



Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 3 (2020).-
Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes da UFRJ

Ano 5, Nº 9 – Novembro de 2020

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Já conhece o apoia.se da Desvio?

Ajude trabalhadores da cultura que atuam na Revista durante a pandemia.

Estamos na ativa desde 2016 democratizando acessos e espaços acadêmicos, apoiando e publicando jovens artistas. Tudo realizado de forma independente.

<http://apoia.se/ajudeadesvio>



EXPEDIENTE

Reitora
Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor
Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitora de Graduação - PR1
Gisele Viana Pires

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa - PR2
Profª Denise Maria Guimarães Freire

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3
Eduardo Raupp de Vargas

Pró-Reitora de Pessoal - PR4
Luzia da Conceição de Araújo Marques

Pró-Reitora de Extensão - PR5
Profª. Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Governança - PR6
Andre Esteves da Silva

Pró-reitor de Políticas Estudantis - PR7
Roberto Vieira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora
Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor
Hugo Borges Backx



Editora-chefe
Gabriela Lúcio



Editor-chefe
João Paulo Ovídio



Diretora de arte
Ana Elisa Azevedo



Editora associada
e de criação
Alice Garambone



Editora de pesquisa
e projetos
Paula Peregrina



Produtora de conteúdo
e colunista
Clarisse Gonçalves



Produtora de conteúdo
Emmanuele Russel



Produtora de conteúdo
Marcela Tavares



Produtora de conteúdo
e mídias sociais
Natália Candido

COLABORADORES VISITANTES



Alessandro Bandeira



Alice Alfnito



Alice Ferraro



Amanda Tavares



Cecilia Ojeda



Fabrice Guimarães



Gabriela Mazza



Laura Pinheiro



Luiza Amaral



Tales Frey



Vitor Martins

EDITORIAL

No momento em que este texto é escrito, nos encontramos no último trimestre deste longo ano de 2020. A pandemia de COVID-19 se encontra longe de alguma previsão de fim, mas aos poucos, atividades são retomadas. A vida segue em um estado de semi-normalidade, ou como muitos dizem, o “novo normal”.

Para nós, educadores, pensadores e artistas o mundo sempre serviu de espelho, trabalhamos com o que reflete - com o que nos toca. E não poderia ser diferente durante tempos tão incertos.

Em 1816, Mary Shelley iniciava a escrita de “Frankenstein, ou o Prometeu moderno”. As circunstâncias que levaram a produção desta obra em muito se assemelham com as quais nos encontramos agora. O ano de 1816 ficou conhecido como “o ano sem verão”, e na ocasião em que foi proposta a ideia de escrever uma história de terror, a escritora se encontrava isolada em uma casa com amigos devido às condições climáticas.

Outros artistas como Caspar Friedrich David e J.M.W. Turner também foram influenciados pelo evento;

uma erupção vulcânica que lançou na atmosfera nuvens e cores que por eles foram documentadas. Essa sensibilidade em observar - e sobretudo documentar - o seu meio, típico de artistas e pensadores é facilmente observada neste ano de 2020.

Com os meses de isolamento, fomos forçados a nos voltar cada vez mais para dentro. O que não significa ignorar o exterior, mas sim, pensar à partir dele. Observamos agora um descaso genocida por parte de um governo que destrói nossas florestas e deixa sua população à mercê de um vírus letal.

Similar ao acontecido no passado - trancados em casa, por condições alheias à nossas vontades e desejos - as formas de perceber o presente, o passado e futuro se modificam. Os afetos se transformam, as trocas que não podem mais ser presenciais, se realizam virtualmente. A equipe da Revista Desvio é composta de voluntários envolvidos em arte, educação, patrimônio e cultura - esferas constantemente atacadas por um grande projeto de desmonte à anos.

O persistir em trabalhar, pensar e criar é mais do que um posicionamento: é necessário para manter viva nossa vontade de continuar apesar de todas as circunstâncias. Nós, da Revista Desvio nos voluntariamos porque acreditamos que o que fazemos é de fundamental importância: para nós e outros trabalhadores da cultura.

Fica evidente o quanto é vital a necessidade de compartilhar processos, pesquisas e produções artísticas: nesta edição da revista contamos com a segunda parte das submissões recebidas em nossa chamada. A abundância de material é motivo de orgulho para nós, e apenas reafirma o quanto acreditamos no projeto da Revista Desvio.

A arte da capa fica por conta da artista Juliana Trajano, com a tela “Porque o senhor atirou em mim?” - uma crítica à maneira como a população racializada é alvo de mortes desnecessárias com a justificativa de estar portando objetos erroneamente considerados armas. Mesmo

em tempos de pandemia, esta forma escancarada de racismo não cessou. Ainda há muito a ser mudado.

Esta edição conta com artigos, ensaios e textos livres - e desde a edição anterior - com um Caderno especial com a temática Escritos de artistas ou Experimentar a escrita. Nota-se algumas semelhanças com o conteúdo desta edição e o momento em que vivemos.

Questões relacionadas às observações da cidade e de seus mecanismos estão presentes nos textos de Roberta Mathias, Luiz Balthar e Julia Guimarães Alves e Matheus Dal Bem Busetto e Vanessa Ribeiro Amorim. Em tempos de isolamento social em ambiente doméstico, o pulsar urbano é motivo de reflexão. A cidade como potência aparece no texto de Lili Anjos, onde o samba é o movimento que desloca e transforma.

O ambiente doméstico, cada vez mais presente em nosso dia a dia, aparece como experiência, no texto de Gabriel Fampa. A memória afetiva, também muito ligada à



casa, é mencionada no trabalho de Victor Marcelo, presente na dupla de artistas. Do doméstico familiar à ancestralidade, encontramos o texto de Dori Nigro - uma experiência ao mesmo tempo confrontante com os apagamentos e com a ternura da identificação com seus antepassados. Durante tempos tão incertos, buscamos conforto e reflexão também na arte do cinema. Novas perspectivas estão presentes nos textos de Marcos Gabriel Faria, Ericka Devilart e Analia Bicalho, que se aprofundam em discussões teóricas acerca de produções cinematográficas, o horror e o sublime e a figura de sex-symbol da atriz Marilyn Monroe, respectivamente. Já na escrita de Doda Paranhos, temos a questão de gênero como ponto central de discussão sobre cinema.

Augusto Henrique da Costa e Noah Mancini relatam uma das experiências que se modificou radicalmente por conta do isolamento social: a montagem de uma exposição. De forma similar, o texto de Rafael Amorim reflete sobre os processos de residência artística, suas potências e trocas com o entorno. Questões que irão certamente se modificar a partir deste período onde o cuidar de si também é o cuidar do outro.

Resistir à opressão e defender a arte como ferramenta de educação são assuntos que também têm sido discutidos - as dificuldades de professores e alunos com o ensino à distância ultrapassam a discussão sobre qualidade de conteúdo. A falta que faz o afeto e a atenção, comuns ao ambiente escolar é uma ferida que teremos todos que cuidar juntos.

Gunga Guerra, em seu trabalho reafirma: "menos opressão, mais educação" - e é através dela que se faz mais forte a arte. Afinal de contas, arte é liberdade e emancipação, como presente no texto de Alex Frechette.

Democratizar o acesso à informação também é uma preocupação para nós da Revista Desvio, por isso nesta edição contamos também com a tradução do texto de Eva Cockcroft, "Expressionismo abstrato, arma da Guerra Fria". A História da arte também está presente nos textos de Richard Gomes - relacionando a potência das imagens cristãs medievais com o trabalho do artista brasileiro Claudio Pastro, e no de Felipe Saldanha "Mamutte" - sobre o escultor falecido no ano passado Francisco Brennand a presença de suas esculturas na cidade de Recife.

A arte, presente em nosso dia a dia, pensamentos e pesquisas também dá forma aos textos poéticos nesta presente edição, de Amauri com "Até engolir" e Ana Paula Lopes, com "O sopro da folhas de Ossain". A natureza interna em Amauri conversa com a de Ana Paula, que reverencia nossas florestas e toca na questão da destruição: nosso planeta está morrendo.

Precisamos agir, por nossos ancestrais e nossas futuras gerações.

Encerramos esse texto afirmando que resistir é existir. Em um mundo tão imerso em caos, egoísmo e destruição, a esperança na construção de afetos e trocas, entre nós, trabalhadores da cultura, educadores e artistas é um ato de rebeldia. Ousar esperar e agir para tempos melhores chegarem é lutar contra todas as forças destrutivas desta sociedade que compartilhamos.

SIGAMOS!

SUMÁRIO

ARTISTA DA CAPA: *Por que o senhor atirou em mim?* JULIANA TRAJANO

- 14** Rever e reescrever a cidade do Rio de Janeiro: uma construção de apagamentos e uma reconstrução de resistências **ARTIGO**
Roberta Mathias e Luiz Baltar
- 38** A arte sacra como instrumento litúrgico pós Concílio Ecumênico Vaticano II **ARTIGO**
Richard Gomes
- 56** Sem-teto, arquitetura e arte: um ensaio sobre a cegueira em situações de crise **ARTIGO**
Vanessa Ribeiro
- 66** Territórios sônicos nos espaços públicos da metrópole carioca
Julia Guimarães Alves e Matheus Dal Bem Busetto **ARTIGO**
- 82** Dicotomia social e cultural: a formação das favelas e a criminalização e resistência do samba no Rio de Janeiro **ARTIGO**
Lili Anjos
- 96** Depoimento Montagem Povera #2 **RELATÓRIO**
Augusto Henrique da Costa e Noah Mancini
- 120** Hegel e o “fim da arte”: pintura e cinema modernos **ARTIGO**
Marcos Faria
- 136** Expressionismo abstrato, arma da Guerra Fria
Eva Cockcroft **(TRADUÇÃO de Alice Garambone)**

156 A Estética do Horror Delicioso: as diferentes aplicações do conceito de sublime no terror *Carrie, a estranha* **ENSAIO**
Ericka Devillart

174 O desmonte da sex-machine: uma breve leitura de Marilyn Monroe **ENSAIO**
Analia Bicalho

190 O Gozo de Francisco Brennand **ARTIGO**
MAMUTTE [Felipe Saldanha Odier]

220 O sopro das folhas de Ossain **TEXTO LIVRE**
Ana Paula Lopes

PÁGINA DUPLA

228 Mais educação, menos opressão *GUNGA GUERRA Pardo* **VICTOR MARCELO**

CADERNO ESPECIAL

234 Terreno Baldio: Experiência nº 2 **ENSAIO**
Rafael Amorim

241 Arte é emancipação **TEXTO LIVRE**
Alex Frechette

248 Até Engolir **TEXTO LIVRE**
Amauri

250 Me fode! Me fode! A violência estratégica em *Virginie Despentes* **ARTIGO**
Doda Paranhos

266 SEREI/A **TEXTO LIVRE**
Dori Nigro

298 Cúmulo - relato de prática artística **TEXTO LIVRE**
Gabriel Fampa

REVER E REESCREVER A CIDADE DO RIO DE JANEIRO

UMA CONSTRUÇÃO DE APAGAMENTOS E UMA RECONSTRUÇÃO DE RESISTÊNCIAS

Roberta Filgueiras Mathias¹

Luiz Baltar²

RESUMO: Nesse artigo, pretendemos sair de uma situação de agressão religiosa e cultural à Imagem de Anastácia que ficava/fica em frente à Igreja de Cosme e Damião em Olaria para pensar a série de apagamentos pelos quais a cidade vem passando desde sua construção e também para pensar nossos trabalhos enquanto artista e etnógrafa. Após o século XX é, principalmente, a região suburbana que enfrenta essa batalha cultural na qual o que está em jogo não é somente verba e criação de recursos, mas as próprias versões de histórias. Acreditando na pluralidade de percepções, mas também na diversidade de discursos pretendemos dialogar com os percursos e as obras apresentadas para retratar a subjetividade violentada pela qual ainda passa grande parte da população da cidade e fazer da arte e da metodologia caminhos para se repensar a cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVES: arte; cidade; reurbanização; resistência cultural.

1> Experiência em Antropologia Urbana e Visual. Especializada em Cultura e Filosofia. Mestre em Filosofia -Estética. Doutoranda em Antropologia Social (UNSAM- Bs.As), iniciará o Doutorado no PPCIS-UERJ em 2020 na área de Urbanidades e Artes latino-americanas. Professora convidada da pós-graduação em Fotografia e Imagem-UCAM, leciona disciplinas que relacionam Antropologia e Visualidades. E-mail: mathias.beta@gmail.com

2> Formado em Gravura pela Escola de Belas Artes/UFRJ, em fotografia pela Escola de Fotógrafos Populares, pós-graduado com especialização em fotografia e imagens pela UCAM e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ. Fotógrafo documentarista e desenvolve projetos autorais no campo da arte contemporânea. E-mail: lbaltar@gmail.com

ENCONTROS E ESCRITURAS A PARTIR DE ESPAÇOS PRÓLOGO

Há alguns anos Baltar e eu descobrimos que havíamos registrado a mesma imagem a partir de uma agressão à Imagem de Anástácia em frente à Igreja da Penha (Igreja de São Jorge e São Cosme e Damião). Descobrimos, posteriormente, que *não era apenas uma coincidência. Ambos estudamos assuntos* similares envolvendo a estrutura e a reurbanização da cidade do Rio de Janeiro.

Como antropóloga a imagem é uma parte de um conjunto mais amplo que abarca também meus escritos acadêmicos. Não utilizo a imagem simplesmente para exemplificar o texto, mas como parte constituinte e essencial do mesmo. Sinto em Baltar um pouco dessa relação com a imagem e a escrita. Seus textos sobre seus trabalhos ou acontecimentos ocorridos no Rio de Janeiro dialogam diretamente com a obra que vem construindo nos últimos anos.

A partir dessas semelhanças metodológicas e artísticas resolvemos escrever um artigo que versasse sobre a experiência de escrever e retratar a cidade do Rio de Janeiro ou de retratar e escrever a cidade. Nesse sentido, nos colocamos enquanto pesquisadores- Baltar faz Mestrado em Linguagens Visuais no PPGAV/UFRJ e eu Doutorado em Antropologia Social na UNSAM e iniciarei um Doutorado em Ciências Sociais na UERJ em 2020. Nos debruçando sobre essas experiências de escrita e do trabalho artístico pretendemos estreitar nosso diálogo sobre o fazer artístico e sobre o escrever artisticamente ou sobre arte.



Figura 1: Imagem vandalizada em frente à Igreja de Cosme e Damião. (Roberta Mathias, 2014)

ANTROPOLOGIA E IMAGEM PARTE I

Minha trajetória e percursos pelas ruas de Madureira começou em 2014 quando decidi estudar os subúrbios cariocas e suas imagens e estigmas. Com o desenvolver da pesquisa percebi que alguns trajetos me interessavam mais por sua multiplicidade de possibilidades e pelas mudanças pelas quais passavam. Concentrei, então, meu estudo ao redor do Parque Madureira tentando entender o espaço institucionalizado, mas também- e principalmente- o uso que os moradores faziam daquele espaço e de seus arredores.

Minha tese será sobre os espaços suburbanos latino-americanos, contanto também com um estudo visual sobre uma região de La Boca, bairro de Buenos Aires, no entanto, aqui pretendo me concentrar em Madureira para criar a interlocução direta com Baltar sobre a cidade do Rio de Janeiro.

A cada pesquisa de campo, além de levar meu bloco de notas, levo também o celular - que se transformou em câmera fotográfico durante o processo - e me permito caminhar sem tempo estipulado. Por muitas vezes, fujo da rota inicial que tracei. A fotografia que suscitou a ideia original para esse artigo, por exemplo, foi tirada em 2014 enquanto fazia um percurso entre Olaria e Brás de Pina.

Essa imagem desde a primeira visão me pareceu muito forte porque convoca três tipos de agressões: a religiosa, a racial e a espacial. O Rio de Janeiro sempre foi uma cidade desde sua constituição muito estruturada a partir dessas três bases. É evidente que essa análise só foi elaborada após seu registro e me deparar com a mesma imagem no projeto *"Favelicidade"* de Baltar me fez voltar à imagem para refletir que havia nela muitas camadas de apagamentos e silenciamentos.

Em minha pesquisa de Doutorado procuro mostrar as potências e possibilidades criadas pelos moradores ao redor e dentro dos complexos culturais institucionalizados. No caso de Madureira, o Parque Madureira. Apesar de servir como espaço de várias atividades culturais, o Parque contou com a remoção da comunidade local interferindo na rede de comércio de ervas que atuava entre os moradores que as cultivavam e o Mercado de Madureira, forte polo comercial que conta também com a venda de artigos afro-religiosos, como as ervas.

Minhas fotos ora oscilam entre as potências produzidas pelos moradores e pelas pessoas que circulam pelo bairro, ora por um vazio deixado em alguns espaços. Enquanto pesquisadora, o que me interessa é explorar a diversidade oferecida, porém, enquanto fotógrafa me interessam também os opostos entre vazios e multidões e fortes cores contrastadas. As imagens que escolhi para colocar nesse ensaio transitam também entre meu “ser” etnógrafa e meu “ser” fotógrafa.

A escrita por si só já faz parte do trabalho do etnógrafo em seu diário do campo, mas ao adicionarmos a análise de arte ou a própria arte como componente do trabalho etnográfico outras nuances precisam ser observadas.

Essa relação entre arte, antropologia e escrita não é uma novidade. Ao contrário, ela remonta ao nascimento da Ciência com Malinowski, Franz Boas e seus alunos. No entanto, o que pretendo destacar aqui é o papel de crônica que a própria escrita etnográfica pode adquirir. É um pouco do que encontro no trabalho de Virginia Medeiros³, Rodrigo Claramonte⁴ e do próprio Luiz Baltar.

Nesses trabalhos, visualidade, escrita e antropologia (ou análise social) se misturam de maneira a criar um trabalho que entrecruza e permite uma fusão criativa.

3> Virginia Rodrigues é uma artista baiana que explora diversas plataformas artísticas e também trabalha entre a ficção e o “real”. Em seus trabalhos Virginia procura criar narrativas ora escritas, ora visuais que se intercalam em uma obra de profusas fruições.

4> Rodrigo Claramonte é um artista argentino, nascido em Córdoba, que procura trabalhar com a cidade de Buenos Aires das mais diversas formas. Entre suas produções estão jogos, poemas, desenhos e fotografias. Muitas obras de Claramonte se assemelham a um diário de campo.

IMAGENS E LEITURAS

A ANTROPOLOGIA VISUAL E SUAS CRÔNICAS

Ao entender que a própria fotografia faria parte de minha narrativa, procurei me inspirar não somente em antropólogos, mas também em fotógrafos. Além dos já citados, uma fonte de extrema importância foi a fotógrafa Jodie Bieber⁵ com seu trabalho sobre Soweto no qual consegue abarcar uma grande extensão da comunidade localizada na África do Sul, mas também produz um texto inicial no qual leva em conta a complexidade do projeto, mas também as subjetividades de cada indivíduo retratado. É com respeito que ela trabalha essa localidade, sem se sentir detentora de um saber que é múltiplo.

Dessa maneira, portanto, pretendo trabalhar as imagens em meu projeto como leituras visuais de dois bairros completos sem dar conta de sua totalidade. Como uma crônica. Os trajetos que proponho durante minhas visitas ao campo são como minicrônicas que, pretendo, me ajudem a entender melhor os territórios e seus conflitos.

Por mais que não me entenda necessariamente como uma artista visual, talvez eu me entenda como cronista visual. Nesse sentido, me parece interessante pensar as fotos a seguir como as tais microcrônicas que sugiro e, que podem ser lidas em separado, em conjunto ou com o texto apresentado pela tese. Nesse sentido, a escrita perpassa todas as fases de meu trabalho, desde o desenvolvimento de pesquisa, passando pelo trabalho de campo e sugerindo as fotografias não apenas como registro, mas como leituras de uma localidade.

Amar a Dureza, durar no Amor

Por vezes árida, impregnada pelo calor que acumulam os toldos de suas lojas e as lonas de suas barracas informais,

Madureira sempre aparece colorida.

A saída do trem revela corpos viciados, mas –ao mesmo tempo- nos revela corpos que dançam com charme e dominam a arte do passinho.

Madureira nunca deixou de ser múltipla.

Seus sons, seus cheiros, suas correrias.

Há um pouco de Madureira em cada morador e

Um pouco de cada morador em cada Madureira.

⁵> Jodie Bieber é uma fotógrafa sul-africana que trabalha bastante com o registro de espaços e situações cotidianas. As fotos de Bieber também poderiam ser descritas como pequenos contos de um espaço-tempo.



Figura 2: Trajeto entre a estação do trem de Madureira e o Parque Madureira. (Roberta Mathias, 2019)



Figura 4: Feira das Yabás. (Roberta Mathias, 2019)

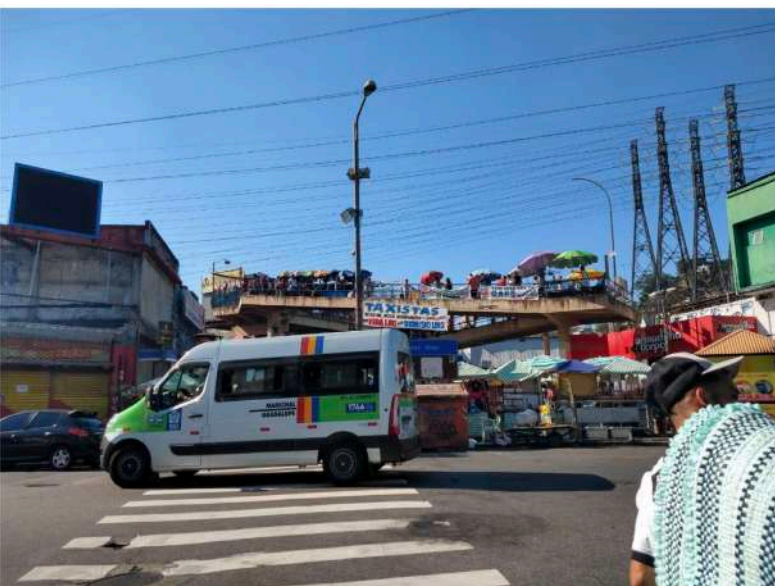


Figura 3: Trajeto entre a estação do trem de Madureira e Sesc Madureira. (Roberta Mathias, 2019)



Figura 5: Quilombo localizado próximo aos festejos da Feira das Yabás. (Roberta Mathias, 2019)



Figura 6: Bar durante a Feira das Yabás. (Roberta Mathias, 2019)



Figura 8: Vista da Estação de Trem. (Roberta Mathias, 2019)



Figura 7: Bar Crianças brincam dentro do Parque Madureira. (Roberta Mathias, 2019)

IMAGEM E ANTROPOLOGIA PARTE II

A imagem violada da Anastácia apareceu assim como uma sacudida, um susto. Moro em Olaria e domingo costumo andar até a Penha para fazer compras na feira que acontece na Rua Montevidéu. Na volta, andando devagar e fazendo breves pausas para permitir a circulação na mão, marcada pelas alças das bolsas pesadas vejo no Cruzeiro em frente à igreja de São Jorge e Cosme e Damião que a santa pintada nos azulejos azuis, foi cuidadosamente apagada por golpes cirúrgicos de talhadeira que mantiveram seu contorno. Não foi quebrada por uma ação violenta de ódio e intolerância apenas, foi executada com calma, precisão e intenção. O vazio que via ocupou um espaço imenso nas minhas reflexões por dias.



Figura 9: Imagem vandalizada da Anastácia. Olaria, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 10: Detalhe da Imagem. (Luiz Baltar)

*o tempo leva
a parte
que nos falta*

*recriamos
a parte
que esquecemos*

Isso me fez pensar muito sobre a rua, e principalmente os muros da cidade, como mídia para os discursos de afirmação e de ódio e de como esses diálogos eram travados. Além da forte simbologia que tem a Anastácia apagada, além da violência e da intolerância religiosa tão evidente, o que mais me chamou atenção foram os delicados gestos de resposta que precisam de alguma aproximação para serem percebidos. Ali nas bordas quebradas, preenchendo as rachaduras estão pequenas flores e medalhas com a imagem da santa popular.

Passei a procurar pela cidade por imagens de apagamento, de negação e percebi outras formas mais sutis ou menos óbvias, como o acúmulo e a sobreposição. Nessas pesquisas percebi que nos meus trabalhos, e principalmente no meu processo criativo, acúmulo e apagamento estão quase sempre presentes, na estética que persigo ou de alguma forma nos temas que trato.

George Didi-Huberman fala de um tipo de representação que causa mal-estar, são cenas que existem para serem esquecidas, para desaparecerem ou serem borradas. São imagens que representam um tipo de malícia visual do tempo na história, ao serem desmontadas se remontam com outros significados. Segundo ele “se a imagem malícia é uma imagem dialética, a desmontagem do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na remontagem, ou seja, na montagem do material visual obtido” (2015, p 155).

IMAGENS E LEITURAS

A ARTE QUE CONVOCA O SOCIAL

Entendo o Rio de Janeiro como lugar de interseções e comunicação entre diversas culturas e línguas. E, é precisamente no território das encruzilhadas, reconhecido como lugar de encantamento para todos os povos, que um andarilho poderia ter um hipotético encontro com o senhor das contradições e dos caminhos: Èsù Lonan, aquele que transita entre o visível e o invisível. Dizem os antigos que quando a razão observa a natureza, nasce a ciência, mas quando é a poesia que olha para dentro das coisas que nos cercam, surgem os orixás. Dentre eles, Exu é o olhar da poesia que gera movimento, permite a vida e confere vivacidade, através da palavra, ao que estava morto ou ao que não nasceu. Exu, sabe que a palavra atua como uma flecha, uma ponte do eu para o outro, ao passo que a verdade, se existe, é polissêmica como a língua do orixá mensageiro e só se manifesta no diálogo, no embate e no tensionamento.

O sonho de ver a poesia fazer parte do cotidiano dos moradores da cidade se realizou de alguma maneira nas periferias do Rio de Janeiro. Nos bailes funk, nas disputas de passinho e nas rodas de slam que a poesia virou festa, atitude e resistência. A população das favelas, e principalmente os jovens, encontraram nessas manifestações novas formas de socialização, rompendo a premissa de que “o poder requer corpos tristes”, enunciada por Deleuze. “O poder necessita de tristeza porque consegue dominá-la. A alegria, portanto, é resistência, porque ela não se rende. Só nos resta torcer para que as palavras encantadas por Exu atuem como ferramentas de luta e possam, enfim, se multiplicar e desatar todos os nós. Nesse sentido, ao experimentar escrever sobre as imagens que produzimos e que são lidas por outros também estamos forjando (no sentido de fabricar) nossas próprias ferramentas de luta, tal qual os Orixás.

Só nos resta torcer para que as palavras encantadas por Exu atuem como ferramentas de luta e possam, enfim, se multiplicar e desatar todos os nós. Nesse sentido, ao experimentar escrever sobre as imagens que produzimos e que são lidas por outros também estamos forjando (no sentido de fabricar) nossas próprias ferramentas de luta, tal qual os Orixás.



Figura 11: Propaganda desfigurada. Centro, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 12: "Jesus Pretinho" de Alberto Pereira todo coberto de barro para esconder a criança negra. Morro da Providência, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 13: Monumento a Zumbi do Palmares atacada na véspera do dia da consciência negra de 2011. Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 14: Pixação sobre intervenção urbana. Centro, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 15: Intervenção do artista Vilhs com os retratos dos moradores ameaçados de remoção. Morro da Providência, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)



Figura 16: Demolição de casas na favela Beira Rio. Manguinhos, Rio de Janeiro. (Luiz Baltar)

O INÍCIO E O CAMINHAR EPÍLOGO

Apesar de nossos trabalhos visualmente serem bastante distintos, a imagem de Anastácia não foi uma coincidência. Tanto eu quanto Baltar procuramos explorar as imagens, leituras, escrituras e visões da cidade a partir de trajetos e dos apagamentos, como já ressaltai na introdução. Portanto, os diálogos aqui feitos são a partir de nossas atividades como artistas e pesquisadores políticos mostrando que, tal qual novos discursos são necessários, novas e múltiplas visões sobre os espaços também o são.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. "A ideia da linguagem". In:_____. A potência do pensamento: ensaios e conferências Belo Horizonte: Autênciã, 2015.

BERENSTEIN, Paola Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade Paola Berenstein Jacques (Org.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MIRANDA, Ana Carolina Freire O cotidiano como utopia: novas relações de espaço e tempo no mundo da arte contemporânea in Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 53, N. 3, p. 450-458, set/dez 2017.

FOSTER, Hal - O retorno do real São Paulo: Editora Ubu; Edição: 1, 2017.

MELENDI, Maria Angelica. Estratégias da arte em uma era de catástrofes Rio de Janeiro: Cobogó, 2017

GERHEIM, Fernando. Linguagens inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

_____. Imagens Emersivas. Arte & Ensaios n 34,2017. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/14520>.

A ARTE SACRA COMO INSTRUMENTO LITÚRGICO PÓS CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II

Richard Gomes¹

RESUMO: Ao convocar um novo sínodo em meados do século XX, a Igreja Católica tinha como objetivo buscar adaptar-se tanto às condições impostas pelos novos tempos, dado o período do pós-guerras, quanto às mudanças que passaram a ocorrer dentro do seio da própria religião. Assim, com o advento do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), a Igreja empenhou-se em debater a sua modernização que incluía, entre outras questões, a necessidade de uma reforma litúrgica emergente. O resultado dessa reformulação pode ser observado no trabalho do brasileiro Cláudio Pastro que, autodenominando-se artista pós-conciliar, almejou atender aos anseios desta nova liturgia desenvolvendo na Basílica Nacional de Aparecida - SP (2000-2017) uma arte que pudesse ser capaz de promover o culto e, ao mesmo tempo, reaproximar o fiel do Mistério Pascal.

PALAVRAS-CHAVE: image; iconografia; arte cristã; Concílio Ecumênico Vaticano II; Cláudio Pastro.

¹> Arquiteto e Urbanista (UFRJ) e Mestre em História e Crítica da Arte (PPGArtes - UERJ). Participa do grupo de pesquisa "Studiolo - Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna" (credenciado no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq). E-mail: richardgomes.arq@hotmail.com

Desde os primeiros séculos, a presença das imagens nas igrejas cristãs tem sido utilizada como forma de construir, no espaço sagrado, uma linguagem visual capaz de difundir os princípios religiosos do cristianismo.

Mesmo tendo sido centro de diversos conflitos no Medievo, a imagem cristã alcançou sua fundamentação teológica, encontrando em São Gregório Magno (590-604) uma de suas principais bases de legitimação.

O Papa que, em uma carta enviada ao Bispo Serenus de Marselha datada do ano de 600, recriminava a destruição de imagens, também justificava o seu uso afirmando que elas preenchiam uma tripla função: lembrar a história sagrada, suscitar o arrependimento dos pecadores e instruir os iletrados, já que estes, ao contrário dos clérigos, não tinham acesso direto às Escrituras.

O discurso de Gregório tornou-se uma das definições consagradas para a adoção das imagens cristãs nas igrejas e a referência mais importante no Ocidente, sendo continuamente retomado ao longo dos séculos, com poucas variações, por diversos outros teóricos que também viam discutir o papel da arte na religião cristã.

Honório de Autun (1080-1154), como exemplo, buscou reformular a sentença de Gregório Magno, escrevendo que as imagens nas igrejas funcionariam como *laicorum literatura*, literatura dos leigos, substituindo *illiterati* por *laici*.

Nessa reformulação, Honório de Autun observou que a correta interpretação das Escrituras requeria uma cultura religiosa incompreensível ao leigo na maioria das vezes. Assim, não bastaria ao indivíduo saber ler, pois mesmo os letrados continuariam necessitando de um suporte de um religioso para a tradução apropriada da simbologia contida nas imagens.

Logo, a legitimidade das imagens e sua função dentro da Igreja Católica perpassaria, portanto, pelo cumprimento de seu papel como objeto de culto, mediadora entre o homem e o divino, assim como a de servir como instrumento na instrução tanto de fiéis letrados como de iletrados.

Com o decorrer dos séculos, contudo, a religião cristã passou a relacionar-se mais efetivamente com as práticas de *devoções privadas*² trazendo, por consequência, uma alteração significativa na relação dos fiéis com as imagens, principalmente a partir do século XIII, dado o surgimento das novas ordens mendicantes, de modo especial os dominicanos e franciscanos, que buscavam a conversão dos leigos através do uso as imagens devocionais em seus sermões. (QUÍRICO, 2015, pp.79-80).

Esse processo de estímulo a devoções privadas, muitas das vezes manifestadas em painéis pintados com imagens de santos, passaram a adquirir progressivamente uma relevância cada vez maior ao fim do Medievo, cujos reflexos ainda se fariam sentir nos séculos subsequentes.

2> No contexto da religião cristã, o termo devoção é compreendido como uma prática em que, partindo do subjetivo, o fiel constrói uma relação com o divino muito pessoal frente a religião Segundo o Papa Pio XI, em sua Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia (...), "devoção" e que é o ato principal da virtude da religião com o qual os homens se ordenam retamente, se orientam oportunamente para Deus e livremente se consagram ao culto. (PIO XII, Papa. Carta Encíclica Mediator Dei - Sobre a Sagrada Liturgia. 1947, Item 29).

Por esta razão, em meados do século XX, a Igreja Católica retomou uma série de discussões sobre arte, teologia e liturgia, trazendo à tona uma disseminação de iniciativas, conhecida como Movimento Litúrgico, que buscava recuperar a importância do culto sobrepujada pelas devoções privadas através dos séculos, resultando assim, na convocação de um novo sínodo: o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965).

Assim, o tema principal durante o Concílio Ecumênico Vaticano II era, portanto, a modernização da Igreja que incluía, entre os diversos pontos apresentados, a necessidade de uma imperativa reforma litúrgica.

Tal reforma, por consequência, resultou em uma série de *documentos conciliares*³, entre eles o decreto *Perfectae Caritatis* de 28 de outubro de 1965, onde se lê:

A conveniente renovação da vida religiosa compreende não só um contínuo regresso às fontes de toda a vida cristã e à genuína inspiração dos Institutos, mas também a sua adaptação às novas condições dos tempos.
(PAULO VI, 1965, Item 2).

Tal “regresso às fontes”, explicitado no documento, era entendido, desse modo, como uma retomada da Igreja aos seguintes princípios:

Cristo voltando a tornar-se presença e centro de toda Igreja.

A liturgia (...) como conceito e realidade, o próprio Mistério Pascal do Cristo perpetuado na ação da Igreja. Os leigos cristãos (...) consciência de ser o povo de Deus, o Corpo de Cristo vivo no mundo. Liturgicamente, a assembleia cristã é convocada pelo próprio Cristo para celebrá-lo e quem preside é essa ação eclesial é o Cristo.
(PASTRO, 2001, p.13).

Logo, o papel da imagem na contemporaneidade, sendo ela parte na construção desse contexto litúrgico, deveria também voltar-se à Celebração Eucarística, de modo a tornar ainda mais eficaz a Memória Pascal de Cristo no culto. Assim, inserindo-se neste cenário *mistagógico*⁴, é que Cláudio Pastro, autodenominando-se artista pós-conciliar, buscou desenvolver sua obra.

3> Os documentos do Concílio Vaticano II consistem em: 4 Constituições, 3 Declarações e 9 Decretos. Documentos do Concílio Vaticano II. Disponíveis em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>. Acesso em: 29/11/2017.

4> Termo grego que vem de myo e ago – conduzir – e etimologicamente significa a ação de introduzir uma pessoa no conhecimento de uma verdade oculta e no rito que a significa. O sacerdote, aquele que introduzia no mistério era chamado de mistagogo e a pessoa introduzida e iniciada era chamada de mystes. (PESENTI, G. G. 2003, p. 704 apud TOMMASO, W. de S. 2015, p.122-123).

Almejando atender os anseios dessa nova liturgia, o artista propôs, em sua obra, uma arte de linguagem simples e despojada que pudesse ser didática e, ao mesmo tempo, permitisse promover o culto e reaproximar o fiel do *Mistério Pascal*⁵. Logo, para este fim, Pastro recorreu às origens da arte cristã, e ao repertório do ícone de modo particular, de modo a compor suas primeiras referências artísticas na concepção dos painéis azulejares do projeto de ambientação interna da Basílica Nacional de Aparecida (Figura 1).

Dentro deste complexo sistema de símbolos, códigos e normas do ícone medieval, que Cláudio Pastro buscou relacionar-se em sua obra, estavam a preocupação com a adequada disposição dos personagens nos retratos e nas cenas de grupos, a locação correta e hierarquizada de cada ícone nas cúpulas, absides e paredes das igrejas, além dos cenários arquitetônicos onde são inseridos os temas, personagens e etc.

Este planejamento espacial encontra em Jérôme Baschet embasamento teórico oportuno pois, ao tratar das imagens cristãs como *imagens-objeto*, o medievalista apontou que elas assumem funções específicas nos usos, nas manipulações e nos ritos, em sua maioria de caráter litúrgico (BASCHET, 2006, p.482).



Figura 1: À esquerda: Ícone do Cristo Pantocrator. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, ca. sécs. VI-VII. À direita: PASTRO, C. Cristo Pantocrator. Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida, São Paulo, ca. 2000-10. Fontes: O autor, 2019. Montagem sobre gravuras. Gravura esquerda: Disponível em: <<http://www.katapi.org.uk/Art/Icon-ChristPantocrator.htm>>. Acesso em: 03/11/2017. Gravura direita: Acervo Particular do autor, 2018.

Segundo o autor, tais imagens, integram um conjunto mais amplo que engloba todos os elementos do edifício religioso, o qual definiu como *lieu d'images* (lugar de imagens): “um objeto, total, complexo, no qual as imagens se ligam entre si, se fundem com o lugar, e participam em sua função que é celebrar o culto de Deus e dos santos” (BASCHET apud QUÍRICO, 2014, p.139).

5> O Mistério Pascal de Cristo, compreende a sua Morte, Ressurreição e Glorificação, e está no centro da fé cristã, porque o desígnio salvífico de Deus se realizou uma vez por todas com a morte redentora do seu Filho, Jesus Cristo. (FINELON, Pe. V. G. Mistério Pascal. 2013).

Logo, pode-se observar que, de forma semelhante à definição de Baschet, o posicionamento dos ciclos narrativos azulejares de Pastro na Basílica de Aparecida, que compõe parte significativa do projeto de ambientação interna do espaço religioso, também buscaram ocupar locais intrínsecos para o desenvolvimento de suas atribuições.

Constituídos de 34 painéis divididos nas 4 naves da igreja de planta cruciforme, os ciclos narrativos azulejares da Basílica de Aparecida trazem representadas passagens do Nascimento, Vida, Morte e Ressurreição de Cristo.

Cláudio Pastro concebeu essas imagens, como instrumento pedagógico das Escrituras, buscando distribuí-las em locais previamente calculados, de maneira que as mesmas pudessem cumprir simultaneamente seu papel litúrgico no interior do espaço sagrado.

As cenas, tais como aquelas encontradas nas igrejas do Medievo, foram dispostas em arranjo simétrico de dimensões iguais, constituindo assim, uma ideia de ordem entre os painéis do ciclo. E, associadas diretamente ao posicionamento do sol, considerando as orientações cardiais das suas respectivas naves, os painéis constroem uma simbologia que reflete diretamente as narrativas que estão sendo apresentadas (Figura 2).

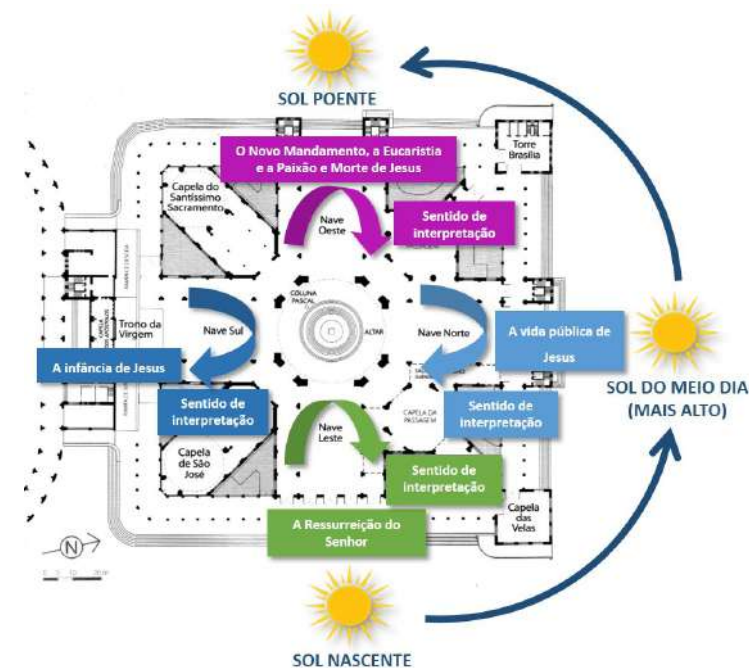


Figura 2: Localização dos ciclos narrativos azulejares no interior da Basílica de Aparecida, suas relações com o posicionamento solar e o sentido de interpretação de cada ciclo. Fonte: O autor, 2019. Montagem sobre gravura. In PASTRO, C. Santuário de Aparecida. São Paulo, 2017, contracapa.

Para essa distribuição, Cláudio Pastro retomou a definição do Concílio de Nicéia em 325, quando definiu-se que "a posição das igrejas fosse de tal modo que o maior número de fiéis orasse para o altar voltados para o sol (...), símbolo de Cristo que é sol da justiça e a luz do mundo" (GASPANI apud QUÍRICO, 2014, p.148).

A posição *ad Orientem* das igrejas, estabelecia que a abside e o altar fossem colocados na extremidade leste do templo, de forma que os cristãos pudessem se voltar para o sol nascente que simbolizava o Cristo, enquanto o sol poente era entendido como uma metáfora do fim e da morte. (QUÍRICO, 2014, p.149).

De modo similar, em Aparecida, Pastro distribuiu na *Nave Leste* da Basílica, voltados para a ala do sol nascente, 8 painéis azulejares. Neste caso, no entanto, o nascimento do sol alude às passagens relacionadas à *Ressurreição do Senhor* que, ao ressurgir diariamente, relembra ao fiel que o Cristo é aquele que ressuscitou dentre os mortos.

Na *Nave Norte*, estão representados 8 episódios da *Vida Pública de Jesus* sendo, nesta orientação, portanto, que o sol assume o ponto mais alto do dia no hemisfério sul. A este grupo, Cláudio Pastro relacionou o sol com o próprio Cristo, distribuindo as passagens do Novo Testamento que aludem ao seu pastoreio, pregações, milagres e conversões, constituindo-se, deste modo, uma "luz para o mundo": "*Falou-lhes, pois, Jesus outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andar* em trevas, *mas terá a luz da vida*" (JOÃO 8,12).

Na *Nave Oeste*, por sua vez, foram posicionados 8 painéis denominados *Novo Mandamento, a Eucaristia, a Paixão e Morte de Jesus*, cuja as passagens trazem os últimos momentos da vida de Cristo antes da sua crucificação. Sendo

nesta orientação, o local onde o sol se põe ("morre"), que Pastro retoma a metáfora da igreja dos primeiros séculos, que relacionava esta direção com a morte de Jesus, que padeceu para que se cumprisse o seu destino de salvar a humanidade: "*E, havendo-o açoitado, o matarão; e ao terceiro dia ressuscitará*" (LUCAS 18,33).

Já na *Nave Sul*, onde encontram-se distribuídas 10 passagens relativas à *Infância de Jesus*, Cláudio Pastro, oportunamente, buscou fazer relação entre essas cenas e o *Trono de Nossa Senhora* - um grande painel de pastilhas cerâmicas douradas que também se encontra na mesma ala, no qual destaca-se o nicho da *Imaculada Conceição Aparecida* (uma representação da Virgem de Nazaré grávida do Salvador).

A peça de terracota de aproximadamente 36cm encontrada no século XVIII no Rio Paraíba, acaba por dialogar com os painéis dos ciclos narrativos pois, justamente na ala Sul, é onde a Virgem Maria irá figurar na maioria das cenas.

Cláudio Pastro buscou, também, definir os ciclos narrativos azulejares por cores litúrgicas pois, assim como os modelos do passado, a disposição espacial das cenas remetia tanto aos acontecimentos relatados nas Escrituras, como também ao calendário litúrgico e suas respectivas cores.

No calendário litúrgico (Figura 3), cada um dos tempos celebrados está associado a uma das cinco cores oficiais⁶. Essas cores são utilizadas durante as celebrações, nos paramentos dos clérigos e nas alfaías litúrgicas, de acordo com o tempo vigente e derivam-se das cores tradicionais usadas pelos sacerdotes judeus no tempo de Cristo tendo, respectivamente, seus próprios sentidos simbólicos. Embora não seja considerada uma cor oficial pela liturgia, a cor azul é comumente utilizada pela Igreja nas ocasiões especiais e em locais que celebram as festas da Virgem Maria, como no caso de Aparecida. A cor que representa o céu, simboliza, por isso, as realidades divinas e a santidade, sendo tradicionalmente associada à Virgem Maria, que é considerada a rainha celestial.

Desse modo, Pastro se vale do tom azul real para retratar as passagens relacionadas à “Infância de Jesus”, localizadas na Nave Sul dedicada à Virgem, assim como faz uso do tom azul cobalto nos painéis da “Vida Pública de Jesus”, localizadas na Nave Norte, novamente em alusão a figura de Maria que, de acordo com as Escrituras, acompanhou seu filho durante toda a sua passagem terrena.

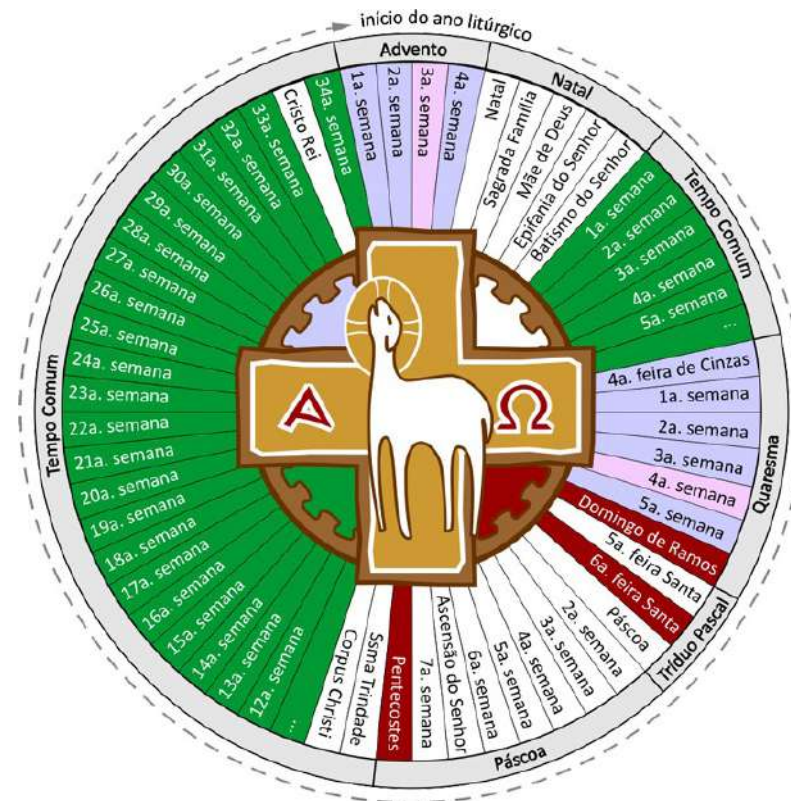


Figura 3: Calendário Litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana. Fonte: Disponível em: <<https://paroquiasfloresdacunha.wordpress.com/formacao/ano-liturgico/>>. Acesso em: 01/07/2019.

6> As cores oficiais do calendário litúrgico são: branco, verde, roxo vermelho e preto. Para melhor entendimento dos respectivos tempos litúrgicos, celebrados no calendário cristão, ver: *A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos*. (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002, pp. 45-46.

Assim, o uso da cor azul no eixo norte-sul da Basílica marca uma clara linha visual que liga o Painel do Trono da Virgem de Aparecida ao Painel do Cristo Pantocrator, passando pelo altar no eixo da Basílica. O artista fortalece essa conexão, posicionando um Cristo crucificado de de 8 metros em aço corten, pendendo sobre o altar, denominada “Cruz do Nada” – fazendo referência, do vazio da figura, à entrega de Jesus no madeira, tendo no peito o coração preenchido pelo ponto vermelho iluminado do vitral da Nave Norte, localizado sobre o painel do Cristo Sol (Figura 4).

Tal congruência pode ser observada numa posição específica, localizada entre o painel de Nossa Senhora e o altar, voltando-se o olhar para a orientação Norte que, segundo simbolismo de Pastro, a imagem da mãe Aparecida “volta-se” para o filho, representado tanto na cruz quanto no painel do Pantocrator, fazendo justamente alusão à fala da Virgem durante as bodas de Caná: “Fazei tudo o que ele vos disser” (JOÃO 2, 5).

Logo, dadas estas configurações, é possível observar nos ciclos narrativos azulejares da Basílica Nacional de Aparecida, a associação entre os seus posicionamentos com a orientação solar, assim como a relação existente entre suas cores com as cores litúrgicas e o diálogo presente entre os painéis e os demais elementos no interior do templo, como o nicho da Virgem de Aparecida, a cruz e o vitral da Nave Norte.

Estas relações simbólicas, previamente calculadas pelo artista, foram definidas tomando como base a função litúrgica que essas imagens assumiriam no interior do espaço sagrado. Assim, aderindo a um lugar específico (*lieu d’images – lugar de imagens*), tal como proposto por Jérôme Baschet, as imagens de Cláudio Pastro também buscam cumprir, no interior da Basílica Nacional de Aparecida, suas funções de instruir, rememorar e emocionar, além de tornar ainda mais eficaz a celebração do culto e da Memória de Cristo ansiada pela a Igreja na contemporaneidade.

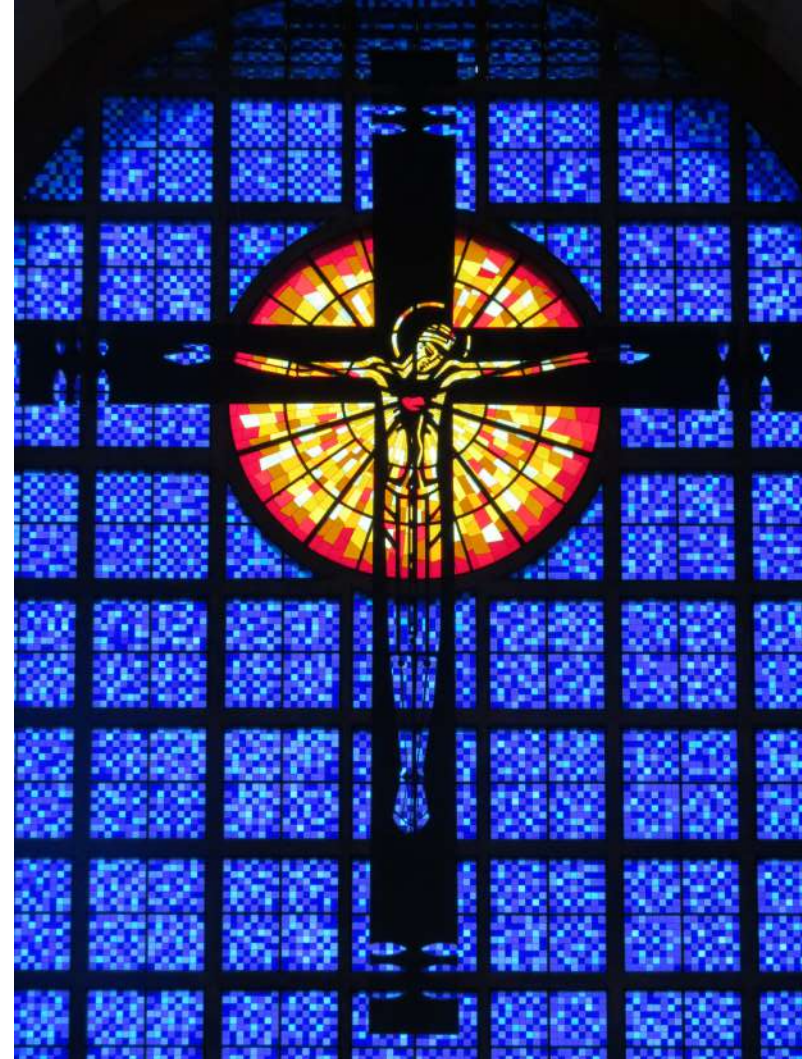


Figura 4: PASTRO, C. Cruz do Nada localizada sobre o altar central da Basílica de Aparecida e, ao fundo, o vitral localizado acima do painel do Cristo Pantocrator - Nave Norte. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-2017. Fonte: Acervo Particular do autor, 2018.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Instrução Geral do Missal Romano (3ª edição). Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. (Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica preparada sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos). Roma, 2002.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal*, do ano 1000 à colonização da América. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo. Edição Pastoral. São Paulo: PAULUS, 1990.

FINELON, Pe. Vitor Gino. *O Mistério Pascal*. 2013.

Disponível em: <<http://arqrio.org/formacao/detalhes/173/o-misterio-pascal>>.

Acesso em: 15/01/2018.

PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.

PAULO VI, Papa. *Constituição Conciliar Sacrosantum Concilium*

– Sobre a Sagrada Liturgia. 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>.

Acesso em: 29/11/2017.

PAULO VI, Papa. *Decreto Perfectae Caritatis* - Sobre a conveniente

renovação da vida religiosa. 1965. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>.

Acesso em: 29/11/2017.

PIO XII, Papa. *Carta Encíclica Mediator Dei* - Sobre a Sagrada

Liturgia. 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>.

Acesso em: 29/11/2017.

QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso: As representações do*

Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

QUÍRICO, Tamara. *Devoções por imagens: pinturas e culto privado na Itália, entre os séculos XIII e XV*. Antíteses, v.9, 2016.

SCHMITT, Jean Claude e GOFF, Le. *Dicionário Temático do Ocidente* – Tomo I. São Paulo: EDUSC, 2006.

SCHMITT, Jean Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual da Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

TOMMASO, Wilma Steagall de. *Reflexões sobre o mistério na arte sacra*. *Teoliterária*, v5, n.9, 2015.

IMAGENS

Figura 1 - À esquerda: Ícone do Cristo Pantocrator. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, ca. sécs. VI-VII. À direita: PASTRO, C. Cristo Pantocrator. Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida, São Paulo, ca. 2000-10. Fontes: O autor, 2019. Montagem sobre gravuras. Gravura esquerda: Disponível em: <<http://www.katapi.org.uk/Art/Icon-ChristPantocrator.htm>>. Acesso em: 03/11/2017. Gravura direita: Acervo Particular do autor, 2018.

Figura 2 - Localização dos ciclos narrativos azulejares no interior da Basílica de Aparecida, suas relações com o posicionamento solar e o sentido de interpretação de cada ciclo. Fonte: O autor, 2019. Montagem sobre gravura. In PASTRO, C. Santuário de Aparecida. São Paulo, 2017, contracapa.

Figura 3 - Calendário Litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana. Fonte: Disponível em: <<https://paroquiafloresdacunha.wordpress.com/formacao/ano-liturgico/>>. Acesso em: 01/07/2019.

Figura 4 - PASTRO, C. Cruz do Nada localizada sobre o altar central da Basílica de Aparecida e, ao fundo, o vitral localizado acima do painel do Cristo Pantocrator - Nave Norte. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-2017. Fonte: Acervo Particular do autor, 2018.

SEM-TETO, ARQUITETURA E ARTE

UM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA EM SITUAÇÕES DE CRISE

Vanessa Ribeiro de Amorim ¹

RESUMO: O problema da falta de moradia tem se revelado ainda mais urgente diante da atual conjuntura de pandemia. Os pontos levantados são abarcados por inteiro por conceitos presentes nas obras “Ensaio sobre a cegueira”, do escritor José Saramago; e “Breathing in, Breathing out”, dos artistas Marina Abramovic e Ulay. Eles trazem à tona nossa irrecusável constatação de problemas sociais preexistentes, e a ideia de responsabilidade coletiva, de relações de causa e efeito e de trocas constantes que nos permeiam. Sobre a atuação da arquitetura, é lançado um olhar crítico, que discute sua falta de protagonismo durante crises e sua estrutural ausência dentre as classes mais baixas.

PALAVRAS-CHAVE: sem-teto; literatura; performance; arquitetura.

¹> Arquiteta e urbanista graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem como uma de suas áreas de atuação a luta por moradia.
E-mail: ribeiroavanessa@outlook.com

“Por que foi que cegámos,
Não sei, talvez um dia se
chegue a conhecer a razão,
Queres que te diga o que
penso, Diz, Penso que
não cegámos, penso que
estamos cegos, Cegos que
veem, Cegos que, vendo,
não veem.”

José Saramago,
em *Ensaio sobre a cegueira*

Nas últimas semanas, se tornou frequente a comparação do atual contexto mundial com o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, obra do escritor português José Saramago. Nas mídias sociais, há diversas postagens com as hashtags “#EnsaioSobreaCegueira”, “#Saramago” e “#Blindness” (título da obra em língua inglesa), de pessoas de diversos países.

A alusão é completamente cabível, já que a distópica obra narra uma epidemia de cegueira e seus desdobramentos. Enquanto a cegueira rapidamente se alastra, as pessoas são submetidas compulsoriamente a quarentena, sob condições de insalubridade e desamparo. Socialmente, o colapso é quase absoluto: as condições de vida, de sanidade e de integridade degradam-se pavorosamente em um curto período. Assim, Saramago expõe o que há de mais visceral em nós, humanos.

Com a licença dos que se lembraram da obra, contudo, não é a epidemia em si a consistente conexão da obra com o momento presente. A atual pandemia nos forçou a ver o que, vendo, não víamos, até agora: nossa cegueira social. Temos nos tornado cientes de que criamos um mundo em que, por vezes, se vive de forma inaceitável. Então, a menos que deliberadamente posicionemos vendas sobre os olhos, podemos perceber as falhas no modo como nos estabelecemos social, política e economicamente. Embora elas sejam diversas e intrincadas, a pauta da falta de moradia merece especial atenção.

Pessoas sem-teto, especialmente as que se encontram em situação de rua, são especialmente vulneráveis à infecção pelo novo coronavírus. De acordo com o *Centers for Disease Control and Prevention* (CDC, 2020, p. 4) [Centro de Controle e Prevenção de Doenças - CDC], as chances de desenvolverem infecções com gravidade de moderada a severa são maiores, pelas más condições prévias de saúde.

Para enfrentar essa calamidade, diferentes medidas foram adotadas por países e cidades. Em Londres, por exemplo, parte da população tem sido acomodadas em hotéis. Porém, essa e outras medidas têm se mostrado insuficientes, por vezes, apresentam graves precariedades sanitárias. Por exemplo, algumas acomodações não atendem às medidas de prevenção recomendadas pelos CDC. Diante desses problemas, aos que não vão para as acomodações, ou por opção ou por falta de oferta, muitas vezes resta o medo. Algumas cidades (como Anaheim, na Califórnia), possuem legislações que criminalizam os sem-teto.

Outro aspecto que a cegueira social vinha nos ocultando é que há, entre todos nós, profundas inter-relações. Tais relações são brilhantemente expressadas na performance *Breathing in, Breathing out*, de Marina Abramovic e Ulay. (Figura 01). De joelhos, ambos unem as bocas e iniciam uma troca contínua de respiração. Com as narinas tapadas por filtros de cigarro, Ulay é o primeiro a inspirar, e exala o ar da sua boca para a de Marina. Ela, então, inala o dióxido de carbono, e o devolve para a boca de Ulay. Esse movimento dura dezenove minutos, até quase desmaiarem pela falta de oxigênio. No microcosmo, a performance replica os fluxos de troca e de causa e efeito que nos permeiam no macrocosmo. Assim como os iogues veem, as leis da natureza são uniformes; o que está sendo levado a efeito numa esfera se repete nas demais (VIVEKANANDA, 1967, p. 107).



Figura 1: Performance *Breathing in, Breathing out*, de Marina Abramovic e Ulay, em 1977. No microcosmo, ela reproduz os fluxos de troca e de causa e efeito que há em maiores esferas. Fonte: The Art Zoo.

O impacto do individual sobre o coletivo torna-se ainda mais evidente quando o trazemos para o caso das medidas que vem sendo implementadas no contexto da pandemia. “Achatando a curva”, as ações de distanciamento social, de quarentena e de isolamento que vem sendo aplicadas no mundo não visam apenas o resguardo pessoal, mas sobretudo o coletivo. Tais medidas demandam a permanência da população em casa. Entretanto, como pessoas sem-teto farão isso?

Em sua última pesquisa global, em 2005, a Organização das Nações Unidas (2005, p. 6) estimou que aproximadamente 100 milhões de pessoas em todo o mundo não tinham moradia. Embora não haja um consenso internacional (e, no caso do Brasil, nem mesmo nacional), sobre a definição de “sem-teto”, de modo geral o termo pode se referir a pessoas que estão em situação de rua ou que vivem em acomodações; em instituições; em habitações não-convencionais; e em habitações convencionais de modo instável, com família e amigos, devido à falta de moradia.

Além disso, a ONU (2005, p. 7) calculou que mais de 1 bilhão da população mundial morava de maneira precária. Isso significa que uma parcela expressiva da população mundial vive em lugares com alta densidade por dormitório ou cômodo, com métodos construtivos inadequados, sem saneamento básico e sem outras infraestruturas urbanas, dentre outras precariedades. Em tais circunstâncias, as condições para protegerem a si mesmos e aos outros são precárias, para não dizer inviáveis. Então, a falta de moradia, além de ser um problema que traz muito sofrimento aos seus alvos, agora mostra-se ainda mais como um problema coletivo.

Embora não de forma exclusiva, a questão da (falta de) moradia está diretamente ligada ao papel da arquitetura. Arquitetura, edifícios, moradia, cidade e, finalmente, pessoas, estão todos vinculados. Porém, onde se encontra a arquitetura para os que normalmente não têm acesso a ela? Além disso, onde está a arquitetura para os momentos críticos?

Exceto por alguns arquitetos (como, por exemplo, os vencedores do *Pritzker*, o mais importante prêmio da arquitetura, Shigeru Ban e Alejandro Aravena), movimentos sociais e outras organizações, a resposta da arquitetura aos momentos de emergência ainda é escassa. David Sanderson, professor da Universidade de Nova Gales do Sul, em Sydney, e especialista em resiliência a desastres urbanos e auxílio humanitário, analisa que os arquitetos são ensinados a se concentrar no produto (que pode ser um edifício) e não no processo (que envolvem pessoas), tendo um papel marginal em situações de crise.

Entretanto, além desses momentos, é preciso que a arquitetura também atue na “normalidade”. Frequentemente restrita às classes mais abastadas, a arquitetura deve estar presente para quem normalmente não tem acesso a ela, adentrando os territórios populares e as camadas mais marginalizadas, como os sem-teto. Além de trazer benefícios para toda a sociedade, ainda poderia mitigar os efeitos dos eventos penosos (que, como nos mostra a história, eventualmente vêm).

Mesmo assim, as respostas não se encontram apenas no escopo da arquitetura. Elas requerem engajamento em outras camadas, e a níveis sociais e políticos. Já em 1872, a descrição de Friedrich Engels (2015, p. 67) para a questão do déficit de moradia, presente no livro *Sobre a questão da moradia*, coincidia em grande parte com o cenário contemporâneo. Como Slavoj Žižek (2020), filósofo e diretor internacional do *Birkbeck Institute for the Humanities* da Universidade de Londres, colocou recentemente, a questão atual exige a modificação dos nossos sistemas econômicos e sociais como um todo.

A falta de moradia é uma das várias — e agora ainda mais visíveis — manifestações da grave configuração social que nós criamos, e que clama por respostas urgentes. As interrelações que nos permeiam, representadas nos campos individuais por Marina e Ulay, demonstram nosso impacto sobre o todo, que é também nossa responsabilidade sobre as circunstâncias. Dissipada nossa cegueira, nem ao menos somos quem fomos. O mundo tal qual construímos nos trouxe até aqui. Para ele, não deve haver mais volta.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAN, Shigeru. et al. Arq. Futuro: cidades resilientes: respostas imediatas em situações de crise. 1. ed. São Paulo: BEI Comunicação, 2015.

CDC. Centers for Disease Control and Prevention. Interim Guidance for Responding to Coronavirus Disease 2019 (COVID-19) among People Experiencing Unsheltered Homelessness. 2020. Disponível em: <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/downloads/COVID19_Homeless-H.pdf>. Acesso em: 26 mar 2020.

ENGELS, Friedrich. Sobre a questão da moradia. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

OECD. Organisation for Economic Co-operation and Development. HC3.1 Homeless Population. 2020. Disponível em: <<https://www.oecd.org/els/family/HC3-1-Homeless-population.pdf>>. Acesso em: 26 mar 2020.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VIVEKANANDA, Swami. Raja Yoga. 2. ed. Rio de Janeiro: Vedanta, 1967.

UNITED NATIONS. Economic and Social Council. Report of the Special Rapporteur on adequate housing as a component of the right to an adequate standard of living, Miloon Kothari. 2005, p. 6. Disponível em: <<https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G05/117/55/PDF/G0511755.pdf?OpenElement>>. Acesso em: 26 mar 2020.

ZIZEK, Slavoj. Biggest threat Covid-19 epidemic poses is not our regression to survivalist violence, but barbarism with human face. Mar. 2020. Disponível em: <<https://www.rt.com/op-ed/483528-coronavirus-world-capitalism-barbarism/>>. Acesso em: 26 mar 2020.

TERRITÓRIOS SÔNICOS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS DA METRÓPOLE CARIOCA

Julia Guimarães Alves¹
Matheus Dal Bem Busetto²

RESUMO: Quais são as potências e os olhares que perpassam o entendimento dos territórios musicais dentro do que se enquadra como “espaço público”? Quais são as experiências sensoriais por eles encompasadas e como se desdobram na esfera político-social? Estes são pontos que tangenciam a seguinte análise do espaço musical na cidade do Rio de Janeiro a partir de três exemplos específicos – a presença da música nos metrô cariocas e sua proibição por parte estatal, a constituição do espaço comercial do bairro da Lapa e a ocasião de um evento organizado pela Orquestra Voadora na Praça da República. Buscamos entender os espaços musicais como forma de territorialização e reterritorialização da urbe, levando em consideração as múltiplas aberturas e perspectivas fornecidas pela ideia de uma “paisagem sonora” da cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: espaço público; território musical; paisagem sonora.

1> Julia Guimarães Alves é graduanda do 9º período em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Email: juliaguimaraesalves@gmail.com

2> Matheus Dal Bem Busetto é graduando do 9º período em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Email: matheus_dal_bem@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O seguinte texto volta-se ao papel da música em relação à constituição de territórios sônico-afetivos nos espaços da cidade do Rio de Janeiro. Tomaremos a música de rua e as paisagens que ela contempla tanto em vista de sua dimensão social e política, quanto de sua dimensão psíquica e emocional.

Objetivamos articular três espaços/situações específicas do Rio de Janeiro – a recente proibição de músicos em metrô; um concerto da banda de fanfarra Orquestra Voadora na Praça da República; a configuração dos bares e casas de show no bairro da Lapa – ao panorama histórico, cultural e ideológico das políticas públicas empreendidas nos espaços da urbe.

Nesse sentido, objetivamos traçar algumas linhas capazes de guiar-nos através do território, ainda relativamente novo, pautado pelos estudos da música no espaço público.

A METRÓPOLE DO CONTROLE: A PROIBIÇÃO DE APRESENTAÇÕES MUSICAIS NOS METRÔS DO RIO DE JANEIRO

Estimulados pela declaração de inconstitucionalidade da legislação que regulamentava as manifestações artísticas dentro de trens, metrô e barcas pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, nos colocamos a pensar as performances musicais dentro das estações e, sobretudo, dos vagões do MetrôRio. Que conteúdos simbólicos tal proibição carrega em seu seio? Quais as motivações políticas que a tornaram desejável ou mesmo necessária? A quem a música nos metrô incomoda? Considerando essa proibição apenas um sintoma dentro de todo um escopo social, político e cultural que informa o tecido e o funcionamento das cidades contemporâneas, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre estas. Tal incursão, realizada a partir de uma abordagem historicista, nos será útil não somente para pensar o metrô e o modo como este se insere dentro da lógica geral da cidade pós-moderna, mas também os demais espaços públicos a serem abordados.

O pensador Richard Sennet (apud REIA, 2014) em sua obra *O declínio do homem público*, na qual aponta para as modificações fundamentais ocorridas no modo de se relacionar com os espaços públicos da cidade, entre o século XVIII e os períodos posteriores, se mostra um importante ponto de partida para pensarmos nosso objeto.

Antes, observamos o surgimento de novos espaços nas urbes, sobretudo a praça, que promoviam a sociabilidade entre seus indivíduos, encontrando na figura benjaminiana do flâneur, aquele que perambula pela cidade sem maiores objetivos além de ver e ser visto por seus concidadãos, seu sujeito exemplar.

Entretanto, a partir do século XIX, com o crescimento demográfico das cidades e a aceleração do processo de industrialização, somos postos diante de uma decadência desses espaços de socialização pública.

Na cidade moderna, no lugar daquela curiosa e ociosa figura setecentista, os indivíduos se vêem submetidos ao ritmo produtivo do capitalismo industrial, passando a experimentar a cidade como pano de fundo dos acontecimentos cotidianos. Lado a lado, aristocráticos, burgueses e proletários circulam no espaço público de modo que a familiaridade é rapidamente suplantada pelo anonimato mútuo, passando a encontrar na “multidão” seu mais novo e característico ator social. Ora, não é de surpreender que o compartilhamento dos centros urbanos, antes seu lugar de sociabilidade, com diferentes “tipos” sociais não tenha agradado a uma certa elite. A metrópole é tomada por uma atmosfera hostil, que culminará em políticas públicas, marcadamente classistas e racistas, de “higienização” das urbes.

Nesse contexto, surgem os projetos de metrópoles planejadas, com seu caráter a um só passo racionalista e utópico, que tencionam organizar a malha urbana a partir das novas necessidades dessa sociedade. Em sua maioria, tais projetos não foram postos em prática. No entanto, norteadas por esses ideais, diversas reformas foram empreendidas nas urbes, as quais possuíam dois lados:

Se, por um lado, o planejamento urbano produziu ganhos incontestáveis no que tange a fluxos ineficientes, espaços miseráveis de moradia e crises endêmicas de saúde nas cidades industriais, por outro, entre os muitos problemas, (...) até que ponto as tentativas de planejar espaços urbanos e sistemas de circulação cada vez mais complexos sucumbem em tentativas prescritivas de controle do comportamento público? (MCQUIRE apud REIA, 2014, p. 37).

Subjazia, portanto, ao pensamento organizacional da arquitetura urbana modernista um desejo de dominação das ruas.

É a partir dessa herança moderna que podemos pensar os grandes centros urbanos contemporâneos, reinventados a partir da década de 1980. Vale lembrar que, ainda que muitas das prerrogativas dos projetos modernos se perpetuem, não é mais ao capitalismo industrial que as cidades devem servir, mas ao capitalismo financeiro, com sua escalada do setor terciário da economia, dos meios informacionais/midiáticos e do consumo.

Essas duas últimas especificidades potencializam os modos já observados na modernidade de (não) experimentar a cidade e seus espaços. São dois os desdobramentos que aqui nos interessam: I) bombardeadas pelos incontáveis estímulos sensoriais que marcam a urbe pós-moderna, dá-se um desligamento do entorno metropolitano; II) com o constante estímulo ao consumo atrelado à sensação de insegurança que as caóticas cidades com sua heterogeneidade de indivíduos inspiram em seus habitantes, as ruas perdem seu encanto e os shopping centers emergem como lugares privilegiados de lazer para os indivíduos, onde podem gozar seus prazeres em perfeito anonimato.

Devemos também pensar a continuidade dos anseios de controle característicos das utopias das metrópoles modernas. Bebendo no conceito de “simulacro” de Jean Baudrillard, a geógrafa Rosa Moura (2006) em Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo nos conta:

A cidade simulada para a perfeição enclausura; omite a realidade da produção imperfeita do espaço e do exercício da cidadania; omite as contradições inerentes ao meio e à sociedade (...) num postigo mundo da sociabilidade cordial, por assim dizer ficcionalizada que (...) escamoteia “o lado ugly e dark da violência, da pobreza e do trabalho precarizado. (ARANTES, 2003, p.34)”. (MOURA, 2006, p. 43).

Ainda segundo a autora, a produção das “cidades-simulacros” se daria tanto por meio dos constantes projetos de modernização técnica/tecnológica do espaço urbano, quanto de processos de sistematização e pacificação que buscam torná-lo não apenas controlável, mas previsível. É dentro desse contexto, que regra os modos de ser e estar na cidade, que devemos pensar políticas públicas como os absurdos Zeladores Urbanos em São Paulo, a Operação Choque de Ordem no Rio de Janeiro, ou, de maneira menos evidente, a nova legislação que proíbe apresentações musicais nos metrô cariocas com a declaração de inconstitucionalidade da lei 8120/18 que regulamentava manifestações culturais dentro de estações e vagões de trens, metrô e nas barcas. A revogação desta lei, conforme declaração do desembargador do caso reproduzida em matéria do O GLOBO (2019), se deu em nome do sossego, conforto e segurança públicos.

Considerando que “Tudo que é ordinário e familiar no espaço público acaba deixando de ser visto, vira rotina, banalidade”, como colocado por Jhessica Reia (2014, p. 42), nas metrópoles do hiperestímulo, a cidade e seus espaços compartilhados são experimentados como pano de fundo para os transeuntes e suas agendas cotidianas abarrotadas em nome de um regime econômico que

prima pela produtividade non stop. Os espaços públicos passam, pois, a configurar-se meramente como “passagem”, deslocando seus cidadãos de um ponto a outro, de um afazer a outro. Ora, o que seria o metrô se não o lugar por excelência dessa condição?

Local de pretensa neutralidade tecnicista, que tanto nos rememora o junkspace sobre o qual Rem Koolhaas (2011) escreve, com sua arquitetura fria de “absoluta carência de detalhes” (p. 210), podendo ser “absolutamente caótico ou assustadoramente perfeito e estéril” (p. 204), o metrô e seus espaços são projetados para cumprir estritamente sua função: transportar. Assim, quando os artistas irrompem por seus vagões trazendo música, não apenas proporcionam uma reativação momentânea desse lugar submetido a um processo de “amnésia instantânea” (CARLOS apud MOURA, 2006, p. 43), mas também perturbam a previsibilidade tão almejada pelo poder público armado com seus dispositivos de controle.

Dessa forma, mesmo que inconscientemente, tais artistas tornam-se elementos contestatórios da ordem vigente, negando o papel a que são relegados os cidadãos das urbes que “destituídos da capacidade criadora e transformados em consumidores (...) do produto urbanismo, tornam-se seus atores figurantes” (MOURA, 2006, p. 41). Ao assumir uma posição ativa/ativista em seu estar e viver na cidade, estes se destacam da multidão humana de figurantes homogeneizados, docilizados e previsíveis que trabalham na sustentação desse sistema econômico e de uma configuração sócio-espacial-política que simula uma realidade regulada/regulável avessa à espontaneidade, desestabilizando-a.

E essa desestabilidade, é claro, incomoda. Perturba, de fato, o sossego, conforto e segurança públicos que as “cidades-simulacro” primam na constituição e manutenção de seus espaços. O metrô, pensado como um dos múltiplos “espaços públicos não-civis, que se associam à idéia dos não-lugares (AUGÉ, 1994) ou lugares-nenhum (BENKO, 1994)” (MOURA, 2006, p. 43), passa a se configurar como um espaço de disputa, enquanto as performances musicais nele empreendidas se revestem de uma carga simbólica contra-hegemônica que contesta os projetos de controle urbano que encontram seu germe ainda no modernismo.

Vale ressaltar, entretanto, que tal controle não é total. Como evidenciado pela argumentação de Moura (2006), a sensação de falsa segurança fabricada por meio dos mecanismos de vigilância e punição, bem como da criação de espaços de lazer e moradia fechados, é exatamente isso: falsa. Mas para além disso, devemos atentar para territórios públicos de certa permissividade, como faremos no tópico a seguir.

O TERRITÓRIO SÔNICO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA MÚSICA AO VIVO NA APRESENTAÇÃO DA ORQUESTRA VOADORA E NOS BARES E CASAS DE SHOW DA LAPA

Na esteira do que foi postulado acerca da dimensão política e ideológica do espaço público, faz-se necessário articular os desdobramentos e reverberações do controle da metrópole em relação àquilo que denominamos de territorialidades sônicas, paisagens marcadas pela presença da matéria sonora e/ou por ela evocadas, aqui com maior interesse na matéria musical. Territorialidades essas que constroem “mapas urbanos mais ou menos temporários que precisam ser problematizados”. (HERSCHMAN; FERNANDES, 2014, p. 14).

Lidar com esses territórios no caso específico da música de rua ao vivo é, entre outros preceitos, lidar com a matéria sonora enquanto significante/ressignificante de força afetiva e social (HERSCHMANN, 2007) capaz de contrariar, subverter ou mesmo complementar aspectos previamente instituídos acerca de determinados espaços, i.e., a matéria sonora enquanto potência de reterritorialização.

Assim, embora reconheçamos que os territórios sônicos vistos sob a óptica do espaço público não se reduzem à integração entre os indivíduos, trazendo em si também embates e conflitos, entendemos que é a partir de sua dimensão afetiva e propiciadora de agenciamentos de ordem psíquica e emocional o som se traduz em agente de sociabilidade entre os diferentes atores do tecido urbano.

No caso específico da música, percebemos um interesse das políticas públicas em regulamentar as expressões musicais no espaço citadino de acordo com princípios ideológicos, qualificando determinados gêneros ou locais como “adequados” e “não-adequados”, oscilando entre a concepção de que a música é benéfica ao coletivo e um elemento de valorização do espaço e a ideia de que a música deturpa e subverte o sentido de ordem pretendido pela metrópole do controle.

Dessa forma, debruçamo-nos sobre uma paisagem sônica considerada um dos marcos turísticos, culturais e econômicos da capital fluminense: o bairro da Lapa. Sua configuração é próxima a um território de “alegria” e “festejo” no imaginário banal, um status que se consolidou em especial nas últimas três décadas, graças a uma série de medidas voltadas a regiões do centro carioca que eram tidas como degradadas e/ou com baixa segurança pública (HERSCHMAN, 2007), as quais passam a se estabelecer, então, como áreas estratégicas de agenciamento cultural-econômico – à exemplo do projeto instituído na Praça Mauá durante o período olímpico.

A constituição do bairro enquanto território cultural encontra-se intimamente em diálogo com a produção musical que compõe a sua paisagem sonora. Distintos ambientes oferecem distintos gêneros musicais, desde casas de show que privilegiam o samba de raiz a bares que optam pelo pagode e danceterias dominadas pelo funk carioca. A Lapa traz, pois, em um mesmo território sônico tendências musicais que vão desde circuitos musicais mais conservadores a circuitos mais modernos, mas todos unificados por uma certa “aparência brasileira”. O morador/turista do Rio de Janeiro pode, então, caminhar pela Avenida Mem de Sá e escolher qual o local que lhe parece mais atrativo, ou talvez, o que lhe pareça mais “carioca”, mais “brasileiro”.

Nesse sentido, deparamo-nos com a lógica de passagens e galerias do século XIX, tal como compreendida por Benjamin, ou seja, um território de “fantasmagorias”. Segundo Micael Herschmann e Cintia Fernandes (2014):

(...) para Benjamin as “ruas-galerias” ou, como preferiu chamar, as “galerias de passagem” caracterizaram os conjuntos urbanos construídos a partir do século XVIII (...) em que o “passante” é convidado a passar de uma rua a outra por espaços “programados” a fazê-lo mais do que apenas contemplar, mas se deixar levar pela lógica das mediações econômicas (...) responsáveis pela extrema valorização das mercadorias (...) para Benjamin, o fim das interações sociais livres.
(HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 131).

Desse modo, a experiência sônica-temporal da Lapa dispõe lado a lado diferentes gêneros e expressões musicais de modo que seu potencial de sociabilidade e integração seja controlado e compartimentado em “estabelecimentos-vitrine”, cuja primazia é, antes de tudo, o estímulo ao consumo. Diante de tal bagagem, entendemos que nesse espaço o papel reterritorializante da música é significativamente minado, embora não totalmente nulificado. Nesse território sônico, a música torna-se “ornamental”, simples pano de fundo que justifica e incita os fluxos econômicos que ali tomam corpo.

Entretanto, a questão da música no espaço urbano não se resume às fantasmagorias provocadas pela lógica de consumo, nem ao que Benjamin entende como o fim da “liberdade” nas interações sociais. Uma nova vertente voltada ao entendimento das paisagens sônicas no espaço público surge por volta da década de 1990 e 2000 definida pelos empenhos da Sound Studies, que une musicologia à antropologia e psicanálise, defendendo que os sujeitos da vida pública ainda têm a capacidade

de atuar de forma significativa sobre o tecido urbano, mostrando certa autonomia em relação aos seus papéis no espaço público (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 49). Torna-se papel do artista de rua reterritorializar, criar ou se apropriar dos espaços, oferecendo novas experiências temporais e espaciais aos passantes, marcando novamente seu potencial ativista.

Tomemos o relato de Micael Herschmann e Cintia Fernandes em relação a uma apresentação da banda Orquestra Voadora no carnaval de rua de 2013, nos arredores da Praça da República:

Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade (...). Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estésicas sedutoras e poderosas. À medida que o grupo vai empolgando o público ali presente (naquele dia em torno de 600 pessoas) a "paisagem sonora" vai se transformando, o ambiente vai ganhando contornos dionisíacos e as sensações de fruição e prazer vão se intensificando. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 27).

Assim, a música, através de afetações psíquicas, é capaz de modificar a experiência perceptiva de determinado espaço. O grupo da Orquestra Voadora não se coloca em linha de frente contra a arquitetura e a cidade, mas estabelece um diálogo que a reconfigura. O transeunte no espaço público, ao invés do deslocamento não afetivo e impessoal apontado por Benjamin, é repotencializado, passando a um estado perceptivo ativo.

Isso se dá, em parte, porque há um enfoque na performance, segundo Reia (2014), um modo de produção própria ao feitio da música no espaço público, denotando uma "arte de rua". Assim, a performatividade é mais importante para o músico de rua do que o apuro técnico. Ruídos e estímulos multissensoriais são bem vindos na medida em que contribuem com a experiência corporal que propõem. Rompem, portanto, com a lógica de "palco" e com a ideia de "espetáculo" na metrópole: caracterizam-se pelo nomadismo, resignificando o espaço público e os sujeitos que o ocupam. Não se contentam, como os músicos dos bares e casas de show da Lapa, em confinar-se em (pré)determinados espaços, e, por vezes, interagem fisicamente com o público, através de trenzinhos, fazendo com que a matéria sonora saia do pano de fundo e circule por entre os ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme demonstramos, quando a música penetra os espaços da urbe, o poder público oscila entre a percepção de que esta os valoriza e é benéfica ao coletivo, sendo celebrada e estimulada, e a ideia de que esta deturpa e subverte o sentido de ordem, devendo ser proibida e cerceada. Afinal, que ordem é esta que a música ao vivo nos metrô deturpa? E quem se beneficia da mesma no território da Lapa? Pensar a metrópole do controle, atravessada por ideias racistas e classistas, regida por pressupostos mercadológicos, repleta de estímulos multissensoriais e mascarada como uma realidade regulada/regulável, esclarece questionamentos dessa ordem.

Seja em consonância ou em dissonância com os pressupostos dessa metrópole, podendo ser bem ou mal recebida pelos cidadãos da urbe, os territórios sônicos que tomam corpo em seus espaços se revestem inevitavelmente de uma carga simbólica que extrapola o objeto sonoro per se. Com a escolha dos casos articulados no presente texto, pois, buscamos evidenciar as diferentes dimensões que a música adquire nos distintos espaços cariocas, sendo atravessado tanto por questões de cunho social e política, quanto por afecções psíquicas e emocionais. Nesse sentido, no que concerne sua experimentação pelos cidadãos, objetivamos desvelar os potenciais de ativação perceptiva, gerando engajamento com o entorno, e socializante, gerando engajamento com outrem.

Os territórios sônicos, devemos reforçar, encontram-se circunscritos a espacialidades e temporalidades específicas, de modo que a música se torna, afinal, objeto mutável e multifacetado quando inserida nos espaços urbanos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLOBO, O. Justiça proíbe artistas de rua no metrô, após ação de Flávio Bolsonaro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://tiny.cc/ey4ylz>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HERSCHMANN, M; FERNANDES, C. S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

KOOLHAAS, R. Junkspace. *Serrote*, São Paulo, n.9, pp. 195-211, 2011.

MOURA, R. Um ensaio sobre o controle da cidade e do cidadão contemporâneo. *Cidades*, Revista do Grupo de Estudos Urbanos da UNESP, São Paulo, v. 3, n. 5, pp. 37-66, 2006.

REIA, J. A cidade como palco: artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. *Contemporânea*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, Bahia, v. 12, n. 2, pp. 33-48, 2014.

DICOTOMIA SOCIAL E CULTURAL

“A FORMAÇÃO DAS FAVELAS E A CRIMINALIZAÇÃO E RESISTÊNCIA DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO”

Lili Anjos¹

RESUMO: A destruição dos cortiços e a formação das favelas no Rio de Janeiro ajuda a entender a necessidade de ocupação das cidades e nichos de resistência pelo centro. A ocupação dos espaços urbanísticos esbarra também na lei da vadiagem, quando sambistas eram presos por estarem com um simples pandeiro nas mãos, e a incorporação, por parte do governo Vargas, do ritmo como valor nacional fez a produção cultural popular ser vista com outros olhos pelo mercado.

PALAVRAS-CHAVE: lei da vadiagem; samba; favelas; Rio de Janeiro; resistência.

¹> Estudante do curso de História da Arte com interesse em religião e samba, buscando compreender como esses dois universos conversam entre si, além da influência de ambos na formação de comunidades e como símbolos históricos de resistência social e cultural do Brasil. Lili Anjos, História da Arte – UFRJ. E-mail: lilianjos4@gmail.com

A partir da abolição da escravatura e do início do desenvolvimento industrial no Brasil, no século XIX, houve uma reorganização da sociedade que visava a viabilização dos anseios do capitalismo então emergente. Além disso, essa reorganização intencionava dar continuidade à opressão dos povos que antes tinham sido escravizados - sobretudo negros sequestrados da África e escravizados no Brasil. Assim, com a recente abolição do regime escravista, essas pessoas começavam a fazer parte do quadro social enquanto seres humanos formalmente livres. Dessa forma, a população negra que havia se libertado da escravidão iniciou uma disputa pelo direito a um espaço na cidade. Diante disso, os ex-donos de escravos não queriam que os negros ficassem a dar a vista, ocupando um espaço no centro urbano que não fosse a posição subjugada imposta pela escravidão. Nesse momento, começou um novo período da resistência do povo negro, que não aceitava ser expurgado das cidades e reivindicava o direito a compor o quadro social.

Nesse contexto, os centros urbanos possuíam cortiços, locais de habitação coletiva onde morava boa parte da população carioca, considerando que a maior parcela dos cariocas era composta pela camada pobre da população. Os cortiços eram superlotados e insalubres, tendo como consequência um grande número de casos de febre amarela. Assim, na segunda metade do século XIX, inicia-se um processo de higienização social, e os cortiços são proibidos de serem construídos, enquanto os existentes até então são destruídos. Esse episódio é marcante na história da cidade, visto que a população que residia nos cortiços - ou seja, a camada pobre da hierarquia social urbana - foi expulsa dos centros da cidade ao longo dos anos e foi coagida a morar em locais ao redor das áreas centrais, dando início à ocupação das periferias e dos morros cariocas.

[...] prevalecerão a busca de proximidade com o mercado de subsistência e a redução de tempo de deslocamento, em detrimento da densidade e insalubridade nos ex-quilombos, cortiços e favelas.
(LESSA, 2005).

A tese mais discutida e aceita pela historiografia tradicional é a de que a formação das favelas deu-se com a chegada de soldados da Guerra de Canudos, os quais a cidade não conseguiu comportar, tornando necessário que encontrassem algum local onde pudessem residir. Assim, acontece o processo de surgimento das favelas, tendo como a primeira favela consolidada o Morro da Favela (atualmente Morro da Favela) e posteriormente ocupando o Morro de São Bento, ambos no centro da cidade.

No entanto, é preciso questionar esse episódio, visto que a política de demolição dos cortiços aconteceu por volta de 1866 - data próxima ao surgimento das favelas - e o maior cortiço do Rio de Janeiro, o então denominado "Cabeça de Porco", situava-se próximo ao morro da Providência. Além disso, a chegada dos soldados da Guerra dos Canudos ocorreu por volta de 1895/97. Assim, torna-se necessário refletir se a narrativa que explica o surgimento das favelas a partir do retorno dos soldados é verídica ou foi a maneira encontrada pela burguesia emergente de esconder um processo de segregação sócio espacial da população pobre.

Assim, além dos aspectos históricos e geográficos, é preciso ressaltar que o fator econômico também foi determinante para a formação das favelas, tendo em vista que os pobres precisavam ficar perto dos locais onde possuíam ofertas de trabalho. Como dito pelo compositor Casquinha, na música "O Invocado": "O crioulo no morro está invocado / O crioulo no morro está no miserê / Desce o morro, não encontra trabalho / Nem encontra o feijão pra comer". Esse trecho evidencia a relação entre a procura por oportunidades de emprego e a ocupação dos morros e periferias por parte da população pobre.

Dessa forma, esses fatores intervieram diretamente na vida das pessoas e no funcionamento da cidade, como retratado no filme "Cidade de Deus", dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund e lançado em 2002. O filme narra como ocorreu o surgimento da cidade do Rio, além da formação do tráfico de drogas nas favelas, e a relação desse processo de criminalização da pobreza com o descaso e o abandono por parte do Estado. A influência dessa negligência por parte do Estado nas trajetórias de vida da população é evidenciada pelo fato das personagens do filme trilharem caminhos trágicos, à exceção do protagonista Buscapé.

Desde as primeiras cenas, é possível observar a denúncia de que houve uma higienização da cidade, criando comunidades periféricas onde as circunstâncias impõem uma forma de resistir à pobreza e à falta de oportunidade. Além disso, a maioria das personagens são negras e nordestinas, explicitando o racismo contido nas violências por parte do Estado, que coagiu a população pobre à segregação sócio espacial. Diante disso, o Estado tenta esconder aquilo que ele mesmo produziu. Junto com a política de higienização e com a formação das favelas, surgiu uma política de extermínio do povo negro, fruto de uma história violenta e racista. Essa política visava a encontrar novas formas de opressão que dessem continuidade à desumanização de pobres e negros para aumentar sua opressão e justificar o uso da violência contra essa população.

Por isso, lembrar esse filme é uma forma de elucidar como as políticas públicas historicamente funcionaram para manter o privilégio de poucos em detrimento da maioria do povo.

No começo desse projeto de eugenia no Brasil, a ciência foi utilizada para justificar essa opressão, afirmando por exemplo que a capacidade intelectual da população branca era biologicamente maior que a da população negra. Na tentativa desse resultado biogenético construir uma nova sociedade, a sociedade do futuro (branca e de descendência europeia) seria responsável pelo desenvolvimento do país.

A antropóloga social Lilia Schwarcz diz que a eugenia oficialmente veio ao país em 1914, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, com uma tese orientada por Miguel Couto, que publicou diversos livros sobre educação e saúde pública no país. Couto via com maus olhos a imigração japonesa e, anos mais tarde, em 1934, seria um dos responsáveis por implementar um artigo na Constituição da época que controlava a entrada de imigrantes no Brasil.

Para fortalecer essa ideia, diversos profissionais da área médica foram trazidos ao Brasil vindos de diversos locais da Europa visando a provar que a eugenia seria o melhor para o país. Essa ideia foi apoiada por grande parte da elite brasileira, que procurava uma justificativa para a demolição dos cortiços.

Atualmente, anos depois desse processo, vale lembrar que o preconceito no Brasil se apresenta de formas diferentes, mas traz características desse passado. Torna-se necessário evidenciar que o racismo ainda é profundamente presente na sociedade brasileira, pois muitos consideram que o Brasil, por ter uma população miscigenada, não é um país racista. Para tal, é preciso conhecer a história do Brasil e entender a trajetória de violência que consolidou o atual quadro social.

Em 1933, Gilberto Freyre publicou o livro “Casa-Grande & Senzala”, no qual é colocada a discussão sobre o embranquecimento cultural ocorrido no Brasil a partir da perseguição institucionalizada da vadiagem. Essa perseguição foi responsável pela prisão de sambistas, mães e pais de santo e pelos confiscos de instrumentos religiosos de terreiro. De acordo com o compositor Monarco, os sambistas sofriam discriminação e eram frequentemente criminalizados.

Porém, esse processo acontece no mesmo ano em que a escola de samba Mangueira é campeã do carnaval carioca. Tal dicotomia ocorre pela movimentação das elites para a incorporação do samba por meio das gravadoras de LP, possuindo caráter de embranquecimento do ritmo. Essa movimentação intenciona fazer com que o samba sofra um esvaziamento proposital de identidade negra e se transforme em mercadoria. Essa cooptação cultural aproximou os interesses políticos por volta dos anos 40, quando Vargas era presidente, pois ele facilitou a reprodução e expansão do samba, mas limitando aos moldes carnavalescos e de enredo.

Essa incorporação do samba aos ambientes sociais e a tentativa de fazê-lo passivo pode ser vista em uma cena da série da Netflix, “Coisa mais linda”, na qual a personagem de classe média sobe o morro para conhecer o gênero e o ambiente do samba (de terreiro) e se encanta pelo cantor de bossa nova. Esse evento mostra uma dicotomia social bem delineada e evidencia o caráter de classe que rodeia os gêneros musicais, principalmente o samba.

O samba de roda, que carrega movimentos de roda de capoeira, surge assim como um espaço em que se visa a transmitir a ancestralidade. É possível afirmar isso por conta de como a roda é formada e articulada, em que as palmas da mão, que antes serviam para dar ritmo aos cantos que falavam sobre raízes africanas, orixás e resistência, hoje marcam a cadência do samba.

Um desses locais no Rio de Janeiro é onde se situa hoje a Pedra do Sal, que antes era conhecido como pequena África, por ter sido um local de embarque e desembarque de sal; era onde os negros escravizados se reuniam para tocar seus tambores, prestar seus cultos e compartilhar alegria.

Um famoso compositor e neto de escravos, João da Baiana, escreveu na Pedra do Sal muitos versos que continham críticas sociais contra o racismo e a desigualdade social. Um bom exemplo é uma das suas músicas mais populares “Batuque da cozinha”.

Além disso, em meio à mercantilização das escolas de samba e o surgimento das rodas de samba, o compositor Candeia surge não apenas como um dos defensores da cultura negra, mas também como um combatente da resistência do samba. Em 1975, ele é o principal responsável pela fundação do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, que, em pouco tempo, recebeu apoio de compositores como Nei Lopes. Além disso, pouco antes da sua morte, escreveu o livro “Escola de Samba – A árvore que esqueceu a raiz.”

Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo -ão. Nada de forjadas e mal feitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo.

(CANDEIA, 1975).

Assim, ao longo da história, o samba se tornou produto de exportação e de apaziguamento social, não tendo sido socialmente aceito como um todo de cultura e resistência. Esse processo influencia diretamente o que atualmente o carnaval virou, - as escolas de samba se tornam cada vez mais sujeitas aos desejos dos patrocinadores. Um exemplo disso foi o desfile de 2011 da Vila Isabel, que falava sobre a história do cabelo e que foi patrocinado pela L'Oréal.

No entanto, muitas escolas de samba ainda reivindicam o caráter de resistência e ancestralidade do samba. A tradicional ala das baianas, o envolvimento da comunidade e a relação com a religiosidade de matriz africana são exemplos de características que muitas escolas ainda carregam. O samba enredo da escola de samba do Salgueiro, em 2019, intitulado “Xangô”, por exemplo, contava um pouco sobre o Orixá e a relação do mesmo com a escola.

[...]
 vai trovejar!
 Abram caminhos pro grande Obá
 É força, é poder, o Aláàfin de Oyó
 Oba Ko so!
 Ao rei maior
 É pedra quando a justiça pesa
 O Alujá carrega a fúria do tambor
 No vento, a sedução Oyá
 O verdadeiro amor Oraiêiêô
 E no sacrifício de Obà (Obà Xi Obà)
 Lá vem Salgueiro!
 Mora na pedreira, é a lei da Terra
 Vem de Aruanda pra vencer a guerra
 Eis o justiceiro da Nação Nagô
 Samba corre gira, gira pra Xangô

(DEMA CHAGAS, FRANCISCO AQUINHO, FRED CAMACHO,
 GETÚLIO COELHO, LEONNARDO GALLO, MARCELO MOTTA,
 RENATO GALANTE E VANDERLEI SENA, 2019)

Além disso, Vagner Gonçalves da Silva explica em “Exu do Brasil: Tropos de uma Identidade Afro-Brasileira nos Trópico” a relação social que Exu possui na sociedade e qual sua função, sendo Exu aquele que abre os caminhos e ajuda na mediação com o orixá. Assim, partindo dessa perspectiva, muitas escolas de samba incorporam danças que fazem referência a essa entidade ou uma forma de oferenda, pedindo que se abram os caminhos e que tudo corra bem. Essa relação de vangloriação dos Orixás fica nítida na comissão de frente do Salgueiro de 2019, que era composta por um grupo de mulheres reverenciando lansã como forma de pedir para que os caminhos fossem abertos.

Assim, em meio ao processo que tornou o samba um produto mercadológico, muitas rodas e escolas de samba procuram resguardar a história do samba e do território do Rio de Janeiro enquanto símbolos de resistência.

Esta Kizomba é nossa constituição
 Que magia
 Reza ageum e Orixá
 Tem a força da cultura
 Tem a arte e a bravura
 E um bom jogo de cintura
 Faz valer seus ideais
 E a beleza pura dos seus rituais
 Vem a Lua de Luanda
 Para iluminar a rua
 Nossa sede é nossa sede
 De que o Apartheid se destrua

(LUIS CARLOS DA VILA, 2000)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREYE, Gilberto. Casa Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal. São Paulo: Global, 2006. pp. 64-155.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: Tropos de uma Identidade Afro-Brasileira nos Trópicos. In: Revista de Antropologia. Vol. 55. No. 2. 2012. pp. 1085-1114. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59309/62347>

RODRIGUES, Jaime. Festa na Chegada: O Tráfico e o Mercado de Escravos do Rio de Janeiro. In: SCHWARCZ, Lília Moritz.

REIS, Leticia Vidor de Sousa (orgs.). Negras Imagens: Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil. São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996. pp. 93-115.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Freitas, Kênia. A ancestralidade futurista de Pantera Negra.

FILHO, Antônio Candeia. Manifesto Quilombo. Rio de Janeiro, 1975

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. A chama que não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Niterói - Rio de Janeiro, 2005.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

PENA DE ALMEIDA, Raphael. Historiador em formação pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS, UFRJ e pesquisador sobre a história do samba no Rio de Janeiro.

LINS, Paula. Filme Cidade de Deus. Rio de Janeiro, 2002.

DEPOIMENTO MONTAGEM POVERA #2

Augusto Henrique da Costa¹
Noah Mancini²

RESUMO: Este relatório/depoimento diz sobre a experiência de pré-produção, realização e pós-produção da Montagem Povera #2 realizada no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas 2019/2020. O objetivo da mostra foi elaborar encontros educativos sobre a montagem de uma exposição de artes visuais e como conclusão realizar uma mostra coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: exposição; artes visuais; casa povera; crítica; relato de experiência.

1> Bacharel em Artes e Design (IAD/UFJF), Licenciado em Artes Visuais (IAD/UFJF), Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas (EBA/UFMG). Professor, performer e pesquisador cênico. E-mail: augusto.henriquelc@hotmail.com

2> Graduando no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design pela UFJF. Faz colagens, cinema, performance, crítica, pintura e deboxe. E-mail: noahmancinim@hotmail.com

A MONTAGEM: PRÉ E PORQUÊS

A Montagem Povera #2 foi uma ação educativa a fim de montar uma exposição coletiva, viabilizada através de um edital de ocupação do CCBM (Centro Cultural Bernardo Mascarenhas), na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em Julho de 2019, através da Prefeitura, o espaço cultural disponibilizou uma chamada para projetos de exposição em suas galerias. A Casa Povera se inscreveu enquanto proposta coletiva para ocupar uma das galerias do espaço cultural, sendo aceita e tendo a exposição agendada para Janeiro de 2020.

Mediante a aprovação da mostra, no dia 2 de Outubro, soltamos as inscrições para as atividades educativas. Sob o pretexto de *“Como fazer uma exposição de arte?”*, o objetivo era através de 04 encontros semanais, entender e atuar nas etapas de uma exposição, seja a curadoria, expografia, registro do evento, crítica de arte, arte-educação, ou como artistas. Como produto final dos encontros essa exposição coletiva seria executada, visando trabalhar todos os campos abordados.

Tal oficina educativa aconteceu do dia 22 de Outubro ao dia 12 de Novembro, tendo como locais de encontro o Instituto de Artes e Design da UFJF, o próprio CCBM e a Escola de Artes Pró-Música da UFJF. Com introdução expositiva seguida de exercícios práticos, regadas a muitos salgadinhos e cachaça, as atividades foram guiadas por Noah Mancini, organizador da Casa Povera, e contou com a participação dos artistas convidados Augusto Henrique da Costa (no encontro sobre arte-educação) e Raizza Prudêncio (no encontro sobre curadoria). Os participantes das oficinas e atuantes na feitura da futura mostra foram: Augusto Henrique, Bárbara Moraes, João Aquino, Millena Santiago, Ramon Vilaça e Tiago Gabina.

No primeiro encontro arte/educativo o propositor Noah Mancini apresentou relatos de experiência e registros audiovisuais das ações da Casa Povera, seguidos de exercícios. Foi sinalizado um cronograma com datas para o lançamento do edital da mostra, recebimento das obras e sua montagem. Por fim, o mesmo apresentou como se daria a dinâmica dos próximos encontros.

No encontro sobre arte-educação, o artista/professor Augusto Henrique apresentou algumas percepções sobre a breve história da arte/educação em museus e espaços culturais, evidenciando esse espaço de mediação cultural e artística.

A ideia da aula era usar a Abordagem Triangular para falar da Abordagem Triangular, como sendo uma das inquietações da pesquisa que tenta aliar imagens, museu, história e mediação. Abordagem Triangular como detonadora e articuladora de processos de conhecimento seja em Arte seja em História.

(De Alencar, 2015, p. 1025).

A proposta foi apresentar a abordagem triangular como instrumento para se pensar propostas educativas com a demanda da exposição em processo, o diálogo deu-se de maneira fluída e ao seu fim criou-se um quadro na lousa com proposições pedagógicas ou estratégias para se tentar a mediação com o público.

Dentre as muitas possibilidades que saíram do encontro com Augusto, certas se destacaram, que foram colocadas em prática no decorrer da mostra coletiva: cartões com frases e provocações interativas, como: *“Tente fingir choro para alguma arte”*, *“Pergunte a alguém qual a melhor/ou pior obra”*, *“Pergunte a alguém quanto ela pagaria por alguma das obras”*, *“Vá até a calçada e convide alguém para conhecer a exposição”*, *“Deite ou sente na galeria por alguns minutos”*.

Foram elaborados também pequenos panfletos de divulgação como aqueles de dons esotéricos e profetisas milagrosas “Pare de sofrer! Se você sofre com amarrações, vícios, estagnações (...)” e ressignificados para o contexto artístico, convidando à exposição. Por exemplo, no panfleto adaptado (Figura 01), a primeira frase era: “Você acredita em dom artístico? A Casa Povera sabe qual é o seu e tem a solução!”, e seguia: “Leve um pensamento para ser revelado”.

A artista e expositora Camila Vitória - que apresentou sua pintura *Auto Retrato com as plantas* (2018) - comentou sobre o material educativo: “Certamente contribuiu muito para a mediação autônoma do público com a obra, tanto minha quanto a de outros presentes, permitindo a intensificação do diálogo entre os mesmos”.

Tratando do encontro sobre curadoria, Raizza Prudêncio apresentou estratégias para se ler e empreender obras/peças visuais. A partir de um jogo em que realizou uma curadoria de imagens para os presentes no encontro, ela pediu para que os mesmos criassem aproximações entre as obras nos quais escolheram para trabalhar, bem livre, a aproximação e/ou distância poderia ser por tema, linguagem, cor ou demais motivos inventados.

O artista Ramon Vilaça, que participou dos encontros educativos e também expôs seu vestível *Vestido Vermelho* (2019) na mostra coletiva, relembra com carinho os encontros: “Fui sem saber o que esperar, e fui muito bem recebido, inclusive com comes e bebes, coisa que achei tão diferente e no fim do dia era pra ser tão normal, tão presente nas nossas reuniões cotidianas. E os encontros, a montagem e o evento foram tomando um ar “religioso”.... discutindo sobre a partilha, de idéias, de criação, de copos, de corpos, em construção, evolução, revolução.”

A CASA POVERA SABE QUAL É O SEU E TEM A SOLUÇÃO
Ela revela o que está oculto em sua vida e é especialista em transformar sensações de tristeza a alegria.

Pare agora de sofrer!

Se você sofre com doenças, vícios, separações, dores, estagnações ou amarrações profissionais, procure a:

>>> EXPOSIÇÃO DA CASA POVERA <<<

Leve um pensamento para ser revelado

ABRE DIA 17/01 ÀS 17H E VAI ATÉ 16/02 NO CCBM
FUNCIONA NOS DOMINGOS MAS NÃO NA SEGUNDA.
Av. Getúlio Vargas, nº 200, Centro - JF. Instagram: @excaspovera

Figura 1: Peça publicitária para a Montagem Povera #2. Fonte: Acervo Casa Povera

No dia 18 de Novembro de 2019 foi lançada uma chamada pública e de inscrição virtual, com prazo até 02 de Dezembro do mesmo ano, para que os artistas submetessem seus trabalhos. Como em toda mostra da Casa Povera, não haveria seleção, o que implicaria na aceitação de todas as obras inscritas, desde que houvesse condições favoráveis a sua montagem nas galerias. A expositora Flávia Rosa destaca que isso chamou sua atenção: “A maioria dos editais são sempre poucas vagas para muitas pessoas. E acaba que não sabemos o processo de curadoria, de escolha, e assim... tinha mais de cem artistas, sabe? Não tava lá só porque você gostou, essa coisa de todo mundo ser aceito, é uma democratização muito importante. É necessário oferecer esse lugar que não é naturalmente dado”.

Alguns meses anteriores à abertura (ocorrida dia 17 de Janeiro), Noah Mancini buscava possíveis patrocínios e apoios culturais. Contactava os mais diversos estabelecimentos que pudessem fazer alguma parceria com o evento, fosse através da comida e/ou bebida para a vernissage, em materiais para a montagem (fita dupla face, pregos, martelo), ou em serviços gráficos para a publicidade da exposição. Em tempos de descaso à cultura poucos foram os que se interessaram em apoiar. Fechamos com uma loja de material de construção, uma loja de alimentos a granel e uma gráfica. Confirmados os valores concedidos previamente, fomos às vias de fato para adquirir os produtos.

Com exceção do estabelecimento de fotocópias, não tivemos problema algum com os apoios culturais. Encaminhado o orçamento para a gráfica, ofereceram 50% de desconto sobre os produtos pedidos. Conforme combinado por e-mail comparecemos para retirar os produtos em uma das unidades. Quando chegamos, o valor dos serviços - que segundo eles já estava abatido nosso desconto - era maior do que a de uma clientela comum e sem apoio cultural. Indignado, Noah mostrou os e-mails onde tinham sido concedidas as condições de "patrocínio", eles deram uma desculpa esfarrapada dizendo que o abate era sobre os preços originais de sua tabela. Era mais válido então fazer o pedido como um freguês comum, ainda assim sairia mais barato. Voltamos para a casa e iniciamos um longo e civilizado bate-boca com os responsáveis por correio eletrônico, ameaçando que não íamos mais imprimir lá e dando a entender que a logo dos mesmos seria retirada de nossas imagens publicitárias. De fato, reduzimos drasticamente nossas tiragens, dada a dor de cabeça que estava gerando, ganhávamos mais imprimindo em outro local. Milagrosamente, nos dias seguintes, quando fomos retirar nossas peças, eles disseram que não tínhamos nada a pagar - e aquela modesta tiragem seria gratuita.

As imagens de divulgação, além de serem postadas virtualmente, foram impressas em cartazes e espalhadas estrategicamente pela cidade: desde o chamamento para participar das atividades educativas, quanto a convocação para a mostra coletiva e a publicidade de abertura e de duração da exposição.

CHEGANDO ÀS VIAS DE FATO

Com o fim dos encontros educativos, da chamada para a Mostra e da entrega dos trabalhos, a data para a montagem dos mesmos ficou definida para os dias 15 e 16 de Janeiro, dois dias antes da Vernissage da mostra.

Chegamos no CCBM e iniciamos a parte de ver as obras que necessitavam de molduras para fazer sua adequação. Feito isso, posicionamos as obras nas duas galerias para poder compreender minimamente a espacialidade entre elas: o difícil respiro entre a quantidade de obras e o espaço expositivo em si.

O Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, lugar o qual estivemos encarregados de ocupar, situa-se numa antiga fábrica têxtil, que foi pioneira na América Latina na época de seu surgimento, atualmente, transformada em espaço cultural. Ela foi fundada em 1888 pelo empresário Bernardo Mascarenhas, que atualmente integra o nome do centro. O processo de tombamento do prédio - conhecido por sua arquitetura fabril inglesa - começou em 1982 e só terminou em 1983, quando o município opôs-se aos interesses do governo federal e conseguiu preservar o edifício com suas características originais. Enquanto isso, pela fábrica não ser capaz de acompanhar as mudanças econômicas do país, o conjunto foi arrematado pela prefeitura em 1984 como forma de pagar as dívidas do negócio ao Estado. Só em 1987, através da campanha "Mascarenhas, meu amor!", fomentada por artistas, intelectuais e jornalistas (entre eles Marina Colasanti e Rubem Fonseca), o prédio foi reformado e transformado em centro de cultura. Desde então, a edificação vem passando por reformas internas - sofrendo um grande incêndio em 1991 e retornando em 1995 - como forma de manter sua estrutura sem perder os aspectos históricos. Diante desse panorama, tivemos que lidar com

algumas limitações: goteiras ameaçando certos pontos, paredes que não podíamos furar ou bater prego, falta de aparato tecnológico. Todavia, a gentil equipe administrativa do CCBM não deixou faltar orientações e sugestões, sempre atenta e bem disposta às nossas necessidades.

A orientação introdutória foi organizar as obras no chão da galeria, e, a partir disto, tentar criar diálogos, fosse entre cores, temas, técnicas e etc.; um desafio pela quantidade de obras inscritas e também por ainda estar recebendo-as nos dias de montagem. E assim inicia o jogo visual, os participantes começam conversas entre si sobre aproximações e distâncias das obras ali visualizadas tentando dar largada à criação e posicionamento dos trabalhos na parede, chega-se a consonância de que é necessário criar zonas de aproximação entre elas: alguns começam aproximando por tema. "Recordo-me do tema da religiosidade e assim cria-se a primeira zona com produções que, de alguma maneira, evidenciaram a religião", diz Augusto Henrique. Posteriormente, chega-se a zona da corporeidade nas imagens, percebendo um número expressivo de visualidades do corpo como um todo, de pés, rostos... de modo que a entrada da exposição, ou seja, as primeiras obras, foi composta por esses trabalhos que focalizavam o corpo e suas representações. Na atualidade, é amplo o debate sobre a questão da imagem e representação (ideário o qual nossa civilização ocidental foi baseada), contudo as políticas de representatividade (essas vendidas em larga escala pelas empresas) não parecem ser o suficiente. Tem sido necessário pensar (e agir) em políticas de participação, onde os agentes a serem representados estejam ativamente engajados na composição dessas iniciativas - decerto seja tão comum uma maior atenção direcionada, no que diz respeito aos próprios artistas e seus trabalhos, para as questões corporais na contemporaneidade: habitar e resistir também, mas sobretudo falar sobre os próprios corpos que (sobre)vivem em posição de saber e vida da própria consciência que os percorre.



Figura 2: Instalação Maledictus Locus, de João Aquino. Fonte: Acervo Casa Povera.

Algo diferenciado aconteceu durante a montagem, uma interação com a obra de um artista em seu processo de instalação no espaço. O trabalho "Maledictus Locus", de João Aquino (Figura 02), composta por um círculo de sal grosso, uma vela vermelha e duas cumbrucas de barro: uma com cinzas e a outra com moedas recebe seu primeiro contato. Ao longo da montagem, o artista chega para finalizar sua instalação e percebe que falta a cumbruca com moedas. Todos ficam espantados e começam a buscar pelo CCBM o paradeiro do fragmento da obra, ele é encontrado na Galeria Alternativa II, mas sem as moedas que o compunha.

Enquanto estávamos nesse processo de organização das obras no espaço expositivo vários eram os atravessamentos, mas, aos poucos, a visualidade da montagem expográfica ia se firmando. Mediante as obras que iam chegando, conflitos se geravam para a adequação dessas obras no que estava se criando, alguém brinca e sugere: 'Vamos montar a zona dos atrasados!' No entanto, ainda que o latente desafio fosse lançado, conseguiu-se realizar as harmonizações necessárias para finalizar a montagem. Tal processo aconteceu de maneira fluida e autônoma, os materiais e a equipe estavam lá, era só pegar e fazer.

O artista Ramon Vilaça acrescenta: “Era como um templo sem pastores, sem um livro base, e sem divindades, o divino era a produção. Seria mais fácil descrever um rolê de intrigas, com briga de ego e discussão de “qual obra fica bem perto dessa?” Mas me vejo aqui tentando verbalizar uma fluidez tão natural que é complexa de explicar. No dia da montagem no CCBM parecia que estávamos montando um quebra cabeça, as obras incrivelmente, mesmo tão distintas, conversavam tanto entre si... É como se um imaginário coletivo tivesse sido convocado pelo edital. Pra mim, o que rolou foi que de alguma maneira as pessoas que se identificaram com a proposta tinham essa conexão externa, costurada entre vivências e sobrevivências, querendo centralizar em Juiz de Fora sua existência. Ocupar uma região de passagem exigia de nós a sensibilidade de conquistar quem olha rápido e pedir mais um momento. A igreja da arte pede seu tempo, não cobra díizimo e te libera sem entender nada, porém com certeza você fica na tentação de retornar”.

A exibição das mídias digitais, nessa edição não tão bem contornada, foi um problema a ser levado em consideração. O centro cultural não dispunha de qualquer aparelho tecnológico ou sala especializada para exibição. Arranjamos os aparelhos televisivos, esses antigos e com entradas somente para tubos. Conseguimos duas TVs e dois reprodutores de DVD que conectariamos às mesmas. Dias antes da abertura, algumas televisões não funcionavam com os reprodutores de mídia, fosse pelo mal contato ou a incompatibilidade de formato dos arquivos gravados com tal aparelho em específico. Na estreia, apenas metade das artes digitais foram exibidas. Foi preciso, ao longo dos dias e semanas seguintes, estabelecer um custoso contato de conversão tecnológica para que ao fim pudéssemos passar com êxito todos os vídeos em conjunto.

A VERNISSAGE E O PÓS

No dia da vernissage, como de praxe, a produção da Casa acertava os “últimos” detalhes da exposição. Embora a mostra já tivesse sido aberta e os presentes se acumulassem nos corredores do CCBM, o processo de montagem mantinha-se em feitura, de modo que mesmo após o encerramento do evento de inauguração, ele ainda não havia sido terminado.

As pessoas iam chegando e o trabalho de montagem seguia sendo realizado, montou-se a mesa com bebidas e aperitivos, uma caixa de som com uma música ambiente e assim começavam as interações com as obras, com as pessoas e o espaço no geral. O artista Augusto Henrique relatou: “Me recordo que ao encontrar com os artistas Guilherme Borges e Gezilene Oliveira autores da obra “Alameda dos Pretéritos, nº 0, Jardim Velha Esperança (2020)” eles disseram que no trajeto de chegar ao CCBM viram uma “gata muito louca” fazendo uma performance nas ruas de JF. Mais tarde íamos descobrir que se trava de um dos expositores da mostra, o artista Gabriel Scott que finaliza sua performance no próprio CCBM.”

Posteriormente pensando sobre o ocorrido, Noah Mancini constatou que essa expografia processual, que está sempre a ser concluída, além de uma pauta a ser discutida sobre a precariedade da produção autônoma e independente, é uma das características que acompanha o trabalho da Casa Povera. Há sempre algo por fazer, por menores a serem conferidos, mudanças de última hora, revisionismos necessários. E por que não assumir esse lugar da constante mutação, estar em gradativa alteração e reinvenção? Por que não mudar uma obra de lugar, mesmo dias após a inauguração? Inventar lugares para posicionar trabalhos de artistas atrasados, pois os mesmos querem expor, mesmo que o prazo tenha passado?

Dentre um desses erros, o organizador Noah Mancini havia esquecido as obras inscritas “Encontros no banheiro” (2019) de Tába da Silva - ironicamente amiga íntima do organizador e único trabalho a sofrer tal negligência - e a mesma, após procurar pela galeria, indagou onde estava. De súbito, a lembrança veio e a solução também. Noah providenciou uma caneta preta posca e disse para a artista intervir onde bem quisesse. Ela se posicionou em uma quina das paredes e começou a desenhar o detalhe de um dos trabalhos que era para ser exposto: um espiral preto com intersecções e pequenos insetos ao seu redor. A intervenção de Tába (Figura 03) logo levou ares performáticos e os presentes se acumulavam para ver o processo e onde ele terminaria. Depois da ação, a artista se levantou e saiu para pegar mais um copo de drink.

Já para o meio da vernissage, um artista entrou aos gritos no espaço, descalço, mascarado, numa corrente com cadeado no pescoço, enrolado em uma bandeira do Brasil e com alguns objetos nas mãos. Era o mesmo que Gezilene e Guilherme tinham avistado momentos antes nas ruas da cidade. Repetia exaustivamente uma frase, em tons melódicos, enquanto rodava pelo ambiente: “Olho e vejo tudo errado/Faz tempo que tá tudo certo/Tudo tá melhor do que parece”. Dado momento, enquanto seguia cantando, agachou-se, tirou um martelo, pregos, uma espada de São Jorge e deixou a trouxa a seu lado. Martelou dois pregos na parede, tirou um pequeno quadro e o colocou na parede, tirou uma tela em branco - essa menor ainda - e também a colocou ao lado, abriu um ferimento em seu dedo e manchou a tela branca com um rastro de sangue.



Figura 3: Vídeo-frame da intervenção de Tába. Fonte: Acervo Casa Povera.



Figura 4: Vídeo-frame da performance de Gabriel Scott. Fonte: Acervo Casa Povera.

Em seguida, tirou a bandeira do Brasil que o cobria e com um isqueiro começou a atear fogo nela. Saiu por um momento e voltou com uma embalagem de Big Mac, que também começou a queimar (Figura 04). A fumaça começava a se alastrar pelos corredores, foi quando o artista apagou as chamas que iniciara e saiu do CCBM com sua trouxa de vestígios da ação, dando prosseguimento ao contínuo e caótico cântico que adentrou no espaço proferindo.

A performance causou alvoroço e burburinho, muitos foram os que tiraram seus smartphones e gravaram, outros cruzaram os braços e esperaram pelo desenrolar - como todo típico público de arte contemporânea, apático por fora e confuso por dentro. O que viemos a descobrir depois, pela administração do centro cultural, é que não era permitido o uso de nenhum artifício para inflamação dentro do centro, mas a ação já havia acontecido. Dessa vez, a boa arte da transgressão estava a salvo nos limites do cubo branco.

No decorrer dos dias, tudo corria no mais possível perfeito dos mundos. O pré-carnaval de Juiz de Fora se aproximava e o centro da cidade (onde está posicionado geograficamente o local da mostra) prometia ferver. Os organizadores e alguns artistas participantes compareciam semanalmente à exposição, levando conhecidos para conceder mediações artísticas ou simplesmente checar a movimentação dos corpos que por ali circulavam.

No dia 14 de Fevereiro aconteceu o *"Bloco da Benemerita"* na Praça Antônio Carlos (famosa PAC), ao lado do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, festejo organizado por MC Xuxú, Cláudio Ponciano e demais produtores locais. Os responsáveis e artistas da Montagem Povera, como entusiastas dos agitos juizforanos, não podiam deixar de estar lá. O bloco já passava da metade, o relógio corria às 19h e pouca, e uma torrencial e inesperada chuva tomou o lugar: "Ela veio: uma chuva tropical, dessas de você correr procurando uma marquise, se estivesse na rua" (LEÃO, 1992, p.117). Como o CCBM, apesar de todas as falhas estruturais no edifício, possuía algum teto onde nós e toda a multidão carnavalesca podia se abrigar, rumamos para lá. Ao chegar encontramos mais alguns amigos que tiravam o excesso de água dos sapatos e meias. Demos uma volta na galeria quando nos deparamos com o inesperado: uma obra havia sido furtada.



Figura 5: Objeto "Mãe", do artista André Vargas. Fonte: Acervo Casa Povera.

O trabalho *"Mãe"* (Figura 05), de autoria do artista carioca André Vargas Santos, que consistia num chinelo havaianas branco e azul vazado entalhado em um de seu par *"Des"* e do outro *"Vira"*, fora removido da exposição. Em seu lugar foi depositada uma outra havaianas, essa não entalhada e em perfeitas condições de uso. O choque inicial bateu inevitavelmente. Como dar a notícia para o artista? Em que circunstâncias aconteceu? Especulações à parte, só nos restava notificar o artista e tentar minimizar os danos da perda. Como o CCBM não possui câmeras e nem vigia para as galerias, era quase impossível localizar o ator da ação. Após lamentar o prejuízo do artista e da mostra, diante desse acontecimento abrem-se inúmeros debates. Podemos refletir sobre a debilidade dos espaços expositivos no Brasil (o único museu da cidade que possui vigia e câmeras é o MAMM - a instituição possui obras de Picasso, Miró, Braque, e vários cânones póstumos em seu acervo), as suscetíveis perdas ou alterações de sua obra ao expor em espaços públicos, e talvez o questionamento mais incerto e complexo: a pessoa que furtou só achou muito maneiro ou quis pegar para clamar para si a autoria? Até onde vai a interação com a arte? E, sobretudo, enquanto artistas, como encarar essa situação de maneira poética? Se a pessoa deixou seu chinelo na galeria, logo

ela saiu da mesma vestindo a obra. O mais perto que a equipe da Casa Povera conseguiu chegar de imaginar possibilidades sobre o acontecido, foi que, na agenda do carnaval, devido a maior aglomeração e embriaguez de visitantes no centro da cidade, e, por consequência, no Bernardo Mascarenhas (muito usado pelos cidadãos para beber água e ir ao banheiro), o chinelo teria sido facilmente apanhado.

“Na história da arte (com destaque para a moderna e contemporânea) existiram inúmeros criadores que se legitimaram por atravessar autorias e propriedades intelectuais, danificar patrimônios, subverter ícones de poder”, comentou Alisson Quintino, artista, tatuador e entusiasta da Casa Povera. E acrescentou: “A pessoa que fez com certeza tem um grande potencial, o problema se dá para onde isso foi direcionado. Escolheu mal suas vítimas.”. A participante Camila Vitória também retorna ao seu primeiro contato com o trabalho no espaço galerístico e nos conta: “O próprio público tropeçava na obra “Mãe”, posteriormente cooptada do espaço expositivo. Alocados no chão, os chinelos constantemente eram desvirados ou virados, sob a ameaça de uma presença maternal implícita. A curadoria efetivou a apresentação da obra, propondo a participação, mas fazendo com que ela atingisse proporções inimagináveis com sua substituição por outro chinelo.”

Foi feita uma enquete virtual no Instagram da Casa Povera para a reflexão em conjunto sobre o ocorrido. A artista Jéssica Rachel Perobelli, expositora nessa edição com o trabalho “*Coração quebrado cola com gozo*” (2016) e entusiasta da Casa, soltou em tom de gozação: “Coloca no Lattes: minha obra foi tipo Monalisa”. Já Camila Vitória declarou em polvorosa: “Lamento o ocorrido e lanço: o parangolé original do Oiticica, parado como está, tinha que pegar fogo mesmo!”.

CRÍTICAS SOBRE ALGUNS TRABALHOS EXPOSTOS E IMAGENS DA MOSTRA (ANEXOS I E II)

Como o depoimento se prolongou em mais de 40 páginas e por tal fato nunca conseguiríamos publicar em alguma revista do gênero artístico institucional, tivemos que diminuir suas laudas, onde continham as críticas de algumas obras que foram apresentadas e os registros fotográficos (aqui descritos enquanto “Figuras”). Logo, pedimos a compreensão para a leitura subsequente das imagens e seu referenciamento, tal como aconselhamos o acesso do link abaixo para melhor compreensão do relato.

ANEXOS I E II:

<https://docs.google.com/document/d/1EKP3IFrPFRKRGTYDdFssfccLIBhse0b0xpgxmrWCGQbl/edit?usp=sharing>

BALANÇOS FINAIS

No fritar de todos os ovos, a exposição se demonstrou um sucesso. Tanto para a Casa Povera que sem precedentes em sua história abarcou uma exposição de grandioso tamanho, quanto para o CCBM que em tempos (quicá jamais) não via suas galerias tão abarrotadas de artistas numa só exposição, mas inclusive para os expositores e visitantes, bombardeados com um numeroso contingente de trabalhos. Aproveitando a deixa, Camila Vítório confessa: “ A Casa Povera tinha nascido em âmbito independente, mas continuamente começava a flertar com a instituição. Esse movimento seria péssimo, se não fosse tamanho o desprendimento dos seus organizadores. Na mostra no CCBM, quando entrei, fiquei perplexa. ‘Como foi possível realizar a curadoria de tantas peças em diversos suportes, técnicas, mídias?’. Apesar de tudo, eles abrigaram as obras de acordo com a intenção dos artistas. A espacialidade das galerias, conduzidas a um percurso longo e certamente cansativo, foi driblada. Conseguiram cadenciar bem as técnicas, suportes e dimensões ao longo do espaço. Era preciso voltar e ver novamente.”

A desmontagem deu-se no dia 2 de Março de 2020, percebemos que uma obra já havia sido tirada visto que o artista provavelmente não se atentou que a exposição foi alongada por algumas semanas. E começa novamente o exercício prático de se lidar com questões técnicas de exposições de artes visuais.

Começamos por tirar as obras de suas devidas molduras colocando papel higiênico nas fitas dupla face que estavam sustentando as mesmas e arquivando-as em uma pasta para facilitar a retirada dos objetos pelos artistas. As obras tridimensionais também foram armazenadas no espaço cedido para nós no CCBM - em suma, é muito mais simples desmontar que montar uma exposição.

Paralelamente, íamos postando os registros da mostra em nossas redes sociais e arquivando o material físico publicitário, assim como recolhemos o caderno de presença da galeria (lista de visitantes com contatos e opiniões). A organização e catalogação desses itens deu-se concomitantemente com a escrita desse texto, que, aos poucos, tomava corpo e personalidade.

Foi dado o prazo de dez dias úteis (até 13 de Março) para os artistas retirarem seus trabalhos na galeria sob pena de suas produções entrarem para o Acervo Povera. Alguns participantes, já de cara, doaram suas obras. Habitualmente, nem todas foram recolhidas e afrouxavam-se as condições, na promessa de “até semana que vem eu busco, sem falta”. Com a chegada do Covid-19 em solo tupiniquim, os espaços culturais da prefeitura fecharam e o recolhimento foi adiado até segunda ordem.

Apesar das intempéries, que sempre estiveram aí nas mais diversas maneiras, seguimos produzindo e pensando arte. Acreditamos que a prática poética da vida é uma das poucas - senão a única - saída. Vida longa à criação e à Casa Povera!



Figura 6: Pintura "Dogs", de Samantha Ottoni. Fonte: Acervo Casa Povera.

A expressividade nos Dogs de Ottoni são pulsantes em suas cores e enquadramento. A camada criada em segundo plano acaba por dar ênfase no semblante dos cachorros, a ação assertiva na paleta cria um jogo e fascínio pela imagem representada no ato pictórico. A potência latente nos olhares do 'melhor amigo do homem' aludem ao comportamento hora submisso, hora austero perante o mesmo.

O resultado estético apresenta-se em uma composição que pode ser relacionada com uma vitalidade pop, mas aqui mirar-se no olho do "dog" permite uma viagem de natureza desconhecida pelo animal de estimação. Com fundos monocromáticos e close em seus bustos, Samantha coloca em seus caninos personalidade, vivacidade e fun.

Prêmio Júri Popular

Dogs, 2019.
Acrílica sobre tela
Samantha Ottoni

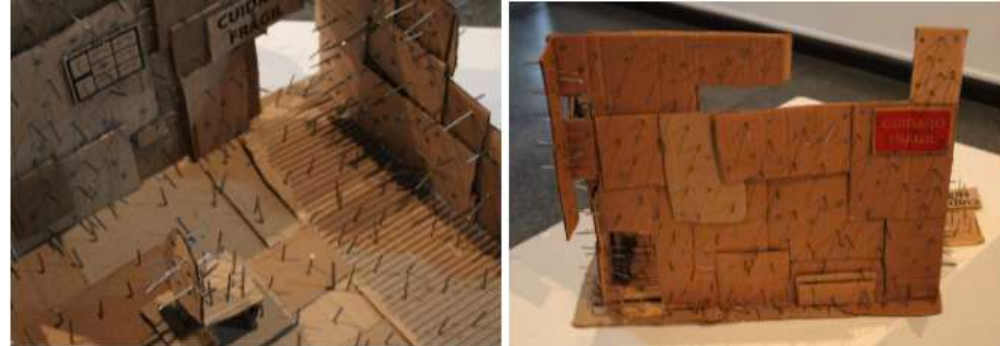


Figura 7 e 8: Escultura "Alameda dos Pretéritos, nº 0, Jardim Velha Esperança, de Gezliene Oliveira e Guilherme Borges. Fonte: Acervo Casa Povera.

Prêmio Júri Povera

Alameda dos Pretéritos, nº 0, Jardim Velha Esperança, 2020.
Escultura.
Guilherme Borges e Gezilene Oliveira

Um barraco de papelão aberto, sem teto e com uma cadeira. Preenchendo tudo que lhe compõe, pregos e pontas rompem sua matéria e a possibilidade de habitação. Era uma casa muito engraçada, não tinha nada, não tinha nada. O aviso "Cuidado, frágil" estampa algumas paredes, na realidade não há cautela nem nunca houve. A estrutura precária, arquitetura do feio, desvalida edificação... prisão, tortura ou expiação? Um efêmero monumento à indigência, ambiente hostil e apesar de intrinsecamente antropomórfico, desumano: a necropolítica como práxis vigente e vigiante. O não-lugar ou não há lugar na miséria?

Num papelão, pregos. Dei de cara com uma espécie de cômodo que gerou incômodos. Que lugar é esse? (outra vez) PREGOS. Um endereço que procurei no google e não deu resultado. Fragilidades, vulnerabilidades, resistências?



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Lilian. Corpo Poético: uma cartografia do lugar. MEDEIROS, Maria Beatriz, 2007.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berens-
tein. Corpodade: arte enquanto micro-resistência
urbana. Fractal: Revista de Psicologia, v. 21, n. 2, p.
337-349, 2009.

DE ALENCAR, Valéria Peixoto; COUTINHO, Rejane
Galvão. ABORDAGEM TRIANGULAR PARA FALAR
DA ABORDAGEM TRIANGULAR NO CONTEXTO
DA MEDIAÇÃO CULTURAL. Disponível em: <[http://
faeb.com.br/admin/shared/midias/1466123382.
pdf](http://faeb.com.br/admin/shared/midias/1466123382.pdf)> Acesso em 25/03/2020.

DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. trad. Antonio
Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense
Universitária, 2003.

GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Edi-
tora Iluminuras Ltda, 2018.

LEÃO, Danuza. Na sala com Danuza. Editora Com-
panhia das Letras, 2007.

HEGEL E O "FIM DA ARTE"

PINTURA E CINEMA MODERNOS

Marcos Gabriel Faria¹

RESUMO: o artigo busca discutir os conceitos de arte e fim da arte para o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, relacionando-os às práticas artísticas ditas modernas na pintura e, posteriormente, no cinema. Discutindo a filosofia hegeliana à luz de diversos outros teóricos, o texto faz um breve apanhado de diversas correntes artísticas e de que forma elas se relacionam com o mundo e o pensamento de suas respectivas épocas: "arte pela arte", intervenção direta no mundo e a problemática e prejudicial oposição "arte erudita" versus "arte comercial". A partir daí, surge o convite para pensarmos quais as possibilidades para o futuro da prática artística.

¹> Sobre o autor: Marcos Gabriel Faria é graduando de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, sua principal área de interesse sendo estética. Além disso, é produtor de conteúdo audiovisual. E-mail: mgfc25@gmail.com

HEGEL

Para pensarmos a arte a partir de Hegel, e, por conseguinte, seu fim, devemos ter em mente que, para ele, o que caracteriza a modernidade é a separação da vida humana em diferentes esferas, e que cabe à filosofia pensar justamente essa cisão. Assim, é seu papel entender como a razão alcança o absoluto quando sai dessas diferentes esferas. (WERLE, 2011, p.21) A totalidade ou absoluto representa a “esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos”.(WERLE, 2011, p.29)

A arte enquanto expressão do espírito absoluto está destinada a ser superada pela religião e pela filosofia, respectivamente. Isso porque a arte é dependente do material e do sensível, enquanto as outras duas são mais puramente espirituais. (DUARTE, 2006, p. 382) Werle coloca a questão nos seguintes termos:

Todas as formas artísticas são obrigadas a recorrer a um suporte sensível, seja ele imagético (arquitetura, escultura e pintura), sonoro (música) ou representativo-linguístico (poesia). Já a religião opera exclusivamente no domínio da representação, pois a fé se realiza na esfera da interioridade e na intimidade do culto religioso. E, por último, surge a filosofia como o campo do pensamento puro, que possui tanto um elemento de exterioridade quanto de interioridade. A filosofia pertence a um tempo ou época (para si), mas traduz essa época em categorias lógicas (para si), sendo, portanto, a síntese da religião e da arte, da interioridade e da exterioridade.
(WERLE, 2011, p. 29-30).

O próprio Hegel diz que *“por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.”* (HEGEL, 2011, p. 118) O fim da arte não

representa necessariamente a “morte” da arte, nem que a arte deixará de ter seu caráter poético. Trata-se mais de uma questão conceitual. O conceito de arte em Hegel, em que esta aparece intrínseca ao modo de ser de uma sociedade, uma arte totalizante e que procura espelhar um povo, pressupõe sua própria superação dentro do horizonte de transformações numa sociedade moderna cindida e diante do curso natural da história. (Nesse sentido, Marx apontaria, posteriormente, para a impossibilidade de uma arte como a grega em um contexto moderno de extrema racionalização do mundo e constantes avanços tecnológicos, que minam por completo qualquer função social e o caráter elucidativo que uma mitologia poderia ter. (DUARTE, 2006, p. 384)) Já está nessa noção de arte em Hegel a cisão entre arte e público (Werle diz, em relação ao surgimento dos museus: “[...] são inúmeras as páginas de Hegel que alertam para um empobrecimento e estreitamento de uma apreensão e prática meramente ‘eruditas’ da arte” (WERLE, 2011, p. 45); este, por sua vez, é cindido entre os “entendidos” e os “não entendidos”. Retornaremos em breve a essa questão.

A arte moderna é caracterizada pela sua autonomia. Na verdade, uma certa autonomia da obra se fazia presente desde muito antes se levarmos em conta que, seja na idade Antiga, seja na Moderna, a arte nunca emergiu diretamente da vida objetiva dos homens (WERLE, 2011, p. 58). De fato, Werle (2011, p.57) diz que *“o ‘conteúdo’ da arte não pode ser outro senão a objetividade e a subjetividade humanas, mas tratadas por sua essência e universalidade, tanto no processo de memorização cultural quanto de interiorização [...]”*. Portanto, o que está em jogo aqui é o fato de que a arte deixa de possuir o sentido de “obra”, não de

um ponto de vista material, mas sob a ótica de uma expressão histórica e de coletividade; deixa de ser uma arte de referencial de sentido elevado, como coloca Werle (2011, p.10). Nesse caminho em direção às suas próprias profundezas, podemos falar, já em um momento contemporâneo, de uma arte “pós-histórica”, como coloca Danto (1997, p. 2), ou seja, uma arte que ultrapassou a história, que se encerra em si mesma, que não responde a nenhum movimento artístico anterior mas sim a uma apropriação de estilos que se encerra a cada obra na arte contemporânea. Cabe ao filósofo, então, elucidar essas relações estéticas enquanto o artista usufrui de toda sua liberdade. Duarte, ao comentar Danto, diz sobre a arte moderna que, para o filósofo, ela é um momento de “consciência artística de que a reflexão é mais importante que a representação mimética”. (DUARTE, 2006, p. 407).

A PINTURA MODERNA

Como se desenvolveu essa autonomia da arte prevista em Hegel e como o aspecto totalizante da arte hegeliana pode ser encontrado na arte moderna – por mais que a partir de uma perspectiva de parcialidade e subjetividade? A arte que busca mostrar qual pode ser a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno e definir qual o sentido de uma existência humana pautada pela sucessão de sensações e pela contingência é

intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. [...] Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. (ARGAN, 1987, p. 50).

Essa fala ecoa o conceito hegeliano de fim da arte; por outro lado, para Argan a arte não deixou de exercer uma função dentro de uma coletividade humana, pelo contrário, tornou-se mais do que nunca um fato social, afirmação que discutiremos mais tarde.

Hegel aponta como agentes precursores da subjetividade acentuada na arte as tragédias de Shakespeare e a pintura holandesa do século XVII. No Bardo, encontra as paixões subjetivas que determinam toda a ação dos personagens. Já nas pinturas de Rembrandt, Ostade, entre outros, Hegel enxerga um salto em direção às cenas prosaicas (Rembrandt retratando uma ronda noturna, Ostade pintando uma vendedora de peixes) que servem de reflexo do interior no exterior, interioridade que aparece

através do tratamento dado à cor, além de indicar um movimento rumo ao prosaico e na direção oposta aos “grandes temas” da arte. (WERLE, 2011, p.79-94).

Podemos então relacionar a pintura holandesa do século XVII ao Impressionismo: a predileção pelas cenas prosaicas, não mais os grandes quadros míticos, as grandes imagens bíblicas e a representação histórica. Por outro lado, o pintor impressionista não recria o mundo dentro do atelier, ele leva seu cavalete para as margens do Sena e pinta não só o que vê, mas como vê.

O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. [...] Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 84).

Assim, a cor impressionista, embora dentro de um contexto de percepção subjetiva, afasta-se da cor de um Rembrandt, por exemplo, a partir do momento em que expressa menos uma interioridade autoral do que a preocupação com um estudo científico sobre a percepção da cor na natureza.

Avançando para o pós-impressionismo de Cézanne, sua pintura está preocupada não só em representar a *percepção* do objeto, mas o *próprio objeto* também; procurar retirá-lo da atmosfera perceptiva que o engole é a tarefa de Cézanne. É como se ele propusesse, paradoxalmente, o retorno ao objeto através de uma estética impressio-

nista. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 84-85) O que o pintor busca é apreender a totalidade da natureza através de uma percepção imediata. Essa percepção se dá antes que a natureza tenha se cristalizado em nossa visão, na verdade, trata-se justamente disso, uma “pré-visão”. A natureza passa a ter algo de primitivo, de estranho aos nossos olhos, por ainda não ter sido tocada ainda ciência humana. Daí a distorção da perspectiva em seus quadros. Ou seja, ainda que com heranças impressionistas, Cézanne se distancia de seus antecessores pelo impulso totalizante que guia seu pincel, que tenta capturar através dessa percepção “primitiva” e imediata a totalidade da natureza em si. A obra de Cézanne é consequência (no impulso de apreensão da natureza) e contraponto (na representação dessa natureza a partir da “pré-visão”) ao racionalismo. Por isso Argan afirma que com Cézanne “o impressionismo se torna verdadeiramente clássico”, de modo que a imagem passa a ser, ao mesmo tempo, “imagem de si e do mundo”. (ARGAN, 1987, p. 52) Entretanto, justamente por ser apenas parcial, por se dar através da sensação, a busca pela totalidade da natureza em Cézanne reflete a impossibilidade de uma totalidade harmoniosa no mundo moderno da qual falava Hegel.

Para Paul Klee, a arte abstrata era correlato perfeito de um mundo instável e em guerra, enquanto durante os tempos de paz produziram uma arte realista (PEDROSA, 2009, p. 124); assim, segundo Pedrosa (2009, p.130), o expressionismo foi um “verdadeiro prelúdio da Arte Abstrata”. O expressionismo alemão, que parte de uma noção romântica do “eu” como impulso para a obra, é uma corrente artística em que a culpa, a repressão e os “antigos terrores” se fazem bastante presentes. (ARGAN, 1987, p. 55) Assim, não é de se estranhar que Kandinsky esteja atrelado ao expressionismo num primeiro

momento de sua carreira. Em se tratando do pintor russo, devemos levar em conta a luta entre o espiritual e o material que está por trás de todos os tormentos de sua época e que permeia toda sua obra. Nesse sentido, a figura do cavaleiro que aparece, inclusive, no nome do seu grupo expressionista "O Cavaleiro Azul", representa uma aproximação ao mito cristão de São Jorge e a vitória do espiritual sobre o material. (DÜTCHING, 2007, p. 42) Logo, quando parte para o abstracionismo, a tarefa de Kandinsky será, a partir da cor e da forma pura, expressar a totalidade de um mundo espiritual que ainda assim é concreto mas que está posto ao lado da nossa realidade material confusa, um mundo outro no qual a totalidade é possível a partir da elementaridade da cor e da forma. Mais que uma atualização do platonismo, trata-se de uma tentativa de representação da totalidade no mundo moderno. A totalidade só se torna possível, diante do caos e da fragmentação do mundo moderno, se inaugurarmos um outro mundo.

Por fim, se pensarmos então no que representa Pollock dentro desse contexto hegeliano, podemos chegar à conclusão de que o americano terminou um processo iniciado pelo Impressionismo, no qual a arte foi se destacando cada vez mais da realidade em direção a uma autonomia completa. Em Pollock temos, portanto, a inauguração de um espaço que não diz respeito a nada que possamos encontrar no mundo. É um espaço que se dá única e exclusivamente no "aqui e agora" através da materialidade da obra, isto é, através do próprio ato do artista de jogar a tinta sobre a tela. É, enfim, a expressão máxima na pintura

da contingência e da subjetividade das quais falava Hegel. Ora, se a arte se dobrou sobre si mesma, se a arte encerra em si mesma a própria história (WERLE, 2011, p.63), se, com o surgimento do museu, surge uma noção de prática erudita da arte, se a arte foi dominada pela subjetividade, então ela perdeu justamente esse caráter social, no sentido de se comunicar com a sociedade enquanto um todo. Nada impede que, com a liberdade que o mergulho na subjetividade lhe proporciona, a arte vá em direção à política, por exemplo. Agora, qual a relevância que ela terá dentro da sociedade já é uma outra discussão. Um exemplo claro disso é o nosso Cinema Novo. Temos dentro desse movimento filmes feitos segundo uma orientação política clara, com a proposta de trazer o esclarecimento para as massas alienadas, de conscientizar o povo. Entretanto, o Cinema Novo falhou em se comunicar justamente com esse mesmo povo que procurava "catequizar", se tornou cinema para os "entendidos". (Não à toa Sganzerla chama o Cinema Novo de uma "igrejinha", de um cinema "aristocrático"¹)

(Não é que a "arte política" não "funcione"; é que essa tentativa do artista de se impor sobre o público geralmente é infrutífera. O novo regime artístico na modernidade liberta não só o artista como também o público, livre para experimentar a arte - e o mundo - por si só)

¹> Cf. suas mais variadas entrevistas disponíveis em *Rogério Sganzerla – Encontros*. Org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

Adorno aponta para uma certa impotência da arte no mundo contemporâneo diante da manipulação das massas pelas classes dominantes. Com o surgimento das vanguardas artísticas na passagem do século XIX para o XX e com a dificuldade de compreensão que essas vanguardas trouxeram para o público em geral, ficou estabelecido o cenário perfeito para que a "indústria cultural" se apropriasse dos meios de comunicação, satisfazendo a demanda das massas por entretenimento e, ao mesmo tempo, mantendo-as nos eixos. (DUARTE, 2006, p. 401).

Adorno coloca o cinema como importante instrumento dessa indústria cultural alienante. No livro *Dialética do esclarecimento*, descreve-se de que modo a "padronização dos filmes" - tal qual automóveis de marcas diferentes que na verdade, salvo um ou outro *gadget*, são o mesmo veículo - ocorre através de fórmulas e gêneros; assim, diferenças entre os filmes da Warner Bros. e da Metro-Goldwin-Mayer seriam puramente superficiais, por exemplo, os astros contratados de uma companhia e não da outra. (ADORNO, HORKHEIMER, 2014, p. 101-102)

(Não entrarei aqui no mérito dessa tolice adorniana que institui o espectador como completamente passivo e alienado. Apenas desejo apontar que Rancière, em *O espectador emancipado*, trata da questão brilhantemente)

Podemos pensar o cinema moderno como uma tomada de posição frente a esse cinema clássico convencional, dito alienante. Na busca pela autenticidade, busca inaugurada pelo neorrealismo, o *happy ending* hollywoodiano é posto de lado. Surge a tentativa de fazer um cinema em resposta ao convencional, mas sem se esquecer da história do filme clássico. Luís Alberto Rocha Melo diz que, para Sganzerla, o que constrói o olhar moderno é "a incerteza, a distância crítica entre a câmera e o personagem, a substituição do ideal pelo possível [...]" (MELO,

2007, p 102). Ou seja, o cinema passa a questionar os próprios métodos. Tudo isso culmina na noção de autoria, na "política dos autores" dos franceses da Nouvelle Vague, que trata o filme como expressão exclusiva da visão do seu diretor. Começa a se delimitar a cisão entre o "cinema culto" e o "cinema comercial".

É dentro dessa noção de cinema moderno que podemos compreender a falha do Cinema Novo em sair dos círculos intelectuais e se comunicar com o povo. É a partir daí que devemos entender alguns aspectos do Cinema Marginal que se mostram particularmente fortes na figura e na obra de Rogério Sganzerla, cineasta que procura o confronto com esse cinema culto feito pela geração imediatamente anterior à dos marginais, e que, portanto, abraça as noções de gênero cinematográfico, inclusive tomando a chanchada para si, como forma de dizer que seus filmes não são de autor, e sim de gênero. Ao mesmo tempo, por mais que o diálogo com o popular ocorra e filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todo* (1969), ambos de Sganzerla, façam enorme sucesso, o Cinema Marginal não deixa de ser um cinema intelectualizado, que expressa sua intelectualidade muitas vezes pela via popular e que possui, sim, um "autor" por trás de cada filme. (Claro que devemos ter cuidado com generalizações em se tratando de uma produção tão heterogênea quanto a dos nossos "marginais").

Em suma: ao contrário do que houve com a pintura, o cinema, ao entrar na sua modernidade, manteve um cinema popular em paralelo a um cinema intelectualizado. Assim, uma produção como a do Cinema Marginal surge como movimento de apropriação desse popular através de uma ótica moderna e culta.

CONCLUSÕES

Se a arte mantém seu caráter poético por um lado, mas deixa de ser a elevada referência de sentido de outrora por outro, qual seu papel nos dias de hoje? Se pensarmos que nos encontramos hoje diante de uma arte pós-histórica, como coloca Danto, e mantivermos em mente a questão da cisão entre público e obra, o problema toma outra dimensão: se a obra de arte pode ser tudo, inclusive meras indicações em um pedaço de papel (e Pollock, na sua dissolução completa do espaço e da forma, já apontava para uma arte puramente conceitual), como trazer a dimensão totalizante de volta à obra?

E PRECISAMOS MESMO DISSO?

Parece-me, em todos os casos, que Kandinsky propôs um caminho interessante. Ao longo de sua obra encontramos preocupações de cunho hegeliano, seja pela dimensão mítica e simbólica que aparece, por exemplo, na figura do cavaleiro em um primeiro momento, seja pela instauração de uma totalidade de um mundo elementar que, como a cisão entre as diversas esferas da vida humana na modernidade é irreversível, é posto ao lado do real. A tarefa de Kandinsky nos remete ao que propuseram Cézanne e os fauvistas. Porém, trata-se, em Kandinsky, não apenas de uma percepção subjetiva, de um impulso totalizante (nos fauvistas, impulso totalizante inclusive da história a partir da assimilação das formas artísticas primitivas, como diz Argan (1987, p. 55)) através da subjetividade, mas sim de uma interioridade tão poderosa que é capaz de trazer à tona um novo mundo concreto possível. Talvez seja esse o principal ganho da arte com seu fim hegeliano. O próximo passo é romper com esse quê platônico e inaugurar outros mundos possíveis, outras disposições de mundo dentro da nossa imanência. O cinema, privilegiado por ter como matéria-prima a própria realidade que é filmada, e por ter conseguido manter sua dimensão popular mesmo após o cinema moderno (claro que precisaríamos de um cineasta extremamente hábil para operar de modo definitivo a união entre os dois), pode muito bem filmar esses outros possíveis, fazê-los colidir com o nosso mundo, filmar inclusive a síntese resultante (algo que, parece-me, Apichatpong Weerasethakul procurou realizar em seu *Síndromes e um Século* (2006)). Realizar essa tarefa e romper com a noção equivocada de "cinema de arte" é o nosso grande desafio.

E assim a arte segue.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

DUARTE, Rodrigo. "O tema do fim da arte na estética contemporânea". In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento contemporâneo*. Vila Velha: Museu do Vale, 2006, p. 376-414.

HEGEL, G. F. W. "Alguns trechos dos 'Cursos de Estética' (1820-30) sobre o fim da arte". In: WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

DANTO, A. C. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 18, setembro de 1987, p. 49-56.

MERLEAU-PONTY, M. A Dúvida de Cézanne. In: *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 82-97.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. São Paulo: Senac, 2009.

DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky*. Köln: Taschen, 2007.

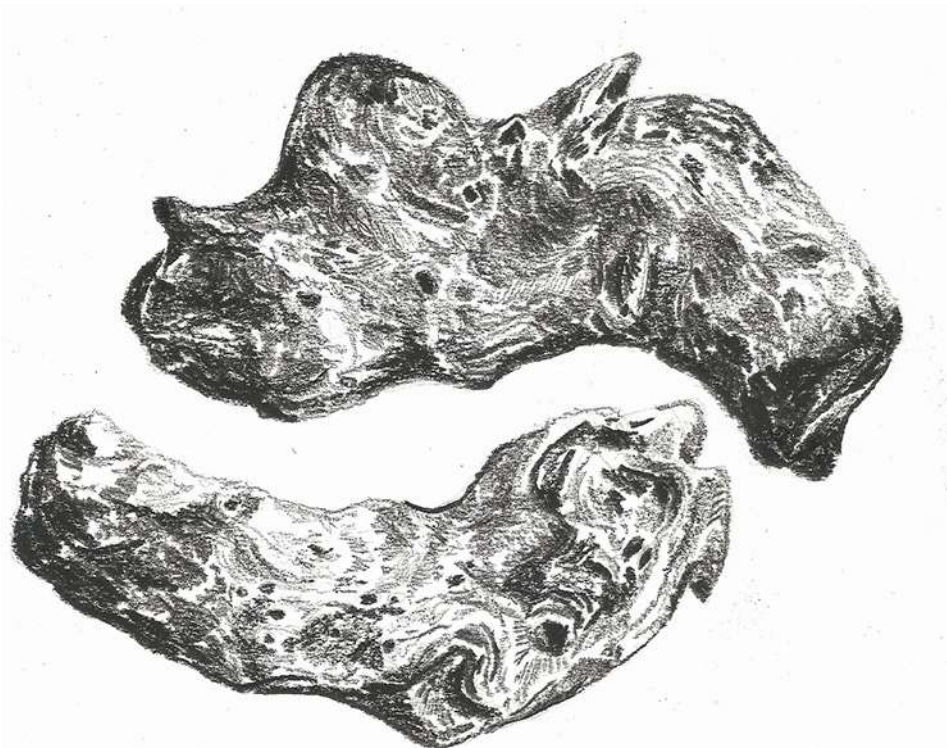
CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MELO, Luís Alberto Rocha. A construção do filme marginal. In: Rafael de Luna, Rodrigo Bouillet; Gustavo Bragança. (Org.). *A Invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis; Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2007, v. 1, p. 94-104.

EXPRESSIONISMO ABSTRATO

ARMA DA GUERRA FRIA



Traduzido por Alice Garambone
Revisado por Gabriela Lúcio
Texto por Eva Cockcroft¹

Para entender o porquê de um movimento artístico específico se tornar bem-sucedido dentro de circunstâncias históricas específicas, requer-se um exame das especificidades do mecenato e das necessidades ideológicas dos que detêm poder. Durante o Renascimento e antes disso, o mecenato das artes era diretamente associado com o poder oficial. A arte e os artistas ocupavam um lugar claramente definido na estrutura social e serviam funções específicas na sociedade. Depois da Revolução Industrial, com o declínio das academias, desenvolvimento no sistema de galerias e a ascensão dos museus, o papel dos artistas se tornou menos claramente definido, e os objetos criados pelos artistas cada vez mais se tornaram parte de um fluxo geral de commodities numa economia de mercado. Artistas, não tendo mais contato direto com os mecenas das artes, ficaram com pouco ou nenhum controle sobre a disposição de suas obras.

Autorização de tradução concedida a Revista Desvio pela Revista Artforum em 19 de maio de 2020, através da editora assistente Ciarán Finlayson. A Revista Artforum renunciou a qualquer taxa de reprodução.

¹> Texto original: © Artforum, Summer 1974, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," by Eva Cockcroft.
Imagem: Thadeu Dias. Exercício de Corpo Presente, 2019; grafite e lápis-carvão sobre papel fabriano, 29,7x21cm.

Em rejeitar os valores materialísticos da sociedade burguesa e entregar-se ao mito que eles poderiam existir inteiramente fora da cultura dominante em enclaves boêmios, artistas de vanguarda geralmente recusavam a reconhecer ou aceitar seu papel como produtores de uma commodity cultural. Como resultado, especialmente nos Estados Unidos, muitos artistas abdicaram da responsabilidade de ambos de seus interesses econômicos e os usos conferidos a sua obra após ela ter entrado no mercado.

Museus, na sua parte, aumentaram seu papel para tornar-se mais que apenas repositórios de arte do passado, e começaram a exibir e colecionar arte contemporânea. Particularmente nos Estados Unidos, museus se tornaram uma força dominante na cena artística. De várias maneiras, museus americanos começaram a preencher o papel do mecenato oficial – mas sem prestar contas a qualquer um sem ser eles mesmos. O museu dos Estados Unidos, diferentemente de seu homólogo europeu, desenvolveu-se primariamente como uma instituição privada. Fundados e apoiados pelos gigantes da indústria e da finança, museus americanos foram criados no modelo de seus pais corporativos. Até hoje, eles são governados em grande parte por conselhos de administração auto-perpetuadores compostos primariamente por doadores ricos. E são esses conselhos de administração – muitas vezes os mesmos “cidadãos proeminentes” que controlam bancos e corporações e ajudam a dar forma a formulação de políticas internacionais – que, em último aspecto, determinam a política do museu, contratam e demitem

diretores, e para qual a equipe profissional responde. Uma análise do sucesso cada vez maior do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, logo, exige uma consideração do papel do museu pioneiro da arte contemporânea – o Museum of Modern Art (MoMA) – e as necessidades ideológicas de seus oficiais durante um período de anti-comunismo virulento e uma “Guerra Fria” que continua a se intensificar.

Num artigo com o título de “Pintura americana durante a Guerra Fria”, publicado na edição de maio de 1973 da *Artforum*, Max Kozloff aponta a similaridade entre a “retórica americana da Guerra Fria” e a maneira que muitos expressionistas abstratos fraseavam suas bases existencialista-individualistas. Porém, Kozloff falha em examinar a implicação completa dessa revelação seminal, decidindo por concluir que “isso foi uma coincidência que deve, certamente, ter passado imperceptível por governantes e governados”. Creio que não.

Conexões entre as políticas culturais de Guerra Fria e o sucesso do Expressionismo Abstrato não são, de nenhuma forma, coincidências ou imperceptíveis. Elas foram forjadas conscientemente durante a época por algumas das figuras mais influentes controlando políticas museológicas e advogando por táticas de Guerra Fria esclarecidas elaboradas para impressionar intelectuais europeus.

As relações políticas entre o Expressionismo Abstrato e a Guerra Fria podem ser claramente percebidas através dos programas internacionais do MoMA. Como uma fazedora de gostos na esfera da arte americana contemporânea, o impacto do MoMA – um dos principais apoiadores do movimento Expressionista Abstrato – pode dificilmente ser superestimado. Nesse contexto, o fato de que o MoMA sempre foi uma instituição dominada pelos Rockefeller se torna particularmente relevante (outras famílias financiando o museu, mesmo que em extensão menor que os Rockefellers, incluem os Whitneys, Paleys, Blisses, Warburgs e Lewisohns).

O MoMA foi fundado em 1929, principalmente pelos esforços da Sra John D. Rockefeller, Jr. Em 1939, Nelson Rockefeller se tornou presidente do MoMA. Mesmo que Nelson tenha vagado a presidência do MoMA em 1940 para se tornar coordenador da Secretaria de Assuntos Inter-Americanos do Presidente Roosevelt, e depois Secretário de Estado Assistente para Assuntos Latino-americanos, ele dominava o museu ao longo dos anos 1940 e 1950, retornando para a presidência do MoMA em 1946. Nos anos 1960 e 1970, David Rockefeller e a Sra John D. Rockefeller, terceira, assumiu a responsabilidade do museu pela família. Ao mesmo tempo, quase todo secretário de Estado após o fim da Segunda Guerra Mundial, até o presente momento, vem sido um indivíduo treinado e cuidado pelas várias fundações e agências controladas ou administradas pelos Rockefellers. O desenvolvimento de políticas da Guerra Fria estadunidenses foi diretamente moldada pelos Rockefellers em particular, e por corporações e bancos ascendentes no geral (David Rockefeller também é o presidente do conselho do Chase Manhattan Bank, o centro financeiro da dinastia Rockefeller).

O envolvimento do Museu de Arte Moderna na política estrangeira americana se tornou inconfundivelmente clara durante a Segunda Guerra Mundial. Em junho de 1941, uma história telegrafada da imprensa central afirmava que o MoMA era o “mais atual e mais estranho recruta na linha de defesa do Tio Sam”². A história citou o presidente do conselho de administração do museu, John Hay Whitney, em como o Museu poderia servir como uma arma para a defesa nacional “educar, inspirar e dar força a corações e vontades de homens livres em defesa de sua própria liberdade”. Whitney passou os anos de guerra trabalhando para a Secretaria de Serviços Estratégicos (OSS, predecessora da CIA), assim como outro notável “guerreiro frio” (e.g. Walt Whitman Rostow). Em 1967, o fundo de caridade de Whitney foi exposto como um conduíte da CIA (New York Times, 25 de fevereiro de 1967). Ao longo do começo dos anos 1940 o MoMA participou em um número considerável de programas relacionados a guerra, cujos quais criaram o padrão para as suas atividades mais tardias como uma instituição chave na Guerra Fria.

Primariamente, o MoMA se tornou um contratador de guerra minoritário, preenchendo 38 contratos para materiais culturais totalizando \$1.590.234 para a Livraria do Congresso, a Secretaria de Informação da Guerra, e especialmente a Secretaria de Coordenação de Assuntos Inter-americanos de Nelson Rockefeller. Para a Secretaria de Assuntos Inter-americanos, o “museu da mãe” organizou dezenove exposições de pintura estadunidense contemporânea que passearam pela América Latina, uma área cujo Nelson Rockefeller havia desenvolvido seus investimentos mais lucrativos – e.g. Creole Petroleum, uma subsidiária da Standard Oil da Nova Jérsei, e o interesse econômico mais importante de todos: uma Venezuela rica em óleo.

Depois da guerra, os funcionários da Secretaria de Assuntos Inter-americanos foram transferidos para as atividades estrangeiras do MoMA. René d'Harnoncourt, que havia se provado como um profissional na organização e instalação de exposições de arte quando ajudou o embaixador americano Dwight Morrow a cultivar os muralistas mexicanos no momento em que o nacionalismo de óleo ameaçava os interesses de óleo de Rockefeller, foi apontado como líder da sessão de arte da Secretaria de interesses de Nelson em 1943. Um ano depois, ele foi trazido ao MoMA como vice-presidente encarregado pelas atividades estrangeiras. Em 1949, d'Harnoncourt se tornou diretor do MoMA. O homem que iria dirigir os programas internacionais durante os anos 1950, Porter A. McCray, também trabalhou na Secretaria de Assuntos Inter-americanos durante a guerra.

McCray é um homem particularmente poderoso e efetivo na história do imperialismo cultural. Ele foi treinado como arquiteto na Universidade de Yale e introduzido à órbita Rockefeller através do arquiteto de Rockefeller, Wallace Harrison. Depois da guerra, Rockefeller trouxe McCray para dentro do MoMA como diretor de exposições circulantes. De 1946 a 1949, enquanto o Museu não possuía um diretor, McCray serviu como membro do comitê de coordenação do MoMA. Em 1951, McCray tirou uma licença de ausência de um ano do Museu para trabalhar na seção de exposições do Plano Marshall em Paris. Em 1952, quando o programa internacional do MoMA foi lançado com uma garantia de um ano de \$625,000 do Fundo dos Irmãos Rockefeller, McCray se tornou seu diretor. Ele continuou nesse emprego, chegando a liderar a versão expandida do programa, o Conselho Internacional do MoMA (1956), durante alguns dos anos mais cruciais da Guerra Fria. De acordo com Russell Lynes, em seu

compreensível novo livro *Bom velho moderno: um retrato íntimo do Museu de Arte Moderna*, o propósito do programa internacional do MoMA era certamente político: "que saibam que especialmente na Europa que os Estados Unidos não eram a ressaca cultural que os russos, durante aquele período tenso chamado de "a Guerra Fria", estavam tentando demonstrar que eram".

O programa internacional do MoMA, durante a direção de McCray, providenciou exposições de arte contemporânea americana – primariamente os Expressionistas Abstratos – para exposições internacionais em Londres, Paris, São Paulo, e Tóquio (e também trouxe exposições estrangeiras para os Estados Unidos). Ele assumia um caráter quase-oficial, provendo a "representação dos Estados Unidos" em mostras onde a maioria das nações eram representadas por exposições apoiadas financeiramente pelo governo. A dificuldade do Governo dos Estados Unidos de lidar com os delicados problemas da liberdade de expressão e da liberdade de expressão artística, geradas pela histeria macarthista do começo dos anos 1950, tornou necessário e conveniente que o MoMA assumisse esse papel de representação internacional dos Estados Unidos. Por exemplo, o Departamento de Estado recusava tomar responsabilidade pela representação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza, talvez o mais importante de todos os eventos de arte internacionais-culturais-políticos, onde todos os países europeus incluindo a União Soviética competiam por honras culturais. O MoMA comprou o pavilhão dos Estados Unidos em Veneza e tomou responsabilidade única pelas exposições de 1954 até 1962. Esse foi o único caso de um pavilhão de uma instituição privada (ao contrário de uma pública) na Bienal de Veneza.

A CIA, primariamente através das atividades de Thomas W. Braden, também foi ativa na ofensiva cultural da Guerra Fria. Braden, na verdade, representa mais uma vez o importante papel do MoMA na Guerra Fria. Antes de entrar na CIA em 1950 para supervisionar as atividades culturais de 1951 até 1954, Braden tinha sido o secretário executivo do MoMA de abril de 1948 até novembro de 1949. Em defesa de suas atividades político-culturais, Braden publicou um artigo – “Eu estou feliz que a CIA é ‘imoral’” –, na edição de 20 de maio de 1967 do *Saturday Evening Post*. De acordo com Braden, membros esclarecidos da burocracia estatal reconheciam na década de 1950 que “opiniões dissidentes entre o plano geral do acordo sobre fundamentos da Guerra Fria” poderiam ser uma efetiva arma de propaganda exterior. Porém, ferventes anti-comunistas no Congresso e a nação como um todo fizeram o patrocínio oficial de muitos projetos culturais impraticáveis. Nas palavras de Braden, “...a ideia de que o Congresso teria aprovado vários de nossos projetos tinha cerca da mesma probabilidade de que a Sociedade de John Birch aprovasse um plano de saúde público”. Como as exposições de 1967 revelaram, a CIA fundou uma série de programas culturais e empreendimentos intelectuais, desde a Associação Nacional dos Estudantes (NSA) à *Enconter Magazine* e inúmeras menos conhecidas frentes “liberais e socialistas”.

No campo cultural, por exemplo, a CIA chegou ao ponto de financiar uma tour parisiense da Orquestra Sinfônica de Boston em 1952. Isso foi feito, de acordo com Braden, para desviar das severas restrições de segurança impostas pelo Congresso dos Estados Unidos, as quais haveriam de ter requerido uma autorização oficial de segurança para cada músico para conseguir buscar fundos oficiais para a excursão. “Alguém acha que congressistas adotariam uma tour estrangeira por um artista que tem ou teve conexões de esquerda?” Braden perguntou em seu artigo para explicar a necessidade de financiamento da CIA. O dinheiro foi bem gasto, assentiu Braden, porque “a Orquestra Sinfônica de Boston ganhou mais aclamação para os Estados Unidos em Paris do que o John Foster Dulles ou Dwight D. Eisenhower conseguiriam em uma centena de discursos.” Como esse exemplo sugere, os propósitos da CIA em apoiar atividades intelectuais e culturais internacionais não eram limitadas a espionagem ou estabelecer contato com lideranças intelectuais estrangeiras. Mais crucialmente, a CIA procurava influenciar a comunidade intelectual estrangeira e apresentar uma forte imagem de propaganda dos Estados Unidos como uma liberdade “livre” em oposição ao “regimentado” bloco comunista.

As funções de ambas as operações sigilosas de apoio da CIA e os programas internacionais do MoMA eram similares. Livres de quaisquer tipos de pressão de falácias *reductio ad Stalinum* pouco sutis e super-jingoísmo aplicadas a agências oficiais governamentais como a Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA), projetos culturais da CIA e do MoMA poderiam prover os argumentos mais bem-fundados e persuasivos, além das exposições que precisavam vender para o resto do mundo os benefícios da vida e da arte sob o capitalismo.

No mundo da arte, o Expressionismo Abstrato constituía o estilo ideal para essas atividades de propaganda. Era o contraste perfeito à “regimentada, tradicional e limitada” natureza do “realismo socialista”. Era novo, fresco e criativo. Artisticamente vanguardista e original, o Expressionismo Abstrato poderia mostrar os Estados Unidos como culturalmente atualizado, competindo com Paris. Isso foi possível porque Pollock, assim como a maior parte dos artistas americanos de vanguarda, deixou para trás seu antigo interesse em ativismo político.³ Essa mudança foi manifestada na organização da Federação de Pintoras e Escultores Modernos em 1943, um grupo que incluía uma grande parte dos expressionistas abstratos. Fundado em oposição ao politicamente motivado Congresso dos Artistas, a nova Federação era liderada por artistas que, nas palavras de Kozloff, eram “mais interessados em valores estéticos do que ação política”. Por um lado, o ativismo

político anterior de alguns dos expressionistas abstratos era um ponto fraco em termos de conseguir aprovação do congresso para projetos culturais patrocinados pelo governo. Já por outro, na perspectiva de um guerreiro da Guerra Fria, essas conexões a políticas controversas poderiam na verdade aumentar o valor desses artistas como uma arma de propaganda em demonstrar as virtudes da “liberdade de expressão” em uma “sociedade livre e aberta”.

Proclamada como a “puberdade” artística da América, a pintura expressionista abstrata foi exportada para fora praticamente desde seu início. O trabalho de Willem de Kooning foi incluído na representação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza desde 1948. E, em 1950, foi acompanhado por Arshile Gorky e Pollock. A representação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo começando em 1951 tiveram a média de três expressionistas abstratos por exposição. Também foram representados em exposições internacionais na Venezuela, Índia, Japão, etc. Em 1956, uma exposição chamada “Arte moderna nos E.U.”, incluindo obras de doze expressionistas abstratos (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still e Tomlin), havia passado por oito cidades europeias, incluindo Viena e Belgrado.

³> Para as conexões de Pollock com o Partido Comunista, ver Francis V. O’ Connor, *Jackson Pollock*, New York, 1967, pp. 14, 21, 25 e Harold Rosenberg, “The Search for Jackson Pollock”, *Art News*, Fevereiro 1961, p. 58. A questão aqui não é se Jackson Pollock era, de fato, afiliado com o Partido Comunista na década de 1930, mas, simplesmente, se haviam conexões “de esquerda” o suficiente para torná-lo “politicamente suspeito” nos olhos de congressistas.

Em termos de propaganda cultural, as funções de ambos o aparato cultura da CIA e os programas internacionais do MoMA eram similares e, de fato, mutualmente se apoiavam. Como diretor das atividades internacionais do MoMA na década de 1950, Porter A. McCray, na prática praticava funções governamentais, da mesma forma que Braden e a CIA serviam os interesses dos Rockefellers e outros eruditos corporativos na classe mandante americana. McCray serviu como um dos principais agente dos Rockefellers em programas ascendentes para a exportação da cultura americana para áreas consideradas vitais para interesses Rockefeller: a América Latina durante a guerra, a Europa imediatamente depois, a maior parte do mundo durante a década de 1950, e – nos anos 1960 – a Ásia. Em 1962-3, McCray viajou por um ano pela Ásia e África sob as circunstâncias favoráveis conjuntas do Departamento de Estado e do MoMA. Em outubro de 1963, quando a Ásia havia se tornado uma área particularmente crucial para os Estados Unidos, McCray deixou o MoMA para tornar-se diretor do Terceiro Fundo John. D. Rockefeller, um programa de troca cultural recentemente criado direcionado especificamente para a Ásia.

O governo dos Estados Unidos simplesmente não conseguia aguentar as necessidades do imperialismo cultural sozinho durante a Guerra Fria, pelo menos abertamente. Ilustrativos dos problemas do governo foram os escândalos artísticos de 1956 da USIA – e a solução providenciada pelo MoMA. Em maio de 1956, uma exposição de pinturas por artistas americanas chamada de *Esporte na arte*, organizada pela *Sports Illustrated* para a USIA, estava programada

para ser mostrada em conjuntura com os Jogos Olímpicos na Austrália. Essa exposição teve que ser cancelada depois de fortes protestos em Dallas, Texas, aonde a mostra havia passado antes de ser mandada para o exterior. Um grupo de direita em Dallas, o Conselho Patriota, havia se oposto à exposição devido ao fato de que quatro dos artistas incluídos haviam participado de grupos de frente comunista.

Em junho de 1956, um caso ainda mais sério de censura de pensamento apareceu nos jornais. A USIA havia abruptamente cancelado uma grande exposição de arte americana, "100 artistas americanos". De acordo com a edição de 21 de junho do *New York Times*, essa exposição havia sido planejada como "uma das mais importantes exposições de pintura americana já mandada para o exterior". Essa mostra foi organizada para a USIA pela Federação Americana das Artes, uma organização sem fins lucrativos de base em Nova Iorque, que recusou a cooperar com a tentativa da USIA e força-los a excluir cerca de dez artistas considerados pela agência de informação de serem "agentes de risco social" e "inaceitáveis" por razões políticas. Os fideicomissos da Federação votaram de forma unânime para não participar da exposição se quaisquer pinturas fossem barradas pelo governo, citando uma resolução de 1954 de que a arte "deve ser julgada por seus méritos como uma obra de arte e não pelas visões políticas ou sociais do artista".

Objecções à censura também foram levantadas pelo Comitê Americano por Liberdade Cultural (que foi revelado como uma das instituições recebendo fundos da CIA nos fatos expostos de 1967). Theodore Streibert, diretor da USIA, testificando diante do Comitê de Relações Exteriores do Senador Fulbright, reconheceu que a USIA tinha uma política contra o uso de trabalhos politicamente suspeitos em exposições estrangeiras. A USIA, como uma agência de governo, foi algemada pelos discursos barulhentos e virulentos de congressistas de direita como o representativo George A. Dondero (Michigan), que regularmente denunciava arte abstrata da Casa Branca, como também “artistas que sofreram lavagem cerebral no uniforme da brigada artística vermelha”. Como reportado em 28 de junho de 1956 pelo *New York Times*, Fulbright respondeu: “a não ser que a agência mude sua política ela não deveria tentar mandar quaisquer mais exposições para o outro lado do mar”⁴.

Os Rockefeller prontamente organizaram uma solução para esse dilema. Em 1956, o programa internacional do MoMA foi amplamente expandido em ambas sua base financeira e seus objetivos. Ele foi reconstituído como o Conselho Internacional do MoMA e foi oficialmente lançado seis meses depois do escândalo de censura da exposição 100 artistas americanos da USIA. O novo papel expandido do MoMA em representar os Estados Unidos fora de casa foi explicado por um artigo do *New York Times* de 30 de dezembro de 1956. De acordo com o *Times*,

O governo está desconfiado de qualquer coisa tão controversa como a arte, e dificultado pela interferência vergonhosa da parte de alguns políticos que são completamente apáticos a arte, a não ser quando encontram algo realmente digno de nota. Alguns dos projetos imediatos que o Conselho está assumindo financeiramente são participações dos Estados Unidos em três das maiores exposições internacionais e uma mostra de pintura moderna que irá viajar pela Europa.

Essa grande mostra de pintura americana foi produzida dois anos depois pelo Conselho Internacional do MoMA como *A nova pintura americana*, uma elaborada exposição viajante dos expressionistas abstratos. A mostra, que incluía um compreensivo catálogo pelo prestigioso Alfred H. Barr, Jr, circulou oito países europeus de 1958-9. A introdução de Barr ao catálogo exemplificava o papel de propaganda da Guerra Fria da arte expressionista abstrata.

Certamente alguém frequentemente ouvirá ecos existencialistas em suas palavras, mas sua “ansiedade”, seu compromisso, sua “maldita liberdade” lidam primariamente com sua obra. Eles rejeitam os valores convencionais da sociedade que os circunda de maneira provocadora, mas não são politicamente engajados mesmo que suas pinturas tenham sido aclamadas e condenadas como demonstrações simbólicas de liberdade em um mundo em que liberdade significa uma atitude política.

4> Para uma história mais completa da ofensiva da direita contra a arte na década de 1950 e o papel de Dondero, ver William Hauptman, “The Suppression of Art in the McCarthy Decade”, *Artforum*, Outubro de 1973, pp. 48-52.

Como o diretor do MoMA desde sua criação até 1944, Barr foi o homem mais importante na formação do caráter artístico do Museu e em determinar o sucesso ou fracasso de artistas americanos individuais e movimentos artísticos. Mesmo após sair da diretoria do MoMA, Barr continuou a servir como o fazedor de gostos reinante. Seu apoio a artistas expressionistas abstratos serviu um papel influente em seu sucesso. Adicionalmente a seu papel no MoMA, Barr foi um dos conselheiros artísticos de Peggy Guggenheim, cuja galeria *Art of This Century* era orientada ao movimento surrealista e deu a alguns desses artistas suas primeiras exposições importantes no meio da década de 1940. Por exemplo, a galeria de Peggy Guggenheim ofereceu mostras de um homem só a Jackson Pollock em 1943, 1945, 1947, Hans Hoffman em 1944, Robert Motherwell em 1944 e Mark Rothko em 1945. Barr estava tão entusiasmado com o trabalho dos expressionistas abstratos que ele mesmo frequentemente atendia seus encontros informais e até mediou alguns de seus painéis de discussão em seu ponto de encontro, *The Club*, na cidade de Nova Iorque.

As “credenciais” de Barr como um guerreiro frio cultural, e o raciocínio político por detrás da promoção e exportação da arte expressionista abstrata durante os anos de Guerra Fria, são apresentadas em um artigo da *New York Times Magazine* que Barr escreveu em 1952, “Será a arte moderna ‘comunista’?”, uma condenação do “realismo social” na Alemanha nazista e na União Soviética. Barr argumenta em seu artigo que o totalitarismo e realismo andam juntos.

Arte abstrata, por outro lado, é amedrontadora e proibida pelos Hitlers e Stalins (e também os Donderos do mundo, que igualariam abstração ao comunismo). Em sua batalha contra os macarthistas intolerantes de direita em casa, Barr refletiu as atitudes de guerreiros frios esclarecidos como Braden, da CIA, e McCray, do MoMA. Porém, no caso das políticas internacionais do MoMA, diferentemente daquelas da CIA, não era necessário usar subterfúgios. Objetivos similares aos das operações culturais da CIA poderiam ser buscados abertamente com o apoio dos milhões de Nelson Rockefeller.

Especialmente importante foi a tentativa de influenciar intelectuais e artistas detrás da “cortina de ferro”. Durante a era pós-Stalin em 1956, quando o governo polonês, sob a liderança de Gomulka, tornou-se mais liberal, Tadeusz Kantor, um artista da Cracóvia, impressionado pelas obras de Pollock e outros abstracionistas que ele havia visto durante uma viagem anterior a Paris, começou a liderar o movimento para fora do realismo socialista na Polônia. Independentemente do papel desse movimento artístico dentro da evolução artística interna da arte polonesa, esse tipo de desenvolvimento era visto como um triunfo para “nosso lado”. Em 1961, Kantor e quatorze outros pintores poloneses não-objetivistas ganharam uma exposição no MoMA. Exemplos como esse refletem o sucesso de objetivos políticos dos programas internacionais do MoMA.

Tendo sucedido com tanto sucesso através do MoMA no apoio da Guerra Fria, Nelson Rockefeller seguiu em frente, nos anos 1960, para inaugurar o Conselho das Américas e o seu componente cultural, o Centro para Relações Inter-americanas. Fundado praticamente inteiramente por dinheiro Rockefeller e de outros investidores americanos na América Latina, o Conselho aconselha o Governo dos Estados Unidos em política estrangeira, da mesma maneira que faz o mais velho e mais influente Conselho de Relações Exteriores (presidido por David Rockefeller, o CFR é onde Henry Kissinger começou sua ascensão ao poder). O Centro para Relações Inter-americanas representa uma tentativa cultural pouco velada de conquistar novamente o respeito da América Latina após a Revolução Cubana e os deploráveis incidentes da Baía dos Porcos e Crise dos Mísseis. Nos seus escritórios da Park Avenue de uma antiga mansão doada pela família Rockefeller, o Centro oferece exposições de arte latino-americana e palestras com pintores e intelectuais influentes da América Latina. Como o Terceiro Fundo para Ásia John D. Rockefeller, o Centro é outra conexão em uma corrente expansiva e contínua de um imperialismo dominado pelos Rockefeller.

A alegada separação de arte e política proclamou ao longo do “mundo livre” com o ressurgimento da abstração após a Segunda Guerra Mundial foi parte de uma tendência geral em círculos intelectuais para a “objetividade”. Tão estrangeira para o recém-desenvolvido meio apolítico da década de 1950 era a ideia de comprometimento político – não apenas para artistas mas para muitos outros

intelectuais – que um historiador social, Daniel Bell, eventualmente proclamou o período pós-guerra como “o fim da ideologia”. O Expressionismo Abstrato atendia perfeitamente as necessidades desta supostamente nova época histórica. Dando a sua pintura uma ênfase individualista e eliminando assuntos reconhecíveis, os expressionistas abstratos obtiveram sucesso em criar um importante novo movimento artístico. Eles também contribuíram, sabendo ou não, para um fenômeno puramente político – o suposto divórcio entre arte e política que tão perfeitamente serviu as necessidades da América na Guerra Fria.

Tentativas de afirmar que estilos de arte são politicamente neutros quando não há um assunto abertamente político é tão simplista quando ataques do tipo Dondero a toda arte abstrata como “subversiva”. Guerreiros frios inteligentes e sofisticados como Braden e seus colegas na CIA reconheceram que intelectuais dissidentes que acreditam que eles mesmos agem de maneira livre podem ser ferramentas úteis na guerra de propaganda internacional. Ricos e poderosos mecenas das artes, homens como Rockefeller e Whitney, que controlam os museus e ajudam a definir a política internacional, também reconhecem o valor da cultura na arena política. O artista cria livremente. Mas seu trabalho é promovido e utilizado por outros para suas próprias intenções. Rockefeller, através de Barr e outros no museu que sua mãe fundou e a família controlava, conscientemente utilizou o Expressionismo Abstrato, “o símbolo da liberdade política”, para fins políticos.

A ESTÉTICA DO HORROR DELICIOSO

AS DIFERENTES APLICAÇÕES DO CONCEITO DE SUBLIME NO TERROR CARRIE, A ESTRANHA

Por Ericka Devillart¹

RESUMO: Este ensaio tem a intenção de observar em Carrie, o conceito de sublime de Edmund Burke. Tendo como ponto de partida *O Nascimento da Estética* do livro *A Estética: História e Teorias* da filósofa Carole Talon-Hugon para uma apuração mais profunda em *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* do próprio Burke, reúno conceitos não só de sublime propriamente dito, mas das paixões suscitadas pelo mesmo, usando como fundo de pauta o conceito de horror apresentado por Tanja Jurkovic em seu artigo *Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment*² a fim de fomentar as análises que são tanto de cunho interpretativo como de apreensão sensorial, ajudando a compreender a carga filosófica da trama.

PALAVRAS CHAVE: terror; sublime; Carrie; Burke.

1> Graduanda de História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisa voltada para imagem e cultura, cultura pop e história da arte, com foco especial no século XIX brasileiro. Email: edevillat@ufrj.br

2> Sangue, Monstruosidade e Imagens violentas: Grand-Guignol, o Teatro Francês do Horror como uma Forma de Entretenimento Violento (tradução nossa).

“VENHA PARA SEU CLOSET E REZE!”³

Carrie, a Estranha é um filme estadunidense de 1976 do diretor Brian de Palma, inspirado no livro de mesmo nome do Stephen King, autor conhecido pelos seus livros de terror e ficção científica. O longa conta a história de uma jovem do último ano do segundo grau, que pela criação fanática-religiosa da mãe, é recebida como estranha pelos seus colegas. A partir de um incidente no chuveiro após educação física – sua primeira menstruação – inicia-se a trama: humilhada pelas colegas, Carrie é dispensada e o infeliz ocorrido não a livra de ser repreendida pela mãe que a força a rezar em um closet claustrofóbico de tão pequeno e escuro (figura 1), enquanto suas colegas, mais tarde, acabam sendo punidas através da detenção em forma de ginástica. Dessas colegas, destacam-se duas: Sue Snell, que, arrependida do episódio do chuveiro, decide abdicar de sua presença ao tão esperado baile de formatura, pedindo para que seu namorado leve Carrie; e Chris Hargensen, que, ao demonstrar sua indignação com a professora, acaba sendo proibida de ir ao baile e em resposta, decide se vingar da protagonista. Essas duas atitudes, embora independentes, acabam colaborando para um único resultado: o de uma trágica experiência em Chamberlain. Carrie acaba indo ao baile, onde mais uma vez é humilhada, porém, dessa vez, a consequência acaba atingindo a todos àqueles que a feriram – inclusive sua mãe. Suja de sangue de porco, Carrie, que, àquela altura, já tinha consciência de seus poderes telecinéticos, é possuída por um nível de estresse e, em sede de vingança do qual nem sabia que tinha, acaba matando todos do recinto – até mesmo os que conseguiram fugir. A trama se inicia com sangue e se encerra da mesma forma, a tornando um dos filmes de terror mais conhecidos e refe-

renciados na cultura pop até hoje, depois de 43 anos. Ao considerar a história do filme e de seus recursos narrativos, é possível extrair o sublime a partir de dois pontos de vista: a experiência do sublime por si só e a ideia ou representação dessa experiência. Sublime esse, que de acordo com

on-Hugon:

² “(...) refere-se às paixões instintivas da conservação de si próprio. O sublime assusta e, contudo, agrada. Eis o paradoxo desta emoção negativa que Burke resolve fazendo intervir a ficção que nos põe não diante do perigo, mas da ideia de perigo. Nasce assim, perante o sublime este sentimento complexo a que Burke chama de “delicioso horror”. (TALON-HUGON, 2009. pp 43.).



Figura 1: Carrie trancada no closet. Fonte: United

De acordo com essa passagem, adicionadas a conceitos de sublime e de terror pelo próprio Burke, a experiência própria de sublime apresenta-se principalmente na cena do baile de formatura, sendo o ápice do filme: o tão esperado resultado dos planos de Chris Hargensen e de seu namorado, Billy. O *sangue de porco para uma porca*⁴ derramado na eleita rainha do baile, a partir de uma trapaça no número de cédulas, traria sérias consequências. O balde contendo o sangue, acaba caindo da viga de sustentação onde estava apoiado, acertando a cabeça do rei do baile e acompanhante de Carrie, Tommy, o deixando inconsciente. A protagonista paralisa em uma espécie de surto de estresse (figura 6) e a partir daí, o caos começa a se manifestar: ela tranca as portas da quadra e o grito desesperado de uma das alunas anuncia o nível de pavor da situação. Sozinha, a mangueira de incêndio se move (figura 5) e, atinge em jatos as vítimas do cárcere. Nota-se o pavor dos estudantes e funcionários pela situação (figura 3), e a influência da água toma proporções maiores, afetando objetos que requerem eletricidade, como holofotes e o microfone, do qual o diretor e o professor de literatura estão brigando pelo controle – matando ambos eletrocutados (figura 4). A cena resulta no incêndio de toda a quadra, e dela, Carrie sai tranquilamente, estática, como se nada tivesse acontecido, mesmo suja de sangue. Toda essa reação de sublime experimentada por Carrie, é descrita por Burke em *Uma Investigação Filosófica sobre a origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*:

4> Fala do próprio Billy sobre seu plano de humilhar Carrie em seu próprio baile, porém, essa expressa no livro original.



Figura 2: Sangue derramando em Carrie. Fonte: United.



Figura 3: Senhorita Collins, em desespero, virando a cabeça de uma aluna. Fonte: United.



Figura 4: Carrie observando o professor e o diretor sendo eletrocutados. Fonte: United.



Figura 5: Carrie controla a mangueira d'água. Fonte: United.

“A paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível.”.
(BURKE, 1757. pp. 65).

É certo que o filósofo, quando falava de sublime, refere-se ao estado de deparar-se com a grandiosidade da natureza, mas transferindo a ideia a um evento que desperte a mesma resposta psicológica, afere-se uma espécie de adaptação do sublime, principalmente quando esse evento parte de um caráter, de alguma forma, também natural. Por mais que controlados pela mente, os acontecimentos presenciados têm uma índole de expressão da natureza, de processos físicos que incitam o mesmo sentimento. Carrie, assim como os outros alunos, é vítima dessa paixão causada pelo sublime. A jovem, pelo horror de, novamente, ter que lidar com sangue – revivendo uma experiência traumática ocorrida recentemente –, reage de forma atônita, onde nada mais parecia poder fazer parte de sua mente senão contra-atacar. E seus colegas, vítimas dessa resposta da aluna, experimentam o sublime quando lidam com todas essas forças acima de suas próprias, e se percebem em um “estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror”: o de morrer – remetendo, inclusive, a ideia de conservação de si próprio.

Já sobre a “representação do sublime”, parte do ponto de vista do espectador que assiste ao filme. Ainda em relação a *Uma Investigação Filosófica* sobre a origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo:

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra.”.
(BURKE, 1757. pp. 48).

Essa fonte do sublime é experimentada por nós, espectadores, não só pela trama em si, mas pelos artifícios utilizados para narrá-la. Auxiliadores audiovisuais, como paleta de cores ou iluminação dos cenários, a nível imagético, e a trilha sonora instrumental feita pelo compositor italiano Pino Donaggio, a nível sonoro, ajudam a delinear a atmosfera pesada do longa, entre tons de tensão, angústia e suspense. O clássico é recheado dessa composição audiovisual que nos mantém alertas dessa forte emoção citada pelo autor, especialmente nas cenas da Carrie, com sua mãe abusiva, Margaret. Contudo, nesse ensaio, atentarei somente a análise da cena principal: a do baile de formatura.



Figura 6: Carrie sofrendo estresse emocional. Fonte: United.

“TODOS VÃO RIR DE VOCÊ!”⁵

Após a pegadinha do balde, o horror experimentado pela própria Carrie está representado em sua expressão, claro, mas sem dúvida alguma, ecoa no nosso psicológico o quão aterrorizante é a situação. O sangue, principalmente, lhe confere o terror, que pode ser apreciado de maneira “deliciosa”, pois é contemplado a partir do conforto do cinema ou da nossa própria casa. Como declara Tanja Jurković, em seu artigo:

“O tom sublime dessa relação entre o público e os atores no palco forma a obscura e claustrofóbica atmosfera para o limite onde os espectadores mantêm a uma distância segura do sangue e gore testemunhados no palco”.
(JURKOVIĆ, 2013. p. 2, tradução nossa).

A autora está tratando de teatro, cuja experiência é totalmente diferente do cinema, mas não exclui a ideia de distância do acontecimento do qual nos confere somente a representação de sublime e não o sublime propriamente dito. O gore é objeto auxiliador dessa visão na qual De Palma quer que tenhamos e absorvemos do filme e de sua narrativa tão única. Nessa cena, diferente da primeira, a ideia aqui retratada é a de perigo, que, aliás, também precede a esse momento em específico: minutos antes, em meio à uma trilha de comemoração e glorificação de uma conquista – afinal, Tommy e Carrie foram eleitos o rei e a rainha do baile –, intromete-se um tom ordinário e que, mais uma vez, incita o espectador a ficar atento sobre algum acontecimento. A pista fica mais clara quando aparecem Chris e Billy embaixo do palco, entre os degraus, aguardando a hora para puxarem a corda presa ao balde. A cena inteira, se desenrola sonoramente, em primeira parte, entre a celebração e que alerta que algo errado está para acontecer – até que essa segunda toma parte de todo o resto da cena, influenciada pela Sue, ao perceber que tem algo estranho: a corda. É nesse momento, inclusive, que a intensidade do tom muda, deixando o espectador mais atento e com maiores expectativas da tragédia que se anuncia, levando o foco da cena à jovem, que, ao averiguar o que está acontecendo, descobre todo o plano. Porém, a professora Collins impede a Sue de intervir na brincadeira, com isso, alterando novamente o tom, assim como a frequência e intensidade da trilha. Em sequência, na retirada da aluna de próximo ao palco e, em seguida, da quadra, o instrumental acelera e cresce culminando no que, em segundos depois, se transforma em uma rápida decadência sonora

⁵> Fala de Margaret White, mãe da protagonista, em ameaça a filha para impedi-la de ir ao baile de formatura.

que só se permite terminar quando a corda finalmente é puxada e o sangue cai. Deste momento, nos resta o silêncio de quase um minuto, nos preparando para a reprodução, em forma de eco, da fala de Margaret em tentativa de impedi-la de ir ao baile. Ecoa em *loop* “they’re all gonna laugh at you!”⁶ na mente da moça, enquanto a expressão da figura 6 se registra na tela. Visualmente, em conjunto, imagens de pessoas rindo em caleidoscópio são exibidas como a forma de Carrie receber sua humilhação, enquanto sofre. Mas não demora muito a voltar em si e a reagir. A reação da estudante consagra *Carrie*⁷ no *hall da fama* do terror cinematográfico.

Como descrito na aplicação da experiência do próprio sublime, o terror do filme é consolidado, de fato, na resposta da protagonista, causando não só o horror aos participantes, como, em visual, o sentimento de terror a nós enquanto espectadores. Como lembra o próprio Burke:

“Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível” .
(BURKE, 1757, pp. 65-66).

Mesmo que exista uma diferença prática na experiência de vivenciar o sublime propriamente dito e a representação do mesmo, é importante considerar o poder que uma narrativa visual exerce na mente humana enquanto convite para imergir na história sendo contada. O transporte feito pelo espectador de sua mente para a narrativa, fazendo o indivíduo questionar o que faria ou como reagiria se caso estivesse na situação ou até mesmo de se sentir capaz de opinar sobre, torna viável, em algum nível a experimentação de sublime mesmo indiretamente, inclusive se assemelhando ao conceito de *mimesis* e das “três camas de Platão”: o sublime existe enquanto ideia, podendo se apresentar em diversas situações, e essas, por sua vez, lhe conferem a materialização dessa ideia, que quando representadas em imagens, sendo elas obras de arte ou filmes, são só *mimesis*, cuja experiência não possui a mesma carga de realidade que teria a experiência de sublime. Logo, tal como pontua Burke, independentemente do tamanho da dimensão causada pelo terror, o sentimento de sublime é passível de ser vivenciado em qualquer uma das circunstâncias a partir do “transporte mental”: se colocar no local dos personagens te permite sentir esse perigo ou dor – mesmo de forma simulada, tal qual a pintura da cama para Platão: é uma experiência de potência menor, mas, ainda sim, uma experiência.

⁶> “Todos vão rir de você!” (N. do T.)

⁷> Nome original da obra



Figura 7: o recurso do vermelho para potencializar o horror. Fonte:United.



Figura 3: Carrie sofrente estresse emocional. Fonte:United.



Figura 8: Carrie sofrente estresse emocional. Fonte:United.

A experiência do terror é potencializada nessa cena com recursos visuais como os tons escuros e a luz vermelha para as cenas que demonstram desespero, como das figuras 3, 7 e 8. Grande parte do pavor dos personagens é passada por essa visão avermelhada da situação, assim como quando Carrie utiliza dos seus dons para provoca-la.

Por mais que exista, de forma bem sutil a utilização de uma trilha sonora para compor esse momento, ela não possui uma presença tão forte da qual se destaque enquanto recurso narrativo – essa função é cumprida pelo áudio da própria cena, que ilustra de forma propícia o pavor compartilhado dos presentes.

Por último, outra cena memorável produzida pelo De Palma, é o sonho de Sue. Sue experimenta o sublime de forma diferente, pois não chega a ser exatamente um sublime de imediato, direto: é uma maneira atrasada e até mesmo indireta de ser atingida pelo sentimento. Por ter sido retirada da quadra da escola segundos antes da tragédia acontecer, ela não pode presenciar o que aconteceu, nem quando tentava entrar de volta. Sua consciência sobre o ocorrido, provavelmente acontecera quando já em casa ou no dia seguinte, sendo possível de experimentar o sublime de uma forma intermediária entre a possibilidade de ter protagonizado o massacre

e do espectador, que se esforça para se sentir no local de quem o protagonizou. Sua posição em relação ao ocorrido é muito específica: ela estava no mesmo recinto, no mesmo momento e, por questão de minutos de diferença, ela escapa da sensação. A capacidade da secundarista de transportar sua mente para o ocorrido é muito mais poderosa e vívida do que de qualquer outra pessoa. E isso instaura em Sue um desdobramento da sensação de sublime que ela vivenciou, retratada exatamente nessa cena (figura 9):



Figura 9: O pesadelo de Sue. Fonte:United.

Após toda tragédia – inclusive da morte das White – o filme corta para outro dia, onde nota-se a casa da Sue, que está dormindo e acaba sonhando com Carrie. O sonho carrega uma atmosfera tranquila, em visual e trilha, da Sue andando pelo terreno das White, carregando um buquê de flores, até que se aproxima de uma placa de venda do terreno, mas que nela sobressai o escrito “*CARRIE WHITE BURNS IN HELL!*”⁸. Ao se aproximar, principalmente de joelhos, para deixar o buquê no chão, próximo a placa, é surpreendida por um braço ensanguentado agarrando o da moça, que se encontra entre o luto e o arrependimento. Em reflexo, a jovem acorda desesperada de pavor e age como se a realidade fosse uma extensão de seu pesadelo, pois reage ao braço da mãe abraçando como se ainda sentisse o braço de Carrie. Seu desespero é notório devido a seus movimentos bruscos de quem quer se livrar da situação; devido ao seu grito, a seu choro, as suas expressões faciais de pavor, que mesmo aos braços da mãe, está imersa demais em sua própria experimentação de sublime. Um sublime vivenciado de forma bem diferente das demais mencionadas ou da experiência tradicional da emoção. É viabilizado não por uma realidade vivida, mas pela imaginação da personagem que, em sonho, resgatou a consciência do ocorrido a fim de provocar-lhe o pavor da situação, a permitindo experimentar o sublime através do seu subconsciente. Apesar de não ser uma situação real, o pesadelo, causa na Sue as mesmas reações ao encarar situações de perigo e dor citadas anteriormente, também consistindo na autopreservação. Essa inclusive mencionado por Burke na seção VI de sua investigação:

“As paixões que dizem respeito à autopreservação derivam principalmente da dor ou do perigo. As ideias de dor, de doença e de morte enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas vida e saúde, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas” (BURKE, 1757, pp. 47).

Mesmo sendo somente uma reprodução imagética na mente da própria menina, essa lhe causa a mesma necessidade de autopreservação semelhante a uma situação real. E para nós, enquanto espectador, esse pavor é percebido novamente, apesar da própria cena, com o auxílio da trilha. A tranquila trilha tem um tom misericordioso, que, junto a expressão melancólica de Sue, compõe uma atmosfera de luto e contemplação de perda, até que o braço sujo de sangue surge entre as pedras, trazendo consigo a mudança de tom: um escárnio quase doentio, que, conjunto a reação de moça, torna a cena desesperadora e angustiante. Em comum com a cena anteriormente analisada, existe aqui, a trilha que desvirtua seu tom a fim de provocar uma angústia no espectador. Ambas as cenas, utilizam desse artifício narrativo como uma espécie de *twist* da emoção que deve ser absorvida da cena, com sutis diferenças: a cena precedente a queda do balde, apesar da sua mudança de tom, muda para ritmo apreensivo cuja angústia é em função da expectativa de algo ruim acontecer, já a da cena atual, a angústia dá margem a um sentimento de euforia beirando ao caótico anunciando que, na verdade, a situação já está acontecendo. Se em Sue esse sonho já desperta

8> “Carrie White queima no inferno!” (tradução nossa).

o sentimento de pavor, patrocinado pela sua própria espécie de sublime, em nós, enquanto espectador, não só o sonho, mas o pavor sentido por ela, em conjunto com a trilha, nos convence de nos entregar a experiência do terror e de aflição ao ver, a partir da combinação reação da personagem + trilha sonora, o que parece ser um estresse emocional à beira da loucura. Esse *twist* sonoro, não somente nos concede uma surpresa da cena e, conseqüentemente um susto para o espectador, como também indica uma espécie de revival do sentimento de terror proposto na cena do baile. Por ser uma cena que ocorre posteriormente ao ápice do filme, é comum acreditarmos que já não exista mais complicações, levando ao seu final, porém ela acaba sugerindo um último suspiro do horror, agora com certo tom de zombaria psicótica. Esse final e a intensidade com que é executado – tanto visual quanto sonoramente – confere a esse horror uma ideia de eternidade, como uma espécie de esquizofrenia capaz de nos manter presos à sensação para sempre, finalizando a obra com maestria.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Edmund. Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CARRIE. Direção de Brian de Palma. EUA: United Artists, 1976. 1 DVD (138 min).

JURKOVIĆ, Tanja. Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment. [sic] – a Journal of Literature, Culture and Literary, 2013.

KING, Stephen. Carrie. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

TALON-HUGON, Carole. O Nascimento da Estética. In: A Estética: História e Teorias. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia. 1ª edição, 2009. p. 31-49.

O DESMONTE DA SEX-MACHINE

UMA BREVE LEITURA DE MARILYN MONROE

Analia Bicalho¹

RESUMO: Este breve ensaio pretende fazer uma breve análise a respeito do ícone hollywoodiano Marilyn Monroe e seus atravessamentos por meio de uma leitura semiótica a respeito do gozo melancólico. A partir de uma leitura comparativa entre a última sessão de fotos da atriz, por Bert Stein, e um de seus poemas, parte de um conjunto de escritos publicados em coletânea post-mortem, pretende-se observar possíveis relações entre o sujeito melancólico e o corpo-máquina a partir de um processo de desmonte. Essa análise visa, assim, fazer um gesto em direção a uma reconstituição imaginada da atriz americana.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária; semiótica; cinema hollywoodiano; surrealismo; fotografia.

¹> Analia Bicalho é graduada em Letras (2018) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui experiência na área de Letras com ênfase em literatura comparada, interdisciplinaridades e educação. Email: analia.bicalho.v@ufrj.br

“(...) No, you couldn’t have called her beautiful. Pretty? Well, if you took her to pieces... But why be so cruel as to take anyone to pieces?”

MANSFIELD, Katherine. *A cup of tea*.

“... uma pequena obra da qual não se poderia dizer, sem se fazer injustiça, que não tem pé nem cabeça, já que tudo nela, ao contrário, é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente. [...] Podemos cortar onde quisermos. [...] Retirem uma vértebra e dois pedaços dessa fantasia tortuosa voltarão a unir-se, sem dificuldade. Cortem-na em diversos fragmentos e verão que cada um deles pode existir separadamente.”

BAUDELAIRE, C. *Spleen de Paris* (dedicatória).



Figura 1: Hans Bellmer, *La Poupée* (Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada), 1934. Fonte: MoMa.



Começo essa análise pelas partes, ou pelo processo de desmonte. Hans Bellmer (1902-1975), artista surrealista alemão, cria a sequência de “variações da Boneca Desmontada ou desmembrada” (1934), que corresponde ao procedimento de deformação (deslocamento e montagem) de bonecas em tamanho real, dando a devida atenção às formas femininas em desfacelamento; seu trabalho apela às inquietações da obsessão sexual e reflete o gozo deslocado nessa figura de puro feminino ou o objeto de puro gozo. A concepção de corpo enquanto texto é profundamente acentuada, tendo em vista as infindáveis possibilidades de recolocação das partes da boneca enquanto anagrama. A liberdade proporcionada pela simultaneidade, sobreposições, multiplicações e subtrações das partes permitia a visualização do interior e do exterior do corpo ao mesmo tempo, possibilitando uma visão de todos os ângulos da boneca de uma só vez.

As bonecas de Bellmer também podem ser tomadas como procedimento de *espelhamento*, no qual o artista as revelava em anamorfose. A Boneca era uma menina reconstituída depois de dilacerada, feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada. O gesto surrealista desumaniza a anatomia para então penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais” (BELLMER apud. MORAES, 2012). Entende-se, aqui, que a fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do Modernismo, desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. Há aqui um gesto de crueldade? Sim. Mas a crueldade do surrealismo não é de forma alguma indesejável. Pelo contrário: perpassa e revela todo um desejo coletivo sobre o domínio do corpo feminino.

A fotografia, nesse sentido, também pode ser tomada como um “documento de desfiguração”, um procedimento artificial de evocação do erotismo pelo recorte e desmonte, retomando-a como um correlato da guilhotina. A obsessão da captura fotográfica percorreu o século XVIII por toda a França, que expunha tanto as cabeças como os rostos dos museus emergentes, “das gravuras de decapitados aos álbuns da família burguesa, das fotografias judiciárias aos retratos de casamento, uma verdadeira obsessão em ‘fixar’ a face do homem invadiu a sensibilidade europeia a partir das últimas décadas do século XVIII.” (MORAES, 2012, p. 12). O percurso da fotografia perpassa o mórbido, a montagem e a manipulação desses registros enquanto documentos. Enquanto a concepção de belo evoca a totalidade, o fetiche se retroalimenta pelas partes; a fotografia, então, possibilita a sobrevivência do fetiche justamente por capturar o corpo como fac-símile e, ao mesmo tempo, representação:

O registro fotográfico vem a ser uma espécie de ‘dilaceramento’ (...). Obsessão em ‘fixar-se’, fixar a face do homem, num “obstinado esforço em reencontrar a figura humana”. (...) Às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração. (MORAES, 2012, *ibidem*).

Das imagens das cabeças guilhotinadas à ascensão de Hollywood, o procedimento de expiação do fetiche se tornou menos sangrento, mas não menos perverso. Finalmente, adentramos à convergência das bonecas de Bellmer com a *Sex-machine* americana: Marilyn Monroe. A desfiguração de Marilyn pertence, no entanto, à outra ordem. Uma ordem que preserva, de certa maneira, a verticalidade do corpo, mas que o celebra como



Figura 3: *The Last Sting*, Bern Stein, 1962. Fonte: Editora Sextante, 2007.

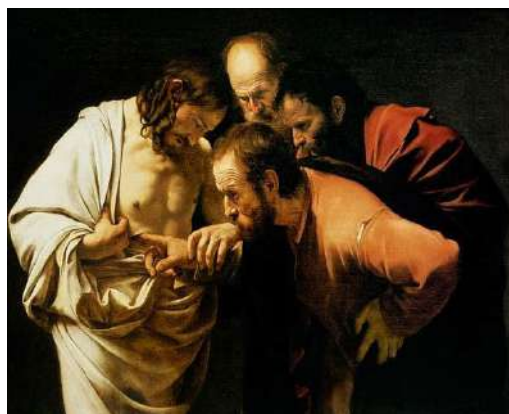


Figura 2: *A incredulidade de São Tomé*, Caravaggio (1604).

o “alimento doce e democrático” de toda a América. A promessa seria: O sexo com Marilyn Monroe satisfará qualquer necessidade humana (MAILER, 2013, p. 5).

Tomo como referência para esta análise, inicialmente, a pintura de Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, que remonta à passagem do Evangelho de Tomé na qual, descrente, o discípulo põe o dedo indicador na chaga do Cristo ressuscitado, seguida de uma das fotos da última sessão de fotos de Marilyn por Bern Stein, de 1962, pouco antes da sua morte. Na pintura barroca, a ferida exposta de Cristo está em destaque, ao passo que seu rosto permanece encoberto nas sombras; a provocação da ferida por Tomé remete à estupefação diante da materialidade do corpo mítico de Jesus, torturado e perfurado como punição e sacrifício. Em relação à fotografia de Stern, não teríamos uma Marilyn ressuscitada, pelo contrário: o mito, na composição geral, parece esvaír-se na luz, somado aos elementos visíveis, como a recente cicatriz da cirurgia de vesícula da atriz e ao estado onírico proporcionado pelo corpo seminu, seios semi-cobertos por duas rosas de voile e uma silhueta diminuta. Os olhos de Marilyn, em maior proporção, estão ocultados diante da câmera. São olhos que dissimulam, que não expressam senão o desvio, voltando os olhos do espectador, do consumidor, às outras partes que compõem seu todo, seu corpo e especialmente seu rosto. O olho, a parte “mais sensual” mas também a mais “terrível” (BATAILLE, 2012, p. 107) tanto nos homens quanto nos animais, é aquele que enxerga, “guloseima carnibal”, enquanto o olhar aquele que se deixa ser visto, que significa e propõe uma intenção, um estado de espírito; mas apesar da diferenciação entre matéria e sentido, o olho é um todo. Esses olhos desviados de um ponto, como que aberto, esvaziado de proposição, registram um “rostos sem olhos” (a despeito da imagética dos “olhos sem rosto”), um corpo sem olhos.

Os olhos de Marilyn não pertenceram ao domínio de Hollywood. Aqui, acentua-se a diferenciação entre o eídon e a verdade: "Marilyn é perfeitamente consciente de ser um mito (ou um novo mito) e ao mesmo tempo se pergunta pelo sentido disso" (TOBUCCHI, 2011, p. 16). O embaçamento da fotografia dilui os contornos da silhueta de menina e dissimula o todo de Marilyn numa nebulosa composição off-color, quase como uma estética do sonho. Nas fotografias, esconde seus olhos em sua profundidade, de forma a torna-los impenetráveis, olho que se contrasta à abertura mínima da boca, simulando um sorriso que reflete a encenação do gozo; tal conjunto sugere uma boneca em seu pleno estado de consumo, satisfatória – em sua superfície mais rasa. Tudo que se vê é sua aparente silhueta infantilizada. Entretanto, o rasgo da ferida de cirurgia, um aspecto marcante dessa sessão fotográfica, não permite exatamente uma contemplação sem algum incômodo: o típico olhar que não possui um foco direcionado à câmera ou a qualquer coisa, que, no entanto, não reflete exatamente um olhar: um olho camuflado.

A ferida, o gozo, prenúncios semióticos de um estado de perda inominável? Conforme aponta Mailer na biografia intitulada *Marilyn*:

Ela era uma das últimas aristocratas do cinema e pode não ter querido ser examinada, e então digerida, nas amigáveis e reduzidas dimensões das salas de estar da América. (...) Mesmo nos tempos de Eisenhower, no início dos anos 1950, ela já prometia a vinda de um tempo no qual o sexo seria fácil e doce, um alimento democrático para todos. (MAILER, 2013 p. 8).

A fotografia revela um olhar semicerrado; o seio que precisa ser descoberto para revelar a cicatriz, que revela, também, mais do que uma cicatriz cirúrgica. O vocábulo revelação aqui encontra seu duplo: Trata-se do ato e o resultado de contar algo que era secreto, tornar visível o oculto, desvelar, mas também procedimento técnico e compulsório de revelação da figura fantasmática da fotografia. A fotografia de Bern Stein evidencia o caráter melancólico das últimas semanas de vida de Marilyn. A ferida exposta denota uma perda tanto material (da sua cirurgia) como também outra perda, da ordem do irreparável. A revelação da imagem também revela seu procedimento pelas partes, num processo fenomenológico. O procedimento do reflexo/da reflexão aqui é central, tomando em consideração a relação do eu em dissociação ao próprio espelho, ao reconhecimento da consciência e da própria representação-de-si, ou de sua alienação. A potência da ação/encenação se sobrepõe à formação do eu, ou melhor, é toda-em-si, é total e duplicada. É, portanto, o corpo que forma "(...) 'desenhos, combinações contrárias à honestidade, à legalidade'. Maquinar significa urdir, combinar, conspirar, concluir, entrançar, tratar, mas também, conspirar e intrigar". O corpo-máquina

é o corpo que forma em segredo uma relação soberana com sua morte, com seu próprio desaparecimento, ou que produz o segredo de sua morte - nós o veremos, que secreta sobre seu corpo uma superfície de ilusão, a imagem de seu desaparecimento, de seu fantasma ou de seu espectro. (...) E é nisso que consiste a 'máquina', um meio, porém engenhoso, (...) que permite alcançar um resultado, visar a (...) atingir um propósito, ou ainda um meio de que permite produzir 'algo para alguém'. (MARGEL, p. 165).

Reflete, também, “a anatomia desmembrada do moderno”, segundo Bataille. Os contornos e vazios do feminino estão sempre sendo circunscritos pelo outro, pois o corpo feminino é impossível de ser representado na sua totalidade: a feminilidade é fragmentária, e está, no caso da estética do *glamour*, sempre em relação de *dispêndio*. A *sex-machine* sendo, portanto, essa máquina que esconde um poder de morte, para além do protótipo exemplar, um desamparo. Com isso, revela-se o esfacelamento da mulher-ícone e a humanidade desse corpo-máquina, construído sob o jugo da instância do *glamour*. Uma construção mediada por uma relação alienante, inscrita na ordem da linguagem por um outro, por convocações externas, por secreções, atravessamentos, gerando uma duplicação especular: *a lógica do aniquilamento do duplo*.

Partindo para um viés mais amplo da relação do corpo, da encenação do *glamour* com a “liberação sexual” e suas representações, afirma Baudrillard:

Quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade, entram então numa autorreprodução ao infinito. As coisas continuam a funcionar ao passo que a ideia delas já desapareceu há muito. (...) Outrora, o corpo foi a metáfora da alma, depois foi a metáfora do sexo; hoje já não é mais metáfora de coisa nenhuma. É o lugar da metástase, do encadeamento *maquinico* de todos os seus processos, de uma programação infinita sem organização simbólica, sem objetivo transcendente, na pura promiscuidade consigo mesmo (...). (BAUDRILLARD, 1996, p. 13).

A formação psíquica é precedida pelo corpo ante a concepção do ‘eu’; melhor dizendo, está sob seu julgo. A reprodução ‘ao infinito’ da própria ideia de si, num contínuo processo de espelhamento, reflete numa performance sem os limites do ‘eu’, o gozo do espelho,

como no eterno desamparo do narcisismo primário. Há, no desempenho de Marilyn diante das fotografias, na performance lasciva, sorriso ébrio, olhar desfocado, uma aceitação que precede de um prazer na condição da dor. Ao citar a relação da perda da ideia na representação ad infinitum da imagem, convém suscitar uma percepção de Antonio Tabucchi: “procurar a origem da imagem na ideia que a gerou” (TABUCCHI, 2011, p. 14), referindo-se à busca de Warburg (1866-1929) a respeito das origens da pintura italiana. Ao contemplar a figura de Marilyn, estamos diante de uma ideia: a eterna ninféia, assim como a figura feminina na pintura florentina. A ninféia, que não evoca apenas a beleza, mas também a morte. Trata-se do domínio do Mito.

A cicatriz psíquica, ou a melancolia em Marilyn, é traduzida pela fotografia enquanto fenda exposta, e há um gozo no conjunto plástico da imagem, ou um gozo na ferida. Esse gozo encenado, para o qual a economia libidinal não encontra transferência direta, indica que algo da ordem do inominável perdeu-se, a perda inconsciente da qual procede um contínuo silêncio indefinido. Marilyn questiona-se quanto ao seu valor, repete a negação de seu fantasma (sua auto-depreciação profunda) como quem tateia uma cortina que não se desvela; ao mesmo tempo, revela seu caráter de gênio (“Quem sou?”), por meio de uma intelectualidade questionadora sobre tudo que a cerca e que, no entanto, nega a realidade objetiva, como a qualidade de sua própria atuação. Lê-se no trecho de sua biografia: “Do que estou com medo? Por que estou com tanto medo? Será que não sei atuar? Sei que posso atuar, mas estou com medo. Estou com medo e não preciso estar e não devo estar.” (Monroe, apud. MAILER, 2013, p. 11).

A constante negação da realidade objetiva (a atuação que não corresponde às suas expectativas) também se registra neste caso enquanto processo melancólico. O aforisma de Bataille, "Escrevo para apagar meu nome", encontraria um possível correspondente em Marilyn na afirmativa "Enceno para apagar quem sou". Essa consciência paradoxalmente lúcida e negativa revelou-se secretamente em seus escritos. Diante da reunião dos fragmentos pessoais escritos por Marilyn ao longo de sua carreira, tomemos a leitura de um poema em especial, sem título, com ímpeto de fluxo de consciência:

*Uma atriz não deve ter boca
Nem pés
os ombros
pendem com leveza
pendentes
tão
soltos
tudo
Focar meu pensamento no parceiro -
Sensação nas pontas dos meus dedos*

*Nada deve ficar entre mim e meu papel -
meu sentimento - concentração
O sentimento apenas livrando-se de tudo o
mais
minha mente fala
nada de olhares
corpo apenas
deixar livre - sentir o rosto
mente
espírito*

*Nenhuma atitude
ouvir o corpo em busca de sentimento
ouça com os olhos
leveza
Tensão
Solta, sem ter freios
desapegando-se de qualquer coisa.
sentimento apenas - tudo o que tenho que
fazer é pensar nisso.
Como ouço a melodia - o
Tom surge da emoção
Tom - gemidos e lamentos - "Estou (animais - "no nicho")
tão doente" - ronrom do
com gato - ronrom - bom gatinho macio.*

*começa debaixo dos meus pés
pés - tudo nos meus pés.*

*Como que minha pantomima está brincando?
Como está minha cabeça?*

MONROE, M. *Fragments*, 2011. p. 59.

Sem boca, sem pés, ombros pendentes: como uma boneca ventríloca, articulações soltas, resta, portanto, recorrer ao domínio daquele que controla os movimentos. Seria aquele que maneja os fios? Não. O poema nos sugere que o eu lírico é criador e criatura. Marilyn articula a boneca, exterior a si mesma, a boneca de si, a atriz, seu ídolo. A forma do poema acompanha esse balanço solto da boneca, concentrada em si mesma, projetada

fora de si. Nada de olhares: corpo apenas. Aos poucos, os pés - a parte mais baixa do corpo, a ponte mediadora entre a elevação e a matéria começa a ser sentida, a ter foco. O movimento de voo, no entanto, é interrompido pela voz da consciência: a pantomima, de repente, toma substância, aproxima-se do sensorial. "como está minha cabeça?", questiona. Uma autoconsciência aterradora impede a brincadeira tão séria; seria a consciência da própria totalidade? "Começamos a suspeitar que Marilyn tenha oferecido seu corpo coberto por um invólucro, uma espécie de silicone que assegura a transparência do corpo mas que defende sua essência mais profunda, o Phantasma." (TABUCCHI, 2011, p. 17).

A relação do "eu" com seu duplo, sugerida anteriormente, revela-se de modo literal em seu poema solto, como que em uma composição improvisada - ao mesmo tempo séria e investigativa. Na formação do corpo poético revela-se, dialeticamente, o corpo-atriz: a corporeidade vai se formando, consciente de suas partes, para que o todo, formado, possa então entregar-se completamente ao seu ofício; como a ninféia que resiste em sua própria natureza de ninféia. A relação de Marilyn com seu duplo remete à duplicação especular mencionada anteriormente, que determina o "aniquilamento do duplo", e toda sorte de análise sobre o processo de duplicação personativa. O que importa aqui, no entanto, não está na ordem dos estudos sobre o duplo na psique humana, não está no amparo do diagnóstico (largamente investigado pela atriz ao longo da carreira): o que importa está no breve desvelamento da cosmética hollywoodiana em torno da luminosidade da "estrela de cinema", refratária, inescotável; inviolável.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1996.

DI-DI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, s.d.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. Maria Rita Kehl. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

MAILER, Norman. *Marilyn*. Trad. Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MARGEL, Serge. "Corpo de Estrela e Sex Machine: sobre a estética do glamour". Trad. Marcos Jesus de Oliveira. Disponível em: <www.joaocamillopenna.files.wordpress.com>.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

RIGUINI, Renata Damiano. MARCOS, Cristina. "Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora". Revista de Psicanálise da SPPA, v. 24, n. 1, p. 135-154, abril 2017. Disponível em: <www.portal.pucminas.br>.

TABUCCHI, Antonio. "O pó da borboleta". em: ____MONROE, Marilyn. *Fragmentos: poemas, anotações íntimas, cartas*. Org: Stanley Buchtal, Bernard Comment. Trad. Renato Rezende, Aline Tenório Cordeiro e Marcelo Rede. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

IMAGENS

BELLMER, Hans. *La Poupée*. 1934. Fotografia. Fonte: MoMa. Disponível em: www.moma.org.

CARAVAGGIO. *The Incredulity of Saint Thomas*. Óleo sobre tela. 1601. Disponível em: www.wga.hu.

STEIN, Bert. "The Last Sting". 1962. Fotografia. Fonte: STEIN, Bert. *Marilyn Monroe: o mito. A última sessão de fotos*. Trad. Tereza bulhões da Fonseca. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

O GOZO DE FRANCISCO BRENNAND

Mamutte [Felipe Saldanha Odier]¹

RESUMO: Abordaremos nesse artigo a obras de Francisco Brennand (1927-2019), autor de monumentos contundentes que marcam as paisagens da cidade de Recife, fruto do massapê, barro da Zona da Mata de Pernambuco. Com um breve panorama sobre o seu rastro pela terra e seu retorno a ela, de maneira mais focalizada sobre as esculturas e glipitoteca, cotejado à interlocução do próprio artista, em fragmentos de diversas entrevistas. Pretendemos compreender a estruturação de sua obra em torno de apropriações plásticas de formas do corpo, suas sinuosidades, alusões ao fálico e ao vúlvido, como identidade expressiva, junto à elementos mitológicos que compõem os significantes eróticos e o despertar do gozo na estética Brennandiana.

PALAVRAS-CHAVE: Francisco Brennand; escultura brasileira; cerâmica; erotismo.

¹ Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Licenciado em Artes Visuais pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da mesma instituição. E-mail: mamutte.arte@gmail.com

Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand, geminiano do dia 11 de junho de 1927, natural de Recife, Pernambuco, reside na Propriedade Santos Cosme e Damião, no bairro da Várzea, em sua cidade natal. Descendente de ingleses, Brennand começa a estudar pintura em 1945. Participa com suas pinturas no Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, sendo premiado em suas duas participações nos anos de 1947 e 1948. Em um retiro criativo, e oportuno período de estudo e aperfeiçoamento profissional, o artista passa uma temporada na Europa, de 1949 a 1951, em sua experiência pela Espanha, Suíça e França, convive com Fernand Léger e André Lhote. Logo em seguida, se especializa em cerâmica na Itália, em 1952.

Ao retornar para o Brasil, Francisco Brennand desenvolve sua carreira na década de 60, investindo em três modos distintos. Primeiramente, com a realização de grandes painéis e murais cerâmicos, importante marca da linguagem do artista, apresentados em diversos locais, em sua grande maioria, espaços públicos, espalhados por toda Recife. Realiza concomitantemente, exposições de pintura em sua cidade natal, como também itinerantes em Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. E por último, inicia sua produção escultórica em cerâmica. Este ofício foi potencialmente explorado e a partir da sua experimentação suscitou uma nova fase do seu trabalho, o ato expressivo do barro, obras que mais circularam e deram reconhecimento ao artista. Conjunto este, considerado uma das produções plásticas tridimensionais mais importantes do Brasil. Se for analisada mais especificamente, por se tratar de produções no campo da cerâmica, pode ser, eventualmente, considerada uma das mais importantes mais relevantes na história da Arte no mundo.

A década de 70 marca a importante virada de sua trajetória, como cita relatos sobre sua biografia, fazendo menção à antiga Cerâmica São João, propriedade de seu pai, dentre vários outros empreendimentos.

Em novembro de 1971, Brennand instalou-se com tudo o que se referia a seu trabalho na tal fábrica semi-abandonada[*sic*]do pai, a vinte e poucos quilômetros do Recife. Reformou o espaço arruinado, montou nos velhos galpões seus ateliês de pintura e modelagem e reacendeu os fornos quase inativos para produzir os revestimentos, pisos, objetos que levam a marca industrial, assim como para queimar suas esculturas. Começou a povoar o local com os estranhos habitantes que iam nascendo de sua imaginação e de suas mãos. Num dos pátios laterais, construiu o que hoje é chamado de “templo”, uma edificação quadrada com quatro portais em arco e uma e uma cúpula azul, cercada por grandes peças de forte caráter totêmico e arquétipo; pássaros e animais imaginários, corpos de Vênus, símbolos fálicos, Adão, Eva, Caim protegidos sob nichos, tudo espalho em volta e por sobre um espelho d’água. Abrigou outras centenas de peças dentro de galpões. Três décadas e meia mais tarde, o conjunto chega a mais de mil e setecentas obras, ao longo de quilômetros de lagos e jardins.

(ARAÚJO² apud BRENNAND, 2008, p. 9).

Após a criação de seu projeto de vida, artístico e arquitetônico, citado como projeto *work-in-progress*, em meio ao tempo, o *templo*, os jardins e os lagos, todos os espaços vão se preenchendo como um campo expandido. Sua prole ctônica se amplia no espaço, contemplativo e totêmico, se configura em um plano musealizado numa composição expressiva que fora formada até os dias de hoje.

2> Olívio Tavares de Araújo é o curador da mostra itinerante “Brennand uma introdução” do Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

Em 1993, Brennand realiza a *primeira grande retrospectiva* em Berlim, a convite de Staatliche Kunsthalle, com uma curadoria que contou com mais de trezentas obras. Recebe no mesmo ano o *Prêmio Gabriela Mistral*, concedido pela OEA – Organização dos Estados Americanos, em Washington. Dentre uma infinidade de exposições, constam passagens pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (1998); Teatro Nacional, em Brasília (1999); Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro (2000); Centro Cultural Palácio Rio Negro, em Manaus (2000); Em Portugal (2001); Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (2004); E da mostra itinerante realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil, que percorreu o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza (2008); Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre (2008) e o Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte (2008). Dentre infinidades de novos projetos que seguem acontecendo.

Autor de um dos monumentos mais marcantes da capital pernambucana, em meio a uma espécie de passarela construída no mar, o parque de esculturas localiza-se nos arrefices do Porto de Recife, em frente à Praça do Rio Branco, o Marco Zero. O monumento marca o início do século XXI, representando o início da cidade de Recife. Uma grande espécie de obeliscoescultórico evidencia fortemente a carga fálica da linguagem Brennandiana. Em sua grandiosa dimensão, composta no topo da “torre”, faz fechamento da imagem no plano tridimensional, representado por uma grande “Pinha”, fruta típica do cerrado nordestino; ainda

traz 8 cabeças de répteis saindo de dois pontos da estrutura (4 em cima e 4 em baixo), a “cobra”, significativamente, chama a atenção para uma forte carga figurativa que se desperta no conjunto da obra. A imagem da pinha possui uma saliência que se faz alusiva à forma de uma glândula; com sua importância fertilizadora, traz suas raízes “trepa-deiras” envolvendo toda a estrutura cilíndrica, referência às sementes/sêmen, impregnadas no simbolismo da raiz. Raízes da cultura e ou veias sanguíneas que promovem a ereção peniana, todas elas ligadas à pulsação, da terra ou do coração, provocam uma variação semiológica que se proclama erético, com sua forma erguida.



Figura 1: Monumento de Arte Pública em Recife por Leila Azevedo. Fonte: Site Brennand.

É desse “cabra” à que se toca a estética posta em voga, como menciona André Carneiro Leão, *“Natureza e sexo são elementos determinantes de todo o conjunto, sempre presentes em todas as suas manifestações artísticas e existenciais”* (BRIDGE, 1999, p. 9). A castidade é fortemente questionada, mesmo que suas intenções não estejam necessariamente ligadas ao desejo do sexo. Na intenção do artista, o sexo se liga à possibilidade da reprodução, seus ovos, óvulos e sêmen, levam o sentido reto e firme para as entranhas da vida, penetrando profundamente nos mistérios da *“origem do mundo”*.

O barro da Zona da Mata de Pernambuco, conhecido como massapê, constitui a matéria prima original das esculturas de Francisco Brennand, como destaca Mark Bridge (1999, p. 24), terra de *“onde nasceu a cultura e se afirmou a civilização da cana-de-açúcar, imperial, autoritária e aristocrática”*:

[...] suas esculturas nascidas de uma ligação cultural com a Europa, mas com adaptações meta-européias [sic], as dos Trópicos americanos, a ponto de criar um espírito de cultura único nas artes plásticas brasileiras – um kulturgeist próprio, original. Muito deve o artista dessa paisagem física e cultural do Nordeste brasileiro, com suas gentes, suas árvores, suas águas, suas terras, seus bichos, seus ares, seu modismo e costumes. (BRIDGE, 1999, p. 25).

Trazendo a reflexão para o aspecto mais prático e contanto, místico e até mesmo exotérico na prática do artífice que modela em barro, a cerâmica é a única expressão que está necessariamente ligada com o processamento dos quatro elementos da natureza, terra, água, fogo e ar. Para além das elaborações da matéria na construção de corpos escultóricos, sua conexão mítica e extraterrestre com relação à

sua criação plástica cria conexões diretamente ligadas às conformações do plano tridimensional ligados à argila, na técnica da modelagem com o barro em uma forma religada com a forma divina de criação dagênesis.

O templo gliptotécocriado na Propriedade Santos Cosme e Damião (Oficina Brennand) traz como marca o trabalho, tanto em seu título de oficina, cuja etimologia da palavra deriva do termo ofício, quanto na marca/brasão que traz impresso por todos os sete cantos de seu território, o símbolo do orixá caçador, *“Oké Arô”*, Oxóssi; Guardiã da vida na floresta, preserva e vai a caça incessantemente, trabalhando na beira da mata este símbolo e este mito, de alguma forma influenciaram e continuam impregnando toda a energia daquele lugar, que se mantém protegido e guardado pelo *“Caboclo da mata”*.



Figura 2: Pátio Central da Oficina Brennand por Celso Pereira. Fonte: Site Brennand.

Temos por vocação o desejo de complicar os motivos de uma escolha, achando sempre haver por trás de tudo um sentido que nos escapa. Diante dos meus olhos, perfilavam-se uma dezena de outros orixás que poderiam ter sido escolhidos, mas meu olhar não se afastava do percurso da flecha. O artista não é como o filósofo ou o cientista, aquele que descobre as coisas por pesquisas anteriores. O artista deve ser aquele que intui o mistério e logo coincide com o eixo do mundo, com o universo, ou como hoje se diz, com o cosmos. (BRENNAND, 2005, p. 9 - 10).

Foi neste sentido, que o seu empreendimento “*work-in-progress*” que exalta e existe por causa de seu trabalho, é de certa forma “sacralizado” em um campo místico e cheio de graça e arquitetado para abrigar sua multidão de seres inanimados, mistificados, mitificados; sua obra. Apropriou-se da estrutura pré-existente da antiga Fábrica de Cerâmica do pai, em uma projeção fantástica e inteiramente conceitual, onde tudo é sentido; tudo é significante.

A orientação arquitetônica da Oficina é horizontal. Entretanto, a maior parte das peças têm um sentido vertical identificando-se com o sentido da vida e do crescimento. Este é o meu propósito. É a mesma verticalidade da catedral gótica, podendo até parecer despropositada nessa incrível ascensão. O próprio símbolo de Oxossi - um arco e uma flecha - está apuradamente colocado na parede, como uma forma tensa e viril. (BRENNAND, 2005, p. 9).

Sua grande marca estilística, no tocante de sua produção escultórica, é certamente o caráter de corpos que falam a expressão de *phallus* em sua estética, trabalhado de modo variado no conjunto da obra. É evidente que se há falo (pênis), necessariamente para o cumprimento de sua função orgânica (e não resumir o sexo à desejo), há de se ter ovo (testículos), par indissociável na criação, na procriação, na reprodução da vida. Somando se também, o elemento feminino, completude genética para a fusão e sua formação unicelular, em que há a morte dos dois primeiros organismos células reprodutoras feminina e masculina, para a geração de um novo ser, fruto da morte dos organismos originários para a vida de outro ser (zigoto) – que continuará o processo de morte, em outra variação do morrer, pelo processo de *cissiparidade* (BATAILLE, 2014). Processo complexo da concepção e da gestação viva de outros seres, que participam de uma comunhão celular, no caso dos mamíferos, sexuada, que impulsiona instintos e desejos por prazer e/ou necessidade. Esta carga significativa é visível e vastamente trabalhada, à luz dos culhões de Brennand, que impregna toda sua prole escultórica por suas ideias extasiantes.

Ovos e aves são recorrentes no meu trabalho, e têm acompanhado todo o percurso de minha obra cerâmica. Definem a presença do ovo primordial, da forma primeva, o ovo cósmico: o começo da vida. Sabe-se que em sepulcros pré-históricos russos e suecos se encontram ovos de argila, depositados como emblemas da imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem. Quanto ao Templo, está rodeado de figuras totêmicas, em cujas bases aparecem ovos, rompidos ou não, de onde surgem pequenas cabeças de abutres. Os guardiães, como senhores do templo, tudo indica, são aqueles que defendem e preservam a vida. (BRENNAND, 2005, p. 5).



Figura 3: Templo Gliptotéico da Oficina Brennard por autor desconhecido. Fonte: Site Brennard.

Os guardiões, como menciona o artista, são referidos aos Pássaros Rocca, marcantes pela grande numerosa presença totêmica, como uma revoada escultórica, em inerte pouso, na parede do templo, poleiro do tempo, de onde seus olhos contemplam, e guardam a criação e a vida do mestre Brennard.

Acontece que a literatura sempre coexistiu em meu universo pictórico, embora as palavras fossem inócuas se não existisse a vontade de criar imagens concretas: por exemplo, a figura desses pássaros guardiães, elementos totêmicos lembrando, em parte, as gigantescas esculturas da Ilha da Páscoa. (BRENNAND, 2005, p. 5).

Os pássaros Rocca e todos os outros integrantes do Grande Pátio de esculturas vigiam o ovo, guardado debaixo da cúpula azul, e protegidos pela representação, de uma espécie de grandiosos dentes de marfim que saltam das entranhas da alvenaria das paredes que o rodeia. Diz *O Mestre dos Sonhos*, Francisco Brennard; “Um ovo representando a forma primordial, o começo de todas as coisas”.

Brennard afirma que sua obra está diretamente ligada à brasilidade, ao “sentimento da liberdade como vertente brasileira”, como também a um universo querepulsivo, de admiração e de polêmica. Desinteressado em motivos políticos, descarta logo quaisquer interpretações ativistas por parte de suas intenções criativas.

Em uma solícita entrevista concedida por e-mail, pergunto ao artista como se dá seu processo de criação. Pressupondo sua estruturação em torno de apropriações plásticas de formas do corpo (Falo, Vulva, Nádegas, Seios) e de elementos simbólicos, mitológicos. Brennard responde, provocador, em uma incitante afirmação:

De fato, as minhas esculturas se estruturam na apropriação plástica de formas do corpo humano. Um verdadeiro esquartejamento de um todo que viria no final recriar uma nova criatura. Em todo caso, essa criatura é tão antiga quanto o mundo. Dizia o italiano Carlo Levi que “o futuro tem um coração antigo”. Eu acrescento: se não fosse assim, não seria o futuro do homem. (BRENNAND apud ODIER, 2013, p. 231).

No documentário *De Ovo Omnia (2000)*, Francisco Brennand declara se considerar “*Feudal, Supersticioso e Pornográfico*”. Mas esclarece com muita pontualidade sua significação de pornográfico, em sentido diverso do senso comum.

Pornografia é como uma grande ajuda, como uma grande muleta para sustentar essa nossa sexualidade perversa; para sustentar essa sexualidade perversa a partir do pecado original. Ela já foi pura, ela já foi simples, hoje não é.

(BRANNAND, 2000, s/p).

Brennand imprime em sua linguagem, escultórica em especial, a questão da reflexão dos versos, o que ele chama de “fascínio”, que se refere ao desejo erótico ligado à sexualidade. Implica a carga sexual, evidentemente presente em suas formas, ao fato da reprodução em função da geração da vida, que se liga ao símbolo do ovo, muito decorrente em sua obra, universo do erotismo, em se tratando do desejo de expansão associado à procriação.

São essas coisas misteriosas que existem na arte de uma maneira geral, que o homem não pode fugir dessas formas. Das suas próprias formas, quer sejam exteriores ou interiores e nós não fazemos se não uma grande repetição. Estão presentes essas formas na natureza, estão presentes na nossa anatomia e está presente numa série de outras coisas ainda invisíveis a nós, mas que na verdade existe.

E são esses planos de elementos visíveis e invisíveis que acabam aparecendo em tentativas de obra de arte, seja na pintura, seja na escultura, seja na literatura, seja na poesia, seja no teatro, enfim. É o nosso estilo de sobreviver e de demonstrar que nós estamos preocupados com nossa tentativa também de identificá-lo. (BRANNAND, 2000, s/p).

Sua expressão primeira nas artes plásticas é a pintura e o desenho. Linguagens essas que de alguma forma influenciaram a produção tridimensional do artista. Expressa-se em seus projetos, a impressão da pintura na tridimensionalidade e do desenho na forma. Estes elementos ficam claramente representados na volumetria, na cor e no traço de suas peças. A deformação da figuração no plano escultórico abre a experiência para a composição de corpos fantásticos nas imagens que projeta.

Embora Brennand fuja quase sempre na escultura à caracterização da figura humana, das plantas e dos animais, deformando-as até, para reafirmar a sua energia. No caso do corpo humano, são coxas, pés, braços, nádegas, torsos. E, no desenho das peças, as genitálias masculina e feminina assumem toda a sua importância, na linha de fixação do artista aos mitos pré-históricos da fecundação e da fertilidade. (BRIDGE, 1999, p. 25 - 26).



Figura 4: Detalhe do Lago da Oficina Brennand por autor desconhecido. Fonte: Site Brennand.

Brennand construiu uma obra cujo processo intelectual e criativo valoriza o ato da criação, da (re)produção como forma de gerar vida, de criar. A existência de seu trabalho gira em torno da reflexão da eternidade, da imortalidade das coisas pela indissociação da reprodução, ou seja *“as coisas só existem por que se reproduzem”*, por isso não são finitas, e de alguma forma, entende a *“imortalidade”* e a *“eternidade”* das coisas, por meio deste complexo filosófico. A preservação da vida, então, é essencialmente a verve que incita seu trabalho, que traz intrinco a expressiva carga sexual.

Francisco não gosta de que se fale de erotismo em relação à sua cerâmica. Diz ele que o que existe no seu trabalho é *“a carga pesada da força sexual”* e que o erotismo é só cultural. E, acrescento eu, exclusivamente humano, subjetivo, fruto da invenção e imaginação de cada um. Enquanto o sexo é sempre o mesmo, o erotismo varia incessantemente de forma, de acordo com a época, o lugar e o indivíduo. Entendo que Francisco queira ligar sua obra à sexualidade, pois esta serve à procriação – matriz de seu trabalho -, a metáfora sexual significando sempre reprodução, enquanto o erotismo é um fim em si mesmo e tem objetivos distintos da reprodução. Nem por isso menos sublime. (LEÃO apud BRIDGE, 1999, p. 14).

O artista menciona sobre a percepção de sua obra por parte do público, os pesares de *“inúmeros equívocos cometidos”* no decorrer de seu trabalho como pintor e escultor. E se lamenta dizendo: *“Mas a vida é assim, quase sempre uma cruel inexatidão”*, com a tranquilidade de quem foi *“recompensado por uma espécie de aceitação universal”*, referenciando a importante premiação, Gabriela Mistral, recebida pela Organização dos Estados Americanos.

Perguntando sobre os julgamentos de sua obra (ou de sua pessoa, como artista), como sendo de qualidade indecente, obscena, vulgar, pornográfica. Em afirmativa, esclarece sua percepção em relação ao fato;

É evidente que sim. Tenho sido uma vítima constante desses equívocos. As minhas intenções mais profundas jamais foram pornográficas. O meu trabalho escultórico é portador, sim, de uma pesada carga sexual porque trata muito mais da reprodução – um emblema de imortalidade. As coisas são eternas porque se reproduzem. A eternidade é a reprodução. (BRENNAND apud ODIER, 2013, p. 230).

Com relação às questões que tocam a expressão da sexualidade em seu trabalho, questiono-o sobre qual seria a carga erótica existente em suas obras; Brennand esclarece que:

Essa carga erótica existe na minha pintura e desenho. Como pintor, eu estou ligado à beleza encarada à maneira dos gregos. Uma beleza sempre idealizada que favorece a exaltação dos sentidos. Na escultura, a verdade não é a beleza. (BRENNAND, apud ODIER, 2013, p. 230).

Sua declaração sobre a beleza liga-o fortemente a correntes da arte moderna, mais especificamente como aponta Tadeu Chiarelli (2005), ao que toca *“procedimentos e conceitos criados ou difundidos pelo surrealismo, entre eles o automatismo psíquico, o culto aos mistérios do banal e do vulgar, o culto ao sonho e ao conceito de Beleza convulsiva”*. Um universo de proposições que melhor soube elaborar as relações entre arte e sexualidade no advento modernista europeu. Certamente, por esta perspectiva, pode-se entender, a essência de sua composição esquartejante em equize neo-cubista, se assim posso dizer - mencionando uma obra que fora em sua primazia influenciada pela obra de Pablo Picasso, inclusive no despertar da linguagem cerâmica como técnica a ser investida:

O meu fascínio pelas ruínas sob nenhum aspecto é um fascínio pós-moderno. Diria que está ligado a certas aparências do saber ou mesmo do maneirismo renascentista: sedições de contrários, ambivalências, um só mundo de realidades e mitos, sem excluir o mundo abissal que deve espreitar de perto essa carnagem repleta de soberba e luxúria. André Breton escreveu: “A beleza será convulsiva ou não será beleza”. (BRENNAND, 2005, p. 18).

Na atenciosa entrevista concedida por e-mail, o artista Francisco Brennand declara sua raiz e seu ideário a respeito da sexualidade, nega três vezes quando pergunto, provocativamente, se considera sua obra pornográfica - “*Não, não e não*” - e esclarece sua matriz quase que religiosa ou realmente religiosa se entendermos a etimologia latina (religare) na significação religar e, metaforicamente, transportar a concepção da sexualidade tida pela igreja em épocas outras (retrogradadas), em que o ato sexual só pudera ser praticado pelo único e exclusivo propósito da fecundação, em dever da reprodução (exercendo também uma relação erótica, no sentido da completude). Sua filosofia descende do arché, do início do início, como diz o próprio artista: “*Estou ligado aos ritos arcaicos quando a sexualidade era sempre associada à reprodução. As Vênus da fecundidade como a Vênus de Willendorf e a Vênus de Lespugue que provocam a minha admiração, indicam um olhar arcaico*”, como também dos arquétipos, cuja mitologia é impregnação indissociada da escultura Brennandiana.

Em um dos pavimentos que compõe seu templo gliptotéico, há escrito nas cerâmicas que o revestem a seguinte poética: “*A arquitetura eterniza e glorifica alguma coisa por isso não pode haver arquitetura onde não há nada a glorificar*” (Ludwig Wittgenstein). Esta inscrição declara toda a carga suntuosa que está presente na obra e no espaço onde habita a criação de Brennand, o lugar construído para a glória dos seus elementos e, obviamente, para a experiência que irradia de seu conjunto, que provem de sua potência no ato criado, das criaturas.

Bridge (1999), cita o fenômeno erótico como um motivo impregnado na expressão Brennandiana, evidenciando as estéticas da forma do corpo, valorizando em sua maior decorrência, o fálico, o oval, entranhas e suas sinuosidades como predileções plásticas.

O erotismo não está subordinado necessariamente à reprodução. É uma expressão singular, autárquica, do intelecto. A reprodução é o aspecto utilitário do amor, a confirmar o que dizem os portugueses mais labregos – depois do coito, vem a coita, a tristeza. O erotismo – repitamos Vargas Llosa – faz do ato sexual, do amor carnal, um fim em si mesmo e não um meio para prolongar a espécie humana. E justifica o prazer em termos artísticos. No erotismo cabem, à maneira dos gregos e dos romanos, o regozijo, o humor, a diversão. E, como Don Rigoberto, o erotismo é uma forma de expressão do indivíduo contra a padronização, as normas globais, a moral judaico-cristã e a hipocrisia da *petit bourgeoisie*. O corpo, expresso na escultura Brennandiana, é o último refúgio da individualidade (não necessariamente do Individualismo), sua afirmação libertária mais categórica face às convenções sociais. Mais essencial. Mais autêntica.

(BRIDGE, 1999, p. 49).

Francisco Brennand apresenta uma dinâmica diversa em suas temáticas abordadas na forma. Os trabalhos de desenho e pictóricos suscitam formas que elaboram-se muito próximas das curvas eróticas do corpo, que por sua vez tocam o despertar da sexualidade na imagem. A coleção *Florais*, reúne a produção do artista realizadas em painéis, que trabalham formas de frutos e da natureza, que se aproximam alusivamente de corpos carnis. Estes painéis exploram a qualidade pictórica sobre o suporte cerâmico, e iniciam uma transição de técnicas que se fundem e potencializam-se juntas.



Figura 5: Detalhe dos fundos do templo da Oficina Brennand por autor desconhecido. Fonte: Site Brennand.

A dimensão da forma nas possibilidades dos elementos no plano tridimensional, potencializados pela técnica do desenho e da pintura, destacam no volume e nas sinuosidades empregadas nas composições Brennandianas, marca *registrada* na identidade do artista. O Nu feminino, por exemplo, é trabalhado na pintura de modo extremamente erotizado. Já nas esculturas o erotismo se liga ao sentido de perpetuação, tendo o ovo como signo mór, representando a reprodução, como emblema de eternidade. Há um rompimento de preconceitos, por parte do artista, na elaboração de temas que envolvem a sexualidade em sua criação.

Há determinados fatores de agressão em determinadas formas que eu faço, que são evidentes. Mas não no sentido que a maior parte das pessoas pensam; não no sentido erótico, que é um elemento de fascínio, mas no sentido de inquietação. E no sentido de inquietação e no sentido de perplexidade diante de um fato que nós não conhecemos.

Porque o elemento sexual é um elemento ligado a um dos grandes mistérios da natureza, que é o mistério da reprodução. Este para mim, básico em todo o desenvolvimento do meu pensamento. As coisas são eternas porque se reproduzem. Então esse ciclo reprodutivo está presente no meu trabalho. E as vezes ele é incomodo, as vezes ele é desagradável, as vezes ele é agressivo. E as pessoas querem traduzir de alguma maneira e encontraram um fácil, que é de rotular de erótico ou de pornográfico, ou isso ou aquilo...então eu acho, que essas formas poderiam ser perfeitamente consideradas como formas plásticas e com uma intenção plástica do autor e não propriamente com intenções malévolas, que não existem.
(BRENNAND, s.d, s/p).

As representações de Brennand tratam de questões que se ligam essencialmente ao desenho e à plástica na composição da forma, do que as preocupações conceituais que imprimem provocações estéticas em seu trabalho. Sua obra é lida e ressignificada no campo da imensa subjetividade que integra a percepção de cada apreciador: relidas de acordo com as perversões e os psiquismos de cada um, considerando o repertório e a capacidade de analogia que integra o processo interpretativo individual. Claro que suas intenções, que nem sempre vão estar estandardizadas ou mencionadas pelo autor, considerando-as parte do mistério e do segredo criativo que compõe o processo de criação; são percebidos e contraditórios em alguns momentos, em afirmações, negações e reelaborações que se pode identificar ao longo do tempo passado, a que se tem conhecimento por parte dos registros e informações consultadas.

O *Mestre dos sonhos* como é chamado diante de sua criação, se declara indissociado da pintura em qualquer âmbito expressivo que venha elaborar. Sua condição artística de uma forma inefável, transversa a experiência pictórica e se tridimensiona, queima, transforma-se, torna-se forma-pintura em qualquer plano expressivo. Diz Brennand: “*Acredito que no fundo não possa me desvencilhar da minha alma de pintor. Tenho a impressão de estar criando com o conjunto de minha obra um vasto cenário, talvez uma cosmogonia...*”, e propõe a intangibilidade da explicação inexplicável de definições sobre seu trabalho, considerando o conjunto como um todo significante. Propõe a hipótese de que, sua obra, na dinâmica variável e diversa de suas peças, seja talvez um “resultado de uma pintura maior”. Coloca em campo expandido toda a produção existente em sua gliptoteca, como diz Bridge.

Acusar-me da ausência de um lirismo mais ameno nos meus trabalhos é certamente uma visão crítica apressada. Não há lirismo nos elementos arcaicos, todavia, nada os aproxima desse horror artificial, uma constante nos filmes ditos de “ficção científica” ou então de “efeitos especiais”. Confesso minha repugnância, sempre que o cinema e a literatura exploram, por exemplo, a idéia [sic] de mortos-vivos. Acaba num desrespeito aos que partiram. Admiro, no entanto, a saída genial encontrada pelo poeta Charles Baudelaire: “Um dos maravilhosos privilégios da arte é que a expressão de horror e dor pelo artista, se rítmica e cadenciada, enche de calmo júbilo o espírito.” (BRENNAND, 2005, p. 17).

Em entrevista ao programa *Mundo da Arte* da STV (s/d), o artista conta um fato ocorrido na experiência de uma visitante na Oficina da Várzea: “*Uma senhora, uma vez entrou aqui trazendo uma sobrinha; ela chamou isso de Museu de horrores, uma carnificina. E quem sabe se ela não tinha razão?*”.

O que se evidencia declaradamente a respeito do artista, segundo a variada dinâmica apresentada nas citações de seus depoimentos, é a marca de um contraditório estado de espírito criativo, que em meio a um intelectualizado e consistente discurso filosófico, transversa alternados modos de se mostrar, com seus dizeres e suas intenções, em uma sofisticação jocosa e dissimulada, que parece se divertir em uma verve erótica de irreverência oculta, em seu universo particular.

Quanto à forma pessoal de narrativa, seja ligada ao setor das artes plásticas ou da literatura, não tenho feito outra coisa senão tentar um arcabouço para essas divagações. Posso e mesmo acredito, não ser um narrador com muita clareza. Sempre preferi os textos obscuros, não só na poesia como no romance. Sinto que com o passar dos anos as pessoas estão à espera de que eu diga uma palavra final, aquela que jamais será pronunciada. Confirmo o que disse o pintor Camille Pissaro numa carta ao filho Luciano: "Desconfie dos meus julgamentos." Poderia também abusadamente dizer como Picasso, "meus quadros são o meu diário." Escritores, poetas, ensaístas, críticos de arte, filósofos e psicólogos desvendem esse texto que já está escrito no conjunto do meu trabalho. (BRENNAND, 2005, p. 18 -19).

Os corpos escultóricos da obra Brennandiana, para além da tridimensionalidade e do *esquartejamento* da forma do corpo, é interessante nessa análise conhecer como a relação da matéria prima trabalhada pelo artista significa por demais. A plasticidade ligada ao barro expressa, contudo, a carga atávica da terra de onde veio. E a relação da terra que integra o corpo escultórico que se é criado pela mão do artífice, constitui a simbologia religada a gênese e a criação do corpo físico humano, mitológico, cosmogônico.

Procuro desvendar certas fontes de indagação, aquilo que todos os homens sempre buscaram desde a pré-história. Quando se trabalha com o barro, lidamos com um dos quatro elementos precisamente a terra da qual somos feitos (de terra e sangue como diz a mitologia sumeriana). Nesse momento começa o feitiço. Trabalhar a terra é como se deixar levar pela correnteza, rio abaixo, ao sabor de todas as intempéries. É a magia que faz o homem descobrir a possibilidade de transformar as coisas, como um demiurgo. Este, aliás, num sentido bem renascentista, é o homem Deus - Deus na Terra, aquele que pode modificar a matéria. (BRENNAND, 2005, p. 13 - 14).

Há um estudo que tem como objeto a mitologia, a fim de estabelecer um ponto em comum dessa manifestação em distintas culturas. E foi na estrutura dos mitos, no que se faz referência o sistema de relações que o constituem, que revelaram um aspecto significativo para esta análise:

O antropólogo Lévi-Strauss examinou grande quantidade de mitos das mais diferentes culturas (americanas, africanas, asiáticas) encontrando sempre a mesma estrutura em histórias de conteúdos muito diferentes. Observou ainda que a estrutura do mito é um trabalho para resolver duas contradições: de um lado, a afirmação e negação da autoctonia e, de outro lado, a valorização e desvalorização das relações de parentesco. Caso os humanos não tenham brotados da Terra, de onde vieram? Nascemos de um único ser, a Terra, ou de dois, um homem e uma mulher? Por que temos dois genitores em lugar de um? O mesmo vem do mesmo (da Terra nascem os ctônicos, dos humanos nascem os humanos)? Ou o diferente vem do diferente (da Terra nascem os humanos; de um homem e de uma mulher nascem um ser com um único sexo, a cada vez)? Segundo Lévi-Strauss, o mito é reflexão anônima e coletiva sobre o enigma da origem (a autoctonia aparece como monstruosa – dragão, esfinge; ou como deformante – coxo, torto, inchado), sobre o enigma da diferença sexual (como o mesmo gera o outro?) e sobre a necessidade de regras regulando as relações entre os sexos (o sistema de parentesco), cuja infração é delito mortal. (CHAUÍ, 1984, p. 75).

Considerando, na mitologia judaico-cristã, o primeiro ser humano da criação, a carga impressa no nome da primeira criatura humana na terra, identifica-se em sua etimologia, que o nome Adão vem de Adames, que significa terra.

Na Gênese bíblica, o mito da origem combina a idéia [sic] de que a origem divina com a de origem autóctone, pois Deus, que criara todas as coisas apenas pela Palavra (“Faça-se”), no caso dos humanos, modelou em barro o primeiro homem (e, no momento da condenação lhe dirá: “Tú és pó e ao pó retornarás”). A deformidade aparece, então, visto haver um elemento de autoctonia: a perda de uma costela. E também aparece um monstro ctônico: a serpente que rasteja. A diferença sexual também é enfrentada: olhando os animais, Deus decide dar ao homem uma companheira, porém como até esse momento estamos no reino da Natureza, lemos: “Esta sim é osso de meus ossos e carne da minha carne!”, portanto o mesmo vem do mesmo. “Ela será chamada mulher (em hebraico, mulher = ishsha) porque foi tirada do homem (em hebraico, homem = ish)”, a diferença sexual sendo obtida por uma extração do corpo feminino do interior do corpo masculino, sem procriação. Também encontramos a supervalorização do parentesco: “Sede fecundo, multiplicai-vos e cobri a terra”; e a superdesvalorização: Caim mata Abel. E, por fim, aparece a lei do incesto quando Deus, olhando a terra povoada, viu “que estava toda pervertida porque toda carne tinha uma conduta perversa” e enviou a purificação: o Dilúvio e a distribuição dos seres na Arca por casais. (CHAUÍ, 1984, p. 75 - 76).

Como pode-se perceber, nas concepções mitológicas e de cosmogonias de diferentes vertentes, a antropologia nos sugere uma diversa possibilidade cultural de analogias em relação à terra e sua significação. Tendo como intuito, aproximar as relações da terra na criação humana, dos corpos, à intenção de transportar a mistificação mítica para a contingência física do barro na criação de corpos escultóricos, em cerâmica.

Cada sociedade tem o que se poderia denominar de sua etnogenética: já se pensou que os homens e animais eram gerados por um barro leitoso produzido no interior da terra; que o sêmen era a espuma do que havia de melhor no nosso sangue, uma parte da matéria constitutiva do cérebro, ou um composto de tudo o que entra na formação do corpo; a produção da criança pode ser atribuída a espíritos, à espuma do mar, aos astros, a sonhos, a animais, a plantas e ao acaso. (RODRIGUES, 1975, p. 75).

Citando o exemplo do caso contado pelo mestre Brennand, de verve quase antropofágica, menciona a relação alimentar que envolve o processo de entendimento da matéria, no tocante a criação:

O professor português Santos Simões - autor de um livro interessantíssimo sobre azulejaria no Brasil e em Portugal - quando, pela primeira vez, se defrontou com uma amostra de argila, vinda da cidade de Oeiras, antiga capital do Estado do Piauí, afirmou conhecê-la apenas em teoria, pois jamais tinha olhado coisa semelhante. De aspecto ceroso, laminada como uma ardósia e, diga-se de passagem, de aparência um tanto comestível, simula uma barra de chocolate de um branco acinzentado. Confesso que eu mesmo comi barro, como toda criança. Não existe o provérbio do amarelinho comedor de barro? Mas o episódio acontecido com esse professor português é quase mítico. Com um bom pedaço de argila na mão, mordiscou-a, passou-lhe a língua para ver o grau de porosidade, mastigou-a e disse: “Apetece comer”. Em seguida, engoliu-a. Se trago essa história à tona não é para fazer pouco dos portugueses (como nas anedotas) mas, como uma das mais exacerbadas homenagens feitas à matéria inanimada repentinamente viva e deleitosa. Ressalto que esse gesto, absolutamente revelador e inesperado, foi para mim uma espécie de aviso e ainda hoje permanece vivo e instigante, embora não possa aproximar essa disposição como um puro ato de omofagia à maneira de certos ritos básicos de qualquer religião do tipo dionisiaco ou mesmo africano. Em parte, explicaria a comunhão cristã, de paridade com o pensamento selvagem, o qual nos induz: “Se quisermos ser como um deus, deveremos comê-lo. E comê-lo depressa e cru, antes que o sangue tenha saído. Só assim podemos adicionar vida à nossa, já que o sangue é vida.” (BRENNAND, 2005, p. 12 - 13).

A qualidade plástica alcançada na cerâmica Brennandiana, segundo o próprio artista, é dada essencialmente na queima das peças. O processo no forno, é o trânsito químico do estado físico propiciado pela *alquimia* do fogo, tão misticamente filosofado por Brennand. O ponto, diz o mestre, é *“quando a matéria está no limite de entrar em colapso”*; a materialidade tem de alcançar um estágio quase degradante pelo calor, entrar em um estado de quase erupção, como a larva de um vulcão.

Posso dizer que minha escultura cerâmica permanece moderna no forno-túnel e sai, depois de sucessivas queimas, com 10.000 anos. Coloca-se no limbo diante das chamas e surge prodigiosamente bela e purificada no paraíso. Mesmo o inesperado acidente faz lembrar a força inelutável do fogo e, portanto, o que ele destrói ou vivifica são marcas do destino. O fogo devora a cor, que se parece refugiar no núcleo da peça, *“no coração da matéria”*, sobrando um colorido enferrujado, turvo, opalescente, uma tonalidade de quarta-feira de cinzas, distinguindo apenas, aqui e ali, algumas flores cor de fogo. Os dentes da labareda são implacáveis. Penso que não foi por outra razão que Novalis tenha presumido que *“a chama é de natureza animal”*.
(BRENNAND, 2005, p. 11).

Tendo visto o aspecto ctônico presente na obra Brennandiana, tem-se por considerar o respeito que seu mestre manifesta em relação ao fogo. Elemento este, transformador e reagente junto ao ar, essencial na finalização da potência conformada na produção de corpos escultóricos em cerâmica, envolvendo todos os outros elementos da natureza - terra e água. Contudo, o ato tridimensional de Francisco Brennand, poderá ser compreendido efetivamente, cheio de impregnações para além da matéria física, mas constando toda a energia imaterial que o entorno. Agora, como rastro de sua passagem pela terra e retorno a ela, ao fogo, fato e gozo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Geoges. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BRENNAND, Francisco. Brennand uma introdução. Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

BRENNAND, Francisco. Testamento I: o oráculo contrariado. Recife: Bagaço, 2005. Disponível em: <http://www.brennand.com.br/brennand_01.php>. Acesso em: 12 de ago. 2013.

BRIDGE, Mark. O triunfo de Eros – Sexo e Símbolo na escultura de Brennand. Prefácio de André Gustavo Carneiro Leão. Recife: Letras & Artes editora, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHIARELLI, Tadeu (Org.). Erotica - os sentidos na arte. São Paulo: Associação de amigos do CCB BSP, 2005.

CONHECENDO MUSEUS. Oficina Cerâmica Francisco Brennand. Episódio 39. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch>>. Acesso em: 12. et. 2013.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975. 2.ed.

CHAUÍ, Marilena. Repressão Sexual – essa nossa (des) conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1984. 2. ed.
DONOVAN, Liz. De ovo Ominia. Youtube: 2000.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch>> .
Acesso em: 12. set. 2013.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HENNIG, Jean-Luc. Breve História das Nádegas. Lisboa, Portugal: Terramar, 1997.

MUNDO DA ARTE. Francisco Brannand: Oficina de Mitos. STV, s/d. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch>>. Acesso em: 12. nov. 2013.

ODIER, Felipe Saldanha. Sexualidade e Expressão Plástica: Signos do Erotismo e do Pornográfico na Arte Contemporânea Brasileira. 2013. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte.

O SOPRO DAS FOLHAS DE OSSAIN

Ana Paula Lopes¹

¹> (São Paulo, 1983), graduada em Arte: História, Crítica e Curadoria, pela PUC-SP. Aluna mestranda em História da Arte na Unifesp, com pesquisa no espaço geopolítico na curadoria. Trabalhou como arte educada, supervisor e coordenadora de alguns educativos. Já atuou nas galerias, White Cube São Paulo, Mendes Wood DM e Jaqueline Martins. É autora de "A Position In The Margins", publicado na Terremoto Magazine, e o "O edificar das paredes brancas", na AEAN, Feira Tijuana em 2018. Participou em debates no projeto Experiências Negras no Instituto Tomie Ohtake e também com as publicações "O corpo negro na prática educativa de museus e instituições culturais" e "Possibilidade de Transgressão: Novas Curadorias Femininas".
E-mail: anapaula.paulapeslo@gmail.com

E quando eu não tiver mais folhas!

Sem folha, não há orixá

Em muitas histórias, o ápice se dá pelo fim, que também podemos enxergar como realmente um começo, ou seja, este fim foi necessário para que se vivesse o almejado. O estado para fim está carregado de tamanho medo e melancolia justamente por estar em estado de atenção. Tudo o que um dia se construiu ou se acreditou vira poeira em suspensão. Há um sopro em seu ouvido e irá te instabilizar! E “O fim! O chamado de vida transformando-se, aos poucos, em silêncio”².

Este prelúdio, que gradativamente passará por todos os estágios da poeira, do terror pelo não conhecido ... a poeira em suspensão é o fim, e se ele realmente ocorrer...

O que me leva a este pensamento é que o mundo está passando por uma grande transformação, química e biológica. Não é novidade se noticiar problemas climáticos, havendo fortes chuvas, nevascas ou ondas de calor; por exemplo, neste natal de 2019, o Tufão que atingiu as Filipinas, ocasionando a destruição de moradia e muitos mortos, sendo este apenas um caso reportado entre tantos que estão ocorrendo, pois sabemos que muitas outras regiões do planeta estão passando por vários problemas climáticos, e que muitos não são noticiados pela mídia. É importante ressaltar como o homem está cooperando para o aceleração da destruição neste lugar! Vejam que, neste ano de 2019, o “desmatamento na região da Amazônia, só no mês de agosto, foi de 1.394 km², um valor 120% maior

do que no ano anterior³”. E, caros leitores, não acredito que eles tenham cessado até o presente momento, o que cessou foram as notícias sobre as queimadas; queimas que, por sinal, atingem o país de modo geral, ou melhor, nosso Estado⁴ é um retrato do desfazer destes bens naturais irrecuperáveis. Lembremos que há pouco tempo ocorreu um vazamento de óleo no litoral do Nordeste e Sudeste do país, e, mesmo mobilizando pessoas numa tentativa de sanar o problema, acredito que os dados são imensuráveis e toda uma cadeia biológica foi destruída. Ah, temos também os lixos. Sejam eles de qualquer espécie, são lançados ao mar, rios e bacias diariamente.

Agora, caro leitor, tente mensurar essa destruição que acontece todos os dias e que vem sendo feita há séculos. Agora, por exemplo, árvores estão sendo derrubadas para plantação de soja no Norte; o seu carro, que você utiliza para trabalhar, está lançando poluentes na atmosfera, e o esgoto da sua casa está indo parar em algum rio! Acredito que chegamos a um silêncio que de algum modo é amedrontador, não? E vejam que estamos pensando apenas em termos de Brasil. Se expandirmos para uma escala global, chegamos numa agonia que nos leva a um estado medo, silêncio e melancolia, me levando a pensar na cena: o ar em suspensão, o alinhamento do planeta e a terra...e, a ao fundo, tocando Tristão e Isolda, de Richard Wagner, delineando um prelúdio de uma anunciação, como se “a voz de um anjo” surrresse no “ouvido” de Justine⁵, e, sim, “eu já escuto teus sinais”⁶.

2> Relatório de Johor

3> https://www.wwf.org.br/wwf_brasil/historia_wwf_brasil/?72843/amazonia-um-em-tres-queimadas-tem-relacao-com-desmatamento

4> Quando me refiro ao estado não digo sobre a região da qual pertenço, mas aos país.

5> Personagem principal do Filme Melancolia de Lars Von Triers.

6> Valença, Alceu. Anunciação, 1983.

Uma melancolia, retratada pelo diretor Lars Von Tries, um estado presente por este fim do mundo, mas que assola nós seres quando estamos prestes ao término de algo. E que não sabemos o que é, mas há um sopro no ouvido, o silêncio corrói e a poeira suspende.

E este sopro nos acende um estado de alerta, tensão e temor, e não sabemos de onde vem, mas vem de tempos em tempos de modo muito sutil. É a ancestralidade dando sinais e nossa história nos religando, nos chamando para nossa filosofia. Um conjunto de reflexões de histórias, saberes, arte, dança, música, culinária, ervas medicinais e litúrgicas. Estes são segredos guardados milenarmente e que se perpetuam mesmo sendo uma filosofia oral. Claro que hoje temos livros, há também muitas coisas na internet, mas o seu cerne está resguardado! Aprendemos todos os dias com reis e rainhas que já habitaram a terra em seus primórdios e que tiveram suas guerras, vitórias, perdas e amor; reis e rainhas que permeiam diversas sociedades com outros saberes e línguas diferentes e, por sermos de uma cultura oral, nossos Deuses possuem as mais diversas histórias. E, assim, aprendemos com estas sociedades que atravessaram o transatlântico nesta diáspora, sendo subjugados a violências em todos os aspectos. Os Deuses sopraram mesmo a meio da dor e banzo, fazendo com que códigos fossem invertidos e sabiamente arquitetados dentro de uma cultura dita “certa” e atravessaram a margem, permeando as mais diversas regiões, novos códigos introduzidos, e sobreviveram.

Assim, aprendemos, através de novos conceitos e cruzamentos de novas culturas, que não há uma história única, e uma não exclui a outra, mas, sim, elas se complementam, mesmo que, por muito tempo, a única versão tenha permanecido e seguido notória. Engraçado e trágico ver

uma filosofia milenar só ganhar notoriedade agora, e ver algo tão antigo ser posto no século XX como original pela Escola de Frankfurt e outros pensadores, principalmente os europeus.

A cada coroação que é feita de modo distinto, novas filosofias e fazeres são introduzidos nos saberes para coroar este ou esta majestade. E, independente da estrutura da qual você irá fazer parte dentro desta filosofia, há uma base para todos, que são os preparos para sua chegada, para a qual toda uma comunidade se organiza. Além disso, toda uma economia irá ser gerada, seja ela monetária, para as compras e para os afazeres, ou, na volta, sustentos a outras comunidades que estão no entorno ou de outros lugares! Mas há uma questão que compartilho e introduzi anteriormente, que é o fim.

O fim, para muitas civilizações, na verdade, é o recomeço. Ao coroamos nosso rei e rainhas, de alguma maneira, representamos o fim de uma constituição para o renascimento de novos caminhos e saberes, que também nos levam a um estado de tensão e temor porque não sabemos o que irá acontecer. Nossa mente e corpos se elevam para um novo estado de também suspensão, silêncio! Mas, para coroarmos os Deuses, precisamos de uma peça chave, um Deus, pois, sem ele, não há rainhas e reis.

Este rei é um alquimista. Ele vive nas florestas. Senhor das ervas, conhece cada uma delas, seu cultivo, a extração e seu poder curativo. Este mestre, médico e bruxo tem como companheiro um pássaro, pois ele é mensageiro de seu território. Então, meus caros, tomem muito cuidado ao penetrar nas matas, pois elas possuem dono e, qualquer movimento que tenha, ele será informado. Além disso, algo importante tenho a dizer: este rei sabe de cada infusão para a chegada dos nossos reis, e cada rei e

rainha possuem suas folhas, contudo, o segredo está nas mãos de Ossain. Ou seja, sem folhas não há cerimônia, nem reis nem rainhas. De modo que nossa ancestralidade e coroamento dependem de algo que não está nas mãos de algo para se consagrar, mas nas mãos de um meio natural e biológico. Pois posso organizar tudo para a chegada dos reis, mas, se não tiver folha, não acontecerá. O ressoar do adjá e da batida do coro só ocorre se tiver folha, Ewé Asá, Ewé Ô!

Assim, tudo que pontuei acima - não só os desmatamento e poluições que correm no território brasileiro, mas no mundo de modo geral, e todos os problemas causados ao longo da história deste planeta, e alguns postos anteriormente, ou como o de Chernobyl! Vocês Lembram? Um desastre nuclear cometido pelo homem em 1986 e que permanece lá, sendo uma radiação que penetrou no mar, no ar e que provavelmente se disseminou de um modo que não temos como prever, mas ele está aqui entre nós. Os desastres no meio natural crescem todos os dias e chegará a um ponto onde o planeta não suportará, e talvez os prelúdios já estejamos vivendo, e talvez não seja como o retratado em "Blade Runner", filme de 1982, no qual os "humanos" e andróides viviam juntos, numa tecnologia avançada, e o estado melancólico do

mundo era transmitido por meio da chuva. Talvez estejamos a caminho de um estado de temor e numa poeira suspensa sem ter para onde correr e num tamanho caos, como na trilha de "Hildur Gudnadóttir", The Door, onde o pavor se amplia a cada "break e build up" desenvolvido na música, criando atmosfera de terror, solidão e um silêncio, mesmo havendo som. Próximo do seu fim, temos um som que lembra um detector de radiação em busca de algo que não enxergamos, e o som se amplia como alarme, e uma poeira em suspensão deste fim nos toca!

É meus caros, o que pontuo com isso, que a princípio pode parecer que não tem nada haver uma coisa com a outra, e que nós humanos estamos caminhando para o fim, e que fim é esse não sabemos! Ossain sopra, mas estamos terminando com as suas folhas e todo meio natural, que compete não apenas a este rei, mas a todos os outros também. Dentro de nossa filosofia milenar, há algo imprescindível: sem folhas não há orisá e nem cerimônia; sem natureza, a nossa história, que até hoje sobreviveu através da oralidade e de baixo de violência, morre...se não tiver natureza, não tem candomblé!



VICTOR MARCELO

Volta Redonda, 1992. Graduando em Artes Visuais pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia) desenvolvo uma pesquisa para a conclusão do curso a partir da minha produção artística e experiência de vida. Ela está inserida nas linhas de investigação em poéticas visuais e, arte contemporânea e culturas de fronteira.

Meu trabalho trata da mestiçagem tensionando os sentidos de conotação racial e de misturas de linguagens artísticas. Em minhas obras questiono a palavra 'pardo' como cor de pele e como papel de embalagem. Procuro, assim, construir outras relações para esses indivíduos mestiços em deslocamento e ressignificar o uso do material conferindo-lhe beleza e resgatando histórias e memórias afetivas.



A Série 'Vendo Memórias' é resultado de um processo de convivência com fotos de família que queria preservar não só na forma original, mas transformando-as. Ocorreram várias experimentações e alterações até chegar ao título e à forma escolhida para apresentação que traz uma duplicidade de sentidos. Pode ser a sugestão de um produto à venda, reforçado pela substituição da moldura pela caixa de embalagem, ou a ação de ver algo que ativa uma lembrança guardada e exposta na caixa.

Como a minha pesquisa busca aproximar o diálogo entre questões pessoais e sociais ao tratar de mestiçagem, preferi não deixar o semblante facial nas figuras. É uma representação da minha família que ao remover as identidades dos rostos poderia ser qualquer família composta por membros de cores diversificadas. Busco com isso lidar com o assunto racial de forma afetuosa e aproximar o espectador pela imagem de uma festa de aniversário, data de reunião e confraternização entre as pessoas.

GUNGA GUERRA

Artista visual nascido em Moçambique, radicado no Rio de Janeiro, que apropria-se de várias técnicas como fotografia, vídeo e animação, mas sua principal forma de expressão é a pintura. Seu background de vida levou-o a interessar-se por assuntos relacionados a questões político-sociais, que são a sua fonte de pesquisa e inspiração. Seus temas remetem a busca de identidade, memórias e pertencimentos a esse lugar desconfortável que, paradoxalmente, o impulsiona para a ação e para a reprogramação de si mesmo. Selecionado para vários salões de arte, foi o vencedor do Prêmio Garimpo da Revista Dasartes (2018), Prêmio de Melhor Filme do 7º Festival Brasileiro de Nanometragem (2020) e dois Prêmios do Festival do Minuto (2020).

www.gungaguerra.com

@gungaguerra



Mais Educação menos Opressão/ More Education less Opression. Essa obra trabalha com uma inversão de representação. A tropa de choque está perfilada e os seus tradicionais escudos são trocados por placas e cartazes de reivindicações e símbolos relacionados aos manifestantes.

Na obra 'Angry Mob' a imagem dos rinocerontes faz uma associação direta com os refugiados e principalmente a idéia da luta de qualquer ser vivo por sua sobrevivência. A imagem de potência e força desse animal

que vem em direção a um bloco de policiais - que representam de certa maneira o bloqueio, a fronteira - também tem um contraponto: esses animais podem ser facilmente abatidos e estão em vias de extinção. Eles estão inseridos em um cenário urbano, que não é o seu habitat natural e amplia ainda mais a sua descontextualização e exotismo.

Tenho a impressão que muitas vezes os direitos básicos do ser humano e a compaixão parecem coisas muito fora do contexto no mundo.



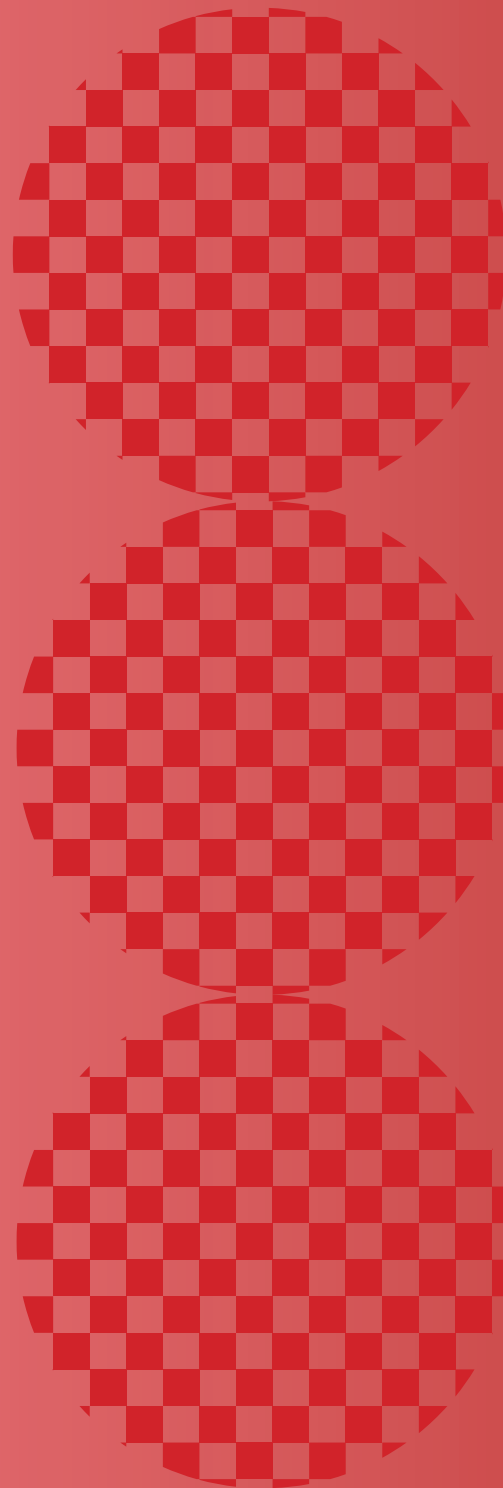
VICTOR MARCELO
Vendo Memórias 2
Técnica mista
14 x 20 x 4 cm
2019



GUNGA GUERRA
Mais educação menos opressão/
Less oppression more education
Acrílico sobre tela
60 x 80 cm
2018

GUNGA GUERRA
Enfurecidos nº 1 /
Angry Mob # 1
Acrílico sobre tela
114 x 146 cm
2017





9ª edição

Escritos de artista ou
experimentalizar a escrita

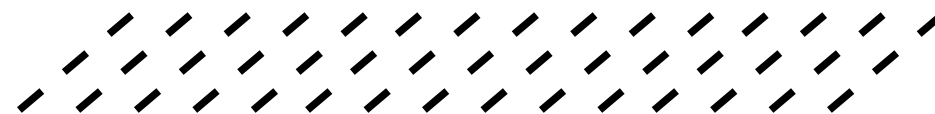
CADERNO ESPECIAL

TERRENO BALDIO: EXPERIÊNCIA N.2

Rafael Amorim

RESUMO: O presente ensaio se entende enquanto parte da posterior defesa do trabalho de conclusão de curso em artes visuais, visando reivindicar o espaço da escrita de artista nas produções dentro da academia. Apresenta-se elencada aqui, uma lista de apontamentos abordados em situação de residência artística como parte do projeto Terreno Baldio: Experiência n.2, no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 22 e 27 de julho de 2019, na cidade de Belo Horizonte. Apresentados como texto curatorial para a exposição resultante dos processos em residência, tais apontamentos levam em consideração o termo terreno baldio enquanto alegoria a ser desenvolvida teoricamente como um conceito para as artes visuais. Fizeram parte do corpo de artistas em residência deste projeto: Davi de Jesus do Nascimento, Dinah de Oliveira, Jean Carlos Azuos, Mônica Coster Ponte e Rafael Amorim.

PALAVRAS CHAVES: Escrita de artista; Residência artística, Artes visuais.



1. uma residência artística pode ser um espaço de estudo intenso. um espaço de estudo intenso para agenciamentos de mundos. espaço esse, para se pensar sobre outras percepções de mundo e, assim, transmutá-lo em suas intensidades. pode vir a ser um espaço de estudo intenso a propor também pensamento crítico através de um saber praticado das muitas histórias e teorias da arte. mas não só.

2. a residência artística talvez seja menos um espaço e mais um modo de estudo. um modo que não necessariamente implica somente à classe artística ou o ensino de arte comumente associado às instituições – não tomar as instituições como cânone, tampouco como inimigas das sensibilidades, mas como aliadas.

uma residência artística é uma questão de mobilização coletiva, de caminhar em conjunto e, antes de mais nada, deveria propor espaços de acolhimento e integração, tendo como prioridade

CONVOCAR AS MAIS VARIADAS SUBJETIVIDADES

3. algumas residências artísticas têm verba destinada ao projeto desenvolvido pela pessoa artista ou o grupo naquele espaço. algumas até hospedam. mas nem todas. algumas até premiam. mas nem tudo é sobre dinheiro.

4. no entanto, também não é sobre o assujeitamento de nossas sensibilidades diante da institucionalização daquilo que nos é precário e vulnerável. não confundir.

5. o terreno baldio: experiência n.2 está sob formato de residência artística proposta por cinco pessoas artistas e/ou pesquisadoras: quatro advindas da cidade do rio de janeiro e uma outra pessoa artista barranqueira da cidade de pirapora, mas que reside na cidade de belo horizonte. terreno baldio é também um espaço de encontros.

6. o terreno baldio é evocado aqui como uma imagem em transformação.

7. uma residência como terreno baldio tenta lidar com o pensamento que circunda o binômio arte e vida a partir de deslocamentos geográficos e discursivos, para repensar [pensar outras vezes] também aquilo que o artista uruguaio luís camnitzer chamou de uma criação de necessidades artificiais. por isso, a imagem que se pretende com o baldio deste terreno, toca nas necessidades de pertencimento com o que comumente não está no lugar de necessidades tidas como fundamentais. ou seja, o terreno baldio se empreende na busca por ocasionar desvios em nossas noções pré determinadas. baldio aqui é desacostumar o olhar para o banal.

8. camnitzer e dinah de oliveira

a questão é coletiva. *entrincheiramento*. quem estará conosco nas trincheiras? quem contestará a criação de produtos quando não houver nenhuma cultura para justificá-los? já que a américa latina tem cinco séculos de história sendo colônia e sem pausa para assumir a si mesma. (Ibidem, p. 269) a tarefa permanece: reconstruir a nossa própria cultura a partir de encontros com a mesma.

9. o terreno baldio é um lugar de reconciliação, seu aparecimento parte do desejo de se permanecer operando sobre signos reconhecidos culturalmente.

QUE SEJA BALDIO O QUE TIVER DE SER.

10. a proposta: lidar com materiais que se apresentem de maneira baldia, ou seja, precária, sem muito requinte, destituídos das colônias. materiais de pouco ou nenhum valor simbólico atribuído pelo lugar comum das importâncias, à margem, embrutecidos, ordinários. transformá-los, abrir suas camadas para que não sejam objetos de alienação para quem os observa.

11. propor que a cidade e este espaço da instituição de arte sejam terrenos baldios faz parte, ainda recorrendo à conversa com camnitzer, de assumir uma *estética do desequilíbrio que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição e que não dá espaço para o conforto da alienação*. sendo também uma proposta de cuidado para com quem cruza nossos caminhos e constrói junto uma trajetória. trata-se do encontro com um outro corpo/pessoa e um outro corpo/território. é preciso cuidado com nossos pares e nossos espaços de partilha. assim, o terreno baldio hoje se mostra como prática experimental de outros modos de olhar para o que ainda nos é equívoco, banal ou para os demais aspectos quase invisíveis do cotidiano.

12. baldeação: o espaço que existe entre os deslocamentos.

13. o corpo também pode ser um terreno baldio.

14. para matheusa e citando matheusa.

às muitas narrativas baldias que nos permitiram estar aqui hoje – escrevendo, falando, nesse manuseio de cuidados, adentrando espaços que ora nos nega, ora nos oprime, ora nos deslegitima, ora nos torna meros fetiches. o corpo embarcação, o corpo baldio, o corpo estranho. são muitos os corpos em contato que provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. *o estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro.* corpos em fricção para abrir fendas nos espaços. corpos em fricção para abrir terrenos baldios entre as pessoas. (Figura 01).



fig.01: registro da exposição terreno baldio: experiência n.2, acervo do autor.

15. sentenciar:

A ARTE NÃO TRABALHA COM PROMESSAS DE SALVAÇÃO.

fazer dos espaços os nossos terrenos baldios com nossas experiências coletivas.

16. às existências baldias: os corpos em negociação, a pessoa artista periférica e suburbana que repensa as noções de centralidade, a pessoa preta dentro e fora das instituições de arte e cultura, as existências dos corpos e das vozes dissidentes, as pessoas professoras e pesquisadoras que têm seu trabalho, suas pesquisas e suas práticas subjugadas por projetos de sucateamento da potências do pensamento científico e crítico, as pessoas com seus salários atrasados, as pessoas em subempregos, as pessoas sem emprego algum ou tudo isso junto ou o que não mais nos for invisível.

17. saber olhar e reconhecer no baldio a importância das coisas.

O QUE É BALDIO NÃO PODE SER CONTIDO

O QUE É BALDIO PRECISA VAZAR.

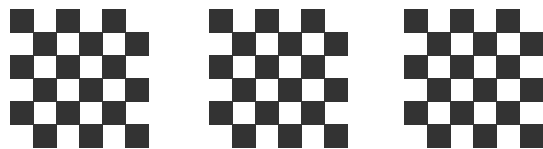
Arte é emancipação

Alex Frechette

BIBLIOGRAFIA

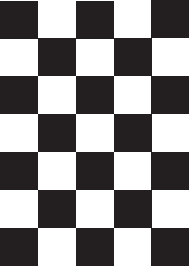
CAMNITZER, L. Arte contemporânea colonial. In FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.) *Escritos de Artistas 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 266-274

PASSARELI, M. Um ensaio sobre corpos estranhos dentro de um ambiente padronizado. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <<https://issuu.com/mkmdr/docs/corpo-estranho>> Acessado em: 20 mar. 2020



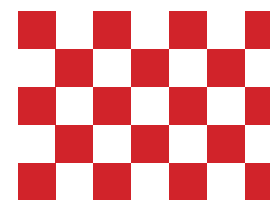
A arte analisa, critica e transforma em objeto artístico, entre outras coisas, as relações de poder da sociedade. O bolsonarismo ataca a arte porque sabe que nela há um paradoxo de poder: o de parecer secundária e ao mesmo tempo não ser. Ao lidar com a questão da visibilidade, as artes (plásticas, por exemplo) fomentam este paradoxo – que é apenas um dentro de uma profunda caixa de paradoxos. Afinal, por que a arte amedronta este setor de fanáticos do poder?

Artistas plásticos não estão constantemente numa mídia maciça. Então, já que esta seleção é mais difícil, preferem atacar o campo da cultura, que é mais amplo. É preciso lembrar, entretanto, que arte e cultura são coisas diferentes. Como diria Godard, “cultura é a regra, arte é a exceção”. A cultura pode ser algo reacionário também, como nos lembra Félix Guattari, pois pode ser uma espécie de conservação de imposições autoritárias validadas pelo tempo. A cultura como algo que nos regra, e a arte como algo que problematiza estas regras – acredito ser este o pensamento de Godard.



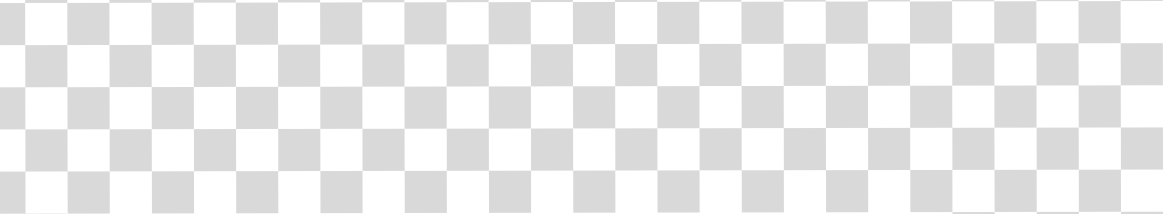
Assim, extinguir o Ministério da Cultura (algo que Michel Temer chegou a fazer, mas voltou atrás), limitar as políticas públicas para a arte (com os critérios “técnicos”, leia-se: conservadores), criticar as práticas dos museus (vide a exposição *Queermuseu*), propor uma censura econômica à produção cinematográfica etc., pode parecer muito eficiente nesta guerra inventada, porém os bolsonaristas/olavistas acreditam que é apenas numa direção verticalizada das influências que a arte ou os artistas ou o público se alimenta e produz. Se enganam. Contra o que chamam de “marxismo cultural”, esquecem que não dá – por exemplo – para acabar com o Ministério da Arte, simplesmente porque este nunca existiu. Assim como não dá para acabar com o Método Paulo Freire nas escolas, porque ele nunca foi oficialmente implementado. É assim que, sob certa leitura, o pensamento de Godard pode parecer elitista (no sentido de que apenas alguns têm acesso ao pensamento artístico), mas, sob outra, pode parecer marginal (arte é dissenso). Mais um paradoxo da caixa de paradoxos da arte, que, entretanto, a emancipa disso tudo.

Muitas crianças e jovens, por exemplo, se interessam por arte, mesmo sem frequentar os sistemas gerais instituídos de arte contemporâ-



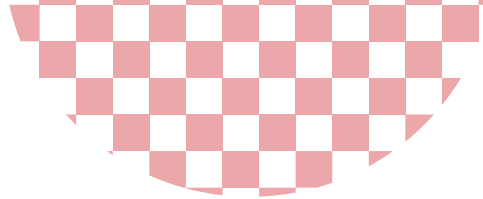
nea (museus, galerias, bienais etc.). Vejo isso nas minhas aulas de arte para o ensino fundamental. Mesmo que os enigmas da arte contemporânea possam parecer insossos na adolescência, há sempre outros aspectos sedutores nas artes plásticas: a cor, a técnica, a forma, o tema. Assim, mesmo que várias institucionalidades estejam sendo atacadas, há muitas práticas instituintes de arte na esfera privada, doméstica – como a prática do desenho, por exemplo. No espaço público vemos lambe-lambes, estênceis, pichações. Essas práticas não precisam de subvenções, são autônomas, como por exemplo o fato de que uma ideia não morre, nem se enfraquece, nem se desidrata porque é atacada pelo governo.

Claro que o artista precisa de dinheiro e tempo. E a precarização das relações de trabalho, acredito, acaba sendo mais eficaz para a suspensão da arte do que o ataque as ideias. Entretanto, quem sempre foi marginal, o que tem a perder? Ailton Krenak disse: “Somos índios, resistimos há quinhentos anos, fico preocupado é se os brancos vão resistir”. Conheço muitos, muitos artistas marginalizados. Eles não deixam de fazer seus trabalhos, todos os dias. Não quero romantizar a resistência, apenas mostrar que ela existe independentemente das subvenções públicas mais



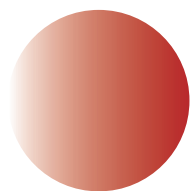
gerais. Paradoxalmente, os bolsonaristas tornam a produção destes meus amigos cada vez mais relevante.

Particpei, nos anos 2000, da cena artística musical do Rio de Janeiro. Era um mundo com dezenas, talvez centenas de bandas de rock que tocavam todo o final de semana em inúmeros lugares diferentes. Havia uma grande produção em torno disso: fanzines, CDs demo, shows, encontros etc. Como era possível que houvesse uma enorme produção de músicas, de arte, e nada ou quase nada aparecesse nas grandes mídias? Será que éramos todos simplesmente ruins? Éramos ignorados pelo mercado cultural, e ao mesmo tempo, comunitariamente, o ignorávamos. Se houvesse quem gostasse da nossa música, uma pessoa que fosse, todo o imenso trabalho, automaticamente, fazia sentido. A ideia punk do “faça você mesmo” era maior do que qualquer atenção da indústria cultural. Este pensamento anárquico se atualizava a cada show, a cada encontro, e conceitos como hierarquia, importância, gravadoras etc. era deixado de lado, pelo menos durante algum tempo. Lutávamos contra uma estrutura social excludente, herdada, criando nossa própria comunidade, invisível e insurreta, baseada na rebeldia do rock. Pelo menos



a mim, naquela época, tocando numa banda, a ideia de governo, de Estado, de partido, ou mesmo sindicato, não interessava. O que valia era a não institucionalização do pensamento.

Pensando em artes plásticas, como podemos apagar da mente a visão de mãos impressas nas cavernas de Altamira, na Espanha, feitas há milhares de anos? Ou dos animais pintados na Serra da Capivara, no Piauí? Estas imagens podem ser revistadas pela memória a qualquer momento, sem que nunca tenhamos tido a experiência da viagem física até estes lugares. Estas imagens, classificadas como arte rupestre, carregam uma pergunta intrigante até hoje: por que aquilo foi feito? Quantas histórias são inauditas e se perdem todos os dias? Por que os artistas continuam a fazer o que fazem?



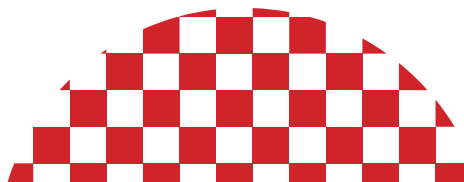
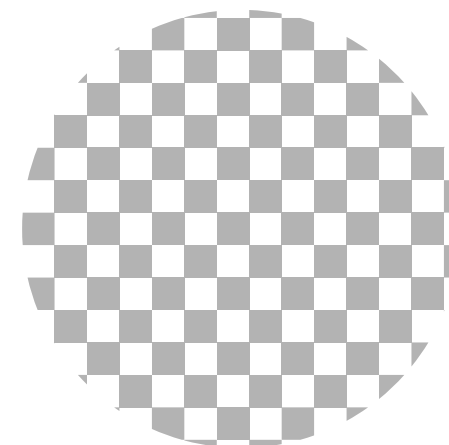
Não acho que arte em geral deva realizar transformações na sociedade em grande ou pequena escala – não colocaria desta forma –, assim como não acho que a salvação seria submeter os trabalhos de arte à indústria cultural ou à indústria do entretenimento, para alcançar mais pessoas. Viver como artista ou público de arte já é uma atividade e tanto, uma aventura da existência.



O ataque recente à sede da produtora da Porta dos Fundos, quando um grupo integralista atirou coquetéis molotov no local, só aconteceu porque grupos ultraconservadores acharam que estavam sendo ameaçados pelos milhões de visualizações que o Porta dos Fundos tem, pelo seu poder de convencimento. “A minoria tem que se adequar à maioria”, já disse Bolsonaro, então quem não tem essa quantidade de visualizações precisa revidar. O pavor de ser visto como minorias é real: o Porta dos Fundos é perigoso, mesmo que, tirando este véu da polêmica, o especial de Natal seja até inocente.

Alguns dizem que fazem “arte de direita”, como o próprio secretário da cultura de Bolsonaro. Por minha vez, nunca ouvi o termo “arte de esquerda”. Tendo a achar que ela é mais anárquica do que partidária, e penso que os artistas anônimos, invisíveis para a esfera pública, constroem o dissenso fundamental. A arte não morre, ela não precisa de pódios, prestígio, “sede de nomeada” como diria o personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, ou do status de heroína (infeliz é a sociedade que necessita de heróis, já diria Bertolt Brecht), nem mesmo de ajuda gover-

namental. A arte pode estar vinculada à cultura, à estética; pode estar ligada ao Ministério da Cidadania, ao Ministério do Turismo, a alguma secretaria, qualquer coisa assim. Mas sua parte rebelde irá se imantar a isso. Artistas plásticos, especificamente, em raros casos são grandemente famosos – mesmo que a matéria-prima de seus trabalhos seja a visibilidade. Podem ser até invisíveis, se assim quiserem (vide Banksy), fazendo bufar o bolsonarismo personalista que quer nos atacar. Arte é exercício de criatividade, portanto, liberdade. Portanto, emancipação.



até engolir.

amauri

ao comer uma fruta, me delicio até certo ponto. em algum momento, chego no caroço contido em seu interior. penso em comê-lo mas é preciso evitar o engasgo, então o retiro. o buraco que toma seu lugar me tenta como um convite. não pela gula em devorá-lo, ao contrário, pela curiosidade lenta em cavar alguns sentido na sua falta.

o buraco depende de um lugar para existir. não podemos esculpi-lo em si, mas tentar fazê-lo em algo. por vezes, buracos aparecem como fenômenos e os observamos tomar esses lugares. como no centro de uma ferida, no silêncio instalado entre um som e outro, no interior de, na janela de uma casa que vemos sempre de fora, nas palavras que em um momento preciosos são esquecidas, etc.

esse vão pressupõe profundidade. é possível observar que quanto mais extenso for, mais estaremos convocados a adentrá-lo. sedentos a sentir sua presença, tentados a ocupar um espaço na impossibilidade de preenchê-lo. expandindo também nossa própria ausência em relação ao seu interior. alguns buracos irão tão longe a ponto de conectar dois lugares distintos, como túneis. e mesmo aqueles que parecem ter fim, não cessam de continuar. a boca, por exemplo, guarda a língua com todas as palavras que alimentamos aqui. seu interior é tomado pela aposta do que caberia preenchê-lo. ao fim, fantasiaremos seu conteúdo sempre ao olhar para dentro.

bisbilhotar seria equivalente ao gesto de escavar com a imaginação. é tentador repertoriar o que se inscreveria aqui. não chegaríamos a lugar nenhum, passando por vários caminhos. talvez, o gesto perpétuo de buscar seu interior nos leve de volta ao caroço. percorrer o engasgo, agora com a chance de oferecer novos lugares a essa lacuna, pode propor um diálogo justo.

numa fruta, caroços são lugares dando contorno e consistência ao buraco. ao mesmo tempo que ocupam seu ponto mínimo, estão sempre à beira de ultrapassar esse limite. um que se imagina superar a própria fruta. poderíamos apenas retirá-lo de início. agora, por não se engolir o caroço, engoliríamos buracos.


Me fode! Me fode! A violência estratégica em Virginie Despentes

Doda Paranhos

RESUMO

Em mais de um lugar da sua obra, Virginie Despentes (1969) utiliza a violência como estratégia política, inclusive, no livro “Teoria King Kong” (2007). Tendo isso em vista, o presente trabalho busca distinguir algumas formas de violência exploradas pela autora francesa. Além disso, trata também algumas pressuposições e consequências da utilização da violência. Não só a própria utilização da violência, em seus diferentes modos, é algo claramente em disputa, como também a entrada do cinema e pornô multiplica as camadas de complexidade da discussão. Para abordar alguns de seus aspectos, o trabalho propõe a divisão entre violência irrefreável e violência reguladora; de um lado, a violência de não se submeter e romper identidades e, do outro, uma violência que, além de se impor, também formula uma ordenação, entre outras coisas. Por fim, o artigo reconhece a capacidade disruptiva da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: pornografia; violência; resistência.



O momento no qual Virginie Despentes abre um livro e nele encontra uma mulher dizendo ‘Me fode! Me fode! Eu quero que você me foda duas vezes’. Ler esse trecho do livro de Kathy Acker (1947 – 1997) foi uma experiência violenta, de acordo com a autora. Kathy Acker declarou em uma entrevista que o trabalho no ramo sexual teve grande impacto na sua produção textual. Depois disso, ela aumentou a sua consciência política e também percebeu o papel destabilizador da sexualidade. Algo parecido deve ter ocorrido com Karen Lancaume (1973 – 2005), que também passou por diversos tipos de violência. Para escapar delas foi que a atriz Karen Lancaume decidiu abandonar o ramo da indústria pornô, contudo, mesmo depois de estar afastada, decidiu fazer um último filme que também continha cenas de sexo explícito, porque o papel que ela iria interpretar era interessante e por causa do que estava em volta, ou seja, pelo fato da produção e da direção estarem a cargo de outras mulheres, o que representou uma mudança significativa na postura do filme codirigido por Virginie Despentes.

Virginie Despentes não só lidou com os problemas da violência, ao escrever o livro “Baise-moi” (1993), como também dirigiu um filme baseado no livro igualmente chamado “Baise-moi” (2000), que pode ser traduzido por ‘Me fode’, filme que conta com a codireção de Carolin Trihn Thi (1976). Ainda depois, quando o filme estava pronto, Virginie Despentes sentiu a necessidade de elaborar

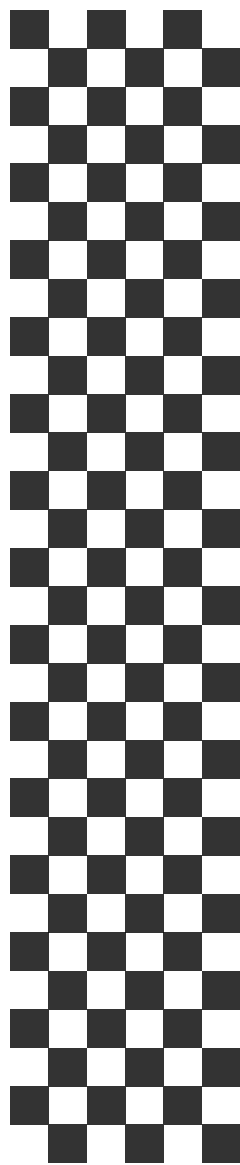


outro discurso e desdobrar a violência anterior no seu livro mais teórico intitulado “Teoria King Kong” (2006). Esse último livro foi lançado depois de um ano do suicídio da atriz Karen Lancaume. A impressão que tenho é que algo ainda precisava ser dito, algo que destoasse dos comentários que diziam que a responsabilidade do suicídio estava única e exclusivamente na pornografia.

No caso de Despententes, sua estratégia política passa por vezes pela subversão da atitude prevista, por isso ela diferencia as boas vítimas e das más vítimas. Uma vítima má pode, por exemplo, saber muito bem os riscos que corre e, mesmo assim, pôr toda estrutura de opressão em voga. Há um pensamento que circula em muitas sociedades que tenta culpar a vítima pelo ocorrido. Ela teria de alguma forma deixado acontecer; e, de vez em quando, pode acontecer a sugestão de que teria sido mais digno ter morrido. Em reação a essa moral, surgiu o feminismo radical que

hastou bandeira contra instituições heterossexuais, como a pornografia, tomando-a como um exemplar da violência e do perigo contra as mulheres. Além da pornografia, o movimento definiu outros alvos: o sadomasoquismo, a prostituição, a pedofilia, a promiscuidade sexual.¹

¹____ GREGORI, Maria Filomena. *Relações de violência e erotismo*, in: “Olhares feministas.” p. 102



Essas indicações não são exatamente inéditas. É possível ver como Despententes foi influenciada por feministas mais antigas, como a controversa Camille Paglia (1947). Uma de suas polêmicas foi quando avaliou que a cantora Madonna fez as mulheres retrocederem ao se objetificar, crítica que cantora rebateu afirmando: “Dane-se. Eu sou um tipo diferente de feminista. Sou uma feminista má”. Uma outra polêmica de Camille Paglia está na ideia de *undust* (algo como retirar a poeira, conceito utilizado por ela para sugerir que o estupro é algo como uma queda dentro de uma guerra). De qualquer forma, Paglia abriu caminho para que Despententes pensasse em estratégias de recuperação.

Paglia permitia que nos imaginássemos como guerreiras, não tanto responsáveis pessoalmente por algo que havíamos buscado, mas vítimas ordinárias de alguma coisa que se poderia esperar quando se é mulher e se deseja correr o risco de se aventurar do lado de fora. Ela foi a primeira a tirar o estupro do horror absoluto, do não dito, disso que sobretudo não deveria jamais acontecer. Ela fez do estupro uma circunstância política, algo que deveríamos aprender a encarar. Paglia transformava tudo: não se tratava de negar, nem de sucumbir, se tratava de viver com.²

²____ DESPENTENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. p. 35.



Segundo proponho, Despentès elogia a violência no seu caráter violento mesmo, não pretende criar uma nova ordem ou impor a violência como legítima. A violência estratégica, como poderia dizer Despentès, é como o punk-rock que ama o conflito, ela não se impõe como necessária. Esse tipo de violência chamaremos aqui de violência irrefreável ou violência inimaginável, tendo em vista que ela muitas vezes nem mesmo procura disfarçar seu caráter violento, o tipo de violência de quem sonha em destruir coisas impossíveis de serem modificadas, além de não propor uma nova regulação. A personagem Valentine de “Apocalypse bébé” explode um edifício de um modo que conhecemos como atentado terrorista, no entanto, a sua justificativa é simplesmente Ela inclusive esconde a bomba na vagina. No livro “Baise-moi” fica evidente como as personagens parecem não seguir um plano:

Não há nenhuma razão para que você nos dê esse plano, não havia nenhuma razão para matar os desagradáveis polícias, nem para tudo que nos metemos. As boas razões não fazem as melhores ações.¹

¹____ DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. p. 180. (tradução da autora).

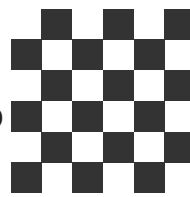


A violência inimaginável operada por Despentès não propõe metas objetivas, também não é meramente reativa. Ela não escreve um livro prescritivo. Até onde vi, não há nenhuma receita. Todavia, em se tratando sobretudo do livro “Teoria King Kong”, fica palpável como a violência reguladora pode passar de modo invisível, ou melhor, sem uma repercussão pública. Na vida de Virginie Despentès, foi importante para ela tomar conhecimento do estupro de uma amiga. Só depois disso, foi possível avaliar o seu próprio. Tendo isso em mente, talvez seja importante pensar as condições de visibilidade das violências. Não é um mero acaso que tenha sido difícil encontrar livros que tratassem o assunto na época, como relata a autora.

A partir desse quadro, uma hipótese é a de que a violência posta em cena por Virginie Despentès é eminentemente narrativa. É sintomático que as personagens de “Baise-moi” comparem o que elas falam com as falas presentes em filmes de ação. Como no seguinte trecho depois de um tiro dado em um personagem:

Isso sacudiu os ombros dele, isso fez um barulho infernal. É menos espetacular que no cinema. A cabeça que explode, ele cai para trás. Não importa como, dirão que ele não a mantém no lugar. Isso não é parecido com o cinema.²

²____ DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. p. 71. (tradução minha).



Falar isso dentro de um livro, pode se dar a entender que o que se passa parece mais real, ou melhor, diferente do se poderia imaginar. O fato de as personagens agirem de forma extremamente violenta supre uma ausência real de personagens femininas agindo violentamente. A violência pode ser pensada levando em consideração a assimetria que as mulheres ocupam no seu uso. Os livros de Despentes parecem reafirmar isso com frequência, como acontece quando a personagem Hyena ameaça violentar um homem que está interrogando¹. A excepcionalidade do caso é acompanhada por outra, que é o remorso depois do ocorrido, porque uma das características frequentes da violência sexual é que todo trabalho psicológico para lidar com o ocorrido fica frequentemente só no lado da vítima, por isso os agressores não reconhecem o que fazem. Mais do que falar sobre a efetividade de casos semelhantes, a autora mostra que a violência não é um comportamento natural e exclusivo dos homens. A violência operada por eles pode inclusive ser alienada dos contextos em que usualmente aparecem. Admito como acertada a leitura de Paul Beatriz Preciado quando afirma que “Baise-moi” consiste em: “duas garotas franco-árabes as quais liquidam um batalhão de brancos (...) terrorismo de gênero, de classe e de raça via intravenosa”² Tendo isso em mente,

1____ DESPENTES, Virginie. *Apocalypse bébé*.

2____ PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo junkie. Sexe, drogue et*

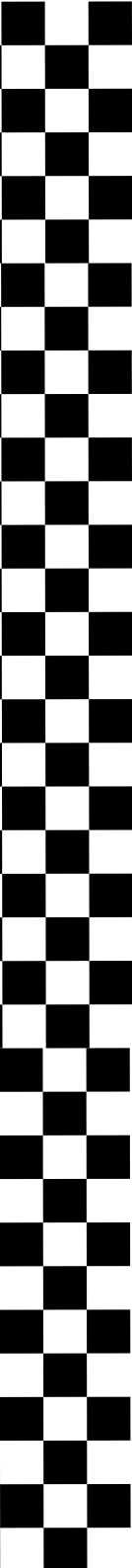
Virginie não só produz uma narrativa com comportamentos desviantes concretos, como, concomitantemente, desorganiza os termos das narrativas de ação. Como pode-se ver no seguinte trecho:

Pelo momento, ela repete com veemência que ela não é uma ‘mulher como essas’. Para Severine, o genérico ‘mulher como essas’ resume corretamente o que há de pior no gênero humano.³

O moralismo que a frase revela é o mesmo que faz a distinção entre santa e puta. Quando a edição americana traduziu “Baise-moi” por “Rape-me”, que significa “estupre-me” em inglês, pareceu com isso ignorar a ambiguidade do texto de Despentes. Essa tradução parece inadequada, ainda que Virginie Despentes trate, em muitos lugares, as questões relacionadas ao tema do estupro, como é notório. E o risco aqui, ao tratar de estupro e ficção ao mesmo tempo, seria desencarná-lo ou torná-lo menos real. Não se trata absolutamente disso, tampouco de deslegitimar os seus relatos. Pelo contrário, a radicalidade de sua proposta é convocar para que se fale neles. O estranho

biopolitique. p. 80.

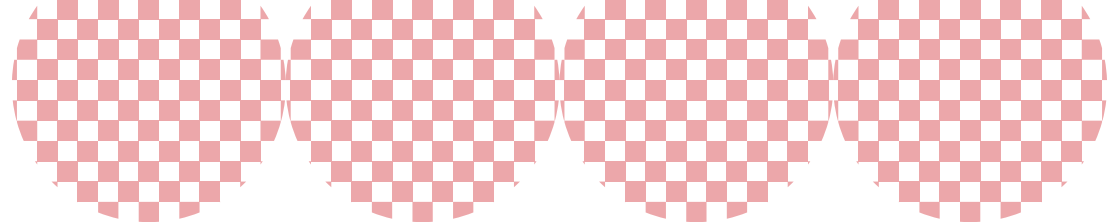
3____ DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. p. 12. (tradução da autora).



para a autora é que os homens quase não falam desse assunto. Segundo a autora, aqueles que cometem os atos mais violentos raramente se veem como culpados, assim, as vítimas frequentemente precisam fazer o esforço de não focar na própria dor. Contudo, em seus livros, as mulheres cometem crimes e agem de forma violenta em muitos casos. Mesmo assim, como vejo, a escritora está entendendo a literatura como um âmbito muito específico. Se esse for o caso, Virginie Despentes realmente fala sobre estupros a partir de um registro narrativo, produz uma narrativa que não pretende corresponder a algo que está fora dela que seria mais real, portanto, ela estaria em um caso limite da narratividade. A questão posta aqui é como Despentes está radicalmente interessada em produzir ficções e, ao mesmo tempo, não produz uma ética, considerando que o tipo de violência mais comum é a instituição de um código.

Porém, nem toda relação de poder é uma relação de dominação, mas isso não significa que não exista nenhum perigo no elogio ao desejo das perspectivas mais recentes.

Essas novas perspectivas criaram, ao evitar cair no determinismo rígido e simplificador do feminismo radical, uma armadilha, quando não um ardil: uma ênfase em uma concepção de prazer cujo significado não foi inteiramente




problematizado em termos sociais e históricos, resultando em uma aposta de que ele traz em si uma força libertadora, desde que submetido ao consentimento entre parceiros. O lado do perigo foi tratado de modo simples como se o consentimento, como um mero ato de vontade, garantisse sua tradução em prazer.¹

Virginie Despentes inclusive elogia a rapidez com que o cinema pornô opera ao provocar reações corporais antes mesmo que aquele que o vê possa avaliar intelectualmente se o que produz prazer é ou não ético. Digo isso porque, em se tratando de uma autora que defende a apropriação da indústria do sexo, um caso incontornável é a violência presente em alguns filmes. A situação é tal que se imagina que as mulheres desfrutam de sua posição inferior, caso contrário elas se rebelariam, e esse é pensamento bem característico de um quadro de dominação. Segundo a autora:


Não é tanto a ideia de nossa própria inferioridade que assimilamos; quaisquer que tenham sido as violências dos instrumentos de controle, a história cotidiana nos mostra que os homens não eram naturalmente nem superiores nem tão diferentes das mulheres. É a ideia de que nossa independência é nociva que está em nós até os ossos.²

1____ GREGORI, Maria Filomena. *Relações de violência e erotismo*, in: "Olhares feministas." p.261.

2____ DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. p. 17.

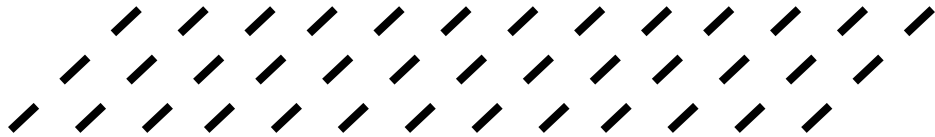


Tendo isso em vista, Virginie Despentes parece não recomendar uma atitude unívoca ou um conjunto reduzido de posturas que seriam resistentes à dominação masculina. O problema é que as estratégias não são elas mesmas boas ou más, como também não é o caso de traçar um plano fora de qualquer contexto. É isso que parece ser indicado no livro “As coisas bonitas” (“Les jolies choses”). O livro conta a história de duas irmãs gêmeas com atitudes bem diferentes. Quando criança, Pauline possui uma habilidade maior para falar com os adultos e se sai melhor na escola, enquanto a irmã Claudine fica nervosa e está sempre falando coisas inapropriadas e não entende muito bem o que acontece à sua volta. O pai violento é uma figura de autoridade. Ele claramente prefere uma irmã em relação a outra, contudo a sua preferência muda quando ele retorna, depois de abandonar a família por alguns anos, as filhas se tornaram adolescentes, a irmã que era mais desajeitada passa a adotar uma feminilidade autorizada e coerente, aprende também algumas frases prontas que a acompanharam até a vida adulta, enquanto a irmã Pauline se recusa a agir assim e anda constantemente com roupas largas e o cabelo despenteados enquanto se dedica a ter aulas de canto. Alguns anos depois, diz-se que Pauline é capaz de fazer coisas bonitas com a voz muito embora não tenha nenhuma vontade de se apresentar diante um público e até mesmo de sair de casa. Para resolver essa situação, a irmã Claudine assume seu lugar e canta em playback, assumindo assim a voz da irmã.



No entanto, essa configuração dura pouco. Claudine morre em condições misteriosas semelhantes a um suicídio. Agora é Pauline que resolve assumir o lugar da irmã e a casa bagunçada dela. Nesse processo, ela descobre que a feminilidade pode ser inventada, mas não somente. O seu namorado, sem saber da morte da irmã, vai visitá-la e começa uma relação sexual com bastante indícios de não ser a primeira vez, ou seja, ele não reconhece a namorada e acha que está fazendo sexo com a irmã. No fim das contas, ele trai a namorada com ela mesma. Essa confusão identitária é bem comum em uma figura conhecida na literatura como o “duplo” (em alemão chama-se “Doppelgänger”).

Ao conciliar e confundir aspectos que estavam presentes nela e na irmã, descobrimos que um dos motivos de Pauline não se comportar como a irmã antes era porque achava que tinha que se dar o valor. Como indica Despentes, a mulher de respeito está geralmente longe do sexo por prazer. Contudo descobrir depois que a outra irmã, Claudine atuou em um filme pornô provoca um grande escândalo, muito embora isso não a impeça de alcançar um sucesso relevante depois. No fim do livro, ela avalia que não compensa ter que lidar com os comentários desagradáveis feitos pelos homens, em sua maioria, e planeja uma viagem.



Por fim, como é possível que a autora simultaneamente critique as situações que envolvem o estupro e defenda um tipo de pornô mais “hardcore”? Como essas duas violências são diferentes? A resposta da autora é bem pessoal e política. De um lado, o seu estupro tinha muito a ver com o medo de morrer. Bem distante disso, estão os filmes pornográficos, que se identificam muito mais com a encenação e a fantasia, e talvez por isso faça pouco sentido exigir realidade de um filme pornô. O mesmo argumento parece estar no livro “As cachorras sábias” (“Les chiennes savantes”, 2001), quando um trabalhadora de um “peep show” reclama que não consegue fazer o tipo de voz que a maioria dos homens gostaria de ouvir ou quando uma personagem é perguntada sobre quais dos seus clientes parecem ser perigosos. Ela não sabe responder muito bem e acaba por concluir que os conheceu em um contexto muito específico, muito embora autoras como Monique Wittig (1935 - 2003) estejam bem cientes da argumentação que separa fantasia e realidade. Segundo ela, o que os especialistas em semiótica não consideram é que “esse discurso é realidade para nós, uma das facetas da nossa opressão. Eles acham que estamos confusas no nível de análise.”¹

No livro “As cachorras sábias”, nome que faz referência a uma passagem na qual um personagem afirma que, por ter vivido como uma cachorra, deveria morrer como uma, em condições degradantes. Ao negar esse destino, a autora indica que é possível ser uma cachorra sabia se reapropriando da ex-

¹____ WITTIG, Monique. *The Straight Mind*. p. 53. (tradução minha).

pressão pejorativa, assim, cachorra passa a significar viver uma vida de acordo com seu desejo sexual. Do mesmo modo que faz Paul Beatriz Preciado (1970) para descrever Despentes:

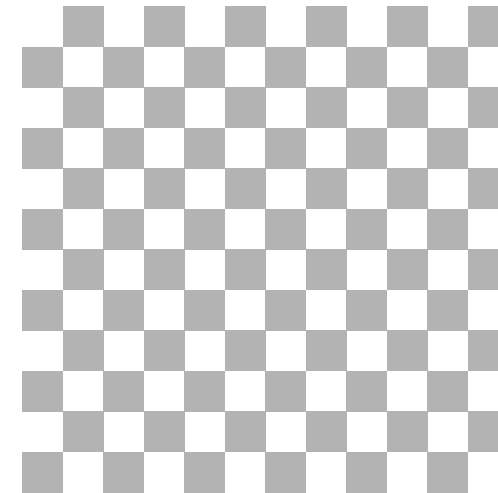
Uma voz de adolescente punk de quem aprendeu a falar através um programa de produção de gênero para *biohomens*, um cérebro aristocrata de um Louvre futurista alocado dentro de um corpo de puta, uma inteligência de prêmio Nobel encarnada em uma cadela de rua. Um milagre biopolítico: a evidência de que novas recombinações genético-políticas e literárias são possíveis.²

Por fim, diante do que foi exposto, espero ter podido expressar um pouco da minha própria interpretação que estive ao ler os livros dessa autora. Percebi, nesse meio tempo, que Virginie Despentes produziu um outro tipo de violência, uma violência crítica e destrutiva das normas dos gêneros. A partir disso, pude almejar eu mesmo me colocar ao lado desse discurso. Seu senso de urgência acaba por evidenciar que o engajamento político é importante e, ao mesmo tempo, difícil de ser realizado.

²____ PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. p. 218. (tradução minha)

REFERÊNCIAS

- DESPENTES, Virginie. *Apocalypse bébé*. Paris: Bernard Grasset, 2010.
- DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1999.
- DESPENTES, Virginie. *King Kong Théorie*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2006.
- DESPENTES, Virginie. *Les Chiennes savantes*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2001.
- DESPENTES, Virginie. *Les Jolies Choses*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1998.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016.
- LEBRUN, Gérard. *Passeios ao léu*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PISCITELLI, Adriana e MELO, Hildete Pereira e etc (org.). *Olhares feministas*. Brasília: Ministério da educação, Unesco, 2009.
- MUEL-DREYFUS, Francine. *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*. Paris: Éditions du seuil, 1996.
- MCCAFFERY, Larry, e KATHY Acker. An Interview with Kathy Acker. *Mississippi Review*, vol. 20, no. 1. (1991) pp. 83–97.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris: J'ai lu, 2014.



co-autoras(es):

A João

Amanda Mattos

Heidy Luz

Mauricio Igor

Matheus Jadejishi

Maurício Santana

Paulo Emílio Macedo Pinto

Thiago Almeida

Vinicius Armstrong

SEREI/A

Dori Nigro

sou afrodescendente

afrodisíaca

afrodiaspórica

afroconsciente

afrofuturista

afroresiliente

afro não-condescendente

*gostaria que a África não fosse um prefixo inconsequente
que fosse um planeta em vez de um continente.*

(RAQUELLIMA, PLANETA ÁFRICA, 2019)


SEREI/AVÓ

Em 30 de setembro de 1994 falecia minha avó materna, Elizabeth Tenório de Melo, depois de dias internada no hospital do câncer de Recife (PE). Eu, Dori Nigro, era criança e acabava de completar seis anos. Guardo na memória a última imagem de minha avó, como pedagogia ancestral que me faz lembrar lições de resistência e reparação (Figura 1).

Soube através de conversas informais e entrevistas concedidas a mim por minha mãe, primas e vizinhas, que minha avó era adepta do Candomblé, e filha de lemanjá, além de católi



Fig. 01: Avó. Fotomontagem. Fonte: foto de @dorinigro (2018).



ca. Sabia bem viver a fé das metades. Cultuava santas e santos. E dançava sua sereia, como ela chamava a mãe do mar, em um terreiro de culto aos Orixás que não mais existe, em Olinda (PE). Fazia simpatias, rezas, trabalhos e oferendas às crenças. Era encantada pelo mar, mas tinha medo de que algum dia a grande sereia a levasse.

As sereias são seres míticos híbridos, expressam as metades da existência humana. São arquétipos que habitam nosso imaginário. Apoio-me nesse mito como herança de minha avó para performar minhas complexidades e deixar-me levar pelo seu canto e águas. “O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações, as situações de ser e estar no mundo ou as relações sociais” (ROCHA, 1994, p. 175).

A ação performativa Serei/A combina indumentárias “tipicamente” femininas em corpos biologicamente masculinos. Saias e vestidos com corte popularmente conhecidos na moda como modelo sereia abraçam outros corpos. Essa performance faz parte de um projeto teórico-prático inserido na pesquisa de tese que desenvolvo no Doutorado em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal. São ações ora realizadas para uma audiência ao vivo, ora esboçadas para registro imagético.

Antes, eu sozinho avivava a performance, mas no contexto da pesquisa do doutoramento decidi expandir(-me), convidando outros corpos amigos para ativá-la comigo numa prática colaborativa de horizontalidades, cuidados e diálogos constantes. Assim, criamos o coletivo *Sereiando*, a partir da vivência de pessoas negras em Portugal. *Sereiando* é um estado de inconformidade que implica um movimento constante de ação-reflexão-reação sobre o existir em mestiçagem e negritude em terra estranha.

Serei/A é a metáfora que utilizamos para pensar nossa negritude em Portugal e no mundo, homenageando nossas ancestralidades, evocando o passado, refletindo o presente, almejando um futuro diferente. Nos propomos ser as vozes das Serei/As exploradas, perseguidas, invadidas, negadas, silenciadas... que insistem entoar cantos de resistências e resiliências. Ao sair da minha individualidade e abraçar a coletividade renasço em comunidade a(r)tivista, pensante e provocadora, capaz de modificar-me e a si mesma, e àquelas pessoas a quem direcionamos nossas ações, e aos espaços públicos.

Como parte integrante desse projeto entrevistei artistas que colaboraram. Os vídeos das entrevistas e ações estão na plataforma *youtube*, o link consta nas referências do ensaio.

SEREI/A RESISTÊNCIA

O porto de encontro alinhavou-se numa das instituições públicas de ensino mais tradicionais de Portugal, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Demos corpo às sereias, refletindo sobre o ser pessoa mestiça, negra, imigrante, LGBTQI!... num país de brancos/brandos costumes.

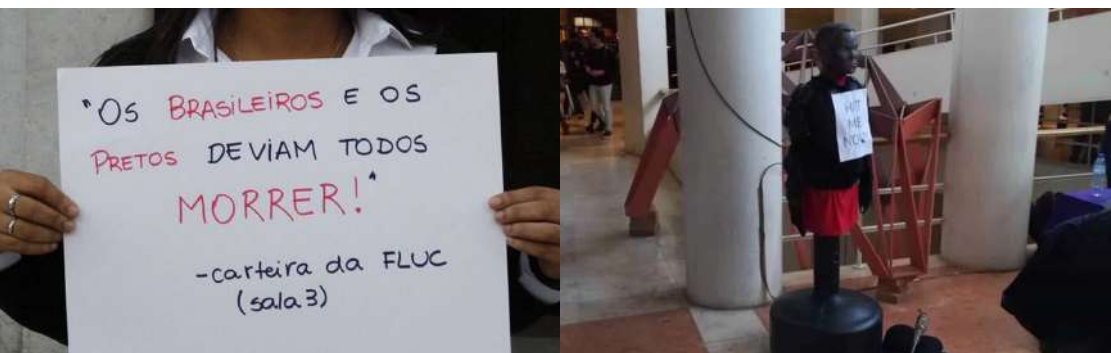


Fig. 02 e 03: imagens captadas de reportagens na internet sobre casos de racismo nas universidades públicas portuguesas. Fonte: site *noticiasaoimuto.com* & *globo.com* (2020).

No país, os casos de racismo e assédio dão-se principalmente nas instituições públicas de ensino, e ainda assim não há investigação e punição. Assim, passa-se um apagador no quadro social, varrendo para debaixo do tapete a velha/nova poeira colonial. Nas imagens acima, vemos ocorrências de desrespeito contra a comunidade negra e imigrante no país. Na imagem 2, estudantes reescrevem frases racistas e xenófobas

escritas nas carteiras e banheiros da Universidade de Coimbra. A imagem 3 é do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), na qual vê-se um boneco preto com a inscrição "Bate-me!", acompanhado de taco de baseball indicando aquilo que o corpo discente/docente deveria fazer para aliviar o stress. Episódios recentes aconteceram também na FBAUP.

Mauricio Igor, uma das Serei/As, desenvolveu como aluno da FBAUP o projeto Ouro (2020), recolhendo relatos de estudantes sobre acontecimentos de racismo e assédio dentro e fora da academia, expondo o vírus do racismo numa sociedade adormecida que nega e se apega ao mito do bom colonizador. Portugal não inscreve na sua história a brutalidade da colonização, vivendo sob o manto sagrado da *ingenuidade*, *inocência* e *ignorância*¹, enquanto igrejas repletas de ouro roubado rezam as almas dos colonizados.

A relação entre Portugal e Brasil é marcada por conflitos desde quando as histórias dos dois países foram interligadas. No passado, as Travessias-Invasões estabeleceram uma relação de poder entre cultura, corpos e tradições perante outras. Os papéis foram então definidos Colonizadores-Colonizados (IGOR, 2020).

¹ LIMA, Raquel. *Ingenuidade, Inocência, Ignorância*. BOCA e Animal Sentimental, Lisboa, 2019.

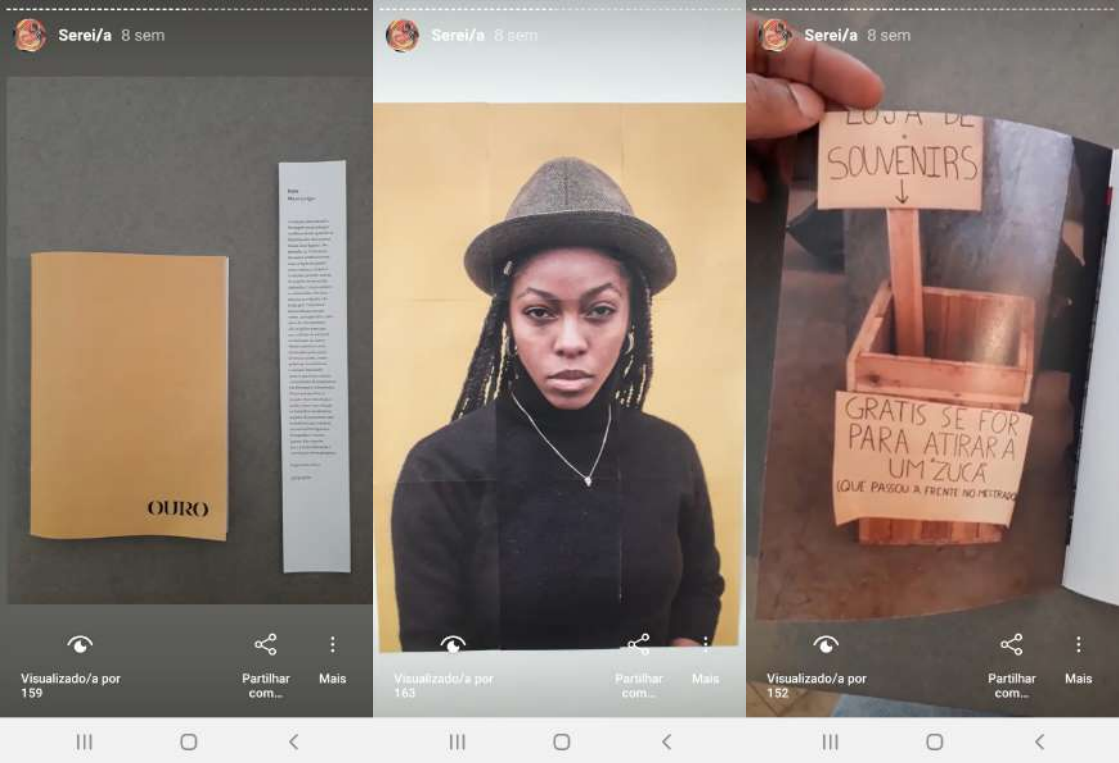


Fig. 04, 05 e 06: Imagens do livro *Ouro*. Fonte: @dorinagro (2020).

Segundo reportagem da jornalista Joana Gorjão, jornal público.pt¹, Portugal é apontado com um dos países mais racistas da Europa. Os dados são do *European Social Survey*. O estudo focou em dois tipos de racismo: o biológico e cultural. O país está no topo do gráfico com 52,9% das pessoas entrevistadas acreditando que há raça inferior e 54,1% de que há culturas melhores que outras. O estudo inquiriu 40 mil pessoas em 20 países.

¹ HENRIQUES, Joana Gorjão. *Portugal é um dos países Europa que mais manifestam racismo*. Publico.pt. Lisboa, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/racismoeuropa>>

SEREI/A LIVRE

Enquanto pessoas com corpos biológicos majoritariamente masculinos, compreendemos nosso lugar de privilégio, como homens numa sociedade patriarcal... Porém, não nos reconhecemos no padrão de masculinidade normativo do homem-branco-hétero.

A norma homem-branco-hétero exerce sobre as demais subjetividades um efeito colonizador e extrativista. Colonizador no sentido de impor-se violentamente sobre o outro por considerá-lo menor. Extrativista no sentido de sugar a energia vital de quem está fora da norma por meio de violentos processos de submissão (VEIGA, 2019, p. 77).

Isso nos empurra para o esquecimento de plurais manifestações de masculinidades em homens não-brancos. Em *Serei/A* assumimos o risco de viver fora da caixa, desfilando nossas angústias, incapacidades e vulnerabilidades num mundo que se impõe branco-hétero. *Serei/A* invoca a representatividade de corpos negros em contextos sociais diversos, tendo uma indumentária tipificada feminina como provocação.

Tomando como exemplo a moda, em Portugal, dois eventos se destacam: o *Moda Lisboa* e o *Portugal Fashion*. Contamos nos dedos de uma mão a presença de pessoas não-brancas no *casting* de modelos. O mesmo observamos na equipe de estilistas, dominada por pessoas brancas do sexo masculino. A moda é reflexo de um problema maior que evitamos olhar. É uma plataforma que precisa despertar para questões políticas e sociais.

Num passado não distante da história, a moda brasileira foi mote de denúncia. Zuzu Angel, nos anos 70, criou peças para um desfile importante em Nova York, que teve como inspiração uma coleção com imagens contra a ditadura militar. Resposta direta à falta de informação acerca do assassinato de seu filho, Stuart Angel. Em 2019, no São Paulo Fashion Week, o estilista Isaac Silva levou para passarela corpos fora da norma que desfilaram suas diversidades em cores, tamanhos e credos. Rara aparição reparadora.

Porém, ainda existem códigos de vestimentas no imaginário social que causam dores às pessoas que possuem os corpos livres das convenções. Dores que perpassam dos momentos de exploração das infâncias, às descobertas juvenis, até as reinvenções no universo adulto. O mundo é um lugar perigoso para pessoas fora dos padrões sociais.

Recentemente um assunto tornou-se midiático, o cantor *rapper* Bad Bunny entrou no programa *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon* usando uma saia e uma camiseta com a escrita "*Mataron a Alexa (não é um homem de saia)*", debaixo de um sobretudo. Alexa era uma mulher trans sem-teto que foi assassinada em Porto Rico horas depois de usar o banheiro feminino num *McDonald's*. Em Lisboa (Portugal), Rafael Esteves Martins, assessor da deputada Joacine Katar Moreira, foi hostilizado por entrar de saia no parlamento. A deputada também não foi poupada da perseguição. Desde o dia que tomou posse, Joacine vem sofrendo injúrias raciais dentro e fora do parlamento. As redes sociais viraram palco de agressividades e covardias contra uma das três primeiras mulheres negras a ser eleita democraticamente deputada da Assembleia da República.

Aqui é necessário recordar Gisberta Salce, mulher trans brutalmente assassinada em Portugal, em 2006. 14 anos depois o crime ainda é tratado como acidente. Sua memória ecoa na voz da militância LGBTQI, e reavivada em expressividades artísticas várias.

Com a performance *Serei/A* ativamos corpos excluídos, falando do lugar de apagamento histórico/cultural de corpos livres, mortos pela brutalidade social/policial em Portugal, e no Brasil (país que mais mata gente da comunidade negra e LGBTQI no mundo).

SEREI/A PARTILHA



Fig. 07, 08: Fotografias do primeiro encontro sobre a performance *Serei/A*, na Faculdade de Belas Artes do Porto (2019). Fonte: Paulo Pinto

Os vestidos da Serei/A são objetos mediadores das ações performativas. Algumas indumentárias foram adquiridas em lojas de segunda mão e customizadas, outras costuradas por estilistas, como: Paulo Pinto, Cinthia Marino e Manoela Silva. As placas são vozes que levantamos para pensar pedagogias que abarquem olhares sobre a/s história/s, como metodologia de reparação. Como é ser pessoa negra em Portugal, no mundo? Como a pessoa negra é vista hoje? Quais os mares, cantos que as pessoas negras atravessam/cantam cotidianamente? Sabemos que as respostas às perguntas estão ligadas a algum passado/presente/futuro que precisa ser enfrentado, combatido.

A mitologia da sereia é a metáfora que utilizamos para falar desse lugar que é nosso enquanto sequestrada/o, explorada/o, violentada/o, silenciada/o. Serei/A é um manifesto contra o discurso de ódio, racismo, machismo e fascismo cotidiano que tem se concretizado em Portugal, no Brasil e no mundo. Mobilizamos coletivamente nosso canto em prol de uma luta antifascista, antirracista, antimachista... contra todas as formas de autoritarismo que (nos) persegue e (nos) mata (#sefereminhaexistênciase-reiaresistência).



Fig. 09, 10, 11: Fotografias do ensaio para Serei/A na sala estúdio da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2019). Fonte: @dorinigro



Fig. 12, 13, 14: Fotografias do ensaio para Sereia

SEREI/A LIBERDADE

*Odo yá
mojuba omi
yatunde
nji aya ni ka jì*



¹ Águas, eu me curvo a vossa frente. Mãe África voltou. Que, em nosso despertar, encontremos mulheres (LIGIERO, p. 10, 1998).





Fig. 15, 16, 17: Fotografias da performance Serei/A (2019). Fonte: Vilarinyo Productions.

O Negro passou a ter alma, de acordo com a Igreja Católica, somente a partir do ano de 1741, quando a bula papal *Immensa Pastorum*, do Papa Bento XIV, atestava que os negros, apesar de infiéis, poderiam ser convertidos como todas as outras raças. Devemos esclarecer, porém, que a esta aceitação da alma do negro significava a imposição de espiritualidade atrelada aos conceitos do Cristianismo, uma alma branca. Jamais a Igreja poderia suspeitar quão original era a concepção de alma trazida pelos escravos negros, a sua imbatível fé, a profundidade de seus mitos e a complexidade de seus ritos. (LIGIÉRO, p. 20, 1998)



Fig. 18: Serei/A (2019.) Fonte: @dorinigro

Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria, contudo, pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força, à exaltação avassaladora consequente, nada de terreno pode resistir (KAFKA, p.103, 2008).

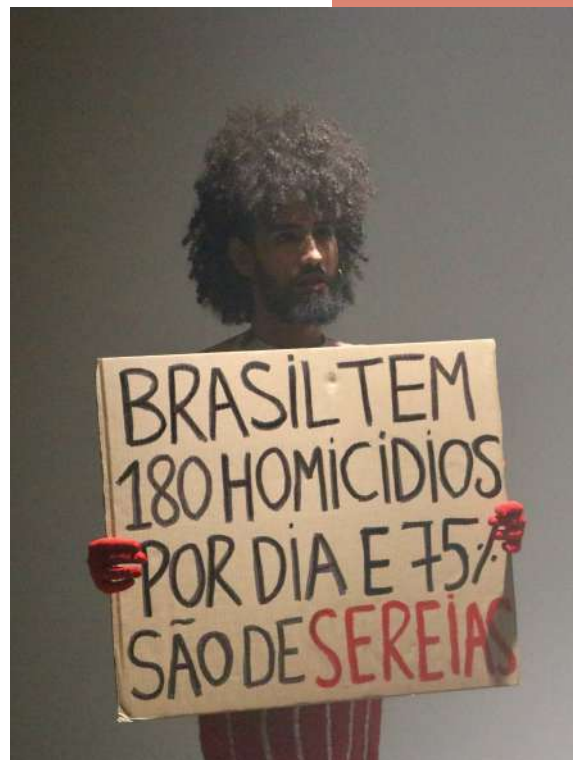


Fig. 19, 20: Fotografias da performance *Sereia/A* (2019).
Fonte: Vilarinyo Productions.

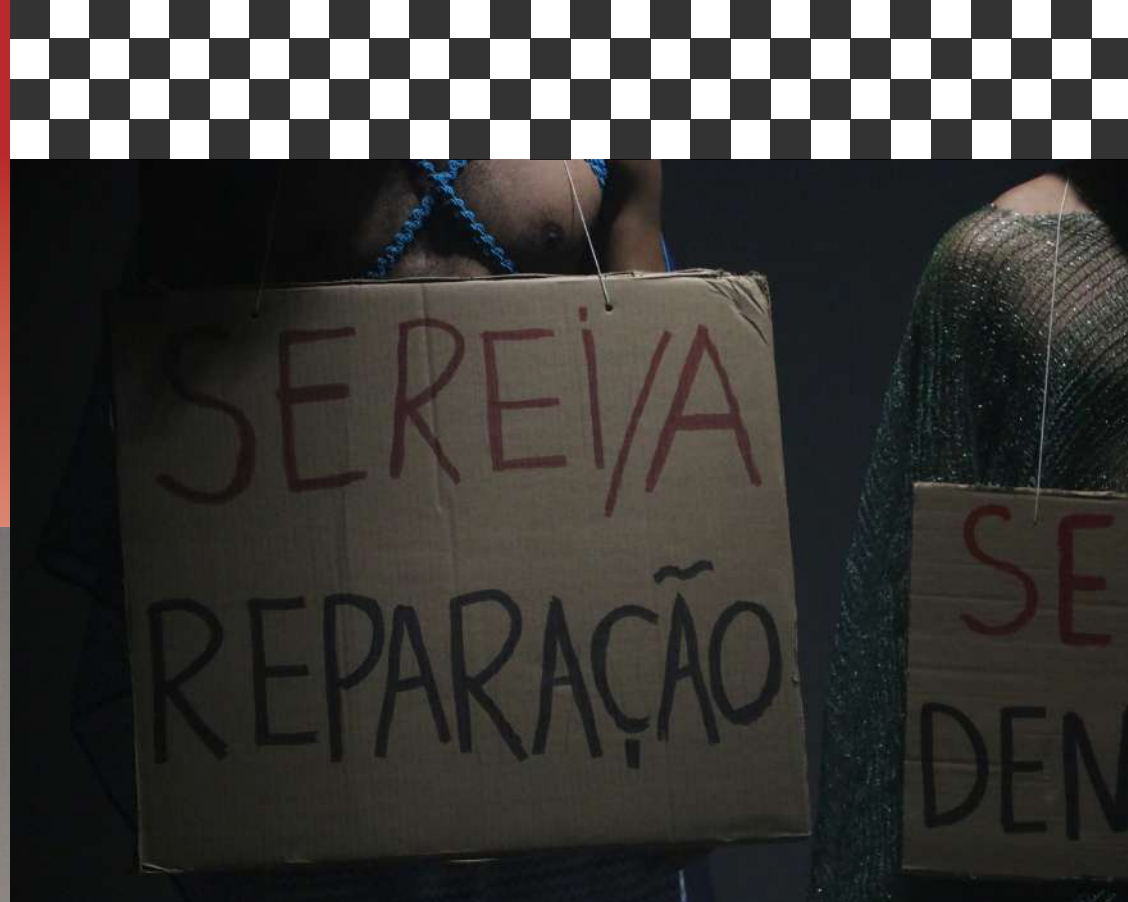


Fig. 21: Fotografia da performance *Sereia/A* (2019).
Fonte: Vilarinyo Productions.

A reparação refere-se assim à negociação do reconhecimento. Negoceia-se a realidade. Trata-se do ato de reparar os danos causados pelo racismo mudando estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, abdicando de privilégios (KILOMBA, p. 44, 2019).



Fig. 22, 23: Fotografias da performance *SereilA* (2019).
Fonte: Vilarinyo Productions.

Faz parte igualmente do pensar certo a rejeição mais decidida a qualquer forma de discriminação. A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia. Quão longe dela achamos quando vivemos a impunidade dos que matam meninos nas ruas, dos que assassinam camponeses que lutam por seus direitos, dos que discriminam os negros, dos que inferiorizam as mulheres. Quão ausentes da democracia se acham os que queimam igrejas de negros porque, certamente, os negros não têm alma. Negros não rezam. Com sua negritude, os negros sujam a branquitude das orações (FREIRE, p. 36, 1996).



Fig. 24: Fotografia da performance *SereilA* (2019).
Fonte: Vilarinyo Productions.

(...) uma nota de perplexidade: Como é possível que, até hoje, nunca tenha existido um Museu da Escravatura em Portugal? E coloco ainda mais umas perguntas: Por que não nos é ensinado na escola que existiu em Angola e Moçambique um *apartheid* alimentado por Portugal? Por que insistimos num olhar benevolente sobre um Portugal, que não hesitou em promover o trabalho escravo até 1974? Vamos perpetuar a narrativa de um colonizador que não discriminava, porque se miscigenou com as populações locais, quando sabemos que as obrigava a despirem-se de sua identidade africana, a mudar seu nome, a alisar o cabelo ou a obliterar a sua língua? Até quando vamos contribuir para uma mentalidade acrítica sobre um dos fenômenos mais violentos da nossa história? (HENRIQUES, p. 15, 2016).

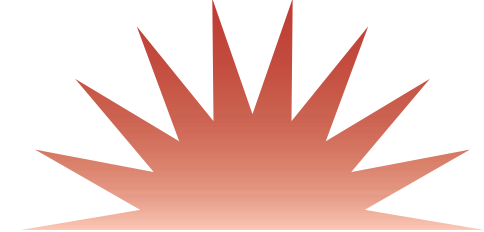
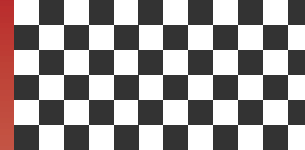


Fig. 25: Cabide da Sereia (2019). Fonte: @dorinigo.

Não posso avançar,
não podemos avançar,
sem passado.
Sem olhar criticamente para a
nossa História.
(RODRIGUES, 2017).



Fig. 26, 27: Serei/A Resistência, Existência (2019).
 “Quem mandou matar Marielle?”. Fonte: Paulo Pinto.



SEREI/A MANIFESTADA

Serei/A prática discordante das ordens e códigos estabelecidos,
 Serei/A quebra das normatividades,
 Serei/A dança dissidente,
 Serei/A insubmissão em corpo, canto e encanto,
 Serei/A pedagogia do conflito para quem dorme na ingenuidade,
 [inocência e ignorância,
 Serei/A inquietação de quem nunca foi incomodado,
 Serei/A música da mitologia silenciada,
 Serei/A voz dos meus (ancestrais) que foram impedidos de falar,
 Serei/A expressão das experiências de um corpo que carrega
 [suas lutas e vitórias,
 Serei/A dor dos corpos raptados, violentados, assassinados,
 Serei/A inscrição do corpo negro na história,
 Serei/A narrativa da história ocultada,
 Serei/A percepção de olhar o passado, examinar o presente
 [e construir futuros,
 Serei/A ira, fruta de toda luta ancestral,
 Serei/A reparação de um passado presente,
 Serei/A dose de combate contra qualquer branquitude perversa,
 Serei/A consciência da negritude em uma sociedade cinzenta,
 Serei/A restauração do “caos branco” que dá ordem a todas as vidas,
 Serei/A reação contra o sistema estrutural e aqueles que o fortalecem,
 Serei/A denúncia que reivindica e anuncia a revolução,
 Serei/A visão que faz enxergar-me em outras Serei/As,
 Serei/A proximidade afetiva mesmo que a distância física impere,



Serei/A pluralidade, a diversidade,
Serei/A dedicação,
Serei/A busca e a descoberta, a líder aprendiz,
Serei/A tolerância, a compreensão,
Serei/A chegada, a ida e a partida,
Serei/A paz e a justiça que luta,
Serei/A misteriosa e a transparente,
Serei/A junção de todas as metades, a laranja completa,
Serei/A sinergia, a energia da minoria revolucionária,
Serei/A existência que se (a)firma mesmo em terrenos arenosos,
Serei/A arte que pulsa, emerge e vivifica,
Serei/A mão que ajuda a levantar outras Serei/As,
Serei/A calma para as Serei/As com a saúde mental massacrada,
Serei/A beleza genuína e exuberante, ainda que tentem
[convencer do contrário,
Serei/A presença em todos os lugares,
Serei/A luz que desperta o pensamento crítico da humanidade,
Serei/A força, proteção das encruzilhadas,
Serei/A fala que escuta, mas não cala, que ensina e brada,
Serei/A guerreira de Exú à Oxalá,
Serei/A bruxa menina, mulher, anciã,
Serei/A professora dos ensinamentos da minha nação,
Serei/A capoeira, ginga que ensina,
Serei/A reconstrução do caminho que nos aproxima,
Serei/Amor, doses diárias para superar a segregação,
[abraçando todas as gentes,
Serei/A vida, Serei/A...
(COLETIVO SEREIANDO¹)

1____ Construção partilhada no Coletivo de Criação Artística *Sereiando* (A João, Amannda Mattos, Dori Nigro, Heidi Luz, Mauricio Igor, Matheus Jadejishi, Maurício Santana, Paulo Pinto, Thiago Almeida, Vinicius Armstrong).



Fig. 28: Fotografia da performance *Serei/A* (2019). Fonte: Paulo Pinto.



SEREI/A VOZ DAS TRAVESSIAS, DOS CANTOS DOS MARES



Fig. 29: Imagens recortes dos vídeos depoimentos das Serei/As (2019).

Fonte: @dorinigo.

Quem sou eu?
Como eu me vejo?
Como os outros me vêem?
Para onde quero ir?
Como é ser pessoa negra?
Quais as minhas metades?
Qual meu canto?
Qual Serei/A sou?
Que mares atravessei?
Quem sabe de mim sou eu.
(O CANTO DAS SEREI/AS, <https://bit.ly/sereiando>)



REFERÊNCIAS

LIVROS

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em Português – o lado esquecido do colonialismo*. Tinta da china, Lisboa, 2016.

KAFKA, Franz. *O Silêncio das Sereias*. In: *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 104-106.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Orfeu Negro, Lisboa, 2019.

LIGIÉRO, José Luiz. *Iniciação ao Candomblé*. Record Nova Era, Rio de Janeiro, 1998.

LIMA, Raquel. *Ingenuidade, Inocência, Ignorância*. BOCA e Animal Sentimental, Lisboa, 2019.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

VEIGA, Lucas. Além de preto e gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUSA, Rolf Malungo de (Orgs). *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidade*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p.77-93.

PERFORMANCE-CONFERÊNCIA

RODRIGUES, Melissa. Performance-Conferência. *De submisso a político – o lugar do corpo negro na cultura visual*, Porto, Portugal, 2017.

FOTO-LIVRO NO CONTEXTO DE EXPOSIÇÃO ARTÍSTICA:

IGOR, Mauricio. *Ouro*. Faculdade de Belas Artes do Porto, 2020.

INTERNET

VANINI, Eduardo. Alunos da Universidade de Coimbra fazem campanha contra a xenofobia. O Globo.com/sociedade. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/racismoexxenofobia>> Acesso em 19 mar. 2020.

CARVALHO. Patrícia Martins. ISCTE. Aliviar o stress em boneco negro está a gerar polémica. Noticiasaominuto.com. Lisboa, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/racismoportugal>> Acesso em 23 mar. 2020.

HENRIQUES, Joana Gorjão. Portugal é um dos países Europa que mais manifestam racismo. Publico.pt. Lisboa, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/racismoeuropa>> Acesso em 31 mar. 2020.

NIGRO. Dori. SEREIIA – entrevistas. (tempos diversos). Youtube. Porto, 2020. Disponível em <<https://bit.ly/sereiando>> Acesso em 31 mar. 2020.

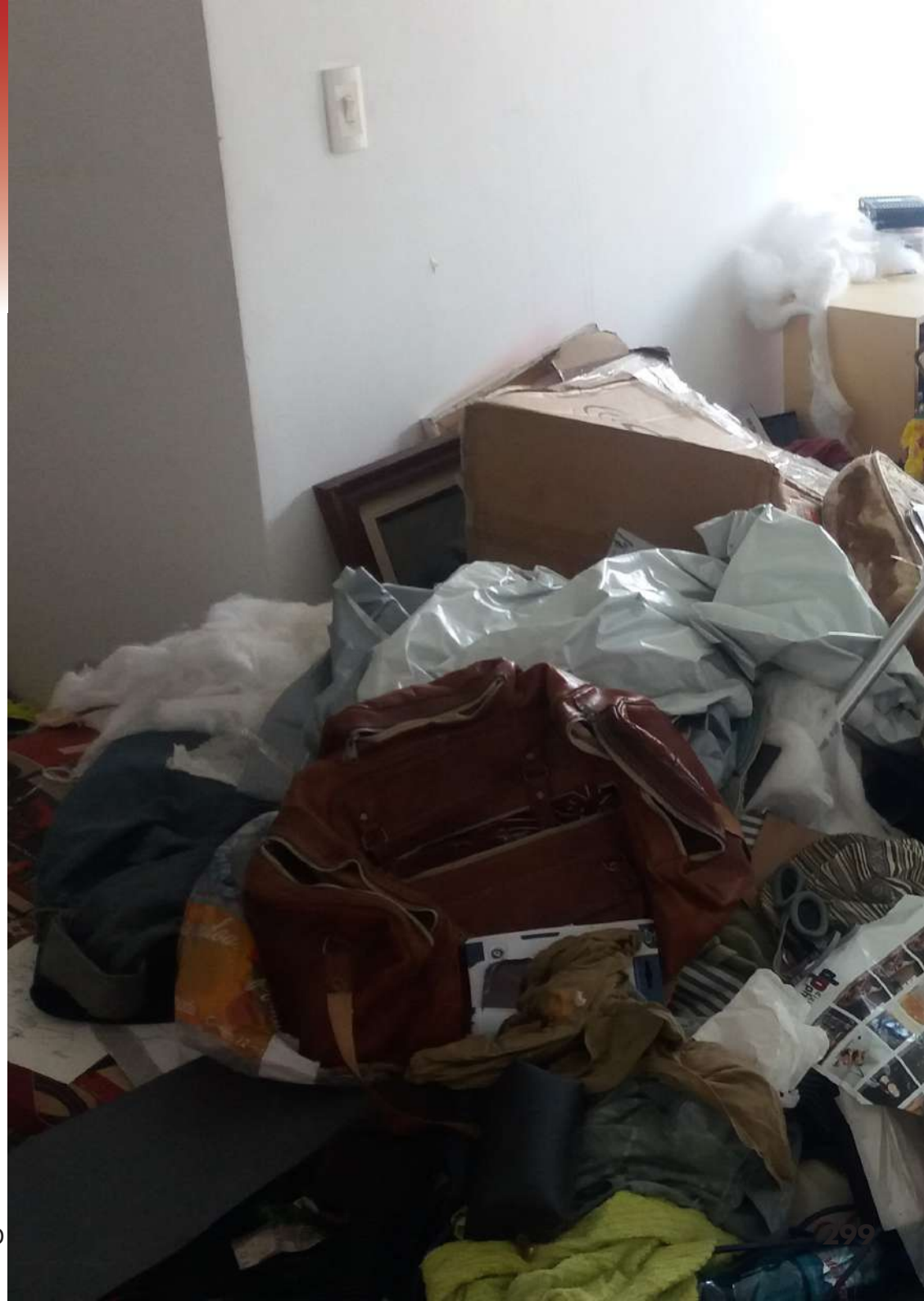
BARBOSA. Patrícia. Vídeo SEREIIA Performance. (tempo: 14:52). Youtube. Porto, 2020. Disponível em <<https://bit.ly/sereiando>> Acesso em 31 mar. 2020.

Cúmulo - relato de prática artística

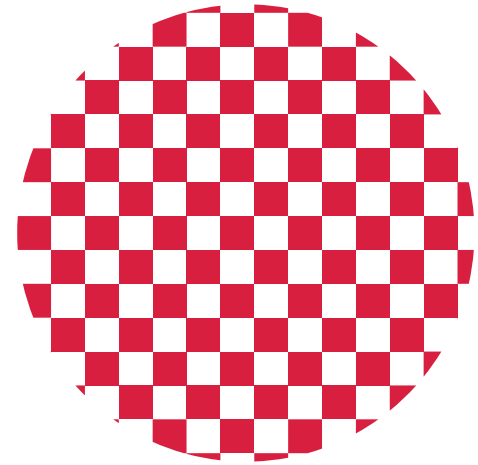
Gabriel Fampa

Recém chegado ao novo apartamento, morando com Bruna Mendez-Franco e nossas duas gatas, propus um experimento catalisado por uma condição restritiva no convívio doméstico: não arrumar mais a casa; não colocar nossas coisas de volta nos seus lugares originais; deixar que seu uso e o acaso fossem os regentes dos seus movimentos, das suas posições no espaço. E com ares vagos e incertezas nas restrições exatas no que dizia respeito ao experimento, Bruna aceitou e assim começamos a experiência de uma vivência alterada que se estenderia por um ano e três meses.

Gostaria de apresentar duas imagens de nossa casa. Mas antes, devo relembrar uma conversa que tive com uma pessoa recentemente. Essa pessoa realizou um trabalho em que se propôs a usar a mesma roupa todos os dias por quatro meses. Interessado na proposta, conversamos sobre restrições à vivência cotidiana e sobre consequência que nossos experimentos tiveram para nossas vidas diárias. Essa conversa me fez perceber, anos depois de ter finalizado o experimento, como todo o processo foi solto e não premeditado. O tempo de duração, um ano e três meses, e o resultado da acumulação na casa foram, absolutamente, imprevistos.







ALEX FRECHETTE é artista plástico, bacharel em pintura (EBA-UFRJ), especialista em arte e cultura (Candido Mendes), mestre em turismo (UFF), é autor de *Copa pra quem?, Olimpíadas pra quem?, Arte e megaeventos esportivos no Rio de Janeiro* entre outras publicações. alexluiz@gmail.com

AMAURI é artista e pesquisador. nascido em Nova Iguaçu, é graduando em Artes pela Universidade Federal Fluminense. foi residente na Galeria Refresco em 2019. guiou a oficina “uma outra casa” em 2020. participa de exposições coletivas desde 2016. amaurietc@gmail.com

DODA PARANHOS possui graduação em Filosofia pela UERJ, onde escreveu sobre a ironia no romantismo alemão. Participou dos grupos de pesquisa: ‘narrativas do excesso’, ‘reconhecimento e distribuição’ e ‘degenera’. Devido ao seu interesse pelos feminismos, entrou no mestrado na UFRJ, onde traduziu um texto de Friedrich Schlegel (1772 - 1829). paranhosdouglas@gmail.com

DORI NIGRO (Doriedson Bezerra Roque) é doutorando em Arte Contemporânea – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra; Performer – Coletivos Tuia de Artifícios e Sereiando; Artista, Pesquisador, Arte/Educador, Fotógrafo e Pedagogo; Membro do Núcleo Anti-Racista do Porto (NARP). doriedsonroque@gmail.com

MATHEUS JADEJISHI é licenciando em Educação Artística (Artes Plásticas) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista, Pesquisador (Pintura, Linguagem Gráfica, Histórias em Quadrinhos, Iconografia); Membro do coletivo Sereiando. matheus.jadejishi@hotmail.com

PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO é pós doutorando em Arte Contemporânea - Colégio das Artes, Universidade de Coimbra; Performer – Coletivos Tuia de Artifícios e Sereiando; Poeta, Multiartista, Arte/Educador, Arte/Terapeuta, Psicólogo, Professor Adjunto (Universidade de Pernambuco). emiliomapin@gmail.com

GABRIEL FAMPA é graduado em Ciências Sociais pelo IFCS e mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes (UFRJ), tendo integrado o programa de formação Práticas Artísticas Contemporâneas da EAV / Parque Lage. Vive e produz no Rio de Janeiro. gabrielfampa@gmail.com

RAFAEL AMORIM é graduando em Artes Visuais/Escultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), poeta e artista em formação. Vive e trabalha no Rio de Janeiro e, por acreditar na não hierarquia das palavras, tem por hábito a escrita em letras minúsculas. Investiga os deslocamentos no ir e vir cotidiano das cidades como metodologia para o pensamento em artes. amorimrafael.belasartes@gmail.com

CAPA DA EDIÇÃO

OBRA:

Título: “Por que o senhor atirou em mim?”

Técnica: Acrílica sobre tela.

Dimensões: 30 x 25cm / 81 x 28cm

Fotógrafo: Renato Mangolin

APRESENTAÇÃO CONCEITUAL DA OBRA:

Esse trabalho tem como um dos objetivos, denunciar a violência policial, entendendo-a como uma das manifestações da dominação estatal sobre os corpos pretos, dominação que encontra caminho no racismo estrutural. Esse sistema político de morte, definido por Achille Mbembe como necropolítica, exerce controle sobre quem morre e quem vive, e o que morre é o corpo que se diferencia das figuras de poder. São corpos que são vistos pelo Estado como “inimigos ficcionais”, corpos pretos, que são violentados, assassinados com 80 tiros enquanto passeiam na rua com a família, executados como Jhonata Dalber, um jovem de 16 anos, que apenas comia uma pipoca enquanto voltava pra casa, executados como Rodrigo Alexandre, um pai de família que esperava a esposa e os filhos com um guarda-chuva na mão, executados como William Carias, um estudante que usava o celular “confundido” com uma arma, executados como o trabalhador Hélio Barreira que usava uma furadeira na varanda de casa, ou como



o Dj João Vitor Dias que também carregava uma furadeira. Executados sem representar perigo algum, apenas viviam sua rotina comum, dentro ou fora de casa. Sabemos que a polícia militar diante da pele preta, não pensa, ela só atira. E é importante dizer que quem puxa o gatilho é o Estado racista.

Os policiais negros também são vítimas desse sistema, pois todos esses que são vistos como “inimigos” pelo Estado, são seus semelhantes, pessoas inocentes, e não sabemos as consequências que essas execuções têm na mente e na vida desses policiais que também sofrem as consequências do racismo. O jovem de 16 anos que foi executado enquanto carregava uma pipoca “confundida” com maconha, poderia ser o filho de um desses policiais negros, mas dificilmente seria o filho do policial branco.

A proposta da obra é refletir sobre as execuções da população negra pelo Estado, por esse sistema político que os define como inimigos ficcionais e mantém uma guerra que se torna cada vez mais evidente. O fator racial estruturante da formação brasileira determina o lugar de ocupação da população negra, e visto que não há espaço para todos nos lugares de poder, o interesse do Estado é excluir determinados grupos sociais para se manter nesse lugar. Isso reflete objetivamente em sua atuação, violentando corpos pretos em detrimento do branco.

As obras são compostas por uma série de 4 pinturas que retratam objetos que homens negros carregavam, e que foram confundidos com armas e drogas pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, que os executou em seguida.

ARTISTA: JULIANA TRAJANO DE SOUZA

E-mail: trajanojuu@gmail.com

Graduanda do 6º período de Licenciatura em Artes Visuais pela UFRJ, moradora de Marechal Hermes, no Rio de Janeiro. Como artista tenho experimentado diversas linguagens, me identificando sobretudo com os trabalhos de instalação, audiovisual e pintura. Participei da Agência de Redes para a Juventude em 2015, tendo a experiência de auxiliar três grupos de jovens da comunidade do Batan no desenvolvimento de ideias autossustentáveis para si e para a comunidade, e após essa experiência comecei a participar do CASA - Coletivo artístico sustentável e alternativo (@plataformacasa) na Favela do Aço, que busca democratizar o acesso à arte, oferecendo oficinas artísticas para as crianças. Como resultado dessas oficinas, em 2018 fiz parte da curadoria coletiva na primeira exposição dos trabalhos das crianças no Centro Cultural Light, a exposição chamava-se "Crianças de Aço". No início de 2019 a mesma exposição foi levada ao Palacete Princesa Isabel, em Santa Cruz.

No final de 2018 expus também pela primeira vez, essa série de pinturas no Paço Imperial por meio da Bienal da Escola de Belas Artes. Um trabalho que teve início numa instalação artística que abordava o extermínio de pessoas negras pela Polícia Militar do Rio de Janeiro. O objetivo deste trabalho era o de propor uma reflexão sobre o racismo estrutural do Estado, que se manifesta por meio da violência policial contra corpos pretos. Grande parte de minha produção começa a partir da busca de uma interação com o público, nas ruas, principalmente. Os trabalhos, em sua maioria, abordam as questões que perpassam meu dia-a-dia e até mesmo se iniciam observando essas questões e experiências cotidianas. São pensados para um determinado público-alvo, antes de tudo: os moradores do subúrbio e das periferias, mantendo uma preocupação constante com o quanto que o trabalho pode reverberar entre essas pessoas, que é o mais importante para mim.

Vol 5, n.3 (2020)
Semestral
ISSN: 2526-0405

