função ordinária da pessoa bibliotecária é fazer escolhas comprometidas, responder por essas escolhas, além de pensar o espaço e, nele, a circulação (Melot, 2019). As bibliotecas permitem muitas formas de estar nelas. Há buscas individuais de conhecimento, atividades culturais compartilhadas como leituras e saraus, por exemplo.

Os livros são organizados em sistemas de classificação e catalogação que possibilitam a pessoas de outra localidade ou país se entender no espaço e em sua organização. As bibliotecas são um espaço de diversos usos, características e funções, que podem ser permeados pela negociação simbólica, na qual pessoas interagemativamente com a informação e constroem significados colaborativamente.

A pessoa artista na biblioteca pode estar nela de diferentes formas, uma delas é a da mediação – atividade essencial que se vincula ao cotidiano, ao propósito de estar na biblioteca e se encontrar com as demais pessoas.

Clare Qualmann (2017), artista e professora britânica, trabalhou por oito anos em uma biblioteca em Londres, e isso deixou marcas profundas em sua maneira de olhar o mundo e conduzir seu trabalho de arte e sua prática docente e de pesquisadora. Ela conta que o ritual cotidiano de organização e manutenção do espaço da biblioteca de que ela participava a levou a explorar noções sobre o dia a dia de forma mais ampla e lhe deu a capacidade de fazer coisas repetitivas, construir e costurar. “A estética da biblioteca inclui a organização, a criação de

taxonomias e estruturas para as coleções e a repetição delas a serviço de um projeto”³ (p. 14).

No caso da sala em que funcionava a Biblioteca Juana Rouco Buela, a organização se dava por meio de dispositivos como prateleiras, estantes e mesas postas, após um estudo espacial que realizei com consultoria da arquiteta Dandara Luigi. Para alguns trabalhos foram criadas formas especiais de os acondicionar, como um dos livros de Katia Fieira que contou com uma prateleira (1,90 × 0,10m).

A organização dos livros foi estruturada em catalogação convencional, já os zines e cartazes foram estudados em conjuntos e distribuídos de forma temática ou por tamanho. Para publicações muito frágeis foram construídos dispositivos de acomodação, como foi feito para os zines feministas e os livros de artistas de autoras feministas. A iluminação também era elemento primordial, possibilitando a leitura e o encontro para ler e conversar.

Figura 1
Aspecto da biblioteca
(Foto Dani León)



³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The library aesthetic includes organization, the creation of taxonomies and structures for collections, and the repetition of these in the service of a project.*

A ativação do espaço acontecia com as visitas, ora espontâneas, quando a casa estava aberta à visitação, ora em atividades temáticas. Em 8 de março de 2023, houve debate, lançamento de vídeo e conversa sobre livros e feminismos. O grande mote do espaço foram os feminismos latino-americanos; por isso, publicações de coletivos e projetos como Vivas nos Queremos e Estampa Feminista ocuparam o centro simbólico de visita e perambulação pelo espaço.



Figura 2
Parte externa com cartazes
dos projetos Vivas nos Quere-
mos e Estampa Feminista
(Foto: Dani León)

A mediação estimula a interpretação, a crítica e a construção conjunta, conforme a concebe Ivete Pieruccini (2004), para quem o trabalho do bibliotecário deve ir além de intermediador de acesso a informações – ele é um mediador e formador educativo que pode auxiliar na autonomia, apropriação e construção de conhecimento; também pode estimular o debate, a participação da vizinhança e de pessoas de outros bairros, a ampliação de pesquisas e a construção coletiva de novas propostas imaginativas.

Ao se encarar o acesso aos impressos e publicações latino-americanas feministas como fonte de informações cruciais para a formação de pessoas das mais diversas áreas de conhecimento, o espaço vai muito além de um abrigo de materiais; ele constitui proposta de estar no mundo, um organizador ativo desses materiais. A mediação e as atividades que aconteciam na Biblioteca Juana Rouco Buela se relacionam com os estudos de biblioeducação e arte-educação.

A mediação apresentada por Pieruccini aproxima-se da abordagem sociocultural da arte-educação que considera o contexto social e cultural na aprendizagem, enfatizando a interação social e a influência da cultura na construção do conhecimento. A educação é vista como um processo de transformação social e de participação de pessoas diversas. A arte-educadora Nathalia Nichols (2019) afirma ser a prática educativa uma eminência coletiva que não deve ser ignorada na ação educativa, devendo antes ser presença:

É compreender as ações educativas como processos de transformação que se arriscam na crença da diversidade como construção da diferença, com respeito à multiplicidade de vozes, corpos, histórias e saberes. É atuar em estado permanente de cocriação (Nichols, 2019, p. 22).

As ações no interior da Biblioteca Juana Rouco não eram voltadas somente para artistas; havia um fluxo de visitantes da região, historiadores, professores universitários, agentes sociais e comunitários de rádios e projetos autônomos que visitavam o espaço. As ações aconteciam no âmbito da experiência, nos termos de Jorge Larossa (2002). A experiência, nesse contexto, é tudo que nos toca e nos passa pelos sentidos; que opera lentamente na memória, sendo fundamental para conectar passado e presente. Na construção da experiência, é importante ter abertura e atenção, favorecendo um aprendizado significativo. Cada experiência envolve sujeitos que a vivenciam, gerando um saber que emerge dessa vivência. Essa abordagem enfatiza a singularidade de cada experiência e o potencial educativo contido em cada interação.

Assim, momentos de leitura coletiva como a do livro *A mulher é uma degenerada*, de Maria Lacerda de Moura, ou eventos temáticos, ou caminhadas pela história do bairro foram construídos como processos de experiência. Os artistas oferecem uma visão complexa sobre o funcionamento das bibliotecas, a sua importância e a sua estética particular⁴ (Qualmann, 2017, p. 12).

⁴ No original: *artists reveal these rich complexities of the library seeks to contribute to the argument for their essential status.*

Em sua pesquisa, a professora Clare Qualmann (2017) cita o trabalho de Ruth Beale (2015) *The library of future societies*, realizado no marco das eleições gerais do Reino Unido, nas quais houve forte avanço conservador. Beale apresentou uma coleção de livros emprestados pelas bibliotecas públicas de Londres e os reexibiu em um espaço pensado por ela. Na nova biblioteca havia romances utópicos e distópicos, uma tentativa de olhar para o futuro das sociedades, o espaço comum, a construção democrática com base no passado recente e no presente. Os livros conviviam com desenhos, trabalhos impressos em serigrafia, esculturas, sacos de feijão.



Figura 3

Aspecto do trabalho de Ruth Beale (Fonte: <https://ruthbeale.net/exhibition/the-library-of-future-societies/>)

No âmbito dos 200 anos da independência do Brasil, o espaço expositivo do Ateliê Folleta e a Biblioteca Juana Rouco promoveram atividades de discussão de documentários históricos,⁵ leituras e visitas aos vestígios das antigas fábricas do início da industrialização de São Paulo, as casas operárias e o passado de resistência operária. O propósito era fazer um contraponto ao que saberes hegemônicos tentam implementar no bairro: um lugar patriótico e que existe para e com os marcos oficiais da independência do Brasil.

⁵ O cinejornal *Ypiranga* (1922, domínio público) de Armando Pamplona, por exemplo, foi reeditado para as atividades.

No processo, percebi que as atividades na sala em que ficava a biblioteca eram mais aconchegantes e as pessoas permaneciam lá por longo tempo. Ali conheciam novos livros e buscavam fazer conexões com suas vivências. O conceito de biblioteca, com sua forma de ser e proposta, passou a se espalhar pela casa e por todos os seus cômodos.



Figura 4
No canto da Biblioteca Juana Rouco Buela, a atividade O feminismo que eu vivo
(Foto: Dani León)

Há uma proximidade entre bibliotecas e artistas. Segundo Clare Qualmann (2017), por meio de processos simbólicos e de conexões de novas justaposições e ideias, artistas e bibliotecas facilitam o antes impensável. A biblioteca pode ser um portal, uma plataforma de possibilidades transformadoras.

Ao longo do percurso do projeto, a biblioteca tornou-se o lugar do experimento, tanto para falar de livros quanto para dar aula de livros e orientações, como também o lugar para livros e relações se fundirem, tornando o ateliê inteiro uma biblioteca. Essa experiência me fez perceber que minha prática artística só existe na e com a biblioteca, e é a informação publicada a matéria-prima do meu trabalho e a base das minhas relações artísticas, sociais, culturais e afetivas. A biblioteca é um lugar de e para com as artes visuais, e existem outras pessoas praticando essa ideia também.

Biblioteca como exposição e intervenção

Há uma longa tradição de a biblioteca se relacionar com o campo expositivo. A artista estadunidense Martha Rosler realizou itinerâncias de sua biblioteca pessoal de sete mil volumes ao longo de 2005 a 2008. A exposição funciona como biblioteca real e utilizável. A primeira das exposições foi como sala de leitura em Nova York, no espaço e-flux,⁶ depois disso viajou para sete cidades na Europa e nos Estados Unidos. Os livros de Rosler – que não podiam ser emprestados, embora fosse possível os fotocopiar no local – incluem obras de história da arte, poesia, viagens, ficção científica, mistérios, literatura para crianças, teoria política e social, e no acervo em exibição também havia álbuns de fotografias, cartazes, postais, revistas, dicionários, mapas e recortes de jornais.



Figura 5

Aspecto do projeto de Martha Rosler (Fonte: <https://www.martharosler.net/martha-rosler-library>)

⁶ A plataforma e-flux foi criada por artistas em 1999 e se dedica a produção editorial, apresentação de projetos artísticos, simpósios, exposições, apresentações de música experimental e criação transmídia. Há, ademais, uma publicação periódica, uma série regular de podcast e uma página virtual com artigos, informações sobre atividades e diversos materiais nas áreas de arte, arquitetura, cinema e história da arte (Fonte: <https://www.e-flux.com>, acessado em 20 maio 2025).

O projeto de Rosler tem íntimo vínculo com a cidadania ativa (Qualmann, 2017), pois, ao tornar públicos esses materiais, Rosler apaga as fronteiras entre público e privado, doméstico e político (Filipovic, 2007; Rosler, 1991).

As artistas brasileiras Mariana Guimarães e Simone Moraes realizaram no Parque Lage, sob a curadoria de Tanja Baudoin, o projeto Biblioteca Estufa, que visava catalogar livros escritos ou organizados por mulheres nas dez mil obras da biblioteca. O número encontrado não chegou nem a 10% do acervo – apenas 636 livros. Após a catalogação, as artistas realizaram diversas atividades no entorno, como a coleta de 636 sementes na floresta do Parque Lage e a promoção de uma ação coletiva de seu lançamento na Mata Atlântica, plantando uma semente para cada uma das mulheres autoras ou organizadoras dessas obras.

Figura 6

Aspecto do trabalho de Mariana Guimarães e Simone Moraes no Parque Lage
(Fonte: site das artistas)



Coleções de livros que trabalham com, em e sobre as bibliotecas na universidade

Além do simbólico e importante projeto de Mariana e Simone, que traz a desigualdade de publicações entre homens e mulheres, há diversas iniciativas no Brasil sobre e com bibliotecas no âmbito da pesquisa universitária feita por docentes. As professoras Regina Melim e Raquel Stolf realizaram a sala de escuta/sala de leitura na biblioteca da Udesc com atividades de artistas, leituras, exposições. Na Unicamp, a biblioteca de Obras Raras (Bora) promove exposições e atividades, além de ter uma coleção de livros de artista, criada pela professora Luise Weiss. A portentosa coleção de livros de artista da UFMG é fruto da pesquisa incansável do artista e professor Amir Brito Cadôr. Essas práticas acadêmicas são generosas e promovem o conhecimento de livros e publicações de diversos artistas, bem como contribuem para se entender coletivamente a prática de coleção de livros e suas ações correlatas.

As coleções pensadas por Cadôr e Weiss comportam trabalhos de artistas brasileiros e de outras localidades cuja base poética e acadêmica é o livro de artista. Há artistas que pensam trabalhos para ou com a biblioteca como parte da poética. A estudiosa Adriana Penido (2020) usa a expressão Biblioteca de Artista para pesquisar trabalhos de diversos artistas, como *Missing Names* (2013), de Patricia Osses, *Flying Books: Homenaje a Borges* (2012), de Christian Boltanski, por exemplo.

Penido (2020) afirma que, desde 1990, há um movimento crescente de trabalhos de artistas visuais que têm biblioteca como tema. O conceito de biblioteca de artista (p. 203)

descreve obras produzidas por artistas a partir de ou no espaço de uma biblioteca. Utilizando-se dos mais diferentes suportes, muitas dessas obras são descritas como instalação, fotografia, livro de artista, pintura, desenho, vídeo e outras mídias conhecidas. A biblioteca passou a ser também um território de subversão, imaginação e poetização na contemporaneidade” (p. 203).

Outros pesquisadores se utilizam da expressão biblioteca de artista tanto das artes visuais quanto da biblioteconomia, como, por exemplo, o Projeto Biblioteca como Incubadora, criado por Erinn Batykefer e Laura Damon-Moore

(2020), que destaca as formas como as bibliotecas e os artistas podem trabalhar em conjunto e se empenha para reforçar essas parcerias. O projeto teve início quando ambas as pesquisadoras ainda eram estudantes de biblioteconomia na Universidade de Wisconsin-Madison, nos Estados Unidos, e se perguntaram “Como as bibliotecas se relacionam com os artistas?”.

Para responder à pergunta, elas foram atrás de diversos trabalhos e artistas e seguem até hoje respondendo. O projeto se aproxima dos estudos de Clare Qualmann (2017) e sua busca como professora, artista e pesquisadora das bibliotecas. Assim, como os pesquisadores estadunidenses, Qualmann também realizou, em 2011, seminários com vários protagonistas sociais sobre bibliotecas.

Há uma relação social entre pessoas e bibliotecas (Qualmann, 2017), a biblioteca é um lugar público em que ser consumido não deve ser a questão. Ela resgata em nós e como nossa contribuição a liberdade e a construção coletiva na diversidade. As pessoas a buscam por motivos específicos ou por vontade de estar lá. Ela, porém, é uma proposta de ação democrática e de trabalho coletivo. A presença do artista na biblioteca é um encontro com os métodos de organização, com o campo da mediação e com a presença coletiva de compartilhar a vida.

Mediação como trabalho e prática artística

Diversas formas de atuar e produzir na biblioteca existem para artistas e para trabalhos de artistas. Exemplos e pesquisas foram trazidos para que se possa perceber que há um crescente interesse na busca de intersecções entre as áreas de estudos das artes visuais e da biblioteconomia. As pesquisas percebem a urgência de olhar a biblioteca e seus simbolismos, e há complementariedade entre elas: todas tecem uma vontade de trazer a diversidade das bibliotecas em primeiro plano, e isso está em comunhão com as ações educativas em artes visuais.

Produzir mais diferença significa ir na contramão da homogeneização dos corpos e das existências. E, em igual importância, significa a produção de formas. Quem convive com a diferença toma consciência de seu inacabamento. Quem toma consciência de seu inacabamento, toma forma, e deseja a vida, não a extinção, do outro (Zacca, 2019, p. 30).

Em um momento de avanço do fundamentalismo como prática totalitária que pretende dar respostas únicas para viver e estar no mundo, com o endosso do capitalismo informacional, a reação a isso é a diversidade, a pluralidade, unidas à cidadania ativa e às práticas cotidianas e comunitárias. A biblioteca é o lugar público, plural e vivo por excelência, e sua existência é seminal para se imaginar um futuro para todas as pessoas e com todas elas. A presença humana em suas diversas facetas é essencial para a realização de um projeto de vida e na vida individual e coletivamente.

Conclusão

A intenção do texto foi colocar a prática artística como atividade mediadora no que tange à experiência realizada na Biblioteca Juana Rouco Buela, parte integrante do Ateliê Folleta, que existiu entre 2022 e 2024. A ideia foi trazer o relato de uma experiência que construiu e transformou uma biblioteca como cerne de uma pesquisa em arte.

A mediação aqui posta se relaciona com o espaço da biblioteca, a educação e as lógicas de interlocução social, cultural e comunicativa. O papel de quem faz a mediação aproxima-se ao da pessoa bibliotecária, passando pela intermediação de atividades, ações de caminhada e leituras. Todas as atividades do projeto foram feitas com pessoas adultas.

A mediação nos estudos de biblioeducação, bem como das artes visuais, é uma ação de alargamento da cidadania, construída coletivamente, e tem o campo da cultura como seu lugar. Segundo Perrotti e Pieruccini (2014, p. 10-11),

a mediação cultural não se constitui meramente como jogo de saberes especiais ou especializados em vista de um fim determinado que lhe é exterior [...] a mediação não é somente um ato “funcional” ou de âmbito restrito; é também discurso, ato de produção de sentidos que se realiza no campo amplo e dinâmico da cultura.

Assim, a tarefa de mediação nas bibliotecas, combinando as áreas de artes visuais e de biblioteconomia, intenta contribuir para a formação da consciência histórica, social e estética de pessoas de diversas gerações. A tarefa promove não só o conhecimento, a troca de saberes, a leitura de livros, o encontro com as imagens e a possibilidade de estar em um espaço aconchegante, como também instaura um pacto poderoso de convivência, de respeito às diferenças, e de processos imaginativos de um futuro coletivamente construído.

Fernanda Grigolin Moraes é artista, pesquisadora e professora. Mestra e doutora em artes Visuais – Unicamp. Atua em estudos da mediação cultural e feminismos. Pesquisadora no PPGLetra - FFLCH-USP.

Referências

- BATYKEFER, Erinn; DAMON-MOORE, Laura. *Incubating creativity at your library: a sourcebook for connecting with communities*. Chicago: ALA Editions, 2020.
- BEALE, Ruth. *The library of future societies*, 2015.
- FILIPOVIC, Elena. If you read here... Martha Rosler's library. *Afterall*, v. 15, issue 57, London, Spring/Summer 2007.
- FONSECA, Edson Nery da. Importância da biblioteca nos programas de alfabetização e educação de base. *Revista do Serviço Públíco*, v. 94, n. 3, p. 99-108, 1962. Disponível em: <https://doi.org/10.21874/rsp.v0i3.3003>.
- LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.
- MELOT, Michel. *A sabedoria do bibliotecário*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê editorial e edições Sesc, 2019.
- NICHOLS, Natália. Prática educativa é uma ação eminentemente coletiva. In: PUCU, Izabela; NICHOLS, Natália; ZACA, Rafael (orgs.). *Dispositivos artístico-pedagógicos*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- PENIDO, Adriana. Biblioteca de artista: uma outra possibilidade. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 203-215, jul.-dez. 2020.
- PERROTTI, Edmir. Bibliodeducação: do fragmentado ao orgânico. *Divulga-CI*, Porto Velho, v. 1, n. 7, set. 2023. Disponível em: <https://www.divulgaci.labci.online/wp-content/uploads/2023/09/PERSPECTIVA-EDMIR-PERROTTI.pdf>. Acesso em 20 out. 2024.
- PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, maio-ago. 2014.
- PIERUCCINI, Ivete. *A ordem informacional dialógica: estudo sobre a busca de informação em educação*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2004.tde-14032005-144512>. Acesso em 27 jan. 2025.
- QUALMANN, Clare. The artist in the library. *Performance Research*, v. 22, n. 1, p. 12-24, 2017.

RANGANATHAN, Shiyali. *The five laws of library science*. Madras: Madras Library Association, 1931. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/105454>. Acesso em 7 jun. 2024.

ROSLER, Martha. *If you lived here: the city in art, theory and social activism*. New York: New Press, 1991.

ZACCA, Rafael. A produção da diferença: arte-educação e democracia. In: PUCU, Izabela; NICHOLS, Natália; ZACA, Rafael (orgs.). *Dispositivos artístico-pedagógicos*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

MORAES, Fernanda Grigolin. O lugar dos vínculos: a biblioteca como espaço da mediação em arte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 163-178, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Artes plásticas, educação e favela: aprendizagens desde a Providência Agroecológica

Visual arts, education, and the favela: lessons from Providência Agroecológica

Lorena Portela Soares

 0009-0007-2778-4457

lorenaportelasoares@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta os resultados de um ciclo de práticas coletivas com artes plásticas vivenciadas no contexto da Providência Agroecológica, organização do Morro da Providência, Rio de Janeiro, em 2022 e 2023. O percurso teve como orientação teórico-metodológica a educação popular e as práticas culturais e pedagógicas do Movimento Agroecológico. Duas propostas foram construídas com mulheres, crianças, adolescentes e a artista-proponente, que é uma das coordenadoras da Providência Agroecológica: a Caravana Cultural da Favela, que envolveu outros três projetos de agroecologia de favelas do Rio de Janeiro, e a mostra de artes visuais Afável – Arte, Agroecologia, Favela. A partir dos resultados dessas práticas artístico-pedagógicas, são discutidas as contribuições e os limites do ensino das artes plásticas no contexto desse espaço educacional, de cultivo e de cuidado em saúde liderado por mulheres, considerando os processos de constituição de memórias, de vínculos e pertencimentos; de experimentação (ainda que temporária) do lugar social de artista; de facilitação ao acesso e à apropriação de equipamentos e bens culturais; e à possibilidade de sonhar e construir projetos de mudança social e ambiental por meio das artes.

Palavras-chave

Territorialidade. Morro da Providência.
Práticas artísticas coletivas. Agroecologia. Favela.

Abstract

The article presents the results of a cycle of collective visual arts practices experienced within the context of Providência Agroecológica, a community-based organization in Morro da Providência, Rio de Janeiro, in 2022 and 2023. The journey was guided by the theoretical-methodological framework of popular education and the cultural and pedagogical practices of the Agroecological Movement. Two proposals were developed with women, children, adolescents, and the proposing artist, who is also one of the coordinators of Providência Agroecológica: the Favela Cultural Caravan, which brought together three other agroecology projects from Rio de Janeiro's favelas, and the visual arts exhibition Afável – Arte, Agroecologia, Favela. Based on the results of these artistic-pedagogical practices, the article discusses both the contributions and the limitations of visual arts education within the context of this education, agricultural cultivation and health care space led by women. It considers processes related to memory construction, the formation of bonds and social belonging, the (even if temporary) experimentation of the social role of an artist, the facilitation of access and the appropriation of cultural assets and equipment, and the possibility of dreaming and building projects for social and environmental change through art.

Keywords

*Territoriality. Morro da Providência.
Collective artistic practices. Agroecology. Favela.*

Introdução

Neste texto¹ são compartilhados aprendizados de um ciclo de práticas coletivas com artes plásticas propostas no contexto da Providência Agroecológica, organização de agroecologia, educação e saúde liderada por mulheres no Morro da Providência, favela na Pequena África Carioca, na zona portuária do Rio de Janeiro (RJ). O estudo discute possibilidades e limites das propostas artístico-pedagógicas desenvolvidas nesse espaço educacional, identificadas a partir de minha posição como artista-educadora e cocoordenadora da organização, inserida, portanto, em um processo continuado de compromisso e implicação com esse território.

O Morro da Providência é conhecido como a primeira favela do Brasil e tem sua história profundamente imbricada com o processo escravocrata, com a Guerra de Canudos e outros movimentos de resistência popular, além de se vincular diretamente à construção do imaginário brasileiro sobre a favela, ainda no início do século 20 (Valladares, 2000).

A Providência Agroecológica é fruto da junção de dois projetos criados no início da década de 2010 por mulheres moradoras do Morro da Providência: o Horta Inteligente e o Naturalê. Entendida como uma escola em construção permanente, suas ações se estruturam a partir do espaço pedagógico do quintal, como lugar de cultivo de plantas alimentícias e medicinais, de convivência intergeracional, de brincadeiras e experimentações. Suas atividades integram práticas de cuidado em saúde e de restauração ambiental, ciclos formativos e celebrações culturais. Parte importante do trabalho se dá em parceria com escolas, unidades de saúde, centros culturais e outros equipamentos públicos da Pequena África.

As práticas coletivas com artes plásticas foram propostas em 2022 e 2023 em diálogo com mulheres, crianças e adolescentes que também constroem a organização. Mais pontualmente, foram envolvidas lideranças e crianças de iniciativas de agricultura urbana de outras três favelas da cidade do Rio de Janeiro.

¹ Este artigo desenvolve, sob perspectiva mais ligada ao campo da arte, discussões elaboradas em minha tese de doutorado em saúde coletiva *Artes plásticas, saúde coletiva e transformação social: uma aprendizagem para a construção de utopias, conhecimentos e práticas em diálogo com a iniciativa popular Providência Agroecológica na favela*, sob orientação do professor doutor Marcelo Firpo Porto e da professora doutora Marina Tarnowski Fasanello.

Este percurso não pode ser dissociado da condição específica de minha inserção como mulher de classe média, não moradora de favela e, ao mesmo tempo, trabalhadora desse território desde 2015, desempenhando a cocoordenação das atividades da Providência Agroecológica. Esse conjunto de localizações situa o lugar específico do qual pude conduzir o estudo, que diz respeito às limitações da minha própria posição e às questões que escolhi priorizar.

O estudo foi orientado pela pesquisa participante (Brandão, Borges, 2007; Brandão, 2007), proposta teórico-metodológica alinhada à educação popular. Também encontrou inspiração em práticas culturais e pedagógicas do Movimento Agroecológico, que serão brevemente apresentadas.

Pintura, escultura, desenho, colagem, grafite e outras expressões plásticas foram experimentadas na realização da Caravana Cultural da Favela e na produção de obras para a exposição Afável – Arte, Agroecologia, Favela, realizada no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab). Essas duas propostas são discutidas à luz das aspirações artísticas e pedagógicas associadas a sua elaboração, somadas à realização de entrevistas individuais e ao processo de escuta de pessoas participantes das atividades coletivas.

Práticas artísticas e educação popular no movimento agroecológico: breve contextualização

A agroecologia tem sua constituição na década de 1980 a partir da articulação entre organizações não governamentais, movimentos camponeses, indígenas e grupos acadêmicos envolvidos na construção de um novo paradigma produtivo para a agricultura em contraposição ao modelo do agronegócio (Silva, 2020).

Caracterizado por dar centralidade à reprodução da vida, aos bens comuns e aos princípios ecológicos, o paradigma agroecológico tem como fundamentação a interação entre o conhecimento técnico-acadêmico e os conhecimentos populares e tradicionais (Almeida et al., 2020). Esse fundamento está presente nas bases conceituais e metodológicas orientadoras do campo; nas tecnologias produtivas desenvolvidas; e no próprio modo de organização como movimento, reunindo grupos sociais e instituições com práticas político-pedagógicas comuns (Monteiro, Londres, 2017). Nos contextos urbanos periféricos, por exemplo, a agroecologia se faz presente nas lajes e nos quintais, nas iniciativas comunitárias

em praças e terrenos, nas práticas de cultivo, alimentação e educação protagonizadas por mulheres, especialmente as mulheres negras.

Pode-se considerar que o Movimento Agroecológico possui pedagogia própria, constituída, principalmente, no encontro entre a educação popular, a educação do campo e os saberes do trabalho camponês (Silva, 2020). Suas práticas organizativas têm, portanto, grande influência das experiências de construção de conhecimento, de socialização e de formação política que também são encontradas nos movimentos de luta pela terra na América Latina.

O uso de metodologias afetivas em processos autogestionados de construção do aprendizado coletivo compõe essa pedagogia. Observa-se que as artes – incluindo a poesia, o cordel, a música, a contação de histórias, o cinema, o teatro, as instalações, entre outras – têm permitido acessar campos sensíveis que potencializam a capacidade de diálogo com a sociedade nas mobilizações de formação política e cultural, nos processos de comunicação e de produção de conhecimentos (ANA, 2018). Com múltiplas autorias envolvidas, essas diferentes formas artísticas assumem o papel metodológico de conexão entre práticas pedagógicas populares e institucionalizadas, de articulação entre educadoras/es, pesquisadoras/es, técnicas/os, organizações da sociedade civil, movimentos sociais, agricultoras/es camponesas/es e urbanas/os e comunidades tradicionais (Silva, 2020).

O componente educação popular pode ser destacado como paradigma educacional que fundamenta essa pedagogia em constituição, especialmente pelos seus princípios de interação entre os diferentes sistemas de conhecimento; pelas posturas pedagógicas problematizadoras e democráticas que pressupõe; e pelas metodologias participativas que propõe, baseadas na realidade concreta dos sujeitos em interação (Silva, 2020).

A pesquisa participante incorpora os princípios da educação popular ao processo de pesquisa. Pode ser definida como um momento específico do processo de ação social, no qual os conhecimentos e valores construídos solidariamente são colocados a serviço da comunidade envolvida, como sugerem Brandão e Borges (2007). Esses autores destacam alguns fundamentos operativos comuns da investigação científica pela pesquisa participante que orientaram metodologicamente este estudo. O primeiro é a identificação de que o propósito da pesquisa e da educação não é resolver problemas locais, mas apoiar a autonomia dos sujeitos na gestão do conhecimento e das ações sociais dele derivadas; o segundo

é o reconhecimento de que todas as pessoas e culturas são fontes originais de saber e pela interação entre esses saberes é possível construir uma forma compartilhada de compreensão da realidade.

Murais, memória e cuidado: a Caravana Cultural da Favela

Uma das práticas amplamente utilizada pelo Movimento Agroecológico é a Caravana Agroecológica e Cultural, que tem como objetivos mobilizar atores locais, estimular a troca de saberes e práticas agroecológicas e fortalecer vínculos por meio da imersão em um território, com ciclos de visitas coletivas às experiências de agricultura locais. Essa metodologia inspirou a realização da Caravana Cultural da Favela no segundo semestre de 2022.

Tratou-se de uma ação de aproximação a iniciativas de agricultura urbana agroecológica de outras três favelas da cidade do Rio de Janeiro. A atividade consistiu em elaborar, em cada um dos territórios, um mural público em local escolhido pelo grupo e distribuir mudas da planta favela (*Cnidoscolus quercifolius*) para suas lideranças. Foram escolhidos o projeto de horta da dona Josefa, no Complexo do Alemão (bairro Olaria), o projeto Atitude Social, na comunidade do Salgueiro e o projeto Formiga Verde, no Morro da Formiga (ambos no bairro Tijuca).

A Caravana envolveu encontros nos territórios para escuta das memórias e pintura coletiva dos murais, envolvendo as crianças de cada projeto. Inicialmente, foi estabelecido um diálogo com cada liderança sobre os elementos importantes do seu território, para que fosse definido o conteúdo dos murais. Também participaram dessas conversas pessoas mais velhas moradoras, que compartilharam histórias antigas sobre os morros e suas transformações. Após esses encontros de escuta e de pintura, foi realizado um dia de visita aos três territórios, em caravana, para entrega das mudas e celebração, com intercâmbio entre as crianças dos projetos e as lideranças.

No projeto Atitude Social, não havendo possibilidade de pintura em uma área pública externa, foram confeccionadas telas para decorar a Biblioteca Comunitária Zuleica Batista na Comunidade do Salgueiro. Na área de cultivo cuidada por dona Josefa na Pedra do Sapo, no Complexo do Alemão, foi elaborado um mural retratando a própria liderança, que é uma referência na comunidade, além de plantas, alimentos e animais. A pintura foi feita sobre uma pedra com participação das crianças e de dona Josefa, na área em que funciona sua horta (Figura 1).



Figura 1
Dona Josefa, obra colaborativa com participação das crianças do Complexo do Alemão, 2022 (Fotografia de Rodrigo Toscano. Acervo pessoal)

Na sede do projeto Formiga Verde foram pintados rios, que eram ali abundantes, e um palhaço de folia de reis, celebração tradicional do Morro da Formiga (Figura 2). Após essa atividade, as folias de reis do Morro da Formiga passaram a visitar anualmente o Morro da Providência. Desde então, os grupos são recepcionados pela Providência Agroecológica, fortalecendo a relação de parceria.



Figura 2

Rios da Folia de Reis, obra colaborativa com participação das crianças do projeto Formiga Verde, Morro da Formiga, 2022 (Fotografia de Maurício Hora. Acervo pessoal)

As pertenças locais marcam o trabalho dessas mulheres como lideranças comunitárias. A despeito das circunstâncias estruturais, são mulheres que conquistaram um reconhecimento em suas comunidades e nos movimentos e institucionalidades por onde se articulam. Em comum, há o compromisso radical com a favela, espaço direto de ação, inserido na perspectiva de um projeto mais amplo de transformação da sociedade (Nunes, Veillette, 2022). Especificamente, as iniciativas que assumem a questão ambiental e a agroecologia como princípios orientadores evidenciam territorialidades urbanas emergidas da conquista diária pela permanência:

O desafio é se manter nesse lugar; está sempre sendo cobiçado. Na verdade, a minha segurança aqui eu já descobri. Entendi que a minha permanência aqui é espiritual. Meu sonho é que o espaço possa seguir, com uma pessoa para substituí-la quando eu não estiver mais (Denise dos Santos, coordenadora do Atitude Social, comunidade do Salgueiro, em entrevista concedida à pesquisa).

**Figura 3**

Entrega da muda de favela
para dona Josefa no Complexo
do Alemão, 2022 (Acervo
pessoal)

Com a Caravana Cultural da Favela, foi criada uma situação social para a partilha de memórias e a construção de um senso de continuidade e pertencimento a um acúmulo histórico e social. A arte foi o caminho escolhido para aproximar os grupos, somada à entrega de uma planta de grande força simbólica: a favela ou faveleira, característica do bioma da Caatinga, que nomeou o Morro da Providência no final do século 19 (então Morro da Favella). Retomar as histórias de formação das favelas e das iniciativas de agroecologia por meio dos murais públicos foi uma forma de desafiar narrativas dominantes sobre os territórios. Foi, também, uma forma de homenagear e valorizar as trajetórias de suas lideranças.

Afável: ação pedagógica e ativação da institucionalidade museológica

Afável – Arte, Agroecologia, Favela foi uma mostra de artes visuais que aconteceu no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira, na Gamboa, em outubro de 2023. Reuniu mais de 50 trabalhos de 15 artistas, entre mulheres moradoras da Providência, educadoras e do fotógrafo e parceiro Maurício Hora, além das produções de 11 crianças da Providência Agroecológica.



Figura 4

Mostra de artes visuais Afável,
Muhab, Rio de Janeiro, 2023
(Fotografia de Maurício Hora.
Acervo pessoal)

A exposição foi a culminância de um ciclo de oficinas livres de artes plásticas conduzidas ao longo de seis meses na Providência Agroecológica, demarcando a passagem dos “produtos de oficinas” a “objetos de arte”. O espaço museológico trouxe essa potencialidade de conversão e marcou um elemento importante do ciclo da produção artística: o do encontro da obra com o outro e de vivenciar, como criador(a), o espaço público da interação.

A formalidade de expor em uma sala de museu, especialmente sendo um museu do próprio bairro, oportunizou a inserção das/os moradoras/es nesse espaço institucional na posição de artistas e não em posições secundarizadas. Para as crianças participantes, o Muhcab já era um espaço conhecido em visitas guiadas e atividades prévias realizadas em parceria com a Providência Agroecológica. Para a maior parte das mulheres, a mostra marcou a primeira experiência nesse museu, apesar de sua gratuidade e proximidade do morro.

Afável – Arte, Agroecologia, Favela contou a história do ciclo de oficinas de artes plásticas realizado, com fotografias dos processos produtivos e a presença dos objetos finais. Reconhecer-se nas imagens e nos objetos é uma das formas possíveis de vivenciar o lugar social de artista e de construir outros pertencimentos ao equipamento público e ao território. Outro aspecto importante foi a reunião de peças de adultos e crianças. Essa copresença sintetizou, em Afável, o encontro intergeracional proposto pela Providência Agroecológica.

O texto curatorial da mostra Afável, elaborado conjuntamente com a curadora convidada Clara Lobo, foi disponibilizado no espaço expositivo de forma impressa e por áudio, a partir das narrações de algumas mulheres e crianças participantes:

AFÁVEL

Avós, mães, crianças, podem essas múltiplas gerações partilharem e construírem um espaço comum? O projeto Providência Agroecológica no ano de 2023 abre-se para a instauração de processos artísticos a um só tempo intergeracional: crianças, mães e avós.

Experiências sonhadas, experiências compartilhadas, experiências orgânicas; floresta, horta, plantio; mãos, argila, esculturas; fios, cordões, entrelaços, contas; tecidos, tessituras, costuras; artes, vidas, processos; papeis, tintas, texturas, imagens que se criam, imagens que se chegam, imaginários que se disputam.

Pensar um espaço em que essas múltiplas gerações podem cocriar o território é apostar que ele não existe sem essas vidas que o constituem, o reinventam, o redizem, em suas capacidades artísticas e culturais tornam dizíveis e visíveis outros modos de narrar e constituir o território e a experiência urbana.

Afável: Arte, Agroecologia e Favela/floresta como gesto indissociável que indica um campo de forças que não está dado: os grupos se organizam, faz-se cultura, produz-se arte, não porque a vida é plena de direitos ou porque é útil ou porque é possível escolher, faz-se porque é preciso, e a essa convocação essas vozes polifônicas dizem: é preciso. E redizem: é preciso escutar a construção de uma outra cidade.

A exposição conferiu outros destinos para as peças de artes geradas nos processos artístico-pedagógicos, distintos do armário ou do arquivo. Essa destinação confere importância equivalente entre as relações de produção (a estrutura produtiva em que se insere a realização de objetos artísticos) e o destino dado a esses objetos. O que provoca a pensar sobre quais têm sido os destinos das produções em espaços de ensino das artes em favelas. Pode-se considerar ainda que a mostra de artes visuais criou uma conjuntura especial em que a produção, a circulação e a apropriação das obras artísticas são realizadas pelos mesmos sujeitos, que criam, preparam a exposição e dela participam seus familiares.

Como proposta pedagógica, a exposição das obras em Afável ativou institucionalidade museológica a partir de uma parceria territorializada entre Providência Agroecológica e Muhcab. Estratégias de visibilização como essa podem ser acionadas para o fortalecimento de processos socioculturais sem implicar, necessariamente, uma subordinação à lógica dominante do campo artístico.

Como campo social, o meio das artes é composto por todo um sistema de agentes, entre críticos, editores, historiadores da arte, donos de galerias, colecionadores, instituições, instâncias políticas, entre outros, que atuam na produção da crença no valor (simbólico e econômico) da obra de arte. A consagração de um artista está condicionada a esse processo coletivo orientado pela lógica interna ao campo artístico (Bourdieu, 1996) sinalizada por Maxwell Alexandre:

A prática é que ela [a arte] seja restrita, mantendo o programa de diferenciação social, definindo quem tem subjetividade, bom gosto, cultura,

poder de síntese, abstração, de assimilação de um campo que detém uma das maiores concentrações de capitais simbólicos e intelectuais. Matar a fome de espírito é o prestígio daqueles que já exauriram a fome da carne. E esse privilégio é cultivado, ensinado e acessível para poucos² (Alexandre, 2022, tradução do artista).



Figura 5

Elaboração de painel coletivo
durante o ciclo de oficinas
livres de artes plásticas,
Morro da Providência,
Rio de Janeiro, 2023
(Fotografia de Lorena Portela
Soares. Acervo pessoal)

² No original: *In truth what it aims for is that art remain in control of a group of individuals through actions of social differentiation that define who has good taste, culture, who knows how to express in a concise form, to discuss abstract thoughts and values, in order to concentrate symbolical and intellectual capital. To feed the soul is the privilege of those who have food to feed their bodies. It's a privilege that is cultivated, taught and only for the very few.*

Roseli Caldart (2017) pondera que se nos acostumamos a ver na arte uma profissão de alguns indivíduos e não uma maneira de viver as experiências sociais, psicológicas e transcendentais/espirituais que compõem nossa vida, é porque estamos em uma sociedade que precisou do trabalho alienado, ou seja, destituído da poesia e da arte, para subsistir. Na proposta deste estudo, as práticas artísticas intencionam apoiar o desenvolvimento de habilidades que são negadas pela estrutura social capitalista-colonialista, em que é pouco encorajada, sobretudo aos segmentos populares, a experiência oferecida pela feitura do objeto artístico e seu potencial de subversão à lógica produtiva do trabalho como sujeição (Linhares, 1995).

O campo artístico tende a estabelecer estratificações das manifestações artísticas, por exemplo, diferenciando-as entre arte especializada (“pura” ou legítima) e arte popular ou *naïf*. Essa separação facilita a introdução do trabalho artístico na esfera do consumo, ao mesmo tempo que relega a arte popular à esfera da vivência, menos especializada e pertencente a um contexto cultural valorado como inferior (Meireles, 2020).

Em estudo sobre os contextos artísticos e movimentos sociais, Flavia Meireles explicita alguns problemas do campo das artes referentes às estruturas de poder e à violência simbólica produzida pelas hierarquias no interior da instituição. São exemplos o processo em curso de neutralização da potência transgressora das práticas artísticas e de sua aglutinação à esfera do consumo e a presença muito predominante de pessoas marcadas socialmente como brancas e a ausência histórica de agentes não brancos na arte (Fraser, 2014, apud Meireles, 2020).

Essa exposição e ter essa possibilidade de colocar elas como artistas, delas se enxergarem como artistas, delas receberem... É isso. Abre um outro local, um outro caminho para elas. Que não tem problema nenhum elas trabalharem na cozinha ou trabalharem na limpeza como as outras pessoas do morro que estão lá trabalhando [no Museu], que entram nesses lugares trabalhando. É que não pode ser só esse lugar delas. Só esse lugar de pertencimento delas (Alessandra Roque, moradora da Providência e coordenadora da Providência Agroecológica, em entrevista concedida à pesquisa).

Não houve qualquer remuneração ou bolsa associada à participação nas oficinas. Com a realização da mostra, viabilizada com recursos oriundos de um edital da Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro, foi alinhado que as artistas receberiam um pequeno valor de apoio (ou cachê) como contrapartida da exposição de suas peças, com base em critérios de presença nas oficinas. Realizar a exposição nos pareceu uma etapa necessária, bem como a possibilidade de uma contrapartida financeira, como forma de valorização do trabalho artístico.

A exposição no espaço formal de um museu não foi construída como condição para a valorização dos objetos de arte, mas como experiência de pertencimento a uma territorialidade circunscrita ao asfalto. Frequentar e ocupar institucionalidades associadas ao sistema formalizado das artes é igualmente importante para que se possa, também, produzir questionamentos sobre seus funcionamento e limites.

Ressalta-se que o Muhcab é um equipamento cultural de território e de responsabilidade social dedicado à revitalização da memória da história e celebração da cultura afro-brasileira, o que confere uma força simbólica específica ao acolhimento que deu à realização da mostra, somada à sua localização muito próxima ao Morro da Providência. De maneira alinhada aos objetivos desse museu público, Afável possibilitou, ainda que momentaneamente, a experiência de recuperação da totalidade do processo produtivo, da produção ao consumo e a desvinculação dessa produção artística de uma posição necessariamente marginalizada, ou seja, do seu lugar social de origem.

Notas sobre as práticas artístico-pedagógicas e a Providência Agroecológica

A vivência e o conhecimento do território da Providência forneceram margens prévias para a elaboração das propostas artísticas coletivas. A Caravana Cultural da Favela e a mostra Afável representam fragmentos de um processo educativo continuado. Essa condição dificulta o isolamento dos resultados dessas duas propostas do contexto mais amplo do qual fazem parte. Ainda assim, sua realização viabilizou a elaboração de leituras sobre as práticas sociais envolvendo a educação, a arte e as agriculturas urbanas em favelas.

Pode-se pensar que a Providência Agroecológica, ao lado de outros grupos e movimentos populares de agricultura urbana das periferias, vem cumprindo a função de exercício do direito à experiência estética, envolvendo o que poderia ser chamado de uma “estética do cuidado”, ao proporcionar a experiência de um ambiente coletivo mais biodiverso, mais fresco e arborizado. Mais saudável porque oferece outras cores, cheiros, sons; porque afeta o campo das subjetividades e dos imaginários, nutrindo o mundo material e simbolicamente. Ainda que se dê em áreas reduzidas e não alcance diretamente toda a população da favela, a presença da agricultura é afirmadora da lógica do cuidado e da vida, em espaços vulnerabilizados pela violência.

Um desafio importante à construção de condições para o aprendizado solidário nessas iniciativas é a superação de uma tradição assistencialista na relação entre organizações e as populações periféricas. Em um contexto de faltas básicas, descondicionar a permanência em atividades ao imperativo de recebimento de algum benefício assistencial imediato é um desafio pedagógico, que se associa à construção de interesse e engajamento entre as pessoas participantes. Em estudo sobre lideranças moradoras de favelas do Rio de Janeiro, Nunes e Veillette (2022) explicam que o cuidado com o coletivo que motiva o trabalho dessas mulheres não tem o assistencialismo como um fim em si mesmo, mas estabelece “o acolhimento como ponto de partida para práticas emancipatórias” (p. 6).

Outras práticas culturais e artísticas já vinham sendo gestadas no Morro da Providência associadas ao processo de educação agroecológica, grande agregadora dos outros temas e atividades, compondo os eventos, as celebrações e o cotidiano do quintal-sede da Providência Agroecológica. Especialmente com as crianças e os jovens, o trabalho se direciona à construção de um espaço que oponha relações de cooperação e responsabilidade entre as pessoas e com a terra.

A presença da arte e do ensino da arte se vincula, nesse contexto, ao direito de acessar e diversificar repertórios de conhecimentos e práticas. Não é preciso, necessariamente, se tornar artista – ou agricultor(a) –, o importante é poder experimentar essas posições como possibilidades.

Aprender e experimentar a dimensão coletiva e comunitária da prática estética

Vimos como as propostas com artes plásticas se vincularam à recriação de histórias; à valorização de mulheres lideranças de processos comunitários com

agroecologia; à ativação de sentidos de pertencimento; à experimentação e ao deslocamento de lugares sociais. Provocaram, também, pensar nas condições de produção e acesso a bens artísticos e culturais pelas pessoas envolvidas.

Como mencionado, as obras expostas na mostra Afável foram elaboradas ao longo de um ciclo de oficinas livres com mulheres e crianças do Morro da Providência. Como artista-facilitadora, também produzi minhas próprias peças e participei da composição das peças coletivas. Processo similar se deu na elaboração dos murais públicos da Caravana Cultural da Favela. Nessas práticas coletivas, minha intervenção se direcionou principalmente à construção de conexões visuais entre os desenhos de cada participante para, por meio dessas “pontes”, oferecer harmonia imagética à obra como um todo.

Ocupando a posição de “artista” e/ou “professora” busquei um resultado que fosse agradável ao grupo todo e também a mim, como parte desse grupo. Essas intervenções se deram mais pelos próprios gestos do fazer do que com a palavra. Especialmente nas oficinas realizadas com as mulheres, esse gesto de unificar e ao mesmo tempo fazer pequenas intervenções com pintura, desenho e colagem permitiu ir percorrendo o espaço (circular, em roda) de confecção coletiva, trocando de posição com as demais participantes e, nesses deslocamentos, interagindo com cada uma.

Nenhuma prática experimentada teve início com instruções sobre o “modo de fazer”. Ainda que dicas ou demonstrações específicas pudessem ser dadas para encorajamento inicial ou mediante solicitação, a intencionalidade plástica orientadora sempre foi a experimentação. Observamos que a postura de abertura à experimentação e a confiança no processo coletivo influenciaram o resultado final. Nos momentos de criação artística compartilhada, pouco a pouco foram-se rompendo silêncios, conforme nossos desejos e ideias tiveram lugar de expressão. Exercitamos lidar com frustrações, quando se chegava a um resultado distinto do idealizado inicialmente.

As mulheres já chegaram às oficinas com trajetórias de vida ligadas à arte, mas não reconheciam suas experiências como tal. Inequivocamente, as habilidades manuais sofisticadas e a criatividade observadas nas peças artísticas expostas em Afável são fruto de uma vida de elaboração estética cuja produção não havia sido, até então, denominada arte. Nomear um conhecimento e apoiar que o sujeito que o detém reconheça o lugar social de artista foi um dos objetivos desse espaço de ensino e experimentação das artes.

O enfoque de gênero alinhou-se aos objetivos da Providência Agroecológica, como iniciativa mantida por mulheres, o que gera uma circunstância específica na mobilização à participação no território. Garantir espaços específicos de participação das mulheres nas oficinas e na Caravana evidenciou as condições de saúde e vida em que estão inseridas.

Se a realização de algumas práticas artísticas pode contribuir para a melhoria de situações de saúde, pode simultaneamente ser limitada por ela. Algumas mulheres participavam das atividades lidando com problemas crônicos ósseos e musculares que dificultavam seus deslocamentos, ou mesmo com limitações nas mãos que prejudicavam determinadas movimentações, e impuseram outra temporalidade à execução da atividade manual/plástica.

Não houve a pretensão de responder a essas e às muitas outras limitações colocadas à experimentação artística coletiva no contexto da Providência ou de outras favelas do Rio de Janeiro. Condições estruturais e de acesso à própria sede da Providência Agroecológica, como a declividade do terreno e os deslizamentos de terra, por exemplo, limitaram a realização de algumas atividades, que foram adiadas para evitar acidentes nos dias de ameaça de chuva.

Outro aspecto diz respeito aos recursos materiais. As atividades artísticas demandaram uma quantidade significativa de produtos com custo proporcionalmente alto à realidade financeira de boa parte das pessoas participantes, cuja aquisição foi viabilizada com recursos pessoais e mediante acesso a um pequeno edital de fomento como Providência Agroecológica.

Como pessoa que trabalha e mantém vínculo com o território, o espaço de criação coletiva possibilitou mais aproximação e estabelecimento de vínculo com as moradoras e moradores, bem como escutar e partilhar interesses, histórias de vida e situações de saúde. Internamente, assumir a posição de facilitadora mobilizou inseguranças e reflexões, e apoiou um processo de reconhecimento pessoal como artista e educadora.

As reflexões elaboradas conjuntamente durante as práticas artísticas e as entrevistas foram a base para a discussão aqui apresentada: uma episteme sustentada na convivência e na generosidade das companheiras, crianças, e adolescentes, protagonistas e parceiras/os de trabalho que compartilharam seus conhecimentos e tempo. Esse processo de educar-aprender se constitui, para Maturana (2002), conforme se convive com o outro, e, nessa convivência, seu modo de viver vai se fazendo progressivamente mais congruente com o do outro no espaço do convívio.

As propostas artístico-pedagógicas representaram, assim, um meio de agregação e de suporte ao nosso encontro. Como colocado por Adriana Nascimento, moradora da Providência: “Isso aqui é terapêutico, quando a gente cria, não pensa em mais nada”. A dimensão “terapêutica” do fazer artístico apontada pela participante pode estar associada à constituição de espaços seguros de expressão e criação. Ainda que limitados, esses espaços evidenciaram a dimensão coletiva e comunitária da prática estética e alimentaram nossos imaginários de emancipação social e ambiental, renovando expectativas, desejos e inspirações para seguir o trabalho cotidiano nessa “escola em construção”.

Lorena Portela Soares é pesquisadora da *Agenda de Saúde e Agroecologia da Vice-presidência de Ambiente, Atenção e Promoção da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz (VPAAPS/Fiocruz)* e cocrordenadora da organização *Providência Agroecológica*.

Referências

- ALEXANDRE, Maxwell. Connecting disparate universes: an interview with Maxwell Alexandre on the occasion of his first solo exhibition in the United States | *Newcity Brazil*. 2022. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2022/12/05/connecting-disparate-universes-an-interview-with-maxwell-alexandre-on-the-occasion-of-his-first-solo-exhibition-in-the-united-states/>. Acesso em 30 dez. 2024.
- ALMEIDA, Daniela Adil Oliveira de et al. Feminismos, agroecologia e o comum na construção de sistemas alimentares urbanos. *Cadernos de Agroecologia*, Recife, v. 15, n. 3, 11 mai. 2020. Disponível em: <https://cadernos.aba-agroecologia.org.br/cadernos/article/view/6358>. Acesso em 19 jan. 2024.
- ANA, Articulação Nacional de Agroecologia. *Caderno III – Memórias do IV Encontro Nacional de Agroecologia: agroecologia e democracia unindo campo e cidade*. Rio de Janeiro: Articulação Nacional de Agroecologia, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 11-27, jun. 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela. Corrêa. A pesquisa participante: um momento da educação popular. *Educação Popular*, Uberlândia, v. 6, n. 1, p. 51-62, 2007.

CALDART, Rosely S. *Sem-terra com-poesia: a arte de recriar a história*. São Paulo: Expressão Popular, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/61534>. Acesso em: 11 dez. 2024.

LINHARES, Ângela Maria Bessa. *O tortuoso e doce caminho da sensibilidade*. Dissertação (Mestrado em educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1995.

MATURANA, Humberto R. *Emoções e linguagem na educação e na política*. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MEIRELES, Flavia. *Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43989917/Movimentos_sociais_e_contextos_art%C3%ADsticos_lutas pelos_corpos_e_pela_terra_no_capitalismo_neoliberal_texto_e_book_PPGCOM_UFRJ_?auto=download. Acesso em 10 maio 2023. Acesso em: 13 out. 2024.

MONTEIRO, Denis; LONDRES, Flavia. Pra que a vida nos dê flor e frutos: notas sobre a trajetória do movimento agroecológico no Brasil. In: Sambuichi, Regina Helena Rosa et al. (orgs.). *A política nacional de agroecologia e produção orgânica no Brasil: uma trajetória de luta pelo desenvolvimento rural sustentável*. Brasília: Ipea, 2017.

NUNES, Nilza Rogéria de Andrade; VEILLETTE, Anne-Marie. Mulheres de favelas e o (outro) feminismo popular. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, p.1-15, 2022.

SILVA, Marcio Gomes da. *Pedagogia do Movimento Agroecológico: fundamentos teórico-metodológicos*. Tese (Doutorado em educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, p. 5-34, out. 2000.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

SOARES, Lorena Portela. Artes plásticas, educação e favela: aprendizagens desde a Providência Agroecológica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 179-197, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

De: artista-professora Para: Paulo Freire e Ana Mae Barbosa

*From: artist-teacher
To: Paulo Freire and Ana Mae Barbosa*

Mariana Lydia Bertoche

 0000-0003-4070-7644
marianalydia.arte@gmail.com

Resumo

Carta de artista-professora admiradora de Paulo Freire e Ana Mae Barbosa em que, junto com trechos desses autores e de outros (como Barthes, Bondía, Lopes e Guattari), reflete sobre a educação brasileira, a construção da subjetividade e da autonomia, o legado dos autoritarismos e alguns desafios para a experiência significativa em escolas no século 21. A artista-professora traz perguntas e falas afetivas aos destinatários, defendendo a potência do uso aberto das cartas no fazimento de “quem sou eu” e de “quem somos nós, educadores brasileiros”. A escrita também pode ser lida como uma espécie de testemunha de processos educativos e artísticos em uma reflexão em primeira pessoa destinada a professores, artistas e leitores interessados no diálogo entre arte, educação e política, numa direção dentro-fora em que se confundem as dimensões privado/público e pessoal/profissional.

Palavras-chave

Educação. Educação brasileira. Ensino da arte.
Cartas. Processos artísticos contemporâneos.

Abstract

An artist-teacher's letter, admiring of Paulo Freire and Ana Mae Barbosa, in which, along with excerpts from these authors and others (such as Barthes, Bondía, Lopes, and Guattari), reflects on Brazilian education, the construction of subjectivity and autonomy, the legacy of authoritarianism, and some challenges for meaningful experiences in schools in the 21st century. The artist-teacher poses questions and shares affective thoughts with the recipients, defending the power of expanded use of letters in the process of understanding "who am I" and "who are we, Brazilian educators." The writing can also be read as a kind of witness to educational and artistic processes, offering a first-person reflection aimed at teachers, artists, and readers interested in the dialogue between art, education, and politics, in a course that intertwines the private/public and personal/professional dimensions, in an inside-outside direction.

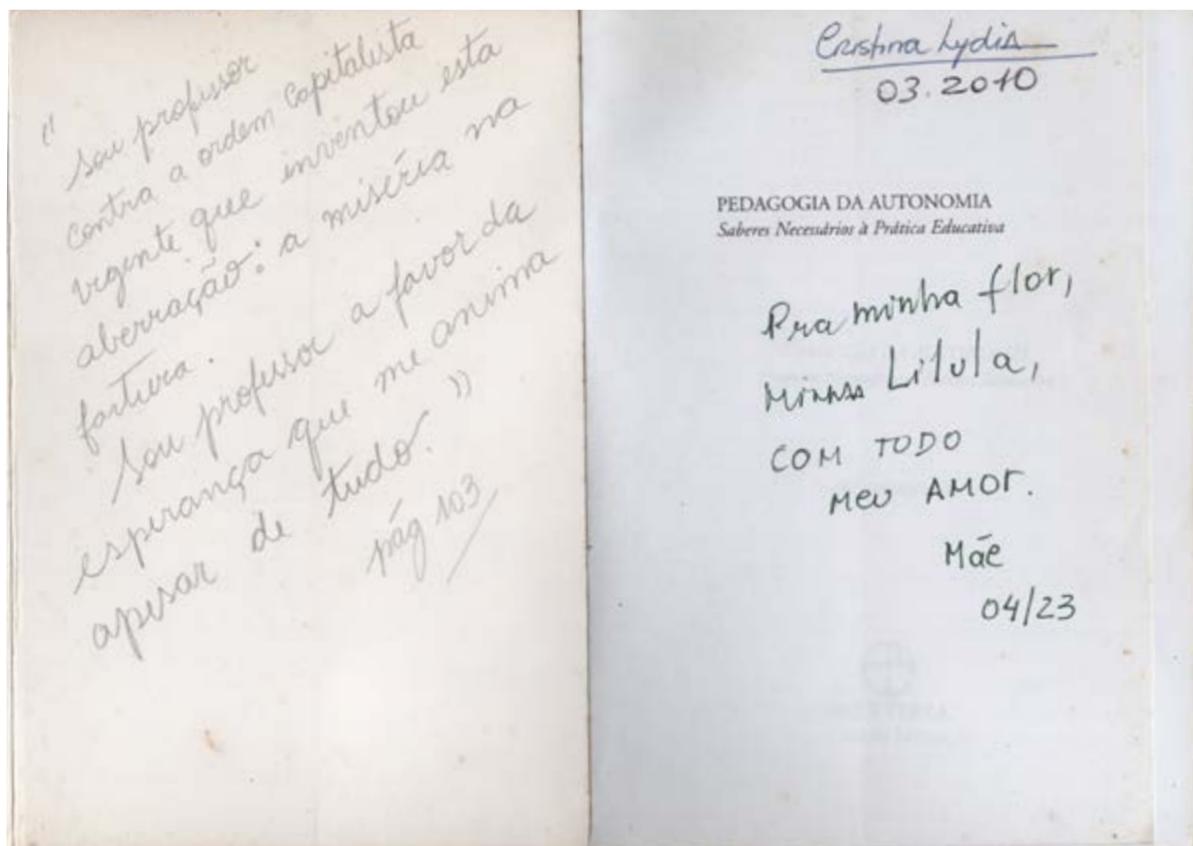
Espírito Santo, janeiro de 2025

Paulo Freire,

Desde a infância convivo com seu nome, nas prateleiras de livros de minha mãe, Cristina Lydia. De certa forma sua presença estava lá, na sala, no quarto, nas mãos e na boca de uma educadora sonhadora que, aliás, musicou um trecho de seu livro. Um pedaço dele ficou registrado na contracapa do livro que ela me deu (Imagem 1). Ouve suas palavras pela primeira vez pela voz da pessoa que me carregou no ventre, e isso tem uma simbologia imensa. Se “[d]o encontro com alguns textos lidos, nasce a Esperança de escrever” (Barthes, 2005, p. 13), foi também do atravessamento de seu texto cantado que pode ter nascido a confiança na arte de educar/aprender.

Figura 1

Contracapa e página de rosto de livro de Paulo Freire, de 1996 com anotação, identificação (março 2010) e dedicatória (abril 2023) da mãe da autora (acervo pessoal da autora)



Te escrevo esta carta – mesmo sabendo que não poderá responder – porque, de alguma forma, sinto que dialogo com você em vários momentos de meu ofício. Principalmente sobre as reflexões que você traz neste livro, *Pedagogia da autonomia* (Freire, 1996). Se todo educador tivesse que escolher um livro que fosse basilar em sua concepção sobre a prática de ensino, o meu sem dúvida seria esse – e sempre o recomendo a todas as pessoas que estão iniciando no nosso campo e vêm compartilhar comigo o desejo de ensinar (como fiz com os estagiários de licenciatura em artes visuais da Ufes no ano passado). Com frases de impacto que vão sendo esmiuçadas de forma bastante profunda e facilitada por sua escrita oralizada, você defende a ética no manejo das subjetividades em contexto educacional, valorizando o trabalho implicado construído a partir de laços comunitários que facilita o desenvolvimento da autonomia do participante – e, consequentemente, da produção de autoria de sua própria vida. Como é bonito enxergar o mundo e a sala de aula com outros olhos depois de ter contato com sua escrita! Acredito que sequer estaria no campo da educação se não fosse o profundo apaixonamento por suas palavras.

Pego emprestadas algumas delas para tentar explicar por que recorri ao recurso das cartas para falar sobre educação, artes visuais e construção de subjetividade:

Protegidas do simplismo, da arrogância do cientificismo, as cartas, por outro lado, deveriam transparecer, na seriedade e na segurança com que fossem escritas, a abertura ao diálogo e o gosto da convivência com o diferente. O que quero dizer é o seguinte: que, no processo da experiência da leitura das cartas, o leitor ou leitora pudesse ir percebendo que a possibilidade do diálogo com o seu autor se acha nelas mesmas, *na maneira curiosa com que o autor as escreve, aberto à dúvida e à crítica*. É possível até que jamais o leitor venha a ter um encontro pessoal com o autor. O fundamental é que fiquem claras a legitimidade e a aceitação de posições diferentes em face do mundo (Freire, 2000, p. 39, grifo meu).

Sabe, Paulo, acho que essa “abertura à dúvida e à crítica” talvez sejam dicotomicamente a maior dificuldade e a maior necessidade no meio acadêmico. Por mais que sempre gostasse de estudar e que o ambiente de aprendizado tenha me brilhado os olhos desde muito pequena, não me imaginava realizando pós-graduação até de fato entrar nesse ambiente.

A “arrogância do cientificismo”, que tende a diminuir ou mesmo apagar tudo aquilo que não se encaixa em seu método e reduz uma série de diversidades e outros modos de observação e pontos de vista (por mais que eu seja prolixa e goste de usar uma variedade de palavras), nunca me seduziu. Na verdade, enquanto escrevia isso lembrei de uma fase na minha adolescência em que era “pentelha” e corrigia de maneira muito pedante o português de colegas em uma comunidade do Orkut¹ da escola em que fiz o ensino médio. Pelo menos essa fase passou rapidamente e desde então me envergonha.

Desde quando percebi o quanto de colonialismo e branquitude tem nesse comportamento, tenho tentado todos os dias fugir dele. Enquanto isso, há um sem-número de acadêmicos e antiprofessores de cabeça lustrada que parecem ter prazer em humilhar e desconsiderar experiências de pessoas sem percurso igual ao seu, sem transparecer nenhuma vergonha. A crítica e a dúvida não parecem caber nem um pouco nessa imagem negativa cristalizada do acadêmico. A aparente coragem do academicista para mim se revela cada vez mais uma fraqueza, pois a verdadeira coragem está em não exercer esse lugar de poder para afirmar suas verdades sem espaço para contestação, e sim para realizar uma aposta, uma abertura corajosa em se colocar em dúvida, em se propor a revelar os processos até a chegada dos questionamentos, em se colocar de fato em diálogo com quem se interessar em continuá-lo, nem que seja para ser contrário a você, em vez do monólogo esvaziante.

Na carta, se afirma e reafirma que, além da autora, há a destinatária, com perguntas que não são retóricas, se colocando vulneráveis tanto ao descontentamento de uma resposta atravessada quanto à recusa de responder e ao vácuo de falar sozinha e não ter uma devolutiva mesmo depois de se ter sido lida. Por essa abertura e adaptabilidade, onde o mais importante não é necessariamente a língua em que se escreve, mas sim o gesto, o pensamento, o sentimento expresso dentro do envelope e em diálogo com outro universo de realidades (da pessoa que a recebe), considero-a um possível e potente instrumento educacional e poético.

Com cartas, é possível ser ao mesmo tempo profunda e generalista, sem hierarquias sobre a importância das duas coisas e possibilitando uma experiência

¹ Rede social que funcionou entre 2004 e 2014 e teve muita popularidade entre os brasileiros.

(tanto de leitura, como de escrita) que um artigo científico talvez não consiga. Elas podem se aproximar muito mais da linguagem oralizada e do ensaio do que uma série de tipos de textos (por mais que haja cartas mais formais – aqui me refiro principalmente às cartas que são preenchidas de afeto), e, talvez por isso, significar muito mais do que a tradicional maneira de defender uma tese.

Pode ser que na verdade essa relação não esteja tão amarrada como eu gostaria – ou mesmo que você não se identificasse com os pensamentos do espanhol –, mas Bondía (2002, p. 19) nos convida a “pensar a educação a partir do par experiência/sentido”. Uma experiência que, a meu ver, se aproxima da sua defesa de trabalhar o aprendizado a partir do contexto, da bagagem e dos desejos do educando. Tudo que nos atravessa de alguma forma pode fazer muito mais sentido na hora de aprender/ensinar. Bondía (p. 24) continua sua linha de raciocínio:

Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “*o que nos passa*”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “*ce que nous arrive*”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “*happen to us*”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. [...] Trata-se, porém, de *uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial* (grifo meu).

Se essa passividade, no sentido de se deixar atravessar pelas experiências, faz sentido na concepção de educadora e educanda de que quero fazer parte, devo isso a seus escritos. Em especial o tal livro-estruturante de minha prática. Pois a ideia de autonomia, tanto na prática de professora, como no desenvolvimento dos estudantes, é basilar num dos meus maiores desejos como artista, escritora e trabalhadora da educação: eu sonho com a possibilidade de contribuir para o

desenvolvimento de comunidades mais justas e verdadeiramente abundantes, e espero conseguir fazer isso sensibilizando as pessoas não só para o desvelamento de si mesmas, mas para o entendimento que só somos quem somos de maneira coletiva, só conquistamos riqueza de fato se ela é dividida, só fará sentido nossa satisfação e autoria individual se for compartilhada. A autonomia não é ensimesmada, mas libertária, revolucionária, comunitária. E mais do que falar sobre a possibilidade de realizar outras realidades, é preciso manejá-las.

E como me sinto feliz em saber que o educador mais generoso de que se ouviu falar nasceu no mesmo país que eu. Dividimos a língua materna. Ler muitas de suas cartas me inspirou diversas vezes. É impressionante como são testemunhas de processos preciosos de educação não só no Brasil, como nos lugares em que esteve, fosse nos tempos de exílio, fosse em outros contextos. Cartas que documentam de maneira muito transparente preocupações éticas e transformações – individuais ou coletivas. Testemunhas de realizações e desejos que continuam pulsando a partir do momento em que são publicadas. Numa dialética particular/público que põe em xeque a concepção de vida de um sujeito separada da vivência coletiva. Escritos que trazem memórias que não são mais suas, mas são compartilhadas de maneira fraterna. Sobre esse assunto, trago a última citação da carta:

Memórias individuais e coletivas se alimentam e têm pontos de contato com a memória histórica e são socialmente negociadas e, portanto, incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo: memórias individuais, coletivas e históricas são co-construídas e se interpenetram e, como um processo de construção, apoiam-se em escolhas que orientam uma direção política e social (Lopes, 2006, p. 31).

Direção, essa, consciente do seu posicionamento no mundo e repleta de um sentimento de esperança que nada tem a ver com a espera, mas sim com o trabalho comunitário e revolucionário. Se a memória é negociada, disputada e construída por nós sozinhos e em conjunto, não tenho dúvidas de que sua presença marcante em nosso país tem sido extremamente importante na luta dos oprimidos.

Há alguns anos, procurando o nome de meu avô Mury Jorge Lydia em arquivos digitais ligados à repressão da ditadura de 1964, encontrei seu nome.

Era o mesmo documento em que meu avô censurado, perseguido e preso era citado como subversivo. Seu nome estava na mesma lista. Fiquei ao mesmo tempo espantada, orgulhosa e entristecida. Como pôde haver naquela época (e ainda hoje para corpos negros, favelados e excluídos do que chamamos de cidadania e dignidade) mecanismos tão nefastos de combate à propagação de ideais comunitários? A ameaça que os militares viam em vocês poderia ser no fundo um recalque por não terem a coragem de realizar uma prática ética que fazia sentido ao coletivo? O que poderia ter acontecido conosco se o golpe tivesse falhado e Jango continuasse a governar?

Talvez as perguntas sequer façam sentido, mas elas aparecem junto com o desejo de caminhar tentando honrar seu legado e imaginando que os frutos do que vocês começaram a plantar ainda estão se desenvolvendo no pé desta árvore que chamamos de Brasil.

Com agradecimento e admiração imensos,

Mariana Lydia B.



Figura 2

Lygia Clark, *Caminhando*
(fotografia Beto Felício, 1964,
acervo de imagens do site
oficial da artista, disponível
em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/62314>

Escrevo porque li
Barthes, 2005, p. 11-12

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2024

Ana Mae Barbosa,

Você deve ser uma das poucas pessoas que, pela importância que tem, ainda devem receber cartas. Não sei se faz sentido lógico o que estou falando, mas de alguma maneira sinto que pode ser verdade. Minha primeira curiosidade é: será que ainda as escreve? Será que gostaria de fazer isso comigo? Você não tem ideia da honra que seria se recebesse uma de volta. Certamente esta será uma daquelas cartas que revisamos por vários meses e demoramos a escrever, parindo o texto com muita vontade de diálogo, reflexões e perguntas que gostaria de fazer ao vivo, como se fôssemos amigas de longa data – daquelas professoras que trabalharam conosco e se tornaram quase irmãs de área. Lendo alguns de seus livros e encontrando sentido em muitas de suas abordagens, sinto que trabalhamos juntas em vários projetos de arte-educação – ainda que você não me conheça ou faça ideia da minha existência. Tenho muito para te contar e uma vontade enorme de saber o que você teria para me atualizar!

Deve ser esquisito saber que se é referência de tal maneira em uma área que de certa forma se está presente, mesmo na ausência, em um sem-número de salas de aula, pesquisas e livros por aí. Tenho a sensação de que se chegasse nesse nível de maturidade dentro de alguma área de atuação, me assombraria saber que tudo que eu fizesse passaria e ter um peso e um olhar muito mais atento simplesmente porque me tornei referência. Como um gigante que foi se tornando cada vez maior a cada dia e passa a desejar voltar a ter o tamanho dos outros, pois todos o olham de baixo para cima o tempo todo e tudo que você fizer será visto como maior e mais importante. Acho que se estivesse nessa posição talvez não me sentisse tão à vontade para o experimental, coisa que é fundamental na minha prática. Imaginar que pegaram uma proposição a princípio aberta e libertária que tentei desenvolver e transformaram-na numa cartilha para se copiar e colorir talvez me fizesse querer fugir atrás da montanha. Imagino se isto já passou pela sua cabeça. Se sim, tenho duas perguntas: Como é discordar de parte das interpretações que fazem sobre suas contribuições para a arte-educação? Isso te afetou em algum momento?

Depois de fazer essas perguntas, fiquei pensando sobre como uma das coisas mais importantes desta carta seria não as coisas que estou falando, não eu mesma como autora e o que apresento como possibilidade, mas a investida sua, como leitora desta carta, para desvelar esse caminho tortuoso e fazer dele algo que faça sentido para você. A pessoa mais importante de uma carta, na verdade, talvez não seja a autora dela, mas sim sua destinatária (e consequentemente leitora) que, em seu gesto de pegar do correio, abrir e ler, presentifica as reflexões e tem total poder de escolha para continuar ou interromper a leitura, se interessar ou desgostar do escrito, concordar, discordar ou querer dialogar sem maniqueísmos. Lembrei de um trecho de Barthes (2004, p. 64):

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrase com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.

Sabe, Ana, peço desculpas por esta escrita meio desviante, talvez labiríntica, vai para lá, para cá, volta, avança, às vezes parece não sair do lugar. Trago a imagem do trabalho *Caminhando*, de Lygia Clark (Imagen 2) pois esse gesto e proposição de recortar uma fita de Moebius dialogam com a ideia de transitar entre o dentro e o fora de maneira quase infinita, dando a impressão de não sair

do lugar – e saindo tanto, ao mesmo tempo – que a carta pode trazer. É que talvez a carta esteja ligada de forma indivisível à percepção do momento presente e às questões que afetam quem a escreve, e muitas vezes isso pode terminar quase como um fluxo de pensamento. Essa escrita que fica num espaço entre o passado e o presente, o eu e o outro, privado e público, um “espaço entre” que, por não estar totalmente dentro nem fora, por não ter um objetivo mais fundamental que esse diálogo, acaba revelando essas bordas, que constituem o ser humano e as relações que traçam com o mundo, localizando de diversas maneiras quem escreve e não sendo de maneira nenhuma neutra quanto a isso. A carta até pode ser objetiva, ser apenas um recado, mas não é sobre essa carta que me interesso. E sim à carta como proposta, abertura corajosa, aposta e investimento de tempo para se pensar e escrever o que se quer falar com a outra pessoa.

A carta talvez tenha um pouco esse caráter, de certa forma te permite se demorar, falar sobre o que vem na cabeça e não ficar com medo de se tornar um áudio gigante que a pessoa não vai querer ouvir (ou vai fazê-lo na velocidade 2 – sinais de nossos tempos). A carta demonstra uma das características mais basilares de nossa espécie: o fato de sermos seres sociais, coletivos e com cultura e uma pulsão gigante por compartilhar, criar, ajudar, duvidar, homenagear, e tantas coisas que uma carta (bem como nossas experiências coletivas) pode fazer.

Se entendemos o mundo que nos cerca como acontecimentos, se o que nos passa tem a ver com contextos históricos e também particulares, e promove sensibilidades, sendo mediado ou mesmo constituído fundamentalmente por imagens, de certa forma podemos dizer que professores de arte têm como um de seus materiais principais a experiência. Algo de que, de certa maneira, você se aproxima ao defender que “somente a produção não é suficiente para a leitura e o julgamento de qualidade das imagens produzidas” (Barbosa, 2010, p. 35), e que “temos que alfabetizar para a leitura da imagem” (p. 36). Ao ter um olhar mais fundamentado e cuidadoso para as imagens – a sua produção, em que realidade está inserida – e analisar de maneira mais profunda os elementos e significados possíveis delas, podemos estar também processando, organizando e promovendo experiências afetivas. Ao trazer o familiar e cotidiano, junto com o desconhecido, para a sala de artes, e junto a eles não só promover o olhar, a escuta atenta, a contextualização e a criação, mas sobretudo a experiência coletiva, estamos possibilitando que “a criança, suas necessidades, seus interesses e seu

desenvolvimento [...] [sejam] respeitados e, ao mesmo tempo, [...] [estamos respeitando] a matéria a ser aprendida, seus valores, sua estrutura e sua contribuição específica para a cultura" (p.36).

É muito importante que você construa a sua defesa da abordagem triangular dessa forma, pois demonstra que não é uma receita de bolo, e sim a consciência de que elementos são muito importantes de ser trabalhados com estudantes de arte no contexto das escolas. Há quem diga que já é uma análise de arte-educação datada, voltada para as experiências do século 20, mas a mim parece que leram colocando regras onde seriam proposições flexíveis em prol da autonomia do fazer-se estudante de arte e fazer-se professora de arte. Eu diria também que, por mais que tenha influência de outras práticas metodológicas dos Estados Unidos da América e de outros estudiosos, identifico muito nosso patrono da educação Paulo Freire nessa maneira de organizar a importância das aulas de arte na construção da subjetividade – e, portanto, na leitura e produção das imagens e dos discursos sobre elas. Sua proposição de contextualização e análise das imagens é ativa, entendendo e produzindo as possíveis ligações do mundo e da sociedade em que se encontram as obras e imagens analisadas de maneira profunda, realizando uma organização mental ou formal não só dessas conexões com a obra, mas dela em si mesma (com seus materiais e recursos). Sem esquecer jamais a autonomia nesse olhar e nesse debruçamento sobre a obra – os caminhos, critérios e escolhas seriam da professora, dos estudantes, de cada grupo. Enfatizando a importância da criação nesse processo, exercendo mais uma vez essa autonomia e também a imaginação, a afetividade, a expressividade e praticando isso que chamamos de autoria, mas também podemos falar que é a subjetividade e a construção constante de “quem sou eu”. Realizar práticas que possibilitem que os grupos de estudantes, ao trabalhar, reflitam sobre o mundo que querem construir juntos, colocando a generosidade da escuta como parte da prática cotidiana – afinal, se é possível eu me descobrir e me construir com autonomia, escuta, informações e recursos que me ajudem a aprender me expressando (o que me parece uma prática de generosidade e acolhimento), como não querer devolver ao mundo essa generosidade e valorização? Como vejo o pensamento libertário de Paulo Freire em sua proposta!

Acredito que uma das coisas que mais nos atrapalha enquanto professoras são as amarras e reduções de tempo que nos fazem ter muita dificuldade de nos demorar em atividades que fariam sentido por conta de demandas externas e

também internas por entender que há muito a se fazer e muita coisa vai ficar de fora. Parecemos não ter tempo para aprofundar o que seria preciso – e digo isso no primeiro ano de minha vida que darei apenas uma aula de arte por semana em diversas turmas, reduzindo meu tempo de trabalho com eles pela metade.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p. 24).

Para mim, a experiência de propor correspondências, artes postais, cartas, bilhetes e afins em sala de aula pode ser potente como instrumento poético e educacional se fizer parte do processo de criação de narrativas para si mesmo e também facilitar tanto a análise quanto a contextualização. Sinto que consigo utilizar a sua abordagem de maneira autônoma, junto com outras abordagens que me façam sentido dependendo do ano, da turma, da série, das relações que construí com a escola e das condições materiais que eu tiver como professora.

Se no ensino fundamental propus a partir de algumas obras de arte uma troca de artes postais e poéticas que se desdobravam do gesto de estender as mãos e dizer “te ofereço” aos colegas de turma, facilitando o fortalecimento dos laços, a autoestima e o entendimento da proposta da obra trabalhada, neste ano no ensino médio pude tanto escrever cartas para me despedir de alunos como propor que criassem e escrevessem para si mesmos bilhetes que enviariam por correio, depois de conhecer mais a arte postal brasileira. Já tenho vontade de, ano que vem, propor que escrevam cartas com comentários e perguntas a artistas que vamos trabalhar, para que eu envie a eles e, caso haja respostas, continuemos trabalhando de forma profunda. Me sinto feliz em poder realizar essas experiências dentro do campo da arte-educação.

Não sei se esta carta está fazendo sentido para a senhora, e gostaria de saber se sua percepção se aproxima de alguma forma da minha. Mas não tenho

controle sobre este desejo, apenas a escolha sobre expressá-lo na carta ou não. O fiz. É que você a meu ver é a maior arte-educadora viva, e percebo que uma de suas grandes potências é fazer uma ótima leitura da realidade do Brasil sempre que escreve e fala sobre arte-educação. Tanto você como Paulo Freire me parecem ter entendido e tentado trabalhar no sentido de utilizar como material precioso aquilo que Guattari traz como um dos diferenciais no Brasil (apesar de sua fala sobre povos originários e as diferentes regiões do Brasil incomodar um pouco por saber que ele era um homem francês e, portanto, fala de um lugar aproximado do colonizador). Ainda assim, trago um trecho da fala dele:

Eu gostaria apenas de fazer dois comentários sobre o Brasil que me parecem merecer muito uma reflexão. São dois pontos. É que essa heterogeneidade dos processos subjetivos é acompanhada de outro tipo de disposição geral que é a das mídias, porque todos os atores, inclusive os pobres, os que morrem nas favelas, têm televisão. Sistemas de subjetivação de televisão alcançam todos os participantes. Então não é como se houvesse uma reserva de aborígenes ou pessoas completamente perdidas em um canto enquanto se cria um enclave industrial, não! Existe a pretensão de criar um grande Brasil, um grande mercado subjetivo e que é através desse instrumento que não é um instrumento de intercâmbio monetário, que não passa por signos monetários..., porque, repito, mais da metade dos brasileiros praticamente não participam da economia monetária, daí os níveis de inflação alucinantes, mas ela passa pelas semióticas midiáticas de massa. Esta seria a primeira observação. Segunda observação: os arcaísmos – entre aspas, porque são processo de territorialização subjetiva – obviamente existem entre os negros, existem no norte do Brasil, na Bahia etc., e existem entre os índios, o que é bastante natural, pois podemos entender que esses grupos se apeguem, estão reconstituindo uma subjetividade com os meios de que dispõem, com o que puderam recuperar antigos cultos africanos, coisas desse tipo. Mas isso o que é muito mais interessante é que são esses mesmos arcaísmos que operam o conjunto da sociedade brasileira. Isso quer dizer que temos um duplo movimento de subjetivação, de um lado a mídia capitalista conquista todos os 120 milhões de brasileiros. Mas, tendencialmente, também os cultos como candomblé, como os cultos afro, também alcançam o conjunto da subjetivação dominante.

Aqui há uma produção de subjetividade que me parece completamente diferente dos outros casos, que se desenvolveram em entidades que poderiam mais ou menos ser circunscritas, uma classe social ou um grupo ou, por exemplo, a subjetividade dos bretões etc. [...] no caso do Brasil existe outro modo de desenvolvimento que, a meu ver, a longo prazo, questionará os modos de subjetivação no planeta hoje, acabará questionando-os tão intensamente quanto ao modelo japonês. Acho que teremos que pensar sobre esses dois tipos de produção de subjetividade que estão se desenvolvendo diante de nossos olhos (Deleuze, Guattari, 1986, p. 17-18).

É um trecho enorme, mas tive dificuldade de tratá-lo ou reduzi-lo, pois gostaria de te fazer algumas perguntas sobre ele, sabendo que você entende muito mais do que eu sobre criação de subjetividades no contexto de sala de arte, que é o que me interessa: se ele estava certo e “existe a pretensão de criar um grande Brasil, um grande mercado subjetivo”, como nós, professoras de arte, podemos colaborar para que esse Brasil não seja construído de fora para dentro e sim de dentro para fora, pelas próprias populações menos favorecidas? Num contexto em que bilionários e seus algoritmos das redes sociais podem interferir diretamente e de forma ostensiva por meio das imagens no entendimento do que seria esse Brasil, mas principalmente do que seríamos nós mesmos, estariamos num momento crítico de defender cada vez mais o aumento das aulas de arte, justamente para não ficar reféns dessas narrativas? Você concorda com o que Guattari descreve e eu relaciono com o multiculturalismo no Brasil, essas produções de subjetividades e identidades heterogêneas, contribuiriam para questionar os “modos de subjetivação no planeta”? Eu acho que concordo, mas não sei dizer exatamente de que forma, e nem quais seriam as consequências disso. Acho que muito do que vivemos, pensamos, criamos e compartilhamos aqui realmente tem algo de único e que pode ser referência para o mundo todo neste século que ainda está no início. Não sou patriota no sentido do que nos últimos anos (e nos últimos séculos) isso significa, mas saber que sou do mesmo país e falo a mesma língua que pessoas como você, Paulo Freire, Clarice Lispector e Conceição Evaristo me dá um orgulho e esperança gigantes.

Escrevo-lhe atravessada pela minha prática como professora de arte de escola pública em meio às mudanças e readaptações ao Novo Ensino Médio,

inspirada por sua prática e tantas outras, e também pela seguinte frase de Paulo Freire (2013, p. 246), tão atual independentemente do momento em que for lida:

É esta exigência que nos faz a sociedade brasileira atual, a de não perder tempo, a de não deixar para amanhã o que pudermos fazer hoje, quanto ao caráter democrático, ético de nossa prática. Quanto mais dramaticamente vivamos a contradição entre a herança bem viva, antidemocrática, e o gosto recente da liberdade, tanto mais devemos competente e responsável estimular o gosto novo da liberdade.

Com imensa admiração e desejo de contato,

Mariana Lydia B.

Mariana Lydia Bertoche é professora-artista doutoranda em estudos contemporâneos das artes na UFF. Trabalha com adolescentes de escola pública em Vitória (ES). Escritora, propositora, ativista.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, v. II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan.-abr. 2002.
- CLARK, Lygia. Site da artista. Disponível em: <https://portal.lygioclark.org.br/acervo/62314/>. Acesso em nov. 2024.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Um diálogo entre Deleuze e Guattari sobre a subjetivação em Michel Foucault. Trad. Mario Marino e Claudio Medeiros (transcrição da aula de 13 maio 1986 na Universidade Paris 8), 1986.
- FREIRE, Paulo. *Cartas a Cristina – Reflexões sobre minha vida e minha práxis*. Org. e notas Ana Maria Araújo Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LOPES, Isa Cristina da Rocha. *Memória e discurso em marcas de correção: cadernos escolares*. Dissertação (Mestrado em memória social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em abril de 2025.

Como citar:

BERTOCHE, Mariana Lydia. De: artista-professora Para: Paulo Freire e Ana Mae Barbosa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 198-213, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

This is Tomorrow e 6^a Jovem Arte Contemporânea: exposição como escola

*This is Tomorrow and 6th Young Contemporary Art:
exhibition as school*

Omar de Oliveira Porto Junior

 0000-0003-2034-1139
omarporto2@gmail.com

Resumo

O presente artigo investiga a possibilidade da exposição como escola, para além do caráter de apresentação e representação. O espaço expositivo como uma espécie de laboratório para as práticas artísticas, a partir de dois casos históricos: a exposição *This is Tomorrow*, realizada na Whitechapel Gallery, em Londres, em 1956, e a 6^a Jovem Arte Contemporânea, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1972. Com base nesses casos específicos, pensa a relação entre arte e educação, em uma perspectiva da história das exposições e da curadoria. Entende a exposição como esse dispositivo de confluência entre práticas pedagógicas e em arte. A exposição como escola, no papel de agenciamento entre campos, formulando outra relação entre a arte e o público, reafirmando o espaço comum entre arte e educação. Repositiona dessa forma a figura do curador autor.

Palavras-chave

Arte. História das exposições.
Curadoria. Arte e educação.

Abstract

*This article investigates the possibility of the exhibition as a school, beyond the nature of presentation and representation. The exhibition space is examined as a kind of laboratory for artistic practices, based on two historical cases: the *This is Tomorrow* exhibition held at the Whitechapel Gallery in London, in 1956, and the 6^a Jovem Arte Contemporânea held at Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo in 1972. Through these specific cases, the article explores the relationship between art and education, from the perspective of the history of exhibitions and curating. The exhibition is a device for the confluence of pedagogical practices and art. The exhibition as a school, in the role of agency between fields, formulates another relationship between art and the public, reaffirming the common space between art and education.*

Em uma série de trabalhos iniciada em 2009, o artista Luis Camnitzer afirma o museu como escola, trazendo o caráter pedagógico das instituições culturais e a arte como forma de pensar, instituindo uma revisão do papel social da arte. Camnitzer intervém nas fachadas de museus com a frase: “O museu é uma escola. O artista aprende a se comunicar, o público aprende a fazer conexões”,¹ propondo a possibilidade de um caráter didático do espaço,² capaz de conectar a prática artística e suas recepções abertas e fabulatórias.

Nesse sentido, este artigo está próximo da ideia de Camnitzer, ao investigar não só o museu como escola, mas a própria exposição como escola, inscrita em um recorte específico no tempo e no espaço de uma prática em arte e curadoria. Ela é capaz de relacionar e dialogar com o espaço e o público, em uma condição física e discursiva da exposição. Como Camnitzer afirma, é no museu que o público aprende a fazer conexões, e acrescento que é nas exposições que essa troca se estabelece. Foi esse o ponto de partida para pensar essas aproximações, da exposição como um espaço de construção do saber e da prática em arte. Não no cânones do museu e do cubo branco, mas na busca de outras espacialidades para a construção de sentidos curoriais e historiográficos.

Como estudo de caso dessas possibilidades expográficas, o presente artigo tem como proposta investigar a exposição *This is Tomorrow* que aconteceu na Whitechapel Gallery em Londres, de 9 de agosto a 9 de setembro de 1956, e a 6^a Jovem Arte Contemporânea, de 14 a 28 de outubro de 1972, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), pelo professor e crítico Walter Zanini. E, com base nessas exposições, pensar a relação entre arte e outros campos do conhecimento, em uma perspectiva da história das exposições e da curadoria, entendendo a exposição como esse dispositivo de contaminação entre os diversos campos do saber.

¹ Esse trabalho surge dentro da organização de uma exposição individual em um grande museu, quando, ao questionar o diretor artístico sobre o programa educativo da exposição, Camnitzer recebe como resposta a informação de que aquilo era um museu e não uma escola. Como provocação, o artista insere a frase na imagem da fachada do museu.

² Sem esquecer o museu como espaço de disputa e não como espaço neutro, é necessária sua revisão não só como análises críticas, mas de suas estruturas, como propõe Françoise Vergès (2023).

A exposição This is Tomorrow, com curadoria de Lawrence Alloway³ e Theo Crosby,⁴ propôs uma relação entre arte e arquitetura na máxima utópica da síntese das artes, articulando as possibilidades de colaboração entre artistas e arquitetos de um modo interdisciplinar. Após quase dois anos de início dos trabalhos, os 37 participantes da exposição foram distribuídos em 12 grupos de três ou mais, tendo como ideia central pensar a prática artística de forma colaborativa. Para isso, foram convidados artistas, teóricos, arquitetos e *designers* que, em conjunto, propuseram trabalhos para a exposição, além de cada grupo ter ficado responsável por seis páginas do catálogo, com uma espécie de declaração sobre o processo de trabalho e fotografias.

No *release* da exposição, Lawrence Alloway informa que a exposição apresentaria os artistas do futuro, pensando que muito dos participantes da exposição estavam em torno dos 30 anos e que havia nesse encontro o desejo de pensar para além do presente (Alloway, 1956, p. 366). Podemos dizer que a exposição se tornou um cânnone para os estudos em curadoria que investigam a relação entre arte e arquitetura. Além de a mostra figurar entre as exposições escolhidas por Bruce Altshuler (2008)⁵ em seu livro *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history*, v. I (1863-1959), ela influenciou diversos curadores que trabalham nessa confluência.

Entender o contexto histórico de Londres no período da exposição talvez seja importante para pensar as motivações que levaram à realização da exposição e as práticas que estavam em jogo no período do pós-guerra na Europa. Ao fim da guerra, Londres teve parte da cidade bombardeada, tendo que encarar as possibilidades de reconstrução e planejamento urbano da cidade. Ao mesmo tempo que crescia uma indústria de massa e midiática. Do ponto de vista da sociedade, houve construções que contribuíram ainda mais para uma segregação da cidade com a criação da New Town por parte do governo. Alison e Peter Smithson, arquitetos, fundadores, participantes do Independent Group – formado

³ Lawrence Alloway (1926-1990), crítico de arte e curador. Foi fundador do Independent group, junto a Alison e Peter Smithson.

⁴ Theo Crosby (1925-1994), arquiteto e *designer*, participou do grupo 1 e é apontado também como curador da exposição. Fundou o escritório de arquitetura e *design* Pentagram (1972), no qual havia uma estrutura de organização mais horizontal e multidisciplinar.

⁵ Bruce Altshuler (1949), filósofo, pesquisador e professor na New York University, publicou em 2008 um livro em dois volumes sobre as exposições que contribuíram para a história da arte.

por artistas e arquitetos, a ele voltarei adiante – e também da exposição, vão criticar essa forma de planejamento urbanístico como um retrocesso na compreensão das questões urbanísticas das cidades além de questões formais estilísticas dessas arquiteturas.

Outro ponto fundamental para entender as questões anteriores à exposição e os movimentos que a tornaram possível foi a criação do Institute of Contemporary Arts (ICA). Fundado em 1946, trata-se de espaço multidisciplinar que reuniu artistas, arquitetos, cineastas e músicos, tornando-se um centro de debate, exposições e mostras de cinema. O ICA atraiu diversos artistas jovens e professores da Central School of Art, que encontraram nesse lugar outra possibilidade de trocas e de práticas. É nesse contexto que o Independent Group foi criado em 1952 – alguns jovens começaram a se reunir de forma própria, organizando palestras e debates dentro do ICA, até que, com a chegada do crítico Reyner Banham, o grupo se consolidou, formando uma identidade e um nome próprio. Seus membros tinham como afinidades a repulsa à cultura dominante dada pelo modernismo e seu elitismo que desprezava a cultura visual cotidiana. Vão interessar também ao grupo, as mudanças no modo de comunicação ocorridas nesse período, justamente pela relação que elas estabelecem com a população e por seu modo efêmero de circulação.

Parallel of Life and Art, primeira exposição do grupo, na galeria do ICA, entre 2 e 27 de setembro de 1953, foi organizada por parte dos fundadores do grupo: Nigel Henderson (fotógrafo), Eduardo Paolozzi (escultor), Alison e Peter Smithson (arquitetos) e Ronald S. Jenkins (engenheiro); nela já estão delineados os pensamentos e as práticas do grupo, apontando para um interesse pela cultura popular e comercial, pelos filmes de ficção científica, pela publicidade e pela música pop. Apesar do caráter coletivo o Independent Group conservava certa autonomia de seus membros em um modo mais livre e aberto.

Exposição fotográfica, as obras de Parallel of Life and Art, dispostas de forma livre, foram expostas tanto nas paredes em diversas alturas e também inclinadas quanto no teto, bem como suspensas na vertical. Em um primeiro momento, a mostra teve resistência em ser aceita pelo ICA devido a seus custos, mas logo depois os propositores conseguiram um financiamento, tornando-a possível.

Na montagem, a relação entre as imagens articulava um modo espacial de exibição. Essa “caixa de imagens” foi construída pelos propositores que se reuniram trazendo diversos materiais considerados relevantes para pensar a exposição ao longo dos encontros. A justaposição e também as montagens dessas imagens possibilitavam analogias e associações entre arte e técnica, numa tentativa de aprofundar as camadas das imagens, indo além de sua aparência superficial.

A segunda exposição organizada pelo grupo marca também seu fim. *This is tomorrow*, inaugurada em 1956, tinha como ideia inicial colocar em relação arquitetos, escultores e pintores. No total, foram 37 participantes divididos em 12 grupos⁶ que ocuparam o espaço da galeria de forma a fornecer ao visitante o percurso da exposição, do primeiro ao último, de forma gradual. Isso mostra que, apesar de a exposição ter sido criada de maneira coletiva, cada grupo teve autonomia na organização e na disposição dos trabalhos no espaço que lhe fora reservado.

A galeria foi ocupada por diversos trabalhos instalativos e alguns participativos, atravessados pela teoria da comunicação e pelos estudos em topologia. Cada grupo criou seu trabalho para além de uma experiência individual, buscando confluir suas práticas, na tentativa de construção de outra metodologia comum. Apesar de não haver nenhum ponto de partida estético para os trabalhos dos participantes, houve naturalmente uma separação entre eles, tanto em linguagem quanto em espaço, tendo em vista que o Independent Group (Grupo 6) vai cercar sua área de exposição, enquanto os artistas com linguagem construtiva vão ocupar de maneira mais fluida e aberta o espaço da galeria. De todo modo, podemos pensar *This is Tomorrow* como outra alternativa ao cubo branco, tão disseminado nos modelos expográficos desde então; assim, o espaço expositivo e seu modo expográfico são pensados de maneira conjunta em cada grupo.

⁶ Grupo 1 – Theo Crosby, Germano Facetti, William Turnbull e Edward Wright; Grupo 2 – Richard Hamilton, John McHale e John Voelcker; Grupo 3 – JDH Catleugh, James Hull e Leslie Thornton; Grupo 4 – Anthony Jackson, Sarah Jackson e Emilio Scanavino; Grupo 5 – John Ernest, Anthony Hill e Denis Williams; Grupo 6 – Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson; Grupo 7 – Victor Pasmore, Erno Goldfinger e Helen Philips; Grupo 8 – Richard Matthews, Michael Pine e James Stirling; Grupo 9 – Kenneth Martin, Mary Martin e John Weeks.; Grupo 10 – Robert Adams, Peter Carter, Frank Newby e Colin St. John Wilson; Grupo 11 – Adrian Heath e John Weeks; Grupo 12 – Lawrende Alloway, Geoffrey Holroyd e Toni del Renzio.

Como o percurso da exposição foi organizado de forma gradual entre os grupos, é interessante entender, mesmo que de maneira breve, como cada grupo pensou o seu espaço e o seu trabalho. O Grupo 1 apresentou uma instalação com placas e cartazes da exposição em painéis suspensos fixados na estrutura metálica da cobertura; o Grupo 2 projetou um espaço imersivo com entrada específica e composto por grandes painéis com imagens populares, uma delas um robô segurando uma modelo e a imagem de Marilyn Monroe sobreposta, na parede ao fundo um cartaz com uma pintura de Vicent Van Gogh, também havia na instalação uma Jukebox em que o visitante poderia escolher uma música, claramente uma citação da cultura pop Britânica deslocada para uma exposição.

No espaço reservado ao Grupo 3 havia um mural curvo em que eram fixados os painéis, terminando em uma escultura de metal e plástico de Leslie Thornton. O Grupo 4 criou uma espécie de escultura de parede com argila em forma topológica em conjunto com a iluminação; o Grupo 5 fez uma homenagem ao construtivismo com reproduções dos trabalhos de Kasimir Malevich e Vladimir Tatlin incorporando também esculturas/modelos arquitetônicos dos membros do grupo.

De modo diferente, o Grupo 6 projetou um espaço quase separado da exposição, uma espécie de sítio arqueológico com objetos, fósseis e pedras, articulando a ideia de tempo e processos de pesquisa. Adiante, aprofundarei o trabalho do grupo, entendendo sua contribuição para essa aproximação entre os campos, em um modo interdisciplinar configurado a partir do espaço expositivo.

O Grupo 7 projetou um cubo de 1,2m de aresta construído no espaço da galeria para expor seus relevos; o Grupo 8 expôs uma escultura branca abstrata em papel machê, mas com viés topológico e ao lado da escultura havia imagens de um estudo fotográfico focalizando bolhas de sabão. De modo mais instalativo, o Grupo 9 construiu três painéis montados na forma de um triângulo equilátero e no centro da instalação havia um mólide de Kenneth Martin. A instalação do Grupo 10 consistia em um corredor com superfície branca e formas circulares, cilíndricas e lineares esculpidas nas paredes, levando a uma escultura de Robert Adams feita em folhas de alumínio côncavas. O Grupo 11 construiu uma parede linear independente de blocos de concreto vazados, alguns avançando e outros recuando da linha de construção, obtendo um efeito de luz e sombra. Por último, o Grupo 12 propôs um grande quadro com páginas de revistas e imagens encontradas, formando uma espécie de quadro de avisos, entendido como um modo de organização do “continuum visual moderno”.

Pensando nessa aproximação e diálogo entre os campos da arte e arquitetura e nessa configuração pedagógica da exposição, dos 12 grupos participantes da exposição, o 6, formado por integrantes do Independent Group – Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson –, foi o que articulou de maneira mais profunda esse modo de confluir práticas. Juntos, eles já haviam organizado a exposição *Parallel of Life and Art* e, desde então, já aprofundavam afinidades chegando a essa proposta do *Patio and Pavilion*.

O pátio foi projetado por Nigel Henderson e Edoardo Paolozzi, com objetos e imagens, e pavilhão por Alison e Peter Smithson, e construído em estrutura de madeira e cobertura em telha ondulada translúcida em que foram dispostos objetos. Na parte interna do Pavilhão, foram expostos mais objetos dispostos no chão e uma fotocolagem feita por Henderson, além de um aro de roda de bicicleta exposto na parede. O espaço funciona quase como um lote dentro da galeria, fechado com chapas de alumínio reflexivo, e esse pavilhão construído dentro. Os membros do grupo coletaram objetos, pedras, um aro de roda de bicicleta e os agruparam para exibição dispostos e organizados em um processo quase arqueológico.

A exposição é tida como fato inaugural da pop arte britânica e do New Brutalism e, nos últimos anos, tem sido matéria de várias pesquisas no campo da história das exposições e também de remontagens por diversas instituições. Em alguns casos, essas remontagens são elaboradas por fragmentos da exposição coletiva, incluídos em mostras individuais dos artistas que participaram da exposição de 1956, como as retrospectivas de Nigel Henderson, em 2001, e de Richard Hamilton, em 2014, na Tate Modern. O que ocorreu também, com a exposição *Parallel of Life and Art*, ponto de partida para uma curadoria realizada pelo Museum The Hepworth Wakefield em 2013, em que foram expostos documentos, catálogos e obras que estavam na exposição de 1953.

É preciso ter em vista o fato de que as exposições são pensadas em determinado momento e projetadas para responder a condições históricas específicas. Dessa maneira, investigar também essas remontagens é tentar entender quais mecanismos da história da arte – instituição, artista, curadoria e mercado – elas acionam. A curadoria, portanto, também é uma construção de historicidade viva, como afirma Cauê Alves (2010, p. 57):

A curadoria como historicidade viva jamais poderá reduzir o trabalho de arte a um argumento ou um discurso sobre o passado e sim o oposto, é o discurso da curadoria que precisa se instalar no interior da obra e em sua relação com o público para abrir um futuro.

O crescente interesse por essas exposições históricas reflete outro campo de estudo da história da arte, tornando-as ferramentas presentes nas curadorias contemporâneas, seja em seu modo conceitual pelas escolhas como reencenação, seja por um modo de ativação a partir de conceitos, exposição de documentos, projetos e outros materiais. Um processo de elaboração historiográfica.

No caso específico dessas exposições, outra questão é o fato de elas serem remontadas não de maneira literal. Uma parte seguiu o mesmo modo conceitual para pensar o contemporâneo, refazendo quase uma reatualização da exposição. Já a outra adotou abordagem mais histórica, expondo documentos, obras que estiveram na exposição original e peças da coleção do museu que se relacionam com o período histórico em questão. Assim, estabelece-se uma segunda interpretação, evidenciando os processos curatoriais de seleção e montagem da exposição.

O modo como a própria galeria Whitechapel escolhe remontar de forma conceitual a exposição é uma atualização desse cânones. *Is This Tomorrow*⁷ foi a exposição que a galeria reimaginou em 2019, em um processo semelhante ao da exposição de 1956, tendo também sido convidados artistas e arquitetos, só que dessa vez para repensar as questões do século 21. A exposição foi programada para celebrar e imaginar o contemporâneo em uma perspectiva não só de futuro, mas de ações no presente.

Essa espécie de remontagem reforça a influência e reverberação da exposição de 1956 e de um certo legado do Independent Group. Além da remontagem, a galeria fez uma edição fac-símile do catálogo original da exposição de 1956. E, articulando com esse contexto histórico da mostra, foram exibidos cartazes, documentos do arquivo da galeria, correspondência entre os artistas, além de fotografias raras.

⁷ A exposição aconteceu de 14 fev. a 12 maio 2019, com patrocínio do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (Maat), Portugal) e contou com os trabalhos dos arquitetos Adjaye Associates, Apparata, Rachel Armstrong, Rana Begum, Tatiana Bilbao Estudio, Cao Fei, Mariana Castillo Deball, Cécile B. Evans, Simon Fujiwara, Andrés Jaque/Office for Political Innovation, Kapwani Kiwanga, David Kohn Architects, mono office, Farshid Moussavi Architecture, Hardeep Pandhal, Amalia Pica, Jacolby Satterwhite, Zineb Sedira e Marina Tabassum Architects.

Na exposição de 2019, foram criados dez grupos, principalmente de artistas e arquitetos selecionados pela curadora-chefe da galeria, Lydia Lee. A curadoria contou com projetos experimentais que articulam espaço, modelos formais e estruturas em trabalhos que incorporam filmes, objetos e obras de arte. Diferente de uma reencenação, esse modo escolhido pela galeria pode ser lido como uma forma de ativação histórica e elaboração de um legado. Ele redimensiona o caráter experimental e processual dessas práticas em arte e arquitetura no contemporâneo, com as linguagens e ferramentas conceituais e discursivas do presente.

Essa busca por pensar o amanhã está relacionada com a ideia de futuro, algo bem explorado pelas vanguardas modernas, que manifestavam o desejo de pensar outras formas de construção de linguagem. O filósofo italiano Franco 'Bifo' Berardi (2019, p. 22) vai investigar a construção desse futuro pelos modernos, que passa pela ideia de progresso, “como aperfeiçoamento do conhecimento da esfera técnica e da potência humana”, presente também no horizonte utópico das vanguardas modernas. Bifo vai trazer a poesia e a palavra como outro modo para pensar essas vanguardas e vai afirmar a partir de Maiakovski que “o futuro é objeto da própria ação linguística. O futuro é um efeito de linguagem” (p. 52). Nesse sentido, This is Tomorrow também foi um laboratório dessas investigações de linguagem, dentro do campo da arte e da arquitetura. Se na exposição de 1956 havia esse tom esperançoso do amanhã, a exposição de 2019 teve uma visão crítica e sombria do futuro.

This is Tomorrow, como coloca Altshuler (2008), é um ponto de inflexão nas práticas expositivas, principalmente pelo modo de construção e exibição da exposição. Sendo toda montada pelos participantes, ela ganha um corpo de prática compartilhada, uma tentativa de estabelecer contaminações entre artistas e arquitetos, incorporando um caráter pedagógico para além da condição do ateliê. Um caráter experimental que não enfatiza a ideia do curador autor ou de obra única, mas sim uma prática coletiva e descentralizada. O próprio Crosby (2008, p. 372), idealizador da exposição, em texto escrito em 1956, tem uma visão crítica da especialização:

A contínua fragmentação das artes e a falta de um princípio coordenador, uma teoria dominante a qual todas as artes e ciências aderem, são características de nosso período, geralmente atribuídas ao crescimento da especialização e ao grande aumento do conhecimento desde

o Renascimento – tão vasto que o indivíduo consegue abranger mais de um assunto. O resultado de tal generalização é que os especialistas raramente tentam algo fora de sua própria especialidade; eles veem o mundo exclusivamente por seus limitados campos profissionais. Em nenhum lugar isso é mais evidente do que na relação dos arquitetos com outros artistas.⁸

De certa maneira, essa questão levantada por Crosby ainda se faz presente quando pensamos nas possibilidades de relações entre arte, educação e arquitetura no contemporâneo. Nesse sentido, a exposição possibilitou o encontro de diversos campos do saber, tornando-se um espaço pedagógico.

Ana Albani de Carvalho (2012, p. 57) traz em seu artigo a ideia da exposição como dispositivo na arte contemporânea, reposicionando o campo de estudo da história das exposições e possibilitando

ir além da dicotomia técnico-simbólica que permeia parte significativa dos estudos sobre o tema, assim como relativiza a tendência a depositar excessiva ênfase na observação de um único componente do conjunto, seja ele o curador, o artista, a obra, a expografia ou a instituição.

Dessa maneira, o dispositivo é tido como campo complexo e “multilinear”, principalmente no que se refere à produção e recepção das exposições. Pensar essas remontagens é também entender esses mecanismos de construção de cânones para o campo da história das exposições e da curadoria.

A experiência de Walter Zanini à frente do MAC-USP e sua proposição Jovem Arte Contemporânea se aproximam desse modo de pensar o espaço expositivo como possibilidade para um modo compartilhado de práticas, além de dar espaço a práticas mais contemporâneas que explorem outras linguagens. Nesse sentido, a 6^ª JAC, realizada de 14 a 28 de outubro de 1972 no Parque Ibirapuera, em São Paulo, é um caso que tem afinidades com a ideia da exposição como escola, estudo de caso deste artigo.

⁸ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The continued fragmentation of the arts and the lack of a coordinating principle, a dominant theory to which all the arts and sciences subscribe, is characteristic of our period. It is usually ascribed to the growth of specialization and the vast increase in knowledge since the Renaissance—so vast that no man can compass more than one subject. The result of such a generalization is that specialists seldom attempt anything outside their own specialty; they see the world exclusively through their professional blinkers. Nowhere is this more apparent than in the relation of architects to other artists.*

Nesse período o Brasil estava sob uma ditadura militar marcada por repressão, censura e torturas, intensificadas após o Ato Institucional n. 5, em 1968. Artistas e figuras políticas foram perseguidas e presas pelo regime. Ainda assim, “a universidade não escapou à repressão, mas era um reduto de resistência” (Zanini, 2010, p. 187). Nesse contexto, o museu configurava-se como um espaço possível de atuação dentro das limitações impostas pelo regime que o país enfrentava.

A partir de uma sugestão do artista Donato Ferrari, Zanini propõe uma espécie de loteamento do espaço do museu, tendo os 1.000m² reservados a exposições temporárias sido divididos em 84 lotes com diferentes dimensões e desenhos, cada um deles sorteado para os 210 artistas inscritos no programa. Inicialmente haveria uma verba como subvenção aos trabalhos apresentados, que foi, entretanto, utilizada para viabilizar o catálogo da mostra. Zanini incorpora ao espaço do museu o processo de produção dos trabalhos, por meio de cronograma segundo o qual os artistas poderiam produzir em sua própria área, agregando ao papel do museu como lugar de exposição um espaço de ateliê.

Não se tratava de uma “explosão” para ser vista em cinco minutos ou numa noite solene de inauguração; era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo com uns e outros, na procura da compreensão de cada atitude, de cada comunicação, por mais hermética ou ingênua que se revelasse, no entendimento dos seus resultados e frustrações (Zanini, 1972, s.p.).

Nesses dois modos, é elaborada outra relação com o espaço expositivo e com as práticas artísticas por intermédio da curadoria, inscrevendo o lugar da exposição como laboratório. Ou, como escreve a artista Amélia Toledo (1972, s.p.) no catálogo da JAC-72, a exposição é “um documento significativo de uma situação. Estimulou, incomodou. Serviu. Já não serve, se quiserem repeti-la. É urgente inventar outras”.

O programa de exposições Jovem Arte Contemporânea, elaborado por Walter Zanini, iniciou-se em 1963, estendendo-se até 1974. Inicialmente com linguagens restritas e realizadas anualmente de forma alternada. A Jovem Desenho Nacional e a Jovem Gravura Nacional antecederam a Jovem Arte Contemporânea, realizada anualmente a partir de 1967 – uma alternativa elaborada por Zanini em contraposição aos salões tradicionais. Realizado no Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1967 e 1974, de modo que o museu se abriu para outras linguagens da arte, envolvendo nesse processo professores e alunos da própria universidade, artistas brasileiros e estrangeiros. O museu se torna esse espaço aberto a práticas experimentais, tanto museológicas quanto institucionais, aproximando-se da ideia de museu como escola.

Em suas primeiras edições, 1963-1971, ainda havia critérios tradicionais de seleção, como limite de idade, nacionalidade, obras inscritas, júri de seleção e premiação. Com o debate gerado na edição de 1971, ocorreu uma revisão desses critérios, resultando na sexta edição, de 1972, em um modo mais experimental. Além de inscrições individuais de artistas como Maria Bonomi, Amélia Toledo, Arthur Barrio, Sérvelo Esmeraldo, Rubens Gerchman, Jannis Kounellis, Lydia Okumura, a exposição contou com participação de nomes que depois iriam se formar como arquitetos Isay Weinfeld e Marcio Kogan, e também grupos e equipes de alunos e funcionários da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap).

Trata-se do MAC como museu universitário, e há, dessa forma, uma abertura a processos experimentais, à arte conceitual e à produção coletiva,

O MAC procurará centralizar a VI JAC nas tendências artísticas contemporâneas que transferem a ênfase do objeto produzido para os processos de produção: arte do efêmero, arte sensorial e conceitual, arte ambiental, e outras opções criativas que nos dias atuais voltam sua atenção para os processos dinâmicos da atividade artística (Regulamento VI JAC 1972, s.d.).

Aprofundando o caráter processual da obra de arte e sua elaboração e relação com a própria exposição/manifestação, conforme catálogo da mostra, havia essa dupla ação da exposição como manifestação. Foi elaborado um cronograma com as atividades da exposição que compreendia: no primeiro dia (14/10/1972), o sorteio dos lotes entre os inscritos na exposição, oito dias para a montagem dos trabalhos, um dia para apresentação das propostas de trabalhos, *happenings*, performances, dois dias para discussão pública das propostas, e o último dia para uma atribuição de verbas para a pesquisa. Durante todo esse processo, a exposição estava aberta ao público para visitação e também interação, próxima à ideia de exposição como escola, desenvolvida neste artigo.

Dos trabalhos realizados nos lotes da exposição, o lote 11 foi sorteado para o artista Rubens Gerchman, que morava em Nova York e passou instruções

para a execução de seu trabalho. A ação consistia em textos escolhidos, lidos pelo ator Antônio Luiz Cagnin. Já no lote 15, o artista colocou carne de boi em estado de putrefação, gerando incômodo, levando outros artistas a organizar um abaixo-assinado para a retirada da obra, um episódio que evidencia as tensões existentes entre artistas e a instituição durante a exposição. O lote 19 foi cedido pelo artista Mario Luiz Savioli, para Isay Weinfeld e Marcio Kogan. Alunos do Colégio Estadual Martins Penna, liderados pela professora Jacira Barros, ocuparam o lote 26. Um grupo de alunos da Fundação Álvares Penteado, chamado equipe C-30, propôs uma manifestação, uma ação performática pela exposição, não se contendo só no lote que lhe foi reservado, mas expandindo a ação pelo espaço. O Grupo Retaguarda, composto pelos artistas Antonio Helio Cabral, Cesar Luiz Mazaracotti, José de F. Teixeira e Romão Bertoncel, propôs a construção da maquete de um edifício, na literalidade da tomada do lote como um lote urbano, e em sua verticalização. Havia também no lote uma placa onde se lia “Construtora para espaço”. Esses casos, informam a diversidade de linguagens e trabalhos realizados na exposição.

O catálogo da mostra enfatiza o caráter efêmero e não objetual da exposição, com trabalhos no campo da arte sensorial e conceitual, perdendo, assim, o objeto em si sua importância. “Agora o projeto substitui o objeto” (Cordeiro, 1972, s.p.) evidencia o modo conceitual e processual que os trabalhos poderiam adquirir, em uma condição de campo aberto. Foram realizadas performances, instalações, experiências e construções tridimensionais, e, segundo Zanini (1972, s.p.),

O que se constatou na 6^a JAC é que as premissas exigidas para a participação foram cumpridas a rigor apenas por uma minoria que realmente soube captar a ideia de realização de um processo mental (e não meramente físico). Mesmo assim a experiência em conjunto revelou uma força extraordinária.

Percebida na diversidade de linguagens de trabalhos de todo o tipo de material e técnica, elaborada para a ação que teve duração de duas semanas, a exposição se tornou esse lugar da experimentação, laboratório, próxima aos processos do ateliê e do elaborar constante de práticas, como se houvesse essa transferência, e os trabalhos passassem a ser construídos no próprio espaço expositivo, ativando, dessa forma, esse caráter pedagógico da experiência do artista em uma exposição.

Desse modo, a exposição se estabelece como uma ação – seja conceitual ou espacial – como o próprio Boletim do Museu aponta: “A partir da orientação definida pelo museu – realizar uma manifestação/exposição ao nível das tendências conceptuais e com a ênfase colocada na presença física do artista no museu...” (*Boletim Informativo* n. 184, 24/10/1972). E reforça o caráter experimental da proposta de Zanini e a prática de um processo criativo comum, conforme destacado em nota publicada na mídia impressa: “O Museu não teve nenhuma semelhança com um mosteiro. Em compensação, virou um galpão alegre e confuso, onde inúmeros jovens forneceram uma contagiente lição de criação em comum” (Araújo, 1972, p. 217). Em outra nota, publicada pelo *Correio Braziliense*, enfatiza-se o caráter revolucionário da mostra, aproximando a ideia de ateliê. Foi aberto um espaço de colaboração e negociação entre os artistas, em que os limites dos processos expositivos de concepção e montagem se diluíam.

Ainda nesse sentido pedagógico da exposição em relação à curadoria, um caso específico foi a criação do cargo de curador pedagógico na 6^a Bienal do Mercosul (2007), a partir do convite do curador Gabriel Pérez Barreiro ao artista Luis Camnitzer (2009, p. 15), que argumenta:

O curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas. É alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante. Foram justamente esses olhos do visitante que nos levaram à conclusão de que é fundamental dar maior permanência e extensão à ação educativa.

Uma prática que reposiciona a relação entre arte e educação, de modo a ativar o caráter pedagógico da curadoria, articulada de modo específico para a exposição e os conceitos implicados no discurso curatorial, como o próprio Camnitzer (2009, p. 19) afirma:

a arte é primariamente comunicação e que, consequentemente, tem uma didática implícita, uma missão educativa inextricavelmente integrada. Arte e Educação não são coisas diferentes. São especificações diferentes de uma atividade comum.

Nesse sentido, a exposição como escola é um espaço pedagógico tanto para artistas quanto para o público que visita as exposições, possibilitando um

espaço de partilha. A figura do curador pedagógico surge como modo de extensão da ação educativa da exposição, colaborando com a preparação da equipe de mediação. O curador pedagógico é como um agenciador dos sentidos discursivos, das obras, da expografia e da curadoria em si.

Retomando o debate no campo da história das exposições, *This is Tomorrow* aconteceu em 1956, uma exposição anterior ao grande cânone e paradigma da história da curadoria que foi *When Attitudes Become Form* (works – concepts – process – situations – information), que aconteceu em Berna, na Suíça, em 1969, tendo Harald Szeemann como curador. Essa exposição tem se tornado paradigma quando se pensa na história da curadoria e na ideia do curador autor. Por outro lado, recentes pesquisas colocam em questão esses cânones e recontextualizam a prática curatorial, inserindo também experiências de brasileiros, como o caso de Frederico de Moraes, Walter Zanini e Lina Bo Bardi, no campo dos estudos históricos curoriais. Como aponta Michelle Sommer (2016, p. 37), é nas experiências de Szeemann, principalmente na *Documenta 5* (Kassel, 1972), que,

a prática curatorial consolida-se como um modelo autoral de estruturação vertical, uma forma subjetiva de interpretação e apresentação de proposições artísticas. O nascimento do modelo curatorial europeu de prática curatorial emerge com vozes discordantes dos artistas, um conflito que se manifesta a partir da discussão sobre a noção de autoria.

Nesse sentido, os casos das exposições aqui discutidas reposicionam também a noção do curador como autor, apresentando-se como uma figura que acompanha processos, analisando e conduzindo as práticas propostas pelos artistas para a exposição. Diferente do modelo autoral de Szeemann, os casos aqui analisados não possuíam estrutura verticalizada entre curadoria e artistas. *This is Tomorrow* e a 6^a JAC tensionam a ideia de curador autor; ao trazer uma descentralização dessa figura, os trabalhos são apresentados e/ou construídos no espaço expositivo, passando da curadoria como seleção de obras existentes para um acompanhamento de projetos.

A 6^a JAC ocorreu em um contexto universitário, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. As inscrições estavam abertas a artistas, incluídos os de outras universidades ou colégios da cidade de São Paulo, e não houve uma seleção tradicional – os participantes foram escolhidos por meio de sorteio.

Nesse sentido, a curadoria se configura como uma proposição, na articulação de uma estrutura que proporciona a participação. De forma semelhante, *This is Tomorrow*, embora realizada em uma galeria comercial, foi elaborada em contexto universitário, do Institute of Contemporary Arts (ICA). Em ambos os casos, a curadoria se apresenta como um gesto propositivo e aberto a processos experimentais, sejam eles transdisciplinares ou conceituais. A exposição é esse espaço de encontro, troca e relações.

Desse modo, tanto em *This is Tomorrow* quanto na 6^a JAC, percebe-se uma divisão do espaço expositivo, ocupado por grupos de artistas, criando núcleos expositivos independentes. Não há uma seleção de trabalhos como em um projeto curatorial tradicional, mas sim um acompanhamento de projetos. Como na 6^a JAC, as propostas apresentadas na inscrição, foram desenvolvidas durante a própria exposição, incorporando projeto, processo e montagem. No caso de *This is Tomorrow*, o processo se deu de forma independente, cada grupo composto por arquitetos e artistas desenvolveu e produziu seus trabalhos, mas concebeu a exposição como um ambiente comum, uma forma de colaboração multidisciplinar.

Os dois estudos de caso apresentados neste artigo evidenciam o caráter pedagógico da exposição, compreendido como um espaço de elaboração, construção e acompanhamento de processos artísticos. Ambas as experiências exploram os sentidos pedagógicos da montagem da exposição, ao incorporar os artistas e suas práticas nos processos de produção e concepção. No caso da 6^a JAC, a visitação foi aberta já no primeiro dia de ocupação dos artistas, permitindo ao público acompanhar diretamente os modos de fazer em arte. O objetivo dessas aproximações, discutidas neste artigo, é propor a exposição como escola, espaço aberto a relações entre a montagem das obras no espaço, e entre os artistas e o público visitante da exposição. Na 6^a JAC, isso ocorre ao deslocar a prática do ateliê para o espaço expositivo; em *This is Tomorrow*, como prática compartilhada de modo interdisciplinar ao reunir artistas, arquitetos e *designers*. Assim, a exposição torna-se escola, um campo em que o artista aprende a se comunicar, e o público a construir conexões. Mais do que exibir, a exposição se inscreve como uma rede de comunicação, em que o público exerce papel fundamental na recepção, interpretação e subjetivação das experiências propostas.

Essa compreensão da exposição como prática pedagógica e espaço processual aproxima-se das questões de Thierry de Duve (2003) no artigo *Quando a forma se transformou em atitude* – e além, ao abordar as transformações ocorridas nos léxicos conceituais da arte contemporânea. De Duve traça uma transição do conceito de criatividade para atitude, posteriormente de atitude para prática, destacando a influência da “teoria francesa” nas escolas de arte. Segundo o autor, essas abordagens “conseguem deslocar – às vezes substituir – a prática do ateliê enquanto renovam o vocabulário crítico e as ferramentas intelectuais a fim de aproximar o fazer do apreciar a arte” (Duve, 2003, p.102). Nesse sentido, a exposição, ao incorporar em sua estrutura os processos de criação, torna-se não apenas lugar de exibição, mas também de formação e experimentação. Deslocada do espaço tradicional do ateliê e da prática do artista, a exposição assume esse lugar processual em sua construção, conferindo o caráter pedagógico da exposição como possibilidade de prática reflexiva e como espaço de produção de conhecimento sensível e coletivo.

Omar de Oliveira Porto Junior é curador e arquiteto, doutorando em arquitetura e urbanismo na linha de pesquisa *Projeto, Espaço e Cultura*, pela FAU-USP, com bolsa Capes. É mestre em história e crítica da arte, pelo PPGAV-UFRJ.

Referências

- ALLOWAY, Lawrence. *This is Tomorrow: at the Whitechapel Art Galler, 9 August-9 september 1956. Press-release* In: ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history. Volume I: 1863-1959*. New York, 2008.
- ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history. Volume I: 1863-1959*. New York: Phaidon, 2008.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Hora da comunhão*. Veja, São Paulo, out. 1972.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- CAMNITZER, Luís. Introdução. In: *Educação para a arte / Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

CARVALHO, Ana Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Revista de Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, n. 2, jul.-dez., p. 47-58, 2012.

CORDEIRO, Waldemar. JAC 72 Modos e modelos. In: 6^a Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972 (catálogo de exposição).

CROSBY, Theo. Architectural design. In: ALTSCHULER, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history*. Volume I: 1863-1959. New York: Phaidon, 2008.

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano X, n. 10, p. 93-105, 2003.

SOMMER, Michelle Farias. Exposição como cânone lá e cá: reverência ou devoração? In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25. *Anais...*, Porto Alegre, 2016.

TOLEDO, Amélia. Meu ângulo de observação sobre a JAC-1972. In: 6^a Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972 (catálogo de exposição).

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

ZANINI, Walter. Entrevista. In: Uma breve história da Curadoria / Hans Ulrich Obrist. São Paulo: Editora BEI, 2010.

ZANINI, Walter. Novas potencialidades In: 6^a Jovem Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972 (catálogo de exposição).

Artigo submetido em março de 2025 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

PORTO JUNIOR, Omar de Oliveira. This is Tomorrow e 6^a Jovem Arte Contemporânea: exposição como escola. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 214-231, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Cantina-obra: estamos mexendo com o sonho das pessoas*Cantina-artwork: We are messing with people's dreams***Patrícia Teles Sobreira de Souza** 0000-0001-9421-1105
patriciateles86@gmail.com**Resumo**

O artigo está dividido em três partes; em um primeiro momento apresenta o contexto da experimentação artística *Grande Reinauguração da Cantina* (2024), realizada pela turma de Tópicos em Arte Contemporânea 2, do curso de artes visuais da UFRN. O projeto *site specific* propôs a reativação, por um dia, de um espaço de convívio abandonado há mais de quatro anos. Posteriormente, aborda a metodologia de ensino que levou à idealização da cantina-obra, em especial, o estudo da obra *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud; seus contrapontos, levantados pela crítica de arte Claire Bishop; e a ênfase em trabalhos relacionais de artistas latino-americanos. Por fim, apresenta a análise e os desdobramentos da ação, e propõe uma reflexão sobre o papel do artista como provocador e transfigurador da realidade, bem como do curso de artes como laboratório para experimentações artísticas.

Palavras-chave

Estética relacional. Ensino da arte.
Arte contemporânea. Microutopia. América Latina.

Abstract

The article is divided into three parts; at first it presents the context of the artistic experiment Grande Reinauguração da Cantina (The Grand Reopening of the Cantina, 2024), carried out by the class of Topics in Contemporary Art 2, from the course of visual arts at UFRN. This site specific project proposes a one-day reopening of a social space that had been abandoned for over four years. Subsequently, it addresses the teaching methodology that led to the idealization of the canteen-artwork, in particular, the study of Nicolas Bourriaud's Relational aesthetics; the counterpoints discussed by art critic Claire Bishop; and the emphasis on relational artworks by Latin American artists. Finally, it presents the analysis and development of action, and proposes a reflection on the artists' role as a provocateur and transfigurator of reality, and on the arts course as a laboratory for artistic experiments.

O contexto da Cantina-obra

No dia 11 de novembro de 2024, a turma de Tópicos em Arte Contemporânea 2 (TAC2), do curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, reativou a cantina do Departamento de Artes (Deart) em Natal-RN. A *Grande Reinauguração da Cantina* é uma ação artística *site-specific*, de autoria coletiva, idealizada e executada pelos artistas-discentes Alcino, Anum Preta, Carlos Carvalho, Gabriel Vieira, Isaias, Liany, Luca Delmas, Naju, Nita, Magali e Zed, e pela artista e docente Patrícia Teles.

O quiosque, onde funcionava a cantina do Deart, opera por meio de contrato de cessão onerosa com a universidade. Devido à pandemia de covid-19, contudo, foi fechado em 2020, e nunca mais voltou a abrir. O fato de o Departamento de Artes da UFRN estar situado na periferia do *campus* universitário, às margens da BR-101, torna a situação de centenas de discentes, docentes e funcionários terceirizados ainda mais precária. Exceto pela escassa e espontânea venda realizada por alguns alunos e vendedores informais, não há nenhum outro ponto oficial de comercialização de alimentos no perímetro próximo ao Deart.

Figura 1

Divulgação da ação artística
*Grande Inauguração
da Cantina, 2024*
(Fonte: arquivo pessoal)

Atenção nostálgicas, saudosos, aqueles e aquelas que sentem falta do que nunca tiveram e que tem fome: deixem suas marmitas em casa, não levem suas frutas para passear e esqueçam a Boku's na mochila.

É com imensa alegria que a turma de Tópicos em Arte Contemporânea 2 convida o público norte-rio-grandense, o reitor, a chefia, os coordenadores, docentes, discentes e terceirizados da UFRN, para a GRANDE REINAUGURAÇÃO DA CANTINA do Departamento de Artes.

Fechada há 4 anos, desde a pandemia de COVID-19, a cantina deixou um vazio enorme, não apenas em nossos estômagos, mas igualmente em nosso bem estar e relações de convívio. Passou da hora do elo vital entre artistas visuais, dançantes e teatremos (do Design também) ser reestabelecido.

Este levante é em prol do nosso bem maior, a instituição que nos lembra que a vida universitária pode ser doce, que nos acalenta a alma com um cafezinho e que transforma o estôdio de espírito de carnívoros a veganos. A gente não quer só diversão e arte, a gente quer COMIDA.

VIVA A CANTINA DO DEART!

artistas: ALCINO, ANUM PRETA, CARLOS CARVALHO, GABRIEL VIEIRA, ISAIAS, LIANY, LUCA DELMAS, NAJU, NITA, MAGALI, PATRÍCIA TELES e ZED

BOLO + CAFÉZINHO + SMDADAS + BRIGADEIRO + TORTA SALGADA + SANDUÍCHES + BROWNIE + GUARANÁ +

Pode-se argumentar que a ausência de uma cantina é questão secundária para a comunidade acadêmica, que não deveria afetar o ensino e a pesquisa. Um empecilho simples de resolver: cada sujeito pode levar seu alimento de casa, uma vez que não haverá onde o adquirir. Não obstante, no processo de elaboração da ação artística, identificamos que o espaço-cantina transcende as relações comerciais de compra e venda de comidas e bebidas; mais do que isso, é um ambiente de convívio, fundamental para a manutenção e potencialização da vida acadêmica.

Veteranos e veteranas que testemunharam a cantina aberta relatam o quanto frustrante é perder esse espaço de troca, de encontros e de coexistência de todos os cursos: dança, teatro, artes visuais e *design*. Os que ingressaram depois de 2020 sentem as consequências dessa presença fantasmagórica, do quiosque nunca visto por dentro, apenas o invólucro lacrado, como um caixão que esqueceram de enterrar. As pilhas de mesas e cadeiras de plástico acorrentadas à estrutura entristecem ainda mais a cena e tensionam, diariamente, o sonho de ver esse mobiliário liberto das correntes, transformando a paisagem.

A não cantina é um monumento do sucateamento. Mais uma manifestação da precariedade dos cursos de artes da UFRN, não apenas periféricos na questão geográfica, mas também marginalizados institucionalmente. Se outras cantinas estão abertas, por que a do Departamento de Artes permanece fechada? Quem tem o poder de gerência sobre isso? Quais levantes podem ser feitos para reivindicar a atualização desse espaço? É nesse cenário, e com base no conteúdo visto em sala de aula, que surgiu a proposição artística *Grande Reinauguração da Cantina*, também referida neste artigo como cantina-obra.

Provocações em sala de aula

Arte não se ensina, contamina-se.

Ana Mae Barbosa

Uma vez exposto o contexto da ação artística, é preciso conhecer o caminho percorrido para a idealização e o amadurecimento da cantina-obra e do seu entendimento como trabalho de arte relacional. No componente curricular TAC2, os alunos aprendem sobre o conceito de estética relacional, do crítico e

curador francês Nicolas Bourriaud (2009), em diálogo com o contraponto crítico da historiadora de arte inglesa Claire Bishop (2008, 2011), mais precisamente os artigos: *Virada social: colaboração e seus desgostos* e *Antagonismo e estética relacional*.

Além disso, pensando na pluralidade do ensino, ou seja, não restrito aos autores europeus e suas referências localizadas, enfatizou-se a diversidade de trabalhos relacionais, a partir dos anos 1990, de artistas latino-americanos, entre eles *Dulce de Zipacón* (1992) do artista colombiano Antonio Caro, *Take a picture with a real indian* (1991) do mexicano James Luna, *Now speak* (2014) da argentina Amalia Pica, *Testimonio* (2012) do guatemalteco Aníbal López, *El susurro de Tatlin #5* (2008) e *El susurro de Tatlin #6* (2009) da cubana Tania Bruguera.

Entre os brasileiros estão *Restauro* (2016) de Jorge Menna Barreto, *Manicure política* (2016) de Lyz Parayzo, *Converso sobre qualquer assunto* (2008) de Eleonora Fabião, *O condor do Atlântico: a moqueca* (2002) de Ayrson Eráclito, *Eu desejo o seu desejo* (2003) de Rivane Neuenschwander, *O vínculo* (2015) de Maurício Ianês, *La Bête* (2005) de Wagner Schwartz e *Fábrica de pipas* (2015-2017) de Christus Nóbrega. Como tratado adiante, a exposição da turma a essa gama de referências artísticas é o coração da metodologia de ensino, a partir da instrumentalização do que já foi feito por outros artistas, os artistas-discentes tornam-se mais criativos, inspirados e instigados a criar.

De volta ao conceito de estética relacional, Nicolas Bourriaud defende a ênfase no convívio e nas relações humanas como uma tendência da arte a partir dos anos 1990. Um dos principais representantes da estética relacional é o artista tailandês Rirkrit Tiravanija, conhecido por servir, gratuitamente, comida e bebida aos visitantes de seus trabalhos, como em *Untitled (Pad Thai)* (1990), *Untitled (Free)* (1992-1995) e *Untitled (Café Deutschland)* (1993). Para o teórico francês, instalações como as de Tiravanija operam como “espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (Bourriaud, 2009, p. 62).

Segundo Bourriaud (2009), diferentemente dos trabalhos participativos dos anos 1960 e 1970, a partir da década de 1990 os artistas apresentam outras preocupações. “A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim

testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. [...] As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas" (p. 43). Logo, artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon e Pierre Huyghe não teriam "a ingenuidade ou o cinismo de "fazer de conta" que a utopia radical e universalista ainda está na ordem do dia. Poderíamos falar em microutopias, em interstícios abertos no corpo social" (p. 43). O teórico não aprofunda seu argumento; enfatiza, no entanto, que produções pautadas nas relações humanas dos anos 1990 rompem com as proposições artísticas que as precedem, como as "esculturas sociais" de Joseph Beuys.

Por sua vez, Bishop apresenta críticas à tese de Bourriaud, das quais serão destacadas três. Primeiro, a autora relativiza a diferenciação entre as obras relacionais dos anos 1990 e os trabalhos participativos das décadas de 1960 e 1970.

Essa ideia de considerar o trabalho de arte como um disparador potencial para a participação não é exatamente nova – pense nos *happenings*, nas instruções do grupo Fluxus, na performance dos anos 1970 e na declaração de Joseph Beuys de que "todo homem é um artista". Cada uma delas foi acompanhada de um discurso da democracia e da emancipação que é muito similar à defesa que Bourriaud faz da estética relacional (Bishop, 2011, p. 117).

Segundo, Bishop problematiza a ausência de diversidade no panorama traçado em *Estética relacional* (Bourriaud, 2009):

Bourriaud cita vários artistas em seu livro, a maioria europeus e muitos dos quais presentes em *Traffic*, sua exposição seminal no CAPC Bordeaux em 1996. Certos artistas são mencionados com regularidade metronômica: Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan e Jorge Prado (Bishop, 2011, p. 112).

Por fim, destaca que critérios estéticos estão sendo suplantados por critérios éticos:

Bourriaud quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por um trabalho de arte. Mas como medimos essas relações? A qualidade das relações em "estética relacional" nunca são examinadas ou colocadas em questão. [...] Se a arte relacional

produz relações humanas, então, a próxima pergunta a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê (Bishop, 2011, p. 120).

Bishop (2008, p. 151) traz outras referências para o debate, artistas que a autora julga capazes de “pensar o estético e o sociopolítico juntos, em vez de os submeter, ambos, à ética”. Entre eles, o espanhol Santiago Sierra – artista da “estética remunerada”, conhecido por pagar pessoas em situação de vulnerabilidade para realizar ações despropositadas e muitas vezes degradantes – e o suíço Thomas Hirschhorn, que cria monumentos efêmeros e precários em e com comunidades periféricas, promovendo tensões nas relações entre grupos sociais distintos.

As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de mal-estar e desconforto em vez de pertencimento porque os trabalhos reconhecem a impossibilidade de uma “microutopia” e, em vez disso, sustentam uma tensão entre observadores, participantes e contexto (Bishop, 2011, p. 125).

As questões levantadas por Bishop foram relevantes para a conceitualização da cantina-obra, pois expandem a noção de estética relacional. Logo, ao mesmo tempo que a *Grande Reinauguração da Cantina* se define como arte relacional – como espaço de convívio que aposta na possibilidade de uma microutopia cotidiana – também flerta com a natureza provocativa de parte da produção dos anos 1960 e 1970 e de alguns artistas contemporâneos, como Hirschhorn e Sierra.

Entende-se como trabalho de arte provocativo aquele incômodo para o público e/ou para instituições e governos. Uma tendência que emerge nas vanguardas artísticas, como a noção de choque¹ nos trabalhos dadaístas e surrealistas, e se desenvolve com as neovanguardas, em especial no campo da performance. O artista pode aborrecer o espectador por meio de situações repulsivas, constrangedoras, escatológicas, irritantes e até mesmo violentas.

¹ Na “estética do choque”, como aponta Peter Burger (2012), o receptor da obra de arte sente-se desamparado na busca por sentido. “Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la” (p. 142).

Para enriquecer o debate sobre o provocativo na arte, a turma assistiu à cena icônica do personagem Oleg, interpretado pelo ator Terry Notary no filme *The Square, a arte da discórdia* (2017), do cineasta sueco Ruben Östlund. Em um jantar de gala, no fictício The X-Royal – museu de arte moderna e contemporânea em Estocolmo –, Oleg performa um animal selvagem. “Ele circula pela sala do banquete saltando como um macaco irado, e os presentes da elite cultural são entretidos, atiçados e até provocados, mas eles conhecem a regra do jogo – afinal, é só uma performance” (Foster, 2021, p. 48). A situação sai do controle quando Oleg se insinua para uma mulher, a puxa pelos cabelos e tenta estuprá-la. Foi necessário um ato de violência extremo para que os homens de *smoking*, até então apáticos, reagissem, espancando o *performer*. Oleg provoca tanto os convidados do jantar elegante quanto a instituição. Antes de ser interrompido à força, o curador do museu tentou, sem sucesso, finalizar a performance, puxando os aplausos da audiência.

Saindo do campo da ficção, em *El encierro* (1968), realizada durante o Ciclo de Arte Experimental de Rosário, a artista Graciela Carnevale trancou os visitantes em uma galeria e foi embora. O público precisou quebrar a parede de vidro para sair do confinamento. Empregando os termos de Bourriaud (2009, p. 62), pode-se afirmar que a artista argentina estava propondo um “momento de convívio construído”, uma “socialidade alternativa” (p. 62), ou ainda, “modelos de ação dentro da realidade existente” (p. 18). No entanto, não por meio de uma experiência harmoniosa e agradável, como as refeições grátis de Tiravanija, o experimento social de Carnevale forçou as pessoas a tomar uma atitude violenta para sair do enclausuramento.

O espectador também pode perturbar o artista e levá-lo ao extremo, como em *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono, e *Rhythm 0* (1974), de Marina Abramovic. Ainda assim, a provocação parte da intenção das artistas. Ainda que seja prazeroso para o público agir com hostilidade, as performances denunciam sua sordidez, portanto, não cômodas para o espectador, que tem seu comportamento vil revelado.

De outro modo, o artista pode provocar órgãos institucionais e governos. Na mostra Arte e ideología en CAyC al aire libre (1972), os artistas Víctor Grippo e Jorge Gamarra, em colaboração com o artesão A. Rossi, construíram um forno rural, a lenha, para assar pão em pleno centro portenho. No primeiro dia de exibição de *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), na Praça Roberto Arlt, os artistas ergueram o forno; no segundo prepararam a massa,

assaram os pães e os distribuíram ao público presente. Por fim, no terceiro dia a polícia e os agentes municipais fecharam a exposição do CAYC, Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires. Sendo assim, a provocação não necessariamente causou incômodo ao espectador, que pôde consumir gratuitamente um pão recém-assado, mas ao governo autoritário da época. Vale lembrar que em 1972 a Argentina vivia sob a ditadura militar.

Não seria uma microutopia cotidiana a distribuição do pão? Estariam os artistas latino-americanos, em pleno regime autoritário, apenas interessados em “ampliar os limites da arte”, como afirma Bourriaud (2009, p. 43)? De fato, ações como *The act of drinking beer with friends is the highest form of art* (1970), de Tom Marioni, realizada no Oakland Museum of California, parecem ter como força motriz a expansão da arte. Por outro lado, as questões levantadas por Bourriaud são limitadas, pois não alcançam a complexidade do contexto latino-americano nas décadas de 1960 e 1970.

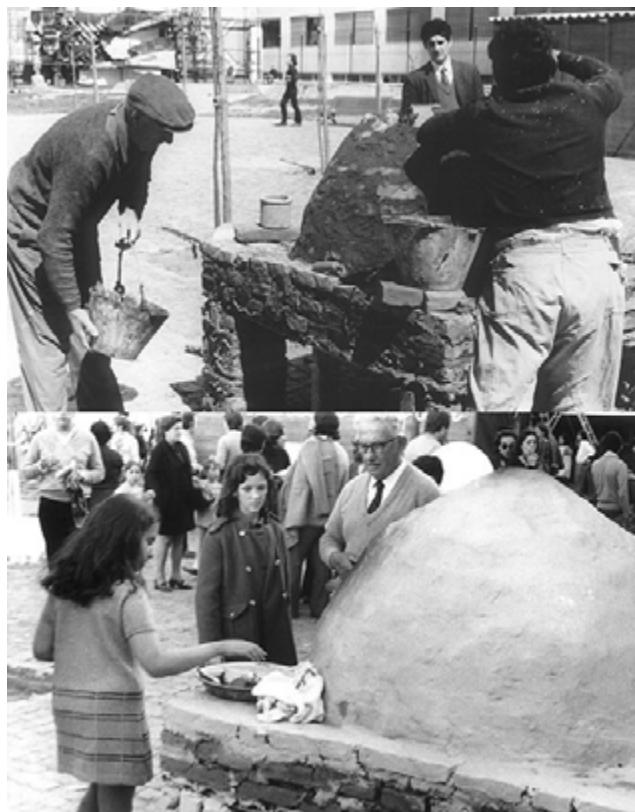


Figura 2

Víctor Grippo, Jorge Gamarra e A. Rossi, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, 1972 (Fonte: <https://ciudadcomentada.wordpress.com/1972/09/29/horno-de-pan-victor-grippo-1972/>. Acesso em 8 fev. 2025)

Ao traçar uma comparação entre o trabalho de Tom Marioni e *Apropriação (Mesa de bilhar, d'après "O café noturno" de Van Gogh")* (1966), de Hélio Oiticica, por exemplo, percebe-se que em ambos os casos há um interesse pela recreação adulta e despretensiosa. No museu na Califórnia o encontro com amigos para tomar cerveja, no MAM no Rio de Janeiro,² o jogo de sinuca. Para Marioni a cerveja é um lubrificante social, para Oiticica o jogo é uma forma de potencializar a atividade criadora coletiva. Por trás do jogo despojado de Oiticica, contudo, é possível identificar um discurso social antiautoritário?

O prazer do jogo pode ser lido como um exercício da liberdade num contexto de opressão. Pensando a mesa de sinuca como um símbolo, um objeto presente em bares populares, ambiente associado a pessoas marginalizadas. Ao afirmar, “seja marginal, seja herói”, Oiticica enaltece um modo de existência que contrapõe e subverte a lógica conservadora militarista.

Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o “bem estar”, a “vida em família”, mas que só funciona para uma pequena minoria. [...] Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram (Oiticica, 2019, p. 181).

Não se tratava, por conseguinte, apenas da arte pela arte, desmaterializada e antimercadológica, como beber cerveja com amigos em um museu. Oiticica tinha preocupações sociais que transcendem o sistema da arte. Além de Oiticica, são múltiplos os artistas na América do Sul que investiram na participação do espectador como arte relacional, mais ou menos ativistas, por exemplo: Alfredo Jaar (*¿Es usted feliz?*, 1979), Lygia Pape (*Difusor*, 1968), Artur Barrio (*Trouxas Ensanguentadas*, 1970), Antonio Manuel (*Urnas Quentes*, 1968), Marta Minujín e Rubén Santantonín (*La Menesunda*, 1965) e o movimento artístico argentino *El Siluetazo* (1983).

Em síntese, o conjunto de ensaios de Nicolas Bourriaud (2009) em *Estética relacional* (2009), bem como as críticas de Claire Bishop, suscita mais perguntas do que respostas, em especial quando abordado a partir de uma perspectiva da

² Oiticica apresentou sua mesa de bilhar na exposição Opinião 66 (1966) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

arte contemporânea latino-americana. As questões apresentadas sintetizam os principais pontos vistos pela turma. A construção de um repertório artístico e os debates em sala de aula foram cruciais para o próximo passo: a experimentação. De que modo estudantes de artes visuais podem propor experimentações artísticas, sociais e políticas em seus contextos? Como investigar, na prática, a estética relacional à qual foram expostos apenas na teoria? Quais são os desafios e as possíveis limitações de uma produção de arte não convencional no âmbito do ensino?

Estamos mexendo com o sonho das pessoas

A sala de aula continua sendo o espaço que oferece
as possibilidades mais radicais na academia.
bell hooks (2017, p. 23)

A metodologia de ensino alicerçada na construção de um vasto repertório artístico foi fundamental para o desenvolvimento da ação artística *Grande Reinauguração da Cantina*. Nota-se, no processo, que o estudo de ações relacionais realizadas em diversas situações e contextos por artistas e coletivos impulsiona e gera confiança na proposição de trabalhos de natureza interventiva, em especial no âmbito da arte contemporânea, campo tão próximo da vida cotidiana. Ademais, são alunos que nunca vivenciaram um trabalho de arte relacional. Natal é uma capital carente de exposições de arte contemporânea, de modo que o acesso às obras se deu, exclusivamente, por meio de registros.

Depois de expostas as referências teóricas e artísticas, passou-se para a prática. Foi solicitado à turma que, individualmente, apresentasse propostas de trabalhos relacionais para ser realizadas coletivamente. As ideias foram diversas e majoritariamente os alunos mencionaram as referências artísticas que, vistas em sala, os inspiraram. Após todos apresentarem seus projetos, a turma deveria eleger, por meio de votação aberta, apenas uma proposta para ser executada.

Vale destacar uma pequena transgressão das regras estabelecidas, Gabriel Vieira não apresentou sua ideia para a turma, ele a executou. Com um livro em mãos ele anunciou que para falar de sua proposta, era preciso ler. Assim, começou a ler em voz alta, em pouco tempo os alunos paravam de prestar atenção e curvavam suas cabeças para mexer no celular. A docente vivia um conflito interno:

enquanto tentava acompanhar o que era dito, pensava em interromper o aluno, uma vez que a turma estava dispersa. Por fim, depois de um longo período de tempo, não contabilizado mas sentido, o próprio aluno interrompeu sua leitura, fechou o livro e anunciou que sua ação era sobre o desperdício de tempo. Que esperava ser interrompido por alguém, que poderia seguir lendo até algum presente se manifestasse, mas que decidiu parar para que outras pessoas pudessem apresentar suas propostas, pois ele já havia executado a sua.

Nita (nome artístico) propôs a ação de ativação da cantina do Deart, a ocupação de um dia, por algumas horas, do quiosque abandonado. Sua proposta *site-specific* foi a vencedora. Não foi possível, entretanto, acessar o quiosque; por essa razão a ação deveria ser realizada no entorno do estabelecimento. No encontro seguinte, o grupo decidiu intitular a ação eleita *Grande Reinauguração da Cantina*, ciente de que tal escolha suscitaria expectativas em torno de uma reabertura oficial e permanente.

O material de divulgação foi preparado e começou a circular por *stories*, *posts* e grupos de Whatsapp. Conforme especulado, a notícia da reinauguração circulou rapidamente, gerando grande comoção na comunidade do Departamento de Artes. As pessoas acreditavam que, finalmente, depois de mais de quatro anos fechada, a cantina voltaria a funcionar.

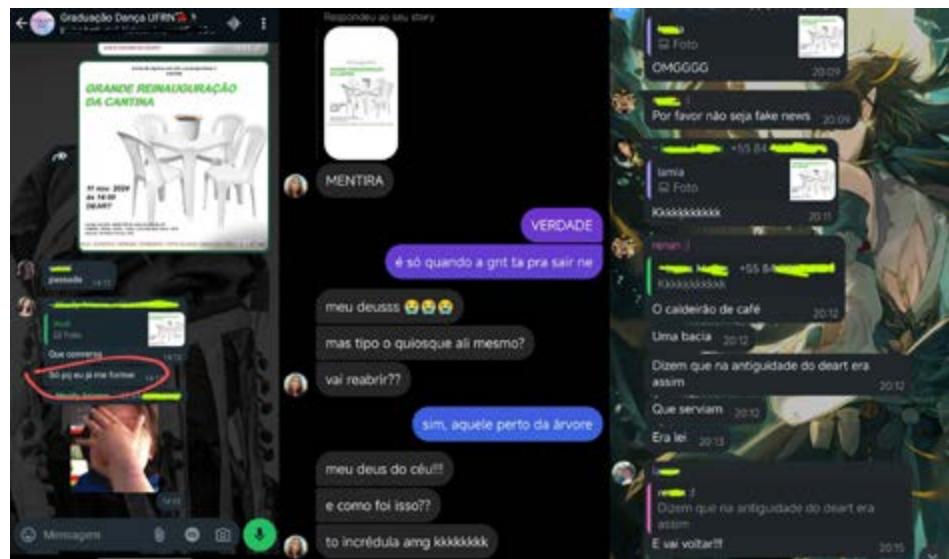


Figura 3
Prints da repercussão do evento nas redes sociais
(Fonte: arquivo pessoal)

Figura 4
Print da repercussão do evento nas redes sociais
(Fonte: arquivo pessoal)

Para você ▾



[REDACTED] 34 min

Nem acredito, agora sim! Que os alunos que deram iniciativa de está sempre levando algo para vender, tenham oportunidade de vender na cantina também 



1

[Responder](#) [Ocultar](#) [Ver tradução](#)

Apesar do caráter festivo e convidativo da proposta, a ação tornou-se provocativa. Com receio de gerar uma grande frustração nos alunos de artes, a turma de TAC2 debateu se não seria o caso de explicar de antemão que se tratava de uma ação artística. Abaixo está a transcrição da conversa por Whatsapp, no dia 6 de novembro de 2024, cinco dias antes da realização da ação.

PT Bom dia! Estou ficando preocupada, estamos mexendo com o sonho das pessoas que acreditam que a cantina vai ficar aberta depois da grande reinauguração.

Anum Preta Bom dia. Eu ia falar isso mesmo, a galera está super engajada comentando. Criamos um monstro!

PT Precisamos pensar se vamos sustentar isso.

Anum Preta Será que deveríamos avisar? Colocar em letras miúdas que é só para a disciplina?

Alcino Eu acho que avisar agora não supre a falta que essas pessoas já sentem, ela nos antecede enquanto ação. Acho que tudo que toca esse lugar da cantina é mesmo uma dor, e certamente não seremos nós a resolvê-la. Acho que sustentar isso impacta muito, sabendo que não há caminho resoluto por completo.

Magali É parte da performance!

Gabriel Acho que essa expectativa das pessoas só comprova ainda mais a falta que esse espaço vem fazendo no departamento, que é justamente o que queríamos trazer a atenção desde o início.

Isaías Pode servir como “brecha” para a galera que vende começar a seguir a ideia.

Luca Concordo. Temos que bancar a performance. Tal qual o artista lá que paga pouco (Santiago Sierra).

Alcino De modo geral não falseamos nenhuma informação. É algo que vai ser reinaugurado. Lidar com a expectativa do outro é sempre uma preocupação. Mas também mesmo que a gente queira muito o outro vai sempre se frustrar. Sustentar isso e ver.

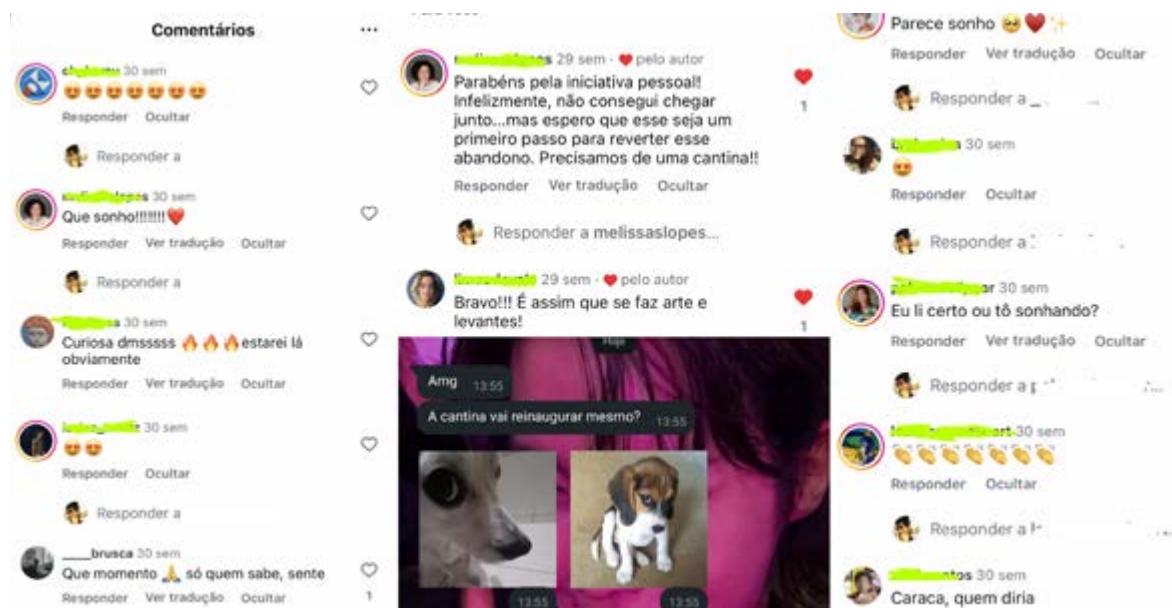
Isaías Acho que a revolta está nas consequências desse trabalho, né?

PT Vamos bancar!!! Mas devemos pensar nesse discurso: Reativamos a cantina, ela é um conceito, qualquer pessoa pode se mobilizar para além da concessão burocrática e institucional.

Alcino Exato. E direcionar essa frustração que pode ser despejada num corpo que não é responsável pela manutenção da cantina (o nosso). Se a revolta surgir, que seja frutífera e se torne ação.

Como visto, optou-se por sustentar a convocatória para *Grande Reinauguração da Cantina* sem mais esclarecimentos. Nas redes sociais os alunos do Departamento de Artes manifestaram-se com euforia, muitos usavam a palavra “sonho” para descrever a possibilidade de ver a cantina funcionando depois de tantos anos. Nesse sentido, o “provocativo” do trabalho desdobra-se para além da ação enquanto levante coletivo contra a inércia institucional, sua característica principal tornou-se o entusiasmo coletivo em torno de uma notícia mal compreendida.

Figura 5
Prints da repercussão do evento nas redes sociais
(Fonte: arquivo pessoal)



Destaca-se que não se tratava da circulação de uma notícia falsa, pois de fato a mobilização de reativação da cantina ocorreu, ainda que só por um dia. Para dissolver as expectativas, de que a cantina permaneceria aberta após a ação artística, uma carta foi divulgada para a comunidade:

Carta aberta

No dia 11 de novembro de 2024, a turma de Tópicos em Arte Contemporânea 2 reinaugurou a cantina do Departamento de Artes da UFRN. A “**Grande Reinauguração da Cantina**” é uma ação artística participativa que propõe a reativação de um espaço de convívio abandonado.

Entendemos a cantina para além de sua arquitetura enferrujada, de suas mesas e cadeiras empilhadas e acorrentadas, monumento do descaso e da precariedade. Nossa cantina-obra é uma microutopia cotidiana. Um lugar de refúgio, de recreação e de coexistência. Um perímetro efêmero, demarcado pelos corpos que se agrupam com o pretexto de vender e consumir alimentos.

Assim como nós, muitos sonham com o funcionamento regular da cantina, principalmente por se tratar de um departamento situado na periferia do campus universitário. Por essa razão, almejamos que a “Grande reinauguração da cantina” opere como gatilho para que outras grandes reinaugurações emerjam. Acreditamos que é papel do artista provocar e apresentar a transfiguração da realidade.

Assim, buscamos colocar o dedo na ferida. Provocar o desanestesamento daqueles e daquelas que estão famintos por uma cantina e apresentar um mundo possível: um espaço que ganha vida a partir do levante coletivo. Que se rebela frente à inércia das concessões burocráticas. Denunciamos a ineficiência de quem tem o poder institucional. Valorizamos a potência coletiva de criação e cooperação para construção de um bem comum.

Da microutopia ao fracasso

A ação artística deu-se de forma coletiva, cada aluno preparou ou comprou um alimento para ser vendido na cantina-obra: empadas, bolo, brownie, café, refrigerante de caju, sanduíches, coxinhas, salada de frutas, entre outros. Diferente dos trabalhos com *pad thai* e café grátis de Tiravanija, ou do pão de Victor Grippo, o lanche da Cantina-obra é pago. Os produtos foram vendidos a preço de custo, ou abaixo dele. A principal razão para a cobrança dos alimentos é que a maioria dos alunos não podia bancar a compra dos produtos e ingredientes, logo, precisavam do retorno do dinheiro investido. E ainda que não tenham lucrado com as vendas, não havia a pretensão de abolir a lógica comercial do quiosque do Deart. A noção de microutopia cotidiana fundamentava-se na ideia de ter uma cantina funcionando para comprar algo para comer e beber – algo aparentemente banal e cotidiano, mas que, para os frequentadores do Deart, é um “sonho”.

A plasticidade do evento foi inspirada nos monumentos precários de Thomas Hirschhorn que emprega materiais de baixo custo como papelão, fita crepe e cartazes feitos à mão. Além da comida, havia música ao vivo, um microfone e violão para quem quisesse cantar e tocar e jogos de cartas. Alunos, professores e servidores do Departamento de Artes da UFRN foram à cantina comprar alimentos e socializar, de modo que o objetivo de criar um “interstício social” foi cumprido.

O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas (Bourriaud, 2009, p. 22-23).



Figura 6
Grande Reinauguração da Cantina, 2024
(Fonte: arquivo pessoal)

Ao empregar as noções de microutopia cotidiana e interstício social como parâmetros para pensar a *Grande Inauguração da Cantina*, entende-se a filiação da ação artística ao conceito de estética relacional de Bourriaud. A partir dos debates em sala de aula, concluiu-se que as problematizações e críticas de Bishop são pertinentes para tensionar e expandir a estética relacional, mas não para a rechaçar. Seria improdutivo extrair as contribuições de Bourriaud à fundamentação teórica da Cantina-obra, em especial, de entender “a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte” (Bourriaud, 2009, p. 61).

Por sua vez, Claire Bishop pondera que as relações humanas e os espaços de convívio, por si só, não garantem uma arte politizada e de qualidade estética.

Conectando pessoas, criando experiências interativas de comunicação, mas para quê? Se esquecemos de perguntar ‘pra quê?’, o que nos resta é simplesmente ‘arte Nokia’ – ou seja, uma produção de relações interpessoais sem outros objetivos além das próprias relações, e sem abordar seus aspectos políticos (Bishop, 2011, p. 123).

A autora sinaliza a necessidade de novos parâmetros de análise, que pensem, por exemplo, os antagonismos dentro das relações humanas.

O antagonismo relacional a que me refiro não seria baseado na harmonia social mas na exposição daquilo que é reprimido ao se sustentar uma aparência de harmonia. Ele, portanto, proveria bases mais concretas e polêmicas para repensar nossa relação com o mundo e uns com os outros (Bishop, 2011, p. 132).

Bishop (2011, p. 121) apropria-se do conceito de antagonismo de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe³ para definir a sociedade democrática como “aquele em que as relações de conflito são sustentadas e não apagadas. Sem antagonismo existe apenas um consenso imposto por uma ordem autoritária – uma total supressão do debate e da discussão, que é desfavorável à democracia”. Mas que antagonismos a Cantina-obra evidencia? De partida, há que considerar a ironia do evento intitulado a *Grande Inauguração da Cantina*, quando a intenção não era “sustentar uma aparência de harmonia”, mas realizar um levante contra a precariedade. Ainda que artistas e público fossem, majoritariamente, estudantes de artes e, portanto, não houvesse dissenso entre os presentes, o evento em si foi uma manifestação de oposição ao descaso institucional. A crítica de Bishop (p. 123), de “produção de relações interpessoais sem outros objetivos além das próprias relações, e sem abordar seus aspectos políticos” não se aplica, portanto, à Cantina-obra.

Abrindo um breve parênteses, no artigo Antagonismo e estética relacional Bishop (2011) discorre sobre os trabalhos de Tiravanija e Liam Gillick. Para ela, em *Untitled (Still)* (1992)⁴ “a microutopia de Tiravanija abre mão da ideia de transformação da cultura pública e reduz seu escopo aos prazeres direcionados a um grupo privado em que uns se identificam com os outros – todos frequentadores

³ Cientistas políticos autores do livro *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*, de 1985.

⁴ “No trabalho *Untitled (Still)* [Sem título (Ainda)] (1992) na 303 Gallery em Nova Iorque, Tiravanija tirou tudo que encontrou no escritório e no depósito da galeria e colocou na sala principal do espaço expositivo, incluindo o galerista, que foi obrigado a trabalhar em público [...]. Na galeria ele preparou legumes com curry para os visitantes e os detritos, utensílios e embalagens de comida tornaram-se a exposição de arte enquanto o artista não estava lá. Muitos críticos e o próprio Tiravanija observaram que esse envolvimento do público é o foco principal de seu trabalho: a comida é um meio que permite o desenvolvimento de uma relação de convívio entre o público e o artista” (Bishop, 2011, p. 113-114).

de galerias” (p. 124). Já sobre a série Plataformas de Discussão, de Gillik, a autora descreve “um ‘cenário’ em que ‘narrativas’ potenciais podem emergir ou não [...] seu trabalho é a demonstração de uma conciliação em vez da articulação de um problema” (p. 124).

Em resposta a Bishop – no texto *Contingent factors: a response to Claire Bishop's Antagonism and relational aesthetics* – Gillik (2006) afirma que a autora faz uma crítica equivocada e superficial à estética relacional e uma interpretação incorreta do conceito de antagonismo de Laclau e Mouffe. Segundo o artista britânico, “sabemos que o livro de Bourriaud, o trabalho de Tiravanija e meus próprios projetos não se baseiam na suposição de que o diálogo é, em si mesmo, democrático”⁵ (p. 105). Gillick relata ainda ter visto um grupo diversificado de pessoas na exposição de Tiravanija, e não apenas “frequentadores de galeria”: “a obra era usada pelos moradores locais como um local de encontro e para dormir. Duvido que ela tenha estado lá”⁶ (p. 105). A respeito de Plataformas de Discussão, o artista considera que Bishop não pesquisou a fundo seu trabalho e, portanto, faz uma análise confusa e imprecisa da obra.

Trazer à baila as críticas e respostas nos ajuda a pensar a complexidade das discussões sobre o social e o político na arte. Se por um lado a Cantina-obra assemelha-se aos projetos de Tiravanija e Gillik – no aspecto da microutopia da estética relacional – por outro não se enquadra nas críticas de Bishop. Isso porque se trata de um levante – de caráter festivo, porém, ainda assim, um levante – logo, o social e o político são intrínsecos ao trabalho.

Um “levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (Butler, 2017, p. 23). Por essa perspectiva, podemos questionar se o levante da Cantina-obra surtiu efeito. E a resposta é que foi um fracasso. Em meados de 2025 o quiosque segue lacrado, e a precariedade do Departamento de Artes da UFRN aumenta até níveis alarmantes: computadores lentos e obsoletos nas salas de aulas e que, quando deixam de funcionar, não são substituídos; constantes infiltrações que, além do mofo, em períodos de fortes chuvas, acarretam o desabamento do revestimento do teto; ares-condicionados

⁵ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *we know that Bourriaud's book, Tiravanija's work, and my own projects are not based on the assumption that dialogue is in and of itself democratic.*

⁶ No original: *The work was used by locals as a venue, a place to hang out and somewhere to sleep. I doubt that she was ever there.*

com defeito nas salas de aula ou inexistência de estrutura elétrica que suporte a carga dos aparelhos; teatro lacrado que nunca foi utilizado por ser obra não finalizada; entre tantas outras questões que transcendem as deficiências estruturais do departamento.

De acordo com Butler (2017, p. 31), “um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição”. Caso o levante tivesse sido bem-sucedido, deixaria de ser um levante e seria uma revolução, a cantina do Deart estaria aberta e funcionando regularmente. Por ser uma situação temporária, a Cantina-obra foi uma ação artística que tinha consciência de seu fracasso intrínseco. Não obstante, “um levante fracassado pode se tornar uma memória transmitida” (p. 31), o que aponta para o caráter contagioso do evento. Retomemos a fala de Alcino a esse respeito: “Se a revolta surgir, que seja frutífera e se torne ação”.

Embora as expectativas da retomada permanente de um espaço de convívio do Deart tenham sido frustradas, entendeu-se que o desapontamento coletivo era parte da experimentação artística. Isso porque, além de fazer da *Grande Reinauguração da Cantina* um evento crítico à instituição (UFRN), havia a intenção de provocar o público (comunidade do Deart) a sonhar. Segundo Arthur Danto (2020, p. 95), a arte pode ser definida como um “sonho acordado”, e isso implica “a vantagem de poderem ser compartilhados”. Logo, ainda que fosse um sonho ruim ou que o fim do sonho provocasse o desconforto da realidade, a Cantina-obra foi um levante artístico que instituiu, por um dia, um sonho coletivo.

Por fim, conclui-se que o componente de Tópicos em Arte Contemporânea 2 operou como um laboratório para a investigação prática da estética relacional, em que os alunos puderam adotar, tensionar e problematizar as teorias de Nicolas Bourriaud; estimular o pensamento crítico relacionado à situação circunstancial – no caso, da universidade, fomentando a criação de ações direcionadas a suas problemáticas; e, o mais importante, puderam pensar a arte e o artista a partir de uma perspectiva transgressora.

Patrícia Teles Sobreira de Souza é professora do Departamento de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Referências

- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, Recife, v. 12, p. 109-132, 2011.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.12, p. 145-155, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.) *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- DANTO, Arthur. *O que é arte*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- GILLICK, Liam. Contingent factors: a response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*, v. 115, p. 95-107, 2006.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- OITICICA, Hélio. Textos selecionados de Hélio Oiticica. In: *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade / curadoria Jochen Volz, Fernanda Pitta e Amanda Arantes*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Artigo submetido em fevereiro de 2025 e aprovado em junho de 2025.

Como citar:

SOUZA, Patrícia Teles Sobreira de. Cantina-obra: estamos mexendo com o sonho das pessoas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 232-251, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.13>.

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

Narrativas visuais e luta política: a fotografia contemporânea na extensão universitária

*Visual narratives and political resistance:
photography in university extension programs*

Raphael Czamanski Pizzino

 0000-0002-9194-7616
pizzinorapha@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga a fotografia contemporânea como dispositivo de pensamento visual e ferramenta de mediação social, articulando seus aspectos estéticos, políticos e educacionais no contexto da extensão universitária. A partir do diálogo entre autores como Walter Benjamin e Jonathan Crary, traça-se um percurso histórico das transformações na experiência visual moderna, relacionando a fotografia do século 19 à contemporaneidade. Com Didi-Huberman, Bruno Latour e Paulo Freire, refletimos sobre a crise da representatividade na fotografia documental e o potencial da autorrepresentação como ferramenta de luta política. O conceito de *Photovoice* é analisado como uma abordagem crítica à produção de narrativas visuais no contexto das favelas do Rio de Janeiro, evidenciando a fotografia como meio de amplificação de vozes e construção de identidades. O artigo apresenta a experiência de um projeto de extensão da UFRJ voltado para o ensino da fotografia com *smartphones* nesses territórios, demonstrando que a extensão universitária pode atuar como ponte entre a universidade e a sociedade, democratizando o acesso à arte e ao conhecimento técnico e acadêmico.

Palavras-chave

Fotografia contemporânea. Representação.
Photovoice. Extensão universitária.

Abstract

This article investigates contemporary photography as a device for visual thinking and a tool for social mediation, articulating its aesthetic, political, and educational dimensions within the context of university extension. Drawing on authors such as Walter Benjamin and Jonathan Crary, it traces a historical trajectory of the transformations in modern visual experience, connecting nineteenth-century photography to contemporary practices. Through the perspectives of Didi-Huberman, Bruno Latour, and Paulo Freire, the article reflects on the crisis of representativity in documentary photography and the potential of self-representation as a tool for political struggle. The concept of Photovoice is analyzed as a critical approach to the production of visual narratives in Rio de Janeiro's favelas, highlighting photography as a means of amplifying voices and constructing identities. The article presents the experience of a UFRJ extension project focused on teaching photography with smartphones in these territories, demonstrating how university extension can serve as a bridge between academia and society, democratizing access to art, technical knowledge, and academic discourse.



Figura 1
Olhares, exposição
realizada em outubro de
2024, no anfiteatro do
Parque Bondinho Pão de
Açúcar, Rio de Janeiro
(Foto Raphael Pizzino)

Fotografia contemporânea

A fotografia é comumente descrita como um recorte de espaço e tempo. A objetiva define o enquadramento e o ângulo de visão, enquanto o obturador controla a duração da exposição da superfície fotossensível à luz. Esse automatismo técnico, que conecta diretamente a imagem a um acontecimento no mundo físico, fundamenta as leituras estruturalistas que atribuem à fotografia uma relação de indcialidade com uma realidade objetiva – o que lhe conferiria um valor documental.

Walter Benjamin analisou os impactos da fotografia e de outras ferramentas modernas de reproduzibilidade técnica sobre a percepção dos indivíduos e as dinâmicas sociais. Dentre suas contribuições, destacam-se a migração dos valores das obras artísticas do campo aurático para o campo político e a formulação da crise de autenticidade moderna, oriunda do declínio da aura. Com o aumento da circulação das obras, suas imagens passaram a carregar valores a ser comunicados.

Para Benjamin (1987, p. 173), “A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com vários métodos de sua reproduzibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história”. Foi nesse contexto que a fotografia assumiria um papel central nas dinâmicas das sociedades modernas, tornando-se peça crucial de seus mundos artísticos.

Se Benjamin destacou os aspectos políticos e transformadores da reproduzibilidade técnica, Jonathan Crary nos convida a observar a constituição histórica da visão como um processo condicionado por dispositivos técnicos, epistemes e práticas sociais. Em *Técnicas do observador*, Crary (2012) demonstra como o olhar moderno emerge como uma construção histórica – resultado das transformações nos instrumentos ópticos, nos modos de produção do conhecimento e nas formas de subjetivação. Seu objetivo é desmontar a ideia de que a fotografia representou uma ruptura radical com formas anteriores de ver. Em vez disso, argumenta que ela cristaliza e expressa um reordenamento da experiência visual que já estava em curso.

Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 e 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (Crary, 2012, p. 22).

Assim, a fotografia não inventa uma nova forma de ver, mas inscreve-se numa transformação mais ampla da visualidade moderna. Não obstante, desde sua invenção, ela tem sido um suporte relevante nos modos como as sociedades constroem representações do mundo. A fotografia, nesse sentido, não apenas registra o visível, mas participa da constituição dos regimes de visibilidade de cada época. Ela amplia a circulação das imagens e colabora na produção de formas de ver, sentir e compreender o mundo. Mais do que mero registro, pode ser compreendida como uma tecnologia de constituição da sensibilidade.

Ao longo do século 19, a fotografia foi incorporada como ferramenta científica e documental, operando sob uma lógica de objetividade visual que se pretendia neutra. Já no contexto contemporâneo, observa-se uma inflexão: a imagem deixa de ser apenas reflexo do mundo e passa a disputar seus sentidos. Essa mudança está relacionada a uma transformação nos dispositivos técnicos e no papel do observador, cujas formas de ver o mundo são moldadas por novos regimes de poder e tecnologias.

Em *Estéticas e políticas da representação na fotografia contemporânea*, Fernando do Nascimento Gonçalves (2020) argumenta que a fotografia contemporânea atua como um meio que mobiliza, articula e entrelaça elementos de diferentes naturezas e temporalidades, oferecendo novas leituras sobre como percebemos, vivemos e construímos a cultura e a história. A imagem, nesse contexto, pode ser compreendida como um pensamento visual “que evidencia os entrelaçamentos entre as experiências da imagem, de quem a produz e de quem a vê” (p. 9). Segundo o autor, para analisar tais características, é essencial compreender as condições sociais e históricas que possibilitam sua existência e legitimidade. Em outras palavras, os modos expressivos e de presença da fotografia contemporânea são indissociáveis das estruturas sociais que moldam seu reconhecimento, circulação e impacto.

As reflexões de Gonçalves nos permitem compreender a fotografia contemporânea como um campo expandido de pensamento visual, diretamente implicado nas transformações sociais, culturais e tecnológicas. Nesse cenário, as tecnologias digitais desempenham um papel central ao deslocar as noções clássicas de representação e instaurar um novo regime de realidade – não a negação do real, mas sua reconfiguração. Como aponta Antonio Fatorelli (2020) em *Fotografia contemporânea*, trata-se de uma realidade fragmentada, construída e mediada por interfaces, subordinada a procedimentos de modelização e simulação, e marcada por “novas partilhas entre o ver e o saber, entre o visível e o invisível” (p. 92). Essas transformações colocam em evidência o papel da fotografia – analógica ou digital – não apenas como registro do mundo, mas como agente ativo na produção de regimes sensíveis. Como observa Crary (2012, p.11), “cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições”. É nesse cruzamento entre técnica, sensibilidade e política que se inscreve a nossa investigação.

Desde os anos 1970, a fotografia vem sendo ressignificada, deixando de ser vista apenas como uma técnica ou um suporte para ser entendida como um espaço de pensamento e uma postura crítica sobre suas próprias história e função (Entler, 2009). Nessa abordagem, torna-se relevante examinar as dinâmicas envolvidas na construção de significado e valor, que contribuem para a legitimação de determinados aspectos formais e discursivos da fotografia no campo artístico. Além disso, essa perspectiva possibilita explorar as estratégias utilizadas para problematizar a própria natureza da imagem e os mecanismos de representação.

Gonçalves (2020) adota um método de reflexão com base nas ideias de conhecimento por montagem e de anacronismo propostas por Didi-Huberman,¹ aliadas à abordagem metodológica da teoria do ator-rede de Bruno Latour (2012), em que, segundo o autor, é possível identificar referências visuais na fotografia contemporânea que dialogam com elementos da fotografia do século 19 e da história da arte. Essas relações ajudam a compreender as continuidades e rupturas que moldam a individualidade da imagem fotográfica no presente.

Sistematizada por Latour, na teoria do ator-rede (TAR), pessoas e coisas são simetricamente consideradas “atores”, vetores capazes de produzir uma ação ou mudança. [...] Nessa perspectiva teórico-metodológica, deve-se “seguir atores” para entender as dinâmicas em que estes se inscrevem e os efeitos que sua ação é capaz de produzir em sua rede de relações. O próprio pesquisador se inclui na trama que descreve, assumindo seu papel no processo de construção do conhecimento do qual faz parte, rompendo com a dicotomia sujeito-objeto na pesquisa. [...] A escritura em primeira pessoa faz parte das estratégias discursivas do relato etnográfico e afirma a inclusão da experiência do pesquisador no processo da pesquisa com a intenção de trazer esse vivido para as próprias descrições e análises (Gonçalves, 2020, p. 11).

¹ Georges Didi-Huberman, em diversas de suas obras, reflete sobre a montagem e o anacronismo, propondo uma visão da história da arte e da imagem que resiste às lógicas de linearidade temporal. Para ele, a montagem não se limita à sobreposição de imagens, mas é um processo dinâmico e dialético, que questiona o fluxo temporal tradicional e provoca uma reavaliação das imagens no presente. O anacronismo, por sua vez, é entendido como uma forma de distorcer a cronologia, rompendo com a tentativa de leitura homogênea e contínua do passado. Didi-Huberman (2010) sugere que essa abordagem permite uma nova relação com a história, em que o passado não é apenas lembrado ou repetido, mas revivido e reimaginado pelas imagens e práticas contemporâneas.

As interações entre fotografia e arte, tanto no passado quanto no presente, oferecem uma chave para entender como a fotografia, na condição de prática social e comunicativa, se consolida hoje como um mecanismo regulador das nossas formas de ver e interpretar o mundo. Nesse contexto, as imagens e os processos fotográficos são abordados não apenas como expressões visuais, mas como instrumentos que estruturam nossa percepção do real e revelam as implicações estéticas e políticas associadas a esses gestos.

Sendo parte da cultura, as imagens possuem o potencial de ativar associações mentais, estimular percepções, ocultar ou revelar aspectos da realidade, além de permitir que certos eventos, ideias ou conceitos sejam ressignificados ou esquecidos. Esse processo ocorre por meio da interação entre o que está dentro e fora do quadro, bem como pelo diálogo entre diferentes temporalidades.

Embora operem em campos distintos, Walter Benjamin e Jonathan Crary oferecem contribuições fundamentais para a compreensão das transformações na experiência visual moderna. Benjamin escreve nas primeiras décadas do século 20, em meio ao surgimento das massas urbanas, da cultura industrial e da ascensão dos meios de reprodução técnica, como a fotografia e o cinema. Sua abordagem é marcada por uma perspectiva crítica das potencialidades políticas da arte reproduzível em tempos de crise da aura. Já Crary, escrevendo no final do século 20, propõe uma reflexão sobre as formas de ver, mostrando como o observador moderno é constituído por dispositivos ópticos, práticas sociais e regimes de poder desde o século 19. Suas obras não oferecem um modelo fechado, mas lentes complementares que, ao ser colocadas em diálogo, permitem ampliar a compreensão histórica e política da fotografia.

Ao refletir sobre esse percurso histórico da fotografia, nos é possível perceber a continuidade entre os dispositivos técnicos e epistemológicos que moldaram o olhar no século 19 e os que hoje operam sobre a fotografia contemporânea. Tanto no contexto moderno quanto no atual, a imagem fotográfica participaativamente da constituição do visível e do apagamento de certas formas de existência. Crary (2012) argumenta que não se deve tratar as inovações das vanguardas artísticas do final do século 19 e o realismo científico como fenômenos opostos ou isolados. Para ele, ambos fazem parte de um mesmo processo social e histórico, no qual a modernização da visão já estava em curso desde décadas anteriores, atravessando simultaneamente arte, ciência e percepção cotidiana.

Assim como as vanguardas do início do século 20 utilizaram a fotografia como instrumento de ruptura estética e crítica social – a exemplo da fotomontagem dadaísta e da documentação etnográfica nas primeiras experiências da antropologia visual –, hoje a fotografia reaparece como ferramenta de resistência, autorrepresentação e reconfiguração dos regimes sensíveis. As imagens são, também, formas de luta.

A crise da representatividade na fotografia documental

A fotografia documental tem sido historicamente um instrumento para denunciar injustiças e revelar realidades invisibilizadas. Hoje, no entanto, enfrenta uma crise que não se resume à questão da representação, mas sim da representatividade. Para Ronaldo Entler (2025), a problemática focaliza a forma como as narrativas visuais negociam seu lugar dentro de discursos hegemônicos e ofuscados. Ao longo do tempo, determinadas representações consolidaram-se como dominantes, enquanto outras foram sistematicamente silenciadas, gerando um campo de disputa dentro da própria prática documental.

A fotografia documental se defronta com uma crise que não é tanto de representação, mas de representatividade. Não se trata do grau de fidelidade que a imagem pode manter com a realidade, mas da capacidade que um projeto tem de gerir a relação que estabelece com outras narrativas, as que se tornaram hegemônicas e as que foram ofuscadas. Uma obra será sempre representativa da perspectiva e da metodologia que adota. Poderá herdar o prestígio das imagens anteriores que, feitas desde esse mesmo lugar, consolidaram uma linguagem, mas será também cobrada pelo custo acumulado dessa conquista (Entler, 2025).

Esse cenário é evidente no papel do fotógrafo documentarista. Ainda que sua intenção seja denunciar abusos e violências, as simples produção e circulação das imagens implicam um exercício de poder. O acesso à tecnologia fotográfica, aos espaços de exibição e à validação institucional sempre foi uma prerrogativa de poucos. As mídias sociais ampliaram a difusão das imagens, mas não eliminaram as relações de privilégio que determinam quais representações ganham legitimidade e impacto.

Em artigo publicado na revista *Zum*, Entler (2025) menciona o caso da exposição Oficina do Suor,² encerrada após protestos de um coletivo de artistas andinas, que ilustra bem esse embate. O fotógrafo brasileiro Sérgio Carvalho, que também atua como auditor fiscal do trabalho, ao documentar trabalhadores imigrantes na região metropolitana de São Paulo, buscava denunciar a precariedade do trabalho análogo ao escravo. O coletivo, no entanto, contestou a forma como a comunidade retratada foi representada, argumentando que as imagens reforçavam estereótipos e que o processo de produção das fotografias não levou em consideração a autonomia dos retratados. Esse episódio exemplifica essa complexa relação entre imagem, representação e recepção pública. A exposição foi encerrada após protestos, revelando um embate entre a intenção do fotógrafo e a percepção daqueles que se viram representados na obra. Essa controvérsia expõe um problema recorrente na fotografia documental: a quem pertence a narrativa? Quem tem o direito de representar e ser representado?

A prática do flagrante, tradicionalmente utilizada na fotografia documental e no fotojornalismo, também levanta questões éticas. O flagrante busca capturar momentos espontâneos e expor realidades muitas vezes brutais. Essa estratégia, no entanto, pode reforçar a fixação de certas populações em posições de vulnerabilidade, cristalizando identidades atreladas à dor e ao sofrimento. O impacto das imagens vai além da denúncia, influenciando o modo como certos grupos são historicamente percebidos e enquadrados. Ou seja, a fotografia de denúncia também pode se tornar um instrumento de opressão quando ignora as dinâmicas de poder subjacentes. A relação entre fotógrafo e fotografado nunca é neutra, e a ausência de negociação pode transformar a câmera em um dispositivo de violência simbólica.

A crise da representatividade na fotografia documental exige uma revisão crítica da forma como as imagens são produzidas, interpretadas e difundidas. Fotografar o sofrimento não pode ser um fim em si mesmo; é necessário questionar a quem essas imagens servem e quais histórias elas perpetuam. O desafio contemporâneo é romper com a tradição que fixa certos grupos em papéis predefinidos, ampliando as possibilidades narrativas e abrindo espaço

² A série fotográfica documental está disponível em: [www.https://fotodoc.com.br/portfolio/oficina-do-suor/](https://fotodoc.com.br/portfolio/oficina-do-suor/). Acesso em 15 fev. 2025.

para novas representações que contemplem a diversidade de vivências e perspectivas. Frente a esse cenário, tornam-se urgentes metodologias visuais que não apenas documentem realidades, mas promovam formas de autorrepresentação e autonomia narrativa. É nesse contexto que o Photovoice surge como alternativa crítica, capaz de reconfigurar as relações entre imagem, autoria e poder.

Photovoice: autorrepresentação e poder na fotografia documental

O avanço dos movimentos identitários tem impulsionado a reivindicação por espaços na construção das narrativas históricas, destacando a relevância de grupos que, por muito tempo, foram silenciados. Essa conquista resulta de um intenso processo de mobilização política, no qual a luta pelo direito à autorrepresentação se tornou um marco essencial para o reconhecimento da pluralidade cultural.

Nesse contexto, a cultura assumiu papel central na arena política, tornando-se um instrumento fundamental para a afirmação de direitos. A lógica de uniformização cultural (identidade nacional, por exemplo) foi desafiada e, em seu lugar, a valorização da diferença passou a ser um eixo estruturante da sociedade. Essa transformação ocorreu por meio de dois movimentos complementares: a contestação do monopólio da representação dos grupos ofuscados e a legitimação da autorrepresentação como um meio essencial para que esses grupos assumam o protagonismo na construção de suas próprias narrativas.

Reiterando, a fotografia documental, historicamente dominada por fotógrafos externos às realidades que retratam, tem sido alvo de questionamentos quanto a seu papel na construção de narrativas visuais. O método Photovoice surge como uma resposta crítica a essa problemática, promovendo um deslocamento do olhar para aqueles que, tradicionalmente, foram apenas objetos da lente alheia. Mais do que um método de pesquisa, o Photovoice é um instrumento político, que desafia as hierarquias da produção de imagem e propõe um modelo mais equitativo de construção visual da realidade.

O Photovoice foi desenvolvido no início da década de 1990 pela pesquisadora Caroline Wang (1997), então professora da Escola de Saúde Pública da Universidade de Michigan, em colaboração com Mary Ann Burris, vinculada ao

Programa de Empoderamento Feminino da Fundação Ford. A proposta emergiu no contexto de um projeto de pesquisa-ação realizado com mulheres campesinas na província de Yunnan, sul da China, cujo objetivo central era possibilitar a expressão de suas experiências cotidianas e prioridades de saúde a partir da produção de imagens fotográficas. O método foi concebido como uma ferramenta de empoderamento comunitário, especialmente eficaz em contextos marcados por baixos níveis de alfabetização e pela exclusão de grupos subalternizados dos processos formais de deliberação política.

Inspiradas na pedagogia crítica de Paulo Freire e na pesquisa participativa (PAR), Wang e Burris criaram o Photovoice como uma forma de promover o protagonismo das participantes por meio da produção de imagens, integrando saberes locais e práticas visuais como estratégias de construção coletiva do conhecimento. Sua concepção parte da premissa de que os sujeitos envolvidos em determinadas problemáticas sociais são também aqueles mais aptos a produzir narrativas significativas sobre elas. Assim, ao oferecer meios para que comunidades historicamente silenciadas possam documentar visualmente suas realidades e refletir criticamente sobre elas, o Photovoice insere-se como uma metodologia crítica, colaborativa e politicamente engajada, que busca não apenas compreender o mundo, mas transformá-lo.

Nesse método, a fotografia emerge como um instrumento para “representação de perspectivas daqueles que levam uma vida diferente dos meios que tradicionalmente possuem o controle das imagens do mundo” (Wang, 2006).

A fotografia na pesquisa participativa serve como uma alternativa ao registo escrito, o qual, por si só, promove a inclusão dos participantes como informantes e até mesmo como pesquisadores válidos, no caso das pesquisas colaborativas. Encará-los como competentes para o manuseamento de equipamentos de registo em fotografia é uma atitude indispensável para poderem documentar e tornar visíveis as suas representações acerca do mundo que os rodeia e é neste lugar que a Universidade pode desempenhar um papel fundamental. (Meirinho, 2017, p. 266)

A base do Photovoice é a autorrepresentação: em vez de depender de um fotógrafo externo para capturar suas vivências, os próprios membros da comunidade fotografam suas realidades, utilizando suas imagens como ferramentas para

reflexão e luta política. Esse método possibilita que grupos marginalizados construam narrativas a partir de suas próprias perspectivas, em vez de serem sempre retratados sob a perspectiva de um olhar externo que, inevitavelmente, carrega filtros culturais e sociais.

Além do empoderamento dos sujeitos fotografados, o Photovoice também atua como um processo coletivo de conscientização. As imagens produzidas são discutidas em grupo, estimulando o pensamento crítico e permitindo que os participantes reflitam sobre as dinâmicas sociais que os cercam. O método, portanto, vai além do ato fotográfico: ele promove um espaço de diálogo no qual as imagens são pontos de partida para debates mais amplos sobre identidade, exclusão e direitos.

Através do interesse de autorrepresentação comunitária, o Photovoice se propõe a trazer perspectivas diferentes das que os meios sociais e midiáticos tradicionais desenvolvem. Os participantes são envolvidos nos processos de decisões de suas próprias políticas [...], neste sentido, sua estratégia passa a ser bastante eficaz na resposta a questões e identificação de problemáticas levantadas à luz da sua própria autorrepresentação (Meirinho, 2017, p. 269).

A pesquisa-ação participativa é a base metodológica do Photovoice. Inspirado nas ideias de Paulo Freire sobre educação libertadora, esse método valoriza o conhecimento local e propõe uma abordagem horizontal entre pesquisadores e participantes. O objetivo não é apenas documentar uma realidade, mas transformar a forma como é percebida e representada. Os participantes, ao manusear a câmera, assumem o controle sobre sua própria imagem, rompendo com a lógica tradicional da fotografia documental, que muitas vezes reforça a passividade e a subalternização dos retratados.

O Photovoice, entretanto, também apresenta desafios e dilemas. A relação entre fotografia e poder não desaparece simplesmente ao colocar a câmera nas mãos dos participantes. Questões como o acesso à tecnologia, a mediação dos pesquisadores e a circulação das imagens ainda precisam ser cuidadosamente consideradas. Além disso, há o risco de que o próprio processo de autorrepresentação seja influenciado por expectativas externas, limitando sua efetividade como ferramenta de emancipação (Meirinho, 2017).

Ainda assim, o Photovoice representa uma das mais importantes transformações no campo da fotografia documental e da pesquisa visual. Ele desafia estruturas tradicionais de produção de imagens, desloca o centro do poder na fotografia e propõe novas formas de ver e contar histórias. Mais do que um método de registro, é um meio de criar visibilidade para aqueles que, por muito tempo, tiveram suas narrativas contadas por terceiros. O Photovoice não apenas questiona a fotografia documental, mas amplia suas possibilidades, tornando-a um campo de luta pela representação e pelo direito à própria imagem.

Se a modernidade ocidental consolidou formas de ver associadas ao controle, à vigilância e à objetividade (Crary, 2012), as metodologias críticas de imagem, como o Photovoice, propõem um deslocamento. Elas reivindicam outros modos de olhar e de narrar, a partir das experiências vividas pelos sujeitos que, historicamente, foram reduzidos a objetos da imagem. Nesse contexto, a extensão universitária torna-se um espaço estratégico para fomentar não apenas novas produções visuais, mas também novas formas de ver o mundo.

Extensão universitária

A extensão universitária tem se consolidado como uma dimensão essencial da universidade contemporânea, atuando como uma via de mão dupla entre o meio acadêmico e a sociedade. Originalmente concebida como um canal unidirecional para a difusão de conhecimento, a extensão passou a ser reconhecida como um espaço dialógico e transformador, no qual docentes e discentes interagem com a sociedade em processos que combinam ensino, pesquisa e ação social. Esse movimento tem sido especialmente relevante para o desenvolvimento da formação acadêmica, qualificando a trajetória dos estudantes ao ampliar sua vivência prática e engajamento crítico com a realidade.

A inserção da extensão na universidade responde a desafios contemporâneos, como a necessidade de aproximação entre o conhecimento acadêmico e as demandas da sociedade, reforçando a responsabilidade pública das instituições de ensino superior. No Brasil, essa perspectiva tem sido incorporada progressivamente às diretrizes educacionais, reconhecendo a extensão como um elemento fundamental na formação integral do estudante. A extensão desempenha, portanto, um papel essencial na relação entre universidade e sociedade, permitindo que o conhecimento acadêmico ultrapasse os limites da sala de aula e se concretize

em práticas sociais. Além disso, a extensão possibilita a abertura de portas da universidade para abrigar os saberes populares oriundos de concepções plurais, superando o cientificismo acadêmico.

Mais do que um canal de transmissão de saberes, a extensão configura-se como um espaço de troca, no qual docentes, discentes e comunidade interagem em um processo de aprendizado mútuo. Essa perspectiva rompe com modelos assistencialistas e reforça a importância da universidade como agente ativo na superação de desigualdades sociais.

Nesse contexto, o projeto Fotografia Contemporânea, da UFRJ, exemplifica como a extensão pode atuar como ponte entre o saber acadêmico e a realidade da sociedade. Utilizando a fotografia como meio de expressão e reflexão, e adotando o método Photovoice, o projeto estimula a comunidade a registrar suas próprias vivências e narrativas visuais, ressignificando sua relação com o espaço urbano e seus territórios afetivos. Mais do que ensinar técnicas fotográficas, a iniciativa propõe uma experiência dialógica em que a universidade aprende com a comunidade e, juntas, constroem novas formas de percepção do mundo.

O projeto, desenvolvido no contexto do ensino de fotografia em favelas do Rio de Janeiro, insere-se nessa lógica ao articular o conhecimento técnico e estético da imagem com as experiências e realidades dos participantes. Mais do que um espaço de aprendizado técnico, o projeto propõe a fotografia como ferramenta de expressão, registro e crítica, promovendo uma abordagem horizontal na qual a universidade aprende tanto quanto ensina.

Criado em 2015, o projeto surgiu a partir de diálogos entre pesquisadores (eu, Raphael Pizzino, e Pedro Sánchez, professor associado do curso de artes visuais, gravura da Escola de Belas Artes, da UFRJ), em que assumimos o propósito de democratizar o ensino da fotografia, tornando acessível o aprendizado técnico e conceitual da imagem para um público amplo. Inicialmente, as aulas ocorriam nas salas de aula da EBA/UFRJ, abertas à sociedade e gratuitas, mas restritas ao ambiente acadêmico. Em 2022, uma nova etapa do projeto teve início com a parceria firmada com a ONG Favela Mundo, possibilitando a ampliação do alcance da iniciativa e sua inserção em territórios periféricos. O curso foi levado primeiramente à Rocinha, posteriormente ao Caju e, em 2024, chegou ao Morro da Babilônia.

A proposta do curso é oferecer uma introdução à fotografia, utilizando *smartphones* como ferramenta principal para garantir acessibilidade. Para

complementar a experiência prática, algumas câmeras são disponibilizadas ao longo do curso. A metodologia combina teoria e prática, abordando a história da fotografia, técnicas básicas, controle da exposição, luz e cores, composição, percepção visual, desenvolvimento de linguagem e construção de narrativas. Além disso, o curso enfatiza a seleção e edição de imagens e propõe uma reflexão crítica sobre a fotografia, estimulando o pensamento sobre a produção visual.

A prática fotográfica proposta no curso busca inspiração no uso da fotografia como meio para amplificar vozes e estimular narrativas visuais que emergem de experiências individuais e coletivas. Ao fotografar suas próprias realidades, os participantes do curso constroem registros que extrapolam a dimensão estética e passam a ser instrumentos de reflexão e afirmação de identidade. Esse processo possibilita que os sujeitos ocupem um espaço ativo na construção de suas próprias representações, promovendo uma ressignificação do olhar sobre os territórios e as histórias que neles se desenvolvem.

Mais de 200 alunos já passaram pelo projeto, e alguns encontraram na fotografia um caminho profissional, passando a utilizá-la como fonte de renda. Esse aspecto ressalta o impacto do projeto não apenas na formação artística e conceitual dos participantes, mas também na ampliação de suas possibilidades econômicas. A fotografia, nesse sentido, se apresenta também como uma ferramenta de autonomia financeira.

A extensão universitária, ao promover o diálogo entre a universidade e a sociedade, possibilita não apenas a disseminação do conhecimento acadêmico, mas também a construção de espaços de troca. Os impactos dessa iniciativa se manifestam de diversas formas, seja no desenvolvimento de novas perspectivas profissionais, na ampliação do repertório cultural ou no fortalecimento de identidades e pertencimentos. Um exemplo significativo é a trajetória de Leonardo Vieira dos Santos, morador da Vila Kennedy, cujo envolvimento com o projeto ressignificou sua relação com a fotografia e seu território. Seu relato evidencia a potência da fotografia como instrumento de luta política individual e coletiva:

A minha preocupação quando comecei a estudar fotografia era a de poder provocar mudanças no lugar onde eu moro. Eu não sabia como exatamente, mas sabia que precisava provocar essas mudanças. Por isso, eu já havia participado de alguns projetos sociais. Eu penso em transformar o meu espaço em um lugar melhor para se viver, por meio do conhecimento, do capital cultural, do capital social, enfim, da educação

e da cultura. O projeto ajudou a fortalecer a minha vocação para ter consciência de classe e de raça. Foi quando eu decidi entregar a minha monografia de graduação em Ciências Sociais na UERJ na forma de um documentário que percebi que eu não tinha o conhecimento técnico necessário em audiovisual. Então, o projeto foi essencial para que eu pudesse dominar a linguagem para me expressar, além de ter acumulado um bom capital social. Foi uma oportunidade de fazer isso num curso de portas abertas, gratuito e dentro da favela. O resultado disso é que hoje nós vamos gravar um curta que eu roteirizei. “Partir, voltar e repartir”, como diz o Emicida: poder voltar pro meu bairro e trazer coisas. Poder apresentar para os mais jovens que existem possibilidades para além do crime organizado e dessa ideia presente nas favelas que glamouriza os criminosos de arma, de fuzil na mão. Então o meu grande objetivo é esse, poder influenciar os jovens do meu bairro pela arte (Santos, 2025).

Ao fim de cada semestre, os alunos realizam um projeto final, no qual desenvolvem uma série fotográfica de tema livre. Essa produção culminou na exposição Olhares (figura 1), realizada em outubro de 2024, no anfiteatro do Parque Bondinho do Pão de Açúcar, espaço que possibilitou a visibilidade e a valorização do trabalho dos alunos, além de ampliar o diálogo entre as imagens produzidas e o público.

A aplicação do método Photovoice no projeto se deu de forma integrada ao ensino da fotografia, partindo do entendimento da imagem não apenas como um registro, mas como um instrumento de construção de narrativas visuais e disputas simbólicas. Desde o início do curso, os participantes eram incentivados a pensar criticamente sobre o ato fotográfico, considerando a criação da imagem um gesto político e social.

O processo envolvia uma combinação de aulas teóricas, exercícios práticos e discussões coletivas. Durante as aulas, trabalhamos a relação entre fotografia e representação, enfatizando como a imagem pode tanto reforçar estereótipos quanto atuar na ressignificação das identidades. Esse debate, embasado no pensamento de Stuart Hall,³ era fundamental para que os participantes compreendessem o potencial transformador da fotografia, especialmente em contextos periféricos.

A prática fotográfica era conduzida com base em dois eixos centrais: a experimentação técnica e a construção narrativa. Como destacou uma das alunas,

³ Especialmente na obra *Cultura e representação* (Hall, 2016).

Além de aprender muitas técnicas fotográficas, sempre fomos incentivados a ver o mundo ao nosso redor de uma forma criativa, nova e crítica, frisando que a fotografia é uma ferramenta de trabalho, mas também de transformação social. Tivemos aulas práticas maravilhosas, diversas discussões teóricas e atividades em grupo com o intuito de explorar os aspectos da fotografia, desde composição e iluminação até edição de imagem. Aprendemos a fotografar no celular, mas tivemos acesso a câmeras profissionais, o que particularmente me ajudou muito porque também faço alguns trabalhos profissionais e queria muito entender melhor. O meu momento mais especial nessa jornada foi o projeto final do curso, onde tive a oportunidade de expor um trabalho que sempre quis fazer, no Pão de Açúcar, e levar minha Avó lá pela primeira vez, para celebrar. Inesquecível. Sinto que depois dessa experiência, ganhei mais confiança na fotografia e foi também um espaço de crescimento pessoal, que reflete diretamente na minha criatividade (Germano, 2025).



Figura 2
Patrícia Germano, fotografia
da série Júlio Salvador,⁴
Rio de Janeiro, 2024
(foto cedida pela autora)

⁴ Em seu projeto final, Patrícia Germano descreve o trabalho da seguinte forma: “Nesta coleção de imagens celebramos a trajetória de Júlio Salvador, um atleta de boxe de 20 anos que representa a força e a determinação de sua comunidade. Com um histórico de superação e dedicação, ele não apenas se destaca nos ringues, mas também inspira jovens ao seu redor. Este projeto visa não apenas mostrar as habilidades de um lutador, mas também contar a história de uma vida dedicada ao esporte e à construção de um futuro melhor para sua comunidade. Aqui, o boxe vai além das quatro cordas: é um símbolo de esperança, disciplina e transformação. Através destas imagens, convidamos você a conhecer a jornada deste atleta e a essência de seu trabalho na promoção do esporte como ferramenta de mudança social”.



Figura 3
Patrícia Germano, fotografias
da série Júlio Salvador,
Rio de Janeiro, 2024
(fotos cedidas pela autora)

A acessibilidade da fotografia foi uma preocupação central do projeto, por isso, as câmeras de celular foram utilizadas como ferramenta principal. Também disponibilizamos, no entanto, câmeras profissionais para ampliar a experimentação técnica, o que foi especialmente significativo para aqueles que desejavam aprofundar-se profissionalmente na área.



Figura 4
Arnesen Vitor Mateus
Antunes, 2024, fotografia
utilizada em seu
trabalho final no curso
(foto cedida pelo autor)

O ápice do curso era o projeto final, no qual os participantes desenvolviam séries fotográficas autorais. Essa atividade se consolidava como um espaço de expressão subjetiva e política, em que cada um trazia uma narrativa própria, muitas vezes atravessada por questões sociais relevantes. A apresentação dos trabalhos era momento profundamente significativo. Durante essas exposições individuais, os alunos compartilhavam não apenas suas imagens, mas também suas histórias e motivações. Muitos se emocionavam ao falar sobre suas experiências e eram calorosamente aplaudidos pelo grupo, reforçando a importância do reconhecimento e da valorização de suas narrativas. Entre os trabalhos apresentados, ancestralidade, carnaval, violência, negritude periférica e transtorno do espectro autista na infância foram alguns dos temas abordados.



Figuras 5 e 6
Áthila Reis Alves de
Carvalho, 2024, fotografias
utilizadas em seu trabalho
final no curso (fotos
cedidas pelo autor)

Conclusões

No século 19, a fotografia estava atrelada à emergência de um olhar objetivo e científico, vinculado à modernidade industrial. Entretanto, como Crary (2012) nos lembra, os dispositivos ópticos daquela época já atuavam na reconfiguração da percepção, estabelecendo o que seria visível, observável e mensurável. Hoje, no contexto das práticas coletivas de imagem em territórios periféricos, a fotografia retoma esse papel de moldar a percepção, mas agora tensionando as lógicas dominantes de representação. O uso do *smartphone*, por exemplo, pode ser entendido como uma nova técnica do observador – uma ferramenta que não apenas capta imagens, mas permite a construção crítica de narrativas visuais por sujeitos historicamente silenciados.

Desde sua formulação, o Photovoice foi incorporado e adaptado por diversos campos, extrapolando os limites da saúde pública e sendo apropriado por projetos voltados para educação e arte. No contexto brasileiro contemporâneo, especialmente em favelas, o método adquire novas camadas ao dialogar com questões ligadas ao racismo, desigualdade social, violência e apagamento cultural. Como o Photovoice foi originalmente concebido no contexto rural da China, sua aplicação em territórios urbanos periféricos no Brasil exige novas mediações metodológicas. A proliferação de *smartphones*, a onipresença das mídias sociais e os conflitos simbólicos em torno da imagem nesses territórios tornam necessário adaptar os princípios originais do método para responder a uma realidade mais mediada, hiperconectada e politicamente disputada. Assim, o método é atualizado ao ser articulado com práticas de extensão universitária, que promovem espaços de produção coletiva de conhecimento e de reivindicação estética e política.

A experiência de coordenar e lecionar no projeto tem sido profundamente transformadora para meu processo como artista e pesquisador em artes visuais. O entusiasmo dos participantes, sua imersão no aprendizado técnico e o desejo de contar suas próprias histórias por meio da fotografia evidenciam a potência desse processo. A extensão universitária, nesse contexto, se apresenta como um instrumento fundamental de formação e troca, em que a universidade não apenas ensina, mas também aprende com os territórios e seus sujeitos, construindo coletivamente novas formas de ver e narrar o mundo. Por sua vez, a fotografia ultrapassa o mero registro visual e se consolida como instrumento de luta política.

Raphael Czamanski Pizzino é fotógrafo, mestre e doutorando em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Coordena o curso de extensão *Fotografia Contemporânea da UFRJ*, onde também atua como técnico-administrativo.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Paulo Cezar Castanheira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- ENTLER, Ronaldo. Imaginários que cativam: sobre as representatividades da fotografia documental. *Zum Revista de Fotografia*, 5 fev. 2025. Disponível em: <https://revistazum.com.br/columnistas/imaginarios-que-cativam/>. Acesso em 10 fev. 2025.
- ENTLER, Ronaldo. *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea*. Catálogo da exposição “A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie / Paris”. São Paulo, Itaú Cultural. Curadoria de Eder Chiadetto e Jean-Luc Monterosso, 2009.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2020. Edição digital.
- GERMANO, Patrícia. Depoimento. Entrevistador: Raphael Pizzino. Audioconferência, Rio de Janeiro, fev. 2025.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Estéticas e políticas da representação na fotografia contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador/Bauru: Udufba/Edusc, 2012.
- MEIRINHO, Daniel. O olhar por diferentes lentes: o photovoice enquanto método científico participativo. *Discursos Fotográficos*, v. 13, n. 23, p. 261-290, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n23p261>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/26989>. Acesso em 8 fev. 2025.
- SANTOS, Leonardo Vieira. Depoimento. Entrevistador: Raphael Pizzino. Audioconferência, Rio de Janeiro, fev. 2025.

WANG, Caroline. Youth participation in photovoice as a strategy for community change. *Journal of Community Practice*, v. 14, n. 1-2, p. 147-161, 2006.

WANG, Caroline. Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, v. 24, n. 3, p. 369-387, 1997. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/109019819702400309>. Acesso em 10 fev. 2025.

Artigo submetido em fevereiro de 2025 e aprovado em junho de 2025.

Como citar:

PIZZINO, Raphael Czamanski. Narrativas visuais e luta política: a fotografia contemporânea na extensão universitária. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 252-273, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

VOZERIO: agências sônicas entre rua e rio

VOZERIO:¹ sonic agencies between street and stream

Bárbara Silva da Veiga Cabral

 0000-0002-7172-8969
barbara.svcabral@gmail.com

Resumo

Partimos de uma ação coletiva de escuta a um ser mais-que-humano enterrado vivo em Salvador, Bahia, em 2023 – VOZERIO. Ao refletir sobre agências sônicas, pedagógicas e urbanístico-performativas, este texto apresenta um percurso por camadas de tempos e ações de transformação urbana, que, conforme avança, se aprofunda na materialidade, em vibrações e fluxos que as constituem. Com início na ação de 2023, passando por obras públicas de 2008 e 1947, o artigo deságua em aldeias tupinambás pós-colonização (entre 1510 e 1557) em busca de compor uma espécie de documento sonoro do qual participam vozes diversas, humanas e mais-que-humanas. Em direção a pedagogias experimentais e a sociabilidades fundamentadas na diferença, que rompam com a lógica segregacionista moderna, figuras sonoras emergem como ressonâncias: conceitos, vozes e coisas que retornam na escrita e fazem tremer estruturas urbanísticas e arquivísticas diante da experimentação de uma escuta performativa.

Palavras-chave

Urbanismo performativo. Agência sônica.
Rio dos Seixos. VOZERIO. Pedagogia experimental.

Abstract

We start from a collective action of listening to a more-than-human being buried alive in Salvador, Bahia, in 2023 – VOZERIO. By reflecting on sonic agencies, pedagogical and urbanistic-performative agencies, this text traces a journey through layers of time and actions of urban transformation, which, as it progresses, dives deeper into the materiality, vibrations, and flows that constitute them. Beginning with the 2023 action, and moving through public infrastructure works from 2008 and 1947, the article flows into post-colonial Tupinambá villages (between 1510 and 1557), aiming to create a kind of sonic document involving diverse voices, both human and more-than-human. In pursuit of experimental pedagogies and sociabilities grounded in difference that challenge the modern segregationist logic, sonic figures emerge as resonances: concepts, voices, and things that recur in the writing and shake urban and archival structures in the face of a performative listening experimentation.

Keywords

*Performative urbanism. Sonic agency. Rio dos Seixos.
VOZERIO. Experimental pedagogy.*

³ In Portuguese, *vozerio* means the overlapping murmur of many voices. The word also combines voz (voice), e (and), and rio (river), evoking the flowing chorus of the river – which resonates with the collective action VOZERIO addressed in this text.

Abertura

Em 8 de dezembro de 2023, Dia de Oxum, sete humanos voltaram seus corpos para o chão, aproximando um microfone de pequenos buracos abertos no concreto. A ação, intitulada *VOZERIO*, foi programada para escutar um ser enterrado vivo, tamponado sob o canteiro central da Avenida Centenário, uma das primeiras avenidas de vale da capital baiana: o rio dos Seixos. A escuta ao mais-que-humano se deu pela articulação de uma urbanista-*performer*, um músico-professor, um dançarino-professor, dois graduandos em arquitetura e urbanismo, e dois mestrandos em urbanismo – uma vinculada às águas, o outro, aos sons e às terras.

A pesquisa aqui apresentada nasce de uma experiência crítico-pedagógica vivida em novembro de 2023 que desaguou em uma ação urbanístico-performativa de contato direto com a sociedade: *VOZERIO*. Inserida em um processo de doutoramento em urbanismo na Ufba, associada ao estágio de docência em arquitetura e às pesquisas do Laboratório de Performance da instituição, a ação tem como origem diferentes espaços de ensino, vinculando práticas urbanísticas, artístico-performativas e pedagógico-experimentais. Tomando espaços urbanos como ateliês e laboratórios de aprendizagem, reflexão e experimentação, a escuta ativa experimentada na ação atravessa tempos para trazer à superfície críticas urbanísticas e transformações agenciadas por vivências artísticas e pedagógicas na rua.

Ao debater modelos de urbanização funcionalista e moderna a partir do corpo, dos sons, pesquisas e docência entre graduação, mestrado e doutorado, propõem-se outros modos de conceber e vivenciar cidades e espaços de ensino. Fundamentado no conceito de urbanismo performativo – que, em subversão às práticas hegemônicas de cidade, busca instaurar experiências críticas e corporalmente implicadas às dinâmicas urbanas já existentes –, o texto realiza um percurso cronológico reverso. Com início no tempo presente, desdobra-se em direção à colonização do território que comenta, articulando teoria urbanística, arte sonora e aprendizagens transdisciplinares.

Nível +02. VOZERIO, 2023

“Aproximar um microfone de pequenos buracos abertos no piso de concreto, posicionar fones nos ouvidos e escutar voz-e-rio dos Seixos”. Refletindo profundamente sobre as alianças necessárias para construir cidades em que possamos e queiramos viver no fim de alguns mundos, a urbanista-*performer* que escreve estas linhas elaborou o programa urbanístico-performativo que conduziu VOZERIO a partir de uma experiência pedagógica vivida dias antes. Em 17 de novembro, convidei dois grupos de estudantes do Atelier de Planejamento Urbano-Regional da graduação em arquitetura e urbanismo da Ufba que acompanhei como tirocinante durante o ano letivo, colegas tirocinantes, o grupo que compõe o Laboratório Permanente de Práticas e Estudos da Performance da Escola de Dança da Ufba (na época coordenado por Thulio Guzman) e Pedro Filho Amorim (músico, doutor em composição e professor de intervenção urbana na UFRB) para um encontro no canteiro central da Avenida Centenário, em Salvador.

O encontro, mobilizado pelas pesquisas das estudantes, que vinham pensando as avenidas de vale soteropolitanas e seus rios tamponados, trabalhando com parte da comunidade do Calabar¹ e buscando modos de expressão performativos, foi disparado por uma frase da mestrande e então tirocinante Áurea Gumes: “a Centenário treme quando chove”. Nesse dia, conduzidas por Thulio, realizamos algumas práticas corporais que agenciassem o tremor, a atenção e a partilha em diversos níveis. A ideia do encontro, que a princípio pretendia apresentar uma pesquisa de cinco anos² e a noção de “programa performativo” de Eleonora Fabião para depois experimentar o espaço, foi desmontada em busca de viver antes de conceituar.

Buscamos, ali, experimentar corpo, rio, rua e tremor e encontrar, vivendo, respostas para a questão: o que treme aqui? Qualquer enunciado de ação seria posterior, irrompendo da experimentação e do desejo de seguir construindo com o lugar. A isso nomeei pós-programas. É essa a nascente de VOZERIO.

¹ A confluência com a comunidade do Calabar se deu por meio do projeto de extensão Corro no meio das pedras (2023), que visa ao resgate da memória e território dos rios canalizados e tamponados de Salvador para a implantação das avenidas de vale, por meio de oficinas e cartografias afetivas. Coordenado por Andressa Melo (então graduanda da Faufba) e orientado pela professora doutora Thais Portela, o projeto propunha a criação de imaginários sobre as águas pela linguagem do bordado livre.

² Pesquisa teórico-prática iniciada em 2018, no processo de conclusão da graduação em arquitetura e urbanismo na PUC-Rio, com seguimento no mestrado em artes da cena na UFRJ e hoje continuada no doutorado em urbanismo da Ufba, vinculada ao grupo de pesquisa Laboratório Urbano.

Um programa performativo, como define a *performer* e teórica da performance, é o “motor da experimentação – enunciado [da performance] que norteia, move e possibilita a experiência” (Fabião, 2013, p. 1). Um pós-programa seria, então, algo que nasce de uma experiência para mover outra. Afluente de rio.

Seu caráter urbanístico-performativo, por sua vez, emerge de uma pesquisa teórico-prática que teve início em 2018 e busca aproximar os aparentemente demasiado distantes campos do urbanismo e da arte da performance na composição de urbanismos da ação; mais plurais, incorporados e dissensuais.

Urbanismos performativos e da ação, como esbocei em Cabral (2021, p. 5), são aqueles que, mais do que propor soluções *a priori*, homogeneizações e planificações – seguindo a tendência herdada do movimento moderno, calcada no “excesso funcionalista que está na base da emergência da própria disciplina do urbanismo (criada para ordenar o crescente ‘caos’ urbano no século XIX)” (Jacques, 2018, p. 19) –, buscam disparar experiências transdisciplinares e críticas em direção a práticas corporalmente implicadas e corresponsáveis aos processos, matérias e fluxos já existentes nas cidades. Urbanismos que, de partida, solicitam uma “prática de urbanismo mais ‘incorporada’” (Jacques, 2009, p. 115) e que, na agência de urbanistas-*performers* e habitando o paradoxo entre projeto e prática/construção/experimentação, arriscam ser inventados a cada novo programa elaborado. Plurais porque não pretendem estabelecer um modelo único de fabricação urbana, “da ação” porque vinculados a práticas efêmeras que constituem cidade.

Interessante notar que o campo emergente do urbanismo performativo, hoje cartografado também na Alemanha, França, Bélgica e Canadá, vem recebendo algumas definições ao longo dos anos. Em 2015, o livro *Performative urbanism – generating and designing urban space*, editado por Sophie Wolfrum e Nikolai Frhr. v. Brandis após o simpósio Performative Urbanism na TU Munich (2013), atribui à urbanista Wolfrum a introdução da expressão em 2007. A publicação argumenta que o urbanismo performativo (cujo adjetivo provém da distinção feita por John Austin na filosofia linguística entre performance e performativo, enfatizando o caráter transformativo da ação no segundo) “envolve uma noção relacional do espaço”³ (Wolfrum, Brandis, 2015, p. 5), bem como uma expansão

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *a practice of urban design, which involves a relational notion of space*.

da própria prática urbanística. Uma prática que, como performativa, vai além do objeto, da imagem e da interpretação do fenômeno urbano, debruçando-se sobre ações, políticas, projetos, situações, processos, usos e interações como noções e exercícios cruciais para uma transformação no planejamento urbano.

A arquitetura e o urbanismo entendidos dessa forma focam no caráter orientado pelo processo da percepção espacial, das coerências espaciais, que se tornam aparentes em estruturas de incidentes, na indeterminação de estruturas espaciais, na diferença de espaços. Aqui, as estruturas físicas, o material, o toque e o cheiro, a aparência e a sensação, bem como a atmosfera não são subsidiárias. Em vez disso, a substância da arquitetura é uma pré-condição e constituinte de “eventos” arquitetônicos⁴ (Wolfrum, Brandis, 2015, p. 6).

O grupo defende, assim, um caráter processual da prática urbanística que reúna a ideia da “arquitetura como uma arte de articular o espaço” e sua natureza performativa a uma “mudança de atitude no planejamento, em direção à governança, moderação de interesses conflitantes e processos abertos”⁵ (Wolfrum, Brandis, 2015, p. 6). Delineando como desafio ao campo a reflexão sobre estruturas de participação na esfera pública e sua transformação, a publicação descreve o “espaço urbano não apenas como algo a ser planejado e projetado, mas como uma performance, desenvolvida e moldada, apropriada e alterada por uma sociedade viva, com diferentes velocidades e diferentes relações entre presente e passado”⁶ (p. 162).

Na tese intitulada *Vers un urbanisme performatif*, por sua vez, o arquiteto-performer Dimitri Szuter (2024) avança no debate metodológico a respeito do campo ao situar a desconstrução da ideia de permanência como fundamento a uma prática

⁴ No original: *Architecture and urbanism understood in this way, focus on the process-oriented character of spatial perception, spatial coherencies, which become apparent in structures of incidents, the indeterminacy of spatial structures, the difference of spaces. Herein, the physical structures, material, touch and smell, the look and feel, as well as the atmosphere are not subsidiary. Rather, the substance of architecture is a precondition and a constituent of architectural 'events'.*

⁵ No original: *Performative Urbanism seeks to bring together architecture as an art of articulating space, and the performative character of architecture with the changing attitude in planning towards governance, moderation of conflicting interests, and open processes.*

⁶ No original: *urban space not only as something to be planned and designed, but as a performance, developed and shaped, appropriated and changed by a living society, with different speeds, and different relations between present and past.*

reancorada à fenomenologia do mundo, ao imediatismo do presente e às contínuas transformações inerentes à vida (p. 844), que solicitam um pensamento “processual, por oposição ao pensamento estático”⁷ (p. 27) – o último, usual às teorias e epistemologias hegemônicas do urbano, o primeiro, imanente aos sons e às aprendizagens. Szuter busca construir uma série de operadores performativos que possibilitem um processo de transformação e de projeto por etapas, em que participa a performance de modo transgressor, indisciplinado e, ao mesmo tempo, possibilitador de experimentações e potências corporais, das quais a esfera projetiva comumente carece.

Ao questionar “essa ausência de corpos no processo de ideação e concepção do projeto espacial”, que “gera muitas vezes espacialidades desencarnadas, onde as possibilidades geradas não estão à altura de tudo o que um corpo pode fazer” nem de uma desejada “reconexão com o mundo” (já que nos escondemos “atrás de nossos computadores”)⁸, Szuter (2024, p. 31) se soma a uma série de vozes que evocam a agência performativa dos campos arquitetônico e urbanístico. Em minha pesquisa, operada por meio do programa performativo como prática urbanística e pedagógica, que é da ordem da construção e:

implica uma fazeção de corpo todo – não mais e apenas dos braços para cima; prática usual em escritórios e escolas de arquitetura e urbanismo que debruçam corpos humanos sobre mesas, mapas e papéis, delimitando projeto a membros superiores e cabeças distantes das ruas (Cabral, 2021, p. 11).

Quando aproximamos nossas cabeças do chão e das ruas, algo além de meras posições corporais se transforma. Fato é que *VOZERIO* opera em agência urbanístico-performativa ao coimplicar intimamente os corpos de sete humanos a outros tantos mais, sobretudo ao rio e à rua, em reflexões e práticas de tempos que se cruzam numa escuta atenta e ativa às transformações urbanas.

⁷ No original: *L'urbanisme performatif chercherait alors simplement à réancker la ville dans la phénoménologie du monde et dans l'instantanéité du présent. En ce sens, il jette un trouble dans la pérennité [...] (p. 844). La pensée processuelle, à l'opposée de la pensée statique.*

⁸ No original: *Comment voudrions-nous donner l'exemple de la reconnexion au monde, si nous continuons de le transformer depuis nos bureaux, cachés derrière nos ordinateurs? [...] Cette absence des corps dans le processus d'idéation et de conception du projet spatial génère souvent des spatialités désincarnées, où les possibles générés ne sont pas à la hauteur de tout ce que peut un corps.*

Ademais, ao revelar problemáticas do urbanismo hegemônico (que busca alcançar fins econômicos e utilitários – não experimentar meios) e de suas práticas desvinculadas das ações cotidianas de corpos humanos e mais-que-humanos que constroem cidades, *VOZERIO* opera, *in loco*, transformações que apontam caminhos para um urbanismo performativo e também formativo. Isso porque sua prática crítica vinculada às artes da ação e da cena mobiliza alternativas pedagógicas e profissionais ao convidar estudantes e urbanistas ao encontro corporal com os corpos da rua, agenciando transformação e formação urbanísticas.

Em *Walkscapes*, o arquiteto, ativista e professor Francesco Careri (2013, p. 32) propõe uma crítica ao urbanismo dominante e à lógica pedagógica tradicional, valorizando o corpo em movimento como elemento crucial para a compreensão e intervenção no espaço urbano. Ao definir o caminhar não só como deslocamento físico, mas como prática estética e “instrumento cognitivo e projetual” que transforma o espaço vivido e permite uma “simultânea leitura e escrita do espaço”, Careri (2013, p. 32-33) dialoga diretamente com o urbanismo performativo, que também:

se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo.

No âmbito formativo, a estrutura peripatética do Curso de Artes Cívicas⁹ que ministra no Departamento de Arquitetura da Università Roma Tre, cujas aulas acontecem inteiramente caminhando, reflete essa abordagem radicalmente experimental ao promover aprendizagens sensoriais e reflexivas em uma prática pedagógica que desafia o modelo rígido de ensino. Paralelamente, ao incitar atenção, escuta e interação implicadas e propor projetos como processos que emergem de experiências, *VOZERIO* estremece e emaranha modelos e concepções de cidade.

⁹ No Corso di Arti Civiche, Roma é tratada como um “laboratório vivo” repleto de espaços comunitários e iniciativas culturais autogeridas, com integração de estudantes por uma metodologia peripatética de estudo de fenômenos urbanos emergentes que convida à criação de experiências significativas com os territórios.

Metodologias pedagógicas¹⁰ baseadas em experiências, e não em modelos rígidos e universais, figuram, assim, como caminhos para confrontar o urbanismo hegemônico: promovem aprendizagens ativas e situadas, além de convidar estudantes a abandonar preconcepções. Convidam a “construir para si um pensamento com o seu próprio corpo e um agir com a sua própria mente” (Careri, 2011, p. 242) – trabalho pedagógico, estético e político que se conecta às metodologias emancipatórias defendidas por Paulo Freire (1987) e que interessam à formação de urbanistas pela via performativa de que *VOZERIO* participa.

Escuta só: a palavra “vozerio” tem origem no latim, língua tida como morta, mas viva a cada vez que se evoca. “*Vox*” significa “voz”, e o sufixo “-erio”, por sua vez, indica ação ou resultado. *VOZERIO* é, portanto, uma ação ou resultado de vozes – agência urbanístico-performativo-pedagógica que é também agência sônica.

Em 8 de dezembro de 2023, um homem se aproxima e diz, os olhos cheios de sorriso e saudade: “eu tinha esquecido desse rio há um tempão”. Uma criança curiosa questiona: “posso ouvir?” Diferentes velocidades e profundezas de água se chocam contra os seixos, pedrinhas miudinhas, e, do caixão que encapsula o corpo do rio, escutamos suas vozes. Debaixo do concreto, do fio ao fone, falatório imenso: um som que lembra uma manifestação de insetos.

Em 2018, Brandon LaBelle publica *Sonic agency* [Agência sônica]. Refletindo sobre o que o som faz, o que ele evoca e “como uma sensibilidade sonora pode informar práticas emancipatórias”¹¹ (p. 2), LaBelle nos aproxima do som e das políticas da escuta menos como quem examina um objeto e mais como quem experimenta estruturas¹² que permitem agir mundos ao proporcionar diálogo, reconhecimento e produção social, espacial, de agentes, relações e conhecimentos. Agência sônica seria, para ele, a experiência de ouvir e ser ouvida, negociando criativamente sistemas de dominação e trabalhando para interromper ordens dominantes. Exercitar uma escuta crítica e responsável seria, nesse contexto, base para uma atividade insurrecional e emancipatória de agentes marginalizados,

¹⁰ Outras importantes referências são Catherine Walsh (2013), com suas pedagogias decoloniais, e o trabalho pedagógico de Bernard Tschumi (2006), com sua inventividade projetivo-programática (assumindo textos literários, roteiros e fotografias como programas).

¹¹ No original: *how a sonic sensibility may inform emancipatory practices*.

¹² Labelle descreve quatro figuras sonoras (o invisível, o fraco, o entreouvido e o itinerante) caracterizadas por atitudes particulares em relação ao som e à audição, potenciais promotoras de emancipações na esfera pública.

subalternizados e subouvidos por meio da agência sônica – “que é, em última análise, um conjunto de narrativas sobre subjetividades emergentes”¹³ (p. 156).

Se pensamos a agência sônica de *VOZERIO* (quase um pleonasm), evocamos, junto à agência urbanístico-performativo-pedagógica que o elabora e constitui, as agências mais-que-humanas que o fazem ressoar – no aqui e agora da ação. Os sons que escutamos ao posicionar o microfone nos pequenos buracos do chão são aqueles de um rio abafado e dos seres que habitam o oco entre firmamento e fluxo. Como lembrou Pedro Filho, músico colaborador da ação que nos instigou a ampliar nossas escutas antes mesmo de o aparelho ser ligado: não fosse o tamponamento, seriam outras as vozes e os sons ouvidos. As frequências agudas das águas correndo, mesmo em disputa com os carros, seriam audíveis às margens do rio. O concreto abafa as vozes, tampona, mascara.

Nível +01. A Nova Centenário, 2008 – quando o rio vira rua, quando a rua vira rio

Mascaramento: técnica utilizada por profissionais de saúde para aferição da audiometria – isto é, para a avaliação da capacidade de ouvir. Reduz-se a percepção de um som introduzindo um ruído mascarante na orelha não testada. Em suma: são sons que tamponam outros sons.

A via mascara o rio, a vista mascara o ouvido.

Em janeiro de 2008 a Prefeitura Municipal de Salvador anunciou um pacote de obras que vislumbrava resolver problemas de drenagem da capital baiana. Dentre as ações assumidas pelo gestor municipal, encontrava-se a reforma da Avenida Centenário. [...] ‘As obras de macrodrenagem vão solucionar problemas de alagamentos crônicos históricos’, comentou João Henrique Carneiro [então prefeito da cidade]. [...] Em 21 de setembro de 2008 a Administração Municipal entregou à população o parque no canteiro central da Avenida Centenário (Santos, 2012, p. 131).

Extensão do canal aberto antes da obra: 1.581,17m.

¹³ No original: *which is ultimately a set of narratives about emergent subjectivities*.



Figura 1
Cabral, VOZERIO, 2024,
Salvador (foto Bárbara Cabral)

Pode a escuta de um rio enterrado vivo perturbar e reorientar políticas de visibilidade, sociabilidade e cidade? Suspeito que o paradigma espacial-visual dominante, calcado na cosmopercepção orientada pelo sentido da visão e enquadrada a partir da elaboração da perspectiva como técnica e modelo de ver, projetar e fazer mundos, tem relação direta com o modo como tratamos nossas águas. Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin (2007, p. 79) afirma: “não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem”. Com espanto, a autora constata que “os pintores da Renascença fabricaram [...] a própria escrita de nossa percepção visual” (p. 77), que também molda modos de conceber, produzir e modular espaços – mas não só.

A invenção da paisagem, da perspectiva e da cartografia moderna orienta, ainda hoje, práticas por meio das quais nos acercamos da natureza e cercamos a natureza, dela nos separando. Uma natureza enquadrada, dominada pela visão e técnicas de representação, separada por nós e de nós em fronteiras abstratas que definem territórios, identidades e hierarquias – até entre o que é ou não

humano. Seria, então, a escuta múltipla e sensível de *VOZERIO*, não necessariamente especialista,¹⁴ mas verdadeiramente interessada e implicada ao som que soa e pouco se vê, um modo de, como elabora LaBelle (2018, p. 2), “desestabilizar e exceder arenas de visibilidade ao nos relacionar com o invisível, o não representado ou o ainda não aparente”¹⁵ e, assim, experimentar o emaranhamento de corpos diversos, para além de uma suposta humanidade?

Na voz do especialista que conosco compôs *VOZERIO*, ao pensar O Antropoceno e a música dos insetos,

A escuta propicia uma base metafórica viável para pensar a realidade temporal, já que evoca um mundo de eventos, contrapondo os objetos da visão. Não que um sentido possa se sobrepor totalmente ao outro ou que possam operar independentemente, em termos práticos, mas a ênfase cultural em um deles (a visão) pode embotar relativamente a percepção dos demais (Amorim, 2021, p. 60).

Na Avenida Centenário, o rio dos Seixos foi totalmente encapsulado com lajes de concreto armado, seguindo dessa forma até sua foz, próxima ao morro do Cristo, na praia do Farol da Barra – é o que registra *O caminho das águas de Salvador*, organizado pela socióloga Elisabete Santos (2010). Num mundo predominantemente voltado para o visual, os pequenos buracos que permitem a escuta do rio tamponado por uma capa de concreto em 2008 revelam “a qualidade invisível dos sons que ouvimos sem ver sua fonte”¹⁶ (LaBelle, 2018, p. 155) – e, nesse caso, nem sua foz. Qualidade que permite perceber “como a subjetividade está profundamente emaranhada com a visibilidade e o trabalho da aparência”¹⁷ (p. 155).

Para escutar os desaparecidos,¹⁸ invisíveis e invisibilizados do Antropoceno, porém, é preciso uma “mudança de compreensão, bem como práticas de

¹⁴ Além dos estudos dos sons e música humana, há uma ciência especializada nos estudos do som da vida, que inclui a comunicação de animais das águas: a bioacústica.

¹⁵ No original: *sound works to unsettle and exceed arenas of visibility by relating us to the unseen, the non-represented or the not-yet-apparent*.

¹⁶ No original: *The invisible quality of sounds that we hear without seeing their source*.

¹⁷ No original: *how subjectivity is deeply entangled with visibility and the work of appearance*.

¹⁸ Em Os desaparecidos do Antropoceno, texto apresentado em 2014 no Colóquio Internacional Os mil nomes de Gaia e presente em livro homônimo, a filósofa Juliana Fausto (2022) relata o desaparecimento forçado de cangangos em Brasília – da espécie de roedores (*Juscelinomys candango*) a humanos trabalhadores.

comunicação e lembrança, que dão lugar a uma potencialidade encontrada na escuridão”¹⁹ (LaBelle, 2018, p. 155). Para assombrar o espaço da aparência, do espetáculo e da espetacularização urbana (e seus espaços desencarnados), há que considerar e atentar às vozes desconhecidas ou abafadas; somar-se a elas.

Nessas situações, a escuta pode expressar preocupação e indignação ao chamar a atenção para o dito e o não dito – *esse som que nos relaciona com o ainda não aparente*. Uma reunião de ouvintes, nas praças, ou nas salas de aula e feiras, [...] pode atuar para criar uma lacuna, [...] desviando os fluxos de ações normativas, de declarações e decretos, com uma intensidade persistente – uma quietude incômoda, possivelmente: este ato de *fazer escuta(ndo)*, juntos; e, ao chamar a atenção, também pode criar uma imagem: a imagem do ouvinte como alguém que performa a atenção ou consideração e, ao fazê-lo, nutre as condições para o engajamento consciente. A escuta ... que age ... que interrompe, ou ... que bate de volta ... para produzir ... nessas lacunas de ... tempo e espaço ... outra pausa [...] – esta atenção ... a escuta que demanda e que dá ... e que pode ressoar ... que pode amplificar ... a potencialidade de ... estar ... lado a lado ...²⁰ (LaBelle, 2018, p. 161, grifos do autor).

Importante notar que a mera ação de parar para ouvir e, assim, escutar o que corre debaixo de nossos pés, e o que, a princípio, não podemos ver, é capaz de transformar fundamental e concretamente o urbano. Transformações que, embora pareçam muito breves, se estendem no acontecimento espacial. Sim, todo espaço ou estrutura, por mais permanente que possa parecer, não passa de acontecimento; muda enquanto dura. Percepção vitalizada pela ressalva de

¹⁹ No original: *a shift in understanding, as well as practices of communication and remembering, that give way to a potentiality found in the dark.*

²⁰ No original: *In these situations, listening may express concern as well as indignation by bringing attention to the said and unsaid – this sound that relates us to the notyet-apparent. A gathering of listeners, in the squares, or in the classrooms and market places, [...] may perform to create a gap, [...] detouring the flows of normative actions, of declarations and decrees, with a persistent intensity – a nagging quietude, possibly: this act of doing listening, together; and by gathering attention it may also create an image: the image of the listener as one who enacts attention or consideration and, in doing so, nurtures the conditions for mindful engagement. The listening ... that works ... that interrupts, or ... that beats back ... to produce ... in those gaps of ... time and space ... another pause [...] – this attention ... the listening that demands and that gives ... and that may resonate ... that may amplify ... the potentiality of ... being ... side by side ...*

Szuter (2024, p. 702) de que práticas transitórias²¹ como as performativas impactam diretamente o perene. Isso porque, ainda que uma ação seja efêmera em sua aparência, seu impacto pode ser duradouro nos fundamentos do urbano ao gerar reflexões, tensões e interações corpocidade – e, portanto, não tem menos valor que um projeto pensado para durar séculos.

E se a impermanência é intrínseca à vida (Szuter, 2024, p. 839 e 844) – e, por extensão, às ruas, rios e sons –, experiências críticas de acontecimentos pontuais guardam a potência de se vincular aos corpos e movimentos já presentes no urbano de modo honesto, imanente e radical e de, portanto, ser fundamentalmente transformadoras. Sobretudo quando elaboradas de modo a estabelecer relações de companhia²² com as matérias e os fluxos do lugar, em detrimento de sua exploração e uso (comuns em programações funcionais de cidade).

VOZERIO enuncia o que o urbanismo faz apesar e contra os fluxos – dessa vez, pensando para-além-dos-humanos. A prática comum de privilegiar mobilities sobre quatro ou mais rodas e ignorar ou mesmo solapar fluxos e trajetórias de corpos humanos em ecossistemas urbanos tem recebido cada vez mais críticas e contrapontos. Avançar no debate em direção a outros corpos é urgente – afinal, se foi a separação entre nós e outros que nos trouxe ao colapso

²¹ Transitórios também são os sons. “O evento fugaz e pontuado do som é de transitóriedade e transição; uma matéria sensorial itinerante e migratória, o som é tanto uma coisa do passado quanto um sinal do futuro; ele nos aponta para o que aconteceu – pois cada som é um índice de um evento que, quando o ouvimos, já ocorreu – enquanto igualmente nos puxa para a frente ecoando além, em direção a uma distância lá. A presença articulada de qualquer som, em um e no mesmo momento, deve ser encontrada em seu desaparecimento e em seu devir” (LaBelle, 2018, p. 96). No original: *The fleeting and punctuated event of sound is one of transience and transition; an itinerant and migratory sensorial matter, sound is both a thing of the past and a signal of the future; it points us toward what has happened – for every sound is an index of an event that, by the time we hear it, has already transpired – while equally pulling us forward by echoing beyond, toward a distance over there. “ e articulated presence of any sound, at one and the same moment, is to be found in its disappearance and its becoming.*

²² Perspectivas antiantropocêntricas e decoloniais são aliadas nesse processo, uma vez que emancipam corpos e matérias das lógicas de uso trabalhadas, por exemplo, em programações funcionais. O artigo Sobre diferença sem separabilidade, de Denise Ferreira da Silva (2016, p. 59), que se opõe à “gramática racial” dura e segregacionista herdada da lógica moderna, é uma importante referência em direção à “mudança radical no modo como abordamos matéria e forma”, chamado que faz por um “programa ético-político que não reproduza a violência do pensamento moderno”, tarefa necessária na imaginação de sociabilidades fundamentadas na diferença, ativamente antirracistas e antiantropocêntricas.

climático que ameaça nossa própria espécie, abordagens autocentradass podem se pautar numa autossalvação para recalcular rotas. Solidárias, por sua vez, fundam-se em políticas de aliança, compartilhamento e reparação. Independentemente da postura adotada, tudo que é constrangido, escapa. Fluxos sempre irrompem.

Declarações de tremor – uma frase que chacoalha: “a Centenário treme quando chove”.

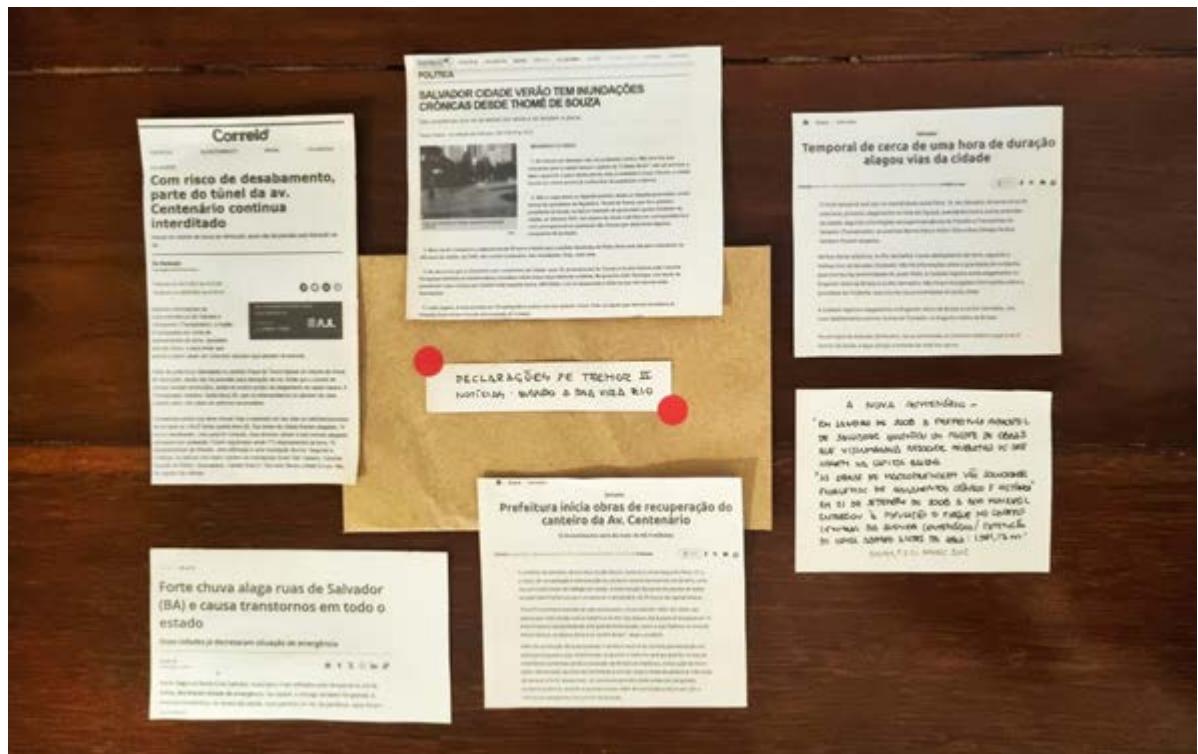


Figura 2

Bárbara Cabral, *Declarações de Tremor II*, 2023, Notícias de quando a rua vira rio (Foto: Bárbara Cabral, Salvador)

Em uma das dezenas de notícias já veiculadas sobre os alagamentos da avenida desde a obra de 2008, cuja manchete afirma “Forte chuva alaga ruas de Salvador (BA) e causa transtornos em todo o estado”, uma sentença se destaca: “A Avenida Centenário, no centro da cidade, mais parecia um rio”. E é. À parte do equívoco quanto à localização da via, ignorar (deliberadamente ou por desconhecimento) o fluxo que corre por debaixo dela é sintomático de urbanismos que tentam ocultar suas violências, varrê-las para debaixo do tapete

de concreto. Seria escutar o fluxo um modo de escovar esse tapete a contrapelo, revelando histórias, presenças e memórias encobertas pelos detentores do poder e dos discursos hegemônicos em que, de repente, a Centenário só se parece com um rio? Como propõe Walter Benjamin (1981, p. 1240), que advoga pela “demolição da história universal”: “nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo”. E é. Ainda que não participemos desse movimento, o rio dos Seixos, sufocado sob a Centenário, volta e meia irrompe com e contra o urbanismo que o aprisiona, inundando a via, revelando histórias, retomando espaços.

Voltando ao fluxo de sons, vale ressaltar que o rio só irrompe quando chove, devido ao e através do obstáculo do tamponamento. A repetição da irrupção causada pelo obstáculo, nomearemos ecos da urbanização – vibratórios, sonoros, trementes. Um eco é a repetição de um som oriunda da reflexão de uma onda sonora por um obstáculo qualquer. Ao rio, o obstáculo foi imposto em 2008. Todo tremor, alagamento, enchente ou inundação é eco de uma série de escolhas de urbanização. VOZERIO reverbera vozes que ainda não alcançaram o obstáculo para ecoar em irrupção. Vozes mascaradas, inauditas, ocultadas.

Nível 00. Avenida de vale, 1949

A avenida é um projeto de Diógenes Rebouças que revela a concepção viária do EPUCS [Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador]²³ enquanto avenida de vale. Sua construção/inauguração marca a passagem do IV Centenário da Cidade em 1949. Sua concepção baseia-se nas chamadas “parkways” e caracteriza-se por ter duas Pistas em cada sentido, com canteiro central, onde, no talvegue corre um riacho que coleta as águas pluviais da bacia. Esse eixo central é ladeado por pista de acesso local às edificações residenciais. A noção de “verde-contínuo” está presente tanto no canteiro central como nas encostas laterais, dando um caráter pintoresco [sic] às vias que se amoldam à topografia. É o exemplar mais fiel do ideário de circulação urbana previsto no EPUCS (Leme, 2005, p. 153).

²³ O Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (Epucs) foi criado em 1942 com objetivo específico de elaborar um plano diretor para a cidade. Sob a coordenação do engenheiro Mario Leal Ferreira, possuía equipe multidisciplinar de arquitetos, botânicos, advogados, médicos, historiadores, fotógrafos e topógrafos. Após a morte súbita do coordenador em 1947, o arquiteto Diógenes Rebouças assumiu o escritório. Ver Fernandes (2014).

Em 1949, foi inaugurada a primeira avenida de vale da capital baiana que seguia o plano de circulação do Epucs – modelo que buscava respeitar a topografia e o escoamento natural das águas. Inspirada nas *parkways*, ou avenidas-parque, como sugeriram Mário Leal Ferreira e Diógenes Rebouças, essas avenidas de fluxo rápido circulariam pelos vales, com vias marginais de acesso às cumeadas que dão acesso aos bairros e comportam velocidades mais lentas. Junto às vias expressas, correriam também o esgotamento e drenagem da cidade, por meio da canalização dos rios. O projeto, que buscava tornar os deslocamentos mais eficientes e funcionais, transformou a capital, cuja ocupação se voltava mais para a parte alta dos morros e cujos vales compunham, até então, hortas e práticas de relação mais íntima com o rio, como as dos povos de axé.

A tentativa de respeito à topografia não se estende aos fluxos humanos e mais-que-humanos que compunham aquele território. Privilegiando os automóveis e concretizando discursos higienistas que têm sua importância na saúde de uma população cada vez maior, as avenidas de vale ignoram desejos e necessidades de travessias, colocando em risco a vida dos corpos que insistem em seguir por onde seguiam, incluindo o rio, no qual despejam-se esgotos, ruídos e resíduos. A poluição também é sonora – aprendizado da ação.

Essa negligência aos fluxos naturais (incluindo humanos e sonoros), imposta no momento em que o rio vira rua, também contribui para a rua virar rio. Evidente que o sujeito do alagamento não é, como na manchete, a chuva. Mas a urbanização, canalização e posterior tamponamento do rio dos Seixos, o principal rio que modela a Bacia Barra/Centenário. Um rio de pequeno porte, mas com nome próprio, que significa “pedras roladas”. Um rio que, em 1949, começa a ser desapropriado de si. Vira canal e vai perdendo espaço, nome, voz. “Antes da cinquentenária urbanização, grande parte desse entremeado de vales era uma região alagadiça e embrejada” (Santos et al., 2010, p. 19).

Lembro Ailton Krenak (2022, p. 36), em suas Cartografias para depois do fim, falando de um primo distante dos Seixos, o Watu – rio extinto na aparência, mas próspero em suas táticas de sobrevivência:

Um povo como esse, mesmo quando expropriado de tudo e sem ter chão para pisar, ainda consegue recriar um lugar para ser habitado. Quando penso no movimento do Watu, percebo sua potência: um corpo d’água de superfície que ao sofrer uma agressão teve a capacidade de mergulhar na terra em busca dos lençóis freáticos profundos e refazer sua trajetória.

Por falar em sujeitos, em 2023, pela primeira vez na história brasileira, um rio foi reconhecido juridicamente como ente vivo e sujeito de direito: o rio Laje-Komi-Menem. A lei estabelece que o rio tem direito a “manter seu fluxo natural”, “nutrir” e “ser nutrido”, existindo com “condições físico-químicas adequadas ao seu equilíbrio ecológico”, relacionado a seres humanos que o respeitem como tal – jurisprudência que passou bem longe do rio dos Seixos. Aqui, “As marcas da antropização são visíveis, como resíduos sólidos e assoreamento de grande parte do seu leito e crescimento de gramíneas na área em que está canalizado”, no vale do Canela. Coberto a partir do final da Avenida Reitor Miguel Calmon, o rio é totalmente encapsulado na Avenida Centenário até desaguar no mar (Santos et al., 2010, p. 19).

Rio que segue, mesmo oculto e injustiçado, vibrando o chão. Ressoa uma voz companheira, pouco tempo antes de *VOZERIO* acontecer:

dia desses uma moradora do calabar [comunidade soteropolitana de origem quilombola situada próxima à Centenário] disse: *espero que venha uma chuva bem forte e destrua tudo que eles estão construindo*. resposta à nova reforma da estrutura que sobrepõe o rio dos seixos. [...] sobre ele, o concreto. [...] se perdemos a memória, perdemos o sentido (Lopes, 2023, p. 42, grifo nosso).

Nível -01. Nascente: Aldeia Tupinambá e Caramuru, 1510-1557

Se perdemos a memória, perdemos o sentido.

Que arquivos guardam as vibrações de seres vivos?

Suas nascentes estão no Vale do Canela e na Fonte Nossa Senhora da Graça (construída, segundo a lenda, em 1500 por Caramuru, para a índia Catarina Paraguaçu nela banhar-se). [...] Esse rio foi importante como defesa natural para as primeiras ocupações que ocorreram em Salvador. O sítio da aldeia onde viveu Caramuru, na região do Porto da Barra, tinha a depressão embrejada dos Seixos como defesa natural. Também serviu de proteção para o donatário Francisco Coutinho, que construiu mais de 100 casas protegidas de um lado pelo mar e do outro pelo Rio dos Seixos e seus brejos e charcos (Santos et al., 2010, p. 19).



Figura 3

Marc Ferrez, *Rio das Pedrinhas*, 1884, fotografia, 22 x 27,6cm, IMS (Fonte: Gilberto Ferrez, Salvador)

O rio dos Seixos estava vivo bem antes de qualquer discurso urbanístico. Certamente teve outros nomes nas bocas tupinambás que dele beberam e nas línguas diversas dos seres que já o habitaram. Sua memória é fluida e múltipla como seu corpo d'água. Muda de estado, espaço, temperatura. Que arquivos sustentam suas rachaduras? Que vidas e forças habitam os arquivos e os mobilizam por dentro, fazendo tremer suas estruturas? E se entendemos espaços urbanos como arquivos de modos de viver, como propõe Mark Wigley (2005), o que deles irrompe quando o urbanismo opera apesar e contra os fluxos?

Em *Unleashing the archive*, o pesquisador afirma que a existência do arquivo está diretamente atrelada à sua agência por humanos. Um arquivo não seria arquivo quando inutilizado por nós e, de outro lado, só seria arquivo quando o adentramos e, mais precisamente, quando as coisas, por meio de nossas ações, dele saem. A proposição deixa algumas questões como: o que é um arquivo quando ele não está sendo acessado por humanos? Sua vida só começa quando o tocamos e, por nossas mãos, algo emerge?



Figura 4
Bárbara Cabral, *VOZERIO*,
2024 (Foto: Bárbara
Cabral, Salvador)

Há traças e brocas vivendo arquivos, ácaros e mofos se proliferando neles.²⁴ Há limos e líquens ocupando as superfícies de estruturas urbanas; raízes, bichos e corpos d'água vibrando e rachando chão. A Centenário, sabemos, treme quando chove. Como procedimento de uma pesquisa em andamento, dias depois de *VOZERIO* foi realizada a montagem de um arquivo vibrátil,²⁵ em que forças, vidas e vozes inscritas em arquivos convencionais e urbanos são consideradas suas constituintes e mobilizadoras, fazendo tremer suas estruturas, e em que, por outro lado e alargando o campo arquivístico, compreendemos que há arquivos inscritos nesses corpos (Schneider, 2011) e formas de vida, uma vez que carregam memórias, gestos e repertórios.

²⁴ Ver a febre de arquivo abordada por Carolyn Steedman (2002).

²⁵ A noção de arquivo vibrátil é construída a partir das ideias de corpo vibrátil de Suelly Rolnik (1989), de corpos como arquivos (Schneider, 2011) e de corpos sísmografos. Rolnik (1989, p. 26 e 2015, p. 104) define corpo vibrátil como “aquele que alcança o invisível. Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações” e “da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam”. Corpo que “Não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontram sons, canais de passagem” [...] o que lhe interessa [...] é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação” (Rolnik, 1989, p. 66). O corpo sísmógrafo, por sua vez, seria aquele que detecta e mede tremores. Capta e regista ondas sísmicas, movimentos do chão e daíllo que lhe atravessa os sentidos, entre pele e imaginação.

Montar um arquivo a partir dos tremores de uma avenida diante da chuva e do rio, de agências sônicas, urbanísticas, performativas e mais-que-humanas, levanta a questão: como pensar um arquivo fora do *stricto sensu*, aquele que não pode ser corrompido, inundado, alterado ou violado, que considera exclusivamente a presença humana e que só existe com sua agência?



Figura 5
Bárbara Cabral, *Montagem de um arquivo vibrátil*, 2023 (Foto Bárbara Cabral, Salvador)

Mais que definir o que é esse arquivo vibrátil, interessa experimentar o que ele pode e convidar quem o acessa a fazer o mesmo. Experimentar as frequências que podem alcançar esse corpo- arquivo, ou esse arquivo- corpo, de que participam narrativas nas quais outras formas de vida fazem tremer estruturas, noções e operações arquivísticas, urbanas e urbanísticas.

Por isso, me limito a descrever sua materialidade como quem partilha um processo de aprendizagem, aberto e repleto de questões: uma caixa portátil, lacrada após a montagem, com uma única abertura – que tem o tamanho dos furos que nos permitem ver, ouvir e cheirar o rio dos Seixos sob o canteiro de concreto da Centenário. A performatividade proposta no contato com as matérias de uma caixa que para ser acessada exige que o corpo se dobre – para ouvir e olhar pelo furo ou tentar enfiar a mão para alcançar, com os dedos, seu conteúdo – também se relaciona diretamente à corporalidade de que toda sua constituição precisou para existir. Todas as trocas que trouxeram as narrativas, as experiências corporais vibráteis que tivemos no canteiro, a escuta dos sons do rio, o trabalho das estudantes, as frases de minhas companheiras, as declarações de tremor da experiência da escuta e das notícias de quando a rua vira rio, o registro do som que do caixão da avenida foi morar na caixa do arquivo e, por fim, a própria água do rio, pescada e ensacada, que convida o corpo ao toque e ao cuidado.

Como o veneno na caixa do gato de Schroedinger, que pode ou não se desprender de seu recipiente, tomando conta dos quatro cantos, a água do rio dos Seixos compõe um arquivo vivo e morto a um só tempo, que soa e pode ou não ser inundado e corrompido, tendo seu conteúdo borrado, modificado e transformado por um ser mais-que-humano que participa, constitui e vive o arquivo. Um ser que irrompe com e contra o urbanismo que o aprisiona, inundando a via, que pode irromper a embalagem em que se encontra, inundando o arquivo. Cada materialidade presente no arquivo vibrátil, com suas diferentes texturas, vibrações, espessuras, sons, toques e riscos, como o rio enterrado vivo, fala. Nos cabe buscar escutar.

Talvez este texto seja em si um documento sonoro: reunião de vozes de um arquivo vibrátil a partir de *VOZERIO*. LaBelle (2018, p. 61) nos lembra que, “ao passar entre coisas e corpos, sujeitos e objetos, o som oferece uma ampla possibilidade de contato e conversação”.²⁶ Estas linhas buscam abrir escutas, ensinos, estudos e conversas entre águas, bichos e imaginação:

Escutar, muitas vezes, nos sintoniza com a interação de camadas significativas que constituem o mundo, unindo o visível e o invisível, primeiro plano e plano de fundo, coisas e corpos com uma força animada: ouvir atrai alguém em direção a certas profundezas, enquanto traz à tona o subouvido para um volume maior – uma acústica pobre cuja sujeira é o reflexo do conflito que é a vida pública²⁷ (LaBelle, 2018, p. 161).

Escutar para mergulhar e trazer à superfície camadas tantas vezes silenciadas. Fazer tremer a própria noção do que é arquivo e do que dura. E se a vida vivida, como quer Jane Bennet (apud LaBelle, 2018) em *Vibrant Matter*, é atividade inquieta e vibratória que constitui, modela e transforma corpos, podemos perceber o tremor como potência de vida imanente das coisas. Os sons, como acesso à vida compartilhada. Fato é que a noção vibrátil de vida de Bennet, como descreve LaBelle (p. 61), “desestabiliza o corpo humano como uma figura

²⁶ No original: *By passing between things and bodies, subjects and objects, sound affords an extensive possibility for contact and conversation.*

²⁷ No original: *Listening is often tuning us to the interplay of meaningful layers that constitute the world, bridging the seen and the unseen, foreground and background, things and bodies with animate forcefulness: listening draws one in, toward certain depths, while drawing out the underheard into greater volume – a poor acoustic whose dirtiness is reflective of the tussle that is public life.*

definidora, como uma figura dominante” ao colocá-lo “dentro de um campo de forças vitais das quais alianças, conflitos, misturas e contaminações estão continuamente em jogo, de corpo a corpo, de espécie a espécie, de coisa a coisa”.²⁸ Atentar-se às vibrações, aos sons, é, assim, uma maneira de *estar com*.

Nesse sentido, refletir memórias fora do pensamento antropocêntrico implica considerar que outras formas de vida podem compor outras formas de registro – memórias celulares, rastros, registros do tempo e do vento, desenhos das águas, crostas, lacunas, sons e falhas componham outros tipos de arquivo. E aprender com elas.

A constituição e consideração desses arquivos para-além-dos-humanos podem orientar a construção de pedagogias críticas, abertas e experimentais uma vez que remontam vivências variadas e imanentes às matérias e questões dos diversos corpos envolvidos – em direção à formação de cidades mais plurais, solidárias e vivazes, mesmo em contexto de colapso climático, e de urbanistas, artistas e cidadãs mais sensíveis a transformações urbanas em amplo espectro. Ao nos engajar com registros como memórias celulares, rastros e falhas, aprendemos com eles, permitindo transformações urbanas mais atentas e inclusivas.

Ao permitirem que estudantes se envolvam ativamente com os chãos do urbano e seus fluxos – seja pela caminhada, escuta, criação ou reflexão –, tais práticas pedagógicas incentivam autonomia, curiosidade, implicação corporal e aprendizado pela apreensão. Tomando cidades como campos contínuos de ensino/aprendizagem, processos como esses buscam respeitar a pluralidade de contextos urbanos e estudantes – bússola ética da formação e transformação urbanístico-performativas – além de ressoarem questões: como as artes da ação e da escuta podem catalisar reflexões críticas, invenções e ensinos urbanísticos? Como performances transformam vivências e concepções urbanas expandindo a noção e atuação do espaço educativo para os espaços urbanos? Como a rua pode se tornar escola de arte, urbanismo e arquitetura por meio de práticas de ensino experimentais e incorporadas? E, por fim, parafraseando Capinam e Roberto Mendes entoados na voz de Bethânia:²⁹ como seguir aprendendo a escutar para ensinar o que urge aos nossos camaradas?

²⁸ No original: *unsettles the human body as a defining figure, as a dominating figuring, and instead, places it within a field of life-forces from which alliances, conflicts, interminglings, and contaminations are continually at play, from body to body, species to species, thing to thing.*

²⁹ “Yáyá Massembo”, José Carlos Capinan e Roberto Mendes. Interpretação: Maria Bethânia. [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003.

Nível -02. Voz da foz

– ruge o rio, como chuva deitada no chão
Guimarães Rosa, 2001

A urgência à venda é a de saber falar. Cursos e mais cursos de oratória, não avançamos tanto em escutar. Thais Portella (2023) defende que precisamos cultivar uma prática da escutatória. Kate Lacey (apud LaBelle, 2018, p. 87) sugere a garantia da liberdade de escuta, para além da de expressão. Jamie Heckert (apud LaBelle, 2018, p. 160) aposta numa ética para a igualdade fundamentada na “dignidade de escutar a si mesmo, e na dignidade de ser escutado”.³⁰ Três desejos de criar espaços ativos nos quais vozes e coisas diversas possam ressoar.

Ruge o rio, rememora o homem, requer a criança, ressente a mulher:³¹ vibrações aliadas e companheiras que expressam desejos políticos e públicos, ainda que improváveis, e compõem sociabilidades solidárias, de resistência.

públicos improváveis que costumam tomar forma de dentro das profundezas emaranhadas da vida; públicos desalojados cujas táticas desdobram outros caminhos e poderes desenhados a partir dos conhecimentos de corpos deslocados e sujeitos flutuantes, e a materialidade sensual das ideias criativas e críticas. Esses públicos ganham impulso no mundo ao nutrir uma gama de capacidades e recursos, [...] pelas quais os sujeitos enfrentam estruturas dominantes e conjuntos saturados com imagens de poder (LaBelle, 2018, p. 157).³²

Sons dos abalados que abalam estruturas hegemônicas. Escutá-los evoca, assim, uma ética para o presente e para a construção de futuros emaranhados ao

³⁰ No original: *the dignity of listening to oneself, and the dignity of being listened to*.

³¹ Respectivamente: o vozerio, a voz do homem que diz que havia esquecido do rio, a da criança que pergunta se pode ouvir, e a da mulher do Calabar que deseja a ruína da reforma pelas águas.

³² No original: *unlikely publics often taking shape from within the entangled depths of life; unhomed publics whose tactics unfold other pathways and powers drawn from the knowledges of displaced bodies and floating subjects, and the sensuous materiality of creative and critical ideas. These publics gain momentum in the world by nurturing a range of capacities and resources, some of which I work to outline: the invisible, the overheard, the itinerant, and the weak are highlighted as modalities by which subjects contend with dominant structures and assemblies saturated with imbalances of power*.

que passou e segue gerando ruídos,³³ criando, a partir de interações corporais, possibilidades de vida.

Estremecer e emaranhar o urbanismo vencedor³⁴ – ações vinculadas a experiências urbanístico-performativo-pedagógicas – se justificam, portanto, pela potência que guardam de desestabilizar a subalternização, exclusão e desigualdades sistêmicas dos planejamentos das cidades, que frequentemente marginalizam tantas vozes e saberes.

Se prontificar a escutar o rio enterrado vivo é, assim, um modo de aliança com o presente, o movente e o desmonte de uma suposta supremacia humana. Um movimento antiantropocêntrico que toma a escuta e os sons como acesso às agências e urgências, humanas e mais-que-humanas, da vida contemporânea, em direção a sociabilidades cooperativas, potencializadoras, multiespécies. Afinal, “esse som que ouvimos já é a produção de um mundo compartilhado, por mais tenso ou disjuntivo que seja, [...] anima um espaço entre, [...] se movendo adiante, através e com”³⁵ (LaBelle, 2018, p. 161-162).

Nos basta e resta, assim, a imensa e miúda tarefa de ampliar e disputar o campo sonoro³⁶ a fim de agenciar vozes no mais das vezes renegadas, canalizadas, tamponadas, soterradas. Trazê-las à tona ou, ao menos, buscar ouvi-las.

³³ Ao delinear os desafios para o urbanismo performativo na transformação de estruturas de participação e suas relações entre presente e passado, Patrick Primavesi (2015, p. 162) distingue passeios audio-guiados e outra forma sonora: “Em vez de representar o passado, como fazem os passeios eletrônicos de áudio com suas narrativas contínuas sobre monumentos, heróis e eventos históricos, essas caminhadas em áudio buscam uma interpolação do passado no presente vivo, uma perturbação em nossa percepção, às vezes apenas uma ligeira mudança de perspectiva”. No original: *Instead of representing the past, as do electronic audio tours with their continuous narratives about monuments, heroes, and historic events, these audio walks seek interpolation of the past in the living present, a disturbance in our perception, sometimes only a slight change of perspective.*

³⁴ Como propõe Walter Benjamin (1981, p. 1240 apud Löwy, 2011, p. 20), que advoga pela “demolição da história universal”: “nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo”.

³⁵ No original: *this sound we hear is already the production of a shared world, however tensed or disjunctive, this sound that animates a space between, and that is always moving on and through and with.*

³⁶ Estaríamos vivendo uma virada sônica na arte contemporânea? Talvez o excesso de telas, imagens e informações visuais ao qual nos expomos diariamente anime um desejo ou fuga para a experimentação de outros sentidos. O som e a escuta têm ganhado ou pedido espaço. Um certo encantamento pelas instâncias acústicas tem acontecido. Uma exposição recente em São Paulo recebeu o nome de Virada Sônica: a escalada do som na arte contemporânea. “Para chamar a atenção aos aspectos auditivos do mundo, muitos artistas sonoros e pesquisadores de áreas diversas (da biologia às ciências humanas) vêm utilizando conceitos como: paisagem sonora (Schafer 2011), biofonia (Krause 2013), cosmoftonia (Chattopadhyay 2018)” (Amorim, 2021, p. 60). Me somo ao coro dos encantados pisando devagar ao me lembrar que é preciso cautela e crítica para escapar do risco de deslizar para um outro lado que opere o mesmo, secundarizando os demais sentidos em detrimento da audição (como fazemos com a visão). Cuidar para não apostar demais fichas nos sons e só – mania ocidentalizada de segregação.

Bárbara Silva da Veiga Cabral é urbanista-performer. Doutoranda em urbanismo pelo PPG-AU/Ufba, mestra em artes da cena pela UFRJ (2021), com graduação em arquitetura e urbanismo pela PUC-Rio (2018) e intercâmbio acadêmico na Universidad Politécnica de Madrid, com bolsa CNPq pelo programa Ciência sem Fronteiras (2015-2016).

Referências

- AMORIM, Pedro Filho. O antropoceno e a música dos insetos. *Cadernos de Arte e Antropologia* [online], v. 10, n. 2, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/3823>. Acesso em fev. 2025.
- CABRAL, Bárbara Silva da Veiga. Performance, programa e cidade: urbanismos do chão. *Prumo* [Revista online do DAU PUC-Rio], ano 8, n. 9, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://periodicos.puc-rio.br/revistaprumo/article/view/1684>. Acesso em jun. 2025.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- CARERI, Francesco. Debates: Transurbância + Walkscapes ten years later. *Revista Redobra*, n. 11, Salvador, p. 152-161, 2011. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_17.pdf. Acesso em fev. 2025.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX – Revista do Lume*, v. 1, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FAUSTO, Juliana. Os desaparecidos do Antropoceno. (Texto originalmente apresentado no Colóquio Internacional Os mil nomes de Gaia, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 15 a 19 set. 2014). In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SALDANHA, Rafael; DANOWSKI, Déborah (orgs.). *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à idade da Terra*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2022.
- FERNANDES, Ana (org.). *Acervo do EPUCS: contextos, percursos, acesso*. Salvador: UFBA, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Montagem de uma outra herança: urbanismo, memória e alteridade*. Tese (Promoção a Professora Titular) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

- JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de microrresistências urbanas. In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein (orgs.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: Edufba, 2009, p. 106-119.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LABELLE, Brandon. *Sonic agency: sound and emergent forms of resistance*. London: Goldsmiths Press, 2018.
- LEME, Maria Cristina da Silva (org.). *Urbanismo no Brasil 1895-1965*. 2 ed. Salvador: Edufba, 2005.
- LOPES, Amanda. E se. In: LOPES, Amanda et al. Almanaque Imaginários (Im)possíveis. Trabalho final da disciplina ARQB83 – Atelier de Planejamento Urbano-Regional 2. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023.
- LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). Trad. Fabio Mascaro Querido. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25/26, p. 20-28, 2011.
- PORTELLA, Thais. *Disciplina Acerca da natureza* (PPG-AU0138). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.
- PRIMAVESI, Patrick. Participate in (the) Public: Audio Moves as Urban Performance (Part II). In: WOLFRUM, Sophie; BRANDIS, Nikolai Frhr. v. (eds.). *Performative Urbanism: Generating and Designing Urban Space*. Berlin: Jovis, 2015.
- ROSA, Guimarães. O burrinho pedrês [1946]. In: *Sagarana*. 71 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, ano 16, v. 1, n. 26, p. 104-112, jul. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/20104>. Acesso em fev. 2025.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SANTOS, Elisabete et al. *O caminho das águas em Salvador: bacias hidrográficas, bairros e fontes*. Salvador: Ciags-Ufba, 2010.
- SANTOS, Paulo Roberto Neves. *Intervenções urbanísticas em Salvador e o direito à cidade das pessoas com deficiência: o caso da Avenida Centenário*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela [orgs.]. *Estudios avanzados de performance*, Ciudad de México/New York: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política/New York University, 2011.

SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In: *Incerteza viva* (catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo), São Paulo, 2016.

STEEDMAN, Carolyn. *Dust: the archive and cultural history*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

SZUTER, Dimitri. *Vers un urbanisme performatif: le Performative Turn dans les pratiques de transformation de la ville*. Tese (Doutorado) – Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, Paris, 2024.

TSCHUMI, Bernard; KOOLHAAS, Rem. 2 Architects, 10 Questions on Program. Rem Koolhaas and Bernard Tschumi: Questions written by Ana Miljacki, Amanda Reeser Lawrence, and Ashley Schafer. *PRAXIS: Journal of Writing + Building*, n. 8, p. 6-15, 2006.

WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WIGLEY, Mark. Unleashing the archive. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, v.2, n. 2, p. 10-15, 2005.

WOLFRUM, Sophie; BRANDIS, Nikolai Frhr. v. (eds.). *Performative urbanism: generating and designing urban space*. Berlin: Jovis, 2015.

Artigo submetido em fevereiro de 2025 e aprovado em abril de 2025.

Como citar:

CABRAL, Bárbara Silva da Veiga. *VOZERIO: agências sônicas entre rua e rio*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 274-300, jan.-jun. 2025.

ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

As crônicas sobre Guignard no jornal *Correio da Manhã* e a visibilidade nacional do pintor nas décadas de 1950 e 1960

*The chronicles about Guignard in Correio da Manhã newspaper
and the painter's national visibility in the 1950s and 1960s*

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

 0000-0001-8957-581X
gontijobruno@hotmail.com

Resumo

A pesquisa amplia, por um viés histórico, as reflexões das crônicas de arte relacionadas ao pintor Alberto da Veiga Guignard veiculadas na coluna “Itinerário das Artes Plásticas” do jornal carioca *Correio da Manhã*. O crítico de arte Jayme Maurício, antes de se mudar para o Rio de Janeiro e assumir a coluna de artes plásticas do jornal, foi aluno de Guignard em Belo Horizonte na década de 1940. O columnista escreve dezenas de artigos sobre vida, obra e exposições do pintor que servem de fonte documental para a compreensão de sua produção e biografia. Por meio de pesquisa bibliográfica qualitativa e da fortuna crítica publicada por Maurício no decorrer das décadas de 1950 e 1960, analiso o modo como se dá a trama discursiva e a formação da imagem pública do artista nesse período de progressivo reconhecimento e valorização de sua obra.

Palavras-chave

Guignard. Jornal *Correio da Manhã*.

Jayme Maurício. Crítica de Arte.

Abstract

The research expands the reflections through a historical bias of the art chronicles related to the painter Alberto da Veiga Guignard published in the column “Itinerário das Artes Plásticas” (Itinerary of Visual Arts) of the Rio de Janeiro newspaper Correio da Manhã. Art critic Jayme Maurício, before moving to Rio de Janeiro and taking over the visual arts column of the newspaper, was a student of Guignard in Belo Horizonte in the 1940s. The columnist wrote dozens of articles about the painter's life, work and exhibitions that serve as documentary sources for understanding his production and biography. Through qualitative bibliographic research and the critical fortune published by Maurício throughout the 1950s and 1960s, I analyse how the discursive construction and formation of the artist's public image took place during this period of progressive recognition and appreciation of his work.

Keywords

Guignard. Correio da Manhã newspaper.

Jayme Maurício. Art Criticism.

Introdução

No panorama da crítica de arte direcionada à veiculação em periódicos jornalísticos, a coluna “Itinerário das Artes Plásticas” desempenhou papel de destaque, ao longo das décadas de 1950 e 1960, considerando-se sua longevidade, que superou o marco de duas décadas, mas também por estar sitiada em um dos jornais de maior circulação nacional. Em período em que o Rio de Janeiro ainda se configurava como capital do país, os exemplares do jornal *Correio da Manhã* transitavam pelas maiores cidades brasileiras, atuando como veículo de difusão pública da produção artística nacional.

Como demonstra Vasconcelos (2019, p. 33), “a relação entre as artes, seus críticos e uma mídia como o jornal tomou um caráter específico”, não havendo clara separação, na seara dos periódicos, entre uma cultura dita popular e outra considerada erudita. Com um mercado editorial ainda em desenvolvimento, literatos e críticos eram absorvidos pela indústria cultural que lhes provia fonte de renda, disseminava suas produções textuais, mas também utilizava seus nomes estratégicamente para que os jornais adquirissem prestígio e reputação.

O jornal *Correio da Manhã* (1901-1974), fundado no dia 15 de junho de 1901, pelo jornalista Edmundo Bittencourt (1866-1943), exerceu grande influência na história da política e cultura nacional durante os 74 anos em que circulou. Editado no Rio de Janeiro, com redação na Avenida Gomes Freire, número 471, se configurou, na primeira metade do século 20, como testemunha e agente da história do Brasil até sua derrocada em 1974, como consequência direta da promulgação do Ato Institucional n. 5, em 13 de dezembro de 1968. Pela redação do diário carioca passaram nomes que marcaram a literatura e o jornalismo brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Clarice Lispector (1920-1977), Nelson Rodrigues (1912-1980), Carlos Heitor Cony (1912-1918), Paulo Francis (1930-1997), Antonio Callado (1917-1997), além de revisores e redatores renomados, responsáveis por infundir no jornal o rigor textual pelo qual ficou conhecido, a saber, o escritor Graciliano Ramos (1892-1953) e o lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989), autor do dicionário.

O diário se autoidentificava como um “jornal de opinião”, tentando se “desvincilar dos poderes políticos constituídos” (Campos, 2016, p. 238), apoiando e, quase sempre, fazendo oposição aos governos de Getúlio Vargas (1882-1954), Juscelino Kubitschek (1902-1976) e João Goulart (1919-1976).

Seja pela presença constante de nomes celebrados da cultura nacional em suas páginas, seja por ter corroborado e noticiado os principais acontecimentos do país por mais de sete décadas, o periódico é um acervo de pesquisa que ainda requer investigação e análise.

Os jornais, quando morrem, não vão para o céu. Sobrevivem por algum tempo nos corações e mentes de seus leitores, mas, com os anos, esse amor e memória coletivos vão se dissolvendo. A única sobrevida certa é a de suas coleções na Biblioteca Nacional, onde, dependendo de sua atuação em vida, servirão de pasto para pesquisadores. Mas mesmo isso é relativo: em seu lugar, novos jornais se impõem e, às vezes injustamente, os obscurecem como testemunhas ou agentes da História. Poucos jornais, por exemplo, foram tão importantes no Brasil quanto o carioca *Correio da Manhã* (Castro, 2009, p. 163).

Jayme Maurício: crítico de arte ou cronista de arte?

Jayme Maurício Rodrigues Siqueira, nascido em Caxias do Sul (RS), em 1926, tem sua iniciação no universo das artes na capital Porto Alegre, ao se matricular no Liceu de Artes e Ofícios. Na década de 1940, se transfere para Belo Horizonte onde estuda pintura com o já reconhecido pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), na escola do Parque Municipal. A primeira nota crítica assinada por Jayme Maurício no jornal carioca *Correio da Manhã* é datada de 18 de janeiro de 1951, na seção de música, com o título “O primeiro concerto da temporada”. Nas duas décadas posteriores, Maurício escreve sobre os principais temas das artes visuais no âmbito nacional, ampliando as discussões sobre as produções artísticas do período e contribuindo para a efetivação do projeto artístico moderno no país.

A análise dos textos veiculados na coluna “Itinerário das Artes Plásticas”² sobreleva um problema epistemológico inicial quanto à natureza e definição de sua constituição formal. Maurício é convencionalmente reconhecido na historiografia da arte e nos meios jornalísticos como crítico de arte, mas são recorrentes

² A coluna ganha o nome de “Itinerário das artes plásticas”, pelo qual é reconhecida, em 31 de julho de 1955, com um texto crítico que noticiava a exibição de filmes no Museu de Arte Moderna. A denominação será mantida até a edição do dia 5 de novembro de 1967, descrevendo a participação da artista Mary Vieira (1927-2001) na Bienal de Veneza. O crítico só voltaria a escrever no jornal *Correio da Manhã* em 2 de abril de 1969, mas a seção passa a se chamar simplesmente “Artes Visuais” (Maurício, 1955, 1967).

os textos em que ele se autodenomina cronista ou colunista. A editoria de artes plásticas, quase diária, abarcava uma produção heterogênea, com tipologias textuais que incluíam resenhas de exposições, entrevistas, notas curtas, cartas de leitores, biografias de artistas e menções a personalidades do circuito social presentes nos eventos de arte. De todo modo, a coluna instituída por Maurício em muito difere da de seu antecessor, o crítico Mário Pedrosa³ (1900-1981), com textos mais extensos e empenhados em um debate teoricamente articulado e ensaístico. A maior parte dos textos que circulam no “Itinerário das Artes Plásticas”, no entanto, flutua entre a crítica de arte e a crônica. Expliquemos.

A raiz etimológica da palavra “crítica”, originada do grego *krinein* (κρίνειν), revela o caráter de diferenciação, escolha e separação, o que salvaguarda a compreensão do objeto pela interpretação de parâmetros avaliativos díspares. A crítica de arte, jornalística ou acadêmica, empreende o exercício exploratório das obras de arte, concebendo novos territórios de sentidos e outras possibilidades de ressonâncias para a experiência estética. Como afirma Osorio (2005, p. 51), “tornar público o juízo é o modo de criar sentido e fazer distinções”, já que a arte se apresenta por múltiplas perspectivas, sendo o envolvimento interpretativo uma de suas funções simbólicas. Partindo da distinção em Barthes (1982) para *sentido* (conteúdo/significado) e *significação* (processo de unir sentido à forma), é função da crítica, antes de decifrar sentidos, entender o desenvolvimento do sistema que produz sua significação. Seu compromisso está em se constituir como canal de reprodução que sobreleva os próprios signos da criação artística, admitindo-se ela também parte do processo de criação e disseminação de sentidos da obra.

Benjamin (2002) estrutura o conceito de crítica de arte fundamentando-se em Friedrich Schlegel (1772-1829) para quem, pela concepção do romantismo alemão, a crítica atua como um “medium-de-reflexão” para determinar o conhecimento do objeto. Para o teórico, há uma distinção entre a história da crítica de arte e a história do conceito de crítica de arte, sendo que o último está, por princípio, centrado nos problemas filosóficos de sua aplicação. Ao contrário do

³ Mário Pedrosa já era correspondente do jornal *Correio da Manhã* desde 1943, mas a convite de seu proprietário, Paulo Bittencourt, cria uma coluna dedicada às artes plásticas em 1946 por cuja editoração é responsável até 1951.

conceito moderno que designa à crítica uma instância negativa, Benjamin (p. 72) enfatiza os traços de amplificação e clareação do objeto, se apresentando, portanto, por um viés otimista: “crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”. A função essencial da atividade está centrada menos no julgamento do que em sua sistematização, complemento, acabamento e, por fim, reflexão.

Mediante as elucubrações presentes em Benjamin (2002, p. 56-57), o ajuizamento “adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo”, que permanece sendo inconclusivo em relação à obra, ainda que sua validade seja aceita como meritória. É, portanto, nesse período que a designação “crítico de arte” passa a ser empregada em oposição à antiga expressão “juiz de arte”, já que, assim, se pretende refutar a existência de um tribunal que promulga vereditos com base em leis estabelecidas.

Como identifica Benjamin (2002, p. 84), as teorias da crítica e do julgamento das obras são formuladas por três proposições fundamentais: “o princípio da mediatez do julgamento”, o da “impossibilidade de uma escala de valores positiva” e o da “não-criticabilidade do que é ruim”. A prerrogativa do primeiro princípio está no julgamento implícito da reflexão, pois é a própria obra que se manifesta de modo a ser passível de se desdobrar em novas ponderações, isto é, em uma crítica imanente. O segundo ponto reza pela inexistência de uma escala de valoração tangível que diferencie as obras de arte – logo, se a obra é criticável, ela é imediatamente uma obra de arte e vice-versa. Por último, é a própria arte que pronuncia o juízo e não o crítico; ou o *medium* aceita a obra ou a recusa imediatamente, dado que “a verdadeira crítica não pode levar em conta obras que não contribuam em nada para o desenvolvimento da arte” (p. 84-85). Resta ao nulo (à obra não criticável), portanto, somente o silêncio, a exaltação irônica ou o enaltecimento do seu oposto: a boa obra.

A crítica é exercida em função de outro elemento que não ela mesma, e, tal como Benjamin, Foucault (1990) sobreleva o fato de ela se constituir em um “meio” que serve de instrumento para um devir ou uma verdade “que ela não saberá e que ela não será”. O que o teórico qualifica de “atitude crítica” está inevitavelmente subordinado pela relação estabelecida e, ainda que se aparente como virtude e reivindique uma rigidez de utilidade, não deixa de ser um “olhar”

sobre uma competência e um “empreendimento de desassujeitamento em relação ao jogo do poder e da verdade” (p. 7). Foucault destaca que a constituição de sentido é moldada pelas estruturas envolvidas na coerção do significante, pois os elementos do saber são validados por modelos, conjuntos de regras e coações características. Isso posto, o saber funciona por meio de medidas que envolvem imposição de domínio, ou seja, em cada discurso e em outros saberes possíveis “cada enunciado considerado [...] verdadeiro exerce um certo poder e cria ao mesmo tempo uma possibilidade” (p. 22).

No caso da crônica, a matéria-prima é o cotidiano. Sua raiz etimológica, *Krónos* ou *Chrónos* (tempo em grego), reconhece a estreita ligação desse gênero com o tempo, sendo o seu objeto construído pela seleção do cronista que favorece determinados acontecimentos em detrimento de outros, que são abandonados ou estrategicamente esquecidos. Na concepção original dos viajantes e cronistas coloniais, os textos prestavam-se aos registros e narração dos fatos, reivindicando uma suposta veracidade histórica, dado que “é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo” (Neves, 1992, p. 82). Neves enfatiza as possibilidades de abordar as crônicas jornalísticas do ponto de vista da história, além de tratá-las como “documentos”, já que são apresentadas aos leitores em uma relação justaposta de ficção e memória. De qualquer maneira, a apreciação documental é uma das leituras possíveis nessa tessitura de múltiplas camadas que expressa as “imagens de um tempo social” ou “narrativas do cotidiano”, no atributo de “construções” mais do que de “dados” propriamente ditos (1992, p. 76).

A crônica, com o estilo e a alcunha literária que adquiriu após sua incorporação nos jornais brasileiros, ao longo do século 19, pode ser considerada, por diferentes aspectos, um gênero nacional (Candido, 1992, p. 15). Suas origens remontam ao “folhetim”, artigo de rodapé sobre assuntos cotidianos – artístico, literário, social ou político. Por meio das transformações engendradas nos jornais cariocas, a atividade do cronista se afasta da de um compilador de fatos para se tornar a de um intérprete dos acontecimentos. Esse gênero, filho do jornal, não tem a pretensão de durar. Sua natureza efêmera e transitória não tem ambição de que os argumentos pronunciados se perpetuem na lembrança dos leitores tal como o quer a literatura.

Uma crônica é como uma bala. Doce, alegre, dissolve-se rápido. Mas açúcar vicia, dizem. Crônica vem de *Cronos*, Deus devorador. Nada lhe escapa. Quando se busca a bala, resta, quando muito, o papel, no chão, descartado. A crônica-bala, sem pretensões nutritivas, nunca foi artigo de primeira necessidade. Só aos alfabetizados se permite esse luxo suplementar. Traz prazer, fugaz, talvez perigoso. Ao desembrulhá-la – pum! –, um estalo. Cronos é implacável. Até a gula acaba devorada (Cardoso, 1992, p. 142).

Frequentemente classificada como um “gênero menor”, produto do sistema capitalista cuja impermanência e descarte compreende o período de um dia, até que novo jornal seja colocado em circulação, os traços mais notórios dessa construção textual são a brevidade, simplicidade, aproximação com a oralidade, por vezes humor e lirismo. A partir do decênio de 1930, a moderna crônica brasileira, com estilo despreocupado, se consolidou no país pela prática de escritores e jornalistas como Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Rubem Braga (1913-1990) (Candido, 1992, p. 17).

O espaço cronístico é, portanto, uma “falha” no ritual jornalístico, para citar a tese proposta por Medeiros (2024). O jornal esforça-se para se aproximar do paradigma da ciência, calcado em preceitos ilusórios de “verdade”, “fato”, “neutralidade” e “imparcialidade. A crônica, ao acolher em sua zona polimórfica faculdades que envolvem subjetividade e interpretação, contrários à prática jornalística, se manifesta, pois, como uma cisão, um desvio de padrão enunciativo. Considerando-se, portanto, a multiplicidade de sentidos e lugares que envolvem a estruturação dos gêneros discursivos da crítica de arte e crônica, seu gesto interpretativo e funcionamento semântico apontam para espaços distintos na escrita da história da arte e do estatuto da crítica.

Considerando-se o conjunto de textos aqui reunidos, com teor predominantemente coloquial e narrativas que se retêm à biografia e episódios correlatos ao pintor Alberto da Veiga Guignard, mais do que a uma apreciação estética de sua obra, propomos a taxonomia de um gênero híbrido que chamaremos de “crônicas de arte”.

As crônicas sobre Guignard

Os textos analisados neste estudo e publicados na coluna “Itinerário das Artes Plásticas”, sob responsabilidade do crítico Jayme Maurício, cobrem o período de 1952 a 1967. Observa-se progressiva ampliação do espaço destinado ao pintor na editoria, justificada pela ocorrência de exposições e pelo reconhecimento crescente em nível nacional de sua obra. O que chama a atenção, no entanto, é a propensão de Maurício, como cronista de arte do seu tempo, em pautar e destacar episódios polêmicos, tais como a instabilidade financeira do artista, sua saúde fragilizada e as controvérsias referentes à sua tutela que culminam na criação da Fundação Guignard.

As primeiras menções ao pintor na coluna aparecem em notas curtas, destacando o prêmio na categoria de pintura⁴ recebido pelo pintor, em 1952, no I Salão Nacional de Arte Moderna, seguida pela divulgação do curso de férias ministrado por Guignard em Petrópolis nos meses de janeiro e fevereiro de 1953. Uma terceira citação é publicada no “Itinerário” para divulgar a aula inaugural da escola do pintor que na época funcionava precariamente no teatro inacabado do Parque Municipal de Belo Horizonte.

Em setembro de 1953, no entanto, com a aproximação da primeira exposição retrospectiva de Guignard no Rio de Janeiro, promovida pelo Museu de Arte Moderna (MAM-Rio), em sua sede provisória na Rua da Imprensa, o artista passa a ser tema recorrente na coluna. O *vernissage*, programado para o dia 30 de setembro, começa a ser anunciado na semana anterior, destacando o feito da instituição em reunir mais de 100 obras do pintor. Cabe aqui um parêntese para explicar a distinta relação do crítico Jayme Maurício com o MAM-Rio. De 1952 a 1958 o museu é dirigido por Niomar Moniz Sodré (1916-2003), casada com o jornalista e empresário Paulo Bittencourt (1892-1963), proprietário do *Correio da Manhã*. Como era de esperar, o jornal se mantém fortemente engajado na divulgação dos eventos do museu, e, posteriormente, na implacável campanha pela construção da sede definitiva no Aterro do Flamengo. Pessoa de confiança de Niomar, o jornalista desempenhava papel ambivalente e era considerado praticamente também um funcionário do museu, com posicionamento visivelmente alinhado aos interesses da instituição.

⁴ O pintor recebe pelo prêmio a quantia de dez mil cruzeiros (Maurício, 21 jun. 1952, p. 9).

**Figura 1**

O crítico Jayme Maurício com Alberto da Veiga Guignard, década de 1950

(Fonte: Acervo do Arquivo Nacional – Fundo: Correio da Manhã. Autor desconhecido)

Na semana que precede a abertura da exposição no MAM-Rio, a coluna publica, diariamente, fotos com reproduções das telas de Guignard, preparando o clima e expectativa para o que o crítico considera “um dos acontecimentos artísticos da maior importância” (Maurício, 29 set. 1953, p. 9). O “Itinerário” reproduz um comentário de Portinari exaltando a mostra e sugerindo trégua nas contendas entre concretistas e figurativos para completa apreciação da exposição. A edição do dia primeiro de outubro concede espaço de capa para fotos do *vernissage*, seguida por reportagem interna com extensão superior à usual. No texto, o crítico começa a empregar algumas das expressões e qualificações que se tornaram recorrentes para se definir a obra e personalidade do artista, imbuída na mítica do pintor como “eterna criança grande” e portador de uma “alma pura” (Maurício, 1 out. 1953, p. 7). Maurício, dessa vez em um texto mais próximo da crítica de arte tradicional, descreve as fases caraterísticas dos retratos, paisagens e naturezas-mortas de Guignard: o lirismo e a sensibilidade nas representações das festas de São João, o colorido das cidades coloniais mineiras, os balões, e a ternura presente nos retratos de crianças. Procedimento recorrente na cobertura dos eventos de arte da época, o texto finaliza com a listagem das personalidades presentes que envolve ministros, autoridades da política, do meio social e artístico, como Cândido Portinari, Oswald de Andrade, Manoel Bandeira, Lygia Clark e Vinícius de Moraes.

Ao longo dos dois meses seguintes, o colunista continua sua campanha favorável à exposição no MAM-Rio, com a veiculação de notas que exaltam seu êxito, também junto ao público considerado “leigo” nas artes visuais. A coluna publica ainda o poema de Cecília Meireles (1901-1964) em homenagem a Guignard, o convite da conferência proferida por Carlos Flexa Ribeiro (1884-1971) sobre o pintor e uma curiosa transcrição dos comentários do público registrados no livro do museu, nem todos favoráveis à mostra.

Um ano após a exposição no Rio de Janeiro, o estado de saúde de Guignard é destaque na seção de artes plásticas do *Correio da Manhã*, e o cronista aproveita para denunciar o descaso com obras do artista instaladas em pequenos empreendimentos da capital fluminense. Maurício menciona três murais pintados em um botequim na Rua Barata Ribeiro que, por descaso do proprietário, terminaram cobertos por tinta, como também uma tela em grande formato, *Nossa Senhora e o Menino*, guardada em uma sorveteria, acabou se convertendo em porta no local. Em março de 1956, por ocasião de uma exposição de 30 telas do pintor no Instituto de Arquitetos de São Paulo, os rumores da situação de saúde de Guignard se tornam uma preocupação para o jornalista, que viaja a Belo Horizonte em busca de notícias. Para seu contentamento, no entanto, encontra o artista na churrascaria Pinguin, bem-disposto e alegre. Uma extensa entrevista é publicada no “Itinerário das Artes Plásticas” com narrativa rica em detalhes, enfatizando a figura ingênua e despreocupada do pintor, alheio a questões financeiras e materiais.

Em dezembro do mesmo ano, Maurício retorna à capital mineira a convite do então prefeito Celso Azevedo para cobrir a inauguração do XI Salão de Belas Artes e acompanhar o projeto de transformação do Cassino da Pampulha em Museu de Arte Moderna. Nessa ocasião, encontra Guignard, hóspede do diretor do Museu do Ouro de Sabará, Joaquim de Almeida, e de sua esposa, a escritora Lúcia Machado de Almeida,⁵ no apartamento do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade. No texto que noticia o encontro, o artista afirma não estar pintando por questões de saúde, mas, confrontado pelo bom humor e pela disposição física do interlocutor, Maurício deduz que Guignard só pinta quando tem vontade: “não há nada que o faça pegar nos pincéis sem essa vontade interior, nem mesmo as dificuldades financeiras [...] Guignard sorri, conquista, diz três ou quatro brincadeiras – e não pinta” (Maurício, 15 dez. 1956, p. 12).

⁵ Lúcia Machado de Almeida publica, em 1953, o livro *Passeio a Sabará*, com desenhos de Alberto da Veiga Guignard. A segunda edição é impressa em 1956, com lançamento na Livraria Itatiaia de Belo Horizonte, no período em que Jayme Maurício visita a cidade.

As condições precárias da Escola de Artes de Belo Horizonte, funcionando nas estruturas do inacabado Teatro Municipal, são tema de denúncia na coluna de março de 1957. Em resposta, o prefeito da cidade, Celso Azevedo, preocupado com a repercussão negativa, promete a cessão de um prédio com adaptações projetadas pelo arquiteto Jefferson Lodi. Guignard só volta a ser mencionado novamente em julho, pela participação de suas telas na Mostra Brasileira em Buenos Aires, compondo a sala dos “velhos mestres” juntamente com Portinari, Segall, Brecheret e Di Cavalcanti. Enviado especial para cobertura do evento, Jayme Maurício publica uma série de reportagens sobre a exposição, incluindo entrevista com o crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989). O colunista condena a cobertura da crítica portenha à mostra brasileira, nas palavras de Maurício (15 ago. 1957, p. 18), com pouca “substância crítica”. Como exemplo dessa análise descompromissada, cita a avaliação de Romualdo Brughetti (1912-2003), que aponta na obra de Guignard “inconsistência formal e colorística” (p. 18), apesar de bons trabalhos marcados por temática e “desenho ingênuo”, como em *Noites de São João* e *Balões*.

Com o título “Guignard e a frivolidade nacional”, a coluna publica, em 30 de julho de 1957, uma crônica-denúncia sobre a situação de saúde de Guignard e o descaso das autoridades no auxílio das despesas do tratamento e hospitalização. O pintor, famoso por negociar seus quadros a preços baixos, ofertados praticamente na condição de presente, estava sem recursos para arcar com os gastos médicos de sua saúde debilitada. A solução encontrada pelas amigas-benfeitoras Lúcia Machado de Almeida e Maria do Carmo Nabuco é a organização do sorteio de um autorretrato de Guignard, visando arrecadar o montante necessário de 100 mil cruzeiros. Em texto que circula no jornal, Maurício cobra uma atitude do então presidente Juscelino Kubitschek e do governador Bias Fortes, recebendo, no mesmo dia, uma resposta do ministro Paschoal Carlos Magno que liga para a redação do *Correio da Manhã* e promete uma solução para o caso. O apelo do crítico parece surtir efeito, e Jayme Maurício (14 set. 1957, p. 14) escreve um texto elogioso ao presidente JK, exaltando sua atitude de “grandezza” e “caráter” ao ceder ao pintor os apartamentos presidenciais no Hospital do Ipase, além de arcar com as despesas do transporte de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Nas palavras do cronista, a conduta do presidente simbolizava a “homenagem pública mais definitiva que se poderia prestar ao artista brasileiro” (p. 14).

As menções a Guignard na coluna “Itinerário das Artes Plásticas” aparecem em 1958 no formato de notas curtas. Entre os temas tratados estão: estabilidade na saúde do pintor; suas passagens por Ouro Preto; o envio de dois quadros para o México (um autorretrato e uma corrida de cavalos); a aquisição pelo Museu Nacional de Belas Artes da obra *Marília*, pela qual paga 100 mil cruzeiros; a presença do pintor no *vernissage* de Portinari no recém-inaugurado Museu de Arte da Pampulha; cobranças dirigidas ao prefeito de Belo Horizonte sobre o terreno da Escola de Guignard,⁶ além de boatos sobre o convite feito por JK para a mudança de Guignard para Brasília.⁷

Em 1959, o “Itinerário” noticia a presença de quadros do artista na “Semana Brasileira”, realizada em Washington, em setembro daquele ano, afora uma pequena mostra de Guignard na Galeria Montmartre-Jorge, no Rio de Janeiro, inaugurada na primeira semana de dezembro com a exposição de 30 óleos seus. Nessa crônica, o crítico rememora seu encontro com o artista, em 1945, quando o escolhe para mestre: “ele guiou-me os primeiros passos até que um dia constatou para a sua e para a minha ainda maior tristeza o seguinte: – Você não é poeta, você é botânico. Pinta as árvores tão direitinho! Desde esse dia renunciei ao pincel” (Maurício, 2 dez. 1959, p. 2).

Dentre as exposições de Guignard que aparecem no “Itinerários das Artes Plásticas”, a mais controversa é a empreendida pela Petite Galerie, de Franco Terranova, em outubro de 1960. Para a reinauguração da galeria no novo endereço da Praça General Osório, o *merchant* se junta a dois nomes do mercado financeiro, José Luiz de Magalhães Lins, diretor do Banco Soto Maior, e o empresário José Carvalho. A novidade propagada pela galeria é o sistema de financiamento para a compra de obras de arte por prestações, com mais de 30 obras de Guignard adquiridas em uma viagem a Belo Horizonte e outras 70 de artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Volpi e Milton Dacosta. A aclamação do crítico Jayme Maurício dura pouco. Em 17 de novembro, escreve um texto exasperado, em tom

⁶ O tema da sede para a Escola de Guignard merece especial atenção do crítico Jayme Maurício que foi seu aluno na década de 1940. O argumento é retomado em nota do dia 20 de março de 1959, cobrando uma solução definitiva do prefeito.

⁷ Mais adiante, em texto publicado em 02 de dezembro de 1959, Jayme Maurício reitera a existência do convite de Juscelino Kubitschek, mas constata que Guignard não estaria disposto a deixar Belo Horizonte e seu círculo de amigos.

de denúncia, dando conta de que Guignard recebera entre 30 e 80 mil cruzeiros por obra que era vendida na galeria por até 500 mil cruzeiros. Pelas contas de Maurício (17 nov. 1960, p. 2), o lucro total para o artista teria sido de 650 mil enquanto a galeria teria arrematado três milhões em vendas só com os quadros de Guignard.

O colunista não demora a receber uma resposta de Terranova, publicada, integralmente, na edição do dia 19 de novembro com o título “Carta ao cronista: A Petite Galerie e as vendas de Guignard”. Em sua defesa, o *merchant* censura “as interpretações erradas” (Terranova apud Maurício, 19 nov. 1960, p. 2) do crítico que tanto ajudara na inauguração da galeria através da coluna e mesmo pessoalmente.⁸ Justifica os valores cobrados em função das despesas da exposição, custos fixos da galeria, além de que 95% do valor arrecadado seria pago pelo propalado financiamento. A carta menciona a valorização da obra do pintor no mercado de arte, além de um convite para os compradores que se sentissem lesados: a Petite estaria disposta a recomprar os quadros com 10% de ágio sobre o valor pago, tamanha procura e especulação. O desenlace do episódio é a definitiva valorização da obra de Guignard, pelo menos no mercado de arte brasileiro, ainda que para o pintor a penúria financeira permanecesse, envelhecendo sem sequer uma casa própria.

Em meio às polêmicas da exposição na Petite Galerie e à visibilidade crescente do pintor no circuito nacional, em dezembro de 1960, é inaugurada a Igreja de São Daniel, projetada por Niemeyer e com uma Via Sacra composta por 14 óleos de Guignard. A capela do bairro de Manguinhos, obra social de Elba Sette Câmara, esposa do diplomata José Sette Câmara, recebe ampla cobertura no “Itinerário”, além de texto crítico de Jayme Maurício, mais interessado, dessa vez, na análise formal dos quadros do que nos episódios da vida tumultuada do pintor.

Em seus anos derradeiros, a vida privada do artista se torna praticamente um enredo de folhetim com a publicação sequencial de textos mais longos e controversos nas edições do “Itinerário”. Em fevereiro de 1961, o crítico vai a Belo Horizonte para uma noite de gala oferecida pelo médico Santiago Americano Freire,

⁸ Em carta a Cândido Portinari, Jayme Maurício (out. 1960) solicita ao artista texto sobre Guignard para publicação na coluna. Na correspondência, diz ser “mais ou menos responsável” pela exposição da Petite Galerie.

com quem o artista residia na época, em celebração aos 65 anos de Guignard. Na presença da imprensa, do vice-governador de Minas Gerais, Clóvis Salgado, e de figuras do mundo social mineiro, o anfitrião utiliza as comemorações para afastar os rumores negativos que circulavam na imprensa nacional, principalmente após os artigos de Rubem Braga e Frederico Morais, sobre um suposto acúmulo, por parte do médico, de obras de Guignard, agravado por denúncias de interferência nas características de sua pintura e isolamento do artista.

Em sua coluna, o crítico descreve os pormenores da noite, com direito a discursos calorosos e sorteio de uma tela recém-pintada, *Noite de São João em Ouro Preto*. Jayme Maurício retrata um artista comovido e radiante que promete “continuar vivendo com despreocupação e fantasia de sempre pelo mundo da



Figura 2
Jayme Maurício na
comemoração dos 65 anos
de Guignard, 1961
(Fonte: Acervo do Arquivo
Nacional – Fundo: Correio da
Manhã, Autor desconhecido)

poesia: voando, voando, voando.”⁹ (Guignard *apud* Maurício, 1 mar. 1961, p. 2). A noite é marcada também por telefonema do Rio de Janeiro, em meio à festa, anunciando Guignard como vencedor do Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Abca) de 1960 por sua exposição na Petite Galerie. O “caso” Guignard-American Freire é tema de longo artigo de Jayme Maurício, publicado em 7 de março, com cessão de espaço amplo para defesa do médico-anfitrião. Característica do jornalismo cultural exercido pelo crítico, não há imparcialidade no tratamento dos fatos e fica explícita a posição de Maurício a favor do hospedeiro de Guignard, com direito a inserção de depoimento de Di Cavalcanti para endossar sua convicção.

O desfecho da epopeia sobre o artista no “Itinerário das Artes Plásticas” é marcado por exposições,¹⁰ viagem à Europa e à União Soviética,¹¹ após 30 anos no Brasil, na companhia de Americano Freire e esposa, além da campanha obstinada de Jayme Maurício para angariar sala especial dedicada a Guignard na VI Bienal de São Paulo. O crítico reserva duas colunas para descrever a trama que envolve a criação da Fundação Guignard, depois do retorno do artista à residência de Lúcia Machado. Após as manchetes nacionais envolvendo a saúde do artista, expressiva valorização de sua obra, e visibilidade no mercado das artes, em novembro de 1961, é criada uma fundação para cuidar do seu patrimônio e legado. Presidida por Milton Campos e com nomes expressivos da sociedade mineira à frente, a Fundação tem como foco a compra da casa própria em Ouro Preto e a comercialização dos quadros, além de prover completa assistência médica ao pintor.

A resignação de Guignard, no entanto, dura pouco. A coluna, palanque de polêmicas,¹² mas, principalmente, de exaltação da obra do artista, noticia seu

⁹ “E Guignard ilustra o seu suave voo numa pose de anjo, balançando o corpo e flexionando as pernas, olhar distante e cabeça para o alto, numa atitude que transmite fabulosamente uma ideia de levitação com o pintor voando pela cabeça de todos” (Maurício, 1 mar. 1961, p. 2).

¹⁰ Em Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha, em junho de 1961; e na Galeria Montmartre do Rio de Janeiro, em novembro de 1961.

¹¹ O artista compromete-se a enviar impressões semanais ao longo da viagem para publicação exclusiva no “Itinerário das Artes Plásticas”, o que, segundo o crítico, não é cumprido pelo fato de Guignard estar “ocupado demais em rever tudo o que há mais de trinta anos ficara na sua imaginação e na sua sensibilidade” (Maurício, 1 dez. 1961, p. 2). Na edição de primeiro de dezembro de 1961, contudo, o crítico publica o roteiro completo da viagem, seguindo as anotações enviadas por Lúcia Machado de Almeida.

¹² Após a morte de Guignard, o espólio do pintor se tornaria uma nova polêmica no “Itinerário das Artes Plásticas” com o aparecimento de primos distantes reivindicando direito à herança.

falecimento na edição de 26 de junho de 1962. No texto do obituário, o crítico louva a trajetória do seu professor com depoimentos e manifestações de Oscar Niemeyer, Juscelino Kubitschek, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Guimarães Rosa. Sepultado com honras de chefe de Estado no Palácio da Liberdade, na presença do governador Magalhães Pinto, Guignard deixa bens estimados em quinze milhões de cruzeiros, um paradoxo ao se confrontar a vida simples com que exerceu seu ofício, sempre dependente de terceiros, mas pintando, amando e “voando, voando, voando”.

Como discutido, na primeira década da produção de Jayme Maurício (1951-1961), é perceptível a hesitação do colunista em se intitular de forma deliberada crítico de arte. Ao contrário, ele prefere se autodenominar cronista, colunista e repórter, para citar os termos mais usuais em seus artigos. O jornalista, nessa altura com 31 anos de idade, se considerava ainda inexperiente frente a seus pares, admitindo um descompasso em sua formação intelectual: “não tenho a necessária educação visual, não conheço os grandes museus e galerias do mundo, falta-me a sedimentação cultural e o conhecimento filosófico e, assim sendo, não prejudico um ofício raramente exercido com dignidade: a crítica de arte” (Maurício, 21 dez. 1957, p. 14).

As proposições para crítica de arte, conforme postuladas por Benjamin (2002) e Foucault (1990), inferem ao ajuizamento uma “mediação” entre obra e espectador, estabelecendo um canal de reprodução que sobreleva os próprios signos da criação artística. O novo colunista do *Correio da Manhã*, por sua vez, prioriza o caráter noticioso dos acontecimentos das artes plásticas, se afasta dos ensaios críticos de seu antecessor no jornal, Mário Pedrosa, e publica textos com teor coloquial e narrativo, um gênero híbrido de crítica de arte e crônica. Com esta análise empírica das crônicas publicadas por Jayme Maurício sobre Guignard, busquei demonstrar a aplicação e contribuição histórica das “crônicas de arte” na condição de registros narrativos de uma memória social dos circuitos artísticos institucionalizados, mapeando os enunciados e eixos temáticos presentes na editoria do jornal.

Bruno Henrique Fernandes Gontijo é doutorando em história e crítica da arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Maria Luisa Luz Tavora. Mestre em artes visuais (UFMG), especialista em história da arte (PUC Minas), bacharel em comunicação social com ênfase em jornalismo (PUC Minas).

Referências

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- CAMPOS, Raquel Discini. O *Correio da Manhã* (1901-1974) e a educação para a beleza feminina. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 29, n. 1, p. 237-254, 2016.
- CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARDOSO, Marília Rothier. Moda da crônica: frívola e cruel. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 137-151.
- CASTRO, Ruy. Vida e morte do *Correio da Manhã*. In: *O leitor apaixonado – prazeres à luz do abajur*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. O que é a crítica? *Qu'est-ce que la critique?* [Critique et Aufklärung]. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Trad. Gabriela Lafetá Borges e rev. Wanderson Flor do Nascimento. *Bulletin de la Société française de philosophie*, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr/juin 1990.
- MAURÍCIO, Jayme. Veneza: Por que Mary Vieira? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1967.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1961, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. Guignard aos 65: Prêmio da Crítica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1961, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. Carta ao cronista: A Petite Galerie e as vendas de Guignard. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1960, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1960, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. [Correspondência]. Destinatário: Cândido Portinari. Rio de Janeiro, outubro de 1960.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1959, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1957, p. 14.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 set. 1957, p. 14.
- MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1957, p. 18.
- MAURÍCIO, Jayme. Guignard e a frivolidade nacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1957, p. 16.

MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1956, p. 12.

MAURÍCIO, Jayme. Cinema no Museu de Arte Moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1955.

MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 out. 1953, p. 1, 7.

MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 set. 1953, p. 9.

MAURÍCIO, Jayme. Entrega dos prêmios do I Salão Nacional de Arte Moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1952, p. 9.

MEDEIROS, Vanise Gomes. Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, v. 5, n. 1, p. 93-118, 2004.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 75-92.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da Aica (1959). *Teoria e cultura*. Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 31-51, 2019.

Artigo submetido em novembro de 2024 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

GONTIJO, Bruno Henrique Fernandes. As crônicas sobre Guignard no jornal *Correio da Manhã* e a visibilidade nacional do pintor nas décadas de 1950 e 1960. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 301-318, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Corpo-arquivo. O devir-quilomba como expressão da memória *Body-archive. The becoming-quilombo as an expression of memory*

Diego de Matos Gondim¹

 0000-0003-1808-1470
diegogondim@id.uff.br

Resumo

Neste artigo, apresento algumas marcas de uma pesquisa desenvolvida desde 2015 em uma comunidade remanescente de quilombo no interior do estado de São Paulo. Com essas marcas, desenvolvo o conceito de corpo-arquivo como enunciação da história do negro no Brasil, sob a figura de uma escrita pautada pelo devir. Para isso, utilizo conceitos de autoras como Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo, articulando-os à experiência de produção do curta-metragem *Artes(an)Ato*, realizado entre 2022 e 2024 com o apoio do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo. A relação com as imagens produzidas no filme – que atravessam esta escrita –, bem como a experiência antropológica junto às mulheres quilombolas, tece as três partes que compõem este texto, à medida que evocam a enunciação de uma escrita gestada por uma corporeidade arquivista. Essa escrita abre espaço para a construção do conceito de corpo-arquivo, fundamentado nas noções epistemológicas de corpo-tela e corpo-vivo.

Palavras-chave

Quilombo. Memória. Ancestralidade. Território. Arquivo.

Abstract

In this article, I present some traces of research developed since 2015 in a quilombola community in the interior of the state of São Paulo. With these traces, I develop the concept of the body-archive as an enunciation of the history of black people in Brazil, through a writing grounded in becoming. To this end, I draw on concepts from authors such as Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins, and Conceição Evaristo, linking them to the experience of producing the short film Artes(an)Ato, created between 2022 and 2024 with support from the São Paulo State Cultural Action Program. The relationship with the images produced in the film – which permeate this writing – as well as the anthropological experience with the quilombola women, weaves together the three parts that compose this text, as they evoke the enunciation of a writing shaped by an archival corporeality. This writing opens space for the construction of the body-archive concept, grounded in the epistemological notions of body-screen and living-body.

Keywords

Quilombo. Memory. Ancestry. Territory. Archive.

*Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando
sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui
antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.*

Busenki Fu-Kiau

... contraquarar a escrita

Ao iniciar esta escrita, com um título que ressoa como predição do que este texto poderia vir a ser, penso em uma intervenção que não tenha por finalidade explicar ou mesmo representar as tantas imagens que saltam em corpo no curta-metragem *Artes(an)Ato*.² Isso permite afirmar a desnecessidade de apresentar o filme como figuração ou sustentação da palavra. Por isso, proponho aqui uma escrita contraquarada³ nas pedras à beira de cachoeiras, rios e riachos brasileiros, onde mulheres como minha avó batiam o suor de uma dança braçal, enxaguando seus mais íntimos desejos, dependurados em varais que esbanjam as cores dos retalhos de uma vida.

Na contracapa da 21^a edição do livro *Linhas tortas*, de Graciliano Ramos (2005), o escritor brasileiro comprehende que o ato de escrever deveria ser assimilado à prática das lavadeiras alagoanas. O autor argumenta:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxágumam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

² Pelo fato de o filme ainda estar circulando em festivais de cinema – os quais exigem ineditismo –, ele não será disponibilizado em forma de *link* neste texto.

³ “Quarar” uma roupa é prática muito utilizada na busca porclareamento substancial do tecido. Nesse processo, as roupas são ensaboadas e expostas ao sol sobre uma pedra por um longo período, com o objetivo de desencardir. Desse modo, uma escrita contraquarada é um modo de escurecer – ou encardir – o branqueamento imposto como norma de exposição da escrita.

Se a prática de quarar uma roupa significa desencardir suas marcas de uso e as possíveis manchas adquiridas com o suor e o labor do dia a dia – ou seja, clareá-las ou embranquecê-las –, a proposta de uma escrita contraquarada implica assumir uma postura cujo objetivo é a exposição encardida das palavras. Diferentemente, portanto, do que propõe Graciliano Ramos nas linhas tortas de uma literatura brasileira, aento o exercício de uma escrita que comprehende as palavras encardidas como uma ação de contraexposição ao embranquecimento anilado de uma escrita feita apenas para dizer.

Consequentemente, essa manifestação escurecida da palavra se apresenta como possibilidade de produção daquilo que se situa nas ruínas da narrativa, naquilo que é levado pelas correntezas dos riachos brasileiros e que expressa uma encarnação da palavra suada – da palavra gesta de saliva, hálito, sopro e pó. Uma palavra como “gesto que esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento” (Martins, 2022, p. 86).

Em outras palavras, trata-se de uma escrit(ur)a em que as marcas são assumidas como registro e documento de um corpo-arquivo – hieróglifo imanente e simultâneo da produção de uma vida.

Talvez seja por isso que eu entenda este texto mais como um exercício de contra-oficializar a escrita do que como a assunção de um ofício que me qualificaria à posição de escritor. Assim, se faz algum sentido assumir a prática das lavadeiras de Alagoas como uma forma de compreender o ato de escrever, aqui ela não se situa no efeito daquilo que repete o embranquecimento mnêmico da palavra feita para dizer, mas, para lembrar Leda Maria Martins, na *poiesis* de um corpo-tela que coreografa, performa e inscreve, na superfície da pele – essa profundidade última e primeira da existência –, uma vocalidade ou uma oralitura como manifestação de uma cosmopercepção que grava uma filosofia e uma episteme das diásporas africanas na expressão de um *devir-quilomba* (Martins, 1997, 2022).

Compreendo que isso nos leva a assumir o corpo como a *gesta* do dizer – em que a palavra não se apresenta como um arquivo imóvel, petrificada em nossos textos e hipóteses acadêmicos, uma espécie de sepulcro das letras –, mas, ao contrário, como uma reminiscência performática de um corpo-arquivo que se constitui na qualidade de “síntese poética do movimento” entre a vida e a morte (Martins, 2022, p. 79).

Lembrando Manuel Rui (1988), trata-se, então, de transfigurar aquela escrita que antagoniza texto e oralidade, para produzir uma palavra oraturizada e oraturizante – palavra essa que se opõe ao texto que “não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas” (p. 308).

Nesta escrita, dramaticamente presentada a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento oceano e oceânico da linguagem, já em estado de outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, rio sempre (Martins, 2022, p. 199).⁴

Em resumo, quero dizer que são as marcas e os encardidos das palavras – como imagem do tempo ou expressão da terra e do território – que, em sua própria constituição, arrastam as possibilidades de uma escrita contraquarada, oraturizada e oraturizante; uma escrita que expressa o corpo no ato de garimpar e esculpir uma vida como imanência e expressão absolutas do devir.

Desse modo, com a proposta de uma tal escrita, ao tratar de um devir-quilomba junto às imagens produzidas no curta-metragem *Artes(an)Ato*, gostaria de considerar este texto um ato de escavar um corpo-tela da “mulherada” mandirana,⁵ em suas reminiscências performáticas que expressam e esculpem, contiguamente, uma vida.

⁴ Para conceber uma escrita como essa, Leda Maria Martins realiza uma significativa problematização da produção do texto, retomando, metaforicamente, três divindades gregas: Medusa, Ártemis e Dioniso. Com essas três figuras, a autora brasileira comprehende “como texto-Medusa o escrito que promove o naufrágio do outro, jamais alcado como voz no burburinho da textualidade; texto que, na sua impossibilidade de escuta, provoca a afasia da diferença”. Por outro lado, se Ártemis é a figura da difícil travessia entre Medusa e Dioniso, é na figura deste último que se vislumbra a possibilidade de pensar uma escrita dionisíaca. Pois, em suas palavras, “ele próprio [Dioniso] se introduz na escritura do mito como a rasura semiótica da diferença, a litura que interfere na mesmidade da palavra, nela imprimindo e evocando o excêntrico e necessário hábito da alteridade”. Segundo a autora, a escrita aqui apresentada se figuraria, desse modo, como um texto-Dioniso: “lugar da respiração tênue e tensa dos signos mutantes da língua, em estado de liberdade [...], texto nunca estático [...]” (Martins, 2022, p. 193-200).

⁵ Expressão utilizada pelos quilombolas para denominar todos aqueles que fazem parte da comunidade do Mandira. É interessante observar que o nome da comunidade é, ao mesmo tempo, antropónima e toponímia, ou seja, designa tanto a terra quanto os nomes das famílias. Faço uma problematização desse modo de conceber o “mandirano” em alguns textos já publicados, dos quais destaco Gondim (2021b) e Gondim, Miarka (2020).



Figura 1

Daisy Serena, *Corpo-tela*,
foto *still* produzida durante a
gravação do curta-metragem

Poderíamos dizer, junto a Saidiya Hartman (2022), que se trata de um exercício de pensar um “arquivo do exorbitante”, marcado por uma experiência da errância e da fugitividade, uma vez que apresenta imagens de um devir-quilomba como enunciação de uma história negra ainda por ser escrita.

Este texto, portanto, não possui início, meio e fim, tampouco introdução, desenvolvimento e conclusão, como habitualmente se espera na dicção – quase sempre afásica – de um intelectual. Não pretende, sequer, esculpir as bases epistêmicas de uma filosofia canônica ou mesmo de um conceito, mas, ao contrário disso, propõe uma caligrafia rítmica que faz com que as palavras dancem, gaguejem, remem, joguem bola, tenham sabores e salivas – em um movimento que ressoa “uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2022, p. 36).

Em outras palavras, pretendo a escrit(ur)a de uma espaço-temporalidade impressa em imagens do porvir.

... corpo-tela

Desde que iniciei meus estudos com a Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira,⁶ em 2015, a imagem tem invadido minhas produções, ocupando e produzindo todo o espaço da escrita, num exercício de transfiguração das minhas tentativas acadêmicas de escrever sobre o Mandira. Ainda no mestrado, foram as fotografias produzidas pelas crianças mandiranhas que assumiram a função de rasura da linguagem – como ofício e oficialização da pesquisa e do pesquisador – para tornar a escrita expressão de algo que, na época, conceituei como *gestografias*, ou seja, uma escrit(ur)a como apresentação do gesto de um corpo-arquivo, já que performa e encarna uma ética, estética, política e economia de um modo de vida (Gondim, 2018, 2021a; Gondim, Miarka, 2018).

No projeto intitulado Foca Mandira, realizado na escola quilombola em 2016⁷, as câmeras fotográficas, filmadoras e *tablets* cedidos às crianças para

⁶ A comunidade está localizada em uma pequena cidade do interior do estado de São Paulo, chamada Cananeia, Brasil. É composta por aproximadamente 100 pessoas, situadas, por um lado, entre montanhas e cachoeiras, e, por outro, à beira-mar, cercadas por manguezais.

⁷ O projeto foi desenvolvido com as crianças da Escola Emeif-Sítio Mandira, situada na própria comunidade quilombola.

filmar o quilombo serviram como forma de expressão e passagem de outra espaço-temporalidade mandirana, em que o mundo natural, assumindo uma ‘licença poética’ junto a Busenki Fu-Kiau ao conceituar a visão banto congo, é compreendido como um “laboratório sem paredes” que produz uma experiência de aprendizagem e desdobra um tempo que não tem começo e nem fim, apenas acontecimento que enrola e desenrola, simultaneamente, o mundo natural como uma “biblioteca viva” de constituição do *muntu* – “pessoa” e *ntu* – “outro” (Fu-Kiau, 1991, 1994),⁸ já que é lugar onde, “para o alto e para baixo, para trás e para frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anelos da ancestralidade” (Martins, 2022, p. 82).

Com o objetivo de produzir imagens da comunidade e realizar com elas uma exposição ao final do semestre escolar, as crianças me apresentaram um mundo em completo estado de invenção. As fotografias e vídeos realizados por elas trazem traços residuais de uma pessoa mandirana que comprehende o espaço como um lugar ontológico, no qual se inscreve o mundo no corpo e, ao mesmo tempo, o corpo se inscreve no mundo. Como expressão de uma singularidade que assume essa biblioteca viva como forma de produzir pessoas nas ambiências do quilombo, elas se individuam com peixes, animais, marcas de um inumano que ali esteve de passagem, entre outros vivos e mortos. Isso nos leva a considerar, ainda com Fu-Kiau (1991, p. 112), que “todas essas ‘coisas’, dentro da floresta, constituem assuntos de aprendizagens para Mûntu, dos quais ele coleta dados que pode ‘engavetar’ em sua memória para uso futuro. Esse é o processo de construir conhecimento – *nzailu*”.

⁸ Vemos, em Busenki Fu-Kiau, que para os Banto a unidade não existe, visto que a pessoa se autorreconhece na presença do outro *ntu*, como se esse outro fosse um espelho de si mesma. A esse tipo de relação indissociável da Força Vital – dentro da perspectiva banto – em relação ao Outro, comprehende-se que “ser é a força” e, portanto, está-se permanentemente “sendo”, em um processo de inseparabilidade entre o que se é e aquilo que constitui o próprio ser: a força. Esse Outro, no entanto, não se encerra na designação de uma alteridade externa, pois o *muntu* é também o Outro de si mesmo, compondo a si mesmo (Fu-Kiau, 1991). Em outras palavras, ver o Outro em si é, dentro de uma perspectiva banto, ver a si mesmo e, assim, ver o mundo em si. Por isso, na leitura de Beatriz Nascimento (2018) ao falar sobre o quilombo, comprehende-se que o *ntu* “adquire força” no *muntu*, pois tanto este quanto o Outro são forças que se estendem no universo cosmológico dos Banto, compondo a constituição do sendo. Nas palavras da autora, “o *ntu* só se completa e adquire força pelo reconhecimento do outro” (p. 428). Esse Outro, no entanto, não está alheio à terra, *nsi* (*n'toto*), como nos mostra Fu-Kiau (1991), mas está, ao contrário, coengendrado com ela. Como comenta Leda Maria Martins (2022, p. 56-57), “o pensamento Banto interliga o *muntu*, ‘pessoa’, à terra, *nsi* (*n'toto*), a tudo e a todos que nela habitam e nela existem, e ao universo (*nza*), postulando a primazia do acolhimento à diversidade dos seres”.

“Tio, sou como a água”, grita uma das crianças enquanto realiza a filmagem de seu caminhar, mostrando sob uma das mãos as águas que nela escorrem. Neste caso, “ser como a água” expressa a força vital dessa aprendizagem descrita por Fu-Kiau e, ao mesmo tempo, apresenta um aprendizado de sua inseparabilidade daquela biblioteca viva, como conjunto de diversidades, assumindo o trânsito por essas alteridades como passagem e produção de um corpo que não é apenas trajeto, mas um devir que sustenta o próprio aprender no ato de perseguir os rastros dos ancestrais no aqui e agora. Com as câmeras nas mãos, as crianças mandirananas criam para si um corpo que performa e faz com que as imagens girem como enunciação de um arquivo vivo. Um corpo-chão, terra, rio, planta, peixe... que é – como propõe Leda Maria Martins (2022, p. 80) ao conceituar sua concepção de corpo-tela – um

corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.

É importante destacar neste momento que o que está em cena nesta escrit(ur)a não são as fotografias, as filmagens ou mesmo um tal cinema quilombola como objetos de análise e representação dos gestos da comunidade, mas os modos com os quais os mandiranos vão rasurando a linguagem e gestando um arquivo vivo a partir deles e com eles, ou seja, “indo-e-voltando, sendo em torno do centro das forças vitais” (Fu-Kiau, 1980).

Quando, na época da produção de minha tese de doutorado, *Manifestos quilombolas. Desta terra, nesta terra, para esta terra* (Gondim, 2021b), propus o exercício de produzir curtas-metragens que pudessem expressar o quilombo entre a escrita que precisava ser desenrolada no trabalho e a experiência antropológica vivida, tratava-se de uma tentativa tímida de corromper o sepulcro das palavras quaradas ao anil, povoando-as de oralituras e imagens que pudessem gestá-las em hálitos, salivas, cores... Contudo, como sabemos, ao propor a feitura de um filme, é habitual a escrita de um roteiro, a organização das funções no set de filmagem, a preparação de elenco, enfim, todo um preparativo que inscreve o conceito da película aos olhos da equipe e, sobretudo, da direção.



Figuras 2-7
Fotografias produzidas
pelas crianças quilombolas
no projeto Foco Mandira

A execução do projeto, que culminou com a produção dos filmes *DisTempo* e *TransEspaço*,⁹ tornou-se, entretanto, mais uma oportunidade para os mandiranos rasurarem a linguagem e a narrativa. Constituídos por um corpo-terra e mangue, os curtas-metragens desenvolvidos passaram a ser mais a expressão de um apagamento da palavra para a apresentação de uma imagem oraturizada e oraturizante, em que o corpo se manifesta numa ação contraquarada da escrita, esculpindo a espacialidade da pele como imagem última e primeira de gestos que grafam e performam a temporalidade de uma dispersão espacial rítmica e espiralada. Isso porque, enquanto para mim o conhecimento se revelava como sinônimo instrumental da escrita alfabética, para eles era

sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição [...] [pois desse] corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, *corpora* de conhecimento (Martins, 2022, p. 36).

É sob essa perspectiva que o curta-metragem *Artes(an)Ato* se coloca como imagem-escrit(ur)a, ou seja, como uma vocalidade cinética de qualidades que são sempre contíguas a essa *corpora* de conhecimento e ancestralidade das mulheres quilombolas do Mandira. Um corpo-tela que, como conceitua Leda Maria Martins (2022, p. 79), é

composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo, película, intensidades e densidades, [pois esse corpo] é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas.

Nesse caso, é importante destacar mais uma vez que a imagem não está sendo compreendida neste contexto como uma representação ou ícone do corpo – e por isso afirmei que não se tratava de um estudo sobre os curtas-metragens ou mesmo as fotografias. Isso porque, a imagem como corpo, epiderme das

⁹ Esses filmes foram apresentados e discutidos na tese de doutorado aqui referenciada, podendo ser acessados em Gondim (2021b).

existências – humana e inumana –, não se resume à ilustração que se deseja fiel de uma única realidade ou mesmo objeto, visto que ela é propriamente uma realidade perspectivista que produz e imanta uma *corpora* de conhecimentos. Quero dizer com isso que tanto *DisTempo* e *TransEspaço* quanto *Artes(an)Ato* se expressam como palavras articuladas, encardidas de tempo e memória, por isso carregando em si mesmos uma cadeia sonora e vocalizada como singularidade do corpo como tela.

Esse corpo que se dispõe como uma tela de inscrição do tempo e da memória – aquele que vai pisando os ancestrais como quem vive daquele tempo e do agora (Fu-Kiau, 1980) – possui, portanto, uma função legível como palavra e arquivo para além de sua função visível; excedendo por isso a narrativa do ícone e da representação que a consciência histórica quisera fazer dele. As imagens se mostram assim como “janelas” do mundo, expressas num corpo-tela quilombola que é, em última análise, uma geografia viva dos modos de existência das culturas quilombistas brasileiras e do quilombo transatlântico. Desse modo,

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peliculares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares (Martins, 2022, p. 78).

Quero dizer com isso que o corpo-tela – essa imagem legível por suas vocalidades e registros auriculares – é composto por feixes de arquivos remissivos e se apresenta como documento e biblioteca vivos de nossas histórias transatlânticas. Por isso, podemos afirmar, em última instância, que ele expressa um conceito de ancestralidade que transcende – em sua própria imanência, sem dela se perder no percurso – a linearidade do tempo e da escrita, como palavras que foram feitas para dizer. Como imagem oraturizada e oraturizante, essa escrit(ur)a, encardida de tempos e memórias, gesta uma *corpora* de conhecimentos, *Arché* de saberes, transfigurando a linearidade do tempo ao ser, ela mesma, evocação de um hieróglifo encorpado, de um alfabeto espiralado do tempo disperso na superfície da pele. Nesse sentido, essas imagens são mapas do mundo ou um corpo-mapa, como conceituou Beatriz Nascimento (2018, p. 406):

Entre luzes e sons só encontro o meu corpo antigo. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Pelo desejo de uma história, que hoje conta sem culpas como fui desatento no instante de conquistar. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo nas sombras das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.

É em virtude disso que, desde o princípio deste artigo, pareceu-me necessário questionar certa tradição da escrita e, consequentemente, uma concepção de arquivo na produção da história.

Inspirado na análise de Vilém Flusser (2009), em sua filosofia da caixa preta, essa tradição evoca uma espécie de *textolatria* que demanda uma fidelidade à palavra – que esta seja tão alva a ponto de não brilhar como ouro falso; que sirva para dizer e para transcodificar a experiência do tempo espiralar e, em última instância, funcione como documento às gerações futuras para a construção de uma consciência histórica como imagem unificada do mundo. Do mesmo modo, e nos mesmos termos, não se trata também de assumir uma idolatria da imagem como representação e registro fiéis do mundo, afinal, a imagem não é compreendida como ícone do real, mas como “lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2022, p. 79).

Considerar o corpo gesta de vocalidades oraturizadas e oraturizantes é assumir uma função sensível que está além do dizer, pois ele se apresenta encardido de tempo e memória. É considerar a pele um pergaminho que enrola e desenrola os registros cotidianos de uma vida, como evocação do passado. Nesse caso, é importante destacar que a ancestralidade, diferente do que pressupõe a interpretação ocidental, não é uma imagem do passado como tempo aprisionado na memória, mas, em oposição a isso, uma presença imanente que se inscreve em um corpo que vive daquele tempo e do agora, simultaneamente. Trata-se, portanto, da compreensão:

de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das

instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento (Martins, 2022, p. 23).

Nesse sentido, *Artes(an)Ato* é uma imagem-movimento, expressão dos fluxos transatlânticos das experiências cotidianas das mulheres quilombolas do Mandira, nas quais um corpo-tela se constitui como ação de rasura da narrativa espetacular e, ao mesmo tempo, como afirmação de um arquivo vivo – modo de escrit(ur)a de uma cartografia das diásporas africanas.

Beatriz Nascimento (2018, p. 267) oferece o tom de registro legível dessa *poiesis* arquivista do corpo, num exercício quase taxonômico de apresentação do corpo-mapa como documento imanente de uma história brasileira ainda por ser escrita. Isso porque, em suas palavras, “a história também está registrada em nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de uma cadeia de outros corpos na natureza”. Assim, a historiadora e intelectual quilombista considera o corpo documento e mapa – elementos fundamentais para a constituição de um arquivo e registro do quilombo mítico que suas mãos tentam alcançar na procura por outras fronteiras de si.

Em 1989, Beatriz assim apresenta essa escrita epidérmica em seu poema “Sonho”:

[...]
Há corte e cortes profundos
Em sua pele e em seu pelo
Há sulcos em sua face
Que são caminhos do mundo
São mapas indecifráveis
Em cartografia antiga
[...]
(Ratts, Gomes, 2015, p. 32).

Cortes, sulcos, registros encorpados de uma cartografia que, na superfície da pele, constituem um arquivo e registro vivos das experiências cotidianas dos sujeitos. Como superfície espacial, esse corpo-mapa, encardido de tempo e memória – por isso, contraquarado – é composto por registros humanos e paisagens, arranjos econômicos e culturais, movimentos físicos e espirituais, articulações afetivas e emocionais, fronteiras geológicas e políticas. Nesse corpo,

portanto, frequenta, como modo de presença e apresentação, um conjunto de faixas de intensidade, de variações intensivas, limiares ou passagens, características que o enunciam como lugar do saber e da memória, da cultura e do pensamento.

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivência, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (Martins, 2022, p. 80).

Ao mencionar o curta-metragem *Artes(an)Ato* e a experiência de o produzir, chamo a atenção para esses modos de produzir uma história, nos quais os arquivos das diásporas africanas não são apenas um conjunto de fotografias, documentos linearmente organizados e catalogados em bibliotecas e escritas oficializadas, mas também um corpo-vivo, como cartografias imanentes e cotidianas. São, portanto, mapas que inscrevem na tela palavras prenhes de tempo e memória, em que a ancestralidade é esculpida no gesto, como pujança performática de vocalidades que criam esculturas e rasuras da linguagem e da narrativa, enfim, giras do corpo.



Figura 8

Daisy Serena, *Corpo-arquivo*,
foto still produzida durante a
gravação do curta-metragem

... corpo-vivo

Artes(an)Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira é um projeto que possui vários inícios, podendo ser concebido desde o momento em que comecei a questionar a vida que acontecia na comunidade quilombola do Mandira – para além das práticas culturais categorizadas¹⁰ – ou mesmo quando Rosana¹¹ me interpelou sobre o fato de eu ainda não ter realizado um filme apenas com as mulheres mandiranas. Por isso, os eventos que narram os princípios desse projeto são muitos, e qualquer tentativa de localizar uma suposta “gênese” seria, no mínimo, inapropriada, tanto para a cosmologia quilombola quanto para minha experiência antropológica na comunidade mandirana.

Alguns eventos, no entanto, me parecem traçar uma linha conceitual do projeto, ainda quando o escrevia para submissão ao Edital Audiovisual – Produção e Lançamento de Curta-Metragem do Programa de Ação Cultural (ProAC) do Estado de São Paulo, Brasil. O desenho desses eventos, em última instância, articula-se com uma epistemologia que assume o corpo como lócus de inscrição da ancestralidade e das paisagens do agora – um arquivo-vivo de experiências e memórias das diásporas africanas no Brasil.

Lembro-me, por exemplo, de quando compartilhei, em um evento acadêmico, a cena em que Thaís – membro da família que me acolheu durante

¹⁰ Fiz esse questionamento no início de 2015, enquanto estudava os arquivos das Comunidades Remanescentes de Quilombo de São Paulo. Essa pergunta surgiu porque, no Brasil, a identificação e o reconhecimento de uma Comunidade Remanescente de Quilombo são pautados pela produção de um relatório técnico-antropológico que articula as práticas culturais dessas comunidades em cinco categorias, estabelecidas pelo manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, com base no decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. São elas: 1) Celebrações; 2) Edificações; 3) Formas de Expressão; 4) Lugares; e 5) Ofícios e Modos de Fazer. Na primeira categoria, estão incluídas as festas comunitárias, sejam elas religiosas ou não. A segunda abrange as edificações importantes para a existência de bens culturais, como igrejas, centros comunitários e casas de farinha. A terceira contempla as danças, as brincadeiras, entre outras manifestações. A quarta refere-se aos bens culturais ligados ao território, como rios, cachoeiras, portos e caminhos históricos. A quinta engloba os saberes produzidos para a manutenção da vida cotidiana, como a caça, a pesca, o trabalho agrícola, a construção de canoas e a fabricação de artefatos e objetos domésticos. Por isso, perguntava eu: que vida acontece além das categorias de identificação cultural da Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira? (Gondim, 2015).

¹¹ Rosana, assim como outros nomes que serão mencionados ao longo deste texto, é uma das moradoras da Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira.

todas as minhas imersões antropológicas – começava a fazer seu artesanato em casa. Estendendo seu tapete no chão, entrecortada pelo batente que separava a sala do quarto, Thaís furava sementes e, pouco a pouco, com uma destreza e um hábito irretocáveis, fabricava colares e pulseiras que seriam expostos para venda no galpão de artesanato do quilombo. No cômodo ao lado, separado apenas por uma parede de madeira e ocupando o empréstimo da cama de Juan, filho de Thaís e Juca, o barulho da furadeira dificultava inexoravelmente minha tentativa insistente de terminar a leitura do livro *Todos os contos*, de Clarice Lispector (2016). Eu havia acabado de chegar do mangue com Juca, e meu corpo ainda trazia os rastros da maré – em cansaço e refluxo.

Enquanto Thaís furava as sementes, Juca passava de um lado para o outro. Primeiro, organizava as ostras e os caranguejos em baldes, sob a pequena telha que puxava e se estendia pela janela do meu quarto, formando uma espécie de garagem. Depois, iniciava os afazeres da casa, como lavar a louça, cuidar da criança etc. O movimento quase me passou despercebido, não fosse o incômodo da furadeira, demasiadamente pujante.

Enquanto Thaís produzia os artesanatos, Juca realizava os afazeres da casa – algo que, à primeira vista, é incomum em uma comunidade onde homens e mulheres possuem ofícios quase sempre muito bem definidos. Parecia haver algo na produção do artesanato que excedia o objeto artístico em si, revelando-se como um movimento performático de desterritorialização e territorialização de ambos os sujeitos: Thaís e Juca.

Posteriormente, ao ler as atas das reuniões da Associação de Moradores do Quilombo do Mandira – realizadas uma vez por mês –, percebi que os presidentes da associação costumavam trilhar um caminho bastante semelhante: iniciavam como secretários e passavam de cargo em cargo até assumir o posto de representantes jurídicos da comunidade. Até então, nenhuma mulher havia ocupado esse lugar.

Na primeira década dos anos 2000, contudo, dona Irene percorreu o mesmo caminho que os homens haviam seguido até se tornar presidentes da comunidade. Quando esperava ler, nas atas seguintes, o nome de Irene assinado como a primeira mulher representante da comunidade mandirana, seu nome, de repente, retornava ao lugar de participante associada da comunidade.

Isso me deixou inquieto: o que aconteceu? Por que ela não veio a ser a representante da comunidade naquela época?

Em outro dia, enquanto tomava café e conversava com dona Irene sobre as mais diversas questões que atravessavam minha experiência no Mandira, levantei esses questionamentos e, de súbito, ela respondeu com uma risada despojada, ao fim dizendo:

– Então, acontece que, naquela mesma época, nós, a mulherada do Mandira, decidimos criar um espaço que fosse só nosso, onde os homens tivessem força apenas de ajuda, caso necessário [...]. Foi aí que criamos o Coletivo de Mulheres Artesãs do Mandira – um lugar nosso, não como disputa de outros lugares, mas um lugar que fosse só da mulherada.

O galpão das mulheres artesãs e costureiras da comunidade – que a princípio me parecia apenas um lugar de exposição e venda dos artesanatos confeccionados pelas mulheres mandiranas – passou a ter outros sentidos, uma vez que se figurava como um espaço de criação, com práticas fincadas no chão de suas casas.

Foi então que comecei a compreender expressões como: “quando estou no artesanato, esqueço de tudo”; “quando começo a fazer o artesanato, deixo as louças, as crianças, e tudo mais que tiver”. Em outras palavras, entre o esquecimento e o abandono, por meio do artesanato, as mulheres performam a possibilidade de se afirmar e se inventar coletivamente na comunidade – de construir sua própria história.

Em 2018, quando gravava o curta-metragem *TransEspaço*, Rosana – que veio a ser uma das protagonistas do filme – aproximou-se de mim e disse: “por que você não faz um filme só nosso... um filme só da mulherada?”. Foi nesse momento que o projeto Artes(an)Ato começou a ganhar forma de escrita como proposta para o ProAC, ou seja, como possibilidade de apresentar um corpo-tela das mulheres quilombolas do Mandira e, com isso, escrever uma história do quilombo a partir das memórias de seus corpos, atravessados por uma ancestralidade daquelas que caminham no agora com os pés dos ancestrais.

Desse modo, a construção do argumento do projeto partiu de duas inquietações inspiradas em Beatriz Nascimento. A primeira delas está situada no momento em que a autora identifica que a história dos quilombos brasileiros é descrita, quase sempre, por meio da narrativa de um “negro forte, guerreiro, inteligente, ...” que – na proteção do território comunitário – lutou contra todos aqueles que quiseram usurpar suas terras e, consequentemente, seus direitos

(Nascimento, 2018). No quilombo do Mandira, é sob a figura de João Vicente Mandira – um negro forte e muito inteligente, como narrado pelos mandiranos – que a história e a memória mandiranas são apresentadas nas inúmeras entrevistas e rodas de conversa com estudantes e pesquisadores que visitam a comunidade.

Isso me fez questionar: como essa história e essa memória seriam descritas pelas mulheres quilombolas do Mandira?

Para a justificativa e fundamentação desse questionamento, assumi uma segunda inquietação de Beatriz Nascimento (2018, p. 43), quando, em 1974, perguntou: “Como abordar a história do negro no Brasil?”. Nesse texto, a autora evidencia uma problemática ao destacar a recorrência de estudos sobre a história do negro no Brasil que o deslocam de sua *humanidade*, tratando-o como “objeto”, “primitivo”, “expressão artística” da cultura brasileira, “classe social”, entre tantos outros enquadramentos.

Com isso, a autora questiona se não haveria, nesse caso, uma singularidade própria do negro, não apenas em termos humanos, mas também individuais. Em outras palavras, assumindo sua bibliografia, seria o mesmo que perguntar: que características constituem o negro como negro no Brasil? Seria ele apenas resultado de um “racismo estrutural”? Que outras características o tornam humano dentro de uma sociedade constituída por uma diversidade de fantasmas coloniais?

Esses questionamentos me fizeram considerar, como afirma Beatriz Nascimento (2018, p. 48), que “a história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma História do Brasil ainda a ser feita”. Assim, começo o projeto perguntando como poderíamos pensar a produção dessa história, sem nos deixar escravizar ou esvaziar pelos muitos modos com os quais o negro brasileiro foi narrado pela escrita oficializada.

Dentre as diversas possibilidades que eu poderia ter assumido para sintetizar a proposta do projeto, encontrei em Beatriz um caminho prático-conceitual, quando ela afirma ser o corpo um documento vivo dos tempos e da memória, um corpo-arquivo das reminiscências da ancestralidade. Em suas palavras: “Somos a História Viva do Preto. Não números” (Nascimento, 2018, p. 48).

Ao considerar a afirmação de Beatriz Nascimento como um caminho conceitual e prático para a produção dessa história – com todos os grifos e

maiúsculas utilizados por ela – busquei justificar na produção do projeto Artes(an) Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira uma proposta cinematográfica que tinha como ponto de partida e fim assumir as mulheres mandiranas nessa dimensão do vivo, isto é, de um corpo que se mostra como um pergaminho que enrola e desenrola uma vida que vive daquele tempo e do agora.

Por isso, ao considerar uma comunidade quilombola no interior do estado de São Paulo como nosso lócus de produção dessa história, extrapolamos os números – como os da quantidade de comunidades existentes, das identificadas, reconhecidas e titularizadas – para os assumir dentro dessa dimensão do vivo. Assim, inspirado pelo modo como Conceição Evaristo (2018), em *Becos da memória*, conceituou a produção de uma escrevivência – isto é, uma escrita que se mistura com a vida do negro e dela não é dissociada, sendo ela própria escrita e escritora negra –, propus algo que, na época, conceituei como cinevivência: um cinema que, em vez de tentar representar a vida do negro no quilombo ou transformá-la em ícone, buscasse se misturar com ela, fazendo dela própria uma expressão indissociada dessa História Viva. Em outros termos, fazendo dessa história um corpo-tela pautado por um registro do próprio corpo como aquele que inscreve em sua superfície epidérmica as performances espiraladas do tempo e da memória como afirmação da ancestralidade no aqui e agora.

Compreendo que, ao buscar a produção dessa história a partir do corpo como documento, estamos produzindo uma história do Brasil sob outros aspectos, considerando, inicialmente, a condição colonial pela qual nossa História Viva foi subjugada, momento em que esses corpos foram exauridos até o limite em sua produtividade e, ao mesmo tempo, eram incitados por uma força vital – individual e coletiva – a inventar novas formas de existência. Assim, entendo que, se por um lado a colonização produziu uma “exaustão” desses corpos, por outro, esses mesmos corpos buscaram meios de continuar existindo, não apenas na dimensão do vivo, mas também na do humano. Assim, contra a “exaustão”, mergulharam na “invenção” de novas formas de resistir e existir enquanto corpo-arquivo no Brasil, atualizando a contemporaneidade de uma História Viva.

Portanto, *Artes(an)Ato*, assim como os registros fotográficos aqui apresentados – para não cair no descuido de evidenciar neste texto uma narrativa explicativa de suas expressões e mesmo de possíveis significados – são composições desse corpo-arquivo como possibilidade de produção e

enunciação de uma história a partir de um corpo-vivo, em que a escrita não se encerra no ato da palavra que foi feita para dizer, sequer no sepulcro das letras e dos alfabetos do Ocidente, mas, ao contrário disso, se expressa num exercício de performance espiralada do alfabeto como escrit(ur)a oraturizada e oraturizante. Dito de outra maneira, como janelas abertas e vitrais multifacetados que espargem e refletem experiências, vivências, desejos de um corpo-vivo.

Durante a filmagem, a figura de uma mulher – que talvez pudesse ser a escravizada, mãe de João Vicente Mandira – é evocada para além de seu passado ausente nos arquivos da memória do quilombo. Denominada Mandirana – dado o apagamento de seus registros na história da comunidade, afinal, “porque é negra não tem nome”, como diz Maica na narrativa do filme – esta mulher é fabulada como figura de um imaginário do real.

As mulheres do Mandira inventam a Mandirana não como quem deseja contar uma suposta história falsa, mas como quem, por intermédio dessa figura, pudesse construir um corpo condutor das experiências dos ancestrais vividas por elas no aqui e agora. Elas imaginam essa mulher “na figura” de suas mães e até mesmo na figura de si mesmas não como representação imaginária do passado, mas como evocação imanente de suas histórias, como quem deseja se afirmar como expressão da ancestralidade e da memória. Desse modo, a Mandirana se apresenta como personagem conceitual de um hieróglifo ou, melhor, de uma outra ortografia do vestígio das diásporas negras, como propõe Christina Sharpe (2023) ao produzir uma gramática da existência negra na construção de uma consciência.

Considerando as produções imagéticas aqui apresentadas, tanto no *Artes(an)* Ato quanto nas outras experiências cinematográficas realizadas durante estes quase dez anos de trabalho com os mandiranos, vejo a Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira buscando enunciar uma história que se sustenta no corpo-vivo de suas experiências na e da comunidade, como enunciação de si mesmas e como um modo de ser, existir e habitar (n)o vestígio (Sharpe, 2023). E, nesse caso, já que atrelar essa conceituação ao que propõe Christina Sharpe em sua interpretação dos arquivos negros nas diásporas é relevante, é importante dizer que, ao ser, existir e habitar (n)o vestígio, os mandiranos provocam uma disgrafia na ortografia que está além das ficções do arquivo, posto que se enunciam, eles mesmos, como um corpo-arquivo vivo da experiência diáspórica.



Figura 9

Daisy Serena, *Corpo-documento*,
foto *still* produzida durante a
gravação do curta-metragem

Ao assumir o arquivo nessa perspectiva, como um corpo-vivo que oraturiza a gramática das afrografias da ancestralidade e memória em suas performances espiralares, pode-se dizer que é a efetuação do devir que constitui a possibilidade de produzir a história do negro na diáspora. Afinal, estamos indo e voltando, sendo em torno do centro das forças vitais. Somos porque fomos e re-fomos antes, de tal modo que seremos e re-seremos novamente (Fu-Kiau, 1980).

E assim, ao entrelaçar a memória e a ancestralidade nos corpos-vivos das mulheres do Mandira, o cinema se torna mais do que um espelho do passado; ele se projeta como uma espiral de futuras histórias, incessantemente reescritas e reencenadas. Pois, como cada linha que essas mulheres desenham, somos múltiplos e, sempre, de novo, revirados no tempo e no espaço das diásporas. Na dança do agora, as histórias se reconstroem a partir da carne e do espírito, em um movimento que não cessa, mas se recria a cada passo, a cada respiração.

Diego de Matos Gondim é professor da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE, Joseph K. (ed.). *Time in the Black experience: contributions in Afro-American and African studies*. London: Greenwood Press, 1994. p. 17-34.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *Self healing power and therapy*. New York: Vantage Press, 1991.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Principles of Life & Living*. New York: Athelia Henrietta Press, 1980.
- GONDIM, Diego de Matos. Gestografias: expressões das diferenças. In: JARDIM, Alex Fabiano Correia; OLIVEIRA, Adhemar Santos de; DIAS, Paulo Henrique (eds.). *Pensar Deleuze: 50 anos da publicação da obra Diferença e repetição*. Curitiba: Appris, 2021a. p. 63-75.
- GONDIM, Diego de Matos. *Manifestos quilombolas: desta terra, nesta terra, para esta terra*. Tese (Doutorado em educação matemática e em filosofia) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Rio Claro/Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2021b.
- GONDIM, Diego de Matos. *Ribeiras de Vales... e experimentações e grafias e espaços e quilombolas e...* Dissertação (Mestrado em educação matemática) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Rio Claro, 2018.

GONDIM, Diego de Matos. Inter-Vales: um estudo etnomatemático dos conhecimentos e práticas de uma comunidade de remanescentes quilombolas do Vale do Ribeira segundo a filosofia da diferença. In: Encontro Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Educação Matemática, XIX, *Anais*.... Juiz de Fora: UFJF, 2015.

GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. The Mandira Quilombola Community and the production of an anthropophagic identity. In: ROSA, Milton; OLIVEIRA, Cristiane Coppe de (eds.). *Ethnomathematics in action. Mathematical practices in Brazilian indigenous, urban and Afro communities*. Cham: Springer International Publishing, 2020, p. 41-56.

GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. Pensar com corpo como pensar com espaço: aforismos imagéticos que afirmam um aprender por trilhas. *Educação Matemática em Revista*, v. 23, p. 169-183, 2018.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. [s.l.]: Editora Filhos da África, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Linhos tortos*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RATTS, Alex; GOMES, Bethânia (eds.). *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Salvador: Editora Ogums Toques Negros, 2015.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In: MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo (ed.). *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1988, p. 308-310.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Artigo submetido em novembro de 2023 e aprovado em abril de 2025.

Como citar:

GONDIM, Diego de Matos. Corpo-arquivo. O devir-quilomba como expressão da memória. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 319-341, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O alfabeto kitônico: abstração geométrica e as ferramentas de santo na criação da sintaxe visual de Rubem Valentim

The ketonic alphabet: geometric abstraction and saint's tools in the creation of Rubem Valentim's visual syntax¹

Mayã Gonçalves Fernandes

 0000-0002-9600-6786
fernandess.maya@gmail.com

Resumo

Propõe-se, neste artigo, uma análise sobre a formulação do alfabeto kitônico, de Rubem Valentim, a partir das obras *Painel emblemático* (1974), *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo pertencente à instalação *Templo de Oxalá* (1977). Essa análise considera as visualidades e simbologias das ferramentas dos orixás e voduns, como partícipes da criação desse alfabeto, possibilitando ao artista a união entre aspectos formais e o conteúdo religioso. Desse modo, ofuscam-se as fronteiras entre a abstração geométrica e a espiritualidade, percebidas nos ritos de origem afro-brasileira. Consequentemente, demonstra-se que a abstração geométrica se torna um meio para o artista presentificar o divino, assim como as ferramentas dos orixás e voduns.

Palavras-chave

Arte afro-brasileira. Espiritualidade.
Abstração geométrica. Ferramentas. Rubem Valentim.

Abstract

This article proposes an analysis of the formulation of Rubem Valentim's Kitonic alphabet, based on the works Painel emblemático (1974), Alfabeto kitônico (1987) and the relief belonging to the installation Templo de Oxalá (1977). This analysis considers the visualities and symbolologies of the tools of the orishas and voduns, as participants in the creation of this alphabet, enabling the artist to unite formal aspects with religious content. In this way, the boundaries between geometric abstraction and spirituality perceived in Afro-Brazilian rites are blurred. Consequently, it is shown that geometric abstraction becomes a means for the artist to present the divine, as well as the tools of the orishas and voduns.

Keywords

*Afro-Brazilian art. Spirituality.
Geometric abstraction. Tools. Rubem Valentim.*

¹ Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida com apoio da bolsa de Pós-doutorado Júnior (PDJ), edital 32/2023, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Meu pensamento sempre foi resultado de
uma consciência de terra, de povo
(Valentim, 1976, p. 294)

Na atualidade, foi possível ver obras de Rubem Valentim (1922-1991), artista visual soteropolitano, e de outros artistas que dialogam com a temática da arte afro-brasileira na 35^a Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível*, e suas itinerâncias.² Em parte, certa visibilidade dialoga com a necessidade de evidenciar a produção realizada por artistas que, outrora, não receberam destaque merecido em busca de transformar os espaços artísticos em mais plurais. No caso do artista baiano, suas obras marcam a passagem da arte moderna brasileira para a contemporânea, abordando aspectos formais e internos da arte, como também propondo outro olhar para a representação. A pesquisadora Horrana de Kássia Santoz (2023, p. 251) descreveu a poética do artista explicitando que ele “combinava elementos do modernismo e da abstração geométrica com as culturas africanas e afro-brasileiras e, com várias correntes filosóficas e místicas orientais, sempre em busca de uma consciência da terra, do povo”. Essa descrição, presente no catálogo da 35^a Bienal de São Paulo, indica a necessidade de investigar e demonstrar a complexidade das combinações feitas por Rubem Valentim para a criação de suas obras.

No que concerne à história da arte, Conduru (2007 p. 69) indicou a proximidade de Valentim aos construtivistas. Entende-se, contudo, que esse vínculo tenha sido realizado apenas pela crítica especializada, com base na observação e utilização da abstração geométrica pelo artista. No mesmo texto, em diálogo com Salum, Roberto Conduru (p. 10) demonstrou a necessidade de abandonar a “noção de estilo, evitando a caracterização de unidades de espaço e tempo a partir de constâncias tipológicas, formais e simbólicas”, exigindo, assim, a adoção da complexidade inerente dessas obras. Por isso, entende-se que, no caso de Valentim, tal investida realizada pelo artista refletiu “sua posição, associada ao movimento de renovação artística da década de 1950 [...] oscilando entre o protagonismo da primeira geração abstrata baiana e uma inadequação dentro do ideário abstrato” (Lagnado, 2019, p. 21).

² A 35^a Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível*, teve curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Além da passagem por São Paulo, por meio do seu programa de mostras itinerantes, apresentou parte das obras em outras regiões do Brasil e do exterior.

É essa associação entre a geometria e a religião de origem africana que o torna diferente de outros artistas geométricos brasileiros, se comparado ao Movimento Concretista dos anos 50. O Movimento Concretista baseava-se em jogos óticos com formas geométricas em movimento, enquanto Rubem Valentim preocupava-se com o misticismo dos símbolos (Santos, 2015, p. 6).

Valentim vivenciou a recepção dos conflitos presentes no âmbito da representação travados nas décadas anteriores, como a problematização da figuração naturalista e a emergência e o desenvolvimento do abstracionismo europeu³ no Ocidente. No Brasil, contudo, os debates ligados às vanguardas modernas, sobretudo aqueles acerca da abstração, foram recebidos com cautela, sendo ofuscados, por um lado, por artistas que utilizavam a figuração para representar temas sociais e regionais (Fernandes, Pugliese, 2020, p. 3). Por outro lado, os debates provocados pela abstração impulsionaram os artistas no caminho da experimentação e do abandono do naturalismo. Desse modo, a adoção da abstração geométrica por Rubem Valentim pode ser encontrada nos terreiros afro-brasileiros.

No contexto artístico da primeira metade do século 20, as discussões em torno das questões formais, como o uso da figuração ou da não figuração para a representação, mostraram-se promissoras quando alguns artistas, em destaque os paulistas,⁴ buscaram criar uma “noção de brasiliade [...] uma busca pela identidade nacional” (Gilioli, 2016, p. 15). Com a abolição da escravatura, em 1888, não se podia ignorar a presença dos negros na construção da brasiliade. Contudo, salienta-se que “o negro não era bem visto pela oligarquia – em especial

³ A abstração desenvolvida pela arte moderna na Europa mostrou seus desdobramentos a partir das primeiras décadas do século 20. Segundo Pugliese (2019, p. 3857) a abstração é um desses conceitos, seja em termos de classificações pertinentes ao abstracionismo novecentista – construtivo, geométrico, expressivo, informal, onírico, sensível, gestual, sínico, matérico –, seja acerca de uma concepção mais compreensiva da abstração distinta da europeia-estadunidense. Considerando o contexto brasileiro, existem ainda outras questões ligadas ao modernismo e à necessária atenção à relação dos âmbitos local/nacional e questões institucionais (Fernandes, Pugliese, 2020, p. 3).

⁴ Renato Gilioli (2016) enfatizou os objetivos dos artistas paulistas e a criação da Semana da Arte Moderna, em 1922. Para ele, esse movimento está para além das questões artísticas. “Ele representou uma demonstração para recuperar a força política dos paulistas, abalados desde a derrota de Rui Barbosa na campanha presidencial de 1910. Essa tentativa de afirmar São Paulo culturalmente e como uma cidade central para a definição dos rumos do país através de um evento “quase oficial”, nos dizeres de Elias T. Saliba, foi patrocinada diretamente pela elite política e econômica (p. 15).

a cafeeira – e vivia-se em uma época em que o racismo era revestido de teorias pseudocientíficas, usadas como justificativas para manter as desigualdades sociorraciais existentes entre nós” (p. 16).

Se é possível datar os questionamentos sobre a representação do “povo” brasileiro sob o prisma de questões formais inerentes à história da arte, como a figuração e a abstração, também se observa a tentativa de incluir nesse ideário as diferentes etnias presentes no território. Nesse sentido, esses discursos apareceram revestidos pelo conceito de raça, fosse pelo “mito das três raças” (brancos, negros e índios), fosse “apostando na diluição dessas três matrizes em uma nova ‘entidade’” (Gilioli, 2016, p. 17), mantendo o ambiente discriminatório com o povo negro em função da prevalência da ideia de “mestiçagem” que exaltasse traços fenotípicos derivados do povo branco.

Desse modo, Rubem Valentim observou as reverberações dessa discussão em 1950 e adotou a abstração com interesses diferentes dos artistas sudestinos. Nesse ano, Valentim estava em diálogo com a ascensão da arte moderna baiana. Com o apoio do *Cadernos da Bahia*, revista literária cultural, foi inaugurada a exposição Novos Artistas Baianos, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Participaram da coletiva os artistas Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lygia Sampaio e Rubem Valentim (Rangel, 2022, p. 38).

De 1948 em diante, alguns fatos importantes devem ser citados, pois fortaleceram a historiografia, dois dos quais especialmente destinados à propagação e defesa da arte moderna: a criação da revista *Cadernos da Bahia* e a instalação da Galeria Oxumaré às quais se somava o Salão Bahiano de Belas Artes. A revista e editora *Cadernos da Bahia*, aquela lançada em 1948, pregavam a renovação literária e artística e davam o suporte crítico ao movimento. A revista existiu até setembro de 1951, produzindo cinco números. [...] criada sob a liderança de Carlos Vasconcelos Maia, além de publicar textos, promovia debates, conferências com intelectuais locais ou do sul. *Cadernos da Bahia*, como editora, patrocinou a edição de obras e leilões de arte (Flexor, 2004, p. 5).

Além do fortalecimento da historiografia, percebe-se o crescimento de uma cena artística preocupada em revisitar os modos de representação, alinhando-se aos ideários da arte moderna europeia, mesclando-os com os interesses nacionais, ao buscar modos de representação que exaltassem o que

há de brasileiro. Pode-se, assim, conjecturar que o distanciamento de Valentim dos demais artistas do movimento concreto ou neoconcreto tenha ocorrido ao considerar suas escolhas e posicionamentos políticos.

Valentim está vinculado ao ideal do modernismo brasileiro: Seu frequentar de diferentes cultos, nações e casas, menos ou mais traçadas, nos permite perceber como ele vivenciou, desde a infância, a diversidade e “a extraordinária plasticidade das culturas africanas, que sabem se adaptar aos mais diversos meios sociais e culturais para sobreviver em outros ambientes que não o seu ambiente regional” (Conduru, 2012, p. 69).

Indica-se que o termo “nação”, trazido na citação de Conduru, é utilizado no contexto das migrações internas no continente africano, diásporas negras e processo de escravização para as Américas em dois contextos distintos: como nação étnica e, tardiamente, como nação de candomblé. No primeiro caso, considera-se que, nos séculos 17 e 18, “o termo nação era utilizado, naquele período, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias europeias da Costa da Mina, para designar diferentes grupos populacionais autóctones” (Parés, 2018, p. 23). O uso desse termo pelos traficantes foi determinado pelos aglomerados de pessoas que dispunham de práticas similares em níveis étnicos, religiosos, territorial, linguístico e político. “A identidade de grupo decorria dos vínculos de parentesco das corporações familiares que reconheciam uma ancestralidade comum” (p. 23). É nesse sentido, *grosso modo*, que se pode entender a expressão nações africanas no contexto colonial com a chegada desses povos em território brasileiro. Esse entendimento é essencial para compreender a formação do candomblé. Segundo Parés (p. 101), como “acontece hoje no candomblé, as nações se dividiam e se diferenciavam por meio de diversos elementos rituais como a língua, cantos, danças e instrumentos, especialmente os tambores”. Em vista disso, no contexto atual, o parentesco biológico foi substituído pelo parentesco religioso, e suas práticas carregam características culturais distintas.

O candomblé [...] é a religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes, e residualmente por grupos africanos minoritários. O candomblé iorubá, ou

jeje-nagô, como costuma ser designado, congregou, desde o início, aspectos culturais originários de diferentes cidades iorubanas, originando-se aqui diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação tradições das cidades ou região que acabou lhe emprestando o nome: ketu, ijexá, ifá (Prandi, 2001, p. 43).

Busca-se, neste artigo, esmiuçar a proposta de uma sintaxe visual realizada por Valentim, rastreando os elementos simbólicos que habitam sua obra e são pertencentes ao candomblé, religião afro-brasileira. Ao realizar essa investigação, objetiva-se evidenciar os “signos-símbolos” que representam o “mundo encantado, mágico, provavelmente místico” descrito pelo artista (Valentim, 2019, p. 3). Nesse sentido, percebe-se que ele trouxe ao público obras que dialogam com as ferramentas que compõem os assentamentos de orixás e voduns, ou foram outrora manuseadas pela própria divindade.

Este artigo é divido em duas partes. Na primeira, evidencia-se a relação de Rubem Valentim com os debates acerca da abstração e figuração ocorridos na segunda metade do século 20, como a presença da espiritualidade em sua criação poética, por meio das religiões afro-brasileiras, especificamente do vínculo com o candomblé. Na segunda parte, demonstra-se a criação de uma sintaxe visual feita pelo artista a partir do que ele denominou alfabeto kitônico, que consiste na composição de signos-símbolos, expostos em pinturas, serigrafias, relevos e esculturas. Logo, evidencia-se a construção desse alfabeto por meio da assimilação das ferramentas dos orixás e voduns. Para tanto, ao longo deste artigo, essa simbologia é analisada em três obras: a pintura *Painel emblemático* (1874), a serigrafia *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo *Sem título* (1977), obra partícipe da instalação *Templo de Oxalá* (1977). Também são elencadas as ferramentas dos orixás e voduns criadas pelo ferreiro José Adálio, com a finalidade de demonstrar as semelhanças entre os objetos e as obras de Valentim.

Seguindo as pistas do alfabeto

Bené Fonteles (2022), em publicação recente intitulada *Sagrada geometria*, dedicou um subcapítulo a evidenciar a “mitopoética do alfabeto kitônico” (p. 29), de Rubem Valentim. Nesse texto, Fonteles indica que, nos anos 1970, o artista já havia formulado os 15 signos-símbolos que passaram a figurar em suas obras,

fossem pinturas, desenhos, relevos, painéis ou esculturas, de maneira isolada, em conjunto ou em combinações entre eles. Nesse sentido, separa-se, para análise, as obras que apresentam o alfabeto completo, elencando os 15 símbolos. Essas obras estão em acervos separados, parte localizada no Museu de Arte de Brasília (MAB) e no Palácio do Itamaraty, ambos no Distrito Federal.

A urgência do presente artigo surge diante da necessidade de fortalecer a relação entre as paramentas dos orixás/voduns, com as obras de Valentim, tal como a sua relação com o candomblé. Essa necessidade aparece diante de questionamentos levantados no artigo *Negotiating Afro-Brazilian abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966*, de Dardashti (2018), no qual a historiadora da arte norte-americana propõe um outro olhar para a construção da poética de Valentim, hierarquizando as experiências do artista.

Uma análise aprofundada do seu trabalho entre 1948 e 1966 indica que o artista não representou o simbolismo do candomblé de forma tão direta como os estudiosos acima citados sustentam, mas sim que surgiu por meio de um desejo de integrar o Brasil numa linguagem universal abstrata da diáspora africana, após visitar o Museu Britânico em 1964 e a FWFNA em 1966⁵ (Dardashti, 2018, p. 85).

No artigo, Dardashti (2018) refere-se ao crítico Clarival do Prado Valladares, ao artista Bené Fonteles e ao historiador da arte Giulio Carlo Argan. Por mais que a abstração geométrica e a espiritualidade estejam presentes nas obras de Valentim, ressalta-se que essa relação não é hierárquica. Elas se mostram complementares. A abstração geométrica é o meio pelo qual o artista conseguiu propor uma linguagem visual universal que exprime o conteúdo espiritual e religioso. Além disso, a recepção da abstração na contemporaneidade elencou questionamentos sobre os limites da arte abstrata. Nesse sentido, teóricos como Hubert Damisch (2009, p. 135) explicitaram que a compreensão da abstração e seus usos operacionais estão para além da arte moderna, sendo problematizada no limite do entendimento da arte no Ocidente e Oriente.⁶ Assim, seria

⁵ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *A close analysis of his work from 1948 to 1966 indicates that the artist did not represent Candomblé symbolism as straightforwardly as the above-cited scholars have maintained, and rather emerged through a desire to integrate Brazil into a universal language of African Diasporic abstraction after visiting the British Museum in 1964 and FWFNA in 1966.*

⁶ Para compreender as relações entre abstração e arte abstrata, ver Fernandes (2023).

simplicista indicar que o conhecimento de Rubem Valentim sobre a abstração e as tendências geométricas só foi possível a partir de sua viagem a Roma. Esse apontamento também ignora os trânsitos artísticos vividos dentro do Brasil nas primeiras décadas do século. Desse modo, entende-se que os apontamentos de Argan (1966), tal como os de Fonteles (2022), pessoas que conviveram diretamente com o artista, em Roma ou ao longo de sua carreira no Brasil, mostram-se como relatos do que outrora fora observado durante a proximidade com o artista, revelando a importância da religiosidade, via candomblé, umbanda ou a espiritualidade dos povos indígenas.

O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. [...] Tudo o que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 25 anos (Valentim, 2019, p. 294).

De fato, a exposição *L'Art Nègre: Sources, Evolution, Expansion*, que ocorreu no âmbito do festival First World Festival of Negro Arts, em 1966, na cidade de Dakar, no Senegal, apresentou ao artista objetos e esculturas de artistas africanos, sobretudo objetos pertencentes ao culto das divindades. Especula-se a possibilidade de Valentim ter visto, por exemplo, a representação do oxê de Xangô em meio a esses objetos. Essa ferramenta, contudo, poderia ter sido vista por Valentim em festas nos terreiros que frequentava. Segundo Vieira (2019, p. 2), “O pai levava Valentim, ainda garoto, a importantes casas de Candomblé da cidade, as mais tradicionais como: A Casa Branca do Engenho Velho de Brotas, ao Terreiro do Gantois, ao Terreiro Bate Folha e ao Candomblé de Tia Sabina”.

Contudo, em recente observação de imagens de seus diários, documentos que constam no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Valentim deixa evidente a importância das formas geométricas utilizadas no candomblé para a construção de sua poética.⁷

⁷ Dada a importância dos registros dos cadernos do artista, opta-se pela produção posterior de uma análise detalhada acerca do alfabeto a partir de suas anotações.

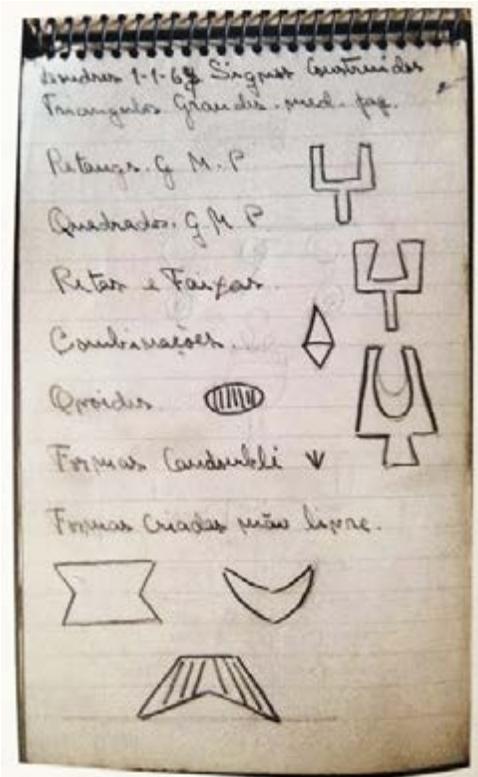


Figura 1
Rubem Valentim, anotações sobre a construção de signos, 1958, Masp, São Paulo, Brasil
(Reprodução fotográfica Laurent Sozzani)

As anotações (Figura 1) feitas por Valentim em 1958 evidenciam a presença das formas geométricas do candomblé na construção de sua poética, o que contradiz o posicionamento de Dardashti (2018) e reafirma os argumentos apresentados neste artigo e outrora defendidos por Argan (1966) e Fonteles (2022). Entende-se que a junção das experiências artísticas – a participação no FWFNA ou a sua passagem por Roma – não caminha separadamente da vivência religiosa nos terreiros de candomblé, onde provavelmente teve acesso às ferramentas dos orixás/voduns, anterior à estada em Roma e Dakar. Observam-se versões do *Alfabeto kitônico* na década de 1970, quando vemos a concretização dos signos-símbolos. Traços da criação de uma sintaxe visual pelo artista podem, portanto, ser observados em diversas obras, absorvendo os elementos litúrgicos adotados pelo candomblé, religião afro-brasileira, com a qual Valentim teve contato desde a infância e, posteriormente, iniciando-se no terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, de Salvador.



Figura 2
Rubem Valentim, *Painel emblemático*, 1974, acrílica sobre madeira, 44 x 70cm, Museu de Arte de Brasília (Reprodução fotográfica: Jeremy Lawson. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9790/painel-emblematico>)

Ao observar a obra *Painel emblemático* (1974) (Figura. 2), percebe-se que o artista disponibiliza para o espectador sua sintaxe visual, apresentada em formato de alfabeto. Ele intitula alfabeto kitônico essa sintaxe, que surge a partir da conexão de Valentim com a simbologia afro-brasileira e o sincretismo religioso. Pontua-se que existe uma escassez de estudos acerca da formulação do alfabeto kitônico, sendo possível observar breves apontamentos formulados por Fonteles (2022, p. 29), que indicou os vínculos da poética do artista com a cultura afro-brasileira.

Em *Painel emblemático* (1974) (Figura 2), observam-se as cores azul e laranja. Percebe-se a utilização de figuras geométricas, como as linhas retas na vertical e horizontal, as côncavas e convexas, os círculos e os retângulos. Pode-se conjecturar que esses elementos geométricos fazem menção às ferramentas utilizadas pelas religiões de matriz africana. A disposição dos signos-símbolos evidencia o vínculo entre eles, além de indicar um signo-símbolo central. Formado por uma linha côncava que contém acima de si um círculo preenchido,

essa construção liga-se, por meio de uma linha reta na vertical, com uma forma derivada de um trapézio isósceles.⁸

Desse modo, observa-se, na constituição do alfabeto kitônico, 15 símbolos que representam uma fusão de elementos da umbanda e do candomblé com formas geométricas. Destaca-se que o significado da palavra “Kitônico” se refere à palavra grega *khthonios* (χθονιος), que, segundo consta no *Greek-English Lexicon*, de Liddell e Scott (1940), pode-se traduzir como “sob ou abaixo da terra” ou “ruído vindo de debaixo da terra”. O termo foi amplamente utilizado na literatura grega, vinculados à descrição de deuses que vivessem no submundo, como Hades ou outras divindades encarregadas de acompanhar os mortos a essa outra dimensão. Essa vinculação pode ser conferida de acordo com as passagens em grego em Liddell e Scott (1940, n.p.). Nesse sentido, a escolha do termo indica uma relação pessoal do artista com as divindades cultuadas por ele no contexto do candomblé.

Nota-se que o termo também aparece com o indicativo de algo ou alguém que “brota da terra”, podendo indicar a relação com os orixás, que são cultuados como elementos da natureza, seja o orixá Obaluaiê, orixá de cabeça de Valentim, conhecido como divindade da terra, da cura e da doença, ou de outras divindades. Enfatiza-se que, ao observar o sincretismo inter-religioso, ainda no continente africano, constata-se a figura de Sakpata-Xapanã, como o “Vodum da terra” ou melhor, como o “dono da terra”, tal como pode ser percebido no “culto às divindades variantes, como Obaluaiê, Aimon, Iye, Buruku” (Parés, 2018, p. 293). Esses nomes, para as divindades, por vezes, são títulos honoráveis, como o próprio Obaluaiê, que significa “rei da terra”. No Brasil, pode ser constatado o culto a essas divindades reduzidas ao título de Omolu. Porém, esse nome é relacionado a Sakpata-Xapanã apenas na região de Ketu (p. 293). Outra possibilidade do uso do título é reconhecida por Parés (p. 294) como uma “nova caracterização de uma divindade mais antiga vinda do leste, seria pertinente também para Nanã Buruku [...] seu culto teria sido associado paulatinamente a divindades da terra, como Xapanã”. De todo modo, essa informação é essencial para compreender as reverberações desse alfabeto.

⁸ No trapézio isósceles, há duas linhas opostas paralelas (as bases) e dois lados laterais convergentes, formando curvas ou ângulos convexos.

Descoberta da arte negra – dos signos-símbolos do candomblé: Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e posteriormente transformado em forma fundamental de minhas pinturas, Xaxará de Omolu, Ibiri de Nàná, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização compositiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás (Valentim *apud* Fonteles, 2022, p. 22).

O uso do termo pelo artista não foi acidental, sinalizam os relatos de Fonteles (2022), que descreve Rubem Valentim como um intelectual que conhecia diversas religiões, mitologias e filosofias, além de manter uma biblioteca pessoal vasta e com títulos variados.

Sabe-se que, a partir da década de 1950, Valentim passou a desenvolver sua poética com base nas ferramentas do culto aos orixás e dos voduns, expressando-se por meio da abstração geométrica. Em 1960, no período em que viveu em Roma (Itália), o artista realizou as primeiras obras que carregavam parte de sua sintaxe visual. Decerto, ele criou o alfabeto kitônico como símbolos, códigos que remetem às divindades reverenciadas por ele, fosse no culto do candomblé ou da umbanda. A construção desse alfabeto pode ser rastreada, parte por parte, com os signos-símbolos chamados por Valentim de “logotipos poéticos da cultura afro-brasileira” (Fonteles, 2022, p. 29). Os “logotipos” mostram-se como a união de forma e conteúdo que irão representar uma determinada ideia. Eles constituíram diversas obras de Valentim e, em conjunto, compõem o alfabeto que pode ser visto em materialidades distintas.

Na serigrafia *Alfabeto kitônico* (1987), Valentim repete o padrão de “logotipos” utilizado em *Painel emblemático* (1974). Na obra de 1987, todavia, reconhece-se a distinção em relação às cores, observando uma obra monocromática. Existe a ausência das linhas que outrora ligavam as construções abstratas. Nessa obra, parece que o artista buscou evidenciar a compreensão do “logotipo” e do conjunto deles como um alfabeto capaz de conter o conteúdo a eles inerente. Ademais, com a ausência das linhas interligando as figuras, manifesta-se a circularidade ao redor da preponderância da figura central. O movimento circular, para o candomblé, faz parte de diversos ritos, entre eles, o que se configura como xirê.⁹

⁹ O termo “xirê” tem origem nas tradições afro-brasileiras, especialmente no candomblé, e refere-se a uma cerimônia ou ritual em que são homenageados os orixás. Nessas celebrações são realizados cânticos, danças e oferendas, orquestrados pelo ritmo dos atabaques.



Figura 3
Rubem Valentim, *Alfabeto kitônico*, 1987, serigrafia, 100 x 70cm, Coleção Roberto Bicca de Alencastro, Rio de Janeiro (Disponível no catálogo *Construção e fé*, Valentim, 2018)

Nesse sentido, Valentim, em Salvador, teve contato com terreiros de nações variadas, enriquecendo-se culturalmente de visualidades e ritos distintos. Esse dado é necessário para perceber as interseções entre as diversas nações que o artista realiza. Ele, por meio de suas obras, propôs a convivência entre símbolos praticados pelos candomblés (Jeje, Ketu e Angola), como também vinculou suas obras às práticas religiosas da umbanda e do catolicismo praticado por sua mãe (Fonteles, 2022, p. 22).

Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando os meus signos símbolos procuro transformar em linguagem visual. O mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim (Valentim, 2019, p. 294).

Valentim, desde o princípio de suas produções, demonstra como a cultura afro-brasileira materializada em Salvador é necessária para sua poética. Desse modo, o distanciamento da figuração surge, também, como um questionamento

sobre a construção da figura do negro na Bahia, imagem perpetuada pela construção de uma baianidade¹⁰ que abrandasse uma ideia de democracia racial, já explicitada.¹¹ Desse modo, ademais da espiritualidade já evidente em suas obras, a escolha pela abstração foi crucial para representar outras cultura e espiritualidade do povo baiano.

Na mitologia iorubana, Ogum é conhecido como o orixá da forja, aquele que domina os segredos do ferro e os ensina aos demais, fazendo com que esse elemento esteja presente no culto de outros orixás, seja nos assentamentos ou como ferramentas carregadas pela divindade quando está presentificada por meio do transe.

Há um itan Iorubá que conta que, durante a criação do mundo, Ogum foi encarregado de criar uma longa corrente de ferro que ligava o Orum (o céu) ao Aiyê (a terra), permitindo que os outros orixás descessem para participar do ato de criação. Assim que Obatalá criou a humanidade, os homens não sabiam o que fazer na Terra. Ogum então desceu novamente ao Aiyê e ensinou-lhes os segredos da forja. Com isso, eles puderam construir suas ferramentas para caçar, arar o solo, erguer casas e aldeias, guerrear e se proteger. Ogum, então, passou a ser conhecido como Alágbedé, o orixá ferreiro, senhor das técnicas e das tecnologias. É por isso que se diz que toda a criação, toda invenção passa pelo caminho de Ogum – e é por isso, também, que ele é o senhor dos caminhos (Egbomi Cici, apud Alágbedé, 2021).

¹⁰ Segundo Neila Maciel (2016), a ideia de baianidade começou a ser desenvolvida no século 20, como uma preocupação do poder público. “O entendimento da capital baiana como um lugar de relevância para a história nacional em termos de lugar de origem, de papel político, de pedra basilar das ordens religiosas católicas, e religiosidades afrodescendentes, ou seja, como um território cujo espaço urbano abriga referências materiais e simbólicas da história do Brasil” (p. 20). Para Maciel, os artistas e arquitetos tiveram papel fundamental para a criação da baianidade como uma imagem a ser perpetuada dos soteropolitanos. Nesse sentido, essas narrativas buscavam preservar a memória colonial e apaziguadora das tensões de classe e raça.

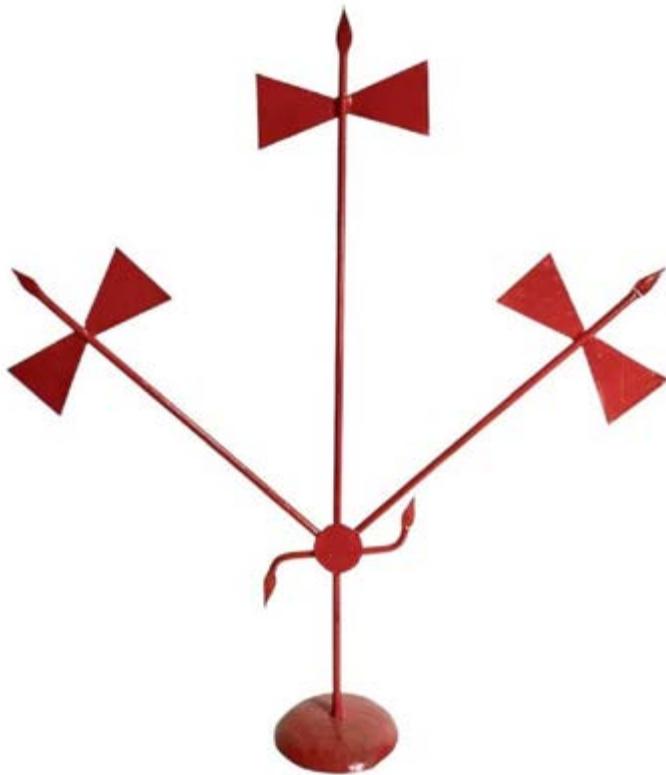
¹¹ Entende-se que Valentim ao dialogar com uma ideia de “Democracia racial” presente em sua época, considerava a mistura de povos, fosse na questão étnico-racial ou na espiritualidade. Ressalta-se, contudo, que, em termos de representação, a escolha pela abstração geométrica foi proposital por se mostrar um meio capaz de representar o povo negro sem recair no folclórico, que, por vezes, figurava pessoas negras em situações vexatórias, perpetuando o racismo. Em Manifesto ainda que tardio (Valentim, 2019, p. 294), o artista argumenta que suas obras estão relacionadas com uma “cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)”. Dados os limites deste artigo, deixam-se em aberto os questionamentos sobre o que seria esse “mestiço” para Valentim. Seria o povo realçado por suas características afro-brasileiras ou o embranquecido como forma de apaziguar as tensões de seu tempo?

Nesse relato feito por Egbomi Cici, é possível entender a importância de Ogum e da forja do ferro. Ogum, o orixá da agricultura, cria com o ferro os objetos necessários para a subsistência. Essas ferramentas aparecem em formas estilizadas, carregando em si a simbologia que remete aos orixás e ao culto afro-brasileiro. Nesse sentido, pode-se conjecturar que Valentim, ao observar essas ferramentas, buscou levar, para a arte moderna e contemporânea, traços dessa linguagem já conhecida por praticantes da religião.



Figura 4

José Adário, *Ferramentas de Ogum*, escultura em ferro forjado, batido e patinado, 66 x 33cm, s.d. (Disponível em: https://www.arrematearte.com.br/artistas/ze-diabo-1947?lot_number=31&acount=tnt&auction_id=80)

**Figura 5**

José Adário, *Ferramentas de Xangô*, escultura em ferro forjado, solda e pintura, 72 x 68cm, s.d. (Disponível em: <https://www.leilaoodearte.com/leilao/2022/agosto/170/jose-adario-ze-diabo-ferramenta-de-xango-26439/>)

No caso das ferramentas dos orixás Ogum e Xangô (Figura 4 e 5), esses artefatos, por vezes, estendem sua função de mediação, comportando-se também como receptáculo do divino. Desse modo, entende-se que tal produção de Valentim objetivou a criação de uma sintaxe visual que presentificasse o divino.¹² Para Millet (apud T' Òsún, 2014, n.p.), a catalogação dessas ferramentas utilizadas no candomblé é importante, pois “esclarece um ícone, sendo seu objeto dinâmico em virtude de sua natureza interna”. Por conseguinte, pode-se compreender esses objetos como partícipes da divindade.

¹² Os objetos no contexto religioso, conforme indicam George Duby (1995, p. 16) e Hans Belting (2010, p. 31), podem ser entendidos como elementos mediadores entre o mundo sensível, o terreno, e o mundo inteligível, o divino. Essa seria uma breve explicação para o culto aos ícones cristãos e outros objetos. Nesse caso, esses ícones agem por meio da presentificação antropomórfica da divindade. No caso de religiões afro-brasileiras, como o candomblé, pode-se dizer que os objetos também presentificam o divino. Essa presentificação, contudo, acontece por meio de fetiches, objetos não antropomórficos, que possuem ligações animistas com a divindade de culto. Em vez de cultuar apenas imagens figurativas antropomórficas, esses fetiches, por vezes, apresentam-se como pedaços de metais e pedras.

A relação Ayé-Órun é o cenário do sagrado, vivenciado entre energias que compõem o Todo. Ayé dá razão instrumental, performance, materializada do profano. Órun dá razão vital, energia do sagrado, profetizado pelo Cosmo, na configuração de domínio dos quatro elementos que compõem as forças da natureza no mover-se de encantamentos que permeiam o universo dos orixás, definindo as diretrizes que veiculam no simbólico dos elementos representantes do elo [...] entre as divindades e os iniciados, já que esses elementos estão imbuídos de energia vital, de àsé dos orixás (T' Òsún, 2014, n.p.).

Em relação ao processo de tornar essas ferramentas parte do divino, o babalorixá continua: “A partir de rituais acompanhados de cânticos e de rezas, os receptáculos adquirem o axé dos orixás, vinculando-se para sempre a uma determinada energia. É, pois, nos assentamentos que reside a força dos orixás, encantados que são pelos elementos que os compõem” (T' Òsún, 2014, n.p.).

Sobre esse tema, é notável o artigo *Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé*, de Lucas Marques (2018), no qual o autor se dedica ao tema das ferramentas dos orixás ou ferramentas de santo.¹³ No texto, ele explica que antropólogos, como Nina Rodrigues, ficavam “intrigados com o fato de que, para os negros baianos (tal como os africanos da costa ocidental), pedras, árvores ou objetos de ferro, quando consagrados, eram adorados como sendo os próprios deuses” (p. 221).¹⁴ As ferramentas são fabricadas por artífices específicos, que, por vezes, dedicam a vida à arte dos artefatos dos orixás. Marques realiza seu trabalho de campo na oficina de José Adálio dos Santos, conhecido como “Zé Diabo”, conhecido ferreiro de santo de Salvador.

¹³ Marques (2018), além de evidenciar a importância da forja, em todas as etapas do processo desses artefatos, também indica uma discussão sobre os artefatos como “fetiches” e a recepção negativa de intelectuais ocidentais e brasileiros. O desconhecimento desses intelectuais das práticas religiosas afro-brasileiras levou à criação de categorias que deslegitimam a complexidade da discussão.

¹⁴ Nina Rodrigues (1935, p. 15) em sua obra *O animismo fetichista dos negros bahianos*, critica os intelectuais que não percebem as práticas fetichistas dos negros na Bahia, justificando que tais práticas são distintas do que é visto no catolicismo. Nesse sentido, o fetiche, adoração de determinados objetos, institui-se como prática animista dos povos negros. No contexto do candomblé, Rodrigues (p. 28) explica que o animismo difuso é o praticado por esses grupos, sendo “a atribuição de cada ser e a cada coisa, de um *doublé*, fantasma, espírito, alma, independente do corpo onde faz sua residência momentânea”.

Trata-se de artefatos produzidos por especialistas e que, após uma série de ações rituais, se tornam – ou são *preparados* para – entidades das religiões de matriz africana: orixás, exus, voduns, inquices, caboclos etc. Em geral, tais artefatos, uma vez *feitos*, passam a compor o *assentamento* do orixá: um conjunto de materiais que expressa e medeia a relação entre as divindades e seus filhos humanos (Marques, 2018, p. 224).

A relação entre esses artefatos e seus significados permeia a cultura e a mitologia das divindades, simbolizando características ou essência, funcionando como mediadores, como objetos que representam o divino. Não obstante, uma outra função desses artefatos está alinhada à ideia de que ferros e pedras (*otás*) são constituintes dos assentamentos, elementos essenciais para o culto dos orixás. Nesse sentido, tanto o ferro quanto as pedras tornam-se a própria energia do orixá em materialidade. Assim, cada ferramenta é forjada de acordo com a necessidade e especificidade de cada divindade, obedecendo a certos atributos que se cristalizaram na cultura por remeter a visualidades que correspondem a significados internos à religião.

Cada divindade possuiria um conjunto de materiais que a expressa e por meio do qual ela se materializa no mundo. Se pegarmos como exemplo as ferramentas de santo, veremos que cada uma delas é fabricada com matérias-primas e formatos específicos ligados ao orixá do qual ela faz parte. Assim, orixás caçadores, como Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain e Oxumarê, por exemplo, possuem ferramentas feitas de ferro e com formas que remetem, de uma maneira ou de outra, à caça, à guerra, à agricultura ou à mata. Outros orixás, mais ligados às águas, possuem a prata, o ouro ou o metal branco (latão) como matéria-prima, como Iemanjá, Oxum ou Oxalá, por exemplo. Outros, ainda, como Xangô e Iansã, são feitos em cobre ou bronze, e possuem como formas machados, espadas e coroas; e assim por diante... No limite, cada entidade – em sua *qualidade* particular – possui uma ferramenta específica, feita com o material característico daquele orixá e respeitando um determinado “padrão” de cores e formas mais ou menos variável. [...] Assim, por exemplo, os formatos antropomórficos das estatuetas de exus e pombagiras seriam “ressignificações” da iconografia cristã medieval; o *oxê* de Xangô “representaria” a realeza do império de Oiô; as navalhas, cruzes, facas e tridentes que cada exu

carrega “simbolizariam” a marginalidade social dessas entidades em suas formas humanas; a ausência de ferro nos assentamentos de Nanã “representaria” a querela mitológica entre Nanã e Ogum, e assim por diante. Cada uma dessas explicações buscara algo “externo” aos próprios materiais e suas forças para explicar as relações que lhes são constitutivas (Marques, 2018, p. 224).

A relação dos orixás com os elementos utilizados para seus cultos é determinada de acordo com uma estrutura simbólica ligada aos elementos naturais relacionados com cada divindade. A conexão pode ser apresentada como uma reencenação da mitologia, transmissão das características essenciais da divindade ou itens que reafirmam um significado cultural do objeto, como, por exemplo, a utilização de búzios em ferramentas, vestimentas e assentamentos. Essas conchas, no período do comércio escravocrata, entre o continente africano e o europeu, recebiam um valor comercial, assim como o sal, tecidos, marfim, noz-de-cola e outros produtos (Ferreira, Steuck, Souza, 2021, p. 25). Desse modo, no candomblé, utilizar búzios para determinados orixás significa reafirmar prosperidade.



Figura 6
Rubem Valentim com uma ferramenta de orixá, s.d.,
acervo Instituto Rubem Valentim (Rangel, 2022)

Na criação de seu alfabeto, Valentim observou as ferramentas nos terreiros e realizou as suas composições. Para conseguir tal feito, o artista mesclou esses objetos e os reduziu às formas elementares. “Valentim narra que, no centro desse alfabeto, estava o símbolo solar, ou Oxalá, como uma hóstia sobre a taça do Santo Graal. Ao redor e em círculo, dançavam e gravitavam outros orixás no eterno movimento” (Fonteles, 2022, p. 29). A sugestão de Fonteles sobre a composição do alfabeto e a disposição dos elementos podem indicar a necessidade de compreender que a obra do artista possui harmonia e ritmo circular, também presentes nas festividades do candomblé.

Nas figuras 3 e 4, ferramentas criadas por José Adálio, observa-se a similitude com o objeto presente na figura 5, imagem na qual Valentim está posicionado à frente de suas obras segurando nas mãos uma ferramenta dedicada ao orixá Ogum e ao orixá Ossain. Essa ferramenta mostra-se mesclada, unindo a simbologia utilizada para os dois orixás. Do mesmo modo, é possível perceber outra ferramenta dedicada ao orixá Ossain, do lado direito do artista.

Desse modo, nas obras de Valentim, é possível ver a referência às ferramentas dos orixás e voduns utilizadas com dois propósitos. De um lado, observam-se as ferramentas utilizadas nos assentamentos e, do outro lado, as ferramentas utilizadas pelos orixás quando estão presentificados em terra, por meio do transe do sacerdote. Nesse caso, essas ferramentas são vistas como parte das vestimentas sagradas, como é o caso do oxê, simbolizado como o duplo machado, que Xangô empunha. E o opaxorô de Oxalá, espécie de cajado no qual o orixá se apoia enquanto caminha.

No relevo *Sem título* (Figura 7), é possível observar novamente o alfabeto kitônico em formato monocromático. A cor branca pode ser constatada nas obras que compõem o conjunto de peças da instalação *Templo de Oxalá* (1977), que faz menção às festividades e às homenagens a Oxalá, considerado por muitos o criador, o mais velho dos orixás (Fernandes, 2024 n.p.). Nessa obra, observa-se o uso das linhas que ligam os “logotipos”, semelhante à aparição do alfabeto em obras como *Painel emblemático* (1974) (Figura 2). Nota-se a referência ao oxê de Xangô (Figura 2), na cor azul, no plano superior direito da obra, na mesma posição e, em cor branca, no relevo (Figura 7). No relevo, contudo, verifica-se a composição na vertical que faz referência ao opaxorô.



Figura 7
Rubem Valentim, *Sem título*,
na instalação *Templo de Oxalá*,
1977, madeira recortada e
esmaltada, 330 x 1.345cm,
Palácio do Itamaraty, Brasília,
DF (Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9905/sem-titulo>)

Ainda comentando sobre os usos das ferramentas no candomblé, analisa-se sua presença nos assentamentos da divindade. “Igbás e ojúbós, ambos compostos com ferros específicos de cada santo, são compreendidos pelas casas de candomblé como elos indispensáveis para a ligação entre as divindades e os iniciados” (T’ Òsún, 2014, n.p.). Esse é o caso das ferramentas presentes na fotografia de Valentim (Figura 5).

Desse modo, Rubem Valentim refere-se diretamente aos elementos formais desses objetos, buscando apresentar a abstração geométrica como suporte para a espiritualidade afro-brasileira:

a dimensão estética é constitutiva desses cultos [afro-brasileiros]. De uma primeira visada sobre o arranjo de coisas e espaços, parece dominar uma visualidade rígida, simetricamente equilibrada, hierática, posto que derivada da função ritual dos elementos, a serviço da ordem simbólica-religiosa. Plasticidade extensiva, pois, além dos objetos facilmente conectáveis às tradições escultural e arquitetônica, deve ser destacada a indumentária: vestes, adereços, fios de contas. Extensão que totaliza ao relativizar. Cada um dos artefatos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa íntegra que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza (Conduru, 2012, p. 30).

Entende-se que as obras de Valentim conseguem borrar, em termos conceituais, as oposições entre os conceitos de abstração e figuração, evidenciando a visualidade presente nos terreiros brasileiros. Além disso, por mais que seja relacionado com os artistas concretos no Brasil, principalmente por utilizar a abstração geométrica, o artista recusa a guinada racionalista e assume, em suas obras, a união entre a abstração e a espiritualidade. Tal união foi frequentemente vista em obras de artistas que utilizavam, no Brasil, a abstração informal ou lírica.

Em Manifesto ainda que tardio: depoimentos redundantes, oportunos e necessários, publicado originalmente em 1976, Valentim (2019, p. 294) foi incisivo sobre sua aproximação com outros coletivos: “Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas”. Valentim (2019) estava interessado em unir o conteúdo espiritual vivenciado nos terreiros de candomblé e outras espiritualidades de matriz afro-brasileira, apresentando-os por meio de formas geométricas – linhas, círculos, quadrados, retângulos, triângulos – formando um alfabeto visual próprio para ressignificar as visualidades figurativas historicamente ligadas aos povos negros, questionando as representações “caricatas do folclore” ou “estilizações provincianas e o fácil pitoresco que levam a um *subkitsch* tropicalizado e ao efetivismo subdesenvolvido” (p. 294). Assim, com as obras de Valentim, observa-se a união de questões formais na época, com o discurso político da ascensão de uma arte que contemplasse o povo negro em sua cultura, espiritualidade e subjetividade, distanciando-se dos outros artistas que recaíam em representações caricatas e pejorativas.

Ao considerar as obras de Valentim embebidas pelas visualidades existentes em terreiro de diferentes nações, realiza-se o movimento de preservar o processo criativo do artista considerando a abstração e a espiritualidade como faces da mesma moeda, rompendo com possíveis dicotomias. As ferramentas de santo, como são comumente chamadas as ferramentas dos orixás e voduns, estão presentes na criação do alfabeto kitônico, seja na similitude dos elementos formais, como as formas geométricas, ou na função desses objetos. Para Valentim (2019, p. 294), sua linguagem visual seria capaz de revelar ao espectador “o mundo encantado, mágico, provavelmente místico”, que flui dentro do artista – ele que, mesmo vivendo em outros estados brasileiros, indicava que a Bahia

estava presente em tudo o que fazia. Suas obras mostram-se como partes da cultura afro-brasileira e refletem a busca pela presentificação das divindades. Nesse sentido, Valentim comentou “busco ávido na linguagem plástica visual que uso uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz”(p. 294).

Neste artigo fica, portanto, demonstrada a presença das ferramentas dos orixás e voduns para a criação da poética do artista. A abstração geométrica tornou-se um meio de expressão, tanto para Valentim quanto para a criação das ferramentas sagradas. Desse modo, essa investigação foi demonstrada em duas etapas. A primeira, evidenciando os debates acerca da figuração e da abstração, vivenciados pelo artista na segunda metade do século 20, tal como as relações nutridas por ele na história da arte e a aproximação com o candomblé. Salienta-se que Valentim teve vínculos com outras religiões afro-brasileiras, contudo, dado o limite deste artigo, optou-se por abordar o candomblé e as ferramentas de culto. Nesse sentido, utilizaram-se as ferramentas criadas pelo ferreiro José Adário dos Santos. Na segunda parte, demonstrou-se a relação entre essas ferramentas e a criação visual do alfabeto kitônico, sendo objeto de análise as obras *Painel emblemático* (1874), *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo *Sem título* (1977), obra partícipe da instalação *Templo de Oxalá* (1977).

Mayã Gonçalves Fernandes é pesquisadora visitante na modalidade de pós-doutorado júnior, vinculada ao Programa de Pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal da Bahia.

Referências

- ALÁGBEDÉ, o ferreiro dos orixás: cartilha educativa. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2021. Disponível em: <http://www.alagbede.com.br>. Acesso em 18 jun. 2025.
- ARGAN, Gian Carlo. *Rubem Valentim*. 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, 1966.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- DAMISCH, Hubert. Remarks on abstraction. *October*, 127, p. 133-154, Winter 2009.
- DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966. In: ALVAREZ, Mariola V.; FRANCO, Ana M. (eds). *New geographies of abstract art in postwar Latin America*. Abingdon: Routledge, 2018.

DUBY, Georges. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

FERNANDES, Mayã. Notas sobre a abstração e espiritualidade em *Templo de Oxalá* (1977), de Rubem Valentim. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), 20, Salvador, Bahia, 2024. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152366.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FERNANDES, Mayã. Tornar visível o conteúdo interior: Kandinsky, um neoplatônico da Arte Moderna? Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/48803>. Acesso em 18 jun. 2025.

FERNANDES, Mayã; PUGLIESE, Vera. Notas sobre a abstração informal na historiografia da Arte no Brasil. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 25, n. 44, 2020.

FERREIRA, Washington Luiz; STEUCK, Eliane Renata; SOUZA, Eliane Almeida. Os búzios nas culturas e religiões de matriz africana: significados e aportes ecológicos/culturais. *Revista Hydra*, v. 6, n. 10, 2021.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A historiografia da arte baiana na contemporaneidade. In: Comitê Brasileiro de História da Arte. Colóquio do CBHA, 24, *Anais...*, 2004. Disponível em: <https://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>. Acesso em 18 jun. 2025.

FONTELES, Bené. *Rubem Valentim (1922-1991). Sagrada geometria*. São Paulo: Pinakothek, 2022.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. *Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música*. Belo Horizonte: Migulim, 2016.

LAGNADO, Lisette. O retorno e a confirmação de Rubem Valentim. In: *Rubem Valentim*. São Paulo: Almeida Dale, 2019.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=xqo/nios>. Acesso em 18 jun. 2025.

MACIEL, Neila. A integração das artes no modernismo baiano. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dez. 2016.

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221-243, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/hghGxf7Tqn9cRhhDJ9849kz/>. Acesso em 18 jun. 2025.

PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do candomblé. História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: editora Unicamp, 2018.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, out. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/BZgDYKY47Nn3gdPDwRTzClf/>. Acesso em 18 jun. 2025.

PUGLIESE, Vera. Notas sobre um retorno: a abstração moderna e suas condições de possibilidade. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27, setembro de 2018, São Paulo, *Anais....* São Paulo: Anpap: 2019, p. 3856-3870. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____PUGLIESE_Vera.pdf. Acesso em 18 jun. 2025.

RANGEL, Daniel (curador). Ilê funfun: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2022.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

SANTOS, Roberto Azevedo Moreira dos. Heranças africanas na produção plástica de Rubem Valentim. São Paulo: Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2015.

SANTOZ, Horrana de Kássia. Rubem Valentim. In: *Coreografias do impossível*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023 (catálogo da 35ª Bienal de São Paulo).

T'ÒSÚN, Mauro (babalorixá). *Irín Tité: ferramentas sagradas dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio [1976]. In: ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. *Rubem Valentim*. São Paulo: Almeida e Dale Galeria de Arte, 2019. p. 14. Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/feiras/rubem%20web%20separadas.pdf>. Acesso em 30 nov. 2020.

VALENTIM, Rubem. Construção e Fé. Curadoria e texto Marcus de Lontra Costa. Versão para o inglês Carolyn Brissett. São Paulo, Caixa Cultural/aduPla, 2018.

VIEIRA, Cristiane Araújo. Origem e deslocamentos: a trajetória de Rubem Valentim. In: Simpósio Nacional de História, 30. Recife, 2019.

Artigo submetido em novembro de 2024 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:

FERNANDES, Mayã Gonçalves. O alfabeto kitônico: abstração geométrica e as ferramentas de santo na criação da sintaxe visual de Rubem Valentim. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 342-366, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A linha de pesquisa História e Crítica da Arte *History and Art Criticism research line*

Carlos Gonçalves Terra

 0000-0001-6491-2832
terracg@eba.ufrj.br

Sonia Gomes Pereira

 0000-0001-6757-0022
sgomespereira@gmail.com

Maria Luisa Luz Tavora

 0000-0001-7479-2862
marialuisatavora@gmail.com

Tatiana da Costa Martins

 0000-0002-9891-7313
tatianacm@eba.ufrj.br

Do Mestrado em História da Arte ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

A linha de pesquisa História e Crítica da Arte (HCA) é a mais antiga do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais¹ (PPGAV) da EBA/UFRJ. Foi instituída como Mestrado em História da Arte em 1985, pelo professor Almir Paredes Cunha. Um pouco mais adiante, duas outras linhas foram criadas, ainda dentro do Mestrado em História da Arte: Antropologia da Arte e Linguagens Visuais. Finalmente nos anos 1990, conseguimos implantar o doutorado, chegando à configuração que mantém até hoje, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, inicialmente com três linhas de pesquisa (História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura, e Linguagens Visuais), às quais se somaria, pouco tempo depois, uma nova linha (Poéticas Interdisciplinares).

As mudanças na concepção do ensino e pesquisa da História e Crítica da Arte e no quadro docente

Em sua criação, a grade de disciplinas foi pensada dentro de uma concepção mais tradicional, organizada de forma cronológica, e privilegiando o estudo da arte brasileira. Essa organização correspondia, de certa forma, à estrutura da disciplina

no ensino da graduação. As dissertações e teses defendidas estabeleceram sua função de pesquisa diminuindo as lacunas no conhecimento da nossa historiografia da arte. Ao longo dos anos, a linha HCA contribuiu para formar professores, de diversos segmentos, atuantes na área. Merece destaque uma grande reformulação em todo o programa, ocorrida na década de 2010, para o adequar às novas orientações da Capes e da UFRJ no que tange à pesquisa de pós-graduação, introduzindo mudanças, como a significativa diminuição da exigência de número de créditos para possibilitar diretamente o desenvolvimento da escrita e da pesquisa. Foi a oportunidade para a linha de pesquisa HCA repensar sua grade de disciplinas, também à luz dos novos integrantes docentes. Optamos por disciplinas de caráter teórico, que possibilitassem mais flexibilidade entre a História e Crítica da Arte e as áreas de conhecimento afins. De fato, essa nova configuração revelou-se muito eficiente e pertinente para atender à maior diversidade de formação e prática dos docentes que passaram a integrar a linha de HCA. Da antiga organização permaneceu, contudo, a preocupação prioritária com o estudo da arte brasileira.

Da maneira como se encontra atualmente, o corpo docente da linha HCA é formado por 12 professores – Ana Cavalcanti, Ana Mannarino, Carlos Terra, Claudia Oliveira, Ivair Reinaldim, Marize Malta, Patrícia Corrêa, Rosana Freitas, Silvia Borges, Tatiana Martins e duas professores aposentadas, que atuam como voluntárias: Maria Luisa Tavora e Sonia Gomes Pereira.

Contribuições relevantes da linha HCA ao PPGAV

Ao longo desses 40 anos, a atuação da linha HCA tem sido destacada e vem contribuindo de forma substancial para o nível de excelência do PPGAV (conceito 6). Não sem motivo, podemos dizer que a história da linha de HCA confunde-se muitas vezes com a do próprio programa. Nela os docentes são muito atuantes em pesquisa, resultando em inúmeras publicações qualificadas, participações em eventos científicos nacionais e afiliações nas principais instituições da área, com destaque para os Encontros da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (Anpap) e os Colóquios do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); além dos eventos internacionais. Entre eles, alguns são pesquisadores do CNPq (Carlos Terra, Maria Luisa Tavora, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira), líderes de Diretórios do CNPq, participantes de Grupos de

Pesquisas em rede com outros programas de pós-graduação em artes e bolsistas da Faperj em diversas modalidades de pesquisa. O espaço de divulgação científica e formação acadêmica é incentivado pela linha HCA também por intermédio dos discentes e egressos. Lembramos a contribuição de docentes da linha na editoria da revista *Arte & Ensaios*, desde sua estruturação temática até sua adequação aos quesitos das agências de fomento. A *Arte & Ensaios*, hoje publicação semestral, foi criada em 1994 e caracteriza-se como um dos grandes investimentos do programa, primando pela qualidade acadêmica e incorporando o trabalho das pesquisas desenvolvidas em conjunto por docentes e discentes. Os docentes de HCA contribuíram para levar a revista ao alto conceito que sempre teve entre os pesquisadores da área e cujo foco é voltado para a produção historiográfica, artística, crítica e curatorial, mantendo diálogo constante com outras áreas do conhecimento.

Além da atuação na pesquisa e no ensino da pós-graduação, vários docentes da HCA foram coordenadores do programa e representantes da área junto à Capes e ao CNPq, contribuindo com grande dedicação para sua organização, seu funcionamento e consolidação do programa e da área das artes. A participação dos docentes da linha na estrutura administrativa do PPGAV representada pelas comissões Proex, de bolsas, ou como coordenadores dos seminários anuais elevam o PPGAV a um patamar de excelência. Um passo importante em direção à Consolidação da Área de Artes encontra-se na implementação exitosa do Programa de Mestrado Interinstitucional/Capes (Minter) – cujo objetivo foi a formação de professores da Universidade Federal do Pará (UFPA) de 2001 a 2023, com a realização do Curso de Pós-graduação Stricto Sensu, nível de Mestrado em Artes Visuais, sob a coordenação da professora Maria Luisa Tavora. A experiência foi positiva e de apoio à ampliação da pesquisa em história da arte e artes visuais. A iniciativa favoreceu ainda a conscientização da necessidade da cultura da pós em artes, na Amazônia. O PPGAV, por intermédio dos docentes da linha HCA, participou de importantes iniciativas no sentido da ampliação do acesso ao conhecimento das artes. Caminhando nessa direção, entendemos a relevância da criação da graduação em história da arte na EBA/UFRJ, decorrente do Reuni, e que constituiu um dos bons desdobramentos da história da arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, com a orientação do Departamento de História e Teoria da Arte (BAH) e promovido pelo PPGAV. Destacamos que a missão da universidade desenvolvida nos termos de pesquisa, ensino e

extensão está contemplada, por exemplo, na participação dos estudantes do curso nas disciplinas do PPGAV, sobretudo, nas da linha de HCA.

O PPGAV contabiliza quatro eventos de linhas fomentados pelo Proex. A linha HCA é representada pelo Seminário do Museu D. João VI. Sobre ele, ressaltamos sua origem no âmbito do Programa de Revitalização do Museu D. João VI (2004 a 2011), ganhador do Prêmio Petrobras, sob a coordenação da professora Sonia Gomes Pereira, que resultou, entre outras atividades, na digitalização do arquivo história da antiga Academia de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, foi realizada nova curadoria para a exposição do acervo, no modelo de reserva técnica aberta ao público, com expografia concebida pela professora Marize Malta. No conjunto das atividades do Museu, destacamos a criação do Grupo de Pesquisa Entresséculos em 2009 – promotor do Seminário do Museu D. João VI, que busca compreender as mudanças, transformações e continuidades nas artes no Brasil nos séculos 19 e 20. Os seminários anuais, trabalho conjunto das professoras e estudantes da graduação e da pós-graduação, tornaram-se um encontro remarcável para o estudo da arte brasileira do século 19 e início do 20, atraindo pesquisadores de todo o país.

A pesquisa desenvolvida pelos discentes de HCA ganha espaço de divulgação nos Encontros do Discentes do PPGAV e nos Encontros de Pesquisadores de Pós-graduação do Estado do Rio de Janeiro, eventos organizados na associação dos discentes e docentes e incentivados pelas agências de fomento, por exemplo, Proex. Tais espaços garantem a produção e a circulação das atividades de pesquisa.

Após 40 anos de atuação, a linha de HCA faz parte da área de concentração de História e Teoria da Arte que delimita seu objeto de estudo como “a arte em geral e a arte no Brasil em particular, em seus múltiplos aspectos, aprofundando pesquisas sobre fenômenos artísticos, suas temporalidades, circulações e recepções” (PPGAV). A linha de HCA aborda, portanto, questões relativas à história e à historiografia da arte, às teorias estéticas e metodologias de análise da produção artística em geral e da arte no Brasil, em particular.

As pesquisas abrangem diversas áreas percorrendo os diferentes séculos. Entre alguns estudos encontramos projetos ligados à pintura do século 19; um novo olhar sobre objetos e coisas; a paisagem e suas diversas variantes; a mulher como fonte central dos estudos relacionados aos diferentes problemas da atualidade; o Oriente e seu modo diversificado de olhar; os museus, coleções e espaços expositivos como questão entre muitos outros que alimentam as

pesquisas dos docentes da linha. Aborda uma ampla gama de temas, incluindo questões de gênero, raça, território, memória e política.

Concluindo, não poderíamos deixar de comentar um aspecto muito positivo que a HCA tem conseguido manter até os dias de hoje: uma convivência amena e respeitosa entre seus docentes e, também, com seus discentes. Pode parecer um comentário trivial, mas, na realidade, é um aspecto muito importante que afeta fortemente o cotidiano, cada vez mais pesado de trabalho e atribuições dos docentes universitários.

Carlos Gonçalves Terra é professor titular vinculado ao Departamento BAH/EBA/UFRJ e ao PPGAV, pesquisador PQ-2/CNPQ. Tem experiência na área de artes, com ênfase nos estudos da paisagem, atuando principalmente nas seguintes áreas: história da arte e história dos jardins.

Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte e museóloga. Fez mestrado na Universidade de Pennsylvania, doutorado na UFRJ e pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français em Paris. É professora titular da Escola de Museologia da Unirio e professora titular emérita da Escola de Belas Artes da UFRJ. É pesquisadora do CNPq. Tem-se dedicado ao estudo da arte brasileira do século 19 e início do 20, com ênfase nos temas formação do artista, academia, colecionismo e historiografia. Publicou artigos, capítulos e, entre outros livros, História da arte do século XIX e Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes.

Maria Luisa Luz Tavora é professora titular de história da arte vinculada ao PPGAV, pesquisadora PQ2 CNPQ que estuda a história da gravura artística no Brasil.

Tatiana da Costa Martins é museóloga e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e no Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes. Sua trajetória acadêmica é marcada por pesquisas nas áreas de arte moderna e contemporânea, historiografia da arte, museologia, história das exposições, sistemas de arte e patrimônio cultural. Coordena ainda projetos voltados para a preservação do patrimônio e a análise crítica das práticas museológicas e artísticas, contribuindo para o campo das artes visuais e da museologia no Brasil.

Como citar:

TERRA, Carlos Gonçalves; PEREIRA, Sonia Gomes; TAVORA, Maria Luisa Luz; MARTINS, Tatiana da Costa. A linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Dossiê 40 anos de PPGAV pelas suas linhas de pesquisa: memórias. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 368-372, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Imagen e Cultura

Image and Culture

Helenise Monteiro Guimarães

 0000-0001-7717-7224
heleng46@eba.ufrj.br

A linha de Imagem e Cultura faz parte hoje da área de concentração de História e Teoria da Arte, tendo sido inicialmente, a partir de 1989, incluída como uma segunda área de concentração, a de Antropologia da Arte, agregando pesquisas acerca das produções artísticas registradas no âmbito da cultura de massa e da cultura popular. Do núcleo inicial fizeram parte três professoras doutoras oriundas do Museu Nacional: Maria Heloisa Fénelon Costa, Berta Gleizer Ribeiro e Rosza Vel Zoladz, as duas primeiras docentes do curso. Nesse grupo inicial entrou a professora Liana Silveira, vinda do curso de composição de interiores da Escola de Belas Artes da UFRJ que foi coordenadora da linha até ser substituída pelo professor doutor Rogério Medeiros, com foco em cinema e imagens, que em 1994 implantou o novo nome da linha – Imagem e Representações Culturais e, posteriormente, Imagem e Cultura. O professor Rogério também foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais nas gestões 1994/1996, 1996/1998. Em 1999, vem também do Museu Nacional o professor doutor Hélio Viana, desenvolvendo pesquisas sobre religiosidade e comunidades afro-brasileiras e indígenas. Do grupo do Museu Nacional, consolidavam-se os estudos no campo das representações culturais e da cultura popular, com foco nas produções de comunidades indígenas, quilombolas, afro-brasileiras, religiosidades e suas narrativas. Nesse período, também participou o professor doutor Aloizio Ramos Trinta, com foco no campo da comunicação. Em 1992, entra para a linha a professora Helenise Monteiro Guimarães, do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA/UFRJ, tendo permanecido até 1999, quando se afasta para completar seu doutoramento, retornando à linha em 2007, já tendo dado início às pesquisas no campo das festas urbanas com foco no carnaval carioca. Em 2006, o professor doutor Marcus Dohman entra para consolidar o grupo, com foco na cultura material e *design*. Em 2008, o professor Amaury Fernandes agrupa seus conhecimentos, desenvolvendo estudos no campo da comunicação e expressão. Em 2012, a professora doutora Rogéria Moreira de Ipanema agrupa o grupo com foco nos estudos de imagem e cultura e foi representante da linha

de 2014 a 2017, depois de 2020 a 2022. Também em 2012, entra para a linha a professora doutora Carla Costa Dias, com doutorado no PPGAV sobre coleção do Museu Nacional, explorando o campo da museologia, patrimônio, narrativas étnico-raciais, artes e suas representações. As duas são professoras do curso de história da arte, da EBA/UFRJ. Faziam parte ainda do corpo docente as professoras doutoras Maria Cristina Volpi e Claudia Oliveira, que depois se transferiram para a linha de História da Arte, mas tendo antes desenvolvido estudos sobre os campos da moda e do gênero. Em 2016, entra a professora doutora Maria Teresa Ferreira Bastos, oriunda da ECO/UFRJ, com estudo no campo das imagens e da fotografia. Em 2021, as professoras doutoras Renata Curcio Valente e Dinah de Oliveira passam a integrar a linha, Renata atuando nas áreas de antropologia, arte e patrimônio cultural, em particular dos povos indígenas, e Dinah com foco no campo das representações culturais e da performance. Mais recentemente, junta-se ao corpo docente o professor doutor Guilherme Marcondes, vindo do Departamento de Sociologia do IFCS/UFRJ, com campo de pesquisa em relações étnico-raciais e sociologia da arte. A linha vem explorando novas linguagens e discursos midiáticos no campo das imagens e representações, buscando compreender os desafios da velocidade que os meios de comunicação e expressão e as formas de apresentação vêm somando ao já complexo mundo das artes.

Helenise Monteiro Guimarães é doutora em artes visuais pelo PPGAV/EBA, professora do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ e da Linha de Imagem e Cultura no PPGAV. É pesquisadora de cultura popular, investigando as questões artísticas, a cultura material e as interfaces com a indústria do turismo, políticas públicas e a gestão do entretenimento. Concentra atualmente suas pesquisas pelo Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas/CNPq, e suas pesquisas focalizam as festas populares no estado do Rio de Janeiro dedicando-se também ao carnaval carioca desde 1981, quando teve seu primeiro contato, pesquisando a afirmação do profissional carnavalesco e seus desdobramentos.

Como citar:

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Imagem e Cultura. Dossiê 40 anos de PPGAV pelas suas linhas de pesquisa: memórias. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 373-374, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Linguagens Visuais: depoimento

Visual Languages: statement

Milton Machado

<http://lattes.cnpq.br/5338281816028562>
miltonmach@gmail.com

2002. Aprovado em concurso, classificado: (quase) pronto para virar professor de história da arte. Antes, já precisara assumir algumas disciplinas, como bolsista recém-doutor do CNPq. Dar aulas sobre a arte da Mesopotâmia foi um desafio intransponível, improvisei. Empossado, escolhi: renascimento, barroco, rococó... e arte moderna e contemporânea. Minha praia. Só que não foi assim tão simples.

Era preciso revalidar meu diploma de doutorado, cursado na Inglaterra. Uma gentil secretária da reitoria me ligou, pedindo a indicação de algum programa que pudesse fornecer a revalidação. Indiquei o PPGAV, onde eu já atuava como bolsista professor. A secretária informou que esse (nossa) programa não era ainda reconhecido pela Capes. Supus tratar-se de engano – nosso programa havia sido bem avaliado pela Capes. No entanto, ela argumentou, essa resolução não havia sido publicada no *Diário Oficial*; portanto, não era oficial. Ela então perguntou: sua tese tem algum conteúdo de filosofia? Sim, respondi. Ela então aconselhou-me, e providenciou, encaminhar a tese para o Ifics. Funcionou. Nunca soube o nome dos professores do Ifics que me concederam o título de doutor em filosofia. Virei professor de história da arte, doutor em filosofia, duplamente PhD.

Mas não foi assim tão simples: havia um curto prazo a cumprir. Recorri à justiça: entrei com um mandado de segurança. Era eu “contra” a UFRJ, da qual eu já era quase professor. A universidade nem mandou representante, o juiz julgou a meu favor: pude aguardar a posse em relativa paz. Mas não foi assim tão simples.

A gentil secretária me ligou, com notícias preocupantes: Professor, seu CPF está irregular. Impossível, foi das primeiras providências burocráticas que tomei quando voltei ao Brasil. Instruíram-me: vá aos correios, eles tratam disso. Fui. Uma fila de dar voltas. Perguntei: só aqui se resolve isso? Não, na Caixa Econômica a fila é menor. Então por que essas pessoas estão nessa fila de dar voltas? A interlocutora aconselhou: e no Banco do Brasil é na hora! E era mesmo: esperei sentado por alguns minutos, chamaram o próximo, era eu. Saí com um comprovante de CPF regularizado. Mas não foi assim tão simples.

A gentil secretária me informou: algum problema com seu imposto de renda. Que problema? Fui ao Ministério da Fazenda. Aquele prédio aterrorizante. A atendente esclareceu-me: o senhor não declarou imposto de renda. Declarei sim! Mas como o senhor declarou? Por formulário, por correio, respondi. Ora, formulário, por correio, caro senhor? Tem que fazer por com-pu-ta-dor! Eu: senhora, minha plataforma é Macintosh, a Receita não aceita declarações por Mac (na época). Pegou-me pelo braço, levou-me à sala ao lado, apontou para um aterrorizante PC e me ensinou: isto aqui é um com-pu-ta-dor. Aqui dentro tem um troço chamado internet, que serve para fazer declarações de IR. Saí preocupado, em busca de algum amigo operador de PCs. Acabei declarando duas vezes, copiando os dados do formulário, que enviei por internet de um com-pu-ta-dor PC.

É tudo verdade: em cerca de um mês, consegui revalidar meu diploma, consegui regularizar meu CPF, consegui conquistar na justiça o direito de ser empossado, fui empossado e, durante 20 anos – de 2002 a 2022 – fui professor de história da arte, duplamente doutor em filosofia, pelo Ifics e pela Universidade de Londres. Mas não foi assim tão simples. Ah, vida acadêmica...

Com o tempo, as más lembranças adquirem alguma qualidade, a ponto de se tornar divertidas, em alguns casos até pelo que têm de risíveis e ridículas.

Das boas lembranças – das turmas de graduação da EBA, dos mestrandos e doutorandos do PPGAV, dos colegas professores e alunos, de meus ex-orientandos – guardo as mais preciosas recordações. Sinto falta especialmente dos SPAs, Seminários de Pesquisa em Andamento, que desenhei e coordenei por cerca de 16 anos, e que acabaram se tornando uma espécie de fórum permanente de debates – de regra, acalorados – entre mestrandos e doutorandos, com a presença de professores convidados, que vez por outra faziam o papel de pacificadores. Ajudavam também a apaziguar os ânimos mais exaltados os inesquecíveis e generosos cafés da manhã, que instituí como obrigatórios, oferecidos pelos seminaristas do dia; eram uma espécie de cachimbo da paz. Se bem que os momentos mais interessantes eram quando a temperatura subia, de modo natural, com o calor do debate. Além dos inscritos, chegavam ouvintes de outros programas, alunos da graduação, que enchiam a sala. Mas faltou a turma cumprir uma promessa, a de confeccionar uma camiseta com as palavras

SPA: SOBREVIVI!

Dentre os colegas professores vindos de outros programas que contribuíram com suas presenças fundamentais nos seminários, lembro Tania Rivera, atualmente professora titular da UFF, que ficou a meu lado por dois anos; e Luiza Tristão, vinda de Barcelona para ficar por um ano conosco, até seu falecimento prematuro. Ambas contaram com bolsas de pós-doutorado do CNPq. Dos professores da casa, lembro vivamente de Livia Flores, de Fred Carvalho e de Felipe Scovino. Com Felipe estabelecemos uma parceria duradoura, a ponto de manter um compromisso sistemático, entre nós e Paulo Venancio Filho, de tomar umas cervejas e soltar a língua, para o bem e para o mal.

Em tempo: foi Carlos Zilio quem me trouxe para o PPGAV, a quem fortemente sempre agradeço, mesmo que ele ache que me meteu numa fria.

Milton Machado é artista plástico e escritor. *PhD Fine Arts, Goldsmiths College University of London, 2000. Professor titular, EBA/PPGAV-UFRJ, de 2002 a 2022. Exposições individuais e coletivas desde 1969, no Brasil e no exterior. Livros publicados: História do futuro, 2011; Cabeça 2015; Sutura (poesia) 2024.*

Como citar:

MACHADO, Milton. Linguagens Visuais: depoimento. Dossiê 40 anos de PPGAV pelas suas linhas de pesquisa: memórias. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 375-377, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Poéticas Interdisciplinares: entre linguagens

Interdisciplinary Poetics: in-between languages

Guto Nóbrega 0000-0003-4631-2934
gutonobrega@eba.ufrj.br**Malu Fragoso** 0000-0002-7720-0241
malufragoso@eba.ufrj.br**Marina Fraga** 0000-0001-9930-2612
marinafraga00@eba.ufrj.br**Doris Kosminsky** 0000-0003-2087-3928
doriskos@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta um panorama da linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A linha PI articula práticas artísticas e pensamento crítico em uma perspectiva inter e transdisciplinar. Reunindo investigações com foco na experimentação estética e na criação como forma de pesquisa, espiritualidade, exploram-se temas como visualização de dados, ecoperformance, arte em rede, natureza e saberes não hegemônicos, contribuindo para a formação de artistas-pesquisadores e para a expansão epistemológica das artes visuais contemporâneas. A abordagem enfatiza seu caráter interdisciplinar, que integra arte, ciência, tecnologia, corpo, ecologia, espiritualidade, *design* e performance, entre outras vertentes.

Palavras-chave

Poéticas interdisciplinares. Pesquisa em arte.
Experimentação estética. Saberes não hegemônicos.

Abstract

This article offers an overview of the Interdisciplinary Poetics research line of the Graduate Program in Visual Arts at the School of Fine Arts, Federal University of Rio de Janeiro. The line articulates artistic practices and critical thinking through inter- and transdisciplinary approaches. Bringing together investigations focused on aesthetic experimentation and creation as a form of research, it addresses themes such as data visualization, ecoperformance, networked art, nature and non-hegemonic knowledge systems, and spirituality. It contributes to the training of artist-researchers and to the epistemological expansion of contemporary visual arts. The approach emphasizes its interdisciplinary nature, integrating art, science, technology, body, ecology, spirituality, design, and performance.

Introdução

Criada no início dos anos 2000 pelos professores Carlos Alberto Murad e Celso Guimarães, com contribuições da professora Angela Leite Lopes e do professor Carlos Azambuja, a linha de pesquisa Poéticas interdisciplinares (PI) nasceu de uma inquietação com os limites disciplinares tradicionais da arte. Com formação e atuação no campo da fotografia e da imagem técnica, Carlos Murad e Celso Guimarães, propuseram um espaço de pesquisa voltado para a integração entre diferentes campos de saberes, mídias e linguagens artísticas. Angela Leite Lopes ampliou a pluralidade de abordagens da linha a partir de sua contribuição ao campo da performance e da dança, problematizando a perspectiva do corpo em cena como campo de investigação estética e política, enquanto Carlos Azambuja, mediante a integração de práticas artísticas com tecnologias emergentes, agregou à linha uma abordagem transdisciplinar valorizando a experimentação e a reflexão crítica. Sua pesquisa concentrada nas relações entre imagem, interatividade e tecnologias digitais, explorando como esses elementos contribuem para a construção de narrativas visuais e experiências estéticas, permitiu ao corpo investigativo das Poéticas Interdisciplinares explorar domínios para além da imagem como representação, considerando-a processo e dispositivo de pensamento, abordando temas como virtualidade, poética coletiva e mediação tecnológica.

A linha PI encontra-se inserida na área de concentração Teoria e Experimentações em Arte, que se estrutura a partir da articulação entre prática artística e formulação teórica, com ênfase em processos experimentais de criação. Essa área abriga pesquisas que investigam a arte contemporânea em sua pluralidade de linguagens – visuais, sonoras, performáticas, tecnológicas e espaciais –, compreendendo-a como campo crítico, estético e político. Dentro dela, a linha Poéticas Interdisciplinares se destaca por promover abordagens transdisciplinares que mobilizam saberes sensíveis, tecnologias emergentes, práticas colaborativas e cosmologias não hegemônicas. Por meio do entrelaçamento entre arte e tecnologia, natureza e ancestralidade, corpo e imagem, a linha contribui para ampliar os horizontes epistemológicos da arte como forma de pesquisa. Ao longo dos anos a linha se consolidou como um espaço singular de experimentação e investigação artística. Sua constituição inicial, ancorada na reflexão crítica

sobre a fotografia e os regimes da imagem técnica, rapidamente se ampliou com a entrada de novos docentes cujas práticas atravessam campos como performance, dança, *design* gráfico, arte digital, bioarte, ecoperformance e visualização de dados.

Em 2009, a chegada de Maria Luiza Fragoso (Malu Fragoso), vinda da UnB, consolidou a ênfase em arte em rede, processos colaborativos e tecnologias telemáticas. Em parceria com Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (Guto Nóbrega), que ingressou na linha em 2010, agregou-lhe uma perspectiva transdisciplinar com ênfase num domínio em que arte, ciência, tecnologia e natureza têm sido norteadores no desenvolvimento de teorias e práticas artísticas. Alicerçados pelo Grupo de Pesquisa Nano, Núcleo de Arte e Novos Organismos, consolidado no contexto de seu laboratório homônimo, esses pesquisadores vêm explorando um campo investigativo em que os conceitos de hibridação e biotelemática têm sido a temática de práticas artísticas e teorias, substanciadas por meio de seu principal evento, o Hiperorgânicos.

Também em 2010, Doris Kosminsky integra à linha investigações sobre o *design* especulativo e a visualização de dados como linguagens artísticas. Quatro anos depois e durante uma década (2014-2024), o professor Leonardo Ventapane articulou a fotografia e o *design* à arte contemporânea como interesses de pesquisa. De 2019 a 2024, a linha passou a contar com a contribuição das novas docentes Irene Peixoto e Walmeri Ribeiro, esta última professora colaboradora da UFF, com investigações sobre territórios sensíveis e poéticas ambientais. A professora Marina Ferreira Frega (Mari Fraga) foi integrada à linha em 2024, com pesquisas em escultura, instalação, fotografia e performance, expandindo seu perfil para temáticas que entrelaçam crítica ao Antropoceno, mudanças climáticas, extrativismos, e epistemologias insurgentes em contraste com o pensamento científico, contribuindo para a diversidade de abordagens na linha. Entendemos que tal pluralidade temática significa uma convergência estruturada em torno da arte como campo investigativo expandido, capaz de agenciar saberes e práticas provenientes das ciências humanas, das tecnologias digitais, das geociências, das cosmologias ameríndias, dos estudos feministas, da filosofia e da ecologia. A coerência da linha se revela, justamente, na escuta e na articulação sensível dessas perspectivas.

Nos últimos 15 anos, a linha se destacou por seu investimento sistemático no campo da arte e tecnologia, trazendo discussões relevantes sob a influência

incontestável do mundo midiático em que vivemos. Esse campo foi alicerçado por iniciativas como o Núcleo de Arte e Novos Organismos, o qual foi berço para o desenvolvimento de projetos com ênfase na arte em rede, biointerfaces, realidade aumentada, hibridação e arte biotecnológica, entre outros. Mediante investigação de processos de hibridação entre organismos naturais e artificiais, por meio de práticas que envolvem sensores, interfaces ambientais, sistemas autônomos e mídias interativas, o laboratório articula arte e ciência em uma perspectiva sensível e crítica, propondo experiências imersivas e ecossistêmicas que expandem a noção de corpo, presença e relação. Uma característica singular do Nano é a valorização do organismo natural como modelo e a base relacional com a natureza fundada em saberes originários para constituição de sua poética. Essa dimensão emerge em trabalhos que abordam cosmologias não ocidentais, escuta de territórios, espiritualidades, rituais e modos de existência que desafiam os paradigmas modernos de separação entre natureza e cultura. Ao integrar práticas tecnológicas com modos de vida ancestrais, o Nano propõe uma matriz poética que tensiona dicotomias como humano/não humano, orgânico/artificial e conhecimento científico/saberes tradicionais, abrindo caminho para uma arte relacional, conectiva e regenerativa.

Ainda no campo das mídias digitais de natureza numérica, destaca-se o trabalho de Doris Kosminsky, cuja atuação no campo da visualização de dados se alicerça em uma perspectiva poética e crítica. Sua pesquisa propõe a compreensão da visualização não apenas como ferramenta analítica, mas como forma estética de apreensão do mundo e de mediação sensível de informações complexas. Ao explorar o potencial expressivo das estruturas visuais de dados, Kosminsky contribui para a criação de novas linguagens gráficas que revelam padrões, relações e afetos ocultos em grandes volumes de informação. Essa abordagem tem particular relevância no contexto das práticas sustentáveis, pois permite visualizar dinâmicas ambientais, ciclos naturais e impactos humanos em ecossistemas de maneira compreensível e engajada. A poética da visualização de dados, nesse sentido, torna-se um instrumento ético e estético de crítica e cuidado, ajudando a formular novas narrativas sobre o planeta e a vida em comum. Ao articular *design*, arte e ciência, seu trabalho amplia o escopo da produção artística para dimensões especulativas, reflexivas e transformadoras.

É nessa confluência de saberes e poéticas que a linha PI exerce papel estratégico e estruturante no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da

UFRJ. Sua relevância se expressa tanto na consolidação de campos emergentes de pesquisa quanto na formação de artistas-pesquisadores capazes de transitar entre diferentes linguagens, saberes e epistemologias. Ao promover um ambiente de experimentação estética, investigação conceitual e cruzamentos transdisciplinares, a linha contribui para a expansão crítica do campo das artes visuais, estimulando práticas engajadas com os desafios contemporâneos. Sua atuação se destaca pela abertura a processos colaborativos, pelo acolhimento de perspectivas não hegemônicas e pela articulação entre arte, ciência e sociedade. Essa orientação se reflete na produção de teses e dissertações que abordam temas como o corpo em trânsito, tecnologias sensíveis, cosmologias ancestrais, práticas ambientais e redes de criação. A linha também se destaca pela formação continuada de seus egressos, muitos dos quais hoje atuam como docentes, curadores, artistas e agentes culturais em instituições de ensino, pesquisa e arte, tanto no Brasil quanto no exterior. Com isso, a PI fortalece a inserção acadêmica e social do PPGAV, reafirmando seu compromisso com a arte como forma de conhecimento, pensamento crítico e transformação.

Após a aposentadoria de alguns de seus fundadores e o desligamento de integrantes, a linha Poéticas Interdisciplinares se mantém viva pela atuação dos professores: Doris Kosminsky, Guto Nóbrega, Malu Fragoso e Mari Fraga. Abordamos a seguir mais detalhadamente o escopo das atividades de pesquisa desses docentes e seus grupos, considerando suas trajetórias e como tais saberes e métodos têm sido fundamentais na formação discente do PPGAV e seu corpo de egressos.

Arte em rede

Em 2009, após 15 anos de atuação na Universidade de Brasília, a artista e pesquisadora Maria Luiza Fragoso, conhecida como Malu Fragoso, ingressou no PPGAV/UFRJ. Concursada para o Departamento de Comunicação Visual da Escola de Belas Artes, sua entrada na linha Poéticas Interdisciplinares foi um convite do professor Celso Guimarães, então seu colega de departamento. Fragoso trouxe consigo uma trajetória consolidada na articulação entre arte, tecnologia e culturas tradicionais, que logo se traduziu em investigações sensíveis e inovadoras no contexto do programa. Nos seus primeiros dois anos

no programa, Fragoso estimulou a integração dos pesquisadores com a Anpap e com os outros PPGs no estado do Rio de Janeiro. Foi nomeada representante regional da Anpap junto com Sheila Cabo Geraldo (Uerj) e promoveu o 1º Encontro Regional no Centro Cultural Hélio Oiticica. Nessa ocasião, durante a gestão da professora Maria Cristina Volpi Nacif, criou junto com a representação estudantil dos diversos PPGs o 1º Encontro de Programas de Pós-graduação em Artes do Rio de Janeiro, que se consolidou ao longo dos anos como um evento importante para a disseminação das pesquisas em arte no nosso estado. Dois nomes importantes de artistas pesquisadoras egressas do PPGAV que contribuíram para o 1º Encontro são Mariana Novaes e Lilian Soares, esta última atualmente professora adjunta no Departamento de Comunicação Visual da EBA/UFRJ.

O primeiro projeto de pesquisa de Malu Fragoso, intitulado Arte e tecnologia: redes transculturais em multimídia e telemática, tinha caráter fortemente transdisciplinar e integrava saberes de arte, ciência, computação, multimídia e culturas ancestrais. A pesquisa se dividia em dois eixos principais: arte/tecnologia digital e transculturalidade. No primeiro, explorava-se o desenvolvimento de interfaces físicas e virtuais, videoarte, desenhos em GPS, performances e animações interativas voltadas para a criação de instalações computacionais sensíveis à lógica da telemática e da experiência estética expandida. Já o segundo eixo partia de sua experiência anterior com o projeto Rede brasileira de IES para povos indígenas (UnB e Unemat) e aprofundava o diálogo com saberes indígenas por meio da arte e tecnologia. Um exemplo marcante foi a parceria com Josinaldo da Silva, estudante de medicina de origem Atikum, com quem criou instalações interativas e um documentário, *A saúde que se faz na aldeia*, reunindo também estudantes da EBA/UFRJ.

Ao longo dos anos, sua pesquisa se reconfigurou dentro do Nano, que passou a coordenar com Guto Nóbrega. Projetos como S.H.A.S.T. – Sistema habitacional para abelhas sem teto marcaram uma nova fase, voltada para a experimentação com ambientes híbridos e instalação de obras em espaços públicos. Nessas criações, a arte dialoga com a biotecnologia, os mitos indígenas e os rituais ancestrais, propondo experiências sensoriais e críticas sobre os modos de vida contemporâneos. Com apoio da Faperj, o projeto evoluiu para Arte e tecnologia em campos experimentais de naturezas híbridas – Projeto S.H.A.S.T., aprofundando a investigação sobre ecossistemas computacionais,

estética da presença e sistemas interativos que cruzam imagem, som, movimento e matéria viva. As criações derivadas desse processo foram apresentadas em exposições no Brasil e no exterior, como a obra *Néctar*, na mostra EmMeio#16, em 2024, no Museu Nacional da República.

Além da pesquisa, Fragoso atuou fortemente na extensão universitária e internacionalização do PPGAV, bem como na implementação e coordenação do Capes-Print. Um exemplo da importância da extensão foi a criação, junto ao Nano, do projeto Arte, ciência e tecnologia – Terra como hiperorganismo, em parceria com o Need (Unemat-MT). A proposta conectava o laboratório Nano a escolas indígenas, quilombolas e do campo no Mato Grosso, aproximando práticas artísticas e saberes tradicionais dos contextos da educação básica. A experiência durou quatro anos e foi uma maneira concreta de devolver à sociedade os frutos da pesquisa universitária e de tensionar os limites entre ciência moderna e epistemologias ancestrais. No que se refere à internacionalização, além de representar o programa e a instituição como um todo em eventos na França, Dinamarca, Comunidade Europeia em Bruxelas, em Portugal, entre outros, foi a principal incentivadora da adesão do PPGAV ao Programa Institucional de Internacionalização – Capes-Print Edital n. 41/2017, na gestão do então coordenador professor Felipe Scovino. Uma vez implementado o Print na UFRJ, foi responsável por sua coordenação entre 2018 e 2023. Bolsas e recursos passaram a ser disponibilizados no início de 2019, mas houve uma paralisação durante 2020 em consequência da pandemia de covid-19. Durante o período de sua coordenação foram beneficiados estudantes de doutorado com bolsas sanduíche, professores do programa em pós-doutoramento e missões de curto prazo, professores visitantes estrangeiros no PPGAV, além de custos de manutenção como a criação de uma página institucional para o Print na URL do PPGAV, em que foram publicadas chamadas e divulgados resultados entre outras informações necessárias. Essa experiência resultou também na integração de Fragoso no GT de internacionalização da Escola de Belas Artes.

Ao longo de sua trajetória na linha Poéticas Interdisciplinares, Malu Fragoso ajudou a transformar o conceito de arte e tecnologia dentro da universidade brasileira. Seus projetos, sempre atravessados pela escuta, pela colaboração e pela invenção de outras formas de estar no mundo, contribuíram decisivamente para a formação de novas gerações de artistas-pesquisadores e para o fortalecimento da linha como espaço de criação crítica, poética e política.

Nano. Celeiro hiperorgânico

Para entender o laboratório Nano e a produção do evento Hiperorgânicos, devemos considerar a trajetória de Guto Nóbrega, artista, pesquisador e educador, marcada pela construção de uma poética que entende a arte como um organismo estético – um sistema vivo e sensível, em constante mutação, que envolve múltiplas camadas de interação entre tecnologias, ecossistemas, manifestações sutis e presença. Formado no contexto das artes interativas na University of Plymouth, sob orientação do artista e teórico Roy Ascott, Nóbrega absorve e expande conceitos centrais da arte telemática e da cibercultura sensível, propondo uma prática artística que rompe com os paradigmas da representação.

Inspirado diretamente pelo artigo *Field theory for post-modern art*, de Ascott (1980), Guto comprehende a arte como um fenômeno de campo: não um objeto isolado, mas uma rede de relações, intensidades e influências mútuas. Na visão de campo, a obra deixa de ser central e passa a ser transversal – emerge das conexões entre artista, espectador, meio ambiente, interfaces e códigos culturais. O campo artístico, portanto, é simultaneamente material e imaterial, subjetivo e interativo, afetivo e informacional. Híbrido por natureza.

Ao retornar ao Brasil em 2010, retomando sua posição como professor na Escola de Belas Artes da UFRJ, essa visão se concretiza com a fundação do Núcleo de Arte e Novos Organismos, na Escola de Belas Artes da UFRJ. O Nano é pensado como um espaço-laboratório em que arte, ciência e tecnologia são integradas, incluindo as práticas ancestrais, indígenas e ecossistêmicas, tendo como suporte o trabalho seminal de Malu Fragoso, nesse domínio.

No ambiente laboratorial do Nano, o conceito de hiperorganismo – desenvolvido por Nóbrega – amplia a noção de organismo estético ao descrever sistemas compostos por múltiplos agentes: seres vivos, dispositivos computacionais, redes de dados, atmosferas, memórias e saberes compartilhados. Um hiperorganismo é, assim, uma entidade-processo, um campo dinâmico em que a arte acontece como coemergência (Nóbrega, 2009).

Essa perspectiva culmina na criação do evento Hiperorgânicos, iniciado em 2011. Inspirado nos formatos de laboratório aberto observados no *hackerspace* C-Base (Berlim), o evento rompe com a lógica expositiva tradicional (o “cubo branco”) ao propor uma ambiência horizontal, em que artistas, cientistas, estudantes

e o público compartilham processos criativos em tempo real. Cada edição do Hiperorgânicos ocorre ao redor de uma grande mesa-laboratório, onde são desenvolvidas atividades performativas, tecnológicas, experimentais e sensoriais. Os projetos apresentados, muitas vezes em estágios embrionários, valorizam a instabilidade, a contaminação entre linguagens e a improvisação como métodos poéticos. Ao final do evento, ocorre um simpósio temático, ampliando o debate sobre os temas emergentes.

Estruturado como uma combinação entre *open lab* e simpósio, o Hiperorgânicos propõe um espaço-tempo de experimentação coletiva, em que o processo vale mais que o produto, e a instabilidade, a vulnerabilidade e a escuta ativa são fundamentos poéticos. Em sintonia com a teoria de campo de Ascott, o evento rejeita a rigidez da exposição tradicional e abraça a fluidez de ecossistemas criativos, nos quais a obra emerge da troca colaborativa, da coabitacão e do improviso entre agentes humanos e não humanos.

Por intermédio do Nano e do Hiperorgânicos, Guto Nóbrega não apenas consolida sua visão de arte como um campo expandido de relações, mas também oferece uma plataforma crítica e sensível para repensar a arte contemporânea em chave pós-antropocêntrica. Sua prática estabelece um elo fértil entre pensamento teórico, invenção tecnológica e sensibilidade ecológica, contribuindo decisivamente para a vitalidade e profundidade da linha Poéticas Interdisciplinares.

Dados como matéria poética: práticas de visualização artística e pesquisa transdisciplinar

A visualização artística de dados constitui um campo de pesquisa e prática que articula processos estéticos, poéticos e técnicos, propondo leituras sensíveis e críticas dos dados. Diferentemente das visualizações convencionais voltadas para a clareza e a objetividade, a visualização artística explora ambiguidades, provoca reflexões e tensiona os limites entre informação e expressão sensível. Nesse contexto, os dados deixam de ser apenas representações numéricas e passam a ser compreendidos como matéria-prima para a criação de obras que interrogam, sensibilizam e reconfiguram modos de ver o mundo.

É nesse contexto que se insere a trajetória da artista-pesquisadora, *designer* e educadora Doris Kosminsky, cuja pesquisa sobre visualização artística

de dados se consolida a partir de sua vinculação ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2010, ano em que também fundou o LabVis – Laboratório da Visualidade e Visualização, um espaço dedicado ao desenvolvimento de projetos na intersecção entre artes, *design* e ciências, com ênfase em processos de experimentação, criação e reflexão crítica sobre dados, imagens e tecnologias. O LabVis se estrutura como um ambiente transdisciplinar, reunindo pesquisadores e estudantes de graduação e pós-graduação com produção contínua, registrada e compartilhada em seu site (labvis.eba.ufrj.br), que funciona como acervo vivo de projetos, publicações, referências artísticas e materiais de pesquisa.

O interesse de Kosminsky pela utilização de dados no contexto artístico surge de forma latente, inicialmente relacionado à noção de arquivo na arte e da prática de artistas pioneiros da arte computacional dos anos 1960. Teve prosseguimento, contudo, a partir do final da primeira década dos anos 2000 quando o tema dos dados passou a ganhar mais visibilidade no campo artístico, especialmente impulsionado pela expansão das redes sociais e pela crescente mediação algorítmica das relações humanas e ambientais. Nesse contexto, os dados deixam de ser apenas registros passivos e passam a configurar uma camada estruturante da vida contemporânea. Tal condição, ao mesmo tempo técnica, política e estética, suscita um deslocamento no campo da arte: os dados tornam-se metáfora, linguagem e matéria. Nesse cenário, as visualizações extrapolam o campo digital, adotando formatos físicos e sonoros, explorando outras sensorialidades.

Ao longo de sua trajetória, Kosminsky também atuou como curadora das exposições *Existência Numérica* (2018) e *Existência Numérica Emergências* (2024), ambas organizadas em colaboração com Barbara Castro e Luiz Ludwig, professores e pesquisadores que também atuam na interface entre arte, *design* e tecnologia e que são respectivamente egressa e doutorando do PPGAV. As exposições tiveram grande impacto no campo da visualização de dados, sendo que a de 2018 pode ser considerada a primeira exposição da área realizada no Brasil. Acompanhadas de livros e seminários, essas exposições reuniram artistas e *designers* nacionais e estrangeiros, ampliando o debate sobre as potencialidades estéticas, políticas e críticas da visualização de dados.

A pesquisa de Doris Kosminsky se ancora metodologicamente no paradigma do *Research through arts and design* (Frayling, 1993), que compreende a

pesquisa como um processo no qual prática e teoria se retroalimentam. Nesse modelo, a produção de imagens, objetos e experiências não é apenas uma etapa ilustrativa, mas uma forma legítima de construção e geração de conhecimento. O fazer artístico se constitui, assim, como instrumento de investigação sensível, epistemológica e crítica.

Nos últimos anos, sua pesquisa tem se aprofundado em temas como educação e reflexividade em visualização, literacia crítica e visualização como prática decolonial, articulando essas investigações a abordagens como a visualização física de dados e às interseções entre dados, sociedade e meio ambiente. Essas frentes dialogam com os desafios contemporâneos da produção e circulação de dados, especialmente no contexto de plataformas hegemônicas e de economias extrativistas de informação. A visualização artística, inserida nesse debate, não apenas oferece contrapontos estéticos, mas também convoca reflexões sobre os regimes de visibilidade, os apagamentos e as assimetrias de poder que estruturam o mundo dos dados. Ao transformar dados em matéria sensível, a visualização artística revela que toda escolha estética é também uma escolha política: selecionar quais dados representar, decidir como organizá-los, definir o que destacar ou ocultar são atos que moldam percepções, constroem narrativas e tensionam fronteiras disciplinares e epistemológicas.

Poéticas corpo-Terra

Em sua trajetória e seus rumos de pesquisa, a artista-pesquisadora Mari Fraga se dedicou a trabalhar articulações entre artes e ciências, especialmente a partir de investigações a respeito das relações humano-natureza e suas discussões no pensamento contemporâneo, com foco nas associações entre corpo, natureza, paisagem e ecologia em contraste com análises críticas em torno da indústria extrativista, os usos de terras e corpos, e as tecnologias de produção e consumo.

A pesquisa ganhou amplitude com frentes de investigação acerca de epistemologias insurgentes e não hegemônicas, propondo aproximações e contrastes com o pensamento científico, especialmente a partir de cosmo-percepções afro-indígenas, latino-americanas e do sul global, que trabalham temáticas como ecofeminismo e agroecologia. Mari Fraga também foi criadora e editora da revista *Carbono*, publicação *online* que promoveu diálogos entre

pesquisas artísticas e científicas, fruto de premiação da Funarte em 2012 (www.revistacarbono.com), e que produziu duas edições, em 2014 e 2015, do evento Encontros Carbônicos, com exposições e debates entre artistas e cientistas.

Inicia a pesquisa em torno do carbono, que se torna um nó poético por meio de experimentações com fenômenos, ciclos e materiais baseados no elemento químico. A trajetória, guiada pela matéria, leva a um mergulho nos combustíveis fósseis (petróleo, gás natural e carvão mineral), direcionando a pesquisa para dimensões geopolíticas, técnicas e históricas que moldaram a sociedade contemporânea, e resultou na tese *Do fóssil ao húmus: arte, corpo e Terra no Antropoceno* (Frega, 2016).

Compõe a pesquisa uma série de procedimentos que vão do uso do corpo como tela-desenho-mapa – em performance em que agulhas de acupuntura apontam reservas de petróleo sobre um mapa-múndi marcado em sua pele por ação da luz solar –, assim como fabulações acerca do colapso de escalas entre o humano e o planeta por meio de cálculos, esculturas e matérias colocadas em fluxo – como a realizada durante o estágio doutoral na Konstfack University of Arts, Crafts and Design, em Estocolmo, Suécia, com bolsa Capes: uma ampulheta de 40cm feita em vidro soprado dentro da qual é inserido denso betume. O gotejar da substância na ampulheta era tão lento, que causava uma confusão temporal no público: o que parecia estático, na realidade pingava em intervalos de horas.

“Tempo fóssil” torna-se um conceito para tensionar a dicotomia entre natureza e artifício e tornar presente o colapso de escalas entre corpo e Terra e para refletir sobre como utilizamos materiais cujas dimensões nos transcendem, assim como seus impactos ambientais (Fraga, 2018). A série inaugura a pesquisa da analogia corpo-Terra – a Terra como um corpo; o corpo como um território. Pioneira na articulação entre o Antropoceno, as mudanças climáticas e a arte contemporânea nos programas de pós-graduação em artes do Brasil, a tese de doutorado investigou também o dualismo natureza e cultura, a genealogia do Antropoceno na história da ciência, além dos impactos do extrativismo sobre corpos, terras e culturas, inspirada por teorias ecofeministas, a agroecologia e as cosmopercepções afro-ameríndias (Frega, 2016).

A pesquisa se desenvolve também em articulações críticas entre as artes e as geociências, em séries como Minério-Hemorragia (2018) na qual observou que o extrativismo predatório neocolonial acontece de forma análoga em terras

e corpos subalternos: “o ferro do corpo, o ferro da Terra – a mineração como uma hemorragia”. Já atuando como professora do Departamento de Artes Visuais – Escultura da EBA-UFRJ, torna-se líder do grupo de pesquisa Arte:Ecologias, GAE, junto à professora doutora Paula Scamparini, desenvolvendo o projeto Geo-Astro-poéticas: articulações experimentais entre artes e ciências na época do Antropoceno, que conta com parceiros como o Instituto de Geociências, o Museu da Geodiversidade e o Observatório do Valongo.

Outra frente de pesquisa, essa inspirada por Donna Haraway, pelo ecofeminismo e pela agroecologia, compõe fabulações como a “agente húmus” – figuração que encarna a intimidade e o elo sensual corpo-terra, e que é capaz de realizar uma compostagem cultural e política no mundo – uma cosmopolítica do desejo. A investigação desenha associações críticas entre mulheres e natureza, e gerou outras personagens como as mulheres-daninhas e as ervas-ativistas, desenvolvidas em proposições poéticas, ensaios e artigos (Fraga, 2024).

Em 2021, ganha o prêmio na categoria *site-specific* do programa de residência Comciência, realizada pelo Museu de Minas e Metal, em Belo Horizonte, com imersão no acervo de mineralogia e parceria junto do laboratório do Centro de Pesquisa em Recursos Minerais, e articula a produção de imagens, técnicas e artesanais, e as matérias geológicas, utilizando tecnologias obsoletas.

Toda essa trajetória culmina em sua entrada como professora colaboradora no PPGAV, na linha Poéticas Interdisciplinares, com a qual tece relações de ressonância e proximidade, e no desenvolvimento atual do projeto de pesquisa Do fóssil ao húmus: articulações experimentais entre artes, ciências e epistemologias insurgentes na época do Antropoceno, que adensa as frentes temáticas da pesquisadora e se dedica a mapear e formar uma rede interdisciplinar de pesquisadores que trabalham com temas comuns.

Produção e inserção de egressos

A linha Poéticas Interdisciplinares tem se consolidado como um importante campo de formação de artistas-pesquisadores comprometidos com práticas artísticas experimentais, críticas e transdisciplinares. Sua pluralidade conceitual e metodológica se reflete diretamente na diversidade das linguagens exploradas pelos egressos, cuja produção se capilariza em múltiplos contextos da arte contemporânea no Brasil e no exterior.

Entre as áreas de atuação mais recorrentes, destacam-se: artes visuais, artes do vídeo, performance, dança, música experimental, visualização artística de dados, arte interativa, *design* especulativo, fotografia, práticas instalativas, escultura expandida, bioarte, arte e espiritualidade, pedagogias sensíveis, práticas colaborativas, arte e território, e poéticas do corpo. Muitos dos projetos desenvolvidos por esses artistas-pesquisadores abordam questões urgentes como ancestralidade, ecologia, tecnologia, memória, subjetividade, cultura digital, gênero e descolonização do saber.

A inserção profissional dos egressos tem se dado de forma ampla: atuam como artistas, *performers*, curadores, *designers*, docentes, pesquisadores e gestores culturais em instituições de ensino, centros de arte, museus, redes autônomas e coletivos artísticos. Além disso, organizam residências artísticas, exposições, publicações e eventos interdisciplinares voltados para a produção de conhecimento por meio da arte.

A abrangência internacional da linha também se evidencia na trajetória de egressos que migraram para países como Alemanha, Benim, Holanda, Finlândia, Portugal, entre outros, onde continuam suas pesquisas, colaborações e inserção acadêmica e artística. Isso também ocorre nacionalmente, uma vez que a atuação dos egressos tem alcançado diversas regiões e estados do país, do sul ao norte, contribuindo para a descentralização das práticas artísticas e acadêmicas no Brasil. Essa presença em diferentes contextos culturais reforça o alcance global da formação oferecida pela linha, marcada por um compromisso com a arte como prática crítica, relacional e situada.

Ao longo dos anos, a Poéticas Interdisciplinares se afirmou como um espaço fértil para o desenvolvimento de práticas artísticas que integram sensibilidade estética, rigor conceitual e engajamento com os desafios do presente, ampliando significativamente os horizontes epistemológicos da arte contemporânea.

Considerações finais

A linha Poéticas Interdisciplinares consolidou-se como polo de investigação e produção artístico-acadêmica de grande relevância. Seu caráter transdisciplinar e seu compromisso com práticas experimentais, críticas e sensíveis permitiram a formação de pesquisadores que atuam em diversas frentes da arte contemporânea. A diversidade de temas, métodos e meios abordados na linha reflete sua abertura a novos paradigmas de pesquisa e criação, sendo um exemplo notável

de integração entre pensamento e experimentação no âmbito da pós-graduação em artes no Brasil.

A PI afirmou seus primeiros passos na fotografia digital, na arte computacional, na experimentação interlinguagens e interdisciplinares; pôde, por meio de seu corpo docente e discente, expandir e integrar cada vez mais áreas de conhecimento, sem nunca deixar de reconhecer as linguagens tradicionais como base nuclear no campo da arte. Do desenho a lápis, ao origami de papel, da poesia declamada à performance de corpo vivo, da dança contemporânea aos rituais espirituais e mágicos, da fotografia analógica ao vídeo experimental, a integração de saberes e de práticas e suas perspectivas no contemporâneo, bem como os confrontos com a tecnologia e as ciências de ponta, foram desafios propostos, estimulados e enfrentados, sobretudo as poéticas compartilhadas, como propulsoras de realizações artísticas, obras e escritos, acontecimentos e realizações.

Guto Nóbrega (Carlos Agusto Nóbrega) é doutor pelo programa *The Planetary Collegium – University of Plymouth, UK* (2009), professor da Escola de Belas Artes/UFRJ, vice-decano do Centro de Letras e Artes/UFRJ, vice-presidente da Câmara Técnica de Comunicação, Escuta Socioambiental e Cultural da Sustentabilidade e Educação Regenerativa/UFRJ, fundou e coordena o Núcleo de Arte e Novos Organismos e é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Malu Fragozo (Maria Luiza Pinheiro Guimarães Fragozo) é artista, pesquisadora e professora, doutora em artes e multimeios pela Unicamp e pós-doutora pela ECA/USP e Universidade de Nantes, França. Lecionou na Universidade de Brasília (1993-2008), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009-2025). É coordenadora do Núcleo de Arte e Novos Organismos desde 2010, onde desenvolve trabalho artístico que aborda a interação entre conhecimento tradicional e conhecimento científico, na intersecção com ciência, tecnologia e natureza.

Marina Fraga (Marina Ferreira Frega) é artista e pesquisadora, professora adjunta da Escola de Belas Artes e PPGAV/UFRJ, doutora pelo PPGArtes/Uerj e líder do grupo de pesquisa GAE Arte: Ecologias.

Doris Kosminsky é professora associada da UFRJ, onde atua nos Programas de Pós-graduação em Design e Pós-graduação em Artes Visuais. Fundou e coordena o Laboratório da Visualidade e Visualização, onde desenvolve projetos e pesquisas em visualização de dados, fiscalizações e processos criativos com o uso de dados. Tendo artigos e capítulos de livros publicados, dentre suas principais produções destacam-se a curadoria da exposição e organização do livro *Existência Numérica* (2018), primeira exposição de visualização de dados realizada no Brasil e *Existência Numérica: Emergências* (2024). Foi grante do Grand Challenges Explorations – Brazil, Fundação Bill & Melinda Gates/CNPq. É bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq) e Cientista do Nossa Estado (Faperj).

Referências

- ASCOTT, Roy. Towards a field theory for post-modernist art. *Leonardo*, v. 13, n. 1, p. 51-52. 1980.
- CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz; KOSMINSKY, Doris (orgs.). *Existência numérica: emergências*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2024.
- FRAGA, Mari. Amaranto – ervas-ativistas e mulheres-daninhas. In: *Caderno de receitas de artista*. Rio de Janeiro: Instituto Goethe Rio, 2024, p. 66-70.
- FRAGA, Mari. Tempo fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do Antropoceno. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [eperiodico], v. 8, p. 31-62, 2018.
- FRAYLING, Christopher. *Research in art and design*. London: Royal College of Art, 1993.
- FREGA, Marina Ferreira. *Do fóssil ao húmus: arte, corpo e Terra no Antropoceno*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- KOSMINSKY, Doris; LUDWIG, Luiz; CASTRO, Barbara. *Existência numérica*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.
- NÓBREGA, Carlos Augusto M. da. *Art and technology: coherence, connectedness, and the integrative field*. (PhD in Interactive Arts). Planetary Collegium – School of Art and Media, University of Plymouth, Plymouth, UK, 2009.

Como citar:

NÓBREGA, Guto; FRAGOSO, Malu; FRAGA, Marina; KOSMINSKY, Doris. Poéticas Interdisciplinares: entre linguagens. Dossiê 40 anos de PPGAV pelas suas linhas de pesquisa: memórias. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 378-393, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Espécies de espaços

Espèces d'espaces

Georges Perec

Tradução de

André Vechi Torres

 0000-0001-7004-5974

Mônica Coster

 0000-0001-8610-5783
costerponte@gmail.com

Rafael Amorim

 0000-0002-0914-2908

Resumo

Escrito em 1973 e 1974, ano em que foi publicado pela Éditions Galilée, *Espécies de espaços* (*Espèces d'Espaces*) é um texto bastante difundido de Georges Perec que, até então, não tinha sido traduzido para o português. O autor, um dos expoentes do grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), movia sua escrita, muitas vezes, a partir do engendramento de procedimentos. Em *O Sumiço* (1969), por exemplo, ele escreve apenas com vocábulos nos quais está ausente a letra E. Em *Tentativas de esgotamento de um local parisiense* (1975), ele se propõe a descrever uma praça sob diferentes perspectivas. Em *Espécies de espaço*, Perec traça um levantamento das diferentes especialidades que nos circunscrevem e que circunscrevemos em um movimento de expansão, partindo da página, como espaço de escrita, ao cosmo.

Palavras-chave

Espaço. Página. Cama. Quarto. Apartamento.

Résumé

Écrit entre 1973 et 1974, année de sa parution aux Éditions Galilée, *Espèces d'Espaces* est un texte très connu de Georges Perec qui, à ce jour, n'a pas encore été traduit en portugais. L'auteur, l'un des représentants du groupe de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), a souvent éloigné son écriture de l'engendrement des procédures. Dans *La disparition* (1969), par exemple, il écrit uniquement avec des mots où la lettre E est absente. Dans *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), il entreprend de décrire une place sous différents angles. Dans *Espèces d'espace*, Perec esquisse une enquête sur les différentes spécialités qui nous circonscrivent et que nous circonscrivons dans un mouvement d'expansion, partant de la page, comme espace d'écriture, jusqu'au cosmo.

Mots-clés

Espace. Page. Lit. Chambre. Appartement.

Para Pierre Getzler

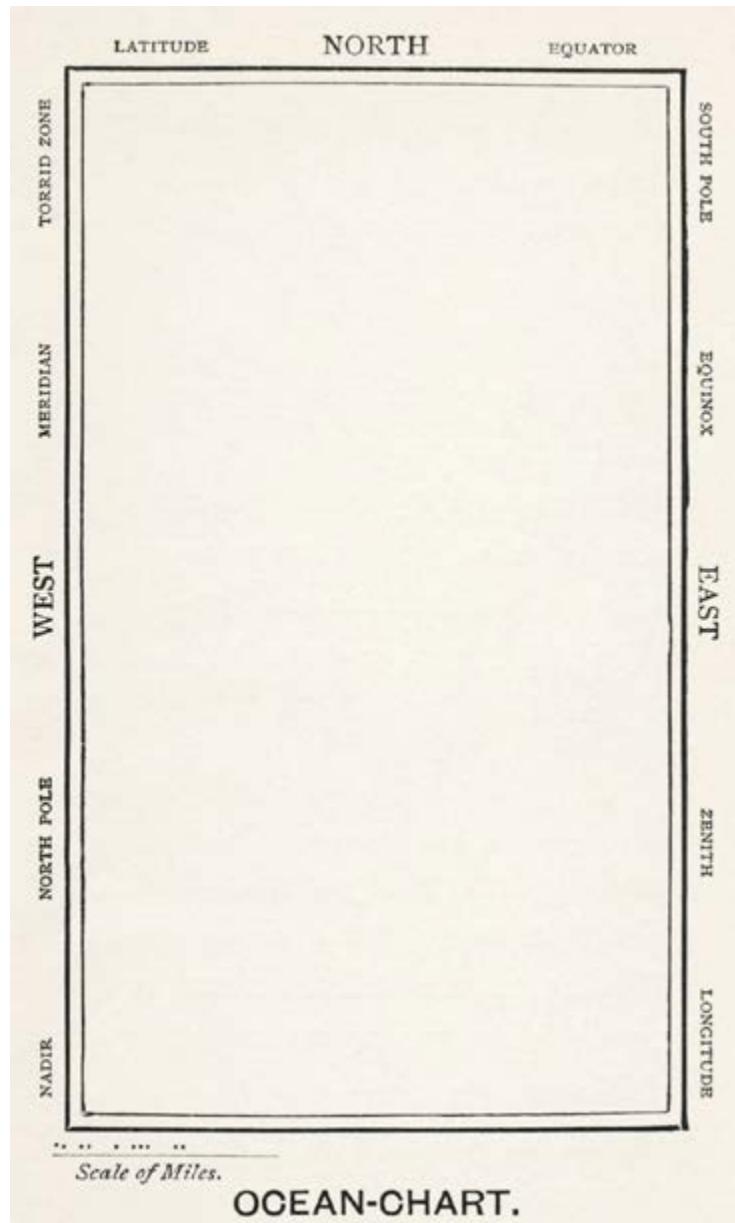


Figura 1

Mapa do Oceano (trecho de
A caça ao Snark, de Lewis
Carroll)

| | | |
|------------------|--------|----------------|
| | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | ABERTO |
| | ESPAÇO | FECHADO |
| | ESPAÇO | ENCLAUSURADO |
| FALTA DE | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | CONTADO |
| | ESPAÇO | VERDE |
| | ESPAÇO | VITAL |
| | ESPAÇO | CRÍTICO |
| POSIÇÃO NO | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | DESCOBERTO |
| DESCOBERTA DO | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | OBLÍQUO |
| | ESPAÇO | VIRGEM |
| | ESPAÇO | EUCLIDIANO |
| | ESPAÇO | AÉREO |
| | ESPAÇO | CINZA |
| | ESPAÇO | TORTO |
| | ESPAÇO | ONÍRICO |
| BARRA DE | ESPAÇO | |
| PASSEIOS PELO | ESPAÇO | |
| GEOMETRIA DO | ESPAÇO | |
| OLHAR VARRENDO O | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | TEMPO |
| | ESPAÇO | MEDIDO |
| A CONQUISTA DO | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | MORTO |
| | ESPAÇO | DE UM INSTANTE |
| | ESPAÇO | CELESTE |
| | ESPAÇO | IMAGINÁRIO |
| | ESPAÇO | NOCIVO |
| | ESPAÇO | BRANCO |
| | ESPAÇO | DE DENTRO |
| O ANDARILHO DO | ESPAÇO | |

| | | |
|------------------|--------|--------------|
| | ESPAÇO | ROMPIDO |
| | ESPAÇO | ORDENADO |
| | ESPAÇO | VIVIDO |
| | ESPAÇO | MOLE |
| | ESPAÇO | DISPONÍVEL |
| | ESPAÇO | PERCORRIDO |
| | ESPAÇO | PLANO |
| | ESPAÇO | PADRÃO |
| | ESPAÇO | AO REDOR |
| RODEAR O | ESPAÇO | |
| NAS BORDAS DO | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | DE UMA MANHÃ |
| OLHAR PERDIDO NO | ESPAÇO | |
| OS GRANDES | ESPAÇO | |
| A EVOLUÇÃO DOS | ESPAÇO | |
| | ESPAÇO | SONORO |
| | ESPAÇO | LITERÁRIO |
| ODISSEIA NO | ESPAÇO | |

Prólogo

O assunto deste livro não é exatamente o vazio, mas sim aquilo que está ao redor ou dentro (cf. fig. 1). De início, porém, não há muito: o nada, o impalpável, o praticamente imaterial: a extensão, o exterior, aquilo que é exterior a nós, aquilo em meio ao qual nós nos deslocamos, o meio ambiente, o espaço ao redor.

O espaço. Não somente os espaços infinitos, aqueles cujo mutismo, excessivamente prolongado, acaba por desencadear algo que se parece com o medo, nem mesmo os já quase domesticados espaços interplanetários, intersiderais ou intergalácticos, mas os espaços muito mais próximos, ao menos em princípio: as cidades, por exemplo, ou os campos, ou os corredores do metrô, ou um parque público.

Nós vivemos no espaço, nesses espaços, nessas cidades, nesse campo, nesses corredores, nesses parques. Isso nos parece óbvio. Talvez isso deveria ser efetivamente óbvio. Mas isso não é óbvio, nem ululante. É real, obviamente, e, como consequência, é verossimilmente racional. Nós podemos tocar. Nós podemos até mesmo nos permitir sonhar. Não há nada, por exemplo, que nos impeça de imaginar coisas que não seriam nem cidades, nem campos (ou subúrbios) ou corredores de metrô que seriam, ao mesmo tempo, parques. Nada tampouco nos impede de imaginar um metrô em pleno campo (até já vi uma propaganda com esse tema, mas – como eu poderia dizer? – era uma campanha publicitária¹). O certo, em todo caso, é que em uma época, sem dúvidas demasiado remota para qualquer um de nós ter guardado memória suficientemente precisa, não houve nada desse tipo: nem corredores, nem parques, nem cidades, nem campos. O problema não é tanto saber como chegamos aqui, mas simplesmente reconhecer que nós chegamos aqui e aqui estamos: não há um espaço, um belo espaço, um belo espaço ao redor, um belo espaço ao redor de nós, há todo um conjunto de pequenos pedaços de espaço, e uma dessas partes é um corredor de metrô, e outra é um parque; uma outra (aqui, repentinamente, entramos em espaços muito mais particularizados), originalmente de tamanho um tanto mais modesto, alcançou dimensões colossais e se tornou Paris, como um espaço vizinho, não menos bem provido, a princípio,

¹ Perec faz aqui um jogo de palavras, explorando o duplo sentido do termo francês *campagne*, que pode se referir tanto à zona rural (campo) quanto a campanhas publicitárias. (N.T.)

contentou-se em ser Pontoise. Ainda um outro, muito maior e vagamente hexagonal, foi cercado por uma larga linha pontilhada (inúmeros eventos, alguns deles particularmente graves, tiveram como único propósito constituir o traçado dessa linha pontilhada) e foi decidido que tudo que se encontrasse *dentro* dessa linha pontilhada seria colorido de violeta e se chamaria França, enquanto tudo que se encontrasse *fora* dessa linha pontilhada seria colorido de cor diferente (apesar de que, fora do dito hexágono, espaços não queriam ser de modo algum uniformemente coloridos: tal pedaço de espaço queria sua própria cor e tal outro queria uma outra, daí o famoso problema topológico das quatro cores atualmente ainda não resolvido) e teria outro nome (de fato, por alguns anos, insistiu-se muito em colorir de violeta – e assim, chamar de França – partes de espaços que não pertenciam ao hexágono mencionado, e muitas vezes estavam muito distantes dele, mas, em geral, funcionou muito menos.)

Resumindo, os espaços multiplicaram-se, fragmentaram-se e se diversificaram. Há espaços hoje de todos os tipos e tamanhos, para todos os usos e para todas as funções. Viver é passar de um espaço para o outro, fazendo o seu melhor para não colidir.

OU, SE PREFERIR:

ATO UM

Voz em off: Ao norte, nada. Ao sul, nada. Ao leste, nada.
Ao oeste, nada.
No centro, nada.
Cai o pano. Fim do Ato Um.

ATO DOIS

Voz em off: Ao norte, nada. Ao sul, nada. Ao leste, nada.
Ao oeste, nada.
No centro, uma tenda.
Cai o pano. Fim do Ato Dois.

ATO TRÊS E FINAL

Voz em off: Ao norte, nada. Ao sul, nada. Ao leste, nada.
Ao oeste, nada.
No centro, uma tenda,
e,
em frente à tenda,
um subordinado ocupa-se engraxando um par
de botas
COM GRAXA “LION NOIR”!

Cai o pano.
Fim do Ato Três e Final.

(Autor desconhecido. Aprendido por volta de 1947, recordado em 1973)

OU AINDA:

*Em Paris, há uma rua;
nessa rua, há uma casa;
nessa casa, há uma escada;
nessa escada, há um quarto;
nesse quarto, há uma mesa;
sobre a mesa; há um pano;
sobre o pano, há uma gaiola;
nessa gaiola, há um ninho;
nesse ninho, há um ovo;
nesse ovo, há uma ave.*

*A ave fez cair o ovo;
o ovo fez cair o ninho;
o ninho fez cair a gaiola;
a gaiola fez cair o pano;
o pano fez cair a mesa;
a mesa fez cair o quarto;
o quarto fez cair a escada;
a escada fez cair a casa;
a casa fez cair a rua;
a rua fez cair a cidade de Paris.*

Canção infantil de Deux-Sèvres
(Paul Éluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*)

A página

Escrevo para me percorrer
Henri Michaux

1

Escrevo...

Escrevo: eu escrevo...
Escrevo: 'eu escrevo...'
Eu escrevo que eu escrevo...
etc.

Escrevo: traço palavras numa página.

Letra por letra, um texto se forma, afirma-se, confirma-se, fixa-se, congela-se:
uma linha estritamente h

o
r
i
z
o
n
t
a
l

se dispõe na folha de papel em branco, enegrece
o espaço virgem, confere-lhe uma direção, vetoriza-o:
da esquerda para a direita

d
e
c
i
m
a

a
b
a
i
x
o

Antes, não havia nada, ou quase nada; depois, também não há muita coisa, alguns sinais, mas que são suficientes para que haja um em cima e um embaixo, um começo e um fim, uma direita e uma esquerda, uma frente e um verso.

2

O espaço de uma folha de papel (padrão internacional, como usado em administrações, à venda em todas as papelarias) mede 623,7cm². É preciso escrever um pouco mais de dezesseis páginas para ocupar um metro quadrado. Supondo que o formato médio de um livro seja 21 x 29,7cm, poderíamos, desmembrando todas as obras impressas conservadas na Biblioteca Nacional e espalhando as páginas cuidadosamente, umas ao lado das outras, cobrir totalmente, tanto a Ilha de Santa Helena quanto o Lago Trasimeno.

Poderíamos também calcular o número de hectares de florestas que tiveram de ser derrubadas para produzir o papel necessário para imprimir as obras de Alexandre Dumas (Pai) que, recordamos, fez construir uma torre em que cada pedra levava gravado o título de um de seus livros.

3

Escrevo: habito minha folha de papel, eu a preencho, eu a percorro.

Estimulo os brancos, os espaços (saltos no sentido: descontinuidades, trechos, transições).

Escrevo
na
margem...

Começo
um novo parágrafo. Refiro-me a uma nota de rodapé²
Mudo de página.

² Gosto muito das notas na parte inferior da página, mesmo que eu não tenha nada em particular para esclarecer lá.

Há poucos acontecimentos que não deixam ao menos um traço escrito. Quase tudo, em um momento ou em outro, passa por uma folha de papel, uma página de caderno, uma folha de agenda ou não importa qual outro suporte favorável (um bilhete de metrô, uma margem de jornal, um maço de cigarros, o verso de um envelope etc.) sobre o qual vem se inscrever, em uma velocidade variável e conforme técnicas diferentes de acordo com o local, a hora ou o humor, um ou outro dos diversos elementos que compõem o ordinário da vida: isso vai, no que me concerne (mas talvez eu seja um exemplo bem escolhido demais, posto que uma de minhas atividades principais é precisamente escrever), de um endereço pego no ar, de um encontro anotado às pressas, de um cheque, de um envelope ou de um pacote, à redação laboriosa de um carta administrativa, do preenchimento fastidioso de um formulário (declaração-de-impostos, atestado-médico, pedido-de-arrecadação-automática-das-quitações-de-gás-e-de-eletRICIDADE, formulário-de-inscrição, contrato, aluguel, aditivos-contratuais, recibo etc.) à lista de pequenas compras a fazer com urgência (café, açúcar, areia para gato, livro Baudrillard, lâmpada 75watts, pilhas, linha etc.), da resolução às vezes bastante árdua das palavras cruzadas de Robert Scipion à cópia de um texto enfim passado a limpo, das notas tomadas em uma conferência qualquer aos garranchos instantâneos de algo que poderia ser útil (um jogo de palavras, um jato de palavras, um jogo de letras ou aquilo que nós chamamos comumente de “ideia”), de um “trabalho” literário (escrever, sim, se colocar na sua mesa e escrever, se colocar na frente de sua máquina e escrever e escrever, escrever durante um dia inteiro, ou durante uma noite inteira, esboçar um plano, colocar os grandes Is e os pequenos as, fazer os rascunhos, colocar uma palavra ao lado de uma outra, olhar em um dicionário, recopiar, reler, rasurar, jogar fora, reescrever, classificar, reencontrar, esperar que a inspiração chegue, tentar arrebatar de alguma coisa que sempre parecerá um rabisco inconsistente qualquer coisas que se assemelhe a um texto, alcançar e não alcançar, sorrir (às vezes) etc.) a um trabalho apenas (elementar, alimentar): selecionar, em uma revista que proporciona, na área da biologia (*life sciences*), o resumo de quase todas as outras, os títulos suscetíveis de interessar os pesquisadores

para os quais eu devo proporcionar a documentação bibliográfica, redigir os fichamentos, reunir referências, corrigir os rascunhos etc.

Et coetera.

5

O espaço começa assim, apenas com palavras, signos traçados sobre a página em branco. Descrever o espaço: nomeá-lo, traçá-lo, como aqueles criadores de mapas marítimos que saturavam os litorais com nomes de portos, nomes de cabos, nomes de enseadas, até que a fronteira entre a terra e o mar seja traçada por uma contínua faixa textual. O aleph, aquele lugar borgiano onde o mundo todo é simultaneamente visível, não é nada mais que um alfabeto?

Espaço inventário, espaço inventado: o espaço se inicia com aquele mapa modelo das antigas edições do *Petit Larousse Illustré*, que representava, em 60cm², cerca de 65 termos geográficos, miraculosamente reunidos, deliberadamente abstratos: eis o deserto com seus oásis, seu uádi e seu chott, eis a fonte e o riacho, a torrente, o ribeirão, o canal, a confluência, o rio, o estuário, a embocadura e o delta do rio, eis o mar e suas ilhas, seu arquipélago, suas ilhotas, seus recifes, suas rochas submersas, seus rochedos, seu cordão litoral, e eis o estreito, o istmo e a península, a enseada e o ponto de estrangulamento, e o golfo e a baía, e o cabo e a calheta, e o pontal, e o promontório, a quase ilha, eis a lagoa e a falésia, eis as dunas, eis a praia, e as bacias, e os pântanos, eis o lago, eis as montanhas, o pico, o glaciar, o vulcão, o contraforte, a encosta, o passo, o desfiladeiro, eis a planície, e o planalto, e o declive, e a colina; eis a cidade e seu ancoradouro, e seu porto e seu farol...

Simulacro de espaço, simples pretexto para a nomenclatura: mas não é necessário sequer fechar os olhos para que esse espaço suscitado pelas palavras, esse único espaço de dicionário, esse único espaço de papel, anime-se, povoe-se, preencha-se: um grande comboio de mercadorias puxado por uma locomotiva a vapor passa sobre o viaduto; barcaças carregadas de cascalho sulcam os canais; pequenos veleiros manobram sobre o lago; um grande transatlântico escoltado por rebocadores penetra o ancoradouro; crianças jogam bola na praia; nos corredores sombreados dos oásis, um árabe usando um grande chapéu de palha cavalga a trote seu asno...

As ruas da cidade estão cheias de carros. Uma dona de casa de turbante bate um tapete à janela. Em pequenos jardins do subúrbio, dezenas de viveiristas estão podando árvores frutíferas. Um destacamento militar apresenta suas armas enquanto um oficial circundado com uma faixa tricolor inaugura desvelando a estátua de um general.

Há vacas nas pastagens, vinhateiro nos vinhedos, lenhadores nas florestas, cordadas de alpinistas nas montanhas. Há um carteiro em sua bicicleta que sobe exaustivamente nas curvas sinuosas de uma estradinha. Há lavadeiras na beira do rio, cantoneiros na beira dos caminhos, e fazendeiras alimentando as galinhas. Filas duplas de crianças saem ao pátio da escola. Há uma vila do final do século solitária, rodeada por altos prédios de vidro. Há pequenas cortinas de xadrez nas janelas, fregueses nos terraços dos cafés, um gato esquentando-se ao sol, uma senhora cheia de pacotes que acena para um táxi, um soldado vigiando um prédio público. Há garis enchendo caminhões de lixo, pintores de fachadas que instalam um andaime. Há babás nas praças, vendedores de livros de segunda mão ao longo do cais; há uma fila em frente à padaria, há um senhor passeando com seu cachorro, outro lendo seu jornal sentado em um banco, outro observando operários demolindo um conjunto de casas. Há um policial controlando o tráfego. Há pássaros nas árvores, marinheiros sobre o rio, pescadores às margens dele. Há uma mulher que levanta a porta de ferro de enrolar de seu armário. Há vendedores de castanhas, encanadores do departamento de águas e esgoto, vendedores de jornal. Há pessoas fazendo suas compras na feira.

Leitores estudiosos leem nas bibliotecas. Professores dão suas aulas. Estudantes fazem anotações. Contadores organizam colunas de números. Os aprendizes de confeitoria recheiam de creme de manteiga filas de carlinas. Pianistas fazem suas escalas. Sentados a suas mesas, meditativos e concentrados, escritores alinham palavras.

Imagen de Épinal. Espaço tranquilizador.

a cama

Durante muito tempo deitava-me por escrito.

Parcel Mroust

1

Geralmente utilizamos a página no sentido da maior de suas duas dimensões. O mesmo vale para a cama. A cama (ou, se preferirmos, a página) é um espaço retangular, maior no comprimento que na largura, no qual, ou sobre o qual, deitamos, normalmente no sentido longitudinal. Não encontramos camas “à italiana” salvo nos contos de fadas (O Pequeno Polegar e seus irmãos e As sete filhas do Ogro, por exemplo) ou em circunstâncias completamente anormais e geralmente adversas (êxodo, após um bombardeio etc.). Mesmo quando utilizamos a cama do modo mais comum, é quase sempre um sinal de catástrofe se muitos têm que dividi-la: a cama é um instrumento criado para o repouso noturno de uma ou duas pessoas, não mais que isso.

A cama é, portanto, o espaço individual por excelência, o espaço elementar do corpo (a cama-mônada), aquele que mesmo o homem mais completamente endividado tem o direito de conservar: os oficiais de justiça não têm o poder de levar *sua* cama; isso também significa – facilmente comprovável na prática – que não temos mais que uma cama, que é a *nossa* cama; quando há outras camas na casa ou no apartamento, elas são consideradas camas de hóspedes ou camas extras. Parece que só dormimos bem na nossa própria cama.

2

Cama = Ilha
Michel Leiris

Foi deitado de bruços na minha cama, que eu li *Vinte anos depois, A Ilha Misteriosa e Jerry na Ilha*. A cama se tornava a cabana de caçadores de peles, ou bote salva-vidas no oceano em fúria, ou baobá ameaçado pelo incêndio, tenda erguida no deserto, fenda propícia a alguns centímetros daquela por onde passavam meus inimigos com as mãos abanando.

Eu viajei muitas vezes imerso em minha cama. Para sobreviver eu levava comigo os cubos de açúcar que roubava na cozinha e que eu escondia sob o meu travesseiro de rolo (o que arranhava...). O medo – o terror, mesmo – estava sempre presente, apesar da proteção das cobertas e do travesseiro.

A cama: lugar da ameaça não formulada, lugar dos contrários, espaço do corpo solitário encoberto de seus haréns efêmeros, espaço enclausurado do desejo, lugar improvável de enraizamento, espaço do sonho e da nostalgia edipiana:

*Feliz quem pode dormir sem medo e sem remorsos
Na cama paternal, massiva e venerável
Onde todos os seus nascem da mesma forma que morrem.*
José-Maria de Heredia, *Troféus*.

3

Eu amo minha cama. Eu a tenho por um pouco mais do que dois anos. Anteriormente, ela pertencia a uma de minhas amigas que, tendo se mudado para um apartamento tão menor que sua cama, apesar de suas dimensões completamente ortodoxas, não cabendo então no espaço previsto para recebê-la, trocou por aquela que eu tinha e que era ligeiramente mais estreita.

(Eu escreverei um dia – veja o capítulo seguinte – a história, entre outras, de minhas camas.)

Eu amo minha cama. Eu amo ficar estendido sobre minha cama e olhar para o teto com olhar plácido. Eu lhe dedicaria voluntariamente o essencial de meu tempo (e principalmente de minhas manhãs) se as ocupações consideradas mais urgentes (a elaboração da lista seria cansativa) não me impedissem tão frequentemente. Eu amo os tetos, eu amo os frisos e rosetas: elas muitas vezes assumem para mim o lugar de Musa e o emaranhar dos floreios do reboco me remete naturalmente a outros labirintos que tramam as fantasias, as ideias e as palavras. Mas nós já não nos preocupamos mais com tetos. Nós os fazemos desesperadamente retilíneos ou, pior ainda, nós os enfeitamos com as ditas vigas aparentes.

Uma grande prancha de madeira me serviu, por muito tempo, de cabeceira. Com exceção de alimentos sólidos (eu normalmente não tenho fome quando

deitado na cama), ali se encontrava reunido tudo aquilo que me era indispensável, tanto no domínio do necessário quanto no domínio do fútil: uma garrafa de água mineral, um copo, um par de tesourinhas de unha (infelizmente carcomidas), uma revista de palavras-cruzadas do já citado Robert Scipion (eu aproveito a ocasião para lhe fazer uma pequena crítica: no 43º quadrado da referida revista, fora isso excelente, está – implicitamente – escrito *néanmoins* com duas letras m, o que, obviamente, distorce completamente a horizontal correspondente (em que não poderíamos decentemente escrever *assomnoir*) o que compromete sensivelmente a solução do jogo), um pacote de lenços de papel, uma escova de cerdas duras que me permitia dar ao pelo do meu gato (que é na realidade uma gata) um brilho que causava admiração em todos, um telefone, graças ao qual eu poderia, não somente dar aos meus amigos notícias da minha saúde, mas também responder às incontáveis chamadas de que eu não era da Sociedade Michelin, um rádio totalmente transistorizado, emitindo, durante todo o dia, se eu estivesse disposto, várias peças de música clássica intercaladas às notícias sussurradas sobre engarrafamentos, algumas dúzias de livros (alguns que eu pretendia ler e que não lia, outros que eu constantemente relia), álbuns de histórias em quadrinhos, pilhas de jornais, um kit completo para fumantes, várias agendas, cadernetas, cadernos e folhas soltas de papel, um despertador, naturalmente, um tubo de sal de frutas (vazio), outro de aspirinas (meio cheio ou, se preferirmos, meio vazio), ainda outro de Cequinal (medicamento antigripal, mais ou menos intocado), uma lâmpada, é claro, inúmeros folhetos que eu negligenciava para jogar fora, cartas, canetinhas, canetas esferográficas (umas e outras, muitas vezes secas...), lápis, um apontador, uma borracha (esses três últimos artigos especificamente destinados à resolução das palavras cruzadas acima mencionadas), um cascalho apanhado na praia de Dieppe, algumas outras pequenas lembranças e um calendário dos correios.

4

Algumas outras banalidades:

Passa-se mais de um terço da vida em uma cama.

A cama é um dos raros lugares onde adotamos, *grosso modo*, uma postura horizontal. Os outros são de uso muito mais especializado: mesa de operação, banco de sauna, *chaise longue*, praia, divã do psicanalista...

Técnicas do sono: a ideia de que deitar é algo natural é completamente inexata (ver Marcel Mauss, ‘Técnicas do Corpo’, em *Sociologia e Antropologia*, p.378; o parágrafo inteiro – muito sucinto, infelizmente – vale a pena citar).

Ler: FLUSSER, V. Du lit. *Cause commune* 2, n. 5, 21-27 (1973)

E as redes? E as esteiras? E os estrados? E as camas embutidas? E os divãs profundos como túmulos? E as enxergas de palha? E os vagões-dormitório? E as camas de acampamento? E os sacos de dormir colocados sobre colchões de ar colocados sobre um tatame?

o quarto

1

Fragments de um trabalho em curso

Eu conservo uma memória excepcional, acredito que até mesmo muito prodigiosa, de todos os lugares onde já dormi, à exceção daqueles de minha primeira infância – até por volta do fim da guerra – que se confundem sob a cinzenta monotonia de um dormitório de colégio. Para o restante, me basta simplesmente, quando eu estou deitado, fechar meus olhos e pensar com um mínimo de dedicação em determinado quarto para que quase instantaneamente todos os seus detalhes, o posicionamento das portas e janelas, a disposição dos móveis, me venham à memória, para que, mais precisamente, eu reviva a sensação quase física de estar novamente deitado naquele quarto.

Exemplo:

ROCK (Cornuália)

Verão 1954

Ao abrir a porta, a cama está quase imediatamente à esquerda. É uma cama bastante estreita, e o quarto também é bastante estreito (com uma diferença de poucos centímetros, a largura da cama mais a largura da porta somam pouco mais de um metro e cinquenta), e ele não é muito mais longo que largo. Na

extensão da cama, há um pequeno guarda-roupa. Bem ao fundo uma janela de guilhotina. À direita, um lavatório com bancada de mármore, com uma bacia e uma jarra de água, os quais eu creio que não utilizei muito.

Tenho quase certeza de que havia uma reprodução emoldurada sobre a parede da esquerda, em frente à cama; não qualquer reprodução colorida, mas um Renoir ou um Sisley.

Havia um linóleo sobre o chão. Não havia mesa ou poltrona, mas talvez uma cadeira, na parede da esquerda: onde eu jogava minhas roupas antes de me deitar; acho que nunca me sentei nela: eu não ia a esse quarto senão para dormir. Ele ficava no terceiro e último andar da casa, e eu tinha que ser muito cuidadoso subindo as escadas quando voltava tarde para não acordar minha senhoria e sua família.

Eu estava de férias, havia acabado de concluir o ensino médio; eu deveria, a princípio, residir em uma pensão que recebia colegiais franceses cujos pais desejavam que aperfeiçoassem o manejo da língua inglesa. Estando, porém, a pensão cheia, fui alojado com os habitantes locais.

Todas as manhãs, minha senhoria abria a minha porta e deixava aos pés de minha cama uma caneca fumegante de *morning tea*, que invariavelmente eu bebia frio. Eu me levantava sempre muito tarde e não consegui mais que uma ou duas vezes chegar a tempo de tomar o abundante café da manhã que era servido na pensão.

Lembramos sem dúvida de que foi durante aquele verão, após os acordos de Genebra e as negociações com Tunísia e Marrocos, que o planeta inteiro, pela primeira vez depois de várias décadas, conheceu a paz: essa situação não se prolongou muito mais do que alguns dias, e não creio que ela tenha sido reencontrada depois.

As memórias estão ligadas à estreiteza daquela cama, à estreiteza daquele quarto, ao amargor intenso daquele chá muito forte e muito frio: naquele verão, bebi *pinks*, doses de gim com pequenas adições de angostura, flertei, muito infrutiferamente, com a filha de um fíandeiro recentemente regressado de Alexandria, decidi me tornar escritor, me obstinei a tocar, em harmônios campestres, a única melodia que aprendi com sucesso: as 54 primeiras notas – tocadas com a mão direita, a esquerda muitas vezes falhando em acompanhar – de um prelúdio de Jean-Sebastian Bach...

O espaço ressuscitado do quarto é suficiente para reanimar, para restituir, para reacender as memórias mais fugazes, as mais triviais como as mais essenciais. A mera certeza cinestésica de meu corpo na cama, bem como a mera certeza topográfica da cama no quarto, reativa minha memória, dá-lhe uma acuidade, uma precisão que ela quase nunca tem em outras circunstâncias. Tal como uma palavra tirada de um sonho restitui, assim que escrita, toda a memória desse sonho, aqui, só o fato de saber (quase sem ter mesmo necessidade de procurar, simplesmente por me manter estendido por alguns instantes e tendo os olhos fechados) que a parede estava a minha direita, a porta a meu lado esquerdo (erguendo o braço, eu poderia tocar a maçaneta), a janela a minha frente faz surgir, instantânea e desordenadamente, um fluxo de detalhes cuja vivacidade me deixa atordoado: aquela jovem com jeito de boneca, aquele Inglês imensamente alongado que tinha o nariz ligeiramente torto (eu o vi novamente em Londres, quando fui passar três dias lá, ao fim de minha estada pseudolínguística: ele me levou a um pub repleto de folhagens onde, infelizmente, nunca mais consegui retornar, e a um passeio-concerto no Albert Hall, onde senti muito orgulho de ouvir, talvez sob a condução de Sir John Barbiroli, um concerto para gaita e orquestra especialmente escrito para Larry Adler...), os *marshmallows*, os *Rock rocks* (pirulitos decorados, uma especialidade dos balneários; o mais conhecido é o Brighton Rock que é, além de um jogo de palavras – há rochedos em Brighton assim como há falésias em Étretat –, o título de um romance de Graham Greene; ao Rock mesmo, ele era difícil de escapar), a praia cinza, o mar frio, e as paisagens silvestres, com suas velhas pontes de pedra, propícias à aparição de duendes ou fogos-fátuos...

Talvez seja porque o espaço do quarto funciona para mim como uma *madeleine* proustiana (sob a invocação da qual todo esse projeto é evidentemente colocado: ele não quereria ser nada além do que um rigoroso desenvolvimento dos parágrafos 6 e 7 do primeiro capítulo da primeira parte (Combray) do primeiro volume (*O caminho de Swann*) de *Em busca do tempo perdido*, que eu empreendi, vários anos atrás, a realizar um inventário, tão exaustivo e preciso quanto possível de *todos os Lugares onde já dormi*. Praticamente nem comecei a descrevê-los; em contrapartida, creio que mais ou menos consegui listar todos: há aproximadamente duzentos (cada ano aumentam em apenas meia dúzia: me tornei bastante caseiro). Ainda não estou definitivamente certo da maneira como

os classificaria. Certamente não por ordem cronológica. Provavelmente não por ordem alfabética (ainda que seja a única organização cuja pertinência não seria preciso justificar). Talvez segundo suas disposições geográficas, o que acentuaria o aspecto “guia” desta obra. Ou mesmo, segundo uma perspectiva temática que poderia desembocar numa espécie de tipologia dos quartos:

1. *Meus quartos*
2. *Dormitórios e alojamentos*
3. *Quartos amigos*
4. *Quartos de visita*
5. *Leitos improvisados (divãs, carpete + almofada, tapetes, chaises longues etc.)*
6. *Casas de campo*
7. *Vilas alugadas*
8. *Quartos de hotel*
 - a. hotéis sujos, quartos domiciliares, imóveis mobiliados
 - b. palácios
9. *Condições incomuns: noites no trem, no avião, no carro; noites no barco; noites de plantão; noites na delegacia; noites em uma barraca; noites no hospital; noites em claro etc.*

Em alguns desses quartos, eu passei vários meses, vários anos; na maioria, eu não passei mais que alguns dias ou algumas horas; talvez seja imprudente de minha parte pretender me lembrar de cada um deles: qual era o desenho do papel de parede daquele quarto do Hotel Lion D'Or, em Saint-Chely-d'Apcher (o nome – muito mais surpreendente dito do que escrito – dessa capital do distrito de Lozère que estava, por razões que ignoro, ancorado na minha memória desde o terceiro ano e que eu havia insistido muito para que nós ali parássemos)? É, contudo, evidentemente das memórias ressurgidas desses quartos efêmeros que eu espero as grandes revelações.

2Pequeno problema

Quando, em um determinado quarto, muda-se a cama de lugar, é possível dizer que se mudou de quarto ou o quê?

(Cf. topoanálise)

3

Viver em um quarto, o que é? Viver em um lugar é se apropriar dele? O que é se apropriar de um lugar? A partir de que momento um lugar é verdadeiramente seu? É quando se coloca de molho seus três pares de meias em um balde de plástico rosa? É quando o espaguete é requentado em um fogareiro de camping? É quando se usam todos os cabides descasados do guarda-roupa? É quando se prega na parede um velho postal que representa o Sonho de Santa Úrsula de Carpaccio? É quando ali são experimentadas as ânsias da espera ou as exaltações da paixão, ou os tormentos das dores de dente? É quando se estica sobre as janelas cortinas que nos agradam, e se coloca o papel de parede e se lixa o piso de madeira?

4Pequeno pensamento plácido n. 1

Qualquer dono de gato dirá com razão que os gatos habitam muito melhor as casas do que os homens. Mesmo nos espaços mais terrivelmente quadrados, eles sabem encontrar os cantos mais favoráveis.

Pequeno pensamento plácido n. 2

O tempo que passa (minha História) deposita resíduos que se empilham: fotos, desenhos, carcaças de canetinhas secas há tempos, camisas, copos perdidos e copos não devolvidos, embalagens de charutos, caixas, borrachas, postais, livros, poeira e bibelôs: isso é o que eu chamo de minha fortuna.

O apartamento

1

Durante dois anos, tive uma vizinha muito velha. Ela vivia no prédio há setenta anos, ela era viúva há sessenta anos. Durante os últimos anos de sua vida, depois de ter quebrado a cabeça do fêmur, nunca foi mais além do andar de seu apartamento. O porteiro, ou algum jovem do prédio, era quem se encarregava de seus afazeres na rua. Muitas vezes ela me parou na escada para perguntar em que dia estávamos. Um dia fui buscar para ela uma fatia de presunto. Ela me ofereceu uma maçã e me convidou para entrar. Vivia cercada por móveis extremamente sombrios que ela passava seu tempo a polir.

2

Alguns anos atrás, um dos meus amigos criou o projeto de viver um mês inteiro em um aeroporto internacional, sem nunca sair dele (a não ser, sendo todos os aeroportos internacionais por definição idênticos, para pegar um avião que o conduzisse a outro aeroporto internacional). Que eu saiba, ele nunca realizou esse projeto, mas não se vê o que poderia objetivamente o impedir: o essencial das atividades vitais e a maioria das atividades sociais podem se cumprir sem dificuldade no âmbito de um aeroporto internacional: lá se encontram profundas poltronas e bancos não muito desconfortáveis e, muitas vezes, salas de repouso onde os viajantes em trânsito podem tirar uma rápida soneca; lá se encontram banheiros, chuveiros, e, muitas vezes, saunas e banhos turcos; lá se encontram cabeleireiros, pedicures, enfermeiras, massagistas-fisioterapeutas, engraxates, lavanderias expressas, que fazem igualmente o obséquio de reparar saltos e fazer cópias de chaves, relojoeiros e ópticas; lá se encontram restaurantes, bares e cafeterias, lojas de couro e perfumarias, floristas, livrarias, lojas de discos, tabacarias e lojas de doces, lojas de canetas e fotógrafos; lá se encontram praças de alimentação, cinemas, correio, serviços de secretaria volante e, evidentemente, uma enxurrada de bancos (pois é praticamente impossível, nos nossos dias, viver sem ter relações com um banco).

O interesse de tal empreitada estaria, sobretudo, no seu exotismo: um deslocamento, mais aparente do que real, dos hábitos e dos ritmos, os pequenos problemas de adaptação. Isso se tornaria sem dúvida, rapidamente, cansativo; no fim das contas, isso seria muito fácil e por consequência, pouco conclusivo: um aeroporto, visto sob esse ângulo, não é mais do que uma espécie de galeria comercial: um simulacro de bairro; ele oferece, aproximadamente, os mesmos serviços que um hotel. Não se poderia, portanto, tirar de tal empreitada alguma conclusão prática, nem no sentido da subversão, nem no sentido da adaptação. No máximo, poderia servir como tema de reportagem, ou como ponto de partida para um enésimo cenário cômico.

3

Um quarto é um cômodo no qual há uma cama; uma sala de jantar é um cômodo no qual há uma mesa e cadeiras e, frequentemente, um aparador; uma sala de estar é um cômodo no qual há poltronas e um sofá; uma cozinha é um cômodo no qual há um fogão e uma torneira; um banheiro é um cômodo no qual há uma torneira em cima de uma banheira; quando há apenas um chuveiro, se chama box; quando há apenas um vaso, se chama lavabo; uma entrada é um cômodo em que pelo menos uma das portas conduz ao exterior do apartamento; acessoriamente, se pode encontrar um cabideiro; um quarto de criança é um cômodo no qual coloca-se uma criança; um armário de vassouras é um cômodo no qual colocam-se as vassouras e o aspirador de pó; uma dependência é um cômodo que se aluga para um estudante.

Dessa lista, que poderia ser facilmente continuada, é possível tirar estas duas conclusões elementares que proponho a título de definições:

1. Todo apartamento é composto por uma quantidade variável, mas limitada, de cômodos.
2. Cada cômodo tem uma função específica.

Parece difícil ou, melhor, parece irrisório questionar essas evidências. Os apartamentos são construídos por arquitetos que têm ideias muito precisas sobre o que deve ser uma entrada, uma sala de estar (*living-room, recepção*), um quarto de casal, um quarto de criança, uma dependência, um *corredor*, uma cozinha e um banheiro. A princípio, entretanto, todos os cômodos *grosso modo*

se parecem, não vale a pena tentar nos impressionar com histórias de módulos e outras banalidades: não são mais que espécies de cubos, digamos de paralelepípedos retângulos; sempre há ao menos uma porta e, ainda frequentemente, uma janela; são aquecidos suponhamos por um radiador e estão equipados com uma ou duas tomadas (raramente mais do que isso, mas não quero começar a falar sobre a mesquinharia dos empreiteiros, porque eu não terminaria nunca). Em suma, um cômodo é um espaço muito maleável.

Não sei, não quero saber onde começa e onde termina o funcional. O que me parece, em todo caso, é que na divisão-padrão dos apartamentos de hoje, o funcional funciona segundo um procedimento unívoco, sequencial e nictemeral:³ as atividades cotidianas correspondem às faixas horárias, e cada faixa horária corresponde a um dos cômodos do apartamento. Vê-se, a seguir, um modelo apenas caricatural:

| | | |
|-------|--|----------------------|
| 07.00 | A mãe se levanta e prepara o café da manhã na | COZINHA |
| 07.15 | A criança se levanta e vai ao | BANHEIRO |
| 07.30 | O pai se levanta e vai ao | BANHEIRO |
| 07.45 | O pai e a criança tomam o café da manhã na | COZINHA |
| 08.00 | A criança pega seu casaco na e vai à escola. | ENTRADA |
| 08.15 | O pai pega seu casaco na e vai ao escritório | ENTRADA |
| 08.30 | A mãe faz a toalete no | BANHEIRO |
| 08.45 | A mãe pega o aspirador de pó no e faz a faxina (passa por todos os cômodos do apartamento, mas eu renuncio a listá-los) | ARMÁRIO DE VASSOURAS |
| 09.30 | A mãe pega a sacola de compras na e seu casaco na e vai fazer compras | COZINHA ENTRADA |
| 10.30 | A mãe volta do mercado e deixa seu casaco na | ENTRADA |
| 10.45 | A mãe prepara o almoço na | COZINHA |

³ Eis a frase mais bonita do livro!

| | | |
|-------|---|-------------------|
| 12.15 | O pai volta do escritório e pendura seu casaco na | ENTRADA |
| 12.30 | O pai e a mãe almoçam na (a criança almoça na escola) | SALA DE JANTAR |
| 13.15 | O pai pega seu casaco na e volta ao escritório | ENTRADA |
| 13.30 | A mãe lava louça na | COZINHA |
| 14.00 | A mãe pega seu casaco na e sai para dar um passeio ou fazer compras antes de ir encontrar a criança na saída da escola | ENTRADA |
| 16.15 | A mãe e a criança voltam e deixam novamente seus casacos na | ENTRADA |
| 16.30 | A criança toma seu lanche na | COZINHA |
| 16.45 | A criança vai fazer os seus deveres no | QUARTO DA CRIANÇA |
| 18.30 | A mãe prepara o jantar na | COZINHA |
| 18.45 | O pai volta do escritório e deixa seu casaco na | ENTRADA |
| 18.50 | O pai vai lavar as mãos no | BANHEIRO |
| 19.00 | Toda a família janta na | SALA DE JANTAR |
| 20.00 | A criança vai escovar os dentes no | BANHEIRO |
| 20.15 | A criança vai se deitar em seu | QUARTO DA CRIANÇA |
| 20.30 | O pai e a mãe vão á eles veem televisão, ou então escutam o rádio, ou então jogam cartas, ou então o pai lê o jornal enquanto a mãe costura, enfim, eles se entretêm | SALA DE ESTAR |
| 21.45 | O pai e a mãe vão escovar os dentes no | BANHEIRO |
| 22.00 | O pai e a mãe vão se deitar em seu | QUARTO |

Observa-se, nesse modelo do qual eu gostaria de destacar o caráter fictício e problemático permanecendo persuadido de sua exatidão elementar (ninguém vive exatamente assim, certamente, mas é ainda assim, e não de outra forma, que os arquitetos e os urbanistas nos veem viver ou querem que nós vivamos), observa-se, então, por um lado, que a sala de estar e o quarto têm um pouco mais de importância que o armário de vassouras (dentro do armário de vassouras,

colocamos o aspirador; dentro do quarto colocamos corpos exaustos: isso remete às mesmas funções de recuperação e de manutenção) e, por outro lado, que meu modelo não seria praticamente modificado se no lugar de ter, como aqui, os espaços separados pelas paredes delimitando um quarto, uma sala de estar, uma sala de jantar, uma cozinha etc., considerássemos, como se faz muito hoje, um espaço supostamente único e pseudomodulável (saleta, sala de jantar etc.): ter-se-ia, então, não uma cozinha, mas um canto-cozinha, não um quarto, mas um canto-repouso, não uma sala de jantar, mas um canto-refeições.

Pode-se imaginar, sem esforço, um apartamento cuja disposição repousaria, não mais sobre atividades cotidianas, mas sobre funções de relações: não é de outra forma, ademais, que se operava a divisão modelo dos cômodos ditos de recepção nas mansões do século XVIII ou nos grandes apartamentos burgueses do fim do século: sequência de salas enfileiradas, antecedida por um grande vestíbulo, e cuja especificação se apoia sobre variações mínimas que giram todas ao redor da noção de recepção: grande sala, pequena sala, escritório do Senhor, budoar da Senhora, sala de fumar, biblioteca, sala de jogos etc.

Talvez seja preciso um pouco mais de imaginação para se representar um apartamento cuja divisão estivesse fundada sobre funções sensoriais: concebemos muito bem o que poderia ser um gustatório ou um auditório, mas podemos nos perguntar ao que se pareceria um visatório, um olfatório, ou um palpatório...

De maneira um pouco mais transgressiva, podemos pensar em uma partilha repousando não mais sobre ritmos circadianos, mas sobre ritmos heptadianos:⁴ isso nos daria apartamentos de sete cômodos, respectivamente chamados: o segundatório, o terçatório, o quartatório, o quintatório, o sextatório, o sabatório, e o domingoatório. Esses dois últimos cômodos, é importante salientar, já existem, abundantemente comercializados sob o nome de “residências secundárias”, ou “casas de fim de semana”. Não é mais estúpido imaginar um cômodo que seria exclusivamente dedicado à segunda-feira do que construir vilas que só servem para sessenta dias por ano. O segundatório poderia perfeitamente ser

⁴ Um *habitat* baseado sobre um ritmo circa-anual existe para alguns *happy few* que dispõem de suficientes residências para poder se esforçar em conciliar seu senso de valor, seu gosto por viagens, as condições climáticas e os imperativos culturais. Os encontraremos, por exemplo, em janeiro no México, em fevereiro na Suíça, em março em Veneza, em abril em Marraquexe, em maio em Paris, em junho no Chipre, em julho em Beirute, em agosto na Dordonha, em setembro na Escócia, em outubro em Roma, em novembro na Costa Azul e em dezembro em Londres...

uma lavanderia (nossos antepassados rurais lavavam roupa na segunda) e o terçatório uma sala de estar (nossos antepassados citadinos recebiam visitas de bom grado toda terça). Isso, evidentemente, não nos afastaria muito do funcional. Melhor seria, tanto quanto possível, imaginar uma disposição temática, um pouco análoga àquela que existia nos bordéis (após seus fechamentos, e até os anos 50, converteram-se em casas de estudantes; vários de meus amigos viveram assim em uma antiga “casa” da rua de l’Arcade: um deles viveu no “quarto de tortura”, um outro no “avião” (cama em formato de cabine, falsas janelas, etc.), um terceiro “na cabana do caçador” (paredes forradas de lenha falsa etc.); esses fatos merecem ser lembrados, particularmente ao autor do artigo “Habitar o inabitual” (*Cause Commune*, 1, no 2, 13-16, 1972) que é igualmente o estimável diretor da coleção na qual aparece esta obra): o segundatório, por exemplo, imitaria um barco; dormiríamos sobre redes, lavaríamos o convés com muita água, e comeríamos peixe; o terçatório, por que não?, comemoraria uma das grandes conquistas do homem sobre a natureza, a descoberta do Polo (Norte ou Sul, tanto faz), ou a escalada do Everest: o cômodo não seria aquecido, dormiríamos sob espessas peles, a alimentação seria à base de pemmican (conserva de carne nos fins de mês, carne-seca nos dias melhores); o quartatório glorificaria evidentemente as crianças: é, desde algum tempo, o dia em que elas não vão mais à escola; isso poderia ser uma espécie de casa de doces: os muros seriam de pão de mel e os móveis de massinha de modelar etc. etc.

4

De um espaço inútil

Em várias ocasiões eu tentei imaginar um apartamento no qual um cômodo seria inútil, absoluta e deliberadamente inútil. Não seria um depósito, não seria um quarto suplementar, nem um corredor, nem uma despensa, nem um recanto. Seria um espaço sem função. Não serviria para nada, não remeteria a nada.

Foi-me impossível, apesar dos meus esforços, levar esse pensamento, essa imagem, até o fim. A própria linguagem, parece-me, mostrou-se inapta a descrever esse nada, esse vazio, como se não pudéssemos falar a não ser do que é pleno, útil e funcional.

Um espaço sem função. Não “sem função precisa”, mas precisamente sem função; não multifuncional (isso todo mundo sabe fazer), mas afuncional. Evidentemente, não teria sido um espaço destinado unicamente a “liberar” os outros (depósito, armário embutido, guarda-roupa, organizador etc.), mas um espaço, repito, que não teria servido para nada.

Às vezes eu chego a não pensar em nada, e nem sequer como o Amigo Pierrot na morte de Luis XVI: de repente me dou conta de que estou aqui, que o metrô acaba de parar e que tendo deixado a estação Dugommier, há noventa segundos, agora eu estou sem dúvida alguma em Daumesnil. Mas, nesse caso, não cheguei a pensar o nada. Como pensar o nada? Como pensar o nada sem colocar automaticamente algo ao redor desse nada, esse que cria um buraco no qual rapidamente se coloca algo, uma prática, uma função, um destino, um olhar, uma necessidade, uma ausência, um excesso...?

Tentei seguir com docilidade essa ideia tão difusa. E encontrei muitos espaços inutilizáveis e muitos espaços inutilizados. Mas eu não queria nem o inutilizável, nem o inutilizado, mas o inútil. Como prescindir das funções, prescindir dos ritmos, dos costumes, como prescindir da necessidade? Eu me imaginei vivendo em um apartamento imenso, tão imenso que eu não conseguia me lembrar quantos cômodos tinha (eu soube antigamente, mas esqueci e eu sabia que era demasiado velho para recomeçar uma contagem tão complicada): todos os cômodos, salvo um, serviriam para algo. A questão era encontrar o último. Não era mais difícil, em suma, que encontrar, no caso dos leitores de *A Biblioteca de Babel*, o livro que dava a chave para os outros. Havia efetivamente, algo muito próximo da vertigem borgesiana de querer imaginar uma sala reservada para a audição da “Sinfonia nº 48 em Dó”, chamada Maria-Theresa, de Joseph Haydn, outra consagrada à leitura do barômetro ou à limpeza do meu dedo gordo do pé direito...

Pensei no velho príncipe Bolkonski que, quando se inquieta com a condição de seu filho, procura em vão durante toda a noite, de quarto em quarto, com uma tocha na mão e seguido por seu criado Tikhone carregando mantas de pele, a cama onde finalmente encontrará o sono. Pensei em um romance de ficção científica em que a própria noção de *habitat* haveria desaparecido; pensei em outra novela de Borges (*O Imortal*), na qual alguns homens que haviam perdido a necessidade de viver e de morrer constroem palácios em ruínas e

escadas inutilizáveis; pensei nas gravuras de Escher e em quadros de Magritte; pensei em uma gigantesca caixa de Skinner: um quarto inteiramente preto, um único botão em uma das paredes: ao apertar o botão aparece durante um breve instante algo como uma cruz de Malta cinza sobre fundo branco...; pensei nas grandes pirâmides e nos interiores das igrejas de Saenredam; pensei em alguma coisa japonesa; pensei na vaga lembrança que eu tinha de um texto de Heissenbüttel, em que o narrador descobre um cômodo sem portas e janelas; pensei em sonhos que havia tido sobre o mesmo tema, descobrindo em meu próprio apartamento um cômodo que eu não conhecia...

Eu jamais cheguei a qualquer coisa de verdadeiramente satisfatória. Mas não penso ter perdido completamente meu tempo tentando atravessar esse limite improvável: por meio desse esforço tenho a impressão de que transparece alguma coisa que poderia ter o estatuto de habitável...

5

Mudar-se

Sair de um apartamento. Vazar. Levantar acampamento. Meter o pé. Cair no mundo.

Inventariar arrumar classificar selecionar

Eliminar descartar se livrar

Quebrar

Queimar

Descer desencerrar despregar descolar desparafusar desenganchar

Desligar desatar cortar puxar desmontar dobrar cortar

Rolar

Empacotar embalar atar enlaçar empilhar reunir amontoar amarrar envelopar proteger cobrir envolver apertar

Tirar carregar levantar

Varrer

Fechar

Partir

Instalar-se

limpar verificar tentar mudar adaptar assinar esperar imaginar inventar investir decidir vergar dobrar curvar revestir equipar desencapar rachar girar retornar golpear resmungar disparar amassar orientar proteger cobrir desperdiçar arrancar cortar conectar esconder desencadear acionar instalar bricolar aplicar romper atar passar comprimir amontoar repassar polir consolidar afundar cravar pendurar organizar serrar fixar pregar marcar anotar calcular subir medir dominar ver percorrer influir com todo o seu peso revestir lixar pintar esfregar raspar unir subir tropeçar atravessar perder achar revolver perder tempo escovar mastigar desbastar camuflar mastigar ajustar ir e vir lustrar deixar secar admirar se encantar se exasperar se impacientar postergar apreciar adicionar intercalar selar pregar aparafusar fincar costurar se agachar se empoleirar se lastimar centrar aceder lavar ensaboar avaliar contar sorrir apoiar tirar multiplicar ficar plantado esboçar comprar adquirir receber devolver desembalar desfazer emoldurar enquadrar engastar observar considerar sonhar pregar cavar pagar o pato acampar aprofundar elevar arranjar se sentar se encostar se arquear enxaguar desenroscar completar categorizar varrer suspirar associar trabalhando umedecer se envolver arrancar exibir grudar jurar insistir traçar lixar escovar pintar cavar conectar acender iniciar soldar se curvar despregar afiar apontar deambular diminuir sustentar agitar antes de usar aguçar se extasiar aperfeiçoar despachar raspar espanar manobrar pulverizar equilibrar verificar umedecer carimbar esvaziar triturar esboçar explicar levantar os ombros sobrepor dividir andar pra lá e pra cá fazer estender minutar justapor aproximar combinar cair laquear tapar isolar avaliar alfinetar arrumar regar pendurar recomeçar intercalar espalhar lavar procurar entrar relaxar

se instalar

habitar

viver

André Vechi Torres é doutor em literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio e atua como crítico de arte e pesquisador autônomo.

Mônica Coster é artista, professora efetiva do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz e Fora e doutoranda em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Rafael Amorim é doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Tradução recebida em março de 2025 e aprovada em abril de 2025.

Como citar:

PEREC, Georges. Espécies de espaços. Tradução de André Vechi Torres, Mônica Coster e Rafael Amorim. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 395-426, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n49.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>