



v.24 n.01, 2025

luiz alberto ribeiro freire

talitha motter

mario caillaux

adalberto vilela & sylvia ficher

luísa fernanda silva lourenço & rené lommez gomes

josimáteus geraldo ataíde rocha da silva & evanize siviero

bárbara galvão silva & gilead marchezi tavares

gê orthof

elyeser szturm

priscila rossinetti rufinoni

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

Rozana Reigota Naves

Reitora

Marcio Muniz de Farias

Vice-reitor

Fátima Aparecida dos Santos

Instituto de Artes / Direção

Gustavo Lopes de Souza

Departamento de Artes Visuais / Chefia

Cayo Honorato

Coordenação do PPG em Artes Visuais

REVISTA VIS

EDITOR-CHEFE

Marcelo Mari

EDITORA ADJUNTA

Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO EDITORIAL

Marcelo Mari

Mario Caillaux

Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO

Anita Sinner, *Concórdia University*

Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*

Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*

Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*

Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*

Philippe Brunet, *Université de Rouen*

Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*

Ricard Huerta, *Universidad de Valencia Ritalrwin / University of British Columbia*

Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

André Maya Monteiro

REVISÃO DE TEXTO

Josiane Carvalho Duarte

IMAGEM DA CAPA

Leticia Parente, *Preparação I*, 1975, vídeo, 3'31". Acervo MoMA Nova York

MAIS INFORMAÇÕES

ENDEREÇO

C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO

revistavis@unb.br

4 – 6 EDITORIAL

ARTIGOS

- 8 – 22** **LOST IN TRANSLATION: CONDIÇÃO PÓS-MEIO VERSUS PÓS-MÍDIA NAS IMAGENS EM MOVIMENTO**
mario caillaux
- 23 – 35** **PARTICIPAÇÕES NO ESPAÇO DIGITAL: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE REVISTAS DE ARTE NO BRASIL**
talitha motter
- 36 – 51** **VESTÍGIOS DE UMA MODERNIDADE EM AÇO: A SEDE DO TCU/AL E A DEGRADAÇÃO DA ARQUITETURA PREFABRICADA DE LELÉ NO BRASIL**
adalberto vilela & sylvia ficher
- 52 – 69** **A CASA DAS DOZE JANELAS E O TEATRO DA MEMÓRIA DO VIVER NA CAATINGA BAIANA DO SÉCULO XX**
luiz alberto ribeiro freire
- 70 – 87** **BELO(S) HORIZONTE(S) EM CONFLITO: A ARTE URBANA EM DISPUTA PELA ESTÉTICA DA CIDADE**
luísa fernanda silva lourenço & rené lommez gomes
- 88 – 100** **AÇÕES EXTENSIONISTAS ENVOLVENDO DANÇA E SAÚDE NAS GRADUAÇÕES DE DANÇA MINEIRAS – ESTADO DA ARTE**
josimáteus geraldo ataíde rocha da silva & evanize siviero
- 101 – 121** **TÁCITAS DE UM CORPO XAMÂNICO: DIÁRIO IMAGÉTICO COMO TÁTICA DE GUERRA DECOLONIAL BRASILEIRA**
bárbara galvão silva & gilead marchezi tavares

ENTREVISTAS

- 123 – 137** **ENTREVISTA GÊ ORTHOF**
mario caillaux, marcelo mari & Simone Santos de Oliveira das Mercês
- 138 – 150** **ENTREVISTA ELYESER SZTURM**
mario caillaux, marcelo mari & Simone Santos de Oliveira das Mercês

RESENHA

- 152 – 156** **NUNCA SOUBE O SOBRENOME: A AMBIGUIDADE DOS USOS DA BIOGRAFIA**
priscila rossinetti rufinoni

A Revista VIS comemorou seus vinte cinco anos de criação no ano de 2024. Havíamos preparado para a edição anterior, v. 23 de 2024, entrevistas com os professores e artistas Elyeser Sztrum e Gê Orthof, fundadores da Revista VIS, como uma forma de resgate da memória e do período histórico. Entretanto, com o falecimento da artista e professora Bia Medeiros, personagem de suma importância, tanto para nosso programa, como para cena artística brasileira e brasileira, optamos por homenageá-la.

Por conseguinte, nesta edição trazemos as entrevistas realizadas com os professores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Nas conversas, Elyeser Sztrum e Gê Orthof rememoram diversos temas, que perpassam desde suas formações e seus percursos artísticos, passando pela própria história da Universidade de Brasília e culminando no processo de criação da Revista VIS e sua inserção no meio científico e artístico, nacional e internacional. As entrevistas foram conduzidas pelos editores, Marcelo Mari, Simone Mercês e Mario Caillaux, que trouxe a proposta de comemoração dos 25 anos da publicação.

Na sessão de tema livre, contamos com a colaboração de oito artigos inéditos que trazem um panorama diverso sobre a pesquisa em arte. Luiz Freire, pesquisador renomado de arte e arquitetura colonial no Brasil, escreve artigo na forma de ensaio em que descreve pormenores arquitetônicos de casa no interior da Bahia a partir de visada estético-afetiva, revelando a riqueza do espaço arquitetônico. A pesquisadora Talitha Motter, no artigo, “Participações no Espaço Digital: uma discussão a partir de revistas de arte no Brasil”, discute o trabalho e o impacto que algumas revistas digitais exercem não apenas na divulgação e crítica de arte, mas também enquanto agentes participativos e estimuladores da produção artística contemporânea. Já Mario Caillaux, no artigo “Lost in Translation: condição pós-meio versus pós-mídia nas imagens em movimento”, problematiza a utilização do termo ‘condição pós-meio’, elaborado pela crítica americana Rosalind Krauss e que, em diversos momentos no Brasil — principalmente ao se referir a trabalhos com imagens em movimento —, foi traduzido como ‘pós-mídia’, expressão relacionada aos meios de comunicação de massa e que, segundo o autor, foge à intenção de Krauss.

Também, é preciso destacar nessa edição, a contribuição valiosa de Adalberto Vilela e Sylvia Ficher, professora aposentada da Universidade de Brasília e referência nos estudos da arquitetura moderna, sobre a arquitetura de João Filgueiras Lima, o famoso Lelé. As autoras Luísa Fernanda Silva Lourenço e René Lommez Gomes, no artigo “Belo(s) Horizonte(s) em conflito: a arte urbana em disputa pela estética da cidade”, abordam a estética e a arte urbana inseridas nas disputas entre grupos sociais e o poder público em Belo Horizonte. O artigo “Ações extensionistas envolvendo dança e saúde nas graduações de dança mineiras: estado da arte” de Josimáteus Geraldo Ataíde Rocha da Silva e Evanize Siviero exploram as formações em Dança em Minas Gerais e sua relação com os eventos de extensão. Já o artigo “Táctas de um corpo xamânico: diário imagético como tática de guerra decolonial brasileira”, de Bárbara Galvão Silva e Gilead Marchezi Tavares apresentam reflexões acerca dos povos originários e negros (pretos e pardos), por meio do trabalho artístico realizado como diário de montagem, desenvolvido entre 2022 e 2024. Por fim, resenha de Priscila Rufinoni contribui para o debate crítico sobre Oswaldo Goeldi no Brasil a partir de estratos teratológicos de leituras sobre o gravurista que vão se sobrepondo com o tempo. Convidamos as leitoras e leitores a conhecerem a história de criação

da Revista VIS, bem como de aprofundarem seus conhecimentos em temas tão relevantes e suscitados nesse número.

Marcelo Mari

Simone Santos de Oliveira das Mercês

LOST IN TRANSLATION: CONDIÇÃO PÓS-MEIO VERSUS PÓS-MÍDIA NAS IMAGENS EM MOVIMENTO

LOST IN TRANSLATION: POST- MEDIUM CONDITION VERSUS POST- MEDIA IN THE MOVING IMAGES

MARIO CAILLAUX

IMAGENS EM MOVIMENTO
CONDIÇÃO PÓS-MEIO
PÓS-MÍDIA
VIDEOARTE
ROSALIND KRAUSS

Neste artigo, problematizamos a divisão das obras que articulam imagens em movimento na arte contemporânea brasileira com base em categorias definidas apenas pelo meio utilizado. Adotando uma posição crítica em relação ao uso de referenciais teóricos norte-americanos e europeus para conceituar esse conjunto de trabalhos, buscamos tensionar a ampla adoção das ideias da crítica americana Rosalind Krauss — tanto suas propostas de ampliação das categorias artísticas quanto a formulação do conceito de “condição pós-meio” — pela crítica e historiografia brasileira. Defendendo uma visão mais ampla das imagens em movimento, questionamos a concepção da videoarte como um meio específico, ligado tanto ao sistema artístico quanto aos meios de comunicação de massa, especialmente à televisão.

MOVING IMAGE
POST-MEDIUM CONDITION
POST-MEDIA
VIDEO ART
ROSALIND KRAUSS

In this article, we problematize the division of works that use moving images in contemporary Brazilian art based on categories defined solely by the medium. Adopting a critical stance towards the use of North American and European theoretical frameworks to conceptualize this body of work, we aim to challenge the widespread adoption of ideas from American critic Rosalind Krauss — both her proposals for the expansion of artistic categories and the formulation of the concept of the “post-medium condition” — by Brazilian criticism and historiography. Advocating for a broader understanding of moving images, we question the conception of video art as a specific medium, tied both to the artistic system and mass media, especially television.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Apesar da maioria dos estudos brasileiros sobre as imagens em movimento seguirem o referencial teórico aplicado nos Estados Unidos e na Europa, é importante registrar que, no Brasil temos exemplos concretos de teorias e propostas contemporâneas a esses movimentos e que já buscavam problematizar essas divisões da arte. Por exemplo, a Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar, com sua crítica às categorias tradicionais (da pintura e da escultura) e a abertura para esse novo: “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro.” (GULLAR, p.237). Ou ainda, poderíamos citar a Nova Crítica, de Frederico de Moraes, com suas proposições audiovisuais, nas quais o crítico mineiro propõe a utilização das imagens em movimentos como uma ferramenta poética da própria crítica da arte.

Em 2025, comemoram-se os 50 anos da realização da exposição *Video Art*, organizada por Suzanne Delehanty, que ocorreu no *Institute of Contemporary Art* (ICA), na Filadélfia, e depois percorreu alguns museus americanos. Essa mostra, que tinha a pretensão de apresentar um panorama mundial sobre a utilização do vídeo por artistas visuais, acabou, ainda que de maneira involuntária, sendo responsável por impulsionar o desenvolvimento mais constante da videoarte em nosso país.

Entretanto, a manipulação das imagens em movimento já vinha sendo explorada por diversos artistas brasileiros há algum tempo, e estavam em sintonia com a busca pela ampliação das fronteiras artísticas que marcou o surgimento da arte contemporânea. A utilização mais livre de suportes e materiais — que não necessariamente precisavam ter uma materialidade física — foi uma característica marcante desse período. Desde então, as imagens em movimento passaram a frequentar, de maneira mais consciente e constante, o universo das artes visuais, tanto no circuito global quanto no local.

Apesar da contemporaneidade dos artistas brasileiros na criação de obras que articulam as imagens em movimento, com o desenvolvimento dessa prática de forma global, é curioso notar que, quando a crítica e a historiografia da arte brasileira se debruçam sobre esses trabalhos produzidos em nosso país, na grande maioria dos casos, os principais referenciais teóricos são constituídos por autores americanos e europeus¹. Com isso, uma das principais consequências é a separação e a adoção de categorias distintas, baseadas única e exclusivamente em relação ao meio, ao suporte, utilizado para a captura e/ou exibição da obra. Dessa forma, trabalhos realizados em película são analisados separadamente daqueles feitos em vídeo e, consequentemente, dos audiovisuais (projeção de slides em sincronia com banda sonora).

Como um dos objetivos deste artigo é justamente problematizar essas divisões em categorias estanques, bem como levantar questões sobre possíveis ruídos de tradução e a aplicação de certos conceitos amplamente utilizados na crítica e historiografia das imagens em movimento no Brasil, optamos por seguir esse arcabouço teórico hegemônico. Dessa maneira, é possível evidenciar alguns dos paradoxos que serão tensionados ao longo do texto. A utilização desses autores representa uma tentativa por parte dos pesquisadores de associar e incluir a produção artística brasileira no contexto da história da arte global. É nesse sentido que críticas como as de Rosalind Krauss e suas teorias — como a “estética do narciso” ([1976] 2008a) e a “condição pós-meio” (1999) — passam a ser mobilizadas em um contexto nacional.

Todavia, acreditamos que, nesse início da arte contemporânea, a utilização de dispositivos que manipulam imagens em movimento — seja qual for o meio — refletem um mesmo sintoma: a busca pela ampliação do vocabulário artístico e a incorporação de outros sentidos, para além do visual e do espacial. Por conta disso, ao manter-se apegado a uma ortodoxia do meio — ou seja, ao suporte e à tecnologia utilizada — corre-se o risco de reviver uma das principais questões do alto modernismo: a busca pela especificidade do meio.

Dessa maneira, sendo consequências de um mesmo fenômeno, esses suportes - *Videotape*, Película, Slide etc. - teriam muito mais em comum do que aspectos divergentes. Neste sentido, vale destacar o pensamento do teórico alemão Frederic Kittler, um dos pais da arqueologia das mídias, que aponta que as tecnologias com o passar dos anos e com o seu próprio amadurecimento, tendem a uma homogeneização (Kittler, 2019). Ou seja, o que no início do desenvolvimento de uma linguagem parecia

ser uma especificidade do meio, com o passar do tempo percebe-se que não é algo exclusivo deste suporte. Por exemplo, vários trabalhos que foram criados em vídeos onde o televisor era o único aparelho para visualização, hoje em dia são exibidos em grandes projeções, libertando-se das limitações da moldura da TV. Ou ainda, se pensarmos que na atualidade, apesar de quase não existir mais filmes em película cinematográfica, o cinema não deixou de existir.

Essas práticas e esses alargamentos de conceitos, aliadas com o avanço tecnológico, trouxeram uma liberdade enorme para o artista experimentar em diversos meios. Arthur Omar, em um texto poético da década de 1990, toca exatamente no ponto de que o criador tem a seu dispor um número infinito de possibilidades para se expressar e as utilizará da maneira que achar mais conveniente. Não necessariamente se apegando e se especializando sobre uma única técnica.

Todos os artistas se especializarão no todo, se isso não é um paradoxo, e serão capazes de pensar segundo o esquema de pensamento de um grande número de artes. Especialistas da generalidade. A totalidade de hoje, como a concebemos, é uma pequena parcela da realidade, e a realidade inteira, um mínimo detalhe da própria realidade. A casa se torna a entrada para a porta (Omar, 1993, p. 145).

Quando Omar, no trecho acima, diz que os artistas podem pensar em “um grande número de artes”, o que ele está apontando é justamente essa capacidade do artista contemporâneo se expressar em uma multiplicidade de meios. As artes plásticas, como apontado anteriormente, acabaram incorporando em seu repertório outros sentidos para além do visual, como o tátil, o olfativo etc. Em uma única obra, esses sentidos podem estar combinados de forma heterogênea, misturando linguagens e suportes, similar com a ideia de montagem, tão cara para as imagens em movimento. Essa concepção também é próxima ao conceito de condição pós-meio que a crítica americana Rosalind Krauss desenvolveu tendo como referência a arte contemporânea. Nos próximos parágrafos, a partir desta ideia de Krauss – que, no Brasil, em vários momentos, foi traduzida como pós-midiática – e resgatando o debate da autora sobre a questão das categorias artísticas, problematizaremos como elas foram assimiladas e interpretadas em nosso país nas análises sobre as imagens em movimento.

O DESLOCAMENTO DO CONCEITO DO MEIO PARA ROSALIND KRAUSS

No período entre os anos de 1960 e de 1970 diversos críticos se colocaram a interpretar as transformações que o universo das artes vinha sofrendo. É dentro deste contexto, mais especificamente da cena norte americana, que emerge a figura de Rosalind Krauss. É importante ressaltar que esse fenômeno não acontece apenas nos EUA. Em diferentes partes do mundo, inclusive no Brasil, teóricos e pesquisadores também identificavam e apontavam mudanças profundas que estavam acontecendo nas artes. Em outras palavras, o que se constatava era uma ruptura com os ideais modernistas. É por isso que alguns pensadores, entre eles Krauss, apontam esse momento como o início da arte contemporânea ou, como também é chamado, arte pós-moderna. Para ela, uma das principais características deste período se dá justamente em relação à questão do meio, como podemos verificar no trecho abaixo:

[...] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados (Krauss, 1979, p. 136).

Essa multiplicidade de suportes é justamente o ponto de partida para Rosalind Krauss questionar a natureza das categorias. Ela não nega a especificidade do meio, mas admite e aponta que uma das principais características da pós-modernidade seria o poder de os articular, de múltiplas maneiras, sem a perda de sua identidade. Assim, Krauss dá um passo adiante da ideia de Greenberg, mas sem ser um rompimento total. Este pensamento esteve presente em seus textos desde os anos de 1970 e foi sendo aprimorado até chegar ao conceito de condição pós-meio já no início do século XXI.

Em seu famoso ensaio *Escultura no campo ampliado*, publicado em 1979, a crítica analisa a condição da categoria de escultura que estava sendo tensionada em obras contemporâneas, principalmente nos trabalhos do minimalismo. Segundo Krauss:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (Krauss, 1979, p. 129)

O que ela percebe é que as esculturas contemporâneas não mais necessitam se ater ao caráter singular do seu meio. Elas incorporam novos suportes e novas escalas que não necessariamente faziam parte de um vocabulário tradicional. Krauss desenvolve um diagrama tomando como signo principal a escultura e, a partir disso, cria as conexões de complementariedades e contrariedades do quadrado semiótico. Como resultado, este esquema visual acaba por remarcar e ampliar as fronteiras da categoria da escultura. “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura.” (Krauss, 1979, p. 135) Se não é mais possível afirmar o que é escultura através de seus elementos próprios, a saída encontrada pela crítica naquele momento é categorizar por exclusão. Ou seja, segundo esse método, escultura seria aquilo que não é paisagem nem arquitetura.

Todavia existe um ponto que aparentemente pode passar despercebido, mas que é o instrumento que permite toda esta operação: a constatação de que as classificações do tipo de arte não são dogmáticas e sim culturais e históricas. Como ela destaca no artigo mencionado acima: “Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história” (Krauss, 1979, p.131). É só através deste ponto de vista que é possível pensar na ideia de um campo ampliado. Tomando a escultura, ou qualquer outra categoria artística como ponto inflexível, como de certa forma uma parte da crítica modernista tomou, acaba-se, com isso, restringindo e aprisionando as reflexões.

Três anos antes da proposição do campo ampliado, Krauss já se colocava a discutir e a analisar uma nova “categoria” que estava surgindo: a chamada videoarte. A tecnologia do vídeo surgiu na década de 1950 e com ela foi possível capturar e exibir imagens através de um sistema próprio de codificação. Ao contrário da fotografia e do cinema, onde a cena é impressa em uma película visível a olho nu, no vídeo isso não acontece. Só através de um dispositivo eletrônico é que as informações que representam a imagem são gravadas e / ou reproduzidas em uma fita magnética. Sem esses aparelhos, só vemos uma tira de cor marrom, sem nenhuma imagem aparente. Ou seja, nesse caso não teria muito sentido analisar a especificidade do meio.

Justamente percebendo esta limitação que Krauss irá fazer mais um deslocamento do conceito do meio. A crítica propõe que não sejam levados em conta apenas aspectos materiais intrínsecos, mas também o que ela chama de “uma característica psicológica”. Segundo a autora, uma particularidade comum que observava na maioria dos trabalhos de videoarte era uma presença marcante da imagem do artista na tela. A partir desta correlação, Krauss propõe que a videoarte seja analisada como uma espécie de causalidade. O aspecto interessante nesta construção é que ela não propõe o abandono da ideia do meio, mas sim a ampliação de seu entendimento, dando um passo a mais nos seus possíveis significados. Desta maneira, apesar da dilatação de sua compreensão, o meio continua sendo o elemento em comum, o fator aglutinador e de análise como nas demais categorias de arte. Em suas próprias palavras:

[...] essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve a condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *medium*. Por seu lado, o *médium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular [...] isto é, a noção de *médium* contém o conceito de objeto estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar (Krauss, 1976, p.145-146).

Mesmo admitindo uma quebra com os princípios de uma crítica formalista, Krauss propõe este deslocamento de maneira bastante criativa, tendendo a minimizar a ideia de ruptura. A partir dos significados coloquiais que o termo *medium* já possui na sociedade, ela demonstra que esta palavra é empregada para exemplificar características psicológicas, como, por exemplo, experiências mediúnicas. Com isso, a autora justifica que o significado de meio (*medium*) já possui intrinsecamente aspectos psicológicos e temporais e não apenas físicos. Assim a crítica consegue os instrumentos para afirmar que a videoarte seria um meio narcísico. “[...] é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho.” (Krauss, 1976, p.146).

Quase na virada para o século XXI, Rosalind Krauss busca reavivar em sua crítica a questão do meio, tão marcante no começo de carreira e assim, dá início ao desenvolvimento a ideia da “condição pós-meio”. Para a crítica americana:

[...] se finalmente decidi manter a palavra “meio” é porque, apesar de todos os mal-entendidos e abusos que lhe estão associados, este é o termo que se abre ao

2. No original: “[...] if I have decided in the end to retain the word “medium” it is because for all the misunderstandings and abuses attached to it, this is the term that opens onto the discursive field that I want to address. This is true at the historical level in that the fate of this concept seems to belong chronologically to the rise of a critical post-modernism (institutional critique, site specificity) that in its turn has produced its own problematic aftermath (the international phenomenon of installation art). It seemed, that is, that only “medium” would face onto this turn events” (Krauss, 1999, p.7).

3. No original: “The post-medium condition of our age resembles the radical dispersal of 70’s sculpture, as installation art, now updated as relational aesthetics - both of them variants of institutional critique - opens contemporary practice to a profusion of forms joined by conceptual art’s contempt for specificity. But the medium’s unified field can nonetheless be charted. As I’ve said, it exfoliates outward from the binary of memory opposed to forgetting” (Krauss, 2011, p.18).

4. No original: “At about the same time when Broodthaers was producing this meditation on the eagle principle, another development, with undoubtedly wider reach, had entered the world of art to shatter the notion of medium-specificity” (Krauss, 1999, p.24).

campo discursivo que quero abordar. Isto é verdade no nível histórico, na medida em que este conceito parece pertencer cronologicamente à ascensão de um pós-modernismo crítico (crítica institucional, *site specificity*) que, por sua vez, produziu as suas próprias consequências problemáticas (o fenômeno internacional da instalação). Me parece que apenas o “meio” enfrentaria esta reviravolta dos acontecimentos (Krauss, 1999, p. 7 - tradução nossa)².

Segundo Krauss, o meio continua sendo um aspecto importante e comum a maioria das obras de arte contemporâneas. Não mais através da busca por sua especificidade, mas agora através de sua diversificação. O pós-meio seria este condicionamento que os artistas contemporâneos desenvolveram ao criarem obras com diferentes suportes e que não se encaixam mais em uma categoria específica bem definida, como, a pintura, a escultura.

A condição pós-meio de nossa época assemelha-se à dispersão radical da escultura dos anos 70, agora atualizada como estética relacional e as instalações - ambas variantes da crítica institucional - abre a prática contemporânea a uma profusão de formas unidas pelo desprezo da arte conceitual pela especificidade. Mas o campo unificado do meio pode, no entanto, ser mapeado. Como eu disse, espelhe o binário da memória em oposição ao esquecimento³ (Krauss, 2011, p. 18 – tradução nossa).

Usando a mesma metodologia da *Escultura no campo ampliado*, a ideia das oposições e complementações, Krauss recupera o conceito do meio como um caminho para se pensar a produção contemporânea. No livro *Voyage on the North Sea*, de 1999, ela identifica três exemplos (os trabalhos de Marcel Broodthaers, o uso do aparelho de vídeo Portapak e a filosofia desconstrutivista de Derrida) que ingressaram “[...] no mundo da arte e despedaçou, à sua maneira a noção de especificidade do meio”⁴ (Krauss, 1999, p. 24 – tradução nossa). A partir destes episódios, associando-os com a ideia do pós-modernismo, ela cunha a expressão de condição pós-meio. Desta maneira, a própria ideia do meio é vista em um campo ampliado.

Alguns anos depois, no livro *Under blue cap* (2011), Kraus irá aprofundar esta investigação, misturando-a com uma narrativa pessoal: o seu tratamento de um aneurisma. A partir deste paralelo, a autora vê, de maneira negativa, o predomínio e a massificação das instalações, apontando a *X Documenta de Kassel* (1997) como um reflexo do que ela chamou de “a apoteose da videoarte e das instalações”.

Como resposta à hegemonia deste modelo de arte, o da heterogeneidade dos meios, a crítica americana enxerga em alguns poucos artistas o que ela considera que pode ser uma alternativa para esta tendência da arte contemporânea, e os chama de cavalheiros do meio. Para alguns pesquisadores esta ideia seria um retorno a um ideal modernista (Friques, 2012, p. 1375). Esta volta à questão do meio, operada pela autora, é ambígua. Poderíamos dizer que o seu objetivo é encontrar um novo conceito histórico e universal que dê conta de classificar as heterogeneidades de obras contemporâneas. Em certos momentos, principalmente pela maneira como ela articula e enxerga estes exemplos, tem-se a impressão de que o seu projeto é o de restaurar uma lógica antiga, uma espécie de cruzada do “meio”. Até a analogia utilizada por Krauss, a do jogo de xadrez, com cavaleiros, disputas e o tabuleiro em formato de grade (*grid*), são referências importantes para o modernismo. Em suas palavras: “O

5. No original: "The knight does not so much combat installation as ignore it - simply jumping over the squares controlled either by it or by conceptualism. Landing on the opposite color, it reopens the historical a prior of the specific medium" (Krauss, 2011, p.113).

cavaleiro não combate a instalação quanto as ignora - ele simplesmente salta sobre as casas controladas por ela ou pelo conceitualismo. Aterrissando na cor oposta, reabre a questão histórica do meio específico"⁵ (Krauss, 2011, p. 113 – tradução nossa). É como se este soldado da cavalaria ignorasse o que supostamente seria o seu inimigo, a heterogeneidade, e, dessa maneira, voltasse a lógica da especificidade do meio.

A RECEPÇÃO DAS IDEIAS DO PÓS-MEIO E DA CRÍTICA DE KRAUSS NO BRASIL

Os textos e o pensamento de Rosalind Krauss despertam bastante interesse no ambiente da crítica e da história da arte brasileira. Há mais de trinta anos que traduções de seus artigos e alguns de seus livros são publicados no Brasil. Todavia, apesar dessa divulgação e penetração do seu pensamento no cenário artístico e intelectual e de seu objeto de estudo ser a arte moderna e contemporânea de forma global, seus exemplos são quase todos de artistas norte-americanos e europeus. Ou seja, quando seus conceitos e teorias são utilizados para cotejar trabalhos de artistas brasileiros e/ou latino-americanos devemos sempre ter em mente que eles foram elaborados tendo como referência outros parâmetros históricos e sociais que não necessariamente correspondem aos nossos.

De certa maneira isso ocorreu com o pensamento sobre a videoarte. Segundo o pesquisador Arlindo Machado, os primeiros trabalhos com o suporte em vídeo no Brasil eram basicamente "registro do gesto performático do artista" (Machado, 2001, p. 23). Desta forma, ele enxergava uma ligação entre esses trabalhos brasileiros e os de alguns artistas americanos do mesmo período e assim, corroborava a tese de Krauss de que a videoarte é um meio narcísico.

Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros faz eco a uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus etc., cuja obra consistiu – como observou na época Rosalind Krauss – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho (Machado, 2001 p. 23).

Todavia, essa ideia da imagem instantânea, como a de um espelho, não se encaixa muito bem nos exemplos brasileiros. Primeiro porque a utilização de um sistema de transmissão em tempo real, apesar de ser viável, não nos parece que era muito utilizada. Por mais que não precisasse de laboratório para revelar a imagem, como no caso da fotografia e do cinema, geralmente a ação era gravada e só então depois era assistida em um aparelho de TV. A presença do cineasta Jon Tob Azulay como câmera na grande maioria dessas produções vem a corroborar nossa ideia: a de que não era uma imagem reflexiva como um espelho, controlada em tempo real pelo artista. Em segundo lugar, mesmo sendo um registro de uma ação que exprime "o auto-encapsulamento – o corpo ou a psique em seu auto-envolvimento" (Krauss, 1976, p. 148), no caso brasileiro, devido às peculiaridades de nossa história recente, a leitura principal destas obras geralmente traz outros aspectos, como a ironia e/ou uma mensagem de contestação social e política. Como sublinhou o pesquisador Felipe Scovino, analisando alguns trabalhos desta primeira fase da videoarte em nosso país, "[...] se deslocarmos essa noção do narcisismo para a produção inicial da videoarte no Bra-



Fig.01. Leticia Parente, *Preparação I*, 1975, vídeo, 3'31"

sil, localizada no início dos anos de 1970, encontraremos um lugar de prática um tanto diferente, ao menos em seu contexto histórico” (Scovino, 2020, p. 28). Mesmo em trabalhos nos quais podemos tensionar aspectos do self, como por exemplo, o vídeo *Preparação 1* (1975), de Leticia Parente, onde vemos a própria artista em frente a um espelho se maquiando, a carga política e contestatória do trabalho é muito forte. No filme, o ato de Parente de se pintar com a boca e os olhos cobertos por uma fita evidencia uma clara crítica à censura e à falta de liberdade do período da ditadura militar no Brasil. Uma condição que poderia ser vista como o oposto do narcisismo, um apagamento da sua identidade, do seu eu. Mais do que uma investigação da condição do ser da própria artista mediada por máquinas, como aponta Arlindo Machado, citando a crítica americana, esses trabalhos reverberam mais como um ato em reação ao estado de exceção que o país vivia.

6. Destacamos a dissertação de mestrado de Leonardo Nones Santos, defendida em 2019 na Escola de Comunicação e Artes da USP, na qual o autor realiza a tradução de três importantes textos sobre a questão do pós-meio: *A Voyage On the North Sea: art in the age of the post-medium condition*; *Reinventing the Medium*; *Two Moments from the Post-Medium Condition*. Estas são as únicas traduções completas que encontramos para o português desses textos mais recentes de Rosalind Krauss.

Na recepção dos textos de Krauss sobre a condição pós-meio, também encontramos alguns ruídos. A maioria dos artigos e textos desta fase mais recente, dos anos 2000 até os dias de hoje, não foram publicados em nossa língua⁶. Quando citados, geralmente são versões do próprio autor. Com isso, surgem alguns pontos, que podem acabar modificando a compreensão dos argumentos da crítica americana. Este é o caso da tradução dos termos *medium* e *media*. Palavras próximas, mas, devido ao desenvolvimento da tecnologia e das técnicas de comunicação, acabaram ganhando significados distintos.

O termo *medium*, segundo o dicionário *Collins Gem Portuguese*, possui três possibilidades de tradução: a média, o meio e o médium (pessoas). Já *media*, que em alguns casos pode ser usada como plural de *medium*, geralmente é usada em referência aos meios de comunicação de massa, a chamada mídia em português.

A própria Rosalind Krauss chama a atenção para esta possível confusão em seus textos. No livro, *Voyage on the North Sea*, uma nota de rodapé explica o sentido no

7. No original: "Throughout this text I will use mediums as the plural of medium in order to avoid a confusion with media, which I am reserving for the technologies of communication indicated by that latter term"(Krauss, 1999, p. 57).

8. No original: "Medium and media are what the French would call "false friends"- French look-alikes for English words that are strictly not synonymous"(Krauss, 2011, p. 33).

9. Vale ressaltar a iniciativa da Galeria de Arte Global, de propriedade da TV Globo, com a curadoria de Raquel Arnaud e Franco Terranova, que funcionou em São Paulo entre os anos de 1973 e 1983. Para a divulgação das exposições em cartaz eram exibidos anúncios em horário nobre dentro da programação da TV Globo. Em alguns casos, os próprios artistas que estavam expondo criavam e dirigiam essas peças publicitárias.

10. No original: "But video cannot simply be understood in opposition to commercial television. Video was not just TV's others. Signal aims to undo this long-standing binary, which has structured so many other exhibitions and histories of video" (Comer; Kuo, 2023, p. 16).

qual ela utiliza essas palavras: "Ao longo deste texto utilizarei meios (*mediums*) como plural de meio (*medium*) para evitar confusão com mídia, que reservo para as tecnologias de comunicação indicadas por este último termo"⁷ (Krauss, 1999, p. 57 – tradução nossa). Já em *Under Blu Cap*, dentro da própria narrativa, ela chama atenção para: "Meio e mídia são o que os franceses chamariam de 'falsos amigos' – traduções francesas para palavras em inglês que não são estritamente sinônimos" (Krauss, 2011, p.33 – tradução nossa⁸). Apesar destas claras indicações, a maioria das traduções para o português do conceito de *post-medium condition*, utiliza a expressão "condição pós-midiática". Pode parecer um detalhe sutil, mas que faz toda a diferença nas análises das imagens em movimento e na compreensão do termo através do pensamento da autora.

Para muitos estudiosos, principalmente os ligados à comunicação, a videoarte e a televisão são quase sinônimos. Por exemplo, no catálogo da famosa exposição *Video Art*, realizada no *Institute of Contemporary Art* da Universidade da Pensilvânia, nos EUA, em 1975, o crítico David Antin afirma que: "[...] a televisão assombra essa exposição, pois deve assombrar qualquer exibição de videoarte" (Antin, 1975 p. 57). No Brasil, Walter Zanini, um dos principais incentivadores da utilização de novos meios e tecnologias no desenvolvimento artístico, também compartilhava de pensamento próximo, como pode-se verificar em alguns de seus artigos que abordam a utilização do vídeo como um meio subjetivo de produzir arte.

As largas audiências para as quais a videoarte está vocacionalmente endereçada, acham-se ainda distantes de seu alcance. A chamada macrotelevisão (René Berger), não lhe abre normalmente as portas enquanto a *cable television*, que representará sem dúvida, um dos seus meios de difusão é por ora privilégio de umas poucas nações (Zanini, 1978 p. 88).

De fato, essa ligação entre a videoarte, a televisão (como meio de comunicação de massa)⁹ e o televisor (eletrodoméstico que é o suporte para exibição de informações) é um pouco nebulosa e nem sempre é bem definida. Essa foi uma problemática que já foi debatida por diversos pesquisadores e curadores. Mais recentemente, em 2023, a exposição *Signals: How video transform the world*, que aconteceu no MoMA de Nova York, recolocou essa questão em pauta. "[...] o vídeo não pode ser simplesmente entendido em oposição à televisão comercial. O vídeo não era apenas os outros da TV" (Comer; Kuo, 2023, p. 16 – tradução nossa). E mais a frente, os curadores completam: "Signals pretende desfazer esse binário de longa data, que estruturou tantas outras exposições e histórias do vídeo"¹⁰ (Comer; Kuo, 2023, p. 16 – tradução nossa).

No Brasil, em meados da década de 1980, no auge do chamado vídeo independente, Cacilda Costa Teixeira também se questionava sobre esses aspectos. Para a curadora: "[...] se o trabalho para a televisão é de interesse e gratificante, liga-se ao mundo do entretenimento e da comunicação, e não da arte [...] Para fazer arte é preciso tempo, introspeção" (1986 apud: Fechine p. 89). A própria Rosalind Krauss, em meados da década de 1970, já se interrogava sobre essa questão:

O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Talvez seja mais simples dizer que esse dispositivo – em seus níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o *medium* da televisão e nada

a acrescentar. Entretanto, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não aparece coincidir com a exatidão (Krauss, 1976, p.146).

Nos anos de 1970, o aparelho de televisão era o único meio através do qual os trabalhos em vídeo se tornavam visíveis. Hoje em dia, devido aos avanços tecnológicos, existem outras maneiras de exibição, como, por exemplo, a projeção digital. Todavia, isso não cria necessariamente algum tipo de ligação com a transmissão (*broadcasting*) dos grandes meios de comunicação. Pelo contrário, poucos foram os artistas no início dessas experimentações, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, que de fato trilharam este caminho. Assim, ao realizar a tradução do conceito de Krauss como uma condição pós-midiática, automaticamente se faz uma associação do vídeo com os meios de comunicação, mesmo que essas obras, em sua grande maioria, não reivindiquem e abarquem esse debate.

Um dos primeiros pesquisadores a usar como referência a condição pós-meio no Brasil foi Arlindo Machado. Professor de semiótica e um dos principais teóricos brasileiros da ligação entre tecnologia, comunicação e arte, Machado, no começo dos anos 2000, dissemina a tese da *artemídia*. Em sua concepção, a *artemídia* incluiria as relações entre arte, tecnologia e os meios de comunicação de massa, abarcando as novas ferramentas e possibilidades de comunicação em rede que ainda estavam sendo desenvolvidas e exploradas, como internet das coisas, por exemplo. Segundo Machado:

Stricto Sensu, o termo compreende, portanto, as experiências de diálogo e colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica (Machado, 2007a, p. 7).

Sob esse ponto de vista, a videoarte é apenas mais uma das diversas possibilidades da *artemídia*. Como o próprio autor destaca, o uso deste termo englobaria e extrapolaria “expressões anteriores ‘arte & tecnologia’, ‘artes eletrônicas’, ‘arte-comunicação’, ‘poéticas tecnológicas’ etc.” (Machado, 2007a, p.8). Quando Machado escreve o artigo *O cinema e a condição pós-midiática*, um dos primeiros textos a abordar o conceito de *post-medium condition* de Rosalind Krauss no Brasil, é compreensível, por toda a trajetória de sua pesquisa, que a sua tradução para a palavra *medium* tenha sido mídia. Desta maneira, ele consegue juntar, como algo único, duas ideias que são próximas, porém distintas. “É isso que Krauss chama de ‘condição pós-midiática’: as obras agora já não são mais *media specific*: elas são maiores que os meios, elas os atravessam e os ultrapassam” (Machado, 2008, p.71). Não é que os trabalhos sejam maiores que o meio, em alguns casos até podem ser, mas o que a crítica americana está dizendo, como vimos anteriormente, é que as obras contemporâneas articulam mais de um meio. Seguindo a linha de raciocínio da autora, ele se torna impuro e já não é possível analisar um trabalho a partir de uma referência que um único suporte geralmente carrega. Enquanto o ideal modernista pensava na clareza e na limpeza dos meios, chegando a seus elementos essenciais, o que Krauss está constatando é que este tipo de visão crítica já não corresponde aos trabalhos contemporâneos. Como ela descreve em um de seus textos sobre a condição pós-meio, a partir da análise do trabalho do artista belga Marcel Broodthaers: “[...] o triunfo da águia anuncia não o fim da

11. No original: "And in this cover then, the triumph of the eagle announces not the end of art but the termination of the individual arts as medium / specific" (Krauss, 1999, p. 12)

12. No original: "From that moment on, we can hope for a transformation of mass-media power that will overcome contemporary subjectivity, and for the beginning of a post-media era of collective-individual reappropriation and an interactive use of machines of information communication, intelligence, art, and culture"(Guattari, 1990, p. 27).

arte, mas o término das artes individuais como meio específico" (Krauss, 1999 p. 12 – tradução nossa¹¹). Nesse sentido, o que se esvai é a sua especificidade e não o meio.

Já a expressão pós-mídia tem uma de suas origens no pensamento do filósofo francês Félix Guattari (1990). Para o filósofo, essa ideia seria uma aposta no desenvolvimento dos meios de comunicação de maneira descentralizada e autônoma, sem uma hierarquia definida, seguindo a lógica do pensamento rizomático, conceito que ele desenvolveu junto com Deleuze nos anos de 1980. Para Guattari (1990), a partir da sua observação de que nas sociedades contemporâneas vinha-se alcançando uma maior democratização ao acesso das tecnologias de comunicação, essas grandes estruturas iriam dar lugar a uma nova forma de organização, menos verticalizada e controladora. Assim, em suas palavras:

A partir desse momento, podemos esperar por uma transformação do poder da mídia de massa que supere a subjetividade contemporânea, e pelo início de uma era pós-mídia de reapropriação coletiva-individual e uso interativo de máquinas de comunicação de informação, inteligência, arte e cultura (Guattari, 1990, p. 27 – tradução nossa¹²).

Com esta ideia, Guattari propõe um caminho alternativo e independente para experiências sociais com os veículos de informação. "Ele intuía algo à frente do seu tempo, intuía uma sociedade capaz de substituir as mídias molares de tipo cêntrico por mídias moleculares de tipo reticular", destacou o filósofo italiano Franco "Bifo" Berardi (2019, p. 92/93), a respeito dessa sociedade pós-midiática de Guattari. Bifo, que tinha participado ativamente de experiências de rádios comunitárias em Bolonha na década de 1980, ao mesmo tempo em que manteve uma troca intelectual com Guattari, destaca que a visão de pós-mídia do pensador francês:

[...] se referia às primeiras manifestações do princípio de rede: o movimento das rádios livres, depois as experiências de comunidades telemáticas que, ao longo dos anos 1980, floresceram em ambientes eletrônicos, como o Well californiana ou como as BBS que, na segunda metade dos anos 1980, difundiram-se não só nos Estados Unidos (Berardi, 2019, p. 93).

Desta maneira, fica claro que a ideia de pós-mídia é bem diferente da condição pós-meio de Krauss. Elas até podem ser complementares e até estarem presentes, por exemplo, em um mesmo objeto artístico, mas não devem ser tratadas como sinônimos. São definições distintas que obedecem a lógicas e aspectos diversos. A ideia de pós-mídia está relacionada à ampliação dos agentes e formas de comunicação de massa, sem condicionar nenhuma vinculação artística. Já o conceito de pós-meio faz parte de um processo de pesquisa que, como vimos, Rosalind Krauss, desde a década de 1970, desenvolve, procurando ampliar as possibilidades de significados das categorias e dos meios relacionados à arte. Ela buscou problematizar as diversas transformações ao longo deste período, desde a proposição da expansão da categoria de escultura, passando pela introdução de aspectos psicológicos a um meio (o narcisismo da videoarte) até chegar no século XXI, no conceito de pós-meio.

Dessa maneira a tradução do conceito de *post-medium* para pós-mídia e, consequentemente, pós-midiático, acaba gerando uma confusão e, de certa maneira, indo



Fig.02. Sonia Andrade. *Sem Título*, 1974, vídeo 8'

contra o cerne da questão da crítica americana. Entretanto, como já foi dito acima, a penetração das ideias de Krauss no Brasil ligadas às imagens em movimento, neste período, foram muito influenciadas pela visão de Arlindo Machado. Como consequência, diversos textos que também se baseiam nas ideias da crítica americana seguem essa mesma linha. Este é o caso da pesquisadora Christine Mello e de seu conceito de extremidades, no qual Mello analisa a experiência do vídeo na arte contemporânea: “A noção de extremidades do vídeo, ou o seu processo de expansão na arte, parte tanto dessas afirmações de Krauss quanto as afirmações de Arlindo Machado sobre o vídeo” (Mello, 2008, p. 28). O conceito de extremidades trabalhado pela autora dialogando com as ideias de Krauss é interessante e rico, mas acaba mantendo o foco na questão da mídia, como sinônimo de meio. Como consequência, sua análise também toma como sinônimos a televisão (o meio de comunicação) e a videoarte. Algumas páginas mais à frente, Mello irá afirmar que: “Nas extremidades do vídeo é possível observar, por exemplo, tanto a videoarte desconstruindo a televisão (nos anos 1970) quanto o vídeo digital desconstruindo o cinema (nos anos 1990)” (2008, p.33). Mas será que de fato os trabalhos, pelo menos no caso brasileiro, estavam desconstruindo a TV? Como vimos acima, dentre as propostas desse grupo pioneiro, pouquíssimas eram as obras que faziam referência à televisão como meio de comunicação de massa. Como o próprio Arlindo Machado sublinha, elas estavam muito mais vinculadas a uma poética e uma trajetória que o artista já vinha desenvolvendo em outros suportes. “[...] o vídeo nasceu integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros [...] às vezes era mesmo difícil compreender os trabalhos de videoarte fora do conjunto da obra do autor” (Machado, 2007b p. 17).

Uma das poucas exceções de obras que articulam uma crítica direta ou indiretamente a esse meio de comunicação de massa, a mídia, é o trabalho de Sonia Andrade, *Sem título*, de 1975, no qual a artista aparece sentada em uma mesa comendo feijão e, ao fundo, vemos uma televisão ligada em um canal local, onde está sendo exibido um filme de *Hollywood* bastante popular. Em um determinado momento, a artista começa a jogar na câmera a sua própria comida. A imagem que vemos fica toda “borrada e suja” com o feijão escorrendo pela tela, ao mesmo tempo em que o áudio do filme continua sobre a imagem manchada. Neste trabalho, vemos uma opinião contundente ao modo como peças de entretenimento americano são consumidas ao redor do mundo, principalmente em países em desenvolvimento.

Entretanto, são exemplos bem pontuais e específicos de trabalhos dessa época em vídeo que articulam e mencionam a televisão como um veículo de comunicação. Apesar disso, nas análises sobre a videoarte no Brasil, em muitos momentos essa conexão (vídeo e televisão) é levada ao extremo, por exemplo, ao considerar como o marco inicial da videoarte no país a aparição de Flávio de Carvalho em um programa de televisão em 1956 (Kac, 2004, p. 396; Mello, 2008 p. 77; Maia, 2015 p. 120). Porém, o primeiro aparelho de gravação em *videotape* foi criado neste mesmo ano na Califórnia pela empresa AMPEX (Almeida, 1985, p. 16). Ou seja, por esse pensamento, a videoarte surge antes mesmo do acesso à tecnologia do vídeo.

Outros autores (Maciel; Rezende, 2013, p. 35; Alzugaray, 2015, p. 177) também acabam por reproduzir a tradução do conceito de condição pós-meio como condição pós-midiática, aumentando assim os ruídos e o próprio entendimento dessas duas ideias distintas. Como vimos, a manipulação de imagens em movimento no contexto das artes visuais surge em um momento de ampliação e busca de novos suportes e espaços

para arte, que acabam trazendo uma maior liberdade tanto de tema quanto da forma para os artistas. A busca pela pureza e pela especificidade dão lugar a uma maior autonomia dos artistas de experimentação e de mistura de meios dentro do mesmo objeto ou proposta artística. Isso é o que Rosalind Krauss chamou de condição pós-meio. Já a pós-mídia na visão de Guattari, traria uma ideia de democratização da produção dos meios de comunicação de massa e que não necessita nenhuma vinculação artística. Por mais que alguns teóricos e curadores, tais como Zanini, como vimos acima, almejassem algum tipo de ligação entre a videoarte e a transmissão *broadcast* em larga escala dos canais de TV, analisando a produção brasileira, principalmente os trabalhos produzidos na década de 1970, isso não se efetivou. O que de fato acontece é o vídeo, assim como os filmes de artistas, os audiovisuais e outras maneiras de manipular a sensação de movimento participando ativamente deste processo de ampliação do repertório das artes visuais, que não se restringem apenas as imagens em movimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. O que é vídeo. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- ALZUGARARY, Paula. Universo em contenção: o vídeo na arte contemporânea. in: Videobrasil: Três décadas de vídeo arte, encontros e transformações. São Paulo: Editora Sesc, Videobrasil, 2015.
- ANTIN, David. Video: The Distinctive Features of the Medium. in: Video Art. Philadelphia: Institute of Contemporary Art (ICA) University of Pennsylvania, 1975.
- BERARDI, Franco. Depois do Futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- Collins Gem Portuguese Dictionary: English Portuguese / Portuguese English. 2 ed. New York: HarperCollins Publishers, 1993.
- Collins Gem Portuguese Dictionary: English Portuguese / Portuguese English. 2ed, New York: HaperCollins Publishers, 1993.
- COMER, Stuart; KUO, Michelle. Signals: how video transformed the world. In: Signals: how video transformed the world. New York: The Museum of Modern Art, 2023.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo(org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FRIQUES, M. Silvestre. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio. in: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Direções e Sentidos da Artes, 2012, Brasília. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. v. 1. p. 1321-1334. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/harm/manoel_silvestre.pdf Acesso em: 01 mar. 2024
- GUATTARI, Félix. Towards a post-media era, 1990. in: APPRICH, Clemens; SLATER, Josephine Berry; ILES, Anthony; SCHULTZ, Oliver Lerone. (org.) Provocative Alloys: a post-media anthology. Luneburg: Mute & Post-media lab, Leupnhana University, 2013.
- GUATTARI, Félix. As rádios livres populares. in: GUATTARI, Félix. A revolução molecular. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- KAC, Eduardo. Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.
- KITTLER, Friedrich. Gramofone, filme, typewriter. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio

de Janeiro: EdUERJ, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Massachusetts: The MIT Press, 2011

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: art in the age of post-medium condition*. London: Thames & Hudson. 1999.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. 1976 in: *Arte & Ensaios*; v. 16, n. 16 (2008a): Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653> - Acesso em: 01 mar. 2024.

KRAUSS, Rosalind. *Escultura no campo Ampliado*, 1979. in: *Arte & Ensaios*; v.17, n.17 (2008b). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118> - Acesso em: 01 mar. 2024

MACIEL, Katia; REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: FUNARTE e Editora Circuito, 2013.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MACHADO, Arlindo. O Cinema e a condição pós-midiática. in: MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim: narrativas e projeções / ensaios e reflexões*. São Paulo. Itaú Cultural, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007b.

MACHADO, Arlindo. *As três gerações do vídeo Brasileiro*. Sinopse: revista de cinema, v. 3, n. 7. São Paulo: CINUSP, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sin/article/view/205796>. Acesso em: 01 mar. 2024.

MELLO, Christiane. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

OMAR, A. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. *Revista USP*, [S. l.], n. 19, p. 137-145, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i19p137-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26889>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SCOVINO, Felipe. Rostos em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. in: *Arte & Ensaios*; v. 26, n. 39 (2020): *Artes e Política*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ doi: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.3> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/0000-0003-3308-9382> – Acesso em: 01 mar. 2024

ZANINI, Walter. *Vídeo-arte: uma poética aberta*. 1978 in: PECCININI. Daísy Valle Machado. *Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/ 80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

MARIO CAILLAUX

Doutor em Teoria e História da Arte pelo PPGAV/UnB, com a tese “Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira: uma análise crítica e historiográfica”. Pesquisa as relações entre as imagens em movimento e a arte contemporânea, em suas diversas formas de atuação. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ, com a dissertação “Raymundo Colares: além das ultrapassagens”. Atualmente, é professor substituto no Instituto Federal de Brasília e desenvolve trabalhos em audiovisual, atuando principalmente como produtor e editor.

<http://lattes.cnpq.br/5240237343699696>

<https://orcid.org/0000-0002-6829-0273>

marcaillaux@gmail.com

PARTICIPAÇÕES NO ESPAÇO DIGITAL: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DE REVISTAS DE ARTE NO BRASIL

PARTICIPATIONS IN THE DIGITAL SPACE: A DISCUSSION BASED ON ART MAGAZINES IN BRAZIL

Talitha Motter

ESPAÇO DIGITAL
REVISTA DE ARTE DIGITAL
BRASIL
PARTICIPAÇÃO

Segundo o filósofo do virtual Marcello Vitali-Rosati (2016), o espaço digital não se resume aos ambientes digitais, mas se traduz pelo espaço no qual nós vivemos, pelo seu conjunto inseparável de tudo que é realizado on-line. Dentro do contexto das revistas de arte digitais, essa noção permite compreender que essas publicações colaboram para a conexão entre aquilo que se passa na Internet e o que acontece no espaço físico. Pegando o caso brasileiro, este artigo abordará as formas de participação digital envolvidas em cinco revistas, seja por meio de eventos, de chamadas para publicação ou de trocas nas redes sociais. Nesse contexto, traço um paralelo entre as abordagens participativas dessas publicações e as tendências artísticas desenvolvidas no Brasil que buscam renovar a experiência do sensível, transformando as pessoas do público em participantes (HUCHET 2014).

DIGITAL SPACE
ONLINE ART MAGAZINE
BRAZIL
PARTICIPATION

According to virtual philosopher Marcello Vitali-Rosati (2016), digital space is not just about digital environments, but it translates itself by the space in which we live and by its inseparable whole of everything that takes place online. Within the context of digital art magazines, this notion allows us to understand that these publications help to connect what happens on the Internet with what happens in physical space. Taking the Brazilian case, this paper will look at the forms of digital participation involved in five magazines, whether through events, calls for publication or exchanges on social networks. In this context, I draw a parallel between the participatory approaches of these publications and the artistic trends developed in Brazil that seek to renew the experience of the sensible, transforming its readers into participants (HUCHET 2014).

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Este artigo faz parte dos resultados da tese de doutorado *Les réseaux sensibles : une étude des revues d'art numériques au Brésil* (MOTTER, 2024), defendida em julho de 2024 na Université de Montréal (<https://histart.umontreal.ca/>). A pesquisa, vinculada ao laboratório *Ouvroir de história da arte e de museologia digitais* (<https://ouvroir.umontreal.ca/>) da mesma universidade, foi financiada por diferentes bolsas, destacando-se a bolsa de doutorado do *Fonds de recherche du Québec – secteur Société et culture* (2019-2022).

2. O termo “revista digital” é privilegiado neste texto em vez das opções “revista on-line” ou “eletrônica”, pois a palavra “digital” está associada a uma nova dimensão cultural de produção de conhecimento estabelecida pelas práticas digitais (VITALI-ROSATI, 2016).

3. A *Ícônica* iniciou suas atividades como um blog; no entanto, abordo essa publicação periódica como revista, pois considero que ela é um demonstrativo das múltiplas formas que as revistas de arte podem assumir no espaço digital.

4. Anos da primeira e da última publicação consultada. Isso não significa que uma dessas revistas não pode vir a publicar novos conteúdos no futuro.

5. Tradução da autora; no original: “dans un univers complexe de textes vivants” (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019a, p. 27).

6. Tradução da autora; no original: “Individuals are enthusiastic when they are mobilized toward a goal that they cherish.” (CASTELLS, 2012a, p. 14).

VONTADE DE FAZER “REVISTA”¹

Este artigo propõe uma breve discussão sobre as interações entre as revistas de arte digitais² no Brasil com os(as) demais atores e atrizes da arte (BECKER, 2010) que habitam o espaço digital onde vivemos. Nele, considero como estudo de caso cinco publicações independentes: *Ícônica*³ (2009-2018⁴), *eRevista Performatus* (2012-2020), *Arte ConTexto* (2013-2024), *Revista Desvio* (2016-2024) e *o fermento* (2018-2022). Segundo o titular da cátedra de pesquisa do Canadá sobre as escritas digitais Vitali-Rosati, o espaço digital estabelece um paradigma operacional que se dá a partir da ação (VITALI-ROSATI, 2016). Dessa maneira, ele permite não somente aos membros dessas revistas de agir, mas também aos seus públicos e colaboradores(as) externos(as). Essa ação é facilitada pelo uso de dispositivos conectados à rede das redes (computadores, celulares, *tablets* etc.). De acordo com os autores do livro *Le numérique comme écriture*, nós nos inscrevemos “em um universo complexo de textos vivos” (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019a, p. 27⁵) a partir dessa utilização, participando assim de uma cena coletiva. “Editar” algo na web não é de maneira nenhuma uma ação banal. Por exemplo, nós agimos sobre as coisas do real quando nós compartilhamos, comentamos ou publicamos em uma rede social. Isso permite expressar nossa voz dentro do espaço do digital.

Comprovando essa perspectiva, o sociólogo Manuel Castells (2012b) identifica uma série de movimentos sociais em seu livro *Networks of outrage and hope: social movements in the Internet Age*, os quais se alastraram pelo mundo a partir dos anos 2010, baseados neste novo espaço público que interconecta o que acontece no on-line com o que acontece no espaço físico. Esses movimentos, para os quais as redes sociais facilitaram a deliberação e a coordenação de ações de maneira autônoma, demonstram a concretude do que se passa na Internet.

Nesse contexto, um movimento social se inicia pela transformação das emoções de um grupo de indivíduos em ação. Uma das emoções que tem o maior impacto na mobilização social é o entusiasmo: “Os indivíduos se entusiasma quando eles se mobilizam em prol de um objetivo que lhes é caro” (CASTELLS, 2012a, p. 14⁶). Dessa forma, o entusiasmo se vincula igualmente à esperança, projetando esses indivíduos em um futuro de melhores condições. Considero que essa relação entre entusiasmo, mobilização e esperança está igualmente presente na constituição e manutenção de revistas de arte digitais independentes no Brasil. Seus membros possuem a vontade de preencher lacunas existentes no meio artístico brasileiro a partir dessas iniciativas, além dessas plataformas se tornarem um meio de posicionamento em relação à atualidade do país.

No caso do Brasil, Castells (2012b) trata das manifestações que aconteceram no país entre 2013 e 2014, as quais se iniciaram com os protestos contra o aumento de tarifa do transporte público na cidade de Porto Alegre/RS e, em seguida, se desenvolveram em outras regiões. Segundo o autor, essas manifestações atestaram uma vontade coletiva por melhores condições de vida. Vale lembrar que esse período foi igualmente marcado por contradições, como a participação de grupos conservadores e de extrema direita, além dos *Black Blocks* (CASTELLS, 2012b).

Confirmando a atuação dessas revistas digitais como plataformas de discussão vinculadas à atualidade do país, em 2014, uma das revistas analisadas – a *Arte ConTexto*, criada em Porto Alegre/RS – publicou em seu dossier sobre arte e política uma galeria de fotos da série *W.A.R. – We Are the Revolution* (2013) de Marcius Andrade



Imagem 1. Marcio Andrade, 17 de junho de 2013, da série W.A.R. - We Are the Revolution, fotografia digital. Coleção do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MACRS. Fonte: Arte ConTexto, edição de março de 2014, https://artcontexto.com.br/galeria_marcio_andrade.html. Imagem gentilmente concedida pelo artista.

7. A galeria completa pode ser consultada em: https://artcontexto.com.br/galeria_marcio_andrade.html As fotografias da série foram realizadas durante as filmagens para o filme/manifesto das manifestações de junho de 2013 em Porto Alegre/RS de autoria de Marcio Andrade, Everton Andrade, Naila Andrade e Wagner Costa. Disponível em: <https://youtu.be/pJwefcOcQEA?si=KWK4fENQt3fUTD9B>

(Imagem 1), cofundador dessa publicação, mostrando o afrontamento entre a polícia e as pessoas manifestantes em Porto Alegre/RS⁷.

Sobre esse mesmo tema, a *Revista Desvio*, publicação que trabalha sobretudo pela profissionalização de atores e atrizes da arte emergentes, realizou uma exposição intitulada *Junho de 2013: 5 anos depois* (2018) no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro/RJ. Com curadoria de Daniele Machado e Gabriela Lúcio, essa exposição atualizou a reflexão sobre as manifestações de junho de 2013, ocorridas num encadeamento de eventos que levaria à eleição de Jair Bolsonaro em outubro 2018, a partir de produções artísticas. O trabalho que abria a exposição, *Amanhã vai ser maior* (2016) de Ivan Grilo, remetia à promessa de uma mobilização cada vez maior de pessoas nas manifestações (VIEIRA, 2018a). No entanto, foi a constatação dada por *Tempos Difíceis* (2015) do mesmo artista, posicionado no final do percurso expositivo, que tomou forma nos anos que seguiram (VIEIRA, 2018b).

A partir de depoimentos coletados por mim de revistas independentes atuantes no Brasil e dos conteúdos de seus textos editoriais ou de apresentação, identifico uma relação de proximidade entre essa mesma emoção de entusiasmo envolvida na conexão de pessoas em um movimento social, na esperança de um outro tipo de sociedade, e o que une os membros dessas equipes em torno da manutenção de suas ações. Isso é ainda mais notável considerando a grande falta de recursos financeiros que essas revistas enfrentam, baseando-se sobretudo no trabalho de pessoas voluntárias.

No editorial da edição de comemoração do quinto ano de atividades da *Revista Desvio* (REVISTA DESVIO, 2021), integrantes de sua equipe comentam que as atividades dessa publicação eram realizadas em meio a uma série de desafios, particularmente por causa da falta de financiamento. Durante esses cinco anos, a possibilidade de encerramento da revista foi considerada diversas vezes. No entanto, se a *Desvio* continuou seu trabalho é porque ela é animada pela vontade de sua equipe editorial. Na realidade, o desejo dessa equipe de fazer “revista” deve igualmente encontrar aquele

de outras pessoas que desejam escrever, apresentar suas obras, comentar os eventos relacionados à arte, ler sobre o tema etc.

CONEXÕES PARA ALÉM DO WEBSITE

Um caso de engajamento promovido por uma revista que extrapola as bordas de sua plataforma digital é o do projeto *#Reabito*, idealizado por Marcius Andrade, Paola Fabres, Rodrigo Pires e eu mesma para celebrar o primeiro ano da revista *Arte ConTexto*. Nesse projeto, dez artistas foram convidados(as) a propor criações que repensassem a cidade contemporânea e nossas formas de habitá-la. Durante outubro de 2014, uma série de intervenções artísticas foram realizadas em vários bairros de Porto Alegre/RS, com a intenção de alcançar um público fora daquele que frequenta normalmente os espaços reservados para a arte e a sua reflexão. Aliás, é no caso desse projeto que a conta Instagram dessa revista foi criada, permitindo a divulgação de fotografias das intervenções realizadas no espaço urbano, conjuntamente com as publicações realizadas na sua conta *Facebook*.

Entre os(as) artistas escolhidos(as), podem ser encontrados nomes que já haviam participado em publicações da revista, como o de Priscila Costa Oliveira⁸. Dessa maneira, se estabeleceu um vínculo entre a participação desses(as) artistas no site da revista e as suas intervenções realizadas no espaço urbano. No contexto do projeto *#Reabito*, Priscila Oliveira deu seguimento a sua iniciativa *Sentar à Porta*. Nessa proposta, ela convidou pessoas vizinhas a ocupar o espaço diante de suas casas como um lugar de troca.

Uma outra produção artística realizada no *#Reabito* foi *Comfortablescape*, de Rogério Nunes Marques. *Comfortablescape* propõe a utilização de um dispositivo em madeira que nos permite sentar em muretas e cercas com pontas metálicas, encontradas na paisagem de cidades como mecanismos de proteção. Ao ocupar essas barreiras hostis encontradas na capital gaúcha, Marques colocou em questão a fronteira entre o público e o privado⁹.

As intervenções artísticas do projeto *#Reabito* podem remeter à ideia de ocupação do espaço urbano por manifestantes, conforme Castells, “os espaços ocupados não são desprovidos de significado: eles geralmente são carregados com o poder simbólico de invadir locais de poder do Estado ou de instituições financeiras” (CASTELLS, 2012a, p. 10–11)¹⁰. A ação proposta por Rogério Nunes Marques de se sentar sobre uma proteção de metal instalada em uma instituição bancária no centro da cidade de Porto Alegre/RS representa um ótimo exemplo desse poder simbólico. Isso atesta a importância de levar as discussões que se desenvolvem na web para o espaço onde nossos corpos se encontram. Segundo a historiadora da arte Bianca Knaak (KNAAK, 2015), o projeto *#Reabito* permitiu restabelecer o sentido público desses espaços de socialização na capital gaúcha.

Mais recentemente, a ideia de ocupação de lugares inesperados, presente no projeto do primeiro aniversário dessa revista, foi retomada no projeto de ocupação de sua conta *Instagram* por artistas a partir da publicação de posts sobre os temas de cada número. Em 2022, na edição sobre o acesso à cultura, Leonardo Lopes apresentou sua produção, que aborda o caráter efêmero das coisas a partir de um olhar atento aos objetos que são abandonados nas ruas de Porto Alegre/RS. Esse projeto permite ativar o perfil da revista no *Instagram*, além de estabelecer uma relação de equivalência entre o lugar ocupado pelas suas edições e aquele de suas redes sociais.

8. A artista publicou o artigo Descontinuidades e desaceleração: fazer-se livre no tempo e no espaço no n.o 4 da *Arte ConTexto*: https://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-priscila_oliveira.html

9. Uma galeria com fotografias das diferentes ações do projeto *#Reabito* pode ser encontrada em: <https://artcontexto.com.br/reabito.html>

10. Tradução da autora; no original: “Occupied spaces are not meaningless: they are usually charged with the symbolic power of invading sites of state of power, or financial institutions.” (CASTELLS, 2012a, p. 10–11).

11. Tradução da autora; no original: "une dimension narrative et polyphonique" (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019a, p. 74).

Não devemos nos esquecer de que as redes sociais podem igualmente facilitar a transformação de seus(suas) utilizadores(as) em audiências para a venda de publicidades e a divulgação da desinformação (WORMSER, 2018, p. 73). No entanto, a sua utilização pelas revistas de arte digitais, como ferramenta para se tornarem conhecidas, permite tanto o aumento do público quanto da visibilidade de seus conteúdos. Isso amplia o caráter coletivo dessas publicações, pois dessa maneira elas abrem a possibilidade de interagir com outras pessoas, como por meio de comentários.

Como os autores do livro *Le numérique comme écriture* levantam, as redes sociais promovem escrituras coletivas para as quais contam nossas diferentes ações nessas plataformas (dar um *like*, compartilhar, comentar etc.) (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019b). Isso permite unir as pessoas que curtiram uma publicação ou que a compartilharam, além de possibilitar o surgimento de "uma dimensão narrativa e polifônica"¹¹ (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019a, p. 74) a partir da lista de comentários que pode ser consultada em um só lugar. Além disso, o total de *likes*, reações, compartilhamentos e comentários atribui um valor de "popularidade" a uma publicação (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019b).



Imagem 2. Post publicado no dia 31 de maio de 2020 pela Performatus sobre a Carta aberta de uma bailarina que se recusou a participar da performance de Marina Abramović no MOCA de Sara Wookey. Fonte: <https://www.facebook.com/eRevistaPerformatus>.

Em relação a essas ações realizadas nas redes sociais, ressalto o caso da tradução em português da carta escrita pela bailarina Sara Wookey em 2011 (publicada primeiramente em inglês pelo site do *The Performance Club*), que explica as razões que a levaram a não participar da performance de Marina Abramović no *Museum of Contemporary Art* em Los Angeles (WOOKEY, 2013). Essa tradução, que foi publicada no número de março de 2013 da *eRevista Performatus*, revista voltada às artes performativas, teve uma grande repercussão nas redes sociais, como mencionado pelo cofundador dessa revista Tales Frey (FREY; MOTTER, 2020). A carta denuncia a precariedade dos performers, com salários baixos e uma falta de mecanismos de proteção para seus corpos, vulneráveis no contexto da realização de uma performance.

A voz dessa bailarina ganhou uma dimensão mais ampla com a publicação e a divulgação dessa carta na web. A tradução em português foi compartilhada nas contas *Facebook* e *Instagram* da *Performatus* em 2020, com a hashtag #ValeAPenaLerDeNovo (Imagem 2), seguida de uma parte da carta, ressaltando as consequências de nossas decisões em aceitar ou não um trabalho de não importa qual tipo, além da referência do texto publicado pela revista. O post publicado no *Facebook* aumentou o número de atores e atrizes da arte envolvido(as) nessa discussão, como o *Ateliê Um*, uma associação sem fins lucrativos de Porto Alegre/RS, que compartilhou a publicação em seu perfil. A ação de compartilhar um post possibilita que ele seja publicado sob o nome da conta que a compartilhou, adicionando também um outro texto sobre o tema em questão (SOUCHIER; CANDEL; GOMEZ-MEJIA, 2019b). Nesse caso, o *Ateliê Um* escreveu no primeiro de junho de 2020:

12. Disponível em: <https://www.facebook.com/AtelieUm>. Consultado em: 12 dez. 2023.

13. Termo utilizado em referência à publicação recorrente de conteúdos por esses projetos.

Trabalhar em grandes eventos ou trabalhar para outros artistas deve ter uma relação de respeito e profissionalismo, e uma remuneração de acordo com nossa formação e/ou carreira.

Temos que nos reconhecer como trabalhadores.¹²

Na verdade, o compartilhamento da tradução publicada pela *Performatus* vai além do lugar de trocas estabelecido pela conta *Facebook* dessa revista. Além dos compartilhamentos de 2020, outros posts foram identificados com o mesmo tema em data de 2013, ano da publicação da tradução no site da *Performatus*, e de 2015. Ademais, Tales Frey menciona que, de um modo geral, as traduções publicadas pela revista fazem parte dos conteúdos mais visitados do site (FREY; MOTTER, 2020).

Em relação à revista *o fermento*, focada na publicação de resenhas de exposições realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ela também faz uso das redes sociais como uma maneira de divulgar os conteúdos disponíveis em seu website. A criadora desse periódico¹³, Valesca Veiga (VEIGA; MOTTER, 2021), observa uma correspondência entre o ritmo diário de publicações e o aumento de engajamento e visibilidade dos posts. No entanto, para que se mantenha um tal ritmo de publicações, a pertinência do conteúdo dos posts pode vir a ser afetada. Para Veiga, essa frequência não serve aos objetivos de sua equipe editorial (VEIGA; MOTTER, 2021), que trata somente de exposições visitadas por seus(suas) integrantes. Assim, publicar nas redes sociais sem ter passado pelas etapas de pesquisa necessárias para a redação de resenhas críticas e de ensaios não corresponderia à abordagem editorial d'*o fermento*.

O texto *A retórica de um fotógrafo, as retóricas da imagem* (ENTLER, 2010) publicado pela *Icônica*, periódico que trata de questões em torno da imagem fotográfica,

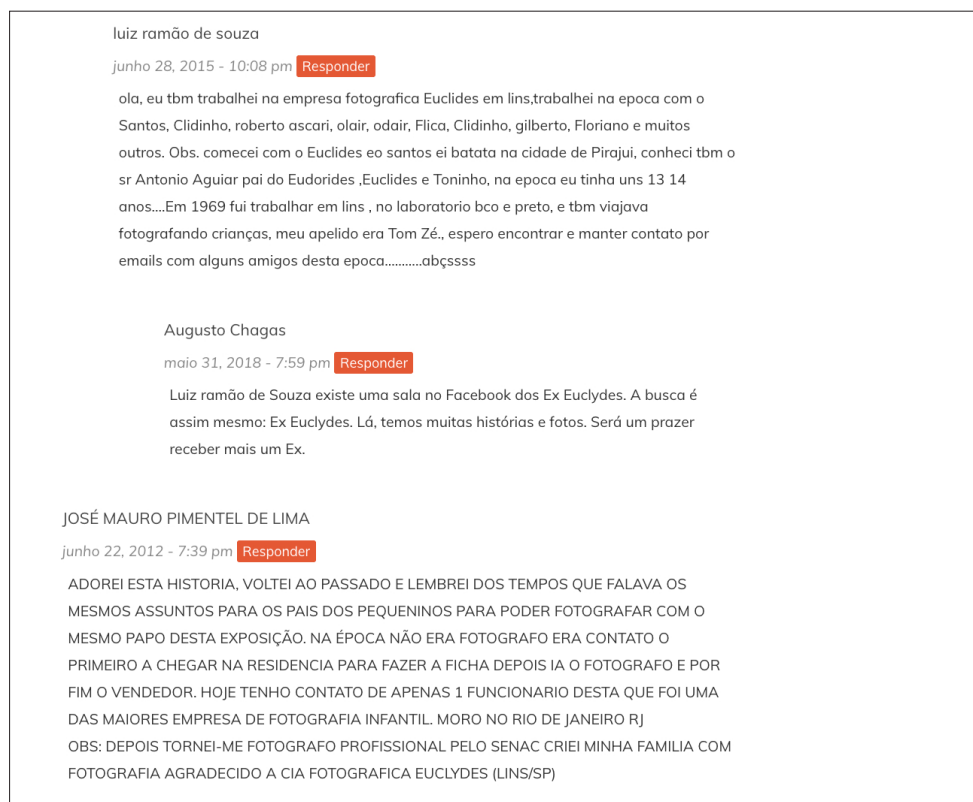


Imagem 3. Parte dos comentários deixados na página do texto A retórica de um fotógrafo, as retóricas da imagem de Ronaldo Entler publicado pela *Icônica*. Fonte: <https://web.archive.org/web/20200812025105/https://www.iconica.com.br/site/a-retorica-de-um-fotografo-as-retoricas-da-imagem/>

14. O grupo, criado em julho de 2011, pode ser consultado por meio do link: <https://www.facebook.com/groups/exeuclides/>

representa um outro exemplo das possibilidades de participação do público em uma revista digital. Nesse caso, as ações de escrita coletiva também se desenvolvem no website dessa publicação. Com a possibilidade de deixar um comentário, as páginas dos artigos da *Icônica* se abrem à interação com o seu público de maneira mais direta (Imagem 3). O artigo em questão descreve a experiência da família de Ronaldo Entler, cofundador desse projeto, com um fotógrafo “porta a porta” da empresa *Euclides*. A página web associada a esse texto se tornou um lugar de encontro e de troca para os(as) antigos(as) trabalhadores(as) dessa empresa. Um grupo *Facebook*¹⁴, criado com o objetivo de reunir as pessoas que trabalharam nessa companhia, é igualmente citado nos comentários deixados no texto, de maneira a convidar as pessoas a se inscrever. Segundo Entler, esse artigo “[...] acabou articulando um universo de pessoas que participaram de uma experiência que estava absolutamente perdida [...]” (ENTLER; MOTTER, 2020).

Depoimentos: traçando atuações

Uma outra maneira de interação entre as equipes editoriais dessas revistas e os(as) demais habitantes do espaço digital são os depoimentos deixados por artistas, colaboradores(a), leitores(as) etc. O levantamento dessas declarações torna mais tangível o impacto que essas revistas possuem no on-line. Valesca Veiga conta que, em 2020, no contexto do fechamento de exposições por causa da pandemia, a *o fermento* recebeu uma mensagem da parte de um artista sobre o texto publicado pela

15. Os outros vídeos contam com os depoimentos da artista Rita de Souza, da artista e professora da Universidad de Guanajuato Vanessa Freitag, do artista e professor André Winter Noble (RS) na escola de design do Instituto Federal Sul-rio-grandense, da artista e pesquisadora Priscila Costa Oliveira e da coeditora da revista, desde 2021, Renata Santini.

16. Ele publicou um texto sobre a pintura Sarpédon (1874) de Henri-Léopold Lévy, disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/o-sarpedon-de-henri-levy-1874-raphael-dantona/>

17. Os outros depoimentos são da artista e pesquisadora Mônica Cosster (1995-); da artista Camilla Braga; da então doutoranda em teoria e história da arte pela Universidade de Brasília Mayã Fernandes; e do doutorando em história e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro Thiago Fernandes.

revista em relação ao seu trabalho: “estava relendo o texto e queria dizer que nunca escreveram sobre a minha obra com esse olhar” (VEIGA; MOTTER, 2021). Esse comentário demonstrou para Veiga que o fato de editar a revista o fermento permitiu à sua equipe formular uma reflexão única sobre a obra desse artista, destacando-se assim de outros textos já publicados sobre ele (VEIGA; MOTTER, 2021).

Retomando o caso da *Arte ConTexto*: para celebrar seu décimo aniversário, essa revista convidou colaboradores(as) a compartilhar suas experiências com as atividades realizadas pela revista a partir de um vídeo curto. Ao todo, seis vídeos foram compartilhados na conta *Instagram* dessa publicação, entre os quais o depoimento do então estudante de mestrado em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo Raphael D'Antona¹⁵, que remete à sua primeira experiência de publicação de um artigo acadêmico, possibilitada pela *Arte ConTexto*¹⁶ (D'ANTONA, 2023).

Da mesma maneira, a *Revista Desvio* publicou depoimentos sobre a sua trajetória no número de aniversário de cinco anos (2021), como o escrito pela então estudante de bacharelado em curadoria e história das artes pela *Universidad del Museo Social Argentino* Vanessa R. Tangerini (R. TANGERINI, 2021)¹⁷. Em seu texto, ela relata que começou a escrever para essa revista em 2019, mas que ela já acompanhava as atividades da *Desvio* como leitora. A *Revista Desvio* se destaca, segundo Tangerini (R. TANGERINI, 2021), por causa do seu caráter independente e por causa da com-



Imagem 4. Post publicado no dia 15 de abril de 2016 pela Icônica para divulgar a chamada de trabalhos de artistas para a seção Paragem. Fonte: <https://www.facebook.com/iconicadebolso>.

posição de sua equipe editorial, formada principalmente por estudantes. Além disso, a revista propõe múltiplas chamadas de publicação e permitiu que ela se tornasse uma colaboradora regular da seção de críticas. Como estudante de bacharelado, ela sentiu dificuldade de encontrar um lugar que aceitasse publicar textos escritos por atores e atrizes da arte em formação – o que não corresponde à facilidade de publicação existente na web. Dessa maneira, a *Revista Desvio* respondeu positivamente à demanda existente.

Chamadas de colaboração

Não se pode esquecer que as chamadas de publicação também constituem uma forma de convidar a participação de outras pessoas interessadas pelo tema da arte que estão presentes na Internet. Por meio da divulgação dessas chamadas nas redes sociais, que geram normalmente um grande engajamento¹⁸, a partir do envio de *news-letters* ou de convites enviados diretamente por e-mail ou por mensagens no privado, as revistas fazem conhecer suas ações e formam as suas próximas edições on-line. Essas trocas são bem ilustradas pelo caso da seção *Paragem da Icônica*, explicada por Ronaldo Entler (ENTLER; MOTTER, 2020): “Eu lancei uma pequena convocatória¹⁹ (Imagem 4). O espaço não era muito grande, porque o edital durava um ano e eu tinha o compromisso de publicar acho que dez portfólios, algo assim.” (ENTLER; MOTTER, 2020) Os portfólios deviam ser enviados por meio de um formulário disponível no site da revista²⁰, no qual, estava escrito que a equipe procurava particularmente por artistas (ou coletivos) brasileiros(as) (ou que habitam no Brasil), jovens ou em formação, que apresentassem uma abordagem em diálogo com a história, a técnica ou as teorias da fotografia. Os dossiers selecionados seriam publicados na seção *Paragem* e igualmente divulgados na página *Facebook Icônica de Bolso*. De acordo com Entler, as submissões se dividiram em dois tipos: no caso dos portfólios com obras já finalizadas, um diálogo foi estabelecido com os(as) artistas antes da redação de um texto sobre as suas produções; e, no caso de portfólios com um trabalho que, de seu ponto de vista, não estava ainda terminado, ele oferecia uma orientação, que podia durar vários meses.

Além disso, a redação de um texto sobre os(as) artistas selecionados representava para Entler (ENTLER; MOTTER, 2020) uma forma de dar alguma coisa em troca pela autorização de publicar os dossiers na *Icônica*. Muitos desses textos foram depois utilizados em exposições, mostrando que esses(as) artistas os consideraram como representativos de suas produções. Isso demonstra a ligação existente entre o que se passa na web e nos lugares físicos da arte.

As chamadas da *Revista Desvio* para os eventos *PEGA*, destinadas principalmente a estudantes, são também um bom exemplo da vontade dessas revistas de aumentar, ao mesmo tempo que de aprofundar, as suas relações com os(as) demais atores e atrizes da arte. Segundo Ovidio, codiretor da *Desvio*, esse espaço permite à revista fazer um movimento inverso, de passar do on-line para o físico (SOUSA; OVIDIO; MOTTER, 2019), pois é no contexto desses eventos que eles têm “[...] a oportunidade de conhecer esses novos artistas pessoalmente, conversar sobre seus trabalhos, fazer um acompanhamento, conversar para entender melhor essa poética.” (SOUSA; OVIDIO; MOTTER, 2019). A equipe da revista recebe muitas inscrições para esses eventos, que envolvem, por exemplo, exposições e comunicações²¹.

18. O post Facebook que anuncia a chamada de portfólios para a seção *Paragem da Icônica* (15/04/2016), conta com 347 likes, 34 comentários e 116 compartilhamentos (consultado em 11 dez. 2023). Como uma comparação, o post Facebook sobre a chamada de publicações para a revista no 11 da *Arte ConTexto* (20/07/2016), com o tema Sobre o que (quase) está, teve 286 likes, 29 comentários e 99 compartilhamentos (consultado em 11 dez. 2023).

19. Uma publicação na conta Facebook da *Icônica*, que data do dia 26 de julho de 2016, comenta que a revista recebeu até aquela data cerca de 50 dossiers, dos quais 80 % provinham das regiões Sul e Sudeste do país. O objetivo do post era incentivar que artistas ou coletivos de outras partes do país se inscrevessem. Isso demonstra um interesse da *Icônica* de descentralizar os conteúdos que seriam publicados na seção *Paragem*. Entre os portfólios selecionados, pode-se identificar, por exemplo, a artista Lara Ovidio, que nasceu na cidade de Natal/RN.

20. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/paragem-inscricao/>

21. Em 2018, eles receberam uma centena de submissões e, em 2019, com uma redução do tempo de difusão da chamada, quase setenta submissões (SOUSA; OVIDIO; MOTTER, 2019).

22. Tradução da autora; no original: “sollicite un public avec lequel il cherche à partager la responsabilité de reconfigurer momentanément un certain être-ensemble, une certaine expérience du commun” (HUCHET, 2014).

REVISTAS QUE CONVIDAM À PARTICIPAÇÃO

Em conclusão, além do paralelo entre o engajamento de manifestantes e o trabalho de equipes voluntárias de revistas de arte digitais para o estabelecimento de redes de colaboração, percebo um paralelo entre as abordagens participativas dessas publicações e as tendências artísticas que se desenvolvem no Brasil desde os anos 1960, com produções de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Nesse sentido, o historiador e teórico da arte Stéphane Huchet (HUCHET, 2014) comenta que a participação se tornou um verdadeiro “gênero” artístico no Brasil. A arte no país “pede um público com o qual busca-se compartilhar a responsabilidade de reconfigurar momentaneamente um estar-juntos(as), uma certa experiência do bem comum” (HUCHET, 2014). Essa estratégia, que continua presente na atualidade brasileira, busca renovar a experiência do sensível, transformando os(as) espectadores(as) de uma obra em participantes. Isso se faz sem necessariamente colocar em questão a figura do(a) artista, de sua autoridade central no agenciamento de experiências (HUCHET, 2014)²². Assim, a manutenção da figura do artista ecoa a manutenção da figura da “revista de arte” na era do digital, de seu papel de reunir as pessoas neste contexto da web que promove a participação. Essas revistas continuam mantendo uma posição de autoridade em suas proposições mesmo agindo no ambiente participativo do digital, o que pode ser observado nos depoimentos de colaboradores(as) externos(as) sobre essas publicações, ressaltando a existência de uma “revista”. Nessas declarações, a entidade “revista” nunca é esquecida.

Resumindo, a participação, no caso das cinco revistas selecionadas, pode se dar pela abertura de suas plataformas a conteúdos enviados por colaboradores(as) externos(as), mas sem o reforço de hierarquias estabelecidas devido a diferentes níveis de formação; pela interação com o público via redes sociais e outras ferramentas de comunicação disponíveis na Internet; e pelo impacto de suas ações no espaço urbano. Assim, os projetos editoriais das revistas selecionadas se concretizam pelo formato de publicação escolhido: o debate sobre a imagem fotográfica se estende para além dos criadores de *Icônica* a partir de trocas realizadas on-line; a revista *Performatus* se coloca em posição de estabelecer pontos de contato com performers em diferentes lugares do globo a partir do ponto de vista de países lusófonos; a *Arte Contexto*, ao propor temas de discussão os mais variados sobre a atualidade da arte, estabelece encontros entre autores(as)/artistas que não poderiam ocorrer sem o uso das possibilidades da Internet; a *Revista Desvio* conseguiu estabelecer uma rede de colaboradores(as) em formação a partir de chamadas de participação divulgadas on-line; e a equipe da *fermento* escolhe exposições que receberão um olhar aprofundado de seus(suas) colaboradores, mas é por meio de sua plataforma digital que ela pode convidar o público leitor a visitar esses eventos da arte. Na realidade, a web parece propor um convite às revistas de arte em geral a estabelecer uma relação de proximidade com seus(suas) colaboradores(as) e seu público leitor, além de diversificar suas atividades, indo além da publicação de edições.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *Opening: Networking Minds, Creating Meaning, Contesting Power*. Em: CASTELLS, Manuel. (Ed.). *Networks of outrage and hope: social movements in*

- the Internet Age. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2012a. p. 2–19.
- CASTELLS, Manuel. Networked Social Movements: A Global Trend? Em: CASTELLS, Manuel. (Ed.). Networks of outrage and hope: social movements in the Internet Age. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2012b. p. 220–245.
- D'ANTONA, Raphael. Arte ConTexto 10 anos : Raphael D'antona. Instagram Arte Con-Texto, 17 jul. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuzlpOVpBFx/>. Acesso em: 6 dez. 2023
- ENTLER, Ronaldo. A retórica de um fotógrafo, as retóricas da imagem. *Icônica*, 10 maio 2010. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/a-retorica-de-um-fotografo-as-retoricas-da-imagem/>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- ENTLER, Ronaldo; MOTTER, Talitha. Entrevista com o cofundador do *Icônica* Ronaldo Entler. *Réseaux Sensibles*, 5 maio 2020. Disponível em: <https://resensibles.hypotheses.org/542>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- FREY, Tales; MOTTER, Talitha. Entrevista com o cofundador da *Performatus* Tales Frey. *Réseaux Sensibles*, 2 abr. 2020. Disponível em: <https://resensibles.hypotheses.org/401>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- HUCHET, Stéphane. Action / Participation. *Appareil*, n. 14, 10 dez. 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/appareil/2109>. Acesso em: 29 maio 2023.
- KNAACK, Bianca. Utopias do lugar : arte pública, espaço público, intervenção artística urbana. *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias. Em: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202334>. Acesso em: 20 nov. 2023
- MOTTER, Talitha. *Les réseaux sensibles : une étude des revues d'art numériques au Brésil*. 2024. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université de Montréal, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1866/33752>. Acesso em: 21 abr. 2025.
- R. TANGERINI, Vanessa. Comentários sobre uma relação expandida. *Revista Desvio*, v. 6, n. 3, p. 82–83, nov. 2021. Disponível em: <https://revistadesvio.eba.ufrj.br/2021/11/07/edicao-especial-de-aniversario-da-revista-desvio/>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- REVISTA DESVIO. Edição de aniversário. *Revista Desvio*, v. 6, n. 3, p. 6–11, nov. 2021. Disponível em: <https://revistadesvio.eba.ufrj.br/2021/11/07/edicao-especial-de-aniversario-da-revista-desvio/>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- SOUCHIER, Emmanuël; CANDEL, Étienne; GOMEZ-MEJIA, Gustavo. Le numérique, c'est de l'écriture. Em: *Le numérique comme écriture*. Codex. Paris: Armand Colin, 2019a. p. 21–77.
- SOUCHIER, Emmanuël; CANDEL, Étienne; GOMEZ-MEJIA, Gustavo. Facebook ou la vie « sociale » des réseaux. Em: *Le numérique comme écriture*. Codex. Paris: Armand Colin, 2019b. p. 281–295.
- SOUSA, Gabriela Lúcio de; OVIDIO, João Paulo; MOTTER, Talitha. Entrevista com os diretores da Revista Desvio Gabriela Lúcio de Sousa e João Paulo Ovidio. *Réseaux Sensibles*, 1 dez. 2019. Disponível em: <https://resensibles.hypotheses.org/243>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- VEIGA, Valesca; MOTTER, Talitha. Entrevista com Valesca Veiga, idealizadora e editora da revista o fermento. *Réseaux Sensibles*, 8 nov. 2021. Disponível em: <https://resensibles.hypotheses.org/1040>. Acesso em: 9 mar. 2022.
- VIEIRA, Camila. Dois tipos de rótulos Crítica à exposição Junho de 2013: 5 anos de-

- pois. Parte III. Revista Desvio, 7 jul. 2018a. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20200922004050/https://revistadesvio.com/2018/07/07/dois-tipos-de-rotulos-critica-a-exposicao-junho-de-2013-5-anos-depois-parte-iii/>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- VIEIRA, Camila. Sobre lutas e caminhos Crítica à exposição Junho de 2013, 5 anos depois. Final. Revista Desvio, 14 jul. 2018b. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20210514153055/https://revistadesvio.com/2018/07/14/sobre-lutas-e-caminhos-critica-a-exposicao-junho-de-2013-5-anos-depois-final/>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- VITALI-ROSATI, Marcello. Qu'est-ce que l'éditorialisation ? Sens Public, p. 1–33, 2016. Disponível em: <http://www.sens-public.org/article1184.html>. Acesso em: 21 jul. 2017.
- WOOKEY, Sara. Carta aberta de uma bailarina que se recusou a participar na performance de Marina Abramović no MOCA. eRevista Performatus, n. 3, mar. 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/carta-aberta/>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- WORMSER, Gérard. Mark Zuckerberg et la tentation hégémonique de Facebook. Em: WORMSER, Gérard. (Ed.). Facebook: l'école des fans. Montréal: Les ateliers de [sens public], 2018. p. 65–81.

TALITHA MOTTER

Talitha Motter é doutora em História da Arte pela Université de Montréal. Especialista nas redes da arte atual, formadas por revistas digitais no Brasil, desenvolve sua pesquisa a partir da análise de um corpus de críticas de arte publicadas em cinco dessas revistas (<https://resensibles.hypotheses.org>). Interessada na circulação da arte em suas múltiplas formas, é cofundadora da revista colaborativa Arte ConTexto (<https://artcontexto.com.br>) e tem atuado na organização de diversos projetos de exposição.

<http://lattes.cnpq.br/0716846492815531>
<https://orcid.org/0000-0001-8235-4838>
talitha.motter@gmail.com

VESTÍGIOS DE UMA MODERNIDADE EM AÇO: A SEDE DO TCU/AL E A DEGRADAÇÃO DA ARQUITETURA PREFABRICADA DE LELÉ NO BRASIL

REMNANTS OF A STEEL MODERNITY: THE TCU/AL HEADQUARTERS AND THE DEGRADATION OF LELÉ'S PREFAB ARCHITECTURE IN BRAZIL

Adalberto Vilela

Sylvia Ficher

PRÉ-FABRICAÇÃO
ARQUITETURA EM AÇO
PATRIMÔNIO MODERNO
LELÉ
BRASIL

O desaparecimento recente da sede do Tribunal de Contas da União no Estado de Alagoas, projetada por João Filgueiras Lima, Lelé (1932-2014), não foi um incidente isolado. Fruto dos esforços que fizeram do Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS) um tributo à pré-fabricação total da arquitetura em resposta a imperativos sociais, o edifício em Maceió – assim como muitos de seus pares em argamassa armada espalhados pelo Brasil –, foi demolido após anos de abandono. Com base em documentação inédita e uma amostragem representativa da produção de Lelé no tempo, no espaço e no uso da tecnologia, o artigo expõe o paradoxo do reconhecimento de um capítulo da modernidade arquitetônica brasileira enquanto negligencia sistematicamente seu legado material.

PREFABRICATION
STEEL ARCHITECTURE
MODERN HERITAGE
LELÉ
BRAZIL

The recent disappearance of the former headquarters of the Federal Court of Accounts in the State of Alagoas, designed by João Filgueiras Lima, Lelé (1932–2014), was not an isolated incident. As a result of the efforts that made the Technology Center of the Sarah Network (CTRS) a tribute to full architectural prefabrication in response to social imperatives, the building in Maceió — like many of its counterparts made of reinforced mortar across Brazil — was demolished after years of neglect. Drawing on previously unpublished archival material and a representative sample of Lelé's work across time, geography, and technological application, the article exposes the paradox of acknowledging a chapter of Brazilian architectural modernity while systematically neglecting its material legacy.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Disponível em <<https://docomomo-us.org/news/landmark-modern-building-could-be-auctioned-off-by-brazilian-government>>. Acesso: 12 abr. 2025.

2. Dentre os signatários do manifesto "Patrimônio Sitiado no Brasil" (posteriormente rebatizado "Save the Ministry") estão organizações culturais, institutos de pesquisa, entidades de classe, historiadores e críticos de arte. A petição pode ser lida e assinada na página <<https://www.docomomo.pt/heritage/savepalacio-capanema>>. Acesso: 13 abr. 2025.

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2021 circulavam notícias sobre a iminente privatização do Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, antiga sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP).¹ Projetado em 1936 por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos – a partir de risco original de Le Corbusier –, o edifício foi imediatamente alvo de manifestações de defesa. Arquitetos, acadêmicos e organizações culturais alertaram para os riscos que ameaçavam esse marco internacionalmente reconhecido do movimento moderno.²



Imagem 1. Vista da fachada sul do Palácio Gustavo Capanema, 2014. Autor: Henrique Liberal. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Capanema_Palace



Imagem 2. Tribunal de Contas da União no Estado de Alagoas, 2017. Autor: Eurípedes Neto. Fonte: <https://euripedesneto.myportfolio.com/maceio>

3. Imóvel da União abandonado há anos em Maceió vai ser restaurado, diz SPU. Disponível em <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/imovel-da-uniao-abandonado-ha-anos-em-maceio-vai-ser-restaurado-diz-spu.ghtml>. Acesso: 15 abr. 2025.

4. O Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro, será reaberto ao público no dia 20 de maio de 2025, após mais de uma década fechado, e com custo de restauração e modernização de R\$ 84,3 milhões. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-e-iphan-apresentam-restauracao-do-palacio-gustavo-capanema-icone-da-arquitetura-modernista-brasileira>. Acesso: 10 mai. 2025.

Em contrapartida, no mesmo mês, a mil e duzentos quilômetros do Rio, a sede do Tribunal de Contas da União em Alagoas (TCU/AL), projetada em 1997 por João "Lelé" Filgueiras Lima (1932-2014), foi demolida após anos de abandono. Uma longa trajetória de superação de desafios técnicos relacionados ao projeto e produção de estruturas pré-fabricadas em aço para edifícios públicos chegava, assim, a um triste fim.

Em dezembro de 2014, o Tribunal transferiu-se para sua nova sede, um edifício convencional do ponto de vista construtivo, na Avenida Dom Antônio Brandão, cuja organização espacial paradoxalmente ecoa soluções do projeto original de Lelé na área do Trapiche da Barra. Este movimento gerou expectativas: em 2017, a Secretaria do Patrimônio da União (SPU) em Alagoas anunciou oficialmente a restauração integral do antigo edifício para posterior cessão à Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba (Codevasf).³ Contudo, seu destino se revelou emblemático. Nenhuma das promessas foi cumprida, perpetuando o ciclo de descaso com o patrimônio moderno.

Enquanto o Palácio Gustavo Capanema se beneficia de um contínuo (e dispendioso) processo de restauração⁴ desde 2012, a sede do TCU em Alagoas enfrentou progressiva degradação física e institucional, vitimada pela ação da maresia local e pelas falhas de manutenção que levaram o edifício ao estado de ruína. Embora a comparação entre estas duas obras possa parecer dissonante à primeira vista, ela revela os mecanismos de uma política patrimonial seletiva que opera através de critérios hierarquizantes: valorizam-se manifestações alinhadas a padrões estéticos consagrados pela tradição historiográfica, enquanto são marginalizadas produções que se distanciam dos modelos hegemônicos.

Neste complexo sistema de valoração patrimonial, persistem políticas de invisibilização que determinam quais testemunhos materiais merecem permanência e quais podem ser relegados ao esquecimento. O edifício sede do TCU/AL – concebido no Centro de Tecnologia da Rede Sarah em Salvador e montado em Maceió através de métodos industriais – tornou-se emblemático dessa categoria de "patrimônio indesejado".

Sua demolição, autorizada em 2021, não foi um incidente isolado. A análise in loco expõe não apenas os danos acumulados, mas um padrão sistêmico de abandono que atinge especialmente a produção industrializada de Lelé, justamente aquela responsável por mudanças significativas na paisagem urbana de muitas cidades brasileiras,



Imagem 3. Ruína do Tribunal de Contas da União no Estado de Alagoas, 2019. Fonte: Google Street View

através de sistemas inovadores de saneamento, infraestrutura urbana e equipamentos de saúde e educação.

A dissonância entre o reconhecimento crítico da obra de Lelé e seu acelerado processo de degradação material revela uma contradição nas políticas de preservação do patrimônio moderno. Embora Lelé tenha alcançado reconhecimento tardio como pioneiro da industrialização da construção no país, seu legado material enfrenta hoje um duplo processo de erosão: física, pela degradação acelerada de edifícios públicos; e institucional, pela ausência de políticas específicas para a preservação da arquitetura pré-fabricada. Se os hospitais da Rede Sarah e algumas residências particulares resistem como exceções, a maior parte de sua produção, incluindo documentos técnicos e protótipos experimentais, permanece vulnerável.

Este artigo se insere nesse contexto crítico, adotando uma dupla perspectiva: a de análise dos processos de perda material com foco na necessidade de novos paradigmas de conservação para a arquitetura industrializada e a de alerta epistemológico sobre os riscos de políticas patrimoniais seletivas e da amnésia arquitetônica no que concerne às modernidades ditas periféricas.

A QUESTÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL RECENTE

A análise da arquitetura de Lelé a partir do viés da degradação de algumas de suas obras revela causas estruturais que transcendem a mera falta de manutenção predial, problema recorrente na gestão do patrimônio público brasileiro. Há um componente cultural que precisa ser observado: a subvalorização da arquitetura industrializada recente, cujos atributos – como natureza modular, produção seriada de componentes e montagem remota – tornam-se frequentemente agentes de sua deterioração.

Não se trata aqui de atribuir valor homogêneo a toda a produção do arquiteto, mas de reconhecer que mesmo obras de relevância incontestável desapareceram sem qualquer tentativa de proteção. O debate proposto ultrapassa a esfera técnica, questionando nossa relação cultural com a arquitetura industrializada – muitas vezes percebida como "menor" devido à aparente simplicidade de suas formas e materiais, que parecem desafiar noções convencionais de permanência e solidez associadas ao patrimônio digno de preservação.

A própria noção de Lelé de arquitetura enquanto processo, que privilegia a matriz produtiva de seus projetos em detrimento do objeto acabado, pode ter contribuído involuntariamente para esta vulnerabilidade. Seu modelo de conservação através da substituição periódica de componentes mostrou-se incompatível com nossa cultura de negligência com os bens públicos. O desafio atual reside em superar uma visão meramente economicista da manutenção predial, articulando-a com valores de identidade, impacto sociocultural e reconhecimento de um modelo de construção pronto para atender as demandas de um país com tantas urgências.

Longe de ser uma derivação da obra de Oscar Niemeyer ou Lucio Costa⁵, a arquitetura de Lelé representa uma trajetória autônoma e radical – fruto de décadas de pesquisa sobre industrialização construtiva, marcada tanto por soluções pioneiras que redefiniram o potencial social da arquitetura moderna brasileira, quanto por experimentações fracassadas.

O contraste no reconhecimento patrimonial torna-se particularmente evidente quando se compara o rápido tombamento do edifício do MESP (1948), apenas três anos após

5. Depoimento do arquiteto a Roberto Pinho e Marcelo Ferraz in: LATORACA, Giancarlo (org.). João Filgueiras Lima, Lelé. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999, p. 28.



Imagem 4. Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS), 2017. Autora: Akemi Tahara. Fonte: Arquivo José Fernando Minho

sua conclusão, com a negligência crônica enfrentada pela arquitetura industrializada de Lelé. Apesar de um aceno da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Distrito Federal (IPHAN/DF) no sentido de garantir proteção por meio do tombamento de algumas de suas obras, a iniciativa não logrou êxito (VILELA, 2018, p. 247). Esta disparidade revela não apenas uma hierarquia de valores, mas a consolidação de uma determinada visão estética e conceitual de patrimônio que privilegia determinadas expressões formais em detrimento de inovações tecno-sociais.

A questão defendida aqui esbarra no alargamento necessário ao entendimento deste tipo de arquitetura como bem cultural para além dos marcos iniciais da arquitetura industrial – aqueles que Kühl (2006) caracteriza como "testemunhos de transposição estilística", fruto do processo de importação e adaptação de formas e técnicas europeias para o Brasil – incorporando obras que representam a criação de sistemas construtivos originais.

Nessa perspectiva, a preservação do patrimônio industrial recente – como o Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS) – revela-se tão crucial quanto a salvaguarda de ícones históricos da arquitetura industrializada, a exemplo da Estação da Luz (1865), em São Paulo, ou do Teatro José de Alencar (1910), em Fortaleza. O CTRS, núcleo produtivo responsável não apenas pelos hospitais da Rede Sarah, mas por toda uma geração de tribunais projetados por Lelé, encontra-se hoje reduzido à condição de "cemitério tecnológico" (PINHO, 2010). Seu processo de desindustrialização, iniciado com a paralisação das atividades em 2009 (MOSANER, 2021), transformou radicalmente sua natureza: de polo gerador de componentes construtivos e know-how tecnológico para a Associação das Pioneiras Sociais (APS), converteu-se em espaço obsoleto, esvaziado de sua vocação original como laboratório de inovação em construção industrializada.

Situação que ecoa exemplos estrangeiros traumáticos, como a controversa demolição em 1965 da Maison du Peuple de Victor Horta (1896-99) – obra-prima do Art Nouveau belga (COHEN, 2013) – que ocorreu apesar de veemente oposição de figuras como Alvar Aalto, Mies van der Rohe, I. M. Pei, Walter Gropius, Gio Ponti e Jean Prou-

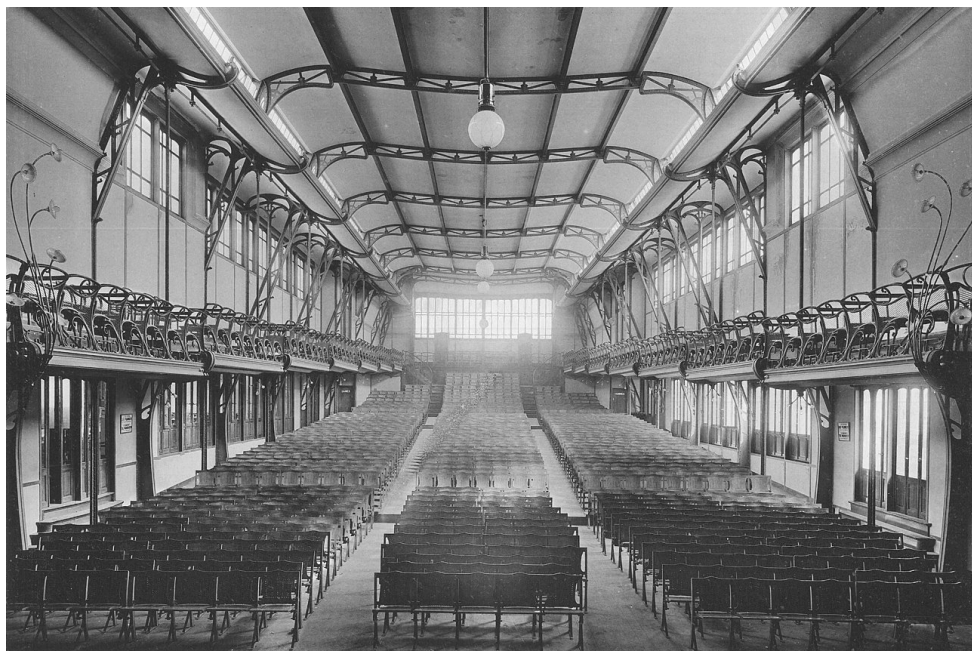


Imagem 5. Teatro e Sala de Conferências, Maison du Peuple, Bruxelas, 1896. Autor: C. G. Röder. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple,_Brussels

vé (AUBRY; HARSHAV, 2002). Mesmo o reconhecimento unânime da crítica especializada pode sucumbir a decisões políticas imediatistas.

No entanto, a vulnerabilidade da arquitetura industrializada não se restringe ao contexto europeu. No Brasil, esse fenômeno manifestou-se de forma emblemática na demolição do Palácio Monroe (1904-1976) – primeira obra arquitetônica nacional premiada internacionalmente e importante exemplar da arquitetura eclética carioca. Projetado pelo engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar, o edifício sintetizava as transformações técnicas do século XIX, incorporando novas tecnologias construtivas (ferro, aço) e refletindo a crescente complexidade dos projetos de engenharia. Como sede do Senado Federal entre 1925 e 1960, o Monroe possuía complexo valor: histórico, estético e tecnológico. Contudo, sucumbiu não apenas às campanhas difamatórias da imprensa local – que o taxavam de "monstrengo arquitetônico da Cinelândia" (BERNARDO, 2024) –, mas também a avaliações contraditórias do SPHAN e a opiniões ambíguas de Lucio Costa, que alternava entre descrevê-lo como construção "sem menor significação" e reconhecer sua "segura e requintada erudição" (MACEDO, 2012).

Esta postura reflete uma leitura reducionista que interpreta o "ecletismo como mera reprodução mecânica do passado, e não como continuidade ao desenvolvimento de um estilo do passado" (FICHER, 2018). Como observa Cavalcanti (apud BORTOLOTTI, 2015), os modernistas posicionaram-se como "árbitros do que era bom ou ruim na arquitetura", classificando a produção eclética como "hiato na linha evolutiva das construções no país" – julgamento que, paradoxalmente, não impediu que o próprio movimento moderno se apropriasse seletivamente de referências históricas.

O entendimento do ecletismo como imposição do gosto do colonizador revela a contradição de tal crítica quando confrontada com os métodos do modernismo brasileiro. Assim, projetos canônicos como o Yatch Club da Pampulha (Niemeyer, 1943-50) e a Casa de Vilanova Artigas (1949) devem claras referências à Casa Errazuris (Le Cor-



Imagem 6. Palácio Monroe, então sede do Senado Federal, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

busier, 1930), evidenciando que os princípios de apropriação e reinterpretação permaneceram, ainda que sob nova roupagem estética (FICHER, 2018).

Na origem dessa mentalidade de cruzada contra a arquitetura eclética está o Palácio Capanema, cuja concepção marca o início do período de maior prestígio da arquitetura nacional, embora traga consigo atributos considerados pela opinião estrangeira como excludentes. Como observou Argan (1954), essa arquitetura foi acusada de formalismo excessivo e distanciamento dos problemas sociais – críticas reforçadas por teóricos como Max Bill, Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner (SEGAWA, 1998; LOPES, 2005).

Não se pode negar que o Brasil recebia também exaltadas manifestações estrangeiras de apreço e reconhecimento pela arquitetura que aqui se produzia. O próprio Walter Gropius, em sua avaliação inicial da Casa das Canoas (1953) de Niemeyer, manifestou reservas quanto à sua replicabilidade, embora reconhecesse suas qualidades estéticas, considerou-a uma solução arquitetônica "não multiplicável" (PETIT, 1995). Contudo, em revisão posterior, o fundador da Bauhaus viria a reconhecer o valor singular desta obra no contexto da produção moderna brasileira (GROPIUS, 1954).

Esses debates nos anos 1950 catalisaram uma virada na arquitetura brasileira pós-Brasília. No contexto do autoritarismo militar e do crescimento econômico, emergiu um novo enfoque nos problemas urbanos – como a periferização e a expansão desordenada das cidades – e na pré-fabricação como solução técnica e social (VILELA; KOURY, 2022). Foi naquele cenário que Lelé desenvolveu sua abordagem singular, descrita por Carranza e Lara (2014) como "engajamento social com refinamento técnico".

A trajetória de Lelé revela contradições fundamentais: sua deliberada distância inicial do regime militar – motivada pela perseguição aos colegas do PCB na Universidade de Brasília e pelo receio de represálias profissionais como as sofridas por Sérgio Bernardes – deu lugar a alianças pragmáticas com agentes políticos quando estas se

mostraram necessárias para viabilizar seus projetos industriais. Como observa Recamán (2003), sua obra manteve fidelidade ao "princípio moderno da standardização", ainda que em constante tensão com a realidade brasileira.

A transição para o trabalho exclusivamente estatal a partir de 1980 marcou a maturação de seu sistema de pré-fabricação leve, dentro da lógica que definiu sua atuação como arquiteto e industrialista: "produzimos um processo para fazer muitas coisas" (LIMA, 2008). Ironia histórica: esse foco no processo, não no objeto arquitetônico, tornou-se sua maior vulnerabilidade. A dependência de reposição sistemática de componentes, somada à instabilidade política e orçamentária, criou condições para o descaso institucional (VILELA, 2018). O trágico caso do TCU de Alagoas (1997-98) – com sua notável rampa atirantada, pilotis ampliados e estrutura esbelta à beira-mar – ilustra como essa incompreensão leva à perda irreparável de obras-chave do modernismo industrial brasileiro.

PROBLEMAS CRÔNICOS, REMENDOS MODERNOS

Dentre escolas e creches demolidas em Salvador, CIACs (Centros Integrados de Apoio à Criança) em condições precárias – colocando em risco não apenas seu legado construído, mas a integridade física dos usuários –, os casos da Estação de Transbordo da Lapa (1979-82) e da Prefeitura de Salvador (1986) são ainda mais aviltantes. O primeiro por estar relacionado à proposta de implantação de mais um shopping no centro da cidade, área saturada que dispensa a criação de mais um equipamento concentrador de comércio e serviços.

A proposta prevê o envelopamento da antiga estação por um edifício de grandes proporções que avança em direção às plataformas de embarque. Dentre os problemas apontados por Campos (2015) – como adensamento excessivo em área consolidada, escala do empreendimento (equiparável ao mastro central do viaduto da estação, com altura de 45m), questão patrimonial (relação visual com o Convento da



Imagem 7. Pilotis e vestígios da rampa atirantada TCU/AL, 2017. Autor: Eurípedes Neto. Fonte: <https://euripedesneto.myportfolio.com/maceio>



Imagem 8. Estação de Transbordo da Lapa, Salvador. À dir. maquete do projeto original, Lelé (1979-82). À esq. projeto para o Shopping Nova Estação, 2019. Fonte: Instituto João Filgueiras Lima / https://www.socicam.com.br/news_nectar/terminal-da-lapa-recebe-visita-de-especialistas-em-mobilidade-da-america-latina/

Lapa comprometida, conjunto tombado desde 1938) e beneficiamento empresarial em detrimento do interesse público –, o que mais surpreende é a decisão de cobrir quase integralmente o pátio de embarque, área anteriormente descoberta, concentrando ônibus sob lajes de concreto.

A ironia histórica reside no fato de que Lelé, pressionado pela construtora OAS, desenvolveu uma versão alternativa para o shopping, apenas para ter sua proposta rejeitada pelo empresariado local como "inadequada" (LIMA, 2015). Este episódio marcou seu desencanto final com o setor privado baiano e a degradação de um marco não apenas na obra de Lelé, encerrando sua vertente brutalista em grande estilo, mas também na cidade de Salvador.

A Estação da Lapa permanece como testemunho contraditório: mesmo parcialmente descaracterizada, mantém vitalidade funcional (80 linhas, 325 ônibus/hora), comprovando o acerto de seu desenho original que, nas palavras do prefeito Kertész, visava "retirar do Centro a massa veicular deteriorante" (VALE, 2009). Não surpreende o fato dessa estação ter sido incluída na importante exposição *Latin America in construction: architecture 1955-1980* no MoMA (2015), onde suas pranchas figuraram ao lado de projetos emblemáticos como o Hospital Sarah de Brasília (BERGDOLL, 2015).

A relevância da estação ultrapassa seu reconhecimento internacional, situando-se como marco decisivo na trajetória profissional de Lelé. Trata-se de projeto que simboliza a consolidação de sua fase de maturação técnica, marcada por uma convicção quase dogmática nas potencialidades do concreto armado – característica já evidente no Centro de Exposições do CAB (1974), hoje subutilizado devido a problemas estruturais como corrosão de armaduras, degradação de painéis pré-fabricados e comprometimento dos cabos de protensão.

A Estação da Lapa representa não apenas a síntese de pesquisas anteriores do arquiteto, mas também mantém uma conexão prévia com Nova York. Concebida para

O reconhecimento tardio do brutalismo brasileiro (décadas de 1950 a 1970) como importante aspecto da arquitetura moderna brasileira (ZEIN, 2005), com qualidades plásticas, técnicas e construtivas próprias, contribuiu para o quadro acelerado de degradação dessas edificações. Na produção de Lelé, exemplos emblemáticos em Brasília ilustram essa vulnerabilidade: o conjunto da Concessionária Disbrave (1965-85), mutilado por intervenções sucessivas; a Clínica Daher (1977), submetida a reformas radicais; e a Residência José da Silva Netto (1973), cuja "atualização" em 2019 descharacterizou elementos-chave como os pilotis originais, a piscina integrada e a churrasqueira multifuncional (MANGABEIRA, 2020).

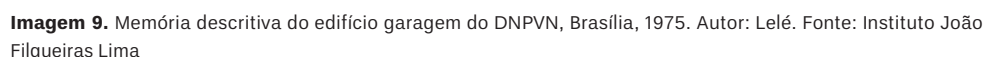




Imagem 10. Sede da Prefeitura Municipal de Salavador, Lelé, 1986. Autor: Rafael Santana. Fonte: <https://flic.kr/p/nZ9o5N>

6. Para mencionar apenas um dos capítulos mais trágicos dessa história, ver demolição da Igreja da Sé de Salvador em 1933. Para análise das transformações urbanas no sítio da atual Prefeitura, incluindo o desaparecimento do antigo Fórum e do complexo da Biblioteca/Imprensa Oficial, ver: EKERMAN, S. K. Que fique o palácio. *Jornal Metrópole*, Salvador, 20/03/2025, p. 6-7.

Na Bahia, a Prefeitura de Salvador (1986) representa uma transição fundamental na obra de Lelé, marcando seu afastamento das linguagens em concreto armado e consolidando sua fase de experimentação com pré-fabricação metálica leve. Desde sua inauguração, o prédio convive com as mais variadas opiniões acerca de sua remoção do centro histórico da cidade. Concebida como estrutura temporária em aço pré-fabricado, a sede da Prefeitura viu seu caráter provisório dissipar-se ao ser assimilada pelo imaginário coletivo da Praça Thomé de Souza.

Construído durante a segunda gestão do prefeito Mario Kertész, o edifício ainda enfrenta resistências: o Ministério Público Federal moveu ação civil pública em 2000 alegando dano ao patrimônio cultural (CORDIVIOLA, 2005), enquanto a gestão do ex-prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto (2013-2021) justificou sua demolição citando pareceres do IPHAN sobre seu caráter temporário, argumento que ignora tanto a apropriação social do espaço quanto as históricas inconsistências das políticas patrimoniais baianas.⁶

O argumento do qual se valeu o então prefeito ACM Neto para justificar o desmonte do prédio é que ele estaria cumprindo decisão judicial já transitada em julgado, sustentada pelo parecer do IPHAN que aprovou a construção do edifício em caráter temporário. Nem sempre o serviço do patrimônio acertou a mão na Bahia. Não precisamos ir muito longe da área de litígio para relembrar que o projeto de Lina Bo Bardi para a recuperação de um Pelourinho (1986-89) arruinado pelo abandono sistemático das autoridades públicas foi interrompido por “problemas políticos e, principalmente, franca oposição do SPHAN local às ideias e projetos do arquiteto” (SANTOS, 1990).

A proposta de Lina, embora concentrada nas praças da Sé, Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco, visava uma transformação global do centro histórico. Sua abordagem priorizava não a conservação material pura, mas a preservação da “alma popular da cidade” (FERRAZ, 2008, p. 270), defendendo a permanência das comunidades tradicionais nos sobrados restaurados. Contudo, suas ideias encontraram resistência dos “homens brancos da Bahia”, dentre eles o patriarca arquitetônico local, Diógenes Rebouças, que chegou a “protestar com virulência em duas ocasiões” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 398). Lelé também passou pelo mesmo processo. Embora tenha criado uma fiel equipe de colaboradores durante os anos que trabalhou

7. Prefeitura de Salvador tomba obra de Lelé. Projeto, 08/01/2021. Disponível em <<https://revistaprojeto.com.br/noticias/prefeitura-de-salvador-tomba-obra-de-lele/>>. Acesso: 26 abr. 2025

8. Notas do projeto de extensão "Relatos sobre a obra de Lelé", registro de comunicação oral. Salvador: UFBA, 2020.

em Salvador – e sua obra (de exceção)⁷ tenha inaugurado o importante processo de proteção legal (ainda que restrito à esfera municipal) – Roberto Pinho relembra que Lelé nunca foi aceito completamente na Bahia.⁸

Contudo, como observa Recamán (2003), o edifício falha em dialogar organicamente com a malha urbana colonial, particularmente na articulação entre cheios e vazios de construções e espaços públicos, justamente por não ter conseguido se livrar dessa arquitetura presa à nossa tradição moderna. (RECAMAN, 2003). Levaria mais alguns anos para Lelé desenvolver uma produção de edifícios em aço que não se limitassem à caixa de vidro miesiana. Por hora, medidas simples – como a retirada das grades que cercam o edifício atualmente, permitindo a circulação de pessoas pelos pilotis, a recuperação de seus materiais, cores e fachadas – poderiam resgatar sua vocação cívica original.

A Prefeitura de Salvador emerge assim como síntese das contradições de um Brasil recém retornado à democracia, onde os projetos modernizadores revelam a tensão permanente entre inovação tecnológica e desenvolvimento social. O edifício materializa esse paradoxo: enquanto produto arquitetônico, representa avanços da industrialização na construção civil; como processo produtivo, evidencia as limitações de uma mão-de-obra ainda alheia aos sistemas que opera. Neste contexto, a abordagem de Lelé, com suas fábricas de componentes que conjugavam hierarquia industrial e colaboração artesanal, estabelece um diálogo fundamental com a visão de Lina sobre arte popular e produção industrial. Mais que solução construtiva, a Prefeitura torna-se metáfora do desafio brasileiro: construir o futuro sem romper os elos com a cultura material que nos constitui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos anos de vida, Lina Bo Bardi afirmava que a arquitetura era um processo socioeconômico (FERRAZ, 2009). Não lhe interessava a concepção de projetos pontuais e autorais, mas instaurar um sistema de grande escala que estimularia a melhora das condições de moradia e trabalho "dos que lá já estavam", em referência aos moradores do Pelourinho antes da intervenção que acabou por expulsá-los em um processo de gentrificação que associou a região histórica à tão criticada afeição de "cidade sorvete", prevista pela arquiteta. Vitória dos burocratas e políticos do município que dissociaram o conjunto arquitetônico do Pelourinho de seu componente social, a "parte negra da cidade", (ZANIRATO, 2007) em prol de seu potencial econômico-imobiliário atrelado ao turismo. Esta foi uma batalha perdida não apenas por Lina, mas por Lelé também.

Derrota que não se limita ao âmbito local, mas revela uma contradição estrutural na preservação do patrimônio moderno no Brasil. A arquitetura industrializada de Lelé – como a do TCU em Alagoas – enfrentou o mesmo destino: construída para ser funcional, democrática e replicável, foi reduzida a ruína precoce ou simplesmente apagada, vítima da mesma lógica que transforma o patrimônio em mercadoria, esvaziando-o de seu sentido social. Enquanto o poder público celebra edifícios do modernismo canônico, obras como as de Lelé, que materializam de fato a promessa modernista de industrialização e acesso massivo à arquitetura de qualidade, são tratadas como indesejáveis.

A demolição do TCU/AL e a gentrificação do Pelourinho, ainda que em contextos e recortes temporais distantes, colocam em perspectiva um problema comum: em am-

bos os casos, o que se perde não é apenas um conjunto de formas arquitetônicas, mas um projeto de cidade – aquele que entendia a arquitetura como ferramenta de transformação coletiva, não como espetáculo isolado. Se Lina alertava que "a arte sozinha não consola" (FERRAZ, 2008, p.270), Lelé provou que a técnica sem política também não. Suas fábricas de componentes pré-fabricados, ainda que eficientes, não resistiram à descontinuidade administrativa e à falta de compromisso com a manutenção dos sistemas que criou.

O que está em jogo, portanto, não é apenas a preservação de edifícios, mas a defesa de um patrimônio como processo contínuo: aquele que valoriza não só o objeto construído, mas a cadeia produtiva, o conhecimento técnico e o vínculo comunitário que o sustenta. Enquanto o Brasil não superar a visão reducionista que enxerga a arquitetura industrializada recente como "provisória" ou "menor", continuaremos a repetir o ciclo de construir, degradar e demolir, desperdiçando não apenas concreto e aço, mas um saber coletivo que transforma técnica em cultura, e estruturas, em identidade.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Architettura Moderna in Brasile*. Comunità, Milano, v. 7, n. 24, p. 48-52, 1954.
- AUBRY, Françoise; HARSHAV, Barbara. Victor Horta: Vicissitudes of a Work. *Yale French Studies*, New Haven, n. 102, p. 180, 2002. DOI: <https://doi.org/10.2307/3090599>
- BERGDOLL, Barry et al. *Latin America in construction: architecture 1955-1980*. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- BERNARDO, André. Quem demoliu o Monroe? A história do mais polêmico prédio público brasileiro. *BBC News Brasil*. 22 out. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cdd4djpgl3eo>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- CAMPOS, Márcio Correia. Salvador, mais um shopping contra a cidade. *Vitruvius*. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 15, n. 174.03, jan. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.174/5402>. Acesso em: 27 abr. 2025.
- CARRANZA, Luis E.; LARA, Fernando Luiz. *Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- COHEN, Jean-Louis. O futuro da arquitetura desde 1889. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORDIVIOLO, Alberto Rafael (Chango). Prefeitura de Salvador: o passado no futuro e o presente no passado. *Vitruvius*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 6, n. 062.07, jul. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.062/447>. Acesso em: 27 abr. 2025.
- CRÔNICA DA DEMOLIÇÃO. Direção: Eduardo Ades. Brasil: 2015. 90 min.
- EKERMAN, S. K. Que fique o palácio. *Jornal Metrópole*, Salvador, p. 6-7, 20 mar. 2025. Disponível em: https://api.metro1.com.br/arquivos/jornal/530/ARQUIVO_JORNAL.pdf. Acesso em: 26 abr. 2025.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Imprensa Oficial SP, 2008.
- FICHER, Sylvia. *A desconstrução do Ecletismo: modernismo vs. historicismo*. São Paulo: [s.n.], 2018.
- GROPIUS, Walter. Report on Brazil. *The Architectural Review*, London, v. 116, n. 694, p. 236-237, 1954.
- KOURY, Ana Paula. *Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da*

- arquitetura contemporânea no Brasil. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Algumas questões relativas ao patrimônio industrial e à sua preservação. *Revista do IEEE América Latina*, Brasília, v. 4, p. 1-10, 2006.
- LIMA, Adriana Rabello Filgueiras. Shopping Center e a recuperação da Estação da Lapa. *Vitruvius*. Projetos, São Paulo, ano 15, n. 169.06, jan. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/15.169/5414>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- LIMA, Adriana Rabello Filgueiras; TOLEDO, Luiz Carlos. Escolas de Lelé em risco! Vamos salvar da demolição as escolas projetadas e construídas pelo arquiteto João Filgueiras Lima em Salvador. *Vitruvius*. Minha Cidade, São Paulo, ano 15, n. 179.05, jun. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/15.179/5587>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- LIMA, João Filgueiras. Fábrica de Humanidade [Entrevista a Bianca Antunes]. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 175, p. 64-70, 2008.
- LIMA, João Filgueiras. O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima). Depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LOPES, Antônio Renato Guarino. A visão estrangeira sobre a arquitetura brasileira nos anos 1950: as críticas de Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. Anais... Niterói: UFF, 2005.
- MACEDO, Oigres Leici Cordeiro. Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939). 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MANGABEIRA, Daniel. CAU/DF apela a arquitetos que preservem o patrimônio arquitetônico moderno brasileiro. Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Distrito Federal, 2020. Disponível em: <https://caudf.gov.br/artigo-cau-df-apela-a-arquitetos-que-preservem-o-patrimonio-arquitetonico-moderno-brasileiro/>. Acesso em: 27 abr. 2025.
- MARQUES, André. Sede transitória da Prefeitura de Salvador. Aspectos da racionalização e contexto histórico. *Vitruvius*. Minha Cidade, São Paulo, ano 12, n. 139.02, fev. 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/12.139/4207>. Acesso em: 6 abr. 2025.
- MOSANER, Fabio. O desenho e o processo de produção da arquitetura: João Filgueiras Lima (Lelé) e o Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS). 2021. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. Lina: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.
- PETIT, Jean. Niemeyer poète d'architecture. Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1995.
- PINHO, Roberto. Lelé: um arquiteto universal. In: RISSELADA, Max; LATORRACA, Giancarlo (Org.). A arquitetura de Lelé: fábrica e invenção. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu da Casa Brasileira, 2010. p. 47-55.
- RECAMÁN, Luiz. Lelé e a arquitetura moderna brasileira. *Trópico*, São Paulo, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/43805236/lele_e_a_arquitetura_moderna_brasileira. Acesso em: 6 abr. 2025.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roen-

- do toda nossa cidade da Bahia. Projeto, São Paulo, n. 133, p. 47, 1990.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. Oportunidade perdida (mais uma...). Ignorância e ignorância assolam o Palácio Capanema. Vitruvius. Minha Cidade, São Paulo, ano 22, n. 253.11, ago. 2021. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minha-cidade/21.253/8235>. Acesso em: 19 abr. 2025.
- SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EdUSP, 1998.
- SOLVEL, Frédéric. La disparition de la Maison du Peuple ou l'assassinat de Victor Horta. BrusselsLife, Bruxelas, 6 jan. 2015. Disponível em: <https://www.brussellslife.be/fr/article/la-disparition-de-la-maison-du-peuple-ou-l-assassinat-de-victor-horta>. Acesso em: 4 abr. 2025.
- TAYLOR, Michelle. The Commuter's Cathedral: An Examination of the George Washington Bridge Bus Station. 2012. Thesis (PhD in Architecture) – Columbia University, New York, 2012.
- VALE, Michel Hoog Chaui. Um projeto urbano com programa político municipal: a experiência do arquiteto João Filgueiras Lima em Salvador na 1ª gestão Mário Kertész (1979-1981). 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- VILELA, Adalberto. Desafios da preservação da arquitetura racionalizada de Lelé no Brasil. Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 235-252, 2018.
- _____. Industrialização na construção e brutalismo na obra de João Filgueiras Lima, Lelé. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 10., 2013, Curitiba. Anais... Curitiba: DOCOMOMO Brasil, 2013. p. 3-27.
- VILELA, Adalberto; KOURY, Ana Paula. Vertentes da arquitetura construtiva brasileira pós-Brasília. In: AZEVEDO, M. (Org.). Habitação e cidade contemporânea. Campo Grande: UFMS, 2022. p. 112-138.
- ZANIRATO, Sílvia Helena. A restauração do Pelourinho no centro histórico de Salvador, Bahia, Brasil: potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. Historia Actual Online, Cádiz, n. 14, p. 35-47, 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2529031.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- ZEIN, Ruth Verde. A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ADALBERTO VILELA

Professor da Universidade Federal de Uberlândia / Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFU).

<http://lattes.cnpq.br/1150764822335504>

<https://orcid.org/0000-0002-8132-7982>

SYLVIA FICHER

Professora Emérita da Universidade de Brasília / Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPG/FAU/ UnB).

<http://lattes.cnpq.br/3228132238224370>

<https://orcid.org/0000-0001-7455-9032>

A CASA DAS DOZE JANELAS E O TEATRO DA MEMÓRIA DO VIVER NA CAATINGA BAIANA DO SÉCULO XX

THE HOUSE OF TWELVE WINDOWS AND THE THEATER OF MEMORY OF LIFE IN BAHIA'S CAATINGA DURING THE 20TH CENTURY

Luiz Alberto Ribeiro Freire

CASA DAS 12 JANELAS
BAHIA
BARRO VERMELHO
SÉCULO XX
TEATRO DA MEMÓRIA

O viver na caatinga baiana do início do século XX exigiu uma adaptação ao clima e ao bioma gerando uma materialidade específica representada pela arquitetura, mobiliário e demais utensílios de terra, madeira, couro e ferro. Muito desse patrimônio cultural foi desprezado, arruinado, desaparecendo. A recuperação da “Casa das 12 janelas” localizada em Barro Vermelho, Distrito de Curaçá, Bahia compreendeu, na medida do possível, na preservação das técnicas construtivas, na ambientação através da reconstituição dos interiores e da tralha doméstica existente na comunidade, constituindo-se em um teatro da Memória.

HOUSE OF 12 WINDOWS
BAHIA
BARRO VERMELHO
20TH CENTURY
THEATER OF MEMORY

Living in the caatinga of Bahia in the early 20th century required adaptation to the climate and biome, generating a specific materiality represented by architecture, furniture and other utensils made of earth, wood, leather and iron. Much of this cultural heritage was neglected, ruined and disappeared. The restoration of the “House of 12 Windows” located in Barro Vermelho, Curaçá District, Bahia included, as far as possible, the preservation of construction techniques, the ambiance through the reconstruction of the interiors and the household items existing in the community, constituting a theater of Memory.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Viver no bioma da caatinga exigiu dos indígenas conhecimento de sua fauna e flora, dos riscos e benefícios à vida humana que ofereciam, e, sobretudo a ausência prolongada de chuvas; rios e lagoas temporários. Coube aos descendentes dos povos dos tempos pré-históricos essa adaptação, já que as transformações da natureza sucederam em tempos diferentes, provocando mudanças radicais na paisagem:

Há milhões de anos, toda essa região era fundo de mar. Depois, as placas tectônicas se elevaram e a região se integrou à terra firme. [...] Há apenas 10 mil anos a região era ocupada por uma densa floresta tropical semelhante à floresta amazônica. Quando terminou o último período glacial, acabaram-se os rios, a floresta foi extinta e sua grande fauna desapareceu. Surgiu uma vegetação mais rala, menos exuberante, com animais menores: era a caatinga. Dentre os rios que cortavam a região restou apenas um, o São Francisco, porque suas nascentes ficam no Cerrado, fora do Semi-Árido (MALVEZZI, 2007, p.56).

Surgiram, pois, espécies de plantas capazes de reservar água em seus âmagos e suas raízes, se desfolharem e voltarem a florescer, nas primeiras chuvas. Deve-se, pois, aos povos indígenas o legado do sobreviver na caatinga, buscando na itinerância, áreas em que a água se mantivesse por mais tempo e com ela as plantas e animais, de tal maneira, que esses povos já tinham identificado e ocupado as melhores terras, quando os colonizadores portugueses as invadiram, expulsando-os, aliando-se e apreendendo o necessário para nelas implantarem a economia do pastoreio.

Contudo as culturas dos invasores foram influentes na percepção das especificidades das culturas dos “sertões do norte” (DINIZ, 2015, p.31): Ibéricos com toda a mescla de judeus, árabes, ciganos; etnias indígenas e africanas na lida diária pela vida, em contextos mais propícios à morte. O pastoreio do gado vacum, caprinos e ovinos requeria a construção de currais, lugares em que o gado vacum era tratado para fornecer leite, carne e crias, que ampliavam o rebanho e a riqueza dos proprietários.

Narrados por escritores ditos “regionais” e valorizados pela voz dos cantores populares, fenômenos culturais resultantes desse processo multissecular de contato entre nativos, invasores ibéricos e escravos africanos amalgamaram-se no imaginário coletivo. Os tipos humanos sertanejos, suas casas, os hábitos praticados na aridez daquele meio físico e as particularidades no trato do gado introduzidas naqueles rincões tornaram-se emblemas heroicos da vida resistente ao meio áspero, de uma saga de sobrevivência às secas, às distâncias enormes, a uma paisagem que desafia a vida humana (DINIZ, 2015, p.31).

Como a atividade econômica fundamental era o pastoreio e as matrizes culturais ibéricas e africanas expressivas, desenvolveu-se sociedades em que o couro bovino e caprino se prestava a toda sorte de utensílios e equipamentos assim expostos por Capistrano de Abreu:

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os pardos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e

surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz. (ABREU, 1954, p.217/218)

De couro era a vestimenta do vaqueiro, verdadeira armadura preparada para livrá-lo da vegetação espinhenta e cheia de garranchos, pronta para atravessar a pele, ou furar os olhos quando penetrada na velocidade dos cavalos no resgate do gado desgarrado e bravo.

O DISTRITO DE BARRO VERMELHO

Derivou de uma dessas fazendas de gado dos Sertões do Norte, precisamente da Fazenda Barro Vermelho, o povoado homônimo onde se localiza a casa que denominamos “das doze janelas”, objeto de nossa análise. A memória social indica que a Fazenda Barro Vermelho foi fundada pelo casal Francisco Gonçalves Brito e Josefa da Conceição, ele proveniente da região de Riacho do Navio (atual Floresta do Navio, Pernambuco e ela filha de Joana Maria da Conceição, da Fazenda Garrote, conhecida como Joana do Garrote e ancestral comum das famílias de Barro Vermelho. O casal construiu uma casa de adobe com oito portas e quatro janelas voltadas para o norte. Essas terras foram compradas por Joana do Garrote ao Cel. Manoel Gonçalves Torres, pertencentes a Casa da Torre de Garcia D'Ávila.

De Fazenda, tornou-se Vila, tendo sido elevada à condição de Distrito em 1911. No ano de 1912 [...] chegava a Barro Vermelho quatro padres missionários: Francisco, Pedro, Inácio e Felipe pregaram por nove dias em frente à casa do Cel. Viterbo Leitão e conclamaram a comunidade para a construção da igreja, iniciando a construção ao término das Santas Missões (OLIVEIRA, 2021, p.84/85).

Os trabalhos de edificação prolongaram-se pelo “ano de 1917, sendo entronizada no altar-mor a imagem em gesso policromado de seu padroeiro, São João Batista, no ano de 1919. Imagem comprada pelo Capitão João Honório de Oliveira e João Paulo de Sena com o concurso de outros filhos da terra” (OLIVEIRA, 2021, p.85). No retábulo-mor além do padroeiro no nicho central, nos nichos laterais são ocupados pelas imagens em gesso policromado do Sagrado Coração de Jesus em corpo inteiro e de N. Sra. do Perpétuo Socorro. Na nave foi colocado e um oratório de madeira neogótico com a imagem de N. Sra. de Fátima em gesso policromado. O nicho foi confeccionado pelo marceneiro Milton Araújo, de Curaçá.

Orbitando em torno do distrito de Barro Vermelho há fazendas, algumas delas muito antigas como a Fazenda Cacimba da Torre, Ipueira, Bom Jardim, Recanto, Espírito Santo, Umburana, Mandacaru, Gavião, São Gonçalo, Sítios Novos, Água Fria, Juá, Santo Antônio, Morro Branco, Linguíça, Melancieira, Muritiba, Fazenda do Meio, Caraíba dos Gomes, Carrapicho, Angico. Cada uma dessas fazendas abriga casas e currais dos herdeiros da terra. Muito raramente uma fazenda tem um só proprietário, podendo os seus herdeiros se afazendarem quando constituem família, ou em qualquer tempo.

A população que vivia e ainda vive nessas propriedades sempre teve como centro social, comercial e religioso o Distrito de Barro Vermelho. Uns transitam diariamente e



Figura 1. Fotografia área de Barro Vermelho, Distrito de Curaçá, Bahia, onde se vê a Casa das 12 janelas situada defronte a lateral da igreja. Foto de Lucas Oliveira, 2024.

a maioria nos finais de semana para os cultos religiosos católicos e neopentecostais; jogo de futebol, corridas de argolinha, visitas aos parentes e amigos (quase todos tem algum vínculo de parentesco), conversa nas portas das casas, nos bares e na praça. Em ocasiões de festas o lugar recebe filhos, descendentes e amigos, que moram em cidades próximas, como Juazeiro, Petrolina, Uauá, Pinhões, na sede, Curaçá e de lugares mais distantes como São Paulo e Pará. Uma grande festa é a de seu padroeiro, São João Batista, que se comemora com a novena, culminando com a procissão à tarde do dia 24 de junho. Eventualmente, nas cavalgadas, Rodas de São Gonçalo há um afluxo de pessoas maior, mas nunca comparável ao São João. Outrora a feira, que se realizava as quartas-feiras era um grande atrativo para a população das fazendas.

Em 2014, com a chegada da água potável encanada, feito do Governo do Estado na Gestão de Jacques Wagner, intermediado pelo cantor Adelmário Coelho, natural do lugar, o distrito conheceu um crescimento na construção de casas, originando novas ruas e consolidando outras, mas parece experimentar um declínio populacional, que migra em busca de trabalho, pelas mesmas razões que os antepassados migraram a partir da década de 1960.

Alguns filhos da terra, já aposentados, optaram por fixar residência, outros como o Cel. Jahir Gomes, recuperou cerca de cinco casas antigas, construiu uma, um Centro Comunitário. A suas expensas, plantou dezenas de árvores, mangueiras, qualificando a paisagem urbana na quadra da igreja católica e na rua transversal até na quadra seguinte.

A CASA DAS 12 JANELAS

Tratamos aqui por esse nome pelo fato de a casa possuir doze janelas, cinco na fachada voltada para a lateral da igreja católica, seis na fachada principal, voltada para o beco e uma interna voltada para o quintal. Entretanto é costume local distinguir as casas pelo nome dos proprietários e de seus moradores. Para a comunidade local essa casa é a “casa de Lula, ou de Lulinha” apelido pelo qual sou chamado desde criança e no diminutivo, pelos familiares.



Figura 2. Retrato de Cirilo Gonçalves Martins, existente na Fazenda Água Fria, cópia cedida por Joselita Martins.

Fica situada na quadra mais antiga do Distrito, a poucos metros da antiga sede da fazenda Barro Vermelho, demolida. Durante muito tempo a “casa das 12 janelas” permaneceu isolada, associada a casa vizinha, edificada por Isaias Martins da Silva (Irmão de Rosália Martins Ribeiro – minha bisavó materna) e vendida à família de Alipio Gonçalves Martins e Acidina Fonseca Martins. Essa casa vizinha também se distingue arquitetonicamente das demais casas, apresentando ornatos na fachada. As duas casas se destacam do conjunto, com muitos aspectos comuns às moradias do lugar e dos sertões do norte.

Sua edificação foi promovida por “Cirilo Gonçalves Martins (cerca de 1865 - faleceu em 5 de outubro de 1942, com cerca de 77 anos de idade). Avô de Hélio Coelho Oliveira, por ser pai de Diva Coelho Martins (Diva Coelho Oliveira), mãe de Hélio Coelho Oliveira” (OLIVEIRA, 30 jan. 2014), casado com minha tia materna Letícia Ribeiro. Hélio Oliveira, por ampla vivência e boa memória aos 88 anos de idade, foi o principal informante sobre a casa.

Cirilo era tio da minha bisavó materna Rosália Félix Martins (Ribeiro) – Lilia, por ser irmão da mãe de Lilia, minha trisavó, Felismina Felix Martins (Fininha).

“Cirilo era neto de Francisco Gonçalves de Brito e bisneto de Joana do Garrote, ancestral comum das famílias de Barro Vermelho” (SANTOS, 2022, p.231).

Casou-se em primeiras núpcias, por volta de 1900, com Josefa Coelho Martins, gerando uma prole composta por Diva Coelho (Martins) Oliveira; Zilda Coelho (Martins) Oliveira, Odilon Coelho Martins e Olivia Coelho Martins (dos Santos).

Zilda Coelho (Martins) Oliveira casou-se com João Honório Oliveira Filho. O casal habitou a casa das 12 janelas durante toda a vida, desde 1928, e nela tiveram três filhos: Ezilda, Nelzito e João Coelho Oliveira. O primeiro quarto da casa era destinado ao terceiro filho de Cirilo, irmão de Zilda, Odilon Coelho Martins, solteiro, morava na fazenda Água Fria, mas vinha constantemente à Barro Vermelho, pois zelava pela Igreja de São João Batista. Zilda dava aulas das classes primárias no salão e tocava flauta doce na igreja, Odilon tocava clarinete. Esse conhecimento musical foi cultivado pela família Martins (OLIVEIRA, 30 jan. 2014).

João Oliveira (neto de Cirilo), que morou na casa desde o nascimento informou que:

Cirilo era criador de gado, caprinos e ovinos na Fazenda Água Fria. Sua avó, Josefa, a primeira mulher de Cirilo, faleceu do parto de sua mãe Zilda em 1902. Zilda foi criada na Fazenda Linguíça, vindo a se casar com seu pai, João Honório Oliveira Filho (1902-1974). Seu pai criava e comprava gado para negociar no Rio Branco, no Acre. Conduzia o gado viajando no lombo de burro. A família deixou a casa em 1972, sua mãe era professora, ensinava o supletivo em casa e tocava flauta doce em casa e na igreja (OLIVEIRA, 15 set. 2024).

João Oliveira estimou o ano de construção da casa em 1902, mas Jacqueline Amorim “colheu informação de Dilson Oliveira Martins, que afirmou ter sido a ‘casa das 12 janelas’ construída em 1901 e que a casa vizinha foi erguida no ano seguinte” (AMORIM, 15 set. 2024). A casa tem hoje 123 anos de existência e sua construção antecedeu 11 anos a construção da igreja (1912).

A casa passou a pertencer a “Antônio Coelho Oliveira (Tote), filho de Diva Oliveira e irmão de Hélio Oliveira, que a vendeu para o casal Eliel Fernandes Ferreira e Carmem



Figura 3. Casa das 12 janelas, Fachada voltada para a lateral da igreja, antes da intervenção 2013-2014 – Foto de Luiz Freire



Figura 4. Casa das 12 janelas, Fachada voltada para o beco (Oitão) antes da intervenção, 2013-2014 – Foto de Luiz Freire



Figura 5. Casa das 12 janelas – telhado original, 2013-2014, Foto de Luiz Freire

Oliveira" (OLIVEIRA, 30 jan. 2014). Em 5 de novembro de 2012 adquiri a casa ao referido casal por R\$12.500,00 (Doze mil e quinhentos reais), iniciando aí sua recuperação.

Caracteriza-se a casa por suas grandes dimensões: (8,67 m de frente-fachada voltada para a lateral da igreja por 22,66 m de fundo – fachada voltada para o beco); pelo número de janelas retangulares, dispostas em ritmo harmonioso, por serem elas contornadas por cercaduras de alvenaria; por pilastras e cornijas na fachada voltada para a igreja, por possuir um pé direito alto, de 5 metros na cumeeira do primeiro corpo e por se constituírem as paredes externas de adobes (tijolos) assados, o que dava maior segurança estrutural.

As dimensões das janelas variam; as 5 voltadas para a igreja, da direita para a esquerda da fachada, medem: 137x86cm; 137x88cm; 138,87cm, 134x77cm.; 135,5x77,5cm.; as 6 janelas que se abrem para o beco medem: 131x77,5cm.; 131x78cm.; 131x78cm; 130x78cm.; 131,5x78cm.; 130x78 cm. A 12ª Janela voltada para o quintal mede: 123x70 cm.

Maior cuidado foi dispensado a fachada voltada para a lateral da igreja, lembrando que á época da construção a igreja ainda não existia, mas por ser voltada para a única quadra do povoado, essa fachada mereceu um tratamento mais primoroso, erudito, pois pilastras, cornijas e cercaduras figuram nos tratados arquitetônicos europeus do século XVIII e XIX. A erudição também se estabelece na equilibrada relação de proporção entre as janelas, o espaço entre elas, a distância delas em relação a base da calçada e o cornijamento, assim como a distância entre as janelas dos extremos e as pilastras, entre outras medidas da fenestração abaixo detalhadas, que demonstram o planejamento utilizado, considerando as variações de medidas típicas da época.



Figura 6. Casa das 12 janelas depois de recuperada, 2018. Foto de Luiz Freire.

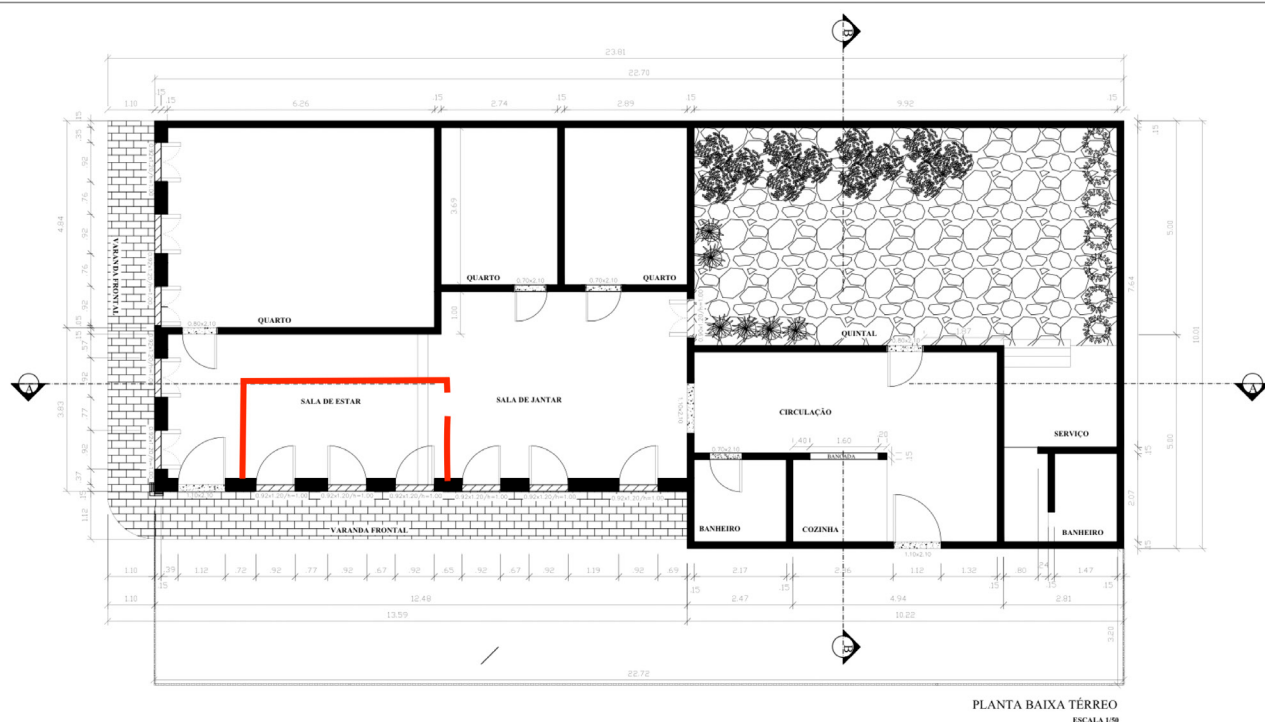


Figura 7. Planta Baixa da Casa das 12 janelas com a indicação em linhas vermelhas do quarto suprimido, 2024. Desenho em Autocad de Ana Camile Silva Santos.

Distância das janelas com cercaduras em relação a base da calçada	Variação de 90, 91 e 92cm.
Distância entre as janelas com cercaduras em relação a primeira secção das cornijas	41cm
Altura do cornijamento	43cm
A soma da distância entre as cercaduras das janelas e a primeira secção de cornija com o total de cornijas é igual a 84cm, número próximo dos 90cm da distância entre as molduras das janelas e a base da calçada que é de 90 a 92cm.	
Cada pilastra mede cerca de	30cm
A distância entre as janelas dos extremos da fachada com as cercaduras e as pilastras	30cm
A distância entre as janelas com cercaduras	42, 43cm
A menor largura das cercaduras	14, 15cm
Largura das aberturas das janelas da direita à esquerda da fachada	82; 84,5; 82,5; 73; 78,5cm

Figura 8. Tabela descritiva com medidas de fenestração

Possui uma calçada elevada na fachada voltada para a igreja (a altura varia de 54,5 a 25 cm), e na calçada da fachada principal, voltada para o beco, a altura varia de 76 a 48 cm, acompanhando o declive do terreno. Tais caracteres que a diferencia das demais casas do povoado demonstram o poder econômico do seu construtor/primeiro proprietário, proveniente das rendas do criatório e comércio de bovinos, caprinos, ovinos, equinos e muare. Seu protótipo pode ser encontrado em casas urbanas de esquina, nas cidades coloniais costeiras e sertanejas, não sendo, contudo, banais.

As duas fachadas receberam tratamento cuidadoso, sendo a fachada voltada para a igreja dotada de elementos da arquitetura clássica; A parede é limitada por pilastras, um em cada extremidade, havendo cornijas no beiral. Da calçada de ladrilhos de barro assado até o beiral a parede mede 3,45m. Há pilastras lisas nos dois extremos, terminadas por molduras e base trabalhada com molduras e cornijas ressaltadas no extremo superior. Essas cornijas emendam com as demais que formam o beiral.

As cornijas são compostas de quatro molduras convexas de proporções diferenciadas, em ordem crescente e intercaladas por molduras convexas. A quarta moldura é inferior e mais estreita, e delimita um friso estreito. Esse cornijamento não se repete na fachada voltada para o beco (o oitão), que, apesar de ter a porta de entrada, não recebeu o mesmo tratamento erudito da fachada voltada para a igreja. Lembrando que a casa antecede a igreja e de que essa referência só passou a existir com a construção do templo em 1912. A referência era a quadra fundadora do povoado, na qual as demais famílias, a maioria parentes, habitavam. A intenção foi a de fazer mais bela a fachada voltada para a quadra.

Desenvolvem-se os cômodos no sentido longitudinal do terreno. A partir da porta de entrada principal localizada na fachada voltada para o beco, havia um pequeno vestíbulo e logo a frente um salão que servia para “festas, escola primária e quarto de dormir de hóspedes que vinham para a festa do padroeiro” (OLIVEIRA, 15 set. 2024), era o único cômodo social, cujas três janelas se abrem para a lateral da igreja. Somente avançava-se do vestíbulo para a parte íntima da casa, aqueles que passavam por uma porta de “umburana de cheiro”, que ficava à frente do corredor e que tem o terço superior vazado com torneados. Essa porta foi deslocada para a entrada do salão em época imprecisa.

A parede da lateral direita do corredor definia o primeiro quarto, destinado a Odilon Coelho Martins, demolido pelos proprietários anteriores, cuja porta de entrada abria-se para a sala de jantar, sendo o único quarto dotado de janelas, três das seis voltadas para o beco. “Odilon morava na Fazenda Água Fria, tocava clarinete e ze-

lava pela igreja organizando a festa de São João Batista. Se instalava no seu quarto desde o dia 15 de junho e só retornava à fazenda no dia 26" (OLIVEIRA, 15 set. 2024).

Da sala de jantar arejada por mais três janelas que dão para o beco, abre-se as portas de dois quartos, um maior, outro menor, destituídos de janelas. Esses cômodos integram o primeiro corpo da casa, seguindo-se o segundo corpo, à direita, de pé direito mais baixo, de largura mais estreita e que segue até o final do terreno, formando um "L" e definindo o quintal.

Da sala de jantar acessa-se o segundo corpo onde havia a despensa e a cozinha com o fogão de lenha. Por uma porta passa-se para o quintal, com demais cômodos completando o segmento do "L" e por outra cortada ao meio se acessava o beco, sendo a segunda porta voltada para a rua. É portanto, uma divisão muito simples, mas que atendia a tradicional preservação da intimidade da família, cujo acesso só era dado às pessoas de confiança.

Do ponto de vista do sistema construtivo a casa se assemelha as demais do lugar, pelo menos as mais antigas, pela elevada altura das calçadas; pelo pé direito alto, cerca de 5 metros, o que proporciona um conforto térmico, pois o ar quente que penetra através das janelas sobe e é renovado; pelo uso de tijolo de adobe, ou de adobe assado, esses adobes medem cerca de 35x23x9 cm.; argamassa de argila, areia e cal.

O traço da argamassa de assentamento e reboco se perdeu não havendo preservação do saber; pelo uso ordinário de telhados de duas águas e, em especial, pela existência de estruturas em formato de "moringa", ou "pote", que prolongam verticalmente sobre as paredes internas e sustentam as terças do madeirame do telhado. Na casa em lide as "moringas" maiores sustentam as terças imediatamente próximas a cumeeira e as "moringas" menores as terças mais distantes da cumeeira. O piso também era comum, constituído de ladrilhos de barro cozido quadrado, também conhecido como tijoleira.

A INTERVENÇÃO

Quando a casa foi adquirida em 2012, seu estado de conservação era precário para um imóvel centenário, que não tinha passado por grandes obras de conservação. O ponto mais vulnerável era o telhado, formado por madeiras da caatinga: baraúna, aroeira e angico, madeiras irregulares desbastadas manualmente. Sua substituição se impunha, mas não me era confortável renunciar a suas características originais, mas tive que fazê-la substituindo todo o madeiramento por massaranduba, afinal já não é mais possível, do ponto de vista ecológico retirar madeiras da caatinga, bioma tão devastado. Não pude acompanhar a obra, pretendia somente substituir a madeira comprometida por cupins, pensei em mesclar com as novas, aparelhadas, mas fui aconselhado a trocar por inteiro. Trabalharam nessa substituição muitos homens do lugar, como Gilmar Oliveira, Ademezio (Bezo), Tutu Bogo, alguns mais velhos e experientes.

As telhas em grandes formatos (cerca de 38x26cm) foram mantidas e lavadas por Rosilda Oliveira, procedimento impróprio, porque remove uma camada formada na queima e que impermeabiliza as telhas. Elas ficaram mais porosas e sentimos isso no período das chuvas.

O serviço de pedreiro foi realizado pelo mestre de obras carioca André Divino, integrante da equipe do filme "Gonzaga de pai para filho" e que permaneceu em Barro Vermelho. Teve como ajudantes: Raoni, João, Gilmar Oliveira, entre outros.

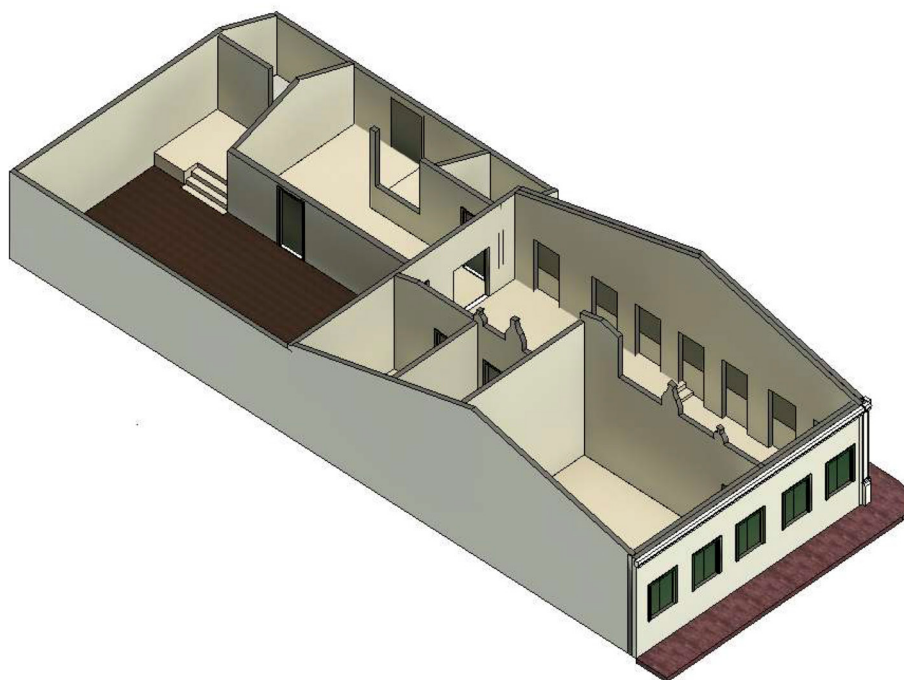


Figura 9. Maquete digital da Casa das 12 janelas- Fachada para o lado da igreja e interior de frente a fundo. Trabalho de Ana Camille Silva dos Santos, 2024.

Decidi restituir os ladrilhos de barro cozido ao piso de toda a casa, pois os antigos tinham sido encobertos por uma nata de cimento afagado (queimado), conforme moda da segunda metade do século XX. Quando iniciou a remoção da nata de cimento, revelou os ladrilhos de barro (tijoleira) por baixo, embora manchados e, como já havia encomendado três milheiros de ladrilhos a oleiros de Juazeiro da Bahia, mantive a substituição.

Os novos ladrilhos substituíram os antigos, manchados, menos no quarto menor, cujo piso original estava intacto. Por ocasião da retirada dos ladrilhos antigos uma nova revelação surpreendeu a todos, os ladrilhos eram assentados sobre uma manta de areia muito fina, sem qualquer argamassa, e um rejunte muito estreito, cujo traço não foi preservado. Tal assentamento evitava a quebra, ou rachadura dos ladrilhos no pisoteio diário, a manta de areia fina amortizava o impacto. Essa manta foi permutada por uma camada de concreto sobre a qual os ladrilhos novos foram assentados por meio de argamassa de cimento.

O primeiro quarto, o único com janelas, já tinha sido demolido em época anterior, decidi não o reconstruir, mantendo o vão aberto da porta de entrada à sala de jantar, já que a delimitação da zona íntima da casa tinha sido desfeita, com a porta deslocada para o salão. Havia uma divisória de alvenaria construída posteriormente, que resguardava a sala de jantar e os quartos, solicitei a demolição por ser um corpo destoante.

Na cozinha, dantes formada por uma despensa e o fogão à lenha, os moradores anteriores já tinham usado parte da área da despensa para um banheiro. Nas casas tradicionais do lugar banheiros e especialmente as privadas eram situadas no fundo do quintal. Ampliei o banheiro/sanitário, diminuindo mais ainda a área da despensa e reconstruí o fogão à lenha posicionando-o no fundo da cozinha. Um cômodo contí-

guo a cozinha, acessado pelo quintal, que funcionava como oficina, foi transformado em uma área de serviço com a lavanderia, deslocada da trazeira da sala de jantar, ao fundo da área de serviço foi construído outro banheiro/sanitário. No quintal as paredes delimitadoras foram rebocadas, pois estavam com os adobes aparentes, desde a construção da casa.

De acordo com informações dos mais velhos, a casa inteira era caiada, restituímos, pois, a cor branca nas paredes externas e internas. As janelas e portas de tiras de madeira da caatinga, unidas por duas traves, estavam muito estragadas, sem qualquer possibilidade de recuperação. Encomendei outras de angelim pedra à Marcenaria Biu (Abdias) Gomes, no Uauá, com o mesmo modelo e a troca foi realizada através de padronização das dimensões, já que as originais diferiam. Fez esse serviço Rauenes e Romário Leitão Martins. Todas elas foram pintadas com tinta óleo fosca na cor verde colonial, conforme indicado nos resquícios de tinta que havia nas velhas janelas e portas.

O TEATRO DA MEMÓRIA

Acerca do mobiliário existente na “casa das 12 janelas” no longo período habitado pela família de João Honório e Zilda Oliveira, João Coelho Oliveira lembrou que:

Na entrada, logo após a porta havia cadeiras de madeira. O quarto do tio Odilon tinha uma cama com colchão e um baú. O quarto contíguo ao salão era dos seus pais. Nele havia uma cama de casal, de cedro, com cabeceira e pés encurvados, e colchão de lã de seda. O terceiro quarto era meu e de meu irmão Nelzito, dormíamos juntos na mesma cama, cujo formato era parecida com a de meus pais. Na sala tinha um guarda louça, uma cristaleira e a mesa. Em um canto ficava as morningas,



Figura 10. Ambientação da sala de estar, vendo-se ao fundo a sala de jantar, 2024. Foto de Luiz Freire.



Figura 11. Sala de jantar da Casa das 12 janelas, 2024. Foto de Luiz Freire.

potes e copos. As cadeiras eram de madeira com assento de couro, provenientes de Januária, Minas Gerais. Na cozinha tinha um fogão à lenha e uma despensa. A privada ficava no muro (OLIVEIRA, 15 set. 2024).

Sem conhecer esse relato e inspirado pelas memórias de infância defini que tipo de mobiliário colocar na casa, considerando sempre a lembrança do que vi na minha infância e juventude vivida nos anos de 1960-70.

Procurei dotar a casa de uma ambiência que lembrasse as casas do lugar, que visitava quando criança. Em geral essas casas tinham poucos móveis, de várias décadas, poucos de “estilo”, ou seja construídos a partir dos cânones do mobiliário europeu com as adaptações locais. Os modelos eram copiados pelos marceneiros a partir de ilustrações de revistas e outros impressos.

A iluminação foi resolvida com a colocação de globos antigos em cada ambiente, adquiridos em antiquários e pendentes por único fio em cada ambiente.

O mobiliário mais representativo foi doado por minha madrinha, Edna Garrido Ribeiro, que estava desfazendo a sede da Fazenda Itamarati, uma fazenda com mais de duzentos anos. Dela recebi uma cama que pertenceu aos seus avós paternos (Isabel Augusta de Oliveira e Josino Alcides Ribeiro – da Fazenda Ipueira), meus parentes. Trata-se de uma cama de casal atípica, do século XIX, inspirada no estilo Império, com cabeças de cisnes nas cabeceiras e entalhes nas abas laterais e também nos pés e cabeceira. Nela há resquícios de pintura e douramento. Coloquei no salão, que foi transformado em quarto principal, onde foi localizado uma cômoda proveniente da mesma fazenda, um guarda roupa antigo de linhas simples doado pela amiga Florence Lebram, uma mala de couro adquirida em antiquário e muito usada nos sertões,

uma cômoda-lavatório adquirida em antiquário, um móvel muito usado em sedes de fazenda abastadas e casas urbanas entre o final do século XIX e metade do XX, quando a higiene pessoal era realizada nos quartos e uma mesinha com um oratório de madeira “*art-nouveau* caboclo” adquirido em antiquário e proveniente da cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia e um genuflexório antigo com assento de palhinha adquirido em antiquário.

Na atual sala de estar, na entrada da casa, dispus um banco de madeira de demolição, imitação de antigos; um suporte de madeira antigo e cachepô de metal prateado com folhagens de plásticos e flores de papel crepom e de seda; retratos dos meus ancestrais maternos: (Bisavós (Rosália e Juvino Ribeiro), ela sobrinha do construtor da casa; avós (Francisco e Alice Ribeiro) e minha mãe (Maria Alice Ribeiro Freire – Marli), em molduras antigas de variados formatos; uma cristaleira muito simples, geralmente encontrada em casas humildes, que os antiquários denominam de “Mariazinha”. Na parede, acima da cristaleira, três patos em voo de porcelana policromada, de parede, em três tamanhos, estão dispostos em diagonal ascendente, disposição muito usada para andorinhas e patos em voo de porcelana nas casas da primeira metade do século XX.

Um cabide de madeira, proveniente da Fazenda Itamarati, também doado por Edna Ribeiro, típico das casas sertanejas. Sobre ele candeeiros de flandres, e estribos, chocalhos e chapéu de couro pendurados. Nesse ambiente há uma espreguiçadeira de madeira e lona, que deita completamente, cabide e espreguiçadeira doados por minha madrinha. Essa espreguiçadeira já existia quando eu era criança, data portanto, de anterior a 1962, ano do meu nascimento. Nas paredes ainda têm fotografias de antepassados maternos, como a de minha madrinha Edna Ribeiro, seu pai. Edson Ribeiro (médico, prefeito, deputado estadual e educador juazeirense), minha tia Leatrice Ribeiro e uma tia de meu bisavô, Cota Nunes.



Figura 12. Salão transformado em quarto, onde se vê a cama do século XIX que pertenceu ao casal Isabel Augusta Oliveira e Josino Alcides Ribeiro. Foto de Luiz Freire.

Na sala de jantar as dádivas de minha madrinha dão o tom de originalidade sertaneja, com a ampla mesa de madeira, com os extremos curvos, travejamento ondedado, com seis lugares. Mesa na qual comi na infância, na Fazenda Itamarati e o guarda-comida, esse um móvel que precede a geladeira, pois as laterais e a frente são parcialmente revestidas por uma tela de arame (hoje de nylon) com a finalidade de os alimentos derivados do leite, queijos, requeijões, coalhadas, bolos, fossem guardado, arejados e livres de insetos, como as moscas, abundante em lugares onde há leite. No extremo superior desse móvel há uma gaveta para a guarda de talheres. Sobre ele coloquei ferro de engomar à brasa, galinha de arame para conter ovos, chaleira de ferro e de flandres.

Compõem ainda esse ambiente três guarda-louças, um muito simples, de linhas retas, presenteado pelo amigo de infância, Geraldo Pontes e outros dois mais elaborados, representativos do “art-nouveau caboclo” muito simplificado e das soluções mistas de artesanato e indústria. Nesse ambiente ainda há outro cabide de madeira, cópia dos antigos, que servia e serve como suporte para candeeiros, moringa de barro. Há também um lampião típico de vidro pendurado na parede, uma estampa do Sagrado Coração de Jesus (séc. XX) emoldurada adornada com um pequeno vaso de porcelana de parede com flores de tecido, e outra de São José (primeira metade do século XX), também com vasinho de parede com flores.

A mesa é coberta cotidianamente por toalha de encerado e em dias especiais por toalha branca bordada. Um vaso antigo de louça policromada exhibe ramo de flores de plástico, comuns nas casas da primeira metade do século XX. Sobre os guarda-louças estão distribuídos vasos de flores de plástico e tecidos, lampião com bojo de metal e manga de vidro, biscoiteira antiga de vidro, castiçal de porcelana e jarra de porcelana. As cadeiras são do tipo retráteis de madeira com o assento de sola lavrada, muito usadas na região, cuja tradição do fabrico permaneceu na cidade mineira de Januária, onde encomendei 18 delas. Há memória do fabrico delas na primeira metade do século XX, no distrito de Poço de Fora, a poucos quilômetros de Barro Vermelho.

Todos os utensílios domésticos de porcelana e vidro são novos, mas evocam modelos do passado novecentista, como manteigueiro de vidro com tampa, louça com delicada decoração em azul, copos, biscoiteiras antigas de vidro azul, farinheira de madeira; vaso de vidro verde de inspiração “art-nouveau/ar-decô”; xícaras de vidro decoradas com bolinhas em relevo, etc.

No quarto do meio, coloquei uma cama “art-nouveau caboclo” adquirida em antiquário, mesa com pernas torneadas e duas gavetas, e um guarda-roupa em estilo semelhante ao da cama. No terceiro, quarto, o menor, coloquei duas camas, reinterpretações da cama patente e uma cômoda “art-nouveau caboclo”.

Na cozinha coloquei mesa de madeira antiga com gaveta e cadeiras, banco com potes de barro, banco confeccionado com as madeiras das antigas janelas da casa; prateleira com painéis de barro e de alumínio e sobre o fogão de lenha painéis de ferro e mesas de apoio novas de madeira; gamelas de madeira e tachos de cobre pendurados por cordas no telhado.

No quintal plantei árvores frutíferas e plantas medicinais, algumas com valor simbólico, como o pé de pinha, que lembra o carinho da bisavó, moradora do lugar, que mantinha dois pés de pinha, um meu e outro de meu irmão (Antônio Freire) e nos enviava em sacos separados com o nome escrito as pinhas produzidas pelos respec-

tivos pés. Há um pé de romã, pitanga um limoeiro. Para fazer o jardim da frente tive que cercar com grades cuidadosamente desenhadas para não agredirem o entorno, manufaturadas em ferro na serralheria de Angelita Cabral, no Uauá. Nele plantei um ipê amarelo, e plantas que via na minha infância, sobretudo as aromáticas; jasmims, veludo, camélia, roseiras, trombeta de anjo, rabo de gato e mimo do céu, mudas doadas por amigos como Miguel Ângelo Santiago e Sônia Simon.

Mobiliário, objetos antigos, atuais que evocam os antigos, a disposição das peças, os ladrilhos do piso, tudo que compõe a casa, atíça a memória das pessoas que visitam, vindas de toda a parte. Há sempre algo que remete a casa dos avós, à memória da infância.

As ambientações, como concebi, nunca existiram por completo na casa, o mobiliário era mais reduzido, nos quartos os ganchos de metal indicam o uso de redes, móvel comum nas casas sertanejas. O arranjo atual, que compõe essa memória, graças as intenções de recuperação do antigo e o do parecer antigo, a casa tornou-se um lugar visitável, que alguns desejam conhecer, mesmo porque não há outra com essas características no distrito, sua fama já extrapola as divisas do município.

Ulpiano Menezes recuperou em uma abordagem crítica, a análise de “Eilean Hooper-Greenhill (1988) sobre as denominações das coleções renascentistas como “Theatrum” relacionando a etimologia do verbo grego “ver” (theáomai), cujo sentido evoluiu em torno “da articulação de imagens a lugares e espaços, para assegurar a rememoração” (MENEZES, 1994, p.9), aplicando-o ao surgimento do museu como Teatro da Memória por acreditar ser o sistema mais eficiente que a escrita e outros sistemas intermediados de registro já que a matriz sensorial facilita a rememoração” (MENEZES, 1994, p.9/10). Evolui em torno da complexidade das linguagens expositivas em relação a história. Entretanto o conceito de Teatro da Memória se aplica bem ao arranjo que fiz na Casa das 12 janelas, não havendo a intenção de se constituir um museu, apesar de ter eu a formação de museólogo. Não havendo o propósito de museu, termina sendo por falta de iniciativas governamentais nessa direção e pelos poucos atrativos do lugar.

O teatro da memória por mim concebido destoa da cultura de reforma e renovação predominante e promotora da substituição e mudança de tudo que é original, perdendo-se com isso os saberes e fazeres, a exemplo da prática construtiva tradicional em adobe, apropriada ao clima da caatinga, mais barata e acessível, mas substituída pelas atuais, baseada no cimento, concreto armado, blocos, ferro, cerâmicas, porcelanatos e esquadrias de ferro, materiais caros e comercializados nas cidades. Casas inteiras de adobe são abandonadas e com isso o patrimônio cultural da caatinga desaparece antes de ser plenamente conhecido.

Há contudo, os que consideram essa relação com os “passados” saudosismo e contrária ao dinamismo da cultura. Entretanto a questão da preservação do patrimônio na contemporaneidade implica em ações de sustentabilidade e afeta diretamente a ideia de preservação da natureza, contrariando a lógica capitalista de exploração e exaustão dos recursos naturais. O mais frustrante nessa experiência é que minha atitude não serviu de exemplo, como ingenuamente pensei, embora tenha se constituído em um marco que agregou valor a localidade, mesmo sem o reconhecimento dos gestores municipais, que não se movem para qualificarem o beco frontal à casa.

REFERÊNCIAS

- MALVEZZI, Roberto Semi-arido uma visao holistica. Brasilia: Confea, 2007. 140p. – (Pensar Brasil).
Disponivel em: <https://robertomalvezzi.com.br/wp-content/uploads/2016/06/php-CD04mz.pdf> Acessoem: 19 jun. 2024.
- DINIZ, Natalia. Um sertao entre tantos outros. Sao Paulo, SP: Versal, 2015.
- ABREU, Jose Capistrano de. Capitulos de história colonial (1500-1800). 4a ed. Rio de Janeiro: Livraria Briquet, 1954.
- OLIVEIRA, Helio Coelho. Barro Vermelho da minha vida Juazeiro da minha gratidão. Juazeiro, Ba. Gráfica da cidade, 2021.
- OLIVEIRA, Helio Coelho. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, 30 jan. 2014.
- SANTOS, Ivete Ribeiro. Barro Vermelho – Historico e genealogia. Barra Bonita, SP: Solidum editora, 2022.
- OLIVEIRA, Helio Coelho. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, 30 jan. 2014.
- OLIVEIRA, João Coelho. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, 15 set. 2024.
- AMORIM, Jacqueline Oliveira. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 15 set. 2024.
- OLIVEIRA, Helio Coelho. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, 30 jan. 2014.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico . Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9–42, 1994. HYPERLINK "<https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>" DOI: 10.1590/S0101-47141994000100002. HYPERLINK "<https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>" Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>.. Acesso em: 6 jun. 2025.

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE

Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal (2001), com tese intitulada "A Talha Neoclássica na Bahia". Desenvolve pesquisas sobre a arte da talha nas igrejas baianas dos séculos XVIII e XIX, bem como sobre pintura e escultura sacras de tradição católica. É professor da Escola de Belas Artes da UFBA, atuando no PPGAV / EBA-UFBA. Vencedor dos prêmios Clarival do Prado Valadares, da Organização Odebrecht (2005), e Sérgio Milliet, da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA (2006). Integrou o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN e participa dos grupos de pesquisa MODOS e Perspectiva Pictorum.

luizfreire196@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6943378023348996>

<https://orcid.org/0000-0002-1279-1503>

BELO(S) HORIZONTE(S) EM CONFLITO: A ARTE URBANA EM DISPUTA PELA ESTÉTICA DA CIDADE

BELO(S) HORIZONTE(S) IN CONFLICT: URBAN ART IN A DISPUTE OVER THE CITY'S AESTHETICS

Luísa Fernanda Silva Lourenço

René Lommez Gomes

ARTE URBANA
ESTÉTICA
CIDADE
DISPUTA
MEMÓRIA

A estética urbana é moldada por diversos fatores, incluindo a arquitetura, o planejamento urbano, disputas sociais, o mercado e, claro, as intervenções artísticas. Por meio de pesquisa bibliográfica, documental e estudo de caso, este artigo pretende analisar como a arte urbana se insere em uma disputa entre grupos sociais e contra o poder público pela estética da cidade de Belo Horizonte. Através da análise de caso envolvendo as obras *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira* e *ORÍ II – A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce*, de Criola e *Deus é mãe*, de Robinho Santana, conclui-se que a estética urbana não se restringe somente à beleza do ambiente, mas revela um controle do espaço e dos grupos sociais, determinando o que será valorizado e quais memórias serão comunicadas.

URBAN ART
AESTHETICS
CITY
DISPUTE
MEMORY

Urban aesthetics are shaped by many factors, including architecture, urban planning, social disputes, the market, and, of course, artistic interventions. Through bibliographical and documentary research and case studies, this article aims to analyze how urban art fits into a dispute between social groups and against public authorities over the aesthetics of the city of Belo Horizonte. Through the analysis of a case involving the works *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira* and *ORÍ II – A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce*, by Criola, and *Deus é mãe*, by Robinho Santana, it is concluded that urban aesthetics are not restricted to the beauty of the environment, but reveal a control of space and social groups, determining what will be valued and which memories will be communicated.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

“A cidade é um reflexo do que tem dentro da gente.” – afirmou Criola, artista visual natural de Belo Horizonte, ao considerar o papel da arte para a transformação do espaço urbano. “A cor cinza, por exemplo, ela te condiciona a não pensar, ela não te provoca, [...] ela não te incomoda. É como se fosse algo transparente [...] Não é à toa que a cidade é toda cinza” (CRIOLA, 2021).

INTRODUÇÃO¹

1. Este estudo foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Algo que a artista costuma afirmar é que o cinza que tinge todos os espaços e todas as coisas de uma cidade não é aleatório (ALMONDEGAFILMES, 2019). A escolha dessa cor para o asfalto, para as fachadas dos prédios, para o céu, para todas as coisas urbanas parece-lhe fruto de uma ação intencional para sedar os sentidos de quem habita o ambiente urbano – uma intenção que vem daqueles que decidem sobre a visualidade da cidade e é compartilhada por todos que aceitam essa decisão. Se, na natureza, tudo tem uma cor, “porque o homem cocria esse cinza?” É essa a pergunta que ela reitera para enfatizar a responsabilidade de cada cidadão pela construção do ambiente deletério em que se vive nas cidades contemporâneas. Ela acredita que, de fato, “existem seres que escolheram esse cinza”. Logo, “cabe à gente não aceitar isso. Cabe à gente cocriar uma outra forma de existir e essa cocriação se faz, também, através das cores” e das formas que apontam a invenção de “novos caminhos” (CRIOLA, 2021).

Pintar as empenas de edifícios, as fachadas das casas de uma “quebrada” de comunidade, o piso de quadras esportivas, os muros que fragmentam o território das cidades é habitá-las com cores que quebram os condicionamentos sociais. Quando “o homem interfere na natureza, as coisas ficam cinza”. E o *graffiti*, como todo tipo de expressão artística, parece-lhe capaz de restituir a potência das cores da natureza e recuperar novas formas de se viver, se “feitos na intenção de trazer uma elevação” (ALMONDEGAFILMES, 2019). A arte teria a potência do chamamento para acordar o sentido das pessoas, um “portal” para a transformação energética do ambiente urbano.

Por isso, todas as suas pinturas, Criola as faz “na intenção”: “eu coloco a minha energia naquilo ali, as cores, todas as cores que eu escolho são escolhidas na intenção [...] têm um poder de [...] transformação energética dos lugares”. “Cada cor tem uma potência, cada cor vibra em determinada frequência, então, quando eu pinto na cidade, [...] quando eu faço a alquimia de misturar cores e criar formas a partir disso, [é] tudo feito na intenção de desbloquear condicionamentos mentais [a] que as pessoas estão acostumadas” (ALMONDEGAFILMES, 2019): viver para o trabalho, apagar o corpo negro de cabelo crespo, esquecer as ancestralidades, submeter-se a energias masculinas doentias e desequilibradas que se impõem na conquistas de lugares e no guerrear, enfim, não se ver na cidade. É “por conta disso que o grafite e a arte urbana incomodam tanto”: eles “fazem as pessoas pararem e se voltarem para o presente” (CRIOLA, 2021).

Pode-se dizer que as cidades consistem tanto em uma forma de organização do território quanto nas relações políticas que se estabelecem nesse espaço. As cidades constroem-se por um processo histórico que estabelece um território, demarca suas fronteiras e impõe formas de sua apropriação simbólica pelos seus habitantes. O ambiente urbano “é tecido em um espaço de fluxos contínuos de relações de poder e de tolerância, de modificações culturais locais e inseridas em um quadro sociopolí-

tico.” (ALVETTI; HUMMELL, 2008, p. 3). Assim, as cidades são territórios demarcados por fronteiras imaginárias e códigos de conduta que definem o local que cada corpo ocupa e os comportamentos condizentes com aquele lugar.

É sabido que a divisão espacial do ambiente urbano gera ou reforça formas explícitas ou sutis de segregação social. É por força das fronteiras materiais ou simbólicas erigidas nesse território que ocorrem múltiplas separações entre classes sociais, usos e funções do espaço urbano, espaços de circulação ou interdição de pessoas. A acentuação da desigualdade e da segregação sociais provocadas por políticas neoliberais de ordenação das cidades vem acentuando o poder das fronteiras de segregação e acirrando os confrontos pela ocupação e pelo uso do espaço urbano.

Belo Horizonte, a cidade natal de Criola e um dos principais suportes de sua obra, tem uma organização essencialmente segregadora. Desde sua concepção, no final do século XIX, a capital de Minas Gerais desenvolveu-se sob preceitos urbanísticos e políticas higienistas cujo fim era alijar, das áreas centrais, populações e modos de expressão indesejados. Trata-se de uma cidade que já nasceu sob uma ordenação que separa os bairros dos funcionários públicos e da elite financeira daqueles habitados pelas classes trabalhadoras; dos espaços de morar e fruir a cidade, dos locais da movimentação comercial e da produção industrial. É uma urbe cujo defeito de nascença se consolidou com o tempo e pelas mazelas próprias das cidades contemporâneas, como a precariedade do transporte entre seus sub territórios e a existência de diferentes níveis de acesso aos serviços necessários à manutenção da vida em seus rincões. A busca pelo controle do ambiente urbano, acentuou as barreiras físicas, sociais e culturais que marcaram o desenvolvimento da cidade, tornando de acesso privativo os espaços que deveriam ser, por excelência, públicos.

Devido à crescente desigualdade social nas sociedades contemporâneas e à diminuição do sentido de público dos espaços citadinos, a batalha pela reivindicação da cidade se desdobra de diversas maneiras, incluindo o uso da arte como arma de afirmação de grupos sociais subalternizados. A arte urbana já é uma presença corriqueira no cotidiano nas grandes cidades, manifestando-se nos mais diversos suportes e dimensões. Desenvolvidas no espaço público, as manifestações da arte urbana geralmente ocorrem fora dos espaços tradicionalmente dedicados à arte, como as coleções, os museus e as galerias; ainda que eles já sejam, hoje, ocupados por ela. Propondo-se como criação de caráter democrático e popular, essa forma de arte utiliza o espaço público como suporte de comunicação e de registro de memórias, muitas vezes usando-os como plataforma de protesto, meio para externar frustrações e críticas sociais e políticas, e âmbito de reivindicações do próprio território urbano (CAMPOS; CÂMARA, 2019).

É esse esgarçamento das fronteiras materiais e simbólicas da cidade que está no cerne do trabalho da maior parte dos artistas urbanos; especialmente em Belo Horizonte, onde há um crescente envolvimento dos cidadãos (artistas ou não) na discussão política dos usos do espaço urbano, incluindo o emprego sistemático da visualidade da arte, dos cartazes, das bandeiras, dos stickers, do muralismo como plataformas de veiculação de ideias e de transformação do pensamento (GOMES; RENA, 2015; RENA; RENA, 2014). Criola é um exemplo de artista que procura provocar fraturas nas fronteiras da cidade pelo entendimento dos processos de opressão por meio da exibição pública de graffiti e murais em que há a figuração exuberante de corpos femininos negros e com cabelos crespos, produzindo uma alternativa de autoidentificação das pessoas

negras com o espaço urbano e ecoando a dúvida: “porque a minha imagem incomoda?” (CRIOLA, 2021). Em outro registro, a luta pela transformação dos modos de se viver a cidade é enfrentado pela artista com a aplicação de cores fortes e formas abstratas sobre construções, como as fachadas do casario de “uma quebrada”, impactantes o suficiente para declarar presenças dissonantes e produzir mudanças de consciência.

Existe, para Criola, “uma discussão boba” em torno da definição da arte urbana em torno da criação “não autorizada” ou “autorizada”, em lugares proibidos ou não, que deve ceder espaço para um “nível mais profundo” de debate em que se coloca em questão o poder da arte urbana atingir “essa inconsciência ou essa consciência que as pessoas têm” de que a arte urbana “está mexendo aqui, onde não quero que se mexa”. Essa arte inevitável ao olhar do cidadão que circula por seu ambiente – se tomarmos a cidade como uma segunda natureza, ainda que cinza e deletéria – atinge aquele lugar “muito confortável” do modo de vida estabelecido, com o qual as pessoas já estão acostumadas. Pois, “mexer nesse lugar aqui vai me fazer refletir, vai me fazer ter que [...] ou enxergar coisas que eu não quero enxergar”, e me mover para perceber minha corresponsabilidade na manutenção desse modo de vida citadino (ALMONDEGAFILMES, 2019).

Em cidades contemporâneas, como Belo Horizonte, há pessoas que desejam se despertar-se para a potência de se mudar o caráter do ambiente em que vivem. Mas, encontram inúmeros fatores e atores que se impõem como definidores das decisões sobre a estética urbana; um deles é o poder público. Cada municipalidade, portanto, irá responder de modo diferente aos impulsos de reconstrução do aspecto das cidades, atendendo a orientações arquitetônicas e urbanistas, às pressões mercado (incluindo o imobiliário), aos ecos das disputas sociais entre os donos do poder e à disruptividade das intervenções populares. As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço, a vontade dos cidadãos e o poder público resultou em uma acirrada disputa pela estética da cidade. É dessa disputa pela estética de Belo Horizonte, instaurada pela arte urbana, que esse artigo pretende analisar.

A ARTE URBANA E A ORDEM DO PÚBLICO

A expressão “arte urbana” abarca diferentes técnicas artísticas e estilos artísticos executados no ambiente urbano, constituindo “uma grande família, composta por diferentes formatos” (CAMPOS; CÂMARA, 2019, p. 18). Também referida como *street art*, a arte urbana manifestou-se, inicialmente, como uma nova maneira de marcar o espaço público de maneira não autorizada e por meio de imagens realizadas com *stencils* e *lambes* (YOUNG, 2014). Na década de 2000, o sentido desse rótulo se expandiu, como indicou Criola, passando a acomodar obras artísticas produzidas no espaço público a partir de diferentes técnicas; considerando-se que geralmente, mas nem sempre, essas criações sejam realizadas sem autorização do poder público ou dos detentores dos direitos pelo espaço que lhe serve de suporte.

Pode-se considerar, então, que arte urbana engloba intervenções visuais caracterizadas pela ocupação do espaço público e herdeiras de uma série imensa de princípios oriundos de suas raízes nas artes de rua contestatórias e desautorizadas, surgidas nos ambientes urbanos em meados do século XX: velocidade, efemeridade, acessibilidade, afirmação do igualitarismo e natureza democrática. Princípios estes que se refletiram na escolha dos inúmeros materiais, técnicas, processos e estilos, que in-

cluem o *graffiti*, *stencil*, muralismo, cartazes, esculturas, adesivos, *yarn bombing*, intervenções, instalações e vídeo *mapping*.

As dificuldades para se definir a arte urbana vêm, em parte, da multiplicidade desses aspectos - estilos, materiais, suportes, legalidade – acionados na busca por distingui-la. Mas, nenhum deles é definitivo. A arte urbana se articulou com movimentos sociais sem cunho artístico, bem como com vários processos e estéticas de produção visual que se construíram fora das ruas e dentro dos espaços institucionais. Robinho Santana, grafiteiro paulista que atuou em Belo Horizonte, declarou de maneira clara a multiplicidade de referências das ruas e de dentro do sistema das artes que foram constitutivas do seu trabalho, do movimento punk aos artistas visuais negros como Sidney Amaral, Heitor dos Prazeres, Rosana Paulino, Maria Auxiliadora e Benedito José Tobias (ANDRADE, 2021). Ele percebe, também, como necessária a permeabilidade entre os espaços citadinos, midiáticos e institucionais da arte:

Sou de uma geração que teve pouca representação digna na TV ou nas grandes mídias, e um momento em que tive acesso a alguém parecido comigo, pintando obras que se pareciam comigo, eu quis ser aquilo ali também. Entendo que esse recorte do reconhecimento dentro de uma narrativa negra ainda se faz muito importante nos dias de hoje, para que as pessoas se vejam, reflitam, se inspirem e façam. Uma mulher negra pintando ou representada numa empena de um prédio em uma grande metrópole ainda é novidade. Vale comentar que o panorama artístico brasileiro não se limita apenas a galerias, feiras, museus e ao centro, nem tudo é acadêmico. A arte de rua e o graffiti, por exemplo, vêm trazendo essa importância do protagonismo preto, resgatando pessoas para o fazer artístico nas periferias da cidade há muito tempo (SANTANA *apud* ANDRADE, 2021).

Young (2014) alerta para o problema de se considerar a ilegalidade como um fator central na definição do que é a arte urbana, já que as obras podem ser realizadas com ou sem autorização. Em outro aspecto, o fato de as obras serem realizadas ou não de maneira ilegal pode ter uma significância maior ou menor para os artistas, mas não necessariamente para sua recepção, pois o público nem sempre é capaz de saber se uma criação foi autorizada ou não. As mudanças nas próprias condições de produção da arte urbana variam com o espaço (a exemplo das regulamentações dos usos do espaço urbano) e no tempo (que tem passado do período da franca marginalização e criminalização à legitimação da arte urbana), impactaram nas escolhas de materiais, técnicas e estilos adotados pelos criadores.

Pode-se dizer, portanto, que a definição da arte urbana deva passar pela sua capacidade de instaurar o “público” no seio das cidades; ou seja, pela sua potência de incitar debates sobre aspectos sociais das comunidades e pela sua capacidade de convocar os cidadãos a pensarem e agirem politicamente.

Apesar de a sua crescente popularização, essas formas de comunicação pelas superfícies da cidade não são aceitas por toda a população. A arte urbana e seus criadores são alvos constantes de ações persecutórias e de apagamento material e simbólico, em processos de higienização urbana:

Essas artes frequentemente escapam do que é consentido, contrariando os “juízos de gosto” das belas artes, sendo categorizadas, por vezes, como expressões de van-

dalismo e ações de poluição da paisagem. As artes de rua provocam não apenas um outro regime estético, tal qual se refere Jacques Rancière [...], como agem promovendo novos usos e práticas de espaço [...], diversificando fabulações e compondo novas trilhas narrativas da/na cidade (ECKERT *et al.*, 2019, p. 10).

A arte urbana desorganiza a ordem imposta. Seu poder disruptivo está justamente na instauração da reivindicação de espaço e de voz por aqueles que frequentemente estão às margens da definição da estética urbana, daqueles a quem é negada a cidadania plena, sob a forma de apropriação estética e ressignificação dos espaços negados.

Como perguntou o Robinho Santana (2021): “Vocês já se perguntaram sobre quem contribuiu para a construção da cidade e sobre quem consegue usufruir?” Para ele, no processo de construção do seu trabalho,

entre perrengues, alegrias, tinta, sangue e suor e mais perrengues, o que reverberava em minha mente sem parar era que se dependêssemos da elite brasileira [...] ou dessa gente que nada se parece com a gente, nenhum de nós que trabalhou firmemente dia após dia neste projeto [de pintura da empena de um edifício], estaríamos ali, ocupando um espaço, uma ‘cidade, que foi erguida pelas mãos dos nossos ancestrais, mas que nos foi negada. Ali do alto, apoiado pelos irmãos e irmãs que me dão apoio eu fiz alguns pedidos, um deles era que pontes fossem construídas e muros fossem derrubados, pra que cada dia mais possamos ver um dos nossos, chegando e ocupando lugares que ainda não estamos acostumados a ver um dos nossos... e eu nem to falando de tinta (SANTANA, 2021).

ESTÉTICAS EM DISPUTA

Podemos observar a cidade como uma forma de registro material da vida coletiva, na qual conflitos, interações e ações humanas são materializados nas construções, nas intervenções visuais e nos modos de vida. Pela cidade, em meio às praças, monumentos, avenidas, ruas e becos, encontram-se os registros dos confrontos e das transformações sociais. Esses vestígios estão presentes no tecido urbano, marcado tanto na sua arquitetura quanto nas relações sociais, pois “[...] além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história.” (ROLNIK, 2004, p. 9).

“Conforme a cidade acumula memórias, em camadas que, ao somarem-se, vão constituindo um perfil único, surge o lugar de memória [...] onde a comunidade vê partes significativas do seu passado com imensurável valor afetivo.” (GASTAL, 2002, p. 77 *apud* TARDIVO; PRATSCHKE, 2016, p. 9). Formulado pelo historiador francês Pierre Nora, os lugares de memória:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

O lugar de memória não é algo natural ou espontâneo, mas uma construção; é algo criado a partir da “vontade de memória” (NORA, 1993, p. 22). Isso quer dizer que há um desejo, por parte de um determinado grupo social, de se incutir uma memória em um lugar, conferindo-lhe significados. Devido à pluralidade das relações sociais tecidas no espaço urbano, a vivência da cidade resultará em inúmeras construções de memórias coletivas, por vezes diversas e conflitantes entre si. Apesar da impossibilidade de se perpetuar as memórias coletivas em sua totalidade, é possível encontrar seus vestígios sob a forma dos registros documentais salvaguardados nas instituições tradicionais de memória ou até em elementos que compõem a própria materialidade do ambiente em que se vive (ABREU, 1998).

Os conflitos envolvidos na construção da memória social e das culturas hegemônicas são importantes instrumentos de poder que têm sido utilizados como ferramenta de controle ou de combate político (LE GOFF, 1990). Como o ato de produzir o cinza ou cores vibrantes em uma cidade, o ato de lembrar-se de algo implica em processos de seleção, consciente ou inconsciente, coletiva ou individual, do que pode e deve ser lembrado e do que não pode ou precisa ser esquecido.

Se o espaço urbano pode ser utilizado como suporte para o registro de memórias coletivas e a vivência do espaço citadino tem o poder de construir e modificar as memórias e seus significados, os grupos detentores do poder sobre o espaço urbano têm fortes vantagens na batalha pela ascendência das suas próprias narrativas sobre as demais. A homogeneização da visualidade dos espaços urbanos e o enaltecimento de uma única perspectiva dos processos sociais leva a uma não identificação de certos membros da sociedade com o espaço urbano, as narrativas e os significados por ele veiculados. Trata-se de um processo de exclusão de grandes parcelas da sociedade das narrativas oficiais e dos monumentos materiais que cantam um único sentido para o passado e para os valores da coletividade. A partir do sentimento de exclusão e de não pertencimento, esses grupos desenvolvem outras formas para expressar o que lhes representa. Machado e Ribeiro (2019, p. 313) apontam que:

É em contraposição à padronização de comportamentos ditada pela maioria que surgem as chamadas intervenções urbanas[...]. Para uns, tais formas de expressão são legítimas e encontram valor no campo das artes, dado o seu apelo cultural. Para outros, não passam de atos de vandalismo, agressões à vida em comunidade que devem ser repelidas fortemente pelo poder público por meio de lei.

Essas manifestações artísticas urbanas são um conjunto de práticas híbridas, efêmeras e marginalizadas (CANCLINI, 2008). São expressões do modo de vida e pensamento de grupos que não dispõem dos circuitos comerciais, políticos e da mídia de massa para se posicionarem. Independentemente do formato e da técnica, a arte urbana seria algo sincrético e transcultural, com a capacidade de adquirir novas relações entre o público e o privado, entre o político e o cotidiano, aproximando o artesanal da comunicação em massa. Espalhadas pelas cidades, marcando, significando e ressignificando o espaço urbano, essas obras estão expressando uma “crítica popular à ordem imposta” (CANCLINI, 2008, p. 336), são maneiras que a população encontra para dizer que as tradições e a estética presente na cidade são insuficientes para representar os diversos grupos que compõem a sociedade.

Violentam a ordem e podem assim revelar a dominação e a contra-domação. [...] subverte a estética da ordem e a substitui pela ética da visibilidade, da inconformidade e da resistência. Muitas vezes, é uma presença incômoda, que permite ao invisível tornar-se visível, um território de crítica popular à ordem imposta pela sociedade burguesa e pelo estado (COSTA JUNIOR; PORTINARI, 2014, p. 3).

As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço e o poder público resultam em uma acirrada disputa pela estética da cidade, às vezes implícita e silenciosa, por vezes estridente e escancarada, na qual a arte urbana é tanto um fenômeno estético quanto político, se transformando em uma ferramenta de combate e representação social.

As cidades são locais de produção cultural e estética, envolvidas num processo contínuo através do qual eles desenvolvem e refinam sua autoimagem. Eles fazem isso por meio de uma série de práticas estéticas, como inovação arquitetônica, estatutária, controle de sinalização e publicidade, manutenção do ambiente social através da limpeza de ruas e da arte pública. Nesta contínua cultura urbana, a produção é sustentada por uma rede de regulamentos de planejamento, leis locais e municipais e leis de ordem pública. (YOUNG, 2017, p. 1, tradução nossa).

Mas quem tem o poder de decidir sobre a estética urbana? As respostas à indagação são múltiplas. Robinho Santana (2021) fala sobre a elite brasileira e o poder opressor de uma “gente que nada se parece com a gente”. Para Criola, a responsabilidade é de cada cidadão que aceita e cocria o empobrecimento, a degradação do espaço citadino e o empobrecimento das relações sociais.

Contudo, em muitas cidades contemporâneas, é o poder público quem tomou para si a função de atuar como porta-voz das vontades dos agentes hegemônicos e instrumento regulador das vozes que se permitem ecoar pelas vias públicas. Diversos fatores influenciam as decisões do poder público. Mas, mesmo orientações urbanísticas, necessidades da circulação e do transporte público, a instauração da segurança, as determinações da economia, da moradia e do lazer foram tonalizadas por essas vozes hegemônicas, pelo mercado e pelas pressões políticas. Ao se discutir a disputa pela estética urbana, é necessário entender os principais aspectos do cotidiano das cidades e as diferentes expectativas que os seus cidadãos sobre os usos do espaço.

Urbanistas como Scruton (2012), defendem a necessidade da beleza nos centros urbanos. Essa beleza seria alcançada através da organização do espaço e da estipulação de leis que garantam a preservação da ordem e dos valores estéticos impostos como adequados. Porém, o estabelecimento do que é belo é subjetivo e cultural; uma construção que varia entre indivíduos, grupos e culturas, ao longo do tempo e mesmo em um espaço, como a cidade. Para alguns, uma *tag* ou *stencil* são vistos como um sinal de declínio e desordem social; para outros, é o testamento da criatividade de uma comunidade; há aqueles que consideram uma intervenção urbana como algo a ser fotografado e compartilhado online, enquanto outros a denunciam para que seja retirado (YOUNG, 2017). Essas variações de expectativas com relação à visualidade urbana infiltram-se nas respostas dadas às manifestações da arte urbana (autorizadas ou não), pelas autoridades responsáveis pela gestão espaço público e revelam incertezas e oscilações de valoração sobre a legitimidade e a importância da arte

urbana. É arte ou vandalismo? É uma subcultura ou parte do sistema de arte? A verdade é que, na maioria das cidades, o poder público ainda não sabe como tratar a arte urbana (YOUNG, 2014).

Baldini (2020) ressalta que a paisagem urbana é o lugar na qual a política e estética se encontram e que, devido à diversidade e à quantidade de pessoas convivendo em um espaço comum, se torna um local propício para conflitos políticos.

Questões de estética urbana são, ao mesmo tempo, tanto sobre aparências quanto sobre política. Dentro da cidade, o estético e o político tornam-se essencialmente interligados. [...] A aparência de uma cidade — ou, talvez melhor, o que se pode perceber de forma mais ampla dentro da paisagem urbana — possui um significado político intrínseco. Na cidade, as aparências são políticas e, como veremos, um terreno essencial de luta política. Chame esse fenômeno de política da estética urbana (BALDINI, 2020, n.p., tradução nossa).

Ele alerta que, nos últimos trinta anos, autoridades de diferentes locais do globo vêm recorrendo à noção de decoro para justificar políticas autoritárias de controle do espaço urbano, ligadas às noções de “bons costumes” e concentradas na proibição do que seria considerado impróprio — a venda e o consumo de bebidas alcoólicas, dormir ou realizar intervenções nas ruas. Essas normas deslegitimam a autonomia do cidadão para pensar diferentes formas de se vivenciar a cidade e resultam na marginalização de indivíduos com necessidades e perspectivas não hegemônicas.

Pode-se argumentar que o conjunto de normas sociais que regulam o que pode ser visto e percebido em espaços públicos não identifica apenas o que é belo, apropriado ou uma expressão de bom gosto em qualquer sentido redutor da estética. Ao contrário, essas normas também moldam a visibilidade, isto é, as aparências em espaços públicos. E, como Andrea Mubi Brighenti argumenta convincentemente, a visibilidade é uma dimensão intrinsecamente política que, em conclusão, tem a ver com questões de participação política. Grupos invisíveis são excluídos de entrar totalmente na esfera pública (BALDINI, 2020, n.p., tradução nossa).

O fato é exemplificado na perseguição policial e jurídica que os artistas urbanos sofrem, incluindo a criminalização da prática sem autorização. Grafiteiros e artistas foram “acusados de encorajar o declínio social e definidos de várias maneiras como caçadores de emoções, jovens rebeldes ou encenqueiros descontentes” (YOUNG, 2017, p. 2, tradução nossa). Young (2017) aponta que essa associação negativa está ligada ao desafio que representam para as autoridades: por sua natureza subversiva, a arte urbana cria uma “noção de ‘pânico moral’, em que grupos de ‘empresários morais’ se mobilizam contra o suposto desvio moral (denominado criminalidade) de um grupo-alvo, de modo que qualquer incidência de crime associado seja amplificada” (YOUNG, 2017, p. 4). Entretanto, esse “pânico moral se transformou em ressentimento moral, algo que está profundamente enraizado na política local e no discurso jurídico” (YOUNG, 2017, p. 4, tradução nossa).

Esse ressentimento arraigado transforma o artista ilícito num perpétuo bode expiatório: uma figura que exige exclusão de uma comunidade ou grupo (Girard, 1977).

Os vestígios deixados pelo artista ilícito – graffiti e outras imagens não encomendadas – devem, portanto, ser erradicados, de modo que ‘uma prática significativa que é, para os seus praticantes, profundamente relacionada com a identidade e a existência, seja vista como algo a ser apagado (YOUNG, 2017, p. 4, tradução nossa).

A autora ainda defende que a arte urbana é uma resposta subversiva ao autoritarismo estético presente no discurso político moralista, pois ela inverte as restrições excludentes da política dominante que admite como apropriado e belo apenas o que é autorizado e sancionado por ela própria.

DISPUTAS PELO BELO HORIZONTE

Marcadas por ressonâncias do autoritarismo, as cidades brasileiras desenvolveram uma complicada relação com intervenções no espaço público, seja a arte urbana ou o pichoo. Exemplos desse fenômeno são a propagação de leis antipichação e as políticas de limpeza urbana.

Boelsums (2023) aponta que, nos últimos anos, o número de artistas urbanos na capital mineira vem aumentando e que é cada vez mais frequente a realização de editais, por parte da Prefeitura, a fim de selecionar artistas para a produção de obras. Há também uma maior aproximação entre mercado e a população, com a contratação de artistas por parte dos comerciantes para a realização de trabalhos em seus estabelecimentos, o surgimento de leilões e feiras alternativas, e a abertura de galerias de viés popular e menos elitista. Porém, a presença da arte urbana na cidade não significa que exista uma relação sem atritos entre os artistas, o poder público e a sociedade.

Belo Horizonte possui um histórico de dificuldades de convivência entre o poder público e as ocupações espontâneas do espaço urbano. Durante a década de 1990, a grande quantidade de intervenções na cidade atraiu a atenção do poder público, que decidiu reprimir esses atos com a promulgação de leis antipichação. Em 1995, a Lei 6.995 proibiu a pichação no município. Em 2010, a lei nº 10.059, instituiu a política Municipal Antipichação. Essa política incluía a intensificação da fiscalização das leis anteriores, com a cobrança de multas e a necessidade de registro para a compra de tinta spray. Em 2021, a Lei n.º 11.318 instituiu a Política Municipal de Promoção da Arte Urbana do Grafite e de Combate à Pichação no Espaço Público Urbano, a qual reconhece a arte urbana como manifestação artística e cultural legítima e estabelece diretrizes para sua promoção e valorização. A lei ainda determina que o ato de pichação é uma infração passível de multas que variam entre R\$ 800,00 e R\$ 14.400,00. Apesar da suposta “valorização” da arte urbana, a necessidade de autorização continua criando empasses. Segundo a legislação, o *graffiti* é definido como uma expressão artística realizada com o consentimento do proprietário, seja ele público ou privado. Essa especificação determinou que qualquer outra manifestação realizada sem autorização será considerada como pichação; ou seja, o poder público somente reconhece como arte urbana aquelas obras autorizadas por ele mesmo e pelos proprietários de imóveis.

Como discutido, a busca pelo controle da estética urbana não se limita às autoridades públicas, mas vem também de diferentes grupos e classes sociais. Essa disputa é observada em dois casos envolvendo obras realizadas no Circuito Urbano de Arte, o CURA.

Criando em 2017, o CURA é um dos maiores festivais de arte pública do país e “propõe ocupar a cidade com cultura e arte, em um movimento também político.” (SILVA,

2020, p. 155). O festival se destaca pela realização de murais em grandes empenas, uma herança da arquitetura e legislação dos anos 1940, na qual edifícios eram erguidos com uma fachada cega (SILVA, 2020, p. 156). Outra inovação foi o desenvolvimento do primeiro mirante de arte urbana do mundo, localizado na Rua Sapucaí, no bairro Floresta. Entre 2017 e 2024, foram realizadas sete edições do festival e três mirantes de arte urbana.

Em 2018, a artista Criola foi convidada para pintar a empena de 1.365 m² do Condomínio Chiquito Lopes, no centro da cidade. O mural *Híbrida Astral - Guardiã Brasileira* retrata uma mulher negra com uma cobra-coral saindo de seu ventre e segurando um útero. A obra representa “um caminho interno de honra às mulheres e seu sangue sagrado, de honra ao povo preto e aos povos originários brasileiros e seus descendentes como legítimos guardiões dos portais da espiritualidade que sustentam o nosso país” (CURA, 2022). As mulheres representadas por Criola movimentam valores da ancestralidade e do feminino, quando “honram os animais, honram as plantas” e “se hibridizam com eles e com eles se mimetizam”, fundindo-se “tudo em uma coisa só”. E é esse o futuro em que a artista acredita, “caso ele exista”. Caso os humanos “não se aniquilem, a gente vai ter de dar alguns passos atrás com humildade, menos egoísmo e entender que a gente não é superior a nada.” Então, sua arte toca nesses temas com a constante preocupação com “nossa forma doentia de nos relacionarmos com o todo” (ENTREVISTAS, 2019).

Enquanto a obra estava em andamento, um morador do edifício solicitou uma assembleia condominial para suspender a sua realização. Em mensagem enviada pelo WhatsApp ao síndico do edifício, o morador relatou que aquilo “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” (CANOFRE, 2020). Durante a assembleia, que contou com a presença do CURA, foi realizada uma votação a fim de decidir sobre a conclusão da obra. O resultado do pleito computou 55 votos a favor da conclusão e um único voto contra, proferido pelo morador que solicitou a reunião. Insatisfeito, o morador entrou na Justiça “com uma petição inicial para que a obra fosse embargada e que o condomínio e o síndico desfizessem a “pintura irregular” – o juiz negou



Imagem 1. Mural Híbrida Astral - Guardiã Brasileira. Foto: Leandro Couri/EM/D. A Press. Fonte: Cruz, 2020

o pedido” (CANOFRE, 2020) e o mural foi concluído. O processo judicial seguiu ativo por dois anos, na 22ª Vara Cível de Belo Horizonte. Em outubro de 2022, finalmente, o juiz indeferiu o processo e cessou o pleito.

A ocorrência suscitou discussões sobre racismo, arte e estética, em Belo Horizonte – afirmando, pela via negativa, o papel disruptivo e transformador da obra. O debate alcançou projeção nacional, quando o prefeito Alexandre Kalil chamou o morador descontente de “boçal”, durante o programa Roda Viva, veiculado pela TV Cultura (CRUZ, 2020); e com a abertura de um abaixo-assinado contra a remoção da obra.

Esse caso demonstra como a arte urbana ainda enfrenta resistências por parte da sociedade, que considera sua estética imprópria e sua mensagem inadequada. Há segmentos da sociedade brasileira que operam sob a pretensão de que o belo se define por padrões fixos, que supostamente correspondem ao gosto dos grupos hegemônicos. Logo, apenas este grupo teria a capacidade de definir a beleza de alguma expressão visual e sua adequação ao espaço público, urgindo-se no acionamento das estruturas coercitivas da municipalidade, da polícia e das leis para fazer valer seus valores. Porém, como reagiu à própria artista cuja obra foi atacada, tanto a arte quanto o belo são percepções construídas culturalmente.

De que ponto de vista é um gosto duvidoso? É importante refletir sobre isso. O belo e o feio foram construídos, padrões de beleza são construções imagéticas, culturais. Antigamente, o padrão era grego. Padrão de beleza era europeu. Esse padrão é manipulado pelos colonizadores. Por isso, é uma situação bem racista querer o apagamento. Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente. Esse apagamento é uma forma de nos matar, de matar um discurso (CRIOLA *apud* CRUZ, 2020).



Imagem 2. Mural Deus é Mãe, 2020. Fonte: CURA. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/robinho-santana/>

Outro exemplo de controle da estética urbana é observado no polêmico caso envolvendo a intimação, pela polícia Civil de Minas Gerais, dos envolvidos na realização do mural intitulado *Deus é Mãe*, criado pelo artista Robinho Santana, na edição do CURA 2020. O mural de 1.892 m² foi realizado no edifício Itamaraty, na rua dos Tupis, no centro da cidade. O painel, de cores pujantes, retrata uma mãe negra acompanhada de seus dois filhos.

A empena do edifício havia sido pixada, em 2020, incitando uma investigação para identificar os responsáveis. Para não apagar esse passado da superfície urbana, Robinho Santana convidou os pixadores Poder, Lmb, Bani, Tek e Zoto para integrarem a composição do mural, compondo uma cena figurativa emoldurada pela caligrafia do pixo.

Logo após a finalização da obra, as curadoras do CURA foram intimadas pelo Departamento Estadual de Investigações de Crimes contra o Meio Ambiente, da Polícia Civil de Minas Gerais, que, com base na Lei Nº 9.605/1998, artigo 65 e incisos seguintes, considera a pichação um crime ambiental, com pena de detenção de três meses a um ano, e multa, para quem pichar, grafitar ou por qualquer meio conspurcar edificação ou monumento urbano. A alegação da Polícia Civil é que, por conter letras com a estética do picho emoldurando a pintura, a obra se enquadraria em um crime ambiental (BOELSUMS, 2023, p. 167).

As curadoras foram incluídas no inquérito como coautoras do crime de pixo. Elas apresentaram à polícia toda documentação que as autorizavam a conduzir a pintu-

ra como parte do festival, como o contrato com o condomínio do edifício garantindo a liberdade artística, seguros e licenças. Ainda assim, a Polícia Civil continuou a investigação. O caso gerou uma grande repercussão, especialmente após o posicionamento do CURA por meio das redes sociais. Janaína Macruz, uma das idealizadoras e curadoras do festival, relatou que houve uma intimidação do festival, dos artistas e dos patrocinadores:

Eles acionaram os nossos patrocinadores, que foram chamados para depor em uma delegacia, sendo que o projeto é incentivado pelas leis de incentivo municipal, estadual e federal. O recurso vem da isenção de impostos, legalmente quem deveria ter sido acionada são essas instâncias e não os patrocinadores. Mas eles fizeram isso justamente para coagir o festival (MACRUZ *apud* COSTA, 2021).

Vale ressaltar que não foi a primeira vez que os murais do CURA foram realizados em conjunto ao pixo. O pixo está presente nas obras *O abraço* de DMS e *Ayo Y Vino* de Milu Correch. Mas, essas obras nunca foram alvo de inquérito policial. O fato reacendeu uma discussão sobre racismo incidente sobre a arte urbana que representa corpos negros, iniciada com o caso da obra de Criola. Por se tratar de reapresentações de mulheres negras, realizadas por artistas negros, percebeu-se, nos dois casos, que obras e artistas foram vítimas de perseguições judiciais motivadas pelo racismo. Independentemente da discussão se o pixo é ou não arte, o que interessa nos dois episódios é que houve tentativas de criminalização das obras visuais, ainda que autorizadas em meio a um festival artístico patrocinado pelo poder público. Em março de 2021, o caso foi arquivado pelo Ministério Público e o festival continuou oferecendo apoio legal aos pichadores indiciados (BARBI, 2021).

Em fevereiro de 2024, o mural da artista Criola, localizado na rua dos Timbiras, no bairro de Loures, foi apagado por engano. Segundo Bittencourt (2024), o mural *ORÍ II - A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce* ocupava o local, desde 2014, e destacava “a importância de exaltar com orgulho as raízes africanas, em contraste com a perda de identidade causada pela adoção dos padrões europeus de beleza”.

Para a cultura iorubá e as religiões de matriz africana, o *orí* é simultaneamente a cabeça (a sede da personalidade) e o orixá (ou divindade) pessoal de cada humano. Situado no topo do crânio, ele é composto pela cabeça física (*orí odê*), o receptáculo do *axé* (energia vital e criadora) vindo dos elementos materiais e das divindades; a cabeça interior (*orí inú*), que sedia a essência e a consciência do indivíduo, conectando-o ao seu destino; e a energia ancestral (*ipòrí*), que liga cada um àqueles que vieram antes de nós. O *orí* é aquilo que une o indivíduo ao seu destino, à sua família espiritual e ao princípio divino que a tudo criou. Ele é pessoal, mas não individual, porque coletivo. É herança a produzir a continuidade entre uma vida particular, a ancestralidade e ao princípio imortal que a precedeu e a sucederá. Ao habitar a cidade com representações de cabeças femininas que enraízam flores multicoloridas, Criola mobiliza o pensamento religioso afro diaspórico e a noção de ancestralidade para sintetizar o papel transformador de sua obra, que aposta a renovação da cidade pela responsabilidade individual e o futuro do mundo no poder da energia feminina em acolher a vida e co-criar cidade e natureza (GOMES, 2024).

O mural estava localizado em um importante território da memória negra da cidade, o Largo do Rosário, espaço reconhecido como Patrimônio Cultural e Imaterial de Belo Horizonte em 2022.



Imagem 3. Mural ORÍ II - A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce, 2014. Foto: Athos Souza. Fonte: <https://www.instagram.com/p/tpk2g1u69l/?hl=en>.

O Largo do Rosário é o nome utilizado para designar o local onde se encontrava a Igreja do Rosário e seu adro, com um cemitério com 60 sepulturas. Construído pela Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, o Cemitério entrou em funcionamento em 1811, enquanto a Capela foi inaugurada em 1819, no Curral Del Rey. No entanto, o Largo do Rosário foi destruído durante a construção da nova capital (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2022).

Vale destacar que o mural “também era utilizado como local de celebrações[...]”. Em 2022, 125 anos depois da demolição do templo original, foi celebrada a primeira missa de finados no local” (BITTENCOURT, 2024). Mas, durante as preparações para as aulas do Centro de Educação Integrada Imaculada Conceição (CEI), uma pintura não autorizada foi realizada na sua parede externa, resultando no encobrimento do painel.

O apagamento de uma obra de representação do pensamento negro, realizada por uma artista negra, em um território de resistência e de práticas religiosas negras, é bastante simbólico. É uma tentativa de se apagar novamente os excluídos da história e da espacialidade da cidade, desde sua construção. A representação de grupos minoritários simbolizados nas obras de arte urbana é essencial para a valorização de múltiplos grupos e culturas que são excluídos dos monumentos urbanos oficiais. São maneiras encontradas por esses grupos, que não geralmente não são representados em outras mídias, para comunicarem suas memórias, valores e signos.

O apagamento dessas obras indica vários níveis de defasagem da Prefeitura Municipal no trato com a arte urbana. São enganos ou são sinais da perpetuação das prá-

ticas de constante apagamento de grupos minoritários? Além de flagrar falhas na representação social, essas situações apontam um não reconhecimento da expressão artística popular pelo poder público, ainda engessado na política higienista e na visão elitista de arte ao considerá-las vandalismo sem valor artístico e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos exemplos belorizontinos apresentados, observa-se como as autoridades utilizam do discurso legal para exercer um controle sobre a estética urbana e as expressões populares. A legislação adotada e o constante apagamento das obras pela cidade demonstram que a Prefeitura da capital mineira não considera a arte urbana como elemento dotado de valor e de adequação sociais.

Esse comportamento não se restringe à Prefeitura Municipal. Ele também é corroborado por parte relevante da sociedade, como exemplificado pelo morador que considerou a representação de uma mulher negra algo de gosto duvidoso. Como afirma Criola, “não é fácil a gente chegar à conclusão de que nós somos responsáveis” (ALMONDEGAFILMES, 2019), em nossa ação ou passividade, pela instauração da visualidade da cidade e dos modos de vida nela construídos. Ao invés de se culpabilizar apenas políticos e autoridades, é necessário reconhecer que tudo na cidade é derivado da forma como se comportam os vários segmentos da sociedade, especialmente os donos ou os “próximos” do poder. Nas cidades, “tudo é um reflexo do que cocriamos”. Logo, o controle da estética da cidade não se limita à definição dos padrões de “beleza” do ambiente. Ele está ligado ao controle do ambiente e da sociedade, pelos meios públicos e pelos cidadãos que suportam processos opressivos; controle do que será valorizado e das memórias que serão comunicadas e perpetuadas. Essa busca pelo controle do ambiente público e a supressão da arte urbana evidenciam a constante disputa pela ocupação e pela estética da cidade, como ferramenta de retomada pelas autoridades e pelas classes dominantes de um território reivindicado pela população subalternizada.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de A. Sobre a Memória das Cidades. *Revista Território*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 4, jan/jun, p. 5-26, 1998. Disponível em: <https://mauricioabreu.com.br/files/artigos/Sobre%20a%20memoria%20das%20cidades.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2023.
- ALMONDEGAFILMES. Entrevista #9. Youtube, 3 out. 2019. Direção: Ricardo Murad, Duração: 30:04. Disponível em: <https://youtu.be/yJEJmLWzCt0?feature=shared>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- ALVETTI, Celina; HUMMELL, Rosita C. de Loyola. Imaginários urbanos – percurso de um projeto. In: IX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2008, Guarapuava. Anais [...]. Guarapuava, 2008. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/alveti-hummell-imaginarios-urbanos.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- ANDRADE, Deri. Conversa com artista: Robinho Santana. *Projeto Afro*. 15 fev. 2021. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-entrevista-com-artista-robinho-santana/>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- BALDINI, A. Street Art, Decorum, and the Politics of Urban Aesthetics. *Contemporá-*

- ry Aesthetics, Special Volume 8 Urban Aesthetics, 2020. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss8/7/. Acesso em: 27 jul. 2024.
- BARBI, Laura. O Festival CURA e os desafios da arte urbana no Brasil. IREE. 21 mai. 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 27 set. 2024.
- BELO HORIZONTE. Lei nº 6.995, de 22 de novembro de 1995. Proíbe a pichação no âmbito do Município. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 1995.
- BELO HORIZONTE. Lei nº 10.059, de 28 de dezembro de 2010. Dispõe sobre a Política Municipal Antipichação. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2010.
- BELO HORIZONTE. Lei nº 11.318, de 20 de outubro de 2021. Institui a Política Municipal de Promoção da Arte Urbana do Grafite e de Combate à Pichação no Espaço Público Urbano. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2021.
- BITTENCOURT, Regyane. Grafite sobre negritude é apagado por 'engano' e PBH se desculpa. Estado de Minas. Belo Horizonte, 08 fev. 2024. Disponível em: <https://www.em.com.br/gerais/2024/02/6800014-grafite-sobre-negritude-e-apagado-por-engano-e-pbh-se-desculpa.html>. Acesso em: 27 set. 2024.
- BOELSUMS, Mariah. A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023 Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45484>. Acesso em: 11 out. 2024.
- CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira; CÂMARA, Sílvia. Arte (s) Urbana (s). Edições Húmus, 2019.
- CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2008.
- CANOFRE, Fernanda. Morador pede na Justiça apagamento de mural com referências afro e indígenas em BH. Folha de São Paulo. 03 dez. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/morador-pede-na-justica-apagamento-de-mural-com-referencias-afro-e-indigenas-em-bh.shtml>. Acesso em: 15 out. 2024.
- COSTA, Mariana. Cura: organizadores denunciam investigação 'ilegal e racista' da polícia. Estado de Minas. 29 jan. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml#google_vignette. Acesso em: 21 out. 2024.
- COSTA JUNIOR, H.G.; PORTINARI, Denise B. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. Sures, n. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/160/135>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- CRIOLA. [S.l.:s.n.], 2021. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Sesc TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EnVRKVs7apc>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. Estado de Minas. 06 dez. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml. Acesso em: 14 out. 2024.
- CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 09 out. 2024.
- ECKERT, Cornelia; DIÓGENES, Glória; DABUL, Ligia; CAMPOS, Ricardo. Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas. Horizontes Antropológicos, Porto

- Alegre, ano 25, n. 55, p. 7-14, set./dez. 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43442416/Arte_e_cidade. Acesso em: 06 mar. 2023.
- GOMES, René Lommez. Ori, o orixá de cada um. Belo Horizonte: Ilê Axé Guian, 2024. [não publicado].
- GOMES, René Lommez; RENA, N. S. A. . Cartografias do Comum: experiência de uma prática curatorial colaborativa entre universidade, movimentos sociais e coletivos. In: I Seminário Brasileiro de Museologia, 2015, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte, 2015. p. 520-530. Disponível em: <http://sebramusrepositorio.unb.br/index.php/1sebramus/1Sebramus/paper/viewFile/482/48>. Acesso em: 22 abr. 25
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: História e memória. 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2003.
- MACHADO, R. C. ; RIBEIRO, L. G. G. . Pichação e grafismo: intervenções visuais urbanas e legitimação. Direito e Liberdade, Natal, v. 21, n. 3, p. 313-342, set./dez. 2019. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/139427>. Acesso em: 21 set. 2023.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. PBH inaugura neste sábado placa indicativa do Largo do Rosário, patrimônio de BH. Belo Horizonte, 18 nov. 2022 Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/pbh-inaugura-neste-sabado-placa-indicativa-do-largo-do-rosario-patrimonio-de-bh>. Acesso em: 24 out. 2024.
- RENA, Alemar Silva Araújo; RENA, Natacha. Design e Política. Belo Horizonte: Fluxos, 2014.
- SANTANA, Robinho. 1.o Ato. São Paulo. 29 jun. 2021. Instagram: @robinho_santana. 29 jun. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQuTwrWHira/> Acesso em: 14 dez. 2024.
- ROLNIK, Raquel. O que é a cidade. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SCRUTON, Roger. A Plea for Beauty: A Manifesto for a New Urbanism. American Enterprise Institute, Washington D.C, n. 1, march 29, 2012. Disponível em: <https://www.aei.org/research-products/report/a-plea-for-beauty-a-manifesto-for-a-new-urbanism/>. Acesso em: 22 abr. 2025.
- SILVA, Elisangela Batista da. Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte. Tese (doutorado) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Geras, 2020.
- TARDIVO, Jessica Aline; PRATSCHKE, Anja. Cidade como lugar de memórias. Revista Memória em Rede, v. 8, n. 15, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/7353>. Acesso em: 18 set. 2023.
- YOUNG, A. Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination. Routledge, 2014.
- _____. Street art, graffiti and urban aesthetics. In: Routledge International Handbook of Visual Criminology. Routledge, p. 202-214, 2017.

LUÍSA FERNANDA SILVA LOURENÇO

Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG.

luisa.fslourenco@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8287569967875920>

RENÉ LOMMEZ GOMES

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais.

rene.lommez@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5485409441731702>

AÇÕES EXTENSIONISTAS ENVOLVENDO DANÇA E SAÚDE NAS GRADUAÇÕES DE DANÇA MINEIRAS – ESTADO DA ARTE

EXTENSION ACTIONS INVOLVING DANCE AND HEALTH IN MINAS GERAIS DANCE UNDERGRADUATE COURSES – STATE OF THE ART

Josimáteus Geraldo Ataíde Rocha da Silva
Evanize Siviero

DANÇA
SAÚDE
MEDICINA E CIÊNCIA DA DANÇA
ESTADO DA ARTE
EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Este estudo visa investigar como as formações em Dança em Minas Gerais abordam a Medicina e Ciência da Dança (MCD) por meio de ações extensionistas. Foram levantados e mapeados eventos de extensão envolvendo a MCD nas plataformas de registros de atividades de extensão, mídias sociais e sites dos cursos de Dança das universidades federais mineiras entre 2016 a 2022. Os dados coletados foram organizados em fluxogramas. Resultados: Das 97 ações, a maioria (93) não tinha relação direta com a MCD, e 43 ações focaram na saúde do artista; 18 ações focaram na saúde de terceiros e 39 ações não tinham relação com Dança e Saúde ou MCD. Recomenda-se o estabelecimento de mais parcerias, colaborações e diálogos entre os cursos de Dança mineiros para abordar aspectos relacionados à MCD.

DANCE
HEALTH
MEDICINE AND DANCE SCIENCE
STATE OF THE ART
UNIVERSITY EXTENSION.

This study aims to investigate how Dance training in Minas Gerais addresses Dance Medicine and Science (DMS) through extension actions. Extension events involving DMS were surveyed and mapped on extension activity registration platforms, social media, and websites of Dance courses at federal universities in Minas Gerais between 2016 and 2022. The data collected were organized in flowcharts. Results: of the 97 actions, the majority (93) had no direct relationship with DMS, and 43 actions focused on the health of the artist; 18 actions focused on the health of third parties, and 39 actions were not related to Dance and Health or DMS. It is recommended that more partnerships, collaborations, and dialogues be established between Dance courses in Minas Gerais to address aspects related to DMS.

ISSN 1518-5494
ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

A universidade é uma instituição que se sustenta em um tripé, sendo eles: o Ensino, que consiste na apropriação dos estudantes em relação ao conhecimento produzido ao longo da história; a Pesquisa, que se trata da produção de novos saberes partindo de questões que surgem da prática social e a Extensão, que pode ser definida como a intervenção em processos sociais, transversalidade de conhecimentos e também na identificação de questões que possam demandar novos estudos (INCROCCI; ANDRADE, 2018).

Em 1987, o Fórum de Pró-reitores de Extensão (FORPROEX) iniciou uma discussão sobre a mudança da finalidade extensão, enquanto criadora de oportunidades para a comunidade não acadêmica, para um espaço institucionalizado de produção de conhecimento e formação do aluno. Nesse período, começou-se a debater sua curricularização, que se concretizou em 2018 através da Resolução CNE/CES nº 7, que a instituiu nos cursos de graduação até o ano de 2021 (BRASIL, 2018). Previamente, em 2009, foi lançado o primeiro edital de financiamento do ProExt/MEC (INCROCCI; ANDRADE, 2018).

Cada universidade tem cursos de extensão que são desenvolvidos pelos centros de ensino e coordenados por docentes que podem fazer parcerias com outras IES, assim como desenvolver projetos relacionados aos seus próprios departamentos e cursos de graduação.

Durante a coleta de dados, observou-se que as extensões pesquisadas comumente voltavam-se para o processo criativo e reflexivo. E menor quantidade, para a preparação corporal. Os temas envolvendo saúde do dançarino de forma ampla, transversal ou no contexto de políticas sociais, culturais, mercadológicas e profissionais não foram muito comuns. Essa constatação em si não é surpreendente, posto que Diniz, Marques e Rocha (2017) mencionam a raridade da temática no ambiente acadêmico junto aos cursos de Dança. A consequência lógica e imediata é a escassez de profissionais que promovam pesquisas e ações extensionistas voltadas para Dança e Saúde, seja do dançarino ou de terceiros.

Outra consequência imediata é relatada por Ojofeitimi, Bronner e Woo (2012) que seria justamente a precariedade de serviços e estudos em saúde voltados para dançarinos. Todas essas situações podem contribuir para a escassez de eventos que envolvam a Medicina e Ciência da Dança (MCD), ou simplesmente, Ciência da Dança (CD), assim como reduz o acesso da sociedade civil a esse campo.

Em 2016, a Universidade Estadual de Goiás (UEG) promoveu uma ação extensionista/*workshop* e de pesquisa envolvendo uma série de capacitações sobre a MCD (FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017). O evento culminou na união de diversos pesquisadores que estudavam a relação entre Dança e Saúde. Até então, essas pesquisas aconteciam de modo isolado e fragmentado no país (DINIZ; MARQUES; ROCHA, 2017).

Para que se compreenda a valia desse evento e da temática, ele foi estruturado a partir do apoio de pesquisadores doutores no país e com o apoio internacional da Universidade de Wolverhampton e da Associação Internacional de Medicina & Ciência da Dança (IADAMS). A partir dele, também, começou-se a difundir e estruturar a MCD no país enquanto área de conhecimento e campo de pesquisa. Também foi criada a Rede Brasil-Reino Unido (Rede BR-UK), que inicialmente tinha como intuito obter, ainda que parco, um panorama sobre o tema no Brasil. Por essas razões, essa ação extensionista pode ser entendida como o ponto inicial de solidificação da MCD

no país (FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017) e iniciar seu processo de introdução no ambiente universitário.

Partindo desse contexto, esse estudo visou identificar e compreender o perfil dos eventos científicos e de extensão promovidos pelas graduações de Dança mineira acerca do tema “Dança e Saúde”. Bem como expandir o conhecimento acerca desse tema por meio da produção de material científico sobre o assunto. De modo mais específico, buscou identificar, mapear e analisar, por meio de registros documentais, ações extensionistas realizadas entre 2016 e 2022 sobre o tema proposto. Ele se fez relevante à medida que identificou e caracterizou as extensões em Dança e Saúde promovidas pelas graduações de Dança em Minas Gerais (MG). Também elucidou como o tema tem sido abordado e dividido com a sociedade, e por fim, permitiu obter maiores explanações sobre esse assunto e apontar fragilidades.

Sendo a MCD um campo ainda pouco pesquisado, e ainda mais raras, informações sobre atividades de extensão voltados para o assunto, essa pesquisa se justifica pela ausência de levantamentos e outras informações sobre como as graduações de Dança abordam o tema por meio de eventos científicos de extensão em Minas Gerais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Embora pareçam áreas distantes, ao longo da história a Dança e a Saúde se tangenciam e entrecruzam em distintos momentos. Nesse quesito, essa forma de arte pode ser entendida para além de uma forma de lazer. Assim, essa linguagem artística, ora também compreendida como atividade corporal, ora como área de conhecimento, contribui não somente para a melhora da autoestima e bem-estar, mas também, como adjuvante no tratamento de problemas psíquico e físico (SILVA; ROMARCO, 2022).

O próprio Ministério da Saúde (MS) também reconhece práticas de dança e o artista da área como agente promotor de saúde (BRASIL, 2021). Contudo, essa relação entre Dança e Saúde no país se faz para muito além da atuação desse profissional no SUS, sendo necessário também que se pense na saúde e na vida útil desses artistas que são altamente predispostos a “lesões de dança” (URŠEJ; ZALETEL, 2020).

Mediante essas injúrias e disfunções acumuladas ao longo da vida artística, nem sempre os dançarinos sentem-se amparados pelos sindicatos da dança, pelo próprio SUS ou por um plano de saúde. Restando-lhes o receio de serem impedidos de dançar por estarem sequelados, o que poderia afetá-los profissional, emocional e economicamente (URŠEJ; ZALETEL, 2020). Visando evitar um fim de carreira precoce para esses artistas, desde as décadas de 1950, profissionais de distintas áreas começam a se preocupar com a saúde, funcionalidade e performance desses artistas da cena. Em 1990, ocorreu um encontro entre professores, dançarinos e pesquisadores de dança dos Estados Unidos, Inglaterra e Bélgica. A partir desse evento, foi criada a IADAMS. Composta por profissionais de diversas áreas, dedica-se ao estudo de lesões e performance (DINIZ; MARQUES; ROCHA, 2017; FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017), para a Saúde de terceiros (GUSS-WEST; JENKINS, 2019) e para formação e fomento de conhecimento na MCD (FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017).

No Brasil, esse campo do saber se expandiu a partir de 2016, através de ações extensionistas da UEG, mediadas pelos professores Adriano Bittar (UEG) e Matthew Wyon (UNIVERSITY OF WOLVERHAMPTON). Nelas, parturiu-se a Rede BR-UK, que

visa fomentar e desenvolver a temática no país (FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017), denotando a estreita relação entre MCD e a extensão universitária no Brasil.

É importante que o conhecimento envolvendo Dança e Saúde seja difundido por meio das graduações de Dança, posto que apenas as instituições de educação superior (IES) são de fato obrigados a relacionar a Dança a outros campos do saber, incluindo a Saúde (BRASIL, 2004). Ao nível de pós-graduação, o que se observa são algumas linhas de pesquisa ou estudos isolados ao longo do tempo (DINIZ; MARQUES; ROCHA, 2017).

Por isso, este estudo traz algumas questões que se propõe investigar: as formações universitárias de cursos presenciais em Dança em Minas Gerais têm abordado junto à comunidade assuntos pertinentes ao tema “Dança e Saúde” por meio de eventos de pesquisa e ações extensionistas? Se sim, quais são os temas predominantes? E como se dá o acesso e a aplicabilidade desse conhecimento à comunidade?

MÉTODOS

Esse estudo tratou-se de uma pesquisa sobre o estado da arte, que levantou e organizou informações acerca de eventos científicos e de extensão envolvendo Medicina & Ciências da Dança promovidos pelos cursos de graduação em Dança em três universidades mineiras. Para isso, foram consultados inicialmente os sistemas de registro de atividades de extensão entre os anos de criação da Rede BR-UK (2016) até o ano anterior à realização da presente pesquisa (2022). As buscas se iniciaram nas seguintes plataformas oficiais: SIEX (UFMG); SIEX (UFU) e o sistema RAEX (UFV). Foram considerados também materiais publicados em jornais, revistas, artigos e redes sociais e excluídos materiais que não permitiam a caracterização e análise das ações.

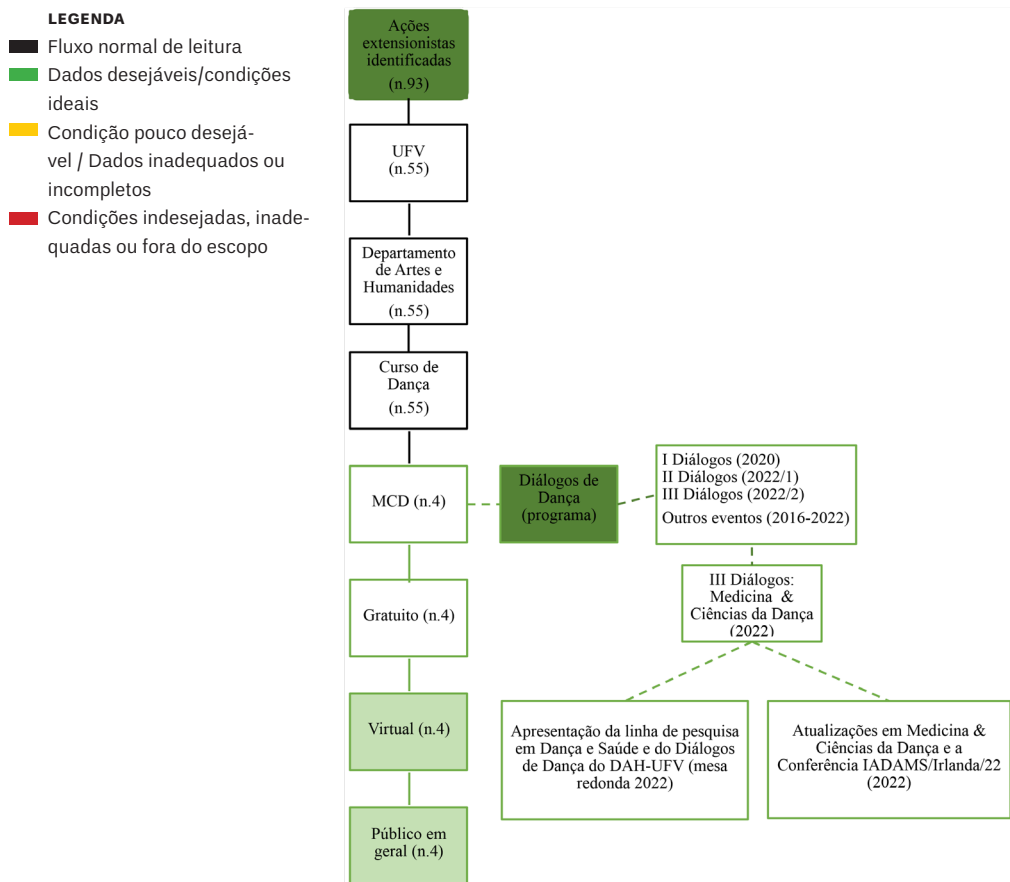
Durante as buscas nas plataformas, observou-se que os registros em geral tenderam a ocorrer em nome de órgão superior ao curso de graduação (Departamento, Instituto ou Escola), desse modo, a filtragem inicial se deu por meio desses órgãos. Na ocasião, todas as ações que envolveram Saúde e consciência corporal foram catalogadas, independentemente do curso promotor ou público-alvo. Buscou-se, em seguida, verificar a cooperação ou relação documentada da vanguarda dos cursos de Dança na realização da ação extensionista.

Os resultados foram contados e inseridos em um organograma a fim de torná-los mais precisos e homogêneos. Os mesmos foram gradualmente sendo separados por estratos conforme a filtragem e necessidade do estudo, como IES, órgão promotor, vinculação com a MCD, tema, etc. Dentre eles destacam-se as linhas da MCD: MCD como área de conhecimento (MCD), saúde e performance para dançarinos - *Health for dancers* (HFD) e a Dança aplicada para a saúde de terceiros - *Dance for Health* (DFH). Em diversos casos, as ações não envolviam a MCD enquanto área, nesse caso, foram sinalizadas com a letra “X”. As extensões que não abordaram a MCD diretamente, mas tangenciaram em alguns de seus campos, foram acrescidas com a letra “X” à frente (XHFD e XDFH).

Durante a análise e coleta de dados, observou-se também que várias das ações selecionadas eram coordenadas por instâncias acima, cursos de Dança ou por outros cursos parceiros. Por essa razão, a forma mais objetiva encontrada de apresentação dos dados e resultados sem os negligenciar tornou-se o recurso elencado para este estudo, sendo ela a utilização de organogramas coloridos, justificando a escolha dos autores.

RESULTADOS

Foi verificado, por meio da plataforma virtual do Ministério da Educação (E-MEC), a existência de 3 cursos de Dança em Universidades Federais de MG. O curso de ABI em Dança (Bacharelado e Licenciatura) da UFV (ativo desde 2002), a Licenciatura em Dança da UFMG (ativo desde 2010) e o Bacharelado da UFU (ativo desde 2011) (Dados disponíveis na plataforma E-MEC. Consulta realizada em 07/02/2023). Foram encontrados 97 eventos de extensão voltados para a saúde do artista e realizados pelo curso de Dança ou a instância que o abarca. A UFV foi a única universidade em MG a apresentar eventos de extensão que abordaram a MCD como campo de conhecimento (n=4). Os mesmos ocorreram em ambiente virtual, de forma gratuita e aberto ao público em geral. A universidade, por meio do Departamento de Artes e Humanidades (DAH) e do curso de Dança, conforme ilustra o fluxograma 1, realizou 55 ações vinculadas ao tema da pesquisa.



Organograma 1. Filtragem e identificação dos eventos de MCD das Universidades Federais mineiras. Fonte: dados da pesquisa (2023).

As quatro ações envolvendo a MCD consistiram em um programa, um projeto e dois eventos. Observa-se também que os eventos estão interconectados, pois pertencem ao mesmo programa (Diálogos de Dança) e ao mesmo projeto, III Diálogos: Medicina & Ciência da Dança, ocorrido em 2022 (DANÇA E SAÚDE - UFV, 2022b). Por se tratar já da terceira edição, esse estudo analisou as edições anteriores para que então essa edição pudesse ser mais bem retratada, posto que o III Diálogos foi resultado de um longo trabalho.

O I e o II Diálogos foram registrados como eventos isolados e não como projetos. Eles consistiam em cerca de 9 mesas redondas envolvendo respectivamente “A atuação do profissional da Dança na área da Saúde” (DFH) e “Lesões em breakdancers” (HFD). Embora ambos eventos possuam relação, a MCD não foi mencionada enquanto tópico no sistema de registro (RAEX), inviabilizando que os mesmos fossem incluídos durante a filtragem.

Outros eventos envolvendo Dança e Saúde foram produzidos no DAH desde o I Diálogos, o que possibilitou a criação do programa Diálogos de Dança, da linha de pesquisa em Dança e Saúde e do projeto III Diálogos: Medicina e Ciência da Dança, composto de 9 lives com mesas-redondas que permanecem disponíveis gratuitamente e abertas ao público no YouTube (DANÇA E SAÚDE - UFV, 2022b). O evento contemplou todos os eixos da linha de pesquisa em Dança e Saúde (1 – Dança e Práticas Somáticas; 2 - Dança, Lesões e Saúde; 3- Dança e Saúde Pública; 4- Interdisciplinaridades entre Dança, Educação e Saúde; 5- Rastreo e Mapeamento de material produzido).

O III Diálogos foi cadastrado no sistema RAEX com 150 vagas, mas contou com 254 inscrições (dados do autor) e chegou a 312 visualizações em uma de suas mesas. Gestores, instituições de ensino de Dança e dançarinos foram convidados a participar (dados do autor). A análise geral do evento pôde permitir que seu conteúdo fosse melhor dividido em quatro frentes:

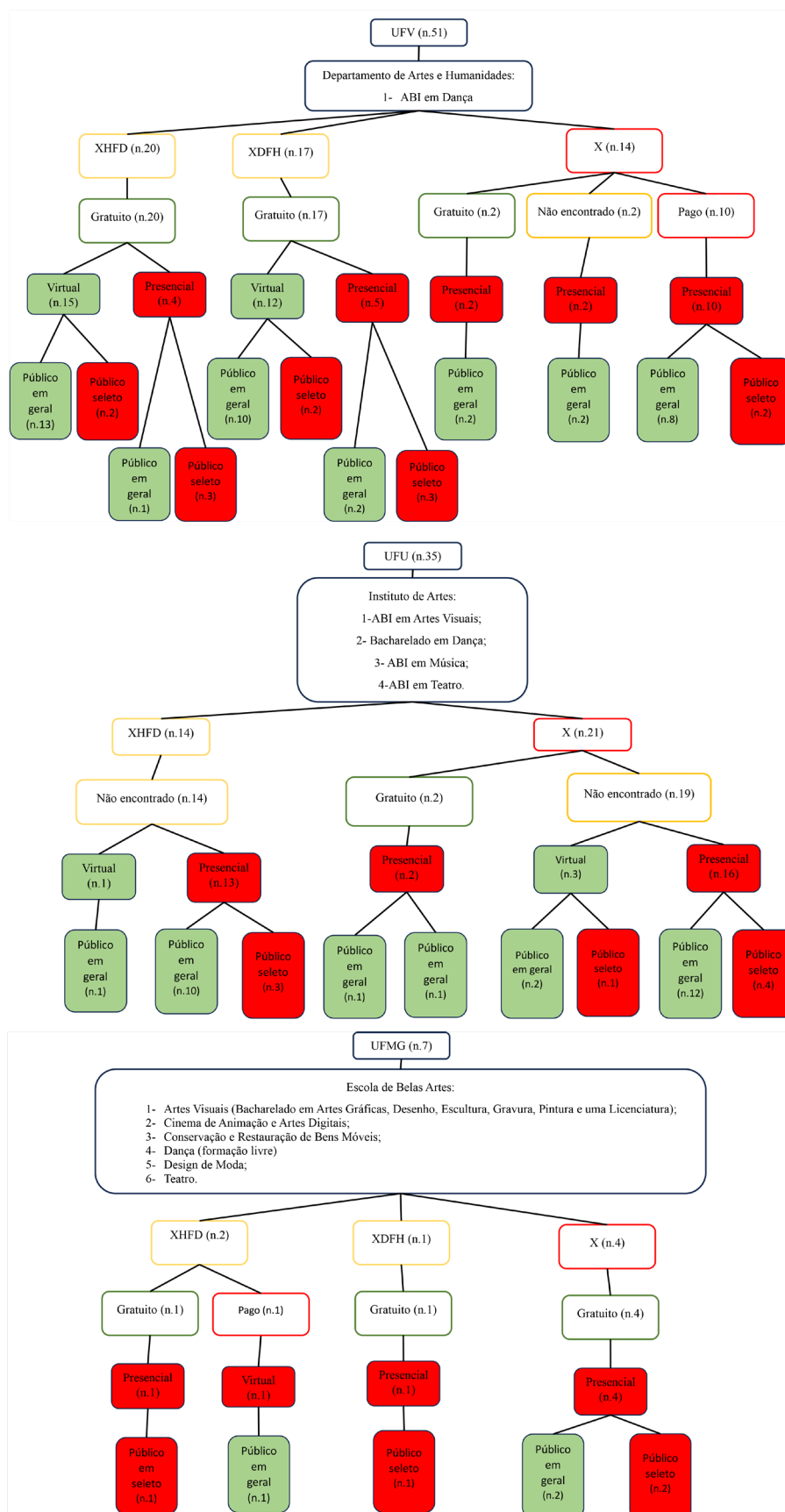
- 1) informar sobre a possibilidade de atuação do profissional da Dança na Saúde, incluindo mecanismos para fazê-lo;
- 2) demonstrar de forma expositiva como se dá essa atuação e seus efeitos;
- 3) expor com base em evidências os benefícios da Dança para terceiros e;
- 4) educar sobre as necessidades de cuidados por parte dos dançarinos.

Das 9 mesas redondas do III Diálogos, foram identificadas 3 que abordaram a MCD enquanto campo de estudo: “Apresentação da linha de pesquisa em Dança e Saúde e do Diálogos de Dança do DAH-UFV”, apresentado por Evanize Siviero; “Atualização em Medicina & Ciência da Dança e a Conferência da IADMS/Irlanda/22”, apresentado Adriano Bittar; e a mesa “Dança e suas articulações com a Saúde”, apresentada por Marcela Delabary. Essa última não apresentou formalmente no sistema RAEX a MCD enquanto tópico abordado, desse modo, a mesma não adentrou na contagem realizada pela filtragem de eventos que abordaram a MCD enquanto área.

A partir desse fato, o presente estudo encontrou um dilema: como traçar um panorama sobre o assunto mediante a possibilidade de subnotificações? A melhor solução encontrada pelo autor foi trazer a visão geral das extensões que não adentraram na contagem de dados. Assim, as atividades que confraternizam com a Arte e Saúde tais como o I e o II Diálogos, e também a mesa redonda de Marcela Delabary passariam a compor um cenário maior, indicando que as mesmas possuem relação com a MCD sem a citar, ou se relacionando de forma indireta. Essas extensões foram sinalizadas com a letra X à frente de sua classificação (X, XHFD e XDFH), conforme o organograma 2. O autor também enfrentou um segundo desafio durante o processo de filtragem: muitas dessas atividades estavam registradas nas plataformas com dados incompletos ou incorretos em aspectos cruciais para este estudo, tais como objetivo, público-alvo, gratuidade e tópicos abordados. Nessas situações, as ações foram alocadas ao estrato mais adequado no fluxograma, com base nos dados disponíveis.

LEGENDA

- Fluxo normal de leitura
- Dados desejáveis/condições ideais
- Condição pouco desejável / Dados inadequados ou incompletos
- Condições indesejadas, inadequadas ou fora do escopo



Organograma 2. Caracterização de eventos de Saúde não ligados diretamente à MCD. Fonte: dados da pesquisa (2023).

Foram identificados 93 eventos, sendo 51 realizados pela UFV/DAH/curso de Dança. No organograma 2, é possível observar que as ações do curso de ABI em Dança da UFV são facilmente identificáveis, diferenciando-as das demais instituições, posto que esse DAH é composto unicamente pelo curso de Dança.

A produção dessa universidade (n.51) se dividiu em: 4 relacionadas a MCD, 20 em XHFD, 17 em XDFH, e 14 sem relação com a MCD. A maioria foi considerada acessível a qualquer público por serem virtuais, gratuitas e abertas ao público em geral.

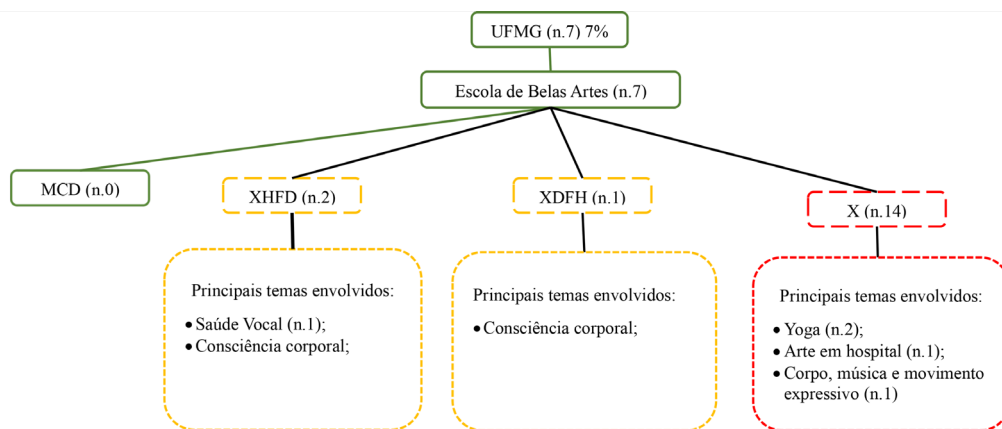
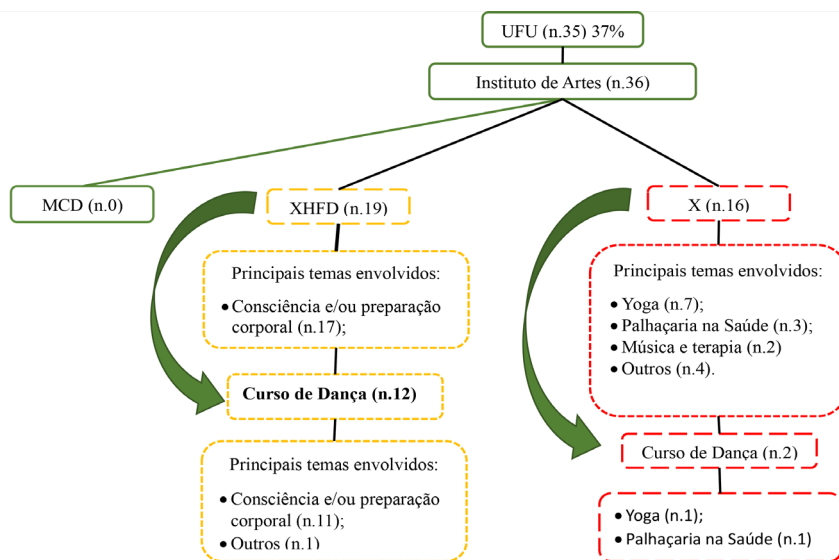
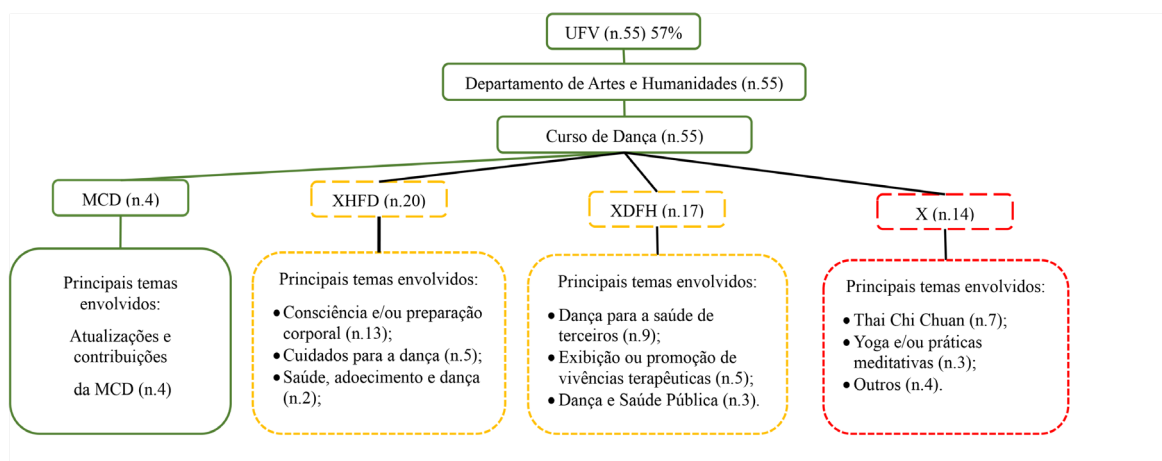
Na UFU, de suas 35 ações, foi identificada apenas uma categoria relacionada a MCD, a XHFD com 14 extensões. Não foi possível identificar a gratuidade da maioria das ações, todavia, foram majoritariamente presenciais e abertas ao público em geral. Os eventos restantes, os quais não tiveram relação com a MCD (n.21), semelhantemente, também não foi possível identificar a gratuidade da maioria de suas ações (n.19). Já no que se refere ao público, majoritariamente também foi destinada ao público em geral. As 16 ações restantes envolvendo Saúde não tiveram qualquer relação com a MCD.

Na UFMG, foram produzidas apenas 7 ações extensionistas: 3 relacionadas a MCD e 4 sem relação com a MCD (X). Das relacionadas a MCD, 2 focaram na saúde do artista e 1 na saúde de terceiros; todas foram presenciais. Dentre elas, 2 foram gratuitas e destinadas a um público seletivo. As 4 ações não relacionadas a MCD (X) foram todas gratuitas e presenciais, sendo metade destinadas ao público em geral e a outra metade a um público seletivo. A baixa produção de atividades de extensão nessa área pode explicar a diferença no perfil das ações em comparação com outras universidades.

Os eventos sem relação alguma com a MCD (X), se caracterizam por ações voltadas para a sociedade em geral, como Yoga, palhaçaria em ambiente hospitalar, tai chi chuan, práticas meditativas e outros temas com menor frequência de repetição. Quando somadas, todas as ações classificadas como X e destacadas em vermelho totalizam 39 extensões, sendo que a maioria das mesmas foram realizadas pela UFU (n=21) e UFV (n=14). Embora seja importante destacar o comprometimento das instituições com a inter-relação entre Arte e Saúde, essas ações não mencionaram a destinação específica para artistas da Dança ou a promoção da saúde de terceiros através da Dança. Portanto, não foram contabilizadas no presente estudo por fugirem ao seu escopo.

Este estudo revelou que, das 97 ações extensionistas realizadas entre 2016 e 2022, a maioria (n=93) não possui uma relação direta com a MCD. Dentre as relacionadas, 36 focaram na saúde do artista, sendo 20 realizadas pela UFV, 14 pela UFU e 2 pela UFMG. Também houve 18 ações voltadas para a saúde de terceiros, 17 delas foram realizadas pela UFV e 1 pela UFMG. Quanto às classificadas como sem relação alguma com a MCD (X), totalizaram 39, sendo 14 produzidas pela UFV, 21 pela UFU e 4 pela UFMG, conforme os organogramas 1 e 2.

O predomínio de ações de extensão ligados à saúde do dançarino, certamente é oriundo do histórico de lesões cumulativas que historicamente incapacita ou compromete a performance desses artistas (URŠEJ; ZALETEL, 2020). Seu respectivo adoecimento e aposentadoria precoce, são preocupações reais e longínquas dessa população, de tal modo que a própria MCD se estruturou inicialmente nesse contexto (DINIZ; MARQUES; ROCHA, 2017; FIGUEIREDO; BITTAR; FERREIRA, 2017) enquanto o conceito de dança para a saúde (HFD) surgiu apenas em 2021 (GUSS-WEST; JENKINS). Em decorrência de este ser um campo de pesquisa recente e necessário, infere-se a im-



LEGENDA

- Fluxo normal de leitura
- Dados desejáveis/condições ideais
- Condição pouco desejável / Dados inadequados ou incompletos
- Condições indesejadas, inadequadas ou fora do escopo

Organograma 3. Caracterização de eventos de Saúde não ligados diretamente à MCD. Dados da pesquisa (2023).

portância da gratuidade e da não delimitação de um público específico como recursos promotores de acesso ao conhecimento.

Visando aprofundamento da compreensão e caracterização dos eventos, esse estudo também se dedicou a compreendê-los, agrupando-os por temáticas, conforme a figura 3.

Na UFV, as consultas realizadas via sistema RAEX (<https://www2.dti.ufv.br/raex/scripts/>) denotaram 4 ações envolvendo MCD, o tema central foi “Atualizações e contribuições da MCD” (n=4). Nas classificações que não envolviam a MCD diretamente (XHFD e XDFH), predominou as temáticas: “Consciência ou preparação corporal” (n=13), “dança para a saúde e terceiros” (n.9). Nas temáticas sem relação (X) o assunto predominante foi o Tai Chi Chuan.

Além de ter sido a instituição com maior número de ações extensionistas (n=55), a UFV foi a única que abordou todas as categorias analisadas. Conforme é possível de se observar junto à plataforma e da análise dos eventos I, II e III Diálogos (disponíveis no canal Dança e Saúde – UFV).

A segunda instituição com maior número de extensões foi a UFU, com um total de 35 ações. O curso de Dança foi responsável pela produção de 19 dessas ações. Entre as atividades relacionadas a MCD, a temática predominante foi “Consciência e/ou preparação corporal” (n=12). No que diz respeito às ações classificadas como X, o tema predominante foi o Yoga (n=4).

A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi a instituição que menos produziu ações de extensão no escopo deste estudo, totalizando 7 ações. Na categoria XHFD (n=2), houve um evento envolvendo consciência corporal e outro relacionado à saúde vocal. Em XDFH, a única ação registrada durante o período analisado envolveu “Consciência corporal” (n=1). As demais ações foram classificadas como X e possuíam distintos temas.

O Yoga e temas voltados para consciência corporal foram assuntos que se repetiram em todas as instituições. Frequentemente, esses artistas não são bem compreendidos pelos profissionais de saúde, o que os leva a buscar práticas que os auxiliem a redução de lesões e prolongue sua vida útil (OJOFEITIMI; BRONNER; WOO, 2012).

Resultados

A análise realizada denota que, entre 2016 e 2022, as instituições pesquisadas realizaram 97 ações extensionistas no contexto da Saúde, com 58 delas possuindo vínculo direto ou indireto com a MCD. As mesmas IES também produziram 39 extensões abordando temas relacionados à Arte e/ou Saúde, sem necessariamente envolver Dança ou profissionais da área. A UFV destacou-se como a única universidade que abordou MCD especificamente.

De modo geral, as extensões priorizaram como tema a consciência e/ou preparação corporal do artista. Os eventos foram majoritariamente acessíveis ao público e gratuitos, excetuando a UFMG. Nenhum evento como congresso ou simpósio foi encontrado.

Recomenda-se que se estabeleçam mais parcerias entre os cursos de Dança das universidades mineiras para abordar mais frequentemente a MCD e a criação de disciplinas que integrem Dança e Saúde. Também é sugerido que os servidores sejam mais atentos ao preencher as ações de extensão nos sistemas, evitando os erros que prejudiquem futuras pesquisas, também que mencionem a MCD nos conteúdos programáticos das ações de Dança e Saúde.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. Qual é a diferença entre faculdades, centros universitários e universidades? [online], 2018. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/127-perguntas-frequentes-911936531/educacao-superior-399764090/116-qual-e-a-diferenca-entre-faculdades-centros-universitarios-e-universidades>>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- BRASIL. Ministério da Educação. RESOLUÇÃO NO 3 DE 8 DE MARÇO DE 2004. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, Brasil, 2004. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/ces0304danca.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- BRASIL. Ministério da Educação. RESOLUÇÃO No 7, DE 18 DE DEZEMBRO DE 2018 - Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei no 13.005/201 que aprova o Plano Nacional da Educação - PNE 2014 - 2025 e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, 18 dez. 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=104251-rces007-18&category_slug=dezembro-2018-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 01 ago 2024.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Práticas Integrativas e Complementares (PICS). [online], 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/p/praticas-integrativas-e-complementares-pics-1/praticas-integrativas-e-complementares-pics>>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- BRASIL. Presidência da República. DECRETO No 9.235, DE 15 DE DEZEMBRO DE 2017. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de educação superior e dos cursos superiores de graduação e de pós-graduação no sistema federal de ensino. Diário Oficial da União. Brasília, 15 dez. 2017. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9235.htm>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- DANÇA E SAÚDE - UFV. Apresentação da linha de pesquisa em Dança e Saúde | Dança e Saúde: interfaces das PICS, Youtube. 2022a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xFaaci2XdJE&list=PLAMVvEtUUjKpvSQsg0xoRbxLqcNWR C28S>>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- DANÇA E SAÚDE - UFV. Dança e Saúde - UFV: Playlists, Youtube. [S. l.], 2022b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@dancaesaude-ufv4984/playlists>>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra.; MARQUES, Bárbara Pessali.; ROCHA, Livia. Simões. A DIALÉTICA ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA: A PESQUISA NA ÁREA DA DANÇA EM CENA. 2017. Engrupe. Belo Horizonte: [s. n.], 2017. p. 9. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/333664579>>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves; BITTAR, Adriano; FERREIRA, Alexandre. A criação da Rede Brasil-Reino Unido em Medicina & Ciência da Dança como um lugar potencial de relações entre pesquisas poético-criacionais. *ouvirOUver*, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 78, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3700>>2. Acesso em: 12 ago. 2023.
- FOPROEX. POLÍTICA NACIONAL DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA. Manaus - AM: [s. n.], 2012. Livro eletrônico. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/wp-content/uploads/2021/12/PNEU.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- GUSS-WEST, Clare.; JENKINS, Emily. Introducing "Dance for Health". [online]

- ne], 2019. Disponível em: <<https://iadms.org/resources/blog/posts/2019/february/introducing-dance-for-health/#:~:text=IADMS%C2%A0Dance%20for%20Health%20definition%C2%A0%20Dance%20for%20Health%20provides,dancers%2Crather%20than%20patients%2C%20in%20joyful%2C%20interactive%2C%20artistic%20practice>>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- INCROCCI, Lígia Maria de Mendonça Chaves; ANDRADE, Thales Haddad Novaes de. O fortalecimento da extensão no campo científico: uma análise dos editais ProExt/MEC. *Sociedade e Estado*, [s. l.], v. 33, n. 1, p. 187–212, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922018000100187&lng=pt&lng=pt>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- OJOFEITIMI, Sheyi; BRONNER, Shawn.; WOO, Hyun Goo. Injury incidence in hip hop dance. *Scandinavian Journal of Medicine & Science in Sports*, [s. l.], v. 22, n. 3, p. 347–355, 2012. Disponível em: <<http://www.embase.com/search/results?subaction=viewrecord&from=export&id=L364880499%0Ahttp://dx.doi.org/10.1111/j.1600-0838.2010.01173.x>>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- SILVA, Geraldo Ataíde Rocha da; ROMARCO, Evanize Kelli Siviero. Levantamento acerca do ensino de Saúde pública nas formações de Dança. Em: online, 2022, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2022, virtual. *Anais eletrônicos [...]*, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/and/anda-2022/trabalhos/levantamento-acerca-do-ensino-de-saude-publica-nas-formacoes-de-danca?lang=pt-br&check_logged_in=1#download-pape>r>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- URŠEJ, Eva.; ZALETEL, Petra. Injury Occurrence in Modern and Hip-Hop Dancers: A Systematic Literature Review. *Zdravstveno varstvo*, [s. l.], v. 59, n. 3, p. 195–201, 2020. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/32952721>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

JOSIMÁTEUS GERALDO ATAÍDE ROCHA DA SILVA

Pós-graduado em Saúde Pública (Faculdade Iguaçu – 2023), Bacharel em Dança (Universidade Federal de Viçosa - 2023), Fisioterapeuta (Fundação Presidente Antônio Carlos – 2018). Atualmente pesquisa nas transversalidades entre Educação, Saúde do Trabalhador e MCD com ênfase em Dança em Saúde Pública.

<http://lattes.cnpq.br/1648175688973920>

EVANIZE SIVIERO

Pós-doutorado em Dança e Educação Especial - UFJF, doutora em Dança e Educação Somática pela UTL-Lisboa, mestre em Ciências da Motricidade pela UNESP, graduada em Dança pela Unicamp. Em 2006, ingressou na UFV. Coordena o grupo "Corpo Afeto", que aborda Medicina e Ciência da Dança, cuidadores, pessoas com deficiência, dançaterapia e educação somática e o PIBID2024/26.

<http://lattes.cnpq.br/2459361137615717>

TÁCITAS DE UM CORPO XAMÂNICO: DIÁRIO IMAGÉTICO COMO TÁTICA DE GUERRA DECOLONIAL BRASILEIRA

TACITS OF SHAMANIC BODY: IMAGE DIARY AS A BRAZILIAN DECOLONIAL WAR TACTIC

Bárbara Galvão Silva
Gilead Marchezi Tavares

DIÁRIO
MONTAGEM
VÍDEO-ARTE
DECOLONIALIDADE
SUBJETIVIDADE

O artigo trata de um diário, com imagens, vídeo-artes, videogames, leituras, sensações, memórias, dados jornalísticos e interpretações que seguem um curso associativo heterogêneo, mas que configura uma desconstrução, um dis-por uma montagem e uma remontagem xamânica do que está a se passar em nossos dias no Brasil no que diz respeito aos povos que historicamente tem sido alvo de dizimação, aos negros (pretos e pardos) e povos originários. As imagens e vídeo-artes presentes são experiências e experimentos que podem favorecer que algo novo possa ser visto e dito, e assim algo memorável possa ser compartilhado como máquina de guerra decolonial.

DIARY
ASSEMBLY
VIDEO ART
DECOLONIALITY
SUBJECTIVITY

This dissertation is a diary, with images, video arts, video games, readings, sensations, stories of a life and everyday moments, memories, journalistic data, interpretations that follow a heterogeneous associative course, but that configure a deconstruction, a to provide, a montage and a shamanic reassembly of what is happening in our days in Brazil with regard to the peoples who have historically been the target of decimation, the Blacks (blacks and) and indigenous peoples. The images and video arts present are experiences and experiments, which can encourage something new to be seen and said, and thus something memorable to be shared as a decolonial war machine.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

1. APRESENTAÇÃO

A proposta deste artigo é apresentar e discutir um trabalho realizado como diário de montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017), desenvolvido entre os anos de 2022 e 2024. Utilizando imagens, video-artes, leituras, sensações, momentos cotidianos, memórias, dados jornalísticos e interpretações, segue um curso associativo heterogêneo, mas que configura uma desconstrução e remontagem xamânica do que está a se passar/acontecer em nossos dias no Brasil no que diz respeito aos povos que historicamente tem sido alvo de dizimação, os negros (pretos e pardos) e povos originários. Assim, é inevitável que o texto trate da Guerra às Drogas nos territórios periféricos Brasil afora e o Narco-Garimpo no Território Indígena (TI) Yanomami na Amazônia brasileira.

Como pessoa autoidentificada, como negra e indígena, não podemos escapar do nosso passado e, ao mesmo tempo, afastarmo-nos do território em que vivemos. Somos da favela de Vitória/Espírito Santo (ES/Brasil), território do Mangue Seco, nela criamo-nos e moramos ainda hoje. “Lugar de toda pobreza” (ALMEIDA, 1983), a favela é majoritariamente composta por negros e descendentes de indígenas extraídos de seus territórios originais. É com este território que a conexão vai sendo narrada no diário, porém, em que pese um lugar de saber da academia, é preciso fazer saber que foi o acesso à universidade que nos possibilitou o distanciamento necessário para que as imagens emergentes tomassem posição filosófica e política.

Traremos uma pequena apresentação de nossos operadores conceituais e nossa metodologia como modo de elucidar o diário que será discutido com o vigor de uma montagem de imagens corpóreas, experienciadas por nós numa tentativa de situação de “exílio xamânico”.

O diário é uma tomada de posição ético-política situada *soma-geograficamente* e, portanto, envolvida em muito sofrimento e muita dor. Não se trata de um descritor efêmero, fugaz, mas de uma experiência corpórea sensível, sofrida, onde a vida resiste e insiste.

1.1 A montagem: exílio e xamanismo

“Para saber, é preciso tomar posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15). O autor abre seu livro com essa frase para expor a ideia de que a tomada de posição não é algo simples ou trivial. Exige, ao mesmo tempo, uma aproximação e um distanciamento. Implica um afrontar-se com algo que fatalmente nos situa no tempo, que chama por nossa memória, ainda que tentemos esquecer (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Tomar posição para conhecer algo envolve sair de uma pura opinião, mas também nos expõe a um perigoso espelho de nossos desejos inconscientes. Assim, torna-se uma posição ética quando nos convoca a essas duas resistências: a quebra da barreira da opinião e a do desejo “é a resistência que não sabe mais muito bem em que ela consente e a que quer renunciar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Por isso, a exigência de uma aproximação, que diz de um desejo de conhecer, uma ligação com o espaço-tempo de constituição de uma história, e um distanciamento sem o qual tudo pode se perder em mera opinião ou história individual, sobre a qual pouco pode se conhecer de manancial da experiência que constitui a história coletiva de um espaço-tempo. Tal posição de aproximação e distanciamento implica na manutenção em um movimento espaço-temporal experiencial numa dupla conexão: “aproximação com reserva, afastamento com desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

Didi-Huberman (2017) se debruça sobre o trabalho de Bertolt Brecht durante seu exílio errante por 15 anos, quando esteve exposto à guerra, longe em distância geográfica, porém perto em relação às emoções que tocam seu espaço-tempo experiencial. Com isto, o autor credita ao exílio a posição em que um processo de conhecer seja elaborado em sua força filosófica e política.

“ (...)a posição do exilado torna a “acuidade da visão” ou a “potência do ver” (*Schaukraft*) tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada com está à distância e às lacunas da informação (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 22).

Tanto Brecht quanto outros artistas e escritores tomaram como ferramenta para seu trabalho no exílio o diário. Este trata-se de um diálogo como escrita de si quando nele se encontram, para além de um encontro de si a si mesmo, documentos, fotos, trechos de jornal, imagens, críticas de literatura atual, “pedaços”, “trechos”, “fragmentos” aparentemente aleatórios que o permitem desconstruir uma narrativa pronta e ideológica, para remontar e mostrar uma matéria visual que o coloca “em relação consigo mesmo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal - a linguagem” (BENJAMIN, 2003, p. 22).

Assim, são as imagens que tomam posição quando, no processo de montagem, como método, a potência do ver se alia à linguagem, que não a um signo linguístico clichê. Trata-se de uma linguagem mergulhada na memória de um corpo impessoal que, por isso mesmo, é experiência pura. Uma experiência que nos permite não perder de vista nosso passado, para dele escapar e construir um futuro. Esta é a política do presente (DIDI-HUBERMAN, 2017), que possibilita um conhecer aberto à invenção de novos mundos ao *mostrar* com a remontagem das imagens aquilo que só se pode ver a partir de uma tomada de posição ético-política.

“Como escrever o que sofremos, como construir um *lógos* - ou se fazer uma categoria de espécie, uma ideia, um eidos - com seu próprio *páthos* do momento?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Didi-Huberman (2017) apresenta o método da “montagem” como nascido da guerra ao discutir o *Journal de travail* de Brecht. Guardadas as diferenças entre os diversos diários de estudiosos, escritores, artistas, etc. compreendemos que o diário tem se apresentado como ferramenta importante do trabalho em pesquisas científicas (KROEF; GAVILLON; RAMM, 2020; TAVARES; FRANCISCO, 2016; ARAÚJO et al., 2013). Ao pensar a montagem como inventada na guerra, podemos discutir que, pelo menos depois das duas grandes guerras da sociedade moderna, ela, sob diversas facetas, tem sido uma constante que atravessa o cotidiano e afeta, especialmente, pessoas Negras (pretas e pardas) e indígenas e seus descendentes urbanizados. Seguindo a ideia de Didi-Huberman (2017), a montagem como um meio de “dispor as coisas, desorganizar sua ordem de aparição” (p. 79), torna-se a arte de dispor das diferenças. Isto porque para montar e mostrar é preciso primeiro desmembrar, deixando abertas as fendas subjetivas compostas e atravessadas pela guerra. É nesse sentido que aquilo que a montagem mostra requer a potência do ver, uma vez que é composta (ao mesmo tempo, comporta) por formas heterogêneas e difusas, agrupadas não por uma hierarquia de pensamento ou por uma ordem pré-determinada, e sim por associação livre de sujeições tal qual um “trabalho arqueológico destinado a levantar o 'inconsciente da visão” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 82, grifo no original).

Se falamos da experiência corpórea como linguagem para mostrar, numa política do presente, um mundo em construção, é porque a figura do exilado é também a figura do xamã. No livro “A queda do céu” (KOPENAWA & ALBERT, 2015), conta sua iniciação como xamã em seu território Yanomami a partir de um processo composto por preparação, exercício e esforço corporais que passa por todos os órgãos do sentido, saindo de um corpo individualizado, repartindo o corpo para fazer parar tudo, tudo que já está “cheio”. Na iniciação, há um desmembramento da imagem que se inicia pela visão, passa por todos os órgãos sensíveis e chega à laringe dos “espíritos” produzindo um sentido novo na linguagem, algo que é sofrido, dói, mas possibilita novas visões, um despertar, uma construção de uma nova “casa”. A nova visão do xamã é uma tomada de posição por meio da potência do ver em uma situação de exílio de seu próprio corpo, para dele distanciar-se, dos seus sentimentos e pensamentos habituais, ainda que a partir dele mesmo uma nova sensibilidade, uma abertura (*para os espíritos da floresta*) do campo sensível possa sentir e demonstrar pela linguagem a terra, a floresta, a máquina de inscrição primitiva ou o não engendrado, o impessoal.

O xamã, quando fala com os espíritos da floresta, os xapiri, é um exilado de seu corpo individual. Talvez aqui o afastamento e a aproximação deem-se invertidamente em relação à posição de exílio de Brecht. Se em Brecht há um distanciamento geográfico do corpo e, ao mesmo tempo, uma aproximação afetiva-desejante de sua terra, em Kopenawa há um distanciamento afetivo-imagético do seu próprio corpo e uma aproximação espiritual-geográfica com sua terra, a floresta: ela fala através de seu corpo, de sua língua. Tanto em um como no outro, não há como negar um grande sofrimento ético-político de uma tomada de posição a partir da qual um mundo em devir é mostrado pela desconstrução e remontagem das imagens. “Por que as imagens? Porque para saber é preciso saber ver” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 34).

1.2 Colonização e decolonialidade

A emergência de um hemisfério ocidental mudou radicalmente o imaginário e as estruturas de poder do mundo moderno ocidentalizado. A formação do imaginário desde um sistema-mundo colonial à imagem que temos dessa civilização ocidental é um longo processo de interioridade construído por letrados e letradas viajantes, estadistas, eclesiásticos e pensadores cristãos marcados pela transição do Mediterrâneo como centro à formação do circuito comercial do Atlântico (MIGNOLO, 2005). A construção dessa interioridade acompanhada de um “exterior interno”, mas não de fora da cristandade europeia, distingue-se da África e da Ásia ao considerar, na expansão do Atlântico, mouros, judeus e ameríndios e escravos africanos a definição de uma exterioridade e/ou diferença no imaginário ocidental. Considerando que a construção geo-social das Américas inaugurou o sistema-mundo moderno, portanto, não haveria capitalismo mundial sem as Américas, pois não as integraram a um sistema pré-existente, dando início ao capitalismo não como um fenômeno europeu e sim planetário. Torna-se necessário sublinhar a problemática, ensejando a pós-colonialidade no âmbito das relações de poder que organizam as diferenças coloniais. Após a Revolução Francesa, o triunfo da Inglaterra e da França sobre Portugal e Espanha como novas potências imperiais formularam as diferenças coloniais. Na segunda modernidade, a diferença colonial passa a ser a diferença imperial e a América Latina hoje é, na ordem mundial, produto da diferença colonial originária e a articulação da diferença

imperial que se gesta na Europa do Norte e se reconfigura na emergência de um país neocolonial como os Estados Unidos.

As diferenças entre colonialidade e colonização são descritas por Tonial, Maheirie & García (2017) abordando algumas perspectivas que delineiam a colonização como a subjugação de um povo por força política ou militar a fim de garantir a exploração das riquezas e do trabalho nas colônias em benefício dos colonizadores. A colonialidade, por fim, é entendida como uma dimensão simbólica do colonialismo como um sistema que mantém as relações de poder por meio de práticas e discursos que garantem a manutenção da exploração dos povos colonizados. Além disso, a colonialidade se refere à produção e aplicabilidade do conhecimento, as formas de sentir, pensar e viver se distinguindo por três formas didáticas: o colonialismo de poder abrangendo as esferas econômica e política; o colonialismo do saber em uma esfera epistemológica; e o colonialismo do ser, voltando-se a uma esfera ontológica. O trabalho realizado por Perez (2018) como antropóloga, ao realizar uma etnografia do colonialismo, identifica a colônia através das vozes que a estruturam, cartografando classificações e representações sobre a noção de colônia e de colonialismo. De tal modo que é possível observar e desconstruir a dicotomia entre colonizado e colonizador, apresentando as controvérsias do colonialismo como uma variedade de relações intersociais assimétricas que é muito mais extenso no tempo e espaço do que quando é compreendido como um processo histórico concluído.

A estratificação social e a construção de um branco pobre no colonialismo das margens são uma controvérsia de países fora dos centros europeus, como um dispositivo que reproduzirá o modelo definido pelos centros de poder, produzindo desejo de pertença. Outra controvérsia colonial analisada por Perez (2018) é a afecção. Indivíduos e grupos que renunciaram aos privilégios do colonialismo, desafiando a homogeneização das diferenças entre colonizados e colonizadores através da rejeição afetiva da diferença colonial, produzem uma insinuação de amizade que contribui para o pensamento anticolonial.

A decolonialidade é compreendida como processos, meios e práticas multifacetados que constituem a diferença fora do arcabouço epistêmico e ontológico produzido pela modernidade (SARDINHA et al., 2022). Não se restringe a práticas anticoloniais, visando somente ao enfrentamento da continuidade dos processos de práticas coloniais. Os modos de existência, de fazer e de saber que fogem à concepção dualista, reducionista e homogeneizante do real na constituição moderna de mundo são decoloniais ao amanhecer um pensamento que não visa à negação do outro, mas uma afirmação de si, tendo como campo central a relacionalidade com a concepção de natureza. Nesse sentido, o pensamento decolonial ao torcer a concepção moderna de natureza como um recurso a ser explorado e dotada de uma universalidade pautada no pensamento iluminista, adota-se a ideia de Mãe-Natureza como um dos sistemas afetados pelas ações humanas e que não depende dela para existir por anteceder a espécie humana e possuir dinâmicas e metamorfoses que ainda são desconhecidas. Com isto, a importância do pensamento decolonial é fundamental para a coexistência e a pluralidade de mundos produzidos quando pensamos na natureza como relacional e não meramente passiva e descolada da cultura.

O projeto de decolonialidade no campo da comunicação e da cultura representa um campo de disputa para o *logos* e os significados que assim permitem recuperar e repensar epistemologias, políticas e afirmações de conhecimento em tensão com o

establishment cientificista e ocidental (SARDINHA et al, 2022). Tendo em vista que a região latino-americana desde a sua institucionalização foi determinada por um tipo de pensamento que continua e que ainda é funcional para as representações coloniais e esquemas cognitivos impostos pela posição geo-histórica que se refere. Por essa razão, a comunicação decolonial é a abordagem e a construção de perspectivas que questionam a colonialidade manifestada na geopolítica ao produzir o silenciamento de outras abordagens não hegemônicas. Além disso, a colonialidade se manifesta na apropriação de esquemas cognitivos sobre o tempo e o espaço monopolizadamente. Assim, ao manifestar-se pelo discurso, a descolonização é, a princípio, a descolonização da linguagem.

Abrindo vozes, a comunicação decolonial é uma reconfiguração histórica da memória e da identidade, fazendo circular outras formas de conhecimentos, outros autores, abrindo paradigmas e construindo campos profissionais através desses processos de resistência. Processos estes que são híbridos, transculturais e perfazem variadas áreas de conhecimento e tradições intelectuais do Sul e também do Norte, que precisam ser ressignificados por uma necessidade histórica, ética e política.

A colonialidade do poder na formação de “uma” América Latina tornou a corporeidade decisiva nas relações de poder, onde se inscrevem episódios de torturas e massacres na luta contra exploradores. O corpo usado e consumido pelo trabalho e exploração na maior parte do mundo é via inscrição da fome, desnutrição e doenças. Para o pensamento decolonial “americano amazônico” (CARMO, 2024), sobre grande influência das mulheres indígenas, a concepção do espaço-corpo é adotada como corpo-território. Tal concepção, que articula o corpo e o território, permite abordar em diferentes escalas o que é corpo como território primeiro de luta. O território é um espaço em que se exercita o poder como campo de forças, tal poder é funcional e simbólico, está relacionado ao domínio e apropriação imprescindível à sobrevivência. Enquanto para os empresários capitalistas a perda do controle de um território signifique a perda de recursos a serem explorados, para os povos originários a perda significa a perda de um modo de vida, uma concepção de mundo vinculada eminentemente a terra e um conjunto de referenciais simbólicos envolvidos. Por esses motivos, defender a vida é defender o território, este território se estende do nosso corpo ao “corpo da Terra” (HAESBAERT, 2020).

2. A DIS-POSIÇÃO DO TRABALHO

O trabalho do qual partimos buscou, com a produção de vídeo-artes e imagens, conhecer e mostrar as histórias plurais que elas conectam. Como um caleidoscópio, mostraremos que há sempre mais a ver e falar. Há muito mais mundo em nossa história, muito mais histórias na história e muito mais forças que atravessam esses diversos mundos. O pluriverso (TAVARES, 2020) não deixa, entretanto, de se conectar, de tecer uma rede móvel que se liga a pontos às vezes difusos e longínquos.

Para tanto, procuramos dis-por (DIDI-HUBERMAN, 2017), desmembrar tudo aquilo que surge nos meios de comunicação tradicional, nos videogames, nas leituras que realizamos, para então remontar por um corpo xamânico, que voa como um corpo-arara para longe e depois retorna como um corpo-onça/corpo-jaguar que está à espreita, perto, observando e vendo o mundo de perto. Dessa desconstrução, se insurge sempre uma remontagem que mostrará, por meio de imagens e vídeo-artes,

uma potência de ver (DIDI-HUBERMAN, 2017). Compreendemos que o fazer artístico favorece uma acuidade da visão, uma força ativa que pode sustentar processos sensíveis inventivos de um saber que mostra o mundo em devir.

Vídeo-artes produzidas:

- Escrita Etnográfica - Moqueca de Ostra
- Fantasma 1: Receita de bolo
- Kitty na geladeira: políticas de extermínio na floresta e na cidade
- Subversão beira d'água
- Urubu - corpo e vídeo

3. CARNAVAL: DROGAS, GUERRA E DEMÔNIOS

O narco-garimpo e o extermínio yanomami como tema central do samba enredo da escola de G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro – RJ em 2024 retoma a construção de “Kitty na Geladeira” (SILVA, 2023c), vídeo realizado há um ano, e reflete o coletivo e o corpo como ferramenta de decolonialidade nos espaços de avenida em que desfilam as escolas de samba. Os corpos conectados em avenidas, nas ruas e no sambódromo em suas múltiplas expressões, cantam e dançam em um ritmo que sincroniza as batidas do coração em harmonia com os instrumentos, como é narrado por Paulo Roberto na introdução do álbum sobre a história dos instrumentos da Orquestra Afro-brasileira (OBALUAYÊ, 1957), de tal forma que o acontecimento ótico-acústico produz imagens virtuais em um circuito com a imagem real (MACHADO, 2010).

Diante do trabalho realizado como passista e pesquisadora na escola de samba Unidos da Piedade - ES em 2024, passamos a perceber o espaço público e os espectadores como uma grande pele, um tecido gerado por corpos em multidão. Percebemos que o modo pelo qual os corpos Negro e Indígena se movimentam nestes espaços não é um corpo que mesmo historicamente marcado pelo colonialismo e pela violência policial se mantém inerte, produzindo assim a imagem cristalizada (Machado, 2010) de um corpo preso, aniquilado, violentado; o corpo produzido pelo carnaval no sambódromo é um corpo de denúncia dessas mesmas amarras e castigos físicos e simbólicos.

Configurando a memória como instrumento de emancipação do povo Negro Indígena no Brasil, construímos um projeto de abolição de corpos e territórios marcados por linhas nazifascistas, apontando a montagem de uma máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 1997) decolonial como categoria de resistência. Os arquivos são caleidoscópios que se apresentam neste trabalho como ferramentas capazes de produzir novos sentidos a partir do que está disponível na cultura, preenchendo as lacunas produzidas pela falta de arquivos ou a não disponibilização de documentos marcados pela censura no período ditatorial (SALCEDO; COSTA, 2018). O campo problemático percorre as linhas do narco-garimpo (IPEA, 2024), produzindo traduções intersemitóticas (ECO, 2021) acerca das formas nazifascistas de assujeitamentos na região amazônica, onde há a extração do ouro e do mercúrio, como no TI Yanomami; nas regiões periféricas brasileiras onde há a atividade do tráfico de drogas varejista, além do mecanismo de exportação de drogas para a Europa (ARAÚJO, 2014). A montagem de uma memória emancipatória a partir de imagens anacrônicas e sublevações do corpo permite a desmontagem da Guerra às Drogas (COELHO, 2022), dando visibilidade a diversas violências que a configuram em escala planetária, como paz armada e em escala nacional, como nazifascismo.

Importante ressaltar que o pensamento afro-brasileiro e a *imaginação científica* (DIDI-HUBERMAN, 2017) produzida não se defendem das opressões neocoloniais sem antes nos voltarmos aos conhecimentos ancestrais que tornaram efetivas as sobrevivências. De tal modo que o trabalho realizado possui uma forma semiofágica (ROSÁRIO; MACHADO, 2019) de traduzir as modificações culturais, utilizando ferramentas audiovisuais e corporais como tecnologias que se configuram em inteligência artificial. Dispositivos como exergames e vídeo-danças são modos de inventar uma metodologia que montam uma imaginação científica capaz de atravessar e entrelaçar a experiência real e virtual pela via da imaginação, preenchendo as lacunas produzidas pela censura e preservando o sigilo como estratégia de guerra e defesa.

O corpo afro-brasileiro tomado como arquivo por ser portador de signos (TAVARES, 2012) é uma tecnologia ancestral potente e disruptiva frente ao modo eurocêntrico de produzir os discursos sobre a cultura brasileira. A antropofagia ameríndia resiste quando seus modos de transmissão do conhecimento são parte de um saber corporal que registra na pele desenhos e pinturas como modos de ser outro. O carnaval de avenida é um acontecimento cultural capaz de pôr em jogo a diversidade de discursos sobre a pele em um bombardeamento de imagens óticas-acústicas (MACHADO, 2010), produzindo imagens virtuais em circuito. A fantasia das alas é fundamental na produção do cotidiano, enquanto um modo de trabalho e performance e enquanto produção de trabalho e geração de emprego nas comunidades negras.

Neste ano de 2024, algumas bordaduras sobre as transformações políticas foram feitas no Carnaval de avenida. As imagens anacrônicas (DIDI-HUBERMAN, 2017) produzidas no Carnaval conseguem reunir em instante uma série de problemáticas decoloniais propagando signos minoritários nos discursos produzidos sobre a cultura. O povo Yanomami, como tema central do samba enredo da Escola Salgueiro (BERNARDES, 2024), deslocou geograficamente o olhar dos foliões da Sapucaí para o extermínio que está acontecendo na Amazônia.

A Salgueiro (Imagem 1) homenageia o povo Yanomami e faz alerta pela Amazônia. A fotografia registra o indígena e ativista Davi Kopenawa, autor do livro “A queda do



Imagem 1. Davi Kopenawa na Salgueiro em 2024. Fonte: Conexão Planeta (2024).



Imagem 2. Policiais com Chifres na Vai-Vai em 2024. Fonte: Notícias UOL (2024).



Imagem 3. Um Defeito de Cor, Portela, em 2024. Fonte: G1.globo.com (2024).

céu” (2015), acenando em carro alegórico durante o desfile de 2024 pela escola de samba Salgueiro.

Criticada por muitos, a Escola de Samba Vai-Vai foi a primeira escola paulista a desfilar no Grupo Especial no Sambódromo do Anhembi e foi alvo de críticas e polêmicas ao retratar policiais com chifres em uma de suas alas. A escola de samba foi repudiada pela classe dominante (GAMA, 2024) e acusada de apologia ao crime e envolvimento com o crime organizado.

A Vai Vai (Imagem 2), escola de samba paulista, retrata policiais com chifres e asas em uma das alas “Sobrevivendo no inferno”, mesmo nome do álbum de 1997 do grupo de Rap Racionais MC’s. A fotografia registra a composição dupla da fantasia, um fardamento policial da tropa de choque montado com asas e chifres vermelho-alaranjados

que se remetia a signos demoníacos. Compondo a narrativa de mães negras que perderam seus filhos para a violência, em um discurso aproximado da escola Vai-Vai, mas em outras perspectivas, a escola de samba carioca Portela retrata o livro “Um defeito de cor” (NASCIMENTO, 2024), homenageando pessoas importantes como Marielle Franco. Em carros alegóricos, mães negras carregam camisetas com a foto dos seus filhos assassinados estampada, demonstrando a luta incansável pelo fim da violência.

A Portela (Imagem 3) retrata o livro “Um defeito de cor”, de Ana Maria Gonçalves, e homenageia mulheres e mães negras que perderam seus filhos para a violência. A fotografia registra a mãe de Kathlen Romeu, que foi morta com um tiro de fuzil no peito disparado por um policial militar do Rio de Janeiro em 2021. Ela estava grávida de 3 meses. A mãe de Kathlen aparece estendendo uma camiseta com a imagem da filha estampada em um carro alegórico da Portela, desfilando juntamente com a mãe de Marielle e outras que perderam seus filhos para a violência, neste caso, para a guerra. As tecnologias produzidas pelo Carnaval são efetivas em re-introduzir a questão decolonial como um debate na esfera política e a performance têm efeitos significativos nos espaços públicos porque expõe as formas de subordinação através das múltiplas expressões e arranjos semióticos capazes de transmitir uma mensagem decolonial insurgente e insubmissa. Neste sentido, não há emancipação ou abolicionismo penal do povo negro sem uma mudança efetiva na política de drogas que a sustente enquanto uma questão de saúde pública a partir da regulamentação e descriminalização para que de fato haja a retomada de nossos corpos-territórios.

O corpo é o mais natural instrumento do homem e primeiro objeto técnico, sendo o transmissor de técnicas e tradições (LIMA, 2018). Nesse sentido, configurando a montagem do *exergame* e a produção da interface virtual, é a experiência corporificada do espaço real, e o que configura a montagem da vídeo-arte é a remontagem dessa experiência do corpo com a interface virtual. O que vemos, no sentido de que Didi-Huberman (1998) traz, é a presença do corpo e as possibilidades de montar a história. A partir da imagem produzida pelo corpo é possível ver somente aquilo ou imaginar o que ele nos remete, tal ausência ou vazio criados pela percepção tátil, é o que nos olha de volta, sendo o sujeito mutável a uma imagem perceptiva.



Imagem 4. Sombra de Kitty (Silva, 2023) montando a Jaguatirica.

A presença do corpo em Kitty na Geladeira (SILVA, 2023c), na forma e imagem de Jaguatirica, reflete a vocação de xamã e o saber cosmológico, segundo Kopenawa & Albert (2015) quando questionam a noção de progresso e desenvolvimento sobre o povo da mercadoria ao abordar as doenças e epidemias, quando muitas vezes os médicos brancos com seus utensílios e lâminas de ferro abrem os corpos sem saber o que procuram e acabam deixando cicatrizes. Só os *xapiri*, os espíritos da floresta, conseguem ver a imagem dos doentes para além de suas peles e são habilidosos em extrair as doenças. A partir da compreensão de “cascas” (DIDI-HUBERMAN, 2017) sobre a aparência das coisas, no sentido de que a casca não é menos verdadeira do que o tronco e que devemos olhar para o que aparece sob a aparição e não apenas a aparência, ao mostrarmos a presença da imagem de um corpo de jaguatirica como um espírito da floresta e seu espelho (KOPENAWA; ALBERT, 2015), em Kitty (SILVA, 2023c), remetendo-se à epidemia *xawara* ou fumaça de metal, admite-se o risco de extinção sob efeito do metal como um veneno que invade o mundo e que atinge também os brancos.

O instante mostrado na Imagem 4 é a desmontagem da vídeo-arte de Kitty na Geladeira (SILVA, 2023c) registrando a sombra do corpo de Kitty, a montagem da jaguatirica nas imagens de edição e a projeção da jaguatirica no espaço, compondo três planos de iluminação e sombras.

4. CÁPSULA DE PELE: MONTAGEM-FINAL

O instante é a desmontagem da vídeo-arte Moqueca de Ostra (SILVA, 2023a) e registra a multiplicação do corpo em três telas interagindo com a arara projetada na parede. As variadas cascas (DIDI-HUBERMAN, 2017) ou superfícies que sofrem a ação do tempo, refletem em *Escrita Etnográfica - Moqueca de Ostra* (SILVA, 2023a) sob a forma de múltiplas telas em opacidades diferentes interagindo entre si em cena: o corpo interagindo com a tela de Arara projetada na parede, montando o encontro com a militarização e remontando o pau-de-arara em cena. A multiplicidade de camadas são estes diversos olhares capturados e transmitidos como espelhos em telas (DELEUZE,

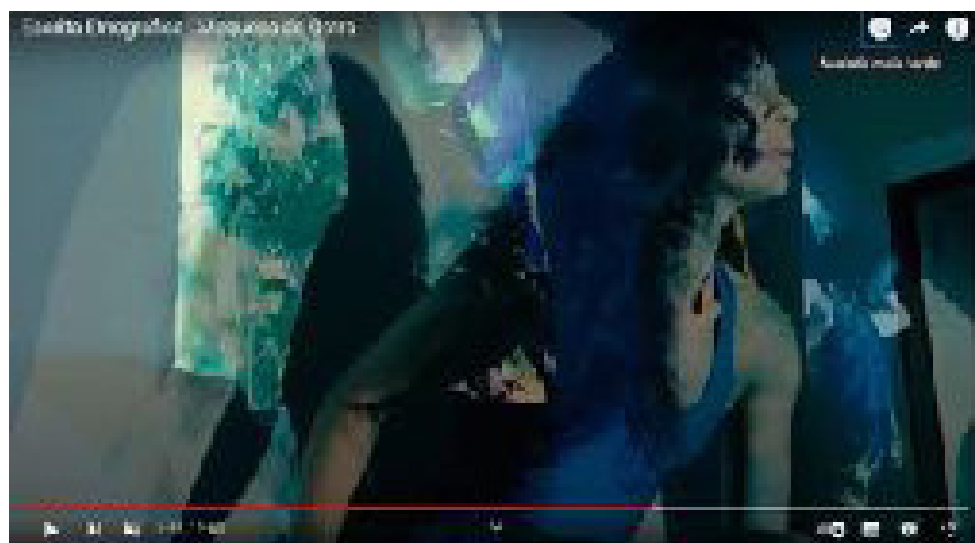


Imagem 5. Telas translúcidas interagindo em “Escrita Etnográfica - Moqueca de Ostra” (Silva, 2023).

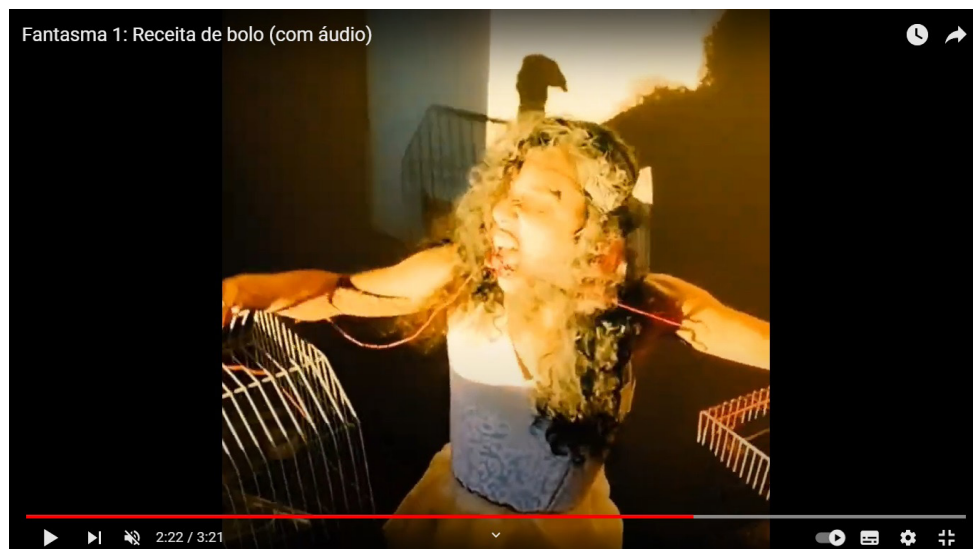


Imagem 6. Imagem fantasma em “Fantasma 1: Receita de Bolo” (Silva, 2023).

2000) que na montagem configurou-se como camadas de telas translúcidas em movimento que se intitularam a arte de Moqueca, remetendo-se à culinária capixaba. A memória busca o fundamento informando que o nosso conhecimento é vivido no cotidiano de nossas comunidades, nossos adornos são um pensamento sobre a nossa própria origem e linhagem espiritual (KRENAK; DUARTE, 2023). Essa é a identidade que nosso povo carrega até hoje, o trajeto do Rio Doce e as vivências litorâneas que desembocaram nos Manguezais de Vitória. A nossa possibilidade de não sentirmos vergonha de sermos quem somos é o hábito de nossas famílias simples comerem carne moqueada, peixe assado em brasa, caranguejo e sururu. É um jeito de continuar sendo Borum.

Desmontagem da vídeo-arte *Receita de Bolo* (SILVA, 2023b), instante em que a mulher fantasma equipara as duas gaiolas conectadas por uma linha de costura amarrada na ponta da língua. A imagem fantasma (DIDI-HUBERMAN, 2013) presente na vídeo-arte “Fantasma 1: Receita de Bolo” (SILVA, 2023b), registra a necessidade do sigilo como estratégia de guerra e busca inventar (KASTRUP, 2008) configurações do passado que não sofreram seu luto e que atuam sobre o presente, passando assim a ser um espectro invocado sob forças ainda atuantes na história. A sobrevivência é o que aparece quando, no ato performático, ao amarrar a língua em duas gaiolas, a distribuição de pesos (FERNANDES, 2006) produz a imagem (SANTAELLA, 2008) de uma balança compreendida como um símbolo da justiça. Tal gesto ou movimento corporal é o que, na montagem anacrônica, a imagem, a partir da perspectiva de Didi-Huberman, como uma sublevação (WEDEKIN, 2019), como o gesto que potencializa o corpo sob forma de afeto, antecede o conceito. Sublevar-se é um gesto tal como a imagem do corpo na montagem assume configurações visuais e reflexivas que se proliferam, organizam-se e estão em permanente abertura.

O enredo do desfile de 2024 da Salgueiro (RJ) faz uma denúncia explícita do que vem acontecendo no território Yanomami, após um ano da Operação Yanomami, ao passo que a Força Aérea Brasileira retoma a entrega de alimentos e cestas básicas através da Operação Catrimani, demonstrando que, mesmo após desmobilizações do

garimpo ilegal pela Polícia Federal no ano de 2023, os garimpos ilegais continuam com grande força na região amazônica. Segundo o boletim de Análise Político-Institucional (IPEA, 2024), o narco-garimpo não se trata de relações estritamente causais, pois poderiam ser reversíveis, são relações por afinidades eletivas que predominam sobre muitas outras possíveis. Os arranjos criminais que predominam na região Amazônica sugerem conexões entre grupos criminosos de alcance nacional, exercendo domínio armado na relação com práticas tradicionais legais ou ilegais, ressaltando a habilidade do narco-garimpo em sua capacidade de adaptar realidades sociais, locais e a diversificar a atividade econômica. Entretanto, não é possível afirmar o controle direto das facções criminosas nas dinâmicas de garimpagem, por uma horizontalização que envolve milhares de iniciativas individuais e grupos de pequeno porte, sendo necessária uma articulação complexa entre diversos agentes em pontos estratégicos no TI Yanomami.

O cenário apresentado pelo narco-garimpo apresenta-se como um desafio à segurança nacional, pois o Brasil, nos últimos quatro anos, demonstrou fragilidade institucional, permitindo o fortalecimento de facções criminosas (IPEA, 2024). Nesse contexto, a Amazônia se torna uma região central para a dinâmica de facções criminosas em uma esfera local, regional e global, sendo a Amazônia uma das grandes áreas de trânsito que abastecem o mercado de drogas brasileiro, europeu e africano. O estado de coisas não apresenta uma resolução tão eficaz quanto à desmontagem da Guerra às Drogas para a montagem de uma nova guerra (DIDI-HUBERMAN, 2017), na tentativa de elucidar que há uma guerra não declarada e sim uma paz armada, extermínio. Posto isto, é possível explicitar que só haverá paz quando houver, de fato, uma guerra declarada, se Negros e Indígenas estão sendo alvos de uma necropolítica em curso (MBEMBE, 2018), a paz dos senhores colonialistas é a guerra entre nós: americanos amazônicos x Negros e Indígenas amazônicos.

Desse modo, as traduções intersemióticas desmontadas são parte de uma metodologia baseada na construção e invenção de uma máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 1997) multinaturalista e semiofágica, um misto de semiótica e antropofagia (Rosário & Machado, 2019), a partir de ferramentas que produzem o corpo, a imagem e o espaço de uma forma *ciborguiana*, utilizando uma imaginação científica (DÓVAL, 2006). As imagens sobreviventes produzidas neste artigo reúnem o paradigma estético e epistêmico proposto por Didi-Huberman (JORGE, 2012), pois torna a ciência algo que conserva e possibilita a estrutura rítmica em que os monstros da fantasia decidam o futuro, apaziguando a razão e ditando o ritmo das sobrevivências. Tais imagens são as análises dos discursos, a estrutura e a matéria na construção de cenários, interfaces que, em relação ao corpo, se tornaram um espaço. O espaço produzido nas interações entre o corpo e a imagem tornaram o corpo um parecerista sensorial, um sensor de movimento ao produzir novas imagens, recortando o tempo. O corpo do personagem consegue produzir interfaces ao reproduzir e/ou inventar (KASTRUP, 2008) a realidade sentida no espaço real em um espaço virtual e promover esta inversão ao projetar imagens virtuais no espaço real para acessar perspectivas outras.

Há muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes de animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas, humanos-veado viraram veados, humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas, veados e cutias que

moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos atualmente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.117).

Diante da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013) daquilo que aparece enquanto obra de arte, no minuto doze e quatorze segundos do filme "Memória obstinada" (2023) de Caio Castor, foi registrado em memória como instante privilegiado (DELEUZE, 2005), o mesmo cenário e plano, entretanto, quando projetada a imagem, o objeto do vaso de plantas é deslocado para estar ao lado da mãe preta na atualização, passando de uma linha na diagonal frente para uma linha horizontal reta perpendicular ao corpo. A imagem é, portanto, a rasgadura da imagem, estando diante da imagem sintomática (envolta no *pathos*) do sonho a ser narrado ao ser levada a uma cachoeira. Pensando a montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017) a partir do conceito de imagem anacrônica, que diz respeito a uma história e leva consigo uma memória, construímos um espaço virtual utilizando a plataforma *Mozilla Hubs* em que posicionamos uma toca de urubu em 3D no espaço para construir a interface da instalação posteriormente dançada como exergame. O movimento reverso e o recorte na filmagem e edição desse espaço virtual para a produção da interface foram pensados para produzir o efeito de saída e entrada da toca do Urubu, como uma máquina do tempo e um modo de se tornar outro.

A configuração de um corpo urubu foi se dando enquanto está em co-criação com o espaço. Utilizando Tavares (2021), o espaço e o corpo foram criados por um conjunto de necessidades orgânicas que falam, pensando nos substantivos e no estômago, na alimentação e na linguagem. Não é possível criar o mundo abstrato da linguagem sem o outro mundo concreto das coisas que precisam se alimentar: a boca é a via pela qual o corpo se alimenta, é a via pela qual também o corpo nomeia os alimentos. A partir disso, o espaço virtual foi criado ouvindo a narrativa do documentário (CASTOR, 2023) e posicionando os signos e palavras na plataforma e movimentando-os em um ato de digestão do discurso, realocando-os e modificando as proporções gráficas, tal processo de produção da interface foi gravado em *selfie*.

Na imagem acima (Imagem 7), desmontagem da vídeo arte performando um urubu. O exergame foi filmado em sala de aula e a vídeo-arte foi produzida sobrepondo a in-



Imagem 7. Semiofagia: água e carrinho de flores.

terface de interação na filmagem da performance, produzindo três camadas. Este é o instante em que o corpo acessa os signos do carrinho de flores e águas. A imagem acima é a montagem do exergame em um formato da vídeo-arte Urubu (Silva, 2023). A interface projetada compondo a interação do corpo foi utilizada na edição de vídeo na filmagem da performance corporal de forma sobreposta em uma segunda camada. De modo coreográfico, a entrada e a saída da cena foram pensadas a partir do foco direto e indireto proposto por Laban (FERNANDES, 2006), os movimentos do corpo são sequências com base na técnica de Martha Graham (FRANK, 2013). O trabalho de chão, as contrações e relaxamentos e as torções de tronco dão forma ao movimento em espiral proposto pela técnica utilizada a partir da inspiração do voo do Urubu em espiral.

Desse modo, ao acessar alguns signos de tal discurso em um registro corporal que se baseia na alimentação, opera a semiofagia (ROSÁRIO; MACHADO, 2019), que reverberou no delineamento de um corpo emocional (TAVARES, 2021) ao subverter a norma universal de sujeito (MBEMBE, 2018). O modo de ser xamã consegue perceber dois corpos simultâneos: o de um corpo humano visível como membro da sociedade; e o corpo animal que o xamã percebe como humano. O corpo produzido pelo Urubu registrou o discurso (CASTOR, 2023) pela via da alimentação, a memória do trabalho se atualiza no ato de comer e digerir alimentos, o corpo passou a ser habitado por outro. De forma que o signo de água foi ampliado no discurso do feminismo interseccional (CRENSHAW, 2002) para o delineamento de um corpo emocional capaz de identificá-lo em narrativas semelhantes, pois foi dado contorno a ele, algo que outrora a violência neoliberal havia invisibilizado pelas formas de subordinação. A montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017) do corpo emocional permite compreender como a imaginação pode transformar os modos de subjetivação e de vida no entrelaçamento com o real ao produzir um arranjo experimental.

A imagem caracterizada pela sua fragilidade de aparições, o seu desaparecimento e reaparecimento, sendo resto ou fissura, próximo aos lampejos foi atualizada na interface virtual tomando como referência as imagens das mães com os celulares em

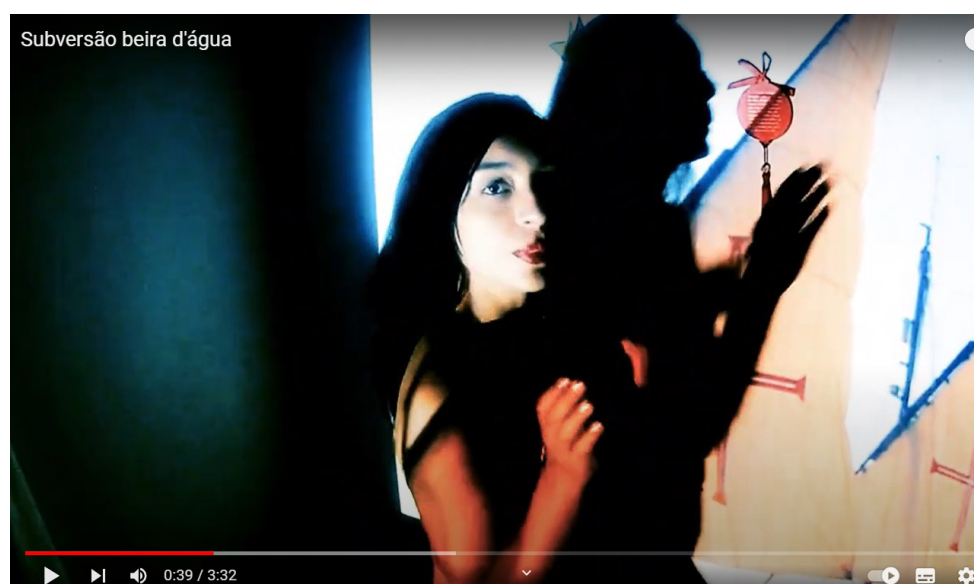


Imagem 8. O corpo circula a caravela e ataca a câmera em desmontagem da vídeo-arte “Subversão beira d’água” (Silva, 2023).

mãos no documentário (CASTOR, 2023), fazendo conexões e redes de apoio. O conceito de lampejo em Didi-Huberman (2011) foi atualizado na montagem da interface ao produzir imagens translúcidas de um abraço entre duas mulheres negras e linhas no espaço, representando a comunicação em uma calçada cibernética, uma tática de autodefesa e autogestão. A sobrevivência dos vaga-lumes pode ser vista quando, em movimentos minúsculos do cotidiano, ao observar mulheres negras trocando mensagens por celular, conseguimos projetar no real o instante privilegiado (Deleuze, 2005) do documentário.

Na imagem 8, o instante em que o corpo caminha pelo espaço produzindo um círculo em relação à imagem de uma caravela projetada, o movimento corporal ataca ou mergulha na câmera. A tomada de posição das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017) integrando o corpo como método em uma geometria do raciocínio (TAVARES, 2021) virtualiza o movimento de uma racionalidade livre. A imaginação científica na busca de explicações por violências cruzadas em Kitty na Geladeira (SILVA, 2023c) em uma linha nazifascista caracterizada por eugenia com base naturalista (GOÑI, 2021) aliada ao neocolonialismo sobre as raças miscigenadas (SOUZA, 2022).

A posição de exilado e os diários de campo com pensamentos diversos enfocam o problema da historicidade no horizonte de toda questão de intimidade e atualidade, as histórias do sujeito são minúsculas confrontadas com as histórias de um mundo inteiro (DIDI-HUBERMAN, 2017).

O trabalho tornou consistente a configuração do dispositivo como uma arma de-colonial, pois havia resistência em afirmar que a saída encontrada era matar a branquitude na produção subjetiva e nos discursos, tendo em vista o contexto de extermínio indígena e morte brutal da população negra. Matar (GROSSMAN, 2007) ainda é um entrave quando a imagem e o estereótipo construído sobre a psicologia (ciência na qual nos inserimos) no senso comum é a de uma ciência apaziguadora que visa o bem-estar e não um instrumento potente de guerrilha. Compreendemos que o ato de matar teve sua importância quando, diante de um extermínio, houve uma letalidade pontual para fazer surgir uma sobrevivência: uma narrativa minoritária (BERG, 2019) surgiu em linha reta em direção ao local da performance. A configuração do dispositivo como uma arma se deu pela via de encenação no combate (GROSSMAN, 2007) e o ato de matar pela via do discurso, quando um sujeito se constituiu em fazer surgir uma narrativa, compartilhou com o grupo uma memória atualizada do MC Bob Rum (1996), o Rap do Silva. A nova configuração de um corpo científico questiona o olhar do mundo branco colonizador sobre os povos indígenas, o povo da floresta, que não se enquadram aos esquemas ocidentais de pensamento (ROSÁRIO; MACHADO, 2019). O corpo combatente diz respeito a um modo de produção da vida, a um sistema de significantes e maneiras de perceber o mundo. De tal forma que problematiza a maneira como o ocidente produziu a imagem do americano amazônico e o ideal de um corpo Negro e Indígena, estético e performático: ingênuo e acultural. A luta dos povos indígenas submetidos às cidades e da população negra (SANTOS et al, 2022) se dá pela via da retomada dos territórios físicos e existenciais.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Tarso. Almanaque das drogas. São Paulo: Leya, 2014.
DE ARAÚJO, Laura Filomena Santos et al. Diário de pesquisa e suas potencialidades

- na pesquisa qualitativa em saúde. *Revista Brasileira de Pesquisa em Saúde/Brazilian Journal of Health Research*, v. 15, n. 3, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/sisan/Downloads/canhoque,+7.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique, 2003.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: censura e expressões artísticas no regime militar (1964-1984)*. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2019.
- BERNARDES, José Eduardo. *Salgueiro faz desfile histórico ao retratar luta do povo Yanomami na Marquês de Sapucaí*. *Brasil de Fato*, 12 de fev. de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/02/12/salgueiro-faz-desfile-historico-ao-retratar-luta-do-povo-yanomami-na-marques-de-sapuca-i>. Acesso em 29 de mar. de 2024.
- BOB RUM. *RAP DO SILVA - BOB RUM (Original)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vlZ9MGgC1NI>. Acesso em: 25 maio 2024.
- GAMA, Guilherme. *Delegados de São Paulo emitem nota de repúdio contra a Vai-Vai*. *CNN Brasil*. São Paulo, 13 fev. 2024. Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/delegados-de-sao-paulo-emitem-nota-de-repudio-contra-a-vai-vai/>. Acesso em 29 de mar. 2024.
- COELHO, Thábata Ribeiro. *O sucesso da Guerra às Drogas*. *Revista de Ciências do Estado*, v. 7, n. 2, p. 1-22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revce/article/view/e40728>. Acesso em: 31 jan. 2024.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. *Revista estudos feministas*, v. 10, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=html&lan>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – Vol. 5*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOVAL, Hernán C. *Acerca de la “imaginación científica”. ¿ Existe algún método para inventar ideas novedosas?* . *Revista Argentina de Cardiología*, v. 74, n. 6, p. 505-511, 2006. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/70713373/305326824018-libre.pdf?1635886059=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DAcerca_de_la_imaginacion_cientifica_Exis.pdf&Expires=1748974779&Signature=FVtY6gBa-Jx9AuHukjqgmE2B9G1uzsOKp4FP0Is-qQcedR-6TrfctTZfvm1T8KfxHKTlIT6le26DR8dKwH62iRqwUR3uir~RCmfxVRin8RT oDUBksnfljpphyZTCNyceV-pbDLdIgQeonzC6CeQvKV7YxFtUok4E6d0Jh3SgRDI-mTVPjlyqlljLLs5SvX3hx3x7E6qN8Q1gilmbGxIV3~L2r8XLHRXdC8525RSUndInVR jfQ7Na6Kxaa5Gcqob-Fq3bLneY185MSb~ovDcEdYqstAie6GMDmp7eNgDMNMi0vNLz~oOu0rOZNMwlsZopgrvgDsgDv-3ka4sp1SBaoYQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOH

- F5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 18 mai. 2024.
- ECO, Umberto. O nome da rosa. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2021.
- FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na pesquisa e formação em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.
- FRANK, Cecy. Dança moderna: movimentos fundamentais organizados segundo os princípios da técnica de Martha Graham. Porto Alegre: Centro de memória do Esporte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- NASCIMENTO, Rafael. Mães de vítimas da violência no Rio, incluindo a de Marielle, desfilam em carro da Portela. G1, 13 fev. 2024. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2024/noticia/2024/02/13/maes-de-marielle-e-de-outras-vitimas-de-violencia-desfilam-em-carro-da-portela.ghhtml>>. Acesso em: 29 de março de 2024.
- GOÑI, Ricardo. Naturalismo y Nazismo: la política devenida en tragedia. Revista de Estudios Marítimos y Sociales, v. 14, n. 18, p. 261-289, 2021. Disponível em: <https://estudiosmaritimossociales.org/ojs/index.php/remss/article/view/70>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- GROSSMAN, Dave. Um estudo sobre o ato de matar. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2007.
- HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. GEOgraphia, v. 22, n. 48, p. 76-77, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Rogério-Haesbaert/publication/342342357_DO_CORPO-TERRITORIO_AO_TERRITORIO-CORPO_DA_TERRA_CONTRIBUICOES_DECOLONIAIS/links/642ec70c609c170a13fb4191/DO-CORPO-TERRITORIO-AO-TERRITORIO-CORPO-DA-TERRA-CONTRIBUICOES-DECOLONIAIS.pdf. Acesso em: 08 jan. 2025.
- IPEA. Boletim de Análise Político-Institucional: dinâmicas da violência na região norte. Brasília, DF: Ipea, n. 36, jan. 2024.
- OBALUAYÊ: Orquestra Afro-Brasileira. Orquestra Afro-Brasileira - Obaluayê! (1957) Álbum Completo - Full Album. Youtube, 13 mar. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YMq87VFu4&t=240s>>. Acesso em: 28 de março de 2014.
- JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos. Artefilosofia, v. 7, n. 12, p. 117-139, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/583>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- KASTRUP, Virgínia; et al. Políticas da cognição. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- KRENAK, Ailton; DUARTE, Andreia. O silêncio do mundo: caixa de dramaturgias indígenas. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- KROEF, Renata Fischer Silveira; GAVILLON, Póti Quartiero; RAMM, Laís Vargas. Diário de Campo e a Relação do (a) Pesquisador (a) com o Campo-Tema na Pesquisa-Intervenção. Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 20, n. 2, p. 464-480, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4518/451866262005/451866262005.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2024.
- LIMA, Evelyn FW. Espaço teatral e performatividade: Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea. Urdimento, v. 11, p. 33-50, 2008. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008033>. Acesso em: 27 fev. 2024.
- ALMEIDA, Amylton. Lugar de toda pobreza. Direção: Amylton de Almeida. 1983. 57"10"

- Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neRPjL0JPjg>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- MACHADO, Roberto. Deleuze a arte e a filosofia. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2010.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- CASTOR, Caio. MEMÓRIA obstinada: caminhos de luta das mães, por memória e verdade em Osasco e Barueri. Youtube, 14 ago. 2023. 22'51". Direção Caio Castor. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LZMhnaCDUDE>>. Acesso em: 03 jun. 2025.
- MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. p. 35-54, 2005. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf. Acesso em: 14 mai. 2024.
- PEREZ, Rosa Maria. Colonialismo, colonialismos: uma revisão crítica. O que é colonialismo?, Instituto Universitário de Lisboa. v. 20, p. 9-37, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326829920_Colonialismo_colonialismos_Uma_revisitacao_critica. Acesso em: 9 maio 2024.
- ROSÁRIO, Nísia Martins; MACHADO, Ricardo de Jesus. Semioses em crise: problematizações entre a Semiótica da Cultura e o Perspectivismo ameríndio. Revista Fronteiras, v. 21, n. 2, 2019. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/60982098/semioses-em-crise20191022-110644-bgzatm-libre.pdf?1571742136=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSemioses_em_crise_problematizacoes_entre.pdf&Expires=1748975683&Signature=g80wPFqsR6AtP9F~65i3ViTfQxM-iu jkyRIZuVNGsge7XBhXEqO5xoluvw5oDi~VGLMssu4FEo6gOpmUIHPN1GeFEZrR2O8za1PWl1lUmswo0~7y6aN8xI8icLJjANccWrP6tUe~Fyj-anVKKAP2T~uIG782pUb-PH6PFhl1kaKjnvk9FJNsOXaFADiOyrZkA99HApmbYpkYWYyfv8ImOrTF~IEkBCwKZj-Tq3BIF0zS5vhgbVr-IZVUd7RE2DaFJowXTouVOPcmD59pTOJ7J-sP6QS1CPI3o-3nXZqKoGuOR9VNe14Mq3t14n5ZoCsvtSWkK-y4YJNB~E9qt-AkwjQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 14 mai. 2024.
- SALCEDO, Diego; DE MELO COSTA, Luana Alves. Rosas de chumbo: da censura ao acesso informacional de documentos sigilosos na ditadura brasileira. Informação & Informação, v. 23, n. 2, p. 284-313, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/28006>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- SANTAELLA, Lúcia. Imagem: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, Ricardo; et al. Vozes indígenas na saúde: trajetória memórias e protagonismos. Belo Horizonte. Minas Gerais: Piseagrama. 2022.
- SARDINHA, Antonio et al, (org.). Decolonialidade, comunicação e cultura. Decolonialidad, comunicación y cultura, 2022. Disponível em: <https://observatoriodh.com.br/wp-content/uploads/2022/08/decolonialidade-comunicacao-e-cultura.pdf>. Acesso em: 14 maio 2024.
- SILVA, Bárbara Galvão. Escrita Etnográfica - Moqueca de Ostra. 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/@barbaragalvao13>. Acesso em: 10 maio 2024.
- SILVA, Bárbara Galvão. Fantasma 1: Receita de bolo (com áudio). 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/@barbaragalvao13>. Acesso em: 10 maio 2024.
- SILVA, Bárbara Galvão. Kitty na geladeira: políticas de extermínio na floresta e na cidade. 2023c. Disponível em: <https://www.youtube.com/@barbaragalvao13>. Acesso em: 10 maio 2024.

- SILVA, Bárbara Galvão. Subversão beira d'água. 2023d. Disponível em: <https://www.youtube.com/@barbaragalvao13>. Acesso em: 10 maio 2024.
- SILVA, Bárbara Galvão. Urubu - corpo e vídeo. 2023e. Disponível em: <https://www.youtube.com/@barbaragalvao13>. Acesso em: 10 maio 2024.
- SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Eugenia, racismo científico e antirracismo no Brasil: debates sobre ciência, raça e imigração no movimento eugênico brasileiro (1920-1930). *Revista Brasileira de História*, v. 42, p. 93-115, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/TLsppHZdSyVtfKjZbRx9qXK/>. Acesso em: 10 mai. 2024.
- TAVARES, Gonçalo. Atlas do corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens. *Imagens, Os Espacialistas*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.
- TAVARES, Julio Cesar de. Dança de Guerra - arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Nandyala. 2012.
- TAVARES, Gilead Marchezi; FRANCISCO, Rayanne Suim. Pesquisa como acontecimento: exercícios de escreverCOM/Research as event: exercises of writing WITH. *Revista Polis e Psique*, v. 6, n. 1, p. 136-148, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/61388>. Acesso em: 12 maio 2024.
- TONIAL, Felipe Augusto Leques; MAHEIRIE, Kátia; GARCIA JR, Carlos Alberto Severo. A resistência à colonialidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 16, n. 1, p. 18-26, 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-90442017000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 07 maio 2024.
- CARMO, Marcia. TV 247. Entrevista de Marcia Carmo com Pepe Mujica, transmitida no dia 07 de maio de 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/live/_zaRLCkn4As?si=q_Ur8NMYGOXFukCf>. Acesso em: 03 jun. 2025.
- PEKIN, Mariana. Após críticas, Vai-Vai nega provocação ou ataque individualizado em desfile. UOL. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2024/02/16/vai-vai-criticas-desfile.htm>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- WEDEKIN, Luana M. A sublevação de Atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 15, n. 1, p. 027-049, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12270>. Acesso em: 14 fev. 2024.

BÁRBARA GALVÃO SILVA

Bárbara Galvão Silva. Bailarina, Psicóloga, Mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo.

<http://lattes.cnpq.br/9126574878410518>

GILEAD MARCHEZI TAVARES

Gilead Marchezi Tavares. Professora Titular do Departamento de Psicologia e do Programa de Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pós-Doutoral na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.

<http://lattes.cnpq.br/4587914500665718>

<https://orcid.org/0000-0001-8168-3445>

ENTREVISTA GÊ ORTHOF

Mario Caillaux

Marcelo Mari

Simone Santos de Oliveira Mercês

Entrevista com Gê Orthof, realizada por Mario Caillaux, Marcelo Mari e Simone Mercês, no dia 03 de dezembro de 2024, na sala da coordenação do PPGAV da UnB, sobre a criação da Revista VIS e o surgimento do Programa de Pós-Graduação em Artes na UnB. Na conversa, Gê Orthof rememora esses momentos inaugurais, associados à sua trajetória artística e pessoal.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484



Mario Caillaux (MC): Começamos a tentar recuperar o histórico das revistas, até para disponibilizá-las na internet, e percebemos que algumas edições estavam faltando. Esse esforço também visa ajudar a preservar essa memória, que, de certa forma, está sendo perdida...

Marcelo Mari (MM): Entre 1999 e 2005, há uma lacuna que não sabemos se a revista foi publicada ou não. De fato, houve outras edições nesse período?

Simone Mercês (SM): Acredito que tenha havido mais números. Devem ter sido, mais ou menos, um por ano, como é o caso das edições de 2006 e 2010.

MM: Em relação à revista, uma das discussões que tivemos com o Elyeser Szturm foi sobre o direcionamento editorial, de que a revista se voltou excessivamente para as Artes Visuais, enquanto, anteriormente, as discussões eram mais amplas e os convites mais variados, baseados em interesses de pesquisa, como o de vocês.

Gê Orthof (GO): Acho que a situação atual tem dois grandes culpados: o capitalismo e a Capes. Ambos são responsáveis por muitas das dificuldades que enfrentamos. Isso me faz refletir sobre o início da revista, que era, de certa forma, uma "aventura", mais solta e menos preocupada com padrões rígidos. Lembro das primeiras edições, quando criávamos a capa havia uma atmosfera de um amadorismo saudável, que valorizava a espontaneidade. Era assim que as coisas aconteciam, e eu valorizo muito esse espírito. Hoje, porém, essa questão do "amadorismo" é um dos maiores desafios que enfrentamos, especialmente no ensino e no circuito artístico. O sistema das artes acaba por formatar tudo, e as pessoas, muitas vezes, reproduzem essas fórmulas, sem conseguir se desligar delas. Esse processo é um mal generalizado que afeta tanto o ensino quanto a produção artística, e vejo isso de perto, nas conversas com os alunos.

O que mais vejo entre os estudantes é uma ansiedade para se profissionalizar, muitas vezes antes de refletirem profundamente sobre o que realmente querem para suas vidas ou para a construção de sua poética. Eles chegam com trabalhos e uma enxurrada de perguntas técnicas, como "Como você esticou essa tela?" ou "Qual a técnica que você usou?" Mas as questões essenciais, como o que estão tentando desenvolver ou qual o significado de seu trabalho, raramente são levantadas. No fundo, parece que, grosso modo, se interessam pelo que é mais superficial, o que menos importa para o desenvolvimento do pensamento artístico.

Esse é um reflexo do circuito, que valoriza artistas jovens, de vinte e poucos anos, que rendam rapidamente financeiramente e depois sejam descartáveis quando atingem a faixa etária dos trinta. Há uma demanda por novos talentos o tempo todo.

MM: E essa capa aqui? Me conta a história dela. Fiquei super curioso. É a capa da primeira revista.

GO: Essa é a minha filha, que agora mora em Portugal. Faz dança. Já fez mestrado. Ela nasceu quando eu entrei pra UNB, 1993.

MM: E essa é a sua casa?

GO: Sim, aqui na 107, que era da UnB, naquele prédio no formato de caixotes quadrados.

MM: Você fez uma brincadeira com as imagens, não foi?

GO: Sim, na época não tínhamos muitos recursos técnicos. Isso é bem no início, imagens diretas, algo sem manipulação mesmo.

SM: Eu diria que é um pouco de arte eletrônica.

GO: Essas fotos foram feitas com uma câmera, antes dos celulares e das câmeras digitais, sem nenhum tipo de tratamento. Estávamos mais focados no espaço do ín-

timo, e então pensei, "é isso aqui", com a palmilha secando e a chuva. Propus isso, e todos gostaram.

MM: Qual foi o seu intuito ao criar a revista? Por que você se interessou por esse projeto? Acho que, de certa forma, foi um legado que você deixou para o departamento e para a história do curso de pós-graduação aqui, algo bastante estimado. Você pode compartilhar um pouco sobre isso?

GO: Entrei na UnB, em 1993, a pós-graduação teve início em 1995. Eu já dava aulas, mas naquela época não havia a burocracia de hoje, a qual estamos imersos agora. Havia poucos colegas com doutorado. De fato, eu dei aula para colegas que estavam há muito tempo na instituição, e eu, com trinta e poucos anos, dava aula para pessoas com cinquenta anos ou mais. Era um desafio, pois eu me sentia muito inseguro. Eles foram, basicamente, a primeira turma do mestrado, ainda na fase inicial. Era uma época bem diferente. Quando pensamos na criação da UnB por Darcy Ribeiro, percebemos que tudo era baseado no conhecimento real das pessoas, sem título acadêmico formal. Minha mãe, por exemplo, deu aula nas cênicas e não possuía título de doutorado.

MM: E o seu pai, ele também?

GO: Não, meu pai era médico. Eles vieram para Brasília, minha mãe para a UnB e meu pai para ser o primeiro diretor do Hospital de Base. Ele foi responsável por plantar as árvores que hoje compõem o bosque atrás do hospital. Ele usou até a placenta dos parturientes, pois não havia adubo. Ele teve essa ideia e, com ela, plantou as árvores que estão lá até hoje. Eles eram muito idealistas e cheios de entusiasmo. Abandonaram suas vidas no Rio de Janeiro e vieram para cá. Meu pai estava em Petrópolis, onde nasci, e, ao encontrar um amigo de faculdade, recebeu o convite para vir para Brasília, onde estava sendo criada a cidade. Ele conheceu minha mãe, e eu nasci em julho de 1959. Em janeiro de 1960, já estávamos aqui, antes da cidade existir oficialmente. Acho que me desviei um pouco ao falar sobre isso, mas voltando à revista, quando cheguei a Brasília, depois veio o golpe. Fugimos para a França e, desde então, nunca mais voltei a Brasília. Eu só retornei muito tempo depois para fazer concurso para a UnB.

MM: Você quer falar do episódio em que você ficou preso no carro?

GO: Sim, foi naquele dia em que jogaram uma bomba dentro da feijoada. Minha mãe estava organizando uma despedida para uma amiga que também estava fugindo, e resolveu fazer uma feijoada aqui, na sala da Revista Vis. Ela trouxe a panela do hospital, e justamente naquele dia aconteceu a invasão da UnB. Jogaram uma bomba de gás lacrimogêneo dentro da sala onde estava a feijoada, fazendo com que a comida voasse para toda a sala, junto com o gás. A sala, que ficava ao lado, foi invadida pelos guardas. Eu era uma criança, estava ali, e toda a confusão começou. Eles pegaram todos os livros da prateleira de minha mãe e os queimaram no jardim.

Foi um momento surreal. O único livro que eles pouparam foi "O Capital", de Marx. Quando um dos guardas pegou o livro, ele disse: "Este pode ficar, é um livro capitalista." E foi o único que escapou. Naquela época, estávamos vivendo algo como um filme. Lembro que fomos colegas dos filhos do Rubens Paiva na escola pública aqui, quando ele já era deputado. Na turma de teatro de minha mãe aqui na UnB, tinha até um agente do DOPS, um jovem que parecia um hippie, com um cabelo loiro grande. Ele ofereceu uma carona para minha mãe e, durante o trajeto, parou o carro e disse: "Sylvia, gosto muito de você, é uma pessoa capaz e inteligente, mas você é muito ingênua. Eu sou um agente infiltrado na sua turma. Quero te avisar: sua casa está toda grampeada. Eles estão monitorando tudo. Há uma ordem direta do Palácio para que

você, seu marido e seus filhos sejam mandados ao mar. Hoje à noite, vocês têm que fugir, pois não haverá amanhã." Aquela noite foi uma correria, e deixamos tudo para trás. Fugimos para Paris, onde minha avó tinha uma irmã. Minha família tem essa história de fuga: meus avós fugiram do nazismo para o Brasil, e, na geração seguinte, fugimos da ditadura militar para a Europa. Na França, fui parar em um colégio interno no subúrbio de Paris, sem saber uma palavra de francês. Lembro que, no começo, tive um surto, me jogava contra a parede de pânico, pois não entendia nada. Da noite para o dia, me vi em um lugar completamente diferente, sem falar a língua local. A sala onde eu estava era toda de vidro, e eu saía correndo e me jogava contra a parede. Eventualmente, me transferiram para a turma da minha irmã, que era dois anos mais velha. Na minha cabeça, pensei: "Não entendo nada aqui, não entendo nada lá. Pelo menos, assim fico perto de alguém que fala a minha língua."

Foi quando aprendi francês na marra. A professora que me ajudou, Fabienne, foi um verdadeiro anjo da guarda. Ela foi extremamente sensível e paciente, e me ajudou a superar o choque cultural e linguístico. Fomos os primeiros sul-americanos a entrar nessa escola francesa, onde meus pais tiveram que assinar um documento autorizando que não nos batessem, pois o sistema educacional lá ainda era bastante rígido na época, algo que, até hoje, permanece. O que causava mais estresse entre nós e os outros alunos era o fato de que eles recebiam repreensões ou castigos facilmente, enquanto nós não podíamos apanhar. Eles vinham nos observar, como se fôssemos uma curiosidade.

No entanto, voltando ao início: quando entrei aqui, tudo era focado em arte e tecnologia. Fui designado para dar aulas de pintura por computador. No começo, me sentia solitário. Pensava: "Arte e tecnologia, o que vou fazer aqui?". Foi então que Elyeser entrou, inicialmente como substituto, e mais tarde, após um período razoável, passou no concurso. Ficamos muito próximos e sonhávamos em criar uma segunda linha de trabalho na área poética.

MC: Só para não perder o gancho, vocês vão pra Paris, aí você retorna, ou você fica em Paris e faz doutorado e sua formação lá?

GO: Algumas pessoas seguiam para Paris, outras retornavam ou optavam por fazer o doutorado diretamente lá. Minha família, por exemplo, teve uma história complexa. Lembro de momentos estranhos, como levar presentes para o Prestes, mesmo em tempos difíceis. Minha mãe nunca explicava as contradições da nossa situação, e tudo parecia um sonho confuso.

Minha trajetória passou por lugares como Áustria, onde parte da minha família vivia em Viena, e Nova York, onde visitei o Museu de História Natural com meu pai. Lá, os dioramas me marcaram profundamente, e essa influência permanece no meu trabalho até hoje. Em outro momento, retornamos clandestinamente ao Brasil, vivendo em Petrópolis sob identidades falsas, o que foi angustiante para mim. Eu temia esquecer meu verdadeiro nome, oscilando entre Renato, Ricardo e Roberto. Essas experiências contradiziam os valores que meus pais haviam me ensinado. Fomos matriculados em uma escola com documentos falsos, graças a um diretor dissidente de um colégio tradicional. Apesar das dificuldades, tivemos a oportunidade de organizar a biblioteca da escola, criando um sistema simples, mas eficaz. Infelizmente, a escola foi incendiada, e tudo, incluindo nossa biblioteca, foi destruído. Depois disso, minha vida seguiu no Rio, onde me formei e ganhei uma bolsa Fulbright para estudar nos Estados Unidos. O acaso me levou a essa oportunidade, após um incidente envolvendo

um cartaz e um pequeno acidente. Lá, me especializei, fiz mestrado na Universidade de Columbia, concluindo antes do tempo, e aproveitei a bolsa restante para um segundo mestrado. Minha trajetória acadêmica continuou com doutorado, Também na Columbia e pós-doutorados em Tufts e na Penn State University. Em 1993, retornei ao Brasil como professor. Nesse período, criamos uma revista acadêmica no programa de mestrado, que visava aprofundar discussões sobre arte. A revista foi concebida como um espaço para fomentar debates e registrar ideias, ajudando a construir uma memória coletiva e introduzir novas perspectivas no campo.

MM: Mas por que surgiu esse interesse ou essa necessidade de fazer revista?

GO: Naquela época, havia poucas revistas disponíveis, especialmente em português, e o acesso a materiais era limitado, já que não existiam os recursos digitais que temos hoje. Além disso, existia um senso de colonização cultural muito forte, centrado no eixo Rio-São Paulo, que, em muitos aspectos, ainda persiste. Queríamos criar algo que valorizasse outros espaços e perspectivas, rompendo com essa centralização. Lembro-me de como as pessoas questionavam minha decisão de ir para a UnB. Diziam: "Você está na UnB? Mas por quê? Onde mais você tentou?". Sempre expliquei que escolhi a UnB por vontade própria. Passei em concursos para outras instituições renomadas, no Rio e São Paulo, mas optei por Brasília. Não era falta de opção. Não queria estar em um ambiente já consolidado, como na USP, onde os círculos eram fechados e as hierarquias muito rígidas. Além disso, o Rio vivia um período muito difícil, marcado por violência e instabilidade. Em contraste, Brasília trazia lembranças idílicas da minha infância, como brincar embaixo dos prédios, um sentimento que me marcou profundamente. Quando soube do concurso da UnB, foi por acaso: uma amiga da minha mãe viu o anúncio no Correio Braziliense e o enviou para nós. Tudo aconteceu de forma inesperada, mas logo me inscrevi e participei do processo.

MM: Vocês trouxeram coisas novas? O Elyser fala muito disso, dessa experiência de renovar, de dinamizar o espaço da arte aqui em Brasília. Mas isso já é um reflexo disso?

GO: Brasília ainda era uma vila em termos culturais. Não existiam galerias como as de hoje — Caixa Cultural, CCBB, Museu Nacional ou outros espaços relevantes para a arte. A UnB, entretanto, sempre teve essa missão importante de ser um polo transformador no Centro-Oeste, promovendo cultura, pedagogia e política de forma inovadora. Esse idealismo e entusiasmo marcaram a história da universidade, especialmente no período inicial, quando artistas e pensadores se engajavam em projetos que visavam transformar a região e o país. Hoje, vemos o reflexo disso em núcleos de produção cultural e artística espalhados por todo o Brasil: Fortaleza, Natal, Recife, Santa Catarina, Minas Gerais, entre outros. Essas iniciativas, que antes eram esparsas, ganharam organização e força, criando espaços de encontro e diálogo. Penso que, se a UnB não tivesse sido destruída pelo golpe de 1964, ela seria uma referência mundial hoje. Seu projeto pedagógico, concebido por mentes brilhantes como Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro, tinha uma visão muito à frente de seu tempo. Era uma aventura idealista, com o potencial de transformar não apenas Brasília, mas o Brasil inteiro. Muitas vezes, dependemos das poucas oportunidades que surgem, como os incentivos do CNPq e da CAPES, que, apesar de importantes, estão cada vez mais limitados. A realidade das condições de trabalho e pesquisa no Brasil é desafiadora, e é quase inacreditável o quanto conseguimos fazer com tão pouco. Lembro-me, por exemplo, de quando fiz meu pós-doutorado em Boston. Minha orientadora lá, uma inglesa chamada Mags Harries, perguntou, certa vez, quanto um professor brasileiro ganhava.

Fiquei sem graça de responder. Após hesitar, multipliquei o valor por dois para amenizar a diferença brutal em relação ao que ela ganhava. Quando contei, ela reagiu incrédula: “Isso é por semana, certo?”. Respondi: “Não, Mags, é por mês.” Ela tentou suavizar a situação, mencionando diferenças no custo de vida, mas a disparidade era evidente. Durante meu tempo lá, fui exposto a um sistema educacional de recursos que pareciam inimagináveis no Brasil. A escola de artes, por exemplo, oferecia um ônibus exclusivo para levar os alunos a museus de Massachusetts. Visitávamos coleções extraordinárias, muitas vezes escondidas em lugares inesperados. E não era algo isolado: cada aluno que cursava a disciplina de performance e instalação tinha sua própria micro galeria para testar processos, além de galerias exclusivas para os estudantes e exposições no museu vinculado à escola. Uma das experiências mais marcantes foi a relação com os alunos e os recursos disponíveis. Certa vez, Mags pediu que eu dirigisse seu Jipe para levar os estudantes a uma loja de materiais. Ao retornar, eles me entregaram recibos das compras, e descobri que tudo seria reembolsado pela escola — eles nem se preocupavam com os preços. Era um contraste brutal com a realidade no Brasil, onde muitas vezes usamos nossos próprios recursos para ensinar. Outro episódio curioso foi o interesse deles por Brasília. Eles ficavam fascinados por eu ser daqui, já que estudavam muito sobre a cidade, mas nunca haviam conhecido alguém que realmente morasse nela. Pediram que eu ministrasse uma aula sobre o tema. Quando fui à biblioteca preparar o conteúdo, encontrei uma ala inteira dedicada à Brasília, com centenas de livros. Separei o material e pedi ajuda para fotografar. Eles me disseram que havia um fotógrafo profissional para fazer as imagens. No dia da aula, entregaram-me um carrossel organizado, com legendas detalhadas, pois, segundo eles, um projetor não tinha qualidade suficiente para exibir imagens adequadas. A diferença de infraestrutura era gritante. Enquanto eles tinham tudo disponível, aqui no Brasil ainda enfrentamos problemas básicos, como equipamentos que não funcionam e a falta de suporte adequado. Apesar disso, seguimos criando e contribuindo, mesmo com recursos limitados.

SM: Quando você entrou em 1993, já havia indícios do programa. Você ajudou a criá-lo, então? De certa forma, você participou da criação?

GO: Participei, sim, de reuniões, mas o programa em si foi idealizado por Suzette Venturelli e Bia Medeiros, as principais responsáveis pela concepção. Quando entrei, o projeto já estava bem avançado, e eu passei a integrar o grupo para discutir as questões em andamento. Foi nesse momento que comecei a contribuir. A Grace de Freitas, que era a diretora na época, estava à frente, incentivando e provocando a equipe a ampliar os horizontes. Quando questionaram se ampliaríamos o programa, minha resposta foi afirmativa. Afinal, o programa, ainda que focado em arte e tecnologia, não nasce no vácuo. Ele surge em um contexto histórico, projeta um futuro e está inserido em uma universidade como a UnB, com toda a sua relevância. Desde o início, assim que assumi as disciplinas designadas, procurei ampliar o conteúdo, trazendo outros aspectos. Eu vinha de experiências recentes, tendo sido aluno de nomes como Arthur Danto e Rosalind Krauss, e isso estimulava meu pensamento crítico. Não me restringi apenas a temas como arte e tecnologia, que eu mesmo compreendia de forma limitada. Busquei explorar onde poderia contribuir de forma mais relevante.

SM: A linha de Poéticas foi implementada logo em seguida?

GO: Sim, foi a seguinte. Inicialmente, houve um período em que o programa contava apenas com as duas linhas principais. Posteriormente, houve a criação da linha que

me encontro, junto às professoras Karina Dias e Cecília Mori denominada Deslocamentos e Espacialidades.

SM: Arte e Tecnologia foi a linha inicial, seguida por poéticas contemporâneas. Essas linhas foram estruturadas e permaneceram por bastante tempo, até por volta de 2012 ou 2013, talvez mais.

GO: Posteriormente, as Cênicas também integraram o programa. Sobre as Cênicas, inicialmente era uma linha adicional dentro do nosso programa, mas depois foi separada, um processo relativamente recente. Antes disso, acredito que tenha havido a introdução de teoria ou de educação, mas não consigo afirmar a sequência das linhas com certeza.

SM: No início, o programa era denominado mestrado em arte, sem especificações quanto às linhas. Foi somente posteriormente que essas áreas foram detalhadas. Atualmente, as linhas foram reorganizadas, e Poéticas Contemporâneas se uniu à arte e tecnologia, refletindo mudanças ao longo do tempo.

GO: Atualmente temos as áreas de *Arte, Imagem e Cultura* (AIC) e *Métodos, Processos e Linguagens* (MPL). A primeira reúne e desenvolve estudos e projetos de pesquisa teórica, com ênfase no estudo da arte, da imagem, das visualidades e de suas pedagogias visuais. Nesta área estão alocadas duas linhas de pesquisa: Educação em Artes Visuais (EAV) e Teoria e História da Arte (THA). Já na área de concentração MPL temos outras duas linhas: Arte e Tecnologia (AT) e Deslocamentos e Espacialidades (DE).

SM: Agora, uma outra pergunta, Gê: sobre os números 1 e 2, você lembra de algo sobre o processo de transição? Nós só temos o histórico desses dois números iniciais e, depois, o salto para o quarto número. É uma mudança muito significativa, uma quebra bastante grande, concorda?

MM: Até quando você ficou responsável pela revista? Qual foi exatamente o período?

GO: Acredito que permaneci até o período em que me ausentei para o pós-doutorado, em 2001. Antes disso, devo ter ficado até 1999 ou 2000. Em 2001, fui para o exterior e passei um ano fora.

MM: Você já possuía toda essa experiência adquirida no exterior, correto? Afinal, eles valorizam muito essa cultura de disseminação do conhecimento e de produção de revistas científicas. Creio que isso também tenha influenciado de forma significativa o desenvolvimento dos trabalhos acadêmicos e científicos aqui, não é?

GO: Toda a minha formação era baseada em documentos impressos, já que ainda não havia internet acessível. Quando cheguei à *School of Visual Arts*, a comunicação era feita por cartas, com um intervalo de 15 dias para troca de mensagens. Minha mãe, inclusive, costumava encher os envelopes com purpurina. Como meu apartamento tinha carpete, ao abrir os envelopes, era impossível limpar a purpurina, e ela sempre dizia: “É para você não se esquecer de mim.” Quando concluí o doutorado na Columbia, em 1992, ainda estava esperando pela defesa. Naquele período, a universidade convidou todos os doutorandos para um evento com o título “Conheça o Futuro”. Era algo revolucionário, e a apresentação ocorreu na maior biblioteca de artes visuais dos Estados Unidos, maior até mesmo que a do Congresso. Foi lá que nos apresentaram a ideia da internet. Era algo difícil de compreender na época. Uma colega dos Países Baixos questionava como seria possível alguém em outra biblioteca pegar um livro, mostrá-lo diante de uma câmera e virar as páginas para que pudéssemos ler à distância. Não fazíamos ideia de como uma imagem poderia ser transmitida como zeros e uns. A tese que escrevi foi inteiramente baseada em pesquisas realizadas na biblioteca, que

era imensa e excepcional. Tive o privilégio de trabalhar na seção de restauro de livros raros, o que me dava acesso 24 horas. Para mim, era como um sonho. Após estudar e cumprir todas as minhas obrigações, passava horas na biblioteca, rodeado pelos livros que havia selecionado. Era um privilégio raro, ainda mais considerando que essa biblioteca possuía a maior coleção de livros infantis alemães do século XVIII. Sobre o trabalho de restauro, era um processo muito criterioso. Fui contratado por causa de minha experiência doméstica com livros – meu pai, que era cirurgião, nos ensinava a encadernar livros utilizando técnicas de costura. Essa habilidade chamou a atenção do diretor da biblioteca, David Ment, e foi o que me garantiu a posição. Recebi um curso de restauro e trabalhei com livros que, muitas vezes, desintegravam ao serem manuseados, como em uma cena de Indiana Jones.

MC: Voltando ao contexto da revista, você se recorda de como foi o processo gráfico ou da composição editorial? Qual foi sua participação nesse trabalho?

GO: Sim, eu me formei em Design na ESDI [Escola Superior de Desenho Industrial], que era a escola originalmente criada pelos alemães que vieram para o Brasil. Essa escola surgiu a partir de um grupo de professores, muitos deles vindos de Ulm, representando a segunda geração, já posterior à Bauhaus. Inicialmente, eles criaram um curso livre no Museu de Arte Moderna do Rio, voltado para design e arte, o qual evoluiu para a ESDI e, eventualmente, foi incorporado à UERJ. No entanto, nunca chegou a ir para os campus da universidade, permanecendo na sede original na Lapa, onde estudei.

MM: Você conheceu o Freddy Van Camp?

GO: Claro, continuo conhecendo. Freddy, (Alexandre) Wollner, (Karl Heinz) Bergmiller, foram todos os meus professores. Além disso, em Nova York, tive a oportunidade de trabalhar no estúdio de Milton Glaser, também um designer renomado.

MM: Vocês escolheram esse formato “quadradão” para a revista, isso aí é bem de Max Bill?

GO: Optamos por seguir um estilo mais minimalista, um design mais experimental, como o de Max Bill. Queríamos nos distanciar dos padrões convencionais, por isso escolhemos o formato de três colunas.

O grupo envolvido nesse processo incluía profissionais como o professor Wagner Rizzo, que também trabalhava com editoração, além de outros colaboradores. Desejávamos que o design refletisse nossas ideias e sonhos, embora muitas vezes não soubéssemos como concretizá-los. Isso acabou sendo viabilizado com a chegada do PIBIC, no qual fui coordenador da área de artes por um período significativo. A Revista que desenvolvemos buscava ser inovadora e se distanciar do padrão das revistas acadêmicas convencionais da Capes, mesmo sendo patrocinada por ela. Inicialmente, ela seguia esse modelo, mas depois passou por mudanças significativas.

Quando eu estava no pós-doutorado, ocorreu uma reestruturação; a revista foi assumida por outros membros, e eu fui informado, apenas ao retornar, de que já não fazia mais parte da equipe editorial.

SM: Antes quem era da revista não era o coordenador da Pós, depois passou a ser.

GO: O projeto nasceu como uma iniciativa do PIBIC, envolvendo tanto estudantes da área de comunicação quanto de artes. Um exemplo foi Lavínia Góes, designer que estudava aqui e hoje vive em Paris.

SM: Antes não tinha essa demanda que hoje tem da Capes do programa ter uma revista. Isso impactava o programa de alguma forma, ter a revista?

GO: Na época, sem a internet como recurso, levávamos as revistas pessoalmente para

encontros e bancas acadêmicas, o que tornou o projeto um instrumento essencial de difusão do conhecimento e integração acadêmica.

MC: E tinha reunião de editorial?

GO: Realizávamos reuniões editoriais semanalmente, algo que até hoje mantenho em minha rotina de orientação com os alunos.

SM: E tinha verba para a revista?

GO: É, essa parte não sei se o Elyser falou, eu não lembro exatamente. Precisávamos recorrer a múltiplas fontes, como DPP, CAPES, Proa PÉS, CNPq, e PIBIC, para financiar desde a impressão até traduções. Muitas vezes, a solução era improvisar e fazer tudo internamente. O ambiente acadêmico exigia uma dinâmica intensa. Como consultor da CAPES e do CNPq, eu aproveitava todas as oportunidades para divulgar o trabalho e conseguir apoio. Era comum assumir múltiplas responsabilidades: participar de bancas, orientar estudantes, organizar eventos e até mesmo atuar como anfitrião para visitantes internacionais. Isso frequentemente significava lidar com desafios logísticos e pessoais, além de gerenciar as expectativas de todos os envolvidos. Em relação às bolsas, sempre me preocupei em garantir que aqueles com verdadeiro potencial recebessem apoio. Recordo-me de um caso emblemático, de um estudante do interior da Paraíba que havia sido aceito na escola do Cirque du Soleil, no Canadá, mas enfrentava dificuldades financeiras e preconceitos durante o processo de seleção. A determinação dele era inspiradora e simbolizava a importância de superar barreiras estruturais. Esses esforços e desafios não eram movidos por interesses financeiros. Havia um compromisso genuíno com a educação e o desenvolvimento do país. Como fruto de políticas públicas de financiamento educacional, sempre senti uma profunda responsabilidade de retribuir ao sistema que me proporcionou oportunidades.

MM: É interessante perceber a evolução de sua perspectiva, especialmente considerando que a sua geração possui uma forte preocupação social. Acho importante refletir sobre como a nossa geração também se caracteriza por essa consciência e como, por diversas razões, inclusive desafios da vida, tivemos a oportunidade de estudar no exterior. Isso, sem dúvida, contribuiu para 'arejar' o ambiente intelectual de Brasília. Essa experiência internacional, que também foi vivida pelo Elyser, ampliou nossa visão e ajudou a trazer novas influências para o contexto acadêmico local.

GO: Naquela época, o acesso ao conhecimento internacional era limitado. A ausência de internet tornava tudo mais desafiador. Lembro-me de traduzir vídeos em VHS e DVDs manualmente para utilizá-los em sala de aula. Era um esforço significativo para trazer discussões relevantes e construir pontes com o que acontecia fora do Brasil.

SM: Na minha época, não havia a internet como temos hoje. Durante a graduação, eu subia da biblioteca até o L2, carregada de livros. Hoje, com a facilidade do Google e PDFs, é possível acessar um livro completo em poucos cliques.

MC: Agora tudo é digital, a própria revista não é mais impressa. Isso é um processo, e tem seu lado bom e ruim.

GO: Para mim, deveria ser algo híbrido. O papel faz falta. Lembro como era bom segurar o material, e a leitura tinha outra qualidade. Hoje, passamos horas na tela, o que é cansativo. Eu sinto isso. A tela cansa, você vai e volta, e não há jeito. Claro, é maravilhoso poder acessar conteúdos de qualquer parte do mundo, mas ao mesmo tempo, é uma prisão. Você acaba se perdendo, o tempo passa sem perceber, e de repente, você nem lembra quando foi a última vez que foi à biblioteca.

MC: A revista, por exemplo, tem uma capa e contracapa, mas digitalmente isso não

tem o mesmo impacto.

SM: Era como o vinil, que você lia o encarte, agora tudo é Spotify e outras plataformas digitais.

GO: Quando eu era mais jovem, lembro de ler encartes de discos, como o da Maria Bethânia, chorando. Hoje, com o celular, as pessoas não têm a mesma experiência, e a qualidade de som também é insuficiente. Na sala de aula, é importante que a experiência seja compartilhada. Quando assistimos a algo juntos, discutimos, a troca é diferente. Agora, todo mundo está isolado, assistindo sozinho em casa. A experiência de assistir a um filme no cinema, por exemplo, não pode ser substituída. Com a pandemia, isso ficou mais evidente. Eu fui ver o filme do Walter Salles, *Ainda Estou Aqui*, na primeira sessão, e foi uma experiência muito intensa. O filme estava tocando as pessoas de uma maneira que só uma experiência coletiva poderia provocar. Era como se todos estivessem conectados pela história. Não tem comparação com a experiência de ver algo sozinho, onde você pode fazer pausa e se distrair. A arte também tem esse poder de nos conectar e não podemos perder isso.

SM: Gê com relação às revistas, hoje quase todas as pós-graduações tem uma revista, antes era diferente ter uma revista tinha um impacto diferente do que é hoje apesar de ter impacto do Qualis A1, A2.

GO: Eu me sentia um vendedor, eu não estava vendendo nada, hoje, as revistas de pós-graduação perderam o impacto que tinham antes. Antigamente, estar em uma revista era uma honra e tinha um peso diferente. As pessoas queriam ser convidadas, e enviavam seus textos com entusiasmo. Eu me sentia como um vendedor de enciclopédia, mas sem estar vendendo nada. As revistas de antigamente tinham uma presença física, um peso, algo que hoje se perdeu na digitalização. O acesso agora é mais rápido, mas a sensação de pertencimento àquela comunidade não é a mesma. E mesmo na minha época, com a internet em seu início, já era algo muito diferente. Hoje em dia, tudo está mais fluido, mas a essência da experiência parece ter mudado.

SM: Era uma coisa diferente mesmo, mais livre, porque não havia tantas referências nas primeiras revistas impressas.

GO: Sim. Nas minhas orientações, eu também luto muito por essa outra escrita, sabe? Algo fora da ABNT. Eu digo: gente, não é possível! A ABNT é algo adaptado, uma tradução que, como toda tradução, é uma traição. É uma adaptação de uma escrita científica, de um método. Por isso, o nome do meu grupo de pesquisa é "da condição anfíbia: a-métodos-artifício.", com a ideia de criar algo próprio. A revista refletia muito esse pensamento. Isso era essencial: a ideia de que precisávamos criar a voz dos artistas. Porque, naquele momento, quem dominava eram os teóricos, os críticos e os historiadores da arte. Era muito raro encontrar um texto escrito pelo próprio artista.

Agora lembrei de algo: uma das grandes motivações da revista era exatamente isso, dar voz aos artistas. Esse foi, inclusive, o tema da minha tese de doutorado. Eu chamava isso de "O Mito da Pequena Sereia": trocamos nossa voz para ganhar pernas e, no fim, ficamos mudos dentro de um circuito onde todo mundo fala da obra do artista, menos o próprio artista. Queríamos muito estimular essa escrita diferenciada. Claro que há trocas, as coisas se contaminam, mas existem características específicas na escrita de um artista. Ela surge de uma liberdade de pensar e produzir que é única.

SM: Sim, porque há uma liberdade de forma, de tudo...

GO: Exatamente, uma liberdade para abrir outros tipos de escrita. Hoje em dia, com os meus orientandos de doutorado, eu costumo dizer: "O risco é nosso. Se eles topa-

rem, eu topo." Porque, se estou aqui, é porque desde o doutorado, que comecei em 1988, luto por essa outra forma de escrever na academia. E não é uma mera questão de insubordinação ou rebeldia. É a plena consciência de que as formas tradicionais de escrita não dão conta de certos aspectos da produção em arte. Há coisas que só a vivência no ateliê é capaz de elaborar. Os outros não estão no ateliê, então eles entrevistam o artista, mas não vivenciam aquele cotidiano.

Inclusive, uma parte desse trabalho está virando um livro, que deve sair em breve, chamado *Manuscritos do Ateliê*. Ele reúne essa escrita fora dos padrões da revista científica, mas que, para mim, tem tanto valor quanto – ou até mais. Mas no sentido de ser uma contribuição totalmente diferente. A escrita teórica, a crítica e a educativa já são três formas completamente distintas. Por que, então, a voz do artista precisa ser enquadrada? Sempre existe essa visão de que a voz do artista é como a da musa: ele sonha, e se parar para refletir, a inspiração (como uma borboleta) voa e nunca mais volta. E, quando ele escreve, precisa se enquadrar.

SM: Isso me lembra 2006, quando me formei no bacharelado. Naquela época, tinha que ser o livrinho com capa dura, folha específica, tudo bonitinho, com imagem centralizada. Hoje já não é mais assim.

GO: Quando escrevi minha tese de doutorado, era proibido incluir imagens. Para colocar uma imagem na tese, você tinha que escrever uma segunda tese justificando por que aquela imagem era imprescindível.

MC: Isso é uma luta! O que você está dizendo me lembrou do livro da Glória Ferreira, aquele livro de "Escritos de Artistas", que também veio desse período. Dá um valor para essa outra forma de escrita.

GO: Glória Ferreira foi a primeira pessoa com quem trabalhei na minha vida, lá no museu, na época em que a Escola de Belas Artes era junto com o Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro.

MC: Dá esse valor para a escrita criativa. Não é uma coisa qualquer: tem ciência, tem conhecimento...

GO: Glória Ferreira é muito especial, muito iluminada em muitos sentidos. Uma querida. Mas acho que é isso aí, sabe? Acho que é importante estar nesse resgate. Esse marco da revista como registro. Porque, olha, não é só que a gente consegue elaborar um texto ou pensar; é também sobre escutar.

E agora, veja a quantidade de teses... dou aula tanto na graduação quanto na pós. Faço questão de selecionar trechos de teses produzidas pelos estudantes daqui, para que eles leiam, sabe? Os melhores. E digo: "Gente, é isso também! Não vamos ficar só citando Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida e, sei lá, Didi-Huberman." Vamos olhar também para quem está por aqui. Tem coisas incríveis sendo feitas.

Não é sobre desconsiderar os grandes nomes, claro. Existem todas as hierarquias que você imaginar no mundo. Mas eu sempre me interessei em ver o que escapou, sabe? O que fugiu daquele texto. Sei lá, Foucault, maravilhoso, ok. Mas tem um pedaço aqui, algo do "faroeste" que ele desconhece e alguém daqui conhece.

Lembro de uma visita de curadores da Bienal de São Paulo, que aconteceu no (Memorial Darcy Ribeiro na UnB). Era uma mesa com holandeses, paulistanos e outros. E aí, todos deliberando sobre Brasília, falando as maiores atrocidades, os maiores equívocos. Aquela coisa bem rasteira.

Tudo no discurso decolonial, e não sei o quê. Aí eu levantei e disse: "Escuta aqui, já que vocês estão falando tanto em lugar de escrita, lugar de fala, lugar disso, lugar

daquilo... De onde vocês se sentem autorizados a falar sobre uma cidade como Brasília? Ah, porque é uma cidade fora do eixo, uma cidade estranha, uma não-cidade, um 'não lugar'. Vocês nem sabem do que estão falando."

SM: Uma cidade de trabalho, né?

GO: Para mim, Brasília foi a minha primeira cidade. Eu lembro que, quando ia para o Rio, onde moravam meus avós, achava que aquilo era o fim do mundo. Apocalipse! Eu dizia para minha avó: "Por que você mora em uma cidade tão velha? Aqui é tudo feio, tudo sujo." Eu praticamente nasci em Brasília, e quem vem para cá sente que é outra coisa. Minha referência é isso.

Então, o que vocês estão dizendo não tem nada a ver.

MC: Eu adotei Brasília.

GO: Sim, mas olha a petulância: uma equipe veio dar aula para a gente sobre Brasília! Quando não tinha ninguém ali de Brasília! Ninguém para explicar, de fato, como é a experiência de Brasília. E eu fiquei assim: "Então, melhor ficar quieto. Não vai fazer diferença.", mas não aguentei, tive que questionar...

"a arte mais inútil é a do convencimento" frequentemente associada a Oscar Wilde, que no prefácio de "O Retrato de Dorian Gray" afirma que "toda a arte é completamente inútil". E eu levo isso muito a sério.

MC: O Elyser falou um pouco sobre a estrutura da pós e dos seminários avançados, que pelo o que ele contou se perdeu um pouco. Ele disse que vocês costumavam convidar com uma certa periodicidade pessoas de fora de Brasília para eventos, palestras.

GO: Sim, o tempo todo! Ainda que eu não tenha mais o seminário instituído, eu mantenho os grupos de WhatsApp de cada turma. Falo: "Fiquem atentos, o tempo todo. Descobriram que um cineasta tal vai dar uma palestra no Cine Brasília durante o festival? Postem aqui!" É usar esse instrumento como uma extensão da cidade, como um recurso cultural.

Os seminários, antes, funcionavam muito assim. A gente ia para todas as bancas, fisicamente, e cada vez que participávamos de uma, acabávamos contribuindo com o programa da pós. Fiz isso em várias universidades. Aqui, mesmo, a gente pensava em quem chamar, quase como uma curadoria. Que não só contribuiria com a banca, mas traria algo para o programa. Essas falas, que eram os seminários, faziam toda a diferença.

Hoje, eu acho que o maior problema é essa burocratização enorme dos programas. Tudo virou tão engessado! Eu vivo com a sensação de que estou sempre devendo algo — e não para o resto do programa, só para a pós.

Lembro do meu primeiro dia de aula na SVA. Estava supernervoso, claro. O professor falava numa velocidade absurda, com um sotaque forte do Kansas, sei lá. Ele passou cinco exercícios para apresentarmos na semana seguinte. Anotei correndo, mas perdi metade da frase do último exercício. Fiquei desesperado! Virei para minha colega do lado e pedi: "Desculpe, acabei de chegar, não sou americano. Você pode me mostrar sua anotação para eu copiar?" E ela, em câmera lenta, respondeu: "Pergunte ao professor. Eu não sou paga para isso."

Aquilo foi um choque cultural absurdo. Eu fiquei sem reação. Pensei: "Se ela, que tem a minha idade, respondeu assim, imagina se eu perguntar para o professor!" Acabei indo à orientadora internacional e disse que queria cancelar minha matrícula. Expliquei tudo. E ela só me disse: "Faça o exercício assim mesmo."

Fiz, mesmo sem saber o final do último exercício. Na aula seguinte, o professor mandou colocar todos os trabalhos na parede e disse que sairia para não saber de quem

era cada um. Quando voltou, começou a criticar todos os trabalhos. Foi xingando geral. “Isso é um lixo. Vocês acham que vou perder meu tempo com essa porcaria? Tranquem a matrícula!” E eu ali, mudo. De repente, ele apontou: “O único trabalho que presta é este aqui. De quem é?”

Eu fiquei calado. Ele insistiu, até que eu admiti: “É meu.” Então ele disse: “Aprendam com ele!”

Depois disso, fui novamente à orientadora, dizendo: “Não volto mais naquela turma! Vão me jogar no Rio Hudson.” E ela, rindo, falou: “Geraldo, essa foi sua primeira lição sobre os Estados Unidos. Agora, você é rei naquela turma!” Eu não acreditava. Mas, na semana seguinte, a turma inteira estava no corredor esperando minha opinião sobre os trabalhos deles antes de entrarem na sala para apresentar.

É uma filosofia de competição brutal. E acho que acabamos incorporando isso, às vezes sem perceber. Só espero que a gente pegue as boas ideias. Porque, olhando para as estruturas de avaliação dos programas, parece que estamos dentro de uma máquina.

SM: E a arte, claro, não se enquadra nesse sistema para tudo.

GO: A ciência, se pensarmos assim, talvez se enquadre mais. Mas essa visão de “corrida de cavalos” é antiquada, desnecessária e estúpida. Eu, sinceramente, não consigo entender, não penso dessa forma e não acredito em nada disso. Acho que o espírito dessa questão está nessa cultura de “number one”. Precisamos repensar isso; do contrário, embarcamos fácil nesse pensamento competitivo.

SM: Voltando lá no início, sobre o programa. Ele começou com poucos professores, não foi?

GO: Sim. Era a Bia Medeiros, a Suzete Venturelli, eu e o Douglas, a Grace. Depois veio o Silvio Zamboni, depois o Elyser. Mas a Suzete e a Bia, com certeza, foram as criadoras. Mais gente foi chegando, especialmente com a criação do doutorado. Mas, enfim, não lembro os detalhes precisos desse início.

O Douglas, por exemplo, eu nem sei se tinha doutorado. Ele era notório saber, algo assim, porque já fazia parte da turma dos primórdios do instituto. Muitos seguiram essa trajetória: davam aula na graduação, faziam o mestrado, e depois o doutorado. Hoje, no colegiado, eu olho e vejo muitos ex-orientandos,

SM: E hoje o colegiado está ainda mais renovado, certo?

GO: Sim, com certeza. E, futuramente, será mais ainda. Já temos gente nova vindo de fora, o que é muito bom. Mas, no início, havia essas divisões. Me chamavam de “o americano”, porque havia essa rixa: elas eram da Sorbonne e eu vinha da Columbia.

MC: É interessante isso. A Sorbonne talvez representasse algo mais tradicional, enquanto a Columbia trazia uma abordagem inovadora.

GO: Era um modelo invertido do que muitos esperavam.

SM: Se pensarmos no começo, distribuíamos revistas. Hoje, tudo está tão digitalizado.

GO: Verdade. Mas acho que estamos voltando à materialidade. Veja as escolas nórdicas, que já estão proibindo, celulares e tablets nas aulas. Há um certo cansaço da tela. A pandemia só reforçou isso. Não é que a tecnologia não seja maravilhosa, mas o excesso cansa e traz ansiedade.

SM: Antes, a relação com o conhecimento parecia mais profunda. Hoje, temos muito acesso, mas consumimos de forma superficial.

GO: Concorro. Existe uma ansiedade tecnológica que nos impede de nos aprofundarmos. Você começa a ler um texto, mas já pensa: “O que estou perdendo no Instagram? O que é essa notificação no celular?” Antes, eu lia por prazer, era quase um

ritual. Agora, precisei criar estratégias para resgatar esse hábito. Eu percebi que fui diminuindo a leitura aos poucos. Antes, eu lia muito por prazer, não por obrigação. Era quase um ritual diário. Eu tenho até uma luminária aqui do lado pronta para isso. Recentemente, voltei a esse hábito, e criei um sistema: tenho uma pilha de livros “in and out”. Costumo ler vários livros ao mesmo tempo — o que é bom, mas também pode ser ruim. Então, agora tenho uma regra: há uma pilha específica em que só posso pegar o próximo livro depois de terminar o atual. Pode parecer quase um castigo, mas, na verdade, virou uma libertação, uma forma de cuidar da minha saúde mental e redescobrir o prazer da leitura.

Isso tudo foi intensificado durante a pandemia. Eu tinha acabado de me separar e estava em um microapartamento no C.A., pensando: “*Vou morrer aqui sozinho.*” Quando apareceu a primeira vacina, decidi me isolar ainda mais: fui para uma cabana no interior de Florianópolis, na Praia da Solidão, e depois para outra na Serra Gaúcha, no meio do nada. Lá, eu vivia desconectado, tinha que caminhar 40 minutos para chegar à cidade, comprar comida e voltar. Foi uma experiência completamente diferente da minha vida urbana, e ali escrevi dois livros que estavam engavetados há anos.

Essa experiência me conectou profundamente com a materialidade da vida. Por exemplo, aprendi que lenha precisa secar por dias antes de ser usada, ou eu congelaria. Aprendi observando uma vaca que vinha me “visitar” enquanto eu lavava louça na janela — ela parecia fascinada com a rotina. Descobri também que vacas só ficam no pasto até a temperatura atingir zero grau; abaixo disso, correm para o abrigo para não morrer de frio. São coisas que você não aprende no Google, porque não pensa em procurar por isso. É a experiência direta com o real que ensina.

Essa fisicalidade me trouxe de volta à escrita. Durante anos, a ansiedade digital me impediu de terminar projetos. A pandemia foi um momento de ruptura. Enquanto o mundo mergulhava no digital, eu ia na direção oposta, buscando sobrevivência e inspiração no isolamento.

SM: Foi nesse período que você voltou a escrever os livros?

GO: Sim. Esse retorno ao essencial foi fundamental. No final, esses momentos serviram não só para escrever poesia, mas também para redescobrir minha relação com o mundo material. Por isso, acredito que nunca conseguiremos abandonar completamente essa fisicalidade. Quando vejo notícias sobre robôs ou inteligência artificial “atacando” humanos, lembro desses momentos e penso: o que será de nós sem vacas, sem pessoas, sem natureza? Talvez esse seja o destino da “não humanidade”, mas prefiro acreditar que ainda há algo de belo e essencial em ser humano.

MC: Concorde. É importante resgatar isso. E sobre os números iniciais da revista, você se lembra de algum detalhe?

SM: Gê, você tem guardados esses livros ou edições antigas? Tem essa memória?

GO: Honestamente, nem sei se o número zero da revista chegou a ser impresso.

MC: É comum ter um número zero como piloto. Talvez tenha sido o caso.

GO: Algumas memórias ficam tão vívidas quando revisitadas. Por exemplo, em 2001, eu estava nos Estados Unidos, em Boston, e vivi de perto os ataques de 11 de setembro. Tenho até uma foto com meus filhos no topo das Torres Gêmeas, tirada apenas uma semana antes de tudo acontecer. Quando as torres foram atacadas, foi um trauma enorme. Boston estava em alerta máximo por causa de uma usina nuclear próxima, e dois dos aviões sequestrados haviam saído do aeroporto Logan.

Naquele dia, estávamos em uma aula de performance, fazendo uma intervenção ar-



tística numa praia em frente ao aeroporto. Era um dia azul e tranquilo, mas notei que os aviões haviam parado de decolar. Achei estranho e comentei com os outros. “Não está saindo nenhum avião. Algo está acontecendo.” Durante o almoço, ouvimos operários comentando que um avião havia atingido uma das torres. Parecia algo tão inimaginável. Quando as notícias começaram a chegar, o pânico tomou conta. Eu corri a pé para buscar meus filhos na escola, porque havia rumores de que poderiam bombardear a cidade.

O espaço aéreo foi fechado, e o som dos jatos militares patrulhando o céu era constante. A sensação era de terror e isolamento. Cheguei a mandar mensagens para minha família no Rio, dizendo que, se a situação piorasse, sairíamos a pé rumo ao Canadá. Lembrei do que minha avó sempre dizia, por ter vivido a Segunda Guerra: “*Se algo assim acontecer, procurem a Cruz Vermelha.*” Então, avisei minha família que, se tudo desmoronasse, deveriam procurar meu nome na Cruz Vermelha de Montreal. Foi um momento surreal, misturando medo, incerteza e resiliência.

MC: Que experiência intensa, Gê! Depois dessa fase da Revista VIS, você ainda teve energia para a fundação de uma outra revista, certo?

GO: Sim, depois da experiência com a revista anterior, fundei, junto com Karina Dias e Luísa Gunther, uma nova revista dentro da Linha de Pesquisa Espacialidade e Deslocamento. Na época, a Luísa estava no programa, mas foi requisitada para trabalhar no Palácio, na equipe do *Pós Janeiro*. Agora ela voltou, mas ainda não está credenciada. Recentemente, entrou a Cecília Mori, que já começou com duas orientandas de mestrado.

MC: E a revista que vocês fundaram, teve mais de uma edição ou foi um número único?

GO: A revista tem só um número até agora. A gente gosta de trabalhar com poucos números, mas caprichados. Conseguimos o dinheiro no último momento possível, sabe aquele recurso que precisa ser gasto de repente? Foi nessa situação. A revista saiu no início de 2024, tanto em formato impresso quanto digital. Ela ficou muito bonita e tem textos nossos, incluindo uma apresentação feita pelo Dionísio, que era o coordenador da pós.

Cada um de nós convidou um colaborador externo. Eu convidei o Jonathan (Frederick Walz), um curador com quem trabalhei no projeto Pasaquan na minha última exposição antes da pandemia, nos Estados Unidos. Karina convidou uma professora da França (Teresa Castro). E a Luísa chamou o Moacir (dos Anjos), curador de Recife. A revista ficou trilingue, com textos em francês, inglês e português. Também escrevemos um texto de abertura coletivo para apresentar a nova linha de pesquisa.

ENTREVISTA ELYESER SZTURM

Mario Caillaux

Marcelo Mari

Simone Santos de Oliveira Mercês

Entrevista realizada em 26 de novembro de 2024 com o professor Elyeser Szturm, conduzida por Marcelo Mari, Mario Caillaux e Simone Santos de Oliveira das Mercês, na coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB). A conversa aborda desde a criação da Revista VIS até o desenvolvimento do próprio PPGAV/UnB. Szturm compartilha suas memórias sobre o surgimento da revista, da qual foi um dos primeiros editores, além de suas experiências como professor e artista. Ele reflete sobre o entrelaçamento das trajetórias pessoal, acadêmica e artística de forma conjunta.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484



Marcelo Mari (MM): Então, hoje é dia 26 de novembro. 15 horas e 19 minutos. Começou a chover. Está aqui o Mário, Simone, e o nosso convidado, Elyeser, professor daqui.

Então, como você é uma pessoa assim, muito importante na história do departamento e tem toda essa trajetória aqui nas artes, na poética e na história da arte, a gente queria conhecer um pouco melhor essa trajetória na publicação da revista, do Vis.

Elyeser Szturm (ES): Ela sempre foi ligada à pós. Eu não me lembro direito como começou. Eu posso estar enganado, mas aí falei que era bom falar com o Gê Orthof também, né?

MM: Sim, a gente vai entrevistar ele.

ES: Então, se eu não me engano, o Gê Orthof me convidou para participar do grupo de elaboração da revista. Ele tinha um projeto do PIBIC, o nome na época era PIBIC, por volta de 1996–1997... Por aí.

Mario Caillaux (MC): A revista saiu em 1999, né?

ES: É, mas é porque demorou, tinha um grupo, as pessoas saíram, então, teve umas paralisadas aí no meio, não lembro exatamente, mas, por exemplo, alguns desses colaboradores eram do primeiro grupo do PIBIC, que começaram a fazer revista, só que eles não terminaram, então, inclusive a gente teve um problema de conseguir reaver os arquivos, pois os arquivos não estavam nem comigo, nem com o Gê, então teve que retomar tudo e, aliás, quem retomou, quem botou a produção executiva foi a Raquel Nolasco, retomou e levou, isso é o que eu me lembro, mas o começo da revista, não lembro exatamente a data, pode ter sido 1996, pode ter sido até 1995, eu não tenho memória boa para isso.

MM: E qual foi o objetivo primeiro de fazer a revista? É porque estavam surgindo as revistas de arte? Já existiam algumas consolidadas. Como isso está relacionado à história institucional da pós-graduação?

ES: Se eu não me engano, na época só tinha a Gávea, porque a gente sempre esperava o lançamento do último número deles, que também era um ou dois números por ano. Então, a ideia era fazer uma revista ligada à pós, que fosse divulgar a produção teórica da pós, a ideia principal era essa. Inclusive, ela é fina, porque na época tinha pouca produção, não só aqui, mas acho que tinha até poucas pós-graduação em arte no Brasil, tinha pouquíssimo, acho que tinha um ou duas, talvez três, acho que a gente deve ter sido a terceira ou a quarta do país. A ideia era qualificar o debate. Na minha opinião, uma das coisas principais era qualificar o debate, sedimentar de certa forma através de textos, de produção, dos professores, de convidados. A gente sempre tentava convidar alguém interessante, até mesmo não necessariamente da área de artes, não obrigatoriamente.

MM: E você veio para cá a convite de quem?

ES: Foi assim, eu estava terminando o doutorado lá na França e aí começou outro problema, porque a defesa estava marcada e eu não era professor de universidade. Então, o pessoal falou: “ah, você vai para São Paulo? Você vai para o Rio?”. E eu, não, porque o meu trabalho é muito ligado, inclusive, meu doutorado tratava de uma poética visual do sertão. Então, eu achava que eu deveria ficar próximo do cerrado, do Planalto Central, sendo uma coisa importante na minha poética. Embora depois disso tenha virado até uma coisa incorreta, porque quando as pessoas têm preguiça, jornalistas, então, eles sempre agem como se eu fosse um artista do cerrado. Mas não é. É aquela ideia do sertão do Guimarães, quer dizer, o sertão é o mundo todo, o povo não entende, é difícil explicar. Então, eu consegui o endereço aqui, a Suzete era chefe

do departamento, mandei uma carta dizendo que eu estava terminando, que eu era da região, eu sou de Goiânia. E que o meu trabalho era sobre o sertão, o cerrado, etc. Que eu gostaria de, se possível, colaborar com o departamento. Aí ela adorou, mandou uma carta muito simpática. Então, quando defendi em 25 de junho, não lembro exatamente o dia, dia 2, dia 5 de julho, eu estava aqui.

MM: Então, você veio com essa experiência da França, lá tinha muita revista?

ES: Bom, eu sou rato de sebo, né? Então, por exemplo, uma das coisas que eu fazia em Paris, pelo menos uma vez por mês, era dar a volta nos sebos. Eu sempre tive essa coisa com texto, com livro, embora eu não goste de escrever. Mas tenho um prazer, assim, erótico com o texto.

MM: Então, quem te chamou para a revista?

ES: Eu acho que foi o Gê Orthof. Aí, o Gê chamou o Rizzo, O Wagner Riso. Ele é da comunicação especializada em programação visual. E ele entrou para orientar mais a parte de programação visual.

MM: Que já começa um pouco diferente, né?

ES: É, exatamente. Porque a gente não queria fazer uma coisa careta, aquela coisa assim, aqueles blocos. A gente queria fazer um texto, vamos dizer, todo arejado. Então, o formato é diferente. E usando, por exemplo, recursos já, principalmente a capa. Ela já antecipa um pouco uma linguagem mais experimental, assim, usando a edição digital. Quando a gente chegou, não tinha a linha, quem criou a linha de poéticas fui eu e o Gê Orthof, né? Ou Gê Orthof e eu.

MM: Mas quantos professores tinham no corpo docente? Elyeser Szturm: Não lembro, mas lembrando, assim, da reunião de colegiado, não devia ter mais de dez, de doze, não. Mas era pouca gente.

MM: Por que fazer uma revista aqui?

ES: A ideia era fazer uma revista, justamente, que divulgasse a produção reflexiva, né? Da pós. Prioridade era essa, uma revista acadêmica voltada para o público acadêmico.

Simone Mercês (SM): Tinha uma distribuição fora?

ES: Não. Bom, a gente, quando a gente fez, se eu não me engano, a gente mandou, pelo correio, mandou para a UFRJ, para os lugares, assim, que a gente tinha contato. Se eu não me engano. Mas foi uma coisa, não era uma, ela não estava. Ela não tinha. Inclusive, eu lembro que os primeiros números não tinham aquele SS, não sei o que lá. Ah, ISBN. Então, era uma coisa meio artesanal, caseira, assim, pequena, nos recursos da época. Vocês têm de lembrar que na época não tinha internet, não tinha celular, então a gente mandava assim para quem a gente tinha contato. Sempre que eu viajava, por exemplo, eu levava uns números, por exemplo, que fosse participar de uma banca fora de Brasília e eu levava. É uma coisa meio artesanal mesmo, meio de boca a boca.

SM: Nossa, que coisa. E a impressão, onde era? Era ali na maquete?

ES: Já tinha internet aqui, então, endereço para a correspondência. A gente tinha que contratar gráfica. Aí eu acho que era já com verba da Pós, porque tinha uma verbinha, por exemplo, para trazer convidado para a banca. Se eu não me engano, a gente imprimiu os primeiros números com verba da Pós mesmo.

MM: E vocês queriam imprimir, digamos assim, algum tipo de identidade para a revista, pensando que ela contemplasse alguns campos das artes visuais, como história da arte, poética da arte? Ou era uma coisa muito aberta, não tinha essa preocupação?

ES: Olha, na minha memória não tinha, até porque a gente penava para conseguir

montar uma edição. Era difícil você conseguir, você convidava, a pessoa não mandava o texto, demorava para mandar. Então, assim, era quando você conseguia compilar um número de textos que fosse possível editar a revista.

MM: Ah, por isso que tem essa coisa do lapso de tempo?

ES: Não dava porque, por exemplo, nos primeiros anos, quantas pessoas defendiam na pós? Uma, duas. A primeira seleção do doutorado foi em 2009, se eu não me engano.

MC: Mas o primeiro número tem entrevista com o Eduardo Kac, que você também está escrevendo. Como era a sua seleção? Tinha uma reunião? Ou era mais das pessoas que estavam ao redor?

ES: Os convites, os contatos e as pessoas que enviavam os textos a tempo eram o que realmente importava. Não havia uma comissão de seleção, nem era necessária. Também não precisávamos de pareceristas. Veja, no primeiro número, por exemplo, não há um texto meu, mas sim do Gê. Naquela época, o Luiz Humberto, um grande fotógrafo e professor da Comunicação, foi convidado para integrar o grupo justamente porque precisávamos de mais um membro. Não lembro exatamente quem chamamos de fora. A Simone, que fez a entrevista com o Kac, era muito amiga do Geraldo Orthof, que fez a ponte. O Kac, que na época era uma referência na área de arte e tecnologia, se não me engano, já estava nos Estados Unidos, era uma figura bastante atuante nesse meio. Foi tudo muito informal, na verdade.

MC: E olhando aqui, o seu texto, apesar da poética, está focado na tecnologia.

ES: Eu tentei, como mencionei antes, e nunca me senti completamente inserido no universo da arte e tecnologia. Esse texto, assim como uma parte da minha produção teórica na época, foi justamente uma tentativa de abrir uma porta, preparar o terreno e lançar a ideia para a criação da linha de poéticas contemporâneas, foi assim que chamamos. Foi um processo rápido, talvez tenha levado uns dois ou três anos, mas conseguimos. Como mencionei, o Gê Orthof e eu, juntos, buscamos esse caminho. Não sei exatamente como aconteceu, mas foi algo assim.

MC: Temos aqui o volume 1 que é de 1999 e o volume 2 que é de 1999 também. E aí há um intervalo, que só volta em 2005. Você lembra de algum intervalo assim?

ES: Não. Eu não lembro. Eu vou tentar achar os números.

MM: Até 2009, você trabalhou na revista?

ES: Não, não lembro. Eu acho que 2006 é uma das mais antigas.

MC: Tem alguma história que você lembra?

ES: Normalmente, o coordenador da pós-graduação também era o responsável pelo seminário avançado, que não sei se ainda existe. As pessoas tinham interesse em participar, pois convidávamos pessoas de relevância. Por exemplo, quando fui coordenador, chamei o Antônio Cícero, que tem um texto incrível sobre a questão da modernidade, *O Mundo desde o Fim*, além de outros textos importantes, como um sobre a *supermodernidade*. Também chamei a Heloísa Teixeira, uma figura central na história da Contracultura e do feminismo no Brasil, e o André Parente, que havia lançado o livro *Imagem Máquina*, que se tornou referência na área.

Nosso objetivo era convidar pessoas influentes e atuantes, não apenas no meio acadêmico, mas também no debate público. Muitas dessas pessoas publicavam em cadernos culturais nos jornais. Lamento que isso não tenha tido continuidade, porque uma das ideias do Seminário Avançado, que durou algum tempo, era justamente promover algo que não fosse endógeno, que fosse além de um interesse restrito, mas que participasse de um debate mais amplo sobre cultura. Não se tratava apenas de arte e

tecnologia, mas de um debate mais abrangente, com figuras como Antônio Cícero, por exemplo. Isso é algo que realmente lamento. Trazíamos pessoas do cenário nacional, e não apenas artistas. Não sei por que isso parou, mas nossa tentativa era manter uma certa regularidade, chamando alguém relevante do debate nacional, não apenas da nossa área específica, sempre que possível. Isso, acredito, era muito importante.

SM: E hoje, com a internet, às vezes a pessoa não precisa nem vir presencialmente.

ES: Exato. Hoje facilitou, mas não vejo, posso estar enganado.

MM: E esse pessoal dava cursos aqui também, como disciplina?

ES: Não. Na maioria das vezes, os convidados chegavam e nós íamos buscá-los no aeroporto. Depois, eles voltavam correndo, pois, como Brasília já tinha ponte aérea com o Rio e São Paulo, a maioria vinha e voltava no mesmo dia. Raramente eles dormiam aqui. Mas a gente tentava, por exemplo, ficávamos sabendo que Philippe Dubois estava no Brasil ou que viria, então fazíamos o possível para trazê-lo para cá. Em algumas ocasiões, conseguimos, e o Philippe Dubois deve ter vindo uma ou duas vezes. O [Edmond] Couchot veio uma vez, com certeza, e eu lembro bem disso. Nos primeiros encontros de arte e tecnologia, conseguimos trazer nomes como Bernard Stiegler. E tudo isso sem dinheiro, com muito esforço. Era uma luta constante, a gente pedia, implorava, para a reitoria, para a vice-reitoria, para conseguir apoio.

MM: E depois o pessoal era convidado a escrever também? Como era?

ES: Os convidados eram chamados para o evento. No primeiro encontro, fizemos um pequeno catálogo, uma espécie de anais do encontro, chamado *Arte e Tecnologia*. Não sei se o evento ainda existe, mas no primeiro encontro, por exemplo, há um texto do Bernard Stiegler. Pode ser que também tenha algo do Couchot. Acho que fui o editor dos anais do primeiro encontro também.

MM: E a parte de revisão, tudo vocês faziam?

ES: Não, tudo caseiro. E às vezes, inclusive, assim, a namorada fazia, ou uma amiga. Então, por exemplo, nos anais, quem fez foi a Carla Carvalho, que é especialista nisso.

MC: Mas no segundo número a capa é sua? Você lembra da escolha? Como foi?

ES: Não havia muita estrutura, era uma questão de urgência. Às vezes, até havia verba disponível, mas você tinha que correr atrás e gastar rapidamente, porque existiam aquelas regras burocráticas insuportáveis, com prazos para usar o dinheiro. Então, muitas vezes, as coisas eram feitas meio à pressa. Naquela época, não havia uma comissão de seleção de textos ou imagens. O que importava era reunir o material, e, às vezes, até a capa estava faltando. Por exemplo, no primeiro, a imagem da capa foi do Gê, e no segundo, foi a minha, já que éramos nós dois que estávamos à frente da organização.

MM: Sei que isso é difícil de mensurar, mas se vocês conhecem um pouco o impacto que teve a revista?

ES: Não dá, há 30 anos, difícil.

MC: E o lançamento tinha evento, era de palestra, como é era?

ES: Não, tinha ainda, que eu me lembre, não. Eventualmente, às vezes, tinha um evento paralelo, a gente pedia para a pessoa, mas, inclusive, na época, não tinha nem uma definição, por exemplo, eu já não lembro como a gente dava o preço à revista, não lembro. Se dava o preço, mas na maioria das vezes era mais doação mesmo, que era, inclusive, uma forma de divulgar a poesia aqui, que era pioneira, recente, demais, tão desconhecida.

MM: E que tipo de trabalho é esse aqui?

ES: Essas são as minhas primeiras experiências com o Photoshop. Isso aqui é um, não sei se seria umas lâmpadas, mas elas são lâmpadas escuras, que acho que era um trabalho do Gê, se não me engano.

MM: O Silvio Zamboni também fez a pós-graduação aqui?

ES: O Silvio Zamboni foi um dos criadores da pós, ele foi uma pessoa muito importante na história da pesquisa em arte do CNPq. Ele foi diretor do CNPq e foi uma das pessoas que mais lutou para que a área de artes fosse reconhecida no CNPq. O pessoal achou importante chamá-lo porque ele tinha essa experiência de, vamos dizer assim, defender e era um pioneiro na criação da área no CNPq, então, foi nele. Ele foi o primeiro coordenador, se eu não me engano.

MM: As capas variavam muito, não tinha uma definição, porque ele falou que era o editor.

ES: Bom, eu me lembro que participei mesmo, assim, de mão na massa, dos dois primeiros números. Aí o 3 sumiu? Faltam o 3 e o 4?

MC: Não, o 4 nós temos, de 2005.

ES: Pois é, mas aí eu já não era mais coordenador.

SM: O início da pós era o Silvio Zamboni, a Suzete Venturelli e a Bia Medeiros, não é isso?

ES: Eu não sei, porque quando cheguei já existia. Havia acabado de começar, mas eu não posso afirmar. Como eu disse, lembro que, quando cheguei, o Silvio era o coordenador e a importância dele se deve a esses fatos que eu disse, o fato dele ser uma pessoa que lutou muito pela implantação da área de artes no CNPq, ele também era um especialista na questão da pesquisa em artes, da definição do conceito de pesquisa em artes. Ele tem até um livro sobre isso.

MC: E hoje em dia, como você vê a revista acadêmica?

ES: O conceito mudou muito ao longo do tempo, mas eu não acompanho de perto, então não posso afirmar com certeza. Vejo tudo isso mais como um consumidor. Até porque estou afastado da pós há muitos anos, e isso não faz parte do meu cotidiano, nem do meu interesse teórico atualmente. Por isso, não tenho uma opinião muito formada sobre o assunto. Além disso, por exemplo, se você vai à livraria, é raro encontrar revistas acadêmicas. Você vê uma ou duas, no máximo. Pelo menos aqui em Brasília, eu não encontrei revistas acadêmicas. E, como hoje tudo é online, sem um sistema de divulgação eficaz, você só descobre esses materiais se alguém te contar que há um texto que pode te interessar.

MC: Na questão da capa, especialmente na área de arte, há essa preocupação visual. O design da capa e a diagramação acabam, de certa forma, limitando um pouco as possibilidades, não é? O formato pode restringir a liberdade criativa, impondo certos limites na forma como a arte é apresentada.

ES: Sem dúvida! Às vezes, eu preciso de um PDF, mas não tenho o livro disponível, seja na estante ou na Amazon. Então, imprimo, porque não consigo ler por muito tempo no computador. Pode ser uma questão da minha idade, mas o conforto visual e a ergonomia da leitura no papel não têm comparação. Eu realmente sinto falta disso. Então, quando preciso ler um texto para preparar uma aula, por exemplo, acabo imprimindo. Hoje em dia, imprimir está quase tão caro quanto comprar o livro, mas, mesmo assim, prefiro imprimir, porque é algo meu, um hábito. Acho uma pena, pois, ao trabalharmos com a visão e com um entendimento mais amplo, a leitura é um fenômeno sensorial. O manuseio de uma revista ou livro ainda me parece fundamental.

Estamos, talvez por comodismo ou por uma certa incapacidade de entender o valor de experiências mais antigas, priorizando o novo. Como dizia Mário Pedrosa, estamos criando uma arte de retaguarda. Isso é ainda mais evidente em áreas tão sensíveis como a leitura e o conhecimento.

Por exemplo, se você vai ler um texto e anotá-lo no Word, não tem a mesma experiência. A pessoa tem que fazer anotações manuais, colocar marcadores, e isso faz diferença. Não sou contra a tecnologia, uso bastante, inclusive em aula, mas acredito que precisamos enriquecer o repertório, não abandonar o que é bom por causa de algo novo. Vejo isso nos meus alunos, e sinto que há um empobrecimento da experiência de aprendizado e do conhecimento. Em relação à produção de imagens, também penso que ela precisa ter uma certa fisicalidade, mesmo que não seja obrigatória ou indispensável. Acredito que seria importante, por exemplo, que as revistas continuassem a existir no formato físico.

MM: Eu não sei qual seria o impacto dessa quantidade de fusão e circulação de informações. Mas o fato é que hoje em dia temos acesso a tudo, e às vezes é difícil filtrar toda essa informação, porque é muita coisa. Isso é algo que também precisa ser discutido. Antigamente, não havia internet e não tínhamos acesso a tudo, então tínhamos que selecionar o que estava disponível de alguma maneira, dentro do possível. E as seleções eram boas, porque conseguíamos fazer leituras de qualidade.

Essa revisão mantém as ideias do original, mas organiza as frases de forma a facilitar o entendimento e a fluidez.

ES: É algo estranho. Hoje, refletindo sobre minha experiência em sala de aula, percebo que, embora use o computador o tempo todo durante as aulas e incentive os alunos a pesquisarem algo enquanto falo, frequentemente preciso interromper a aula umas três vezes para pedir que desliguem os celulares. Isso me parece frustrante, mas o que considero mais triste e negativo é a dificuldade que muitos têm de ler um texto ou um livro do começo ao fim. Eles não desenvolvem uma visão global sobre como um autor pensa e constrói suas ideias. Entendo que, às vezes, a pressa do dia a dia justifica isso, mas é algo que, idealmente, deveria ser trabalhado.

O que observo nos alunos é um empobrecimento da experiência do olhar. O repertório deles está cada vez mais limitado, especialmente em áreas como história da arte. Há um menosprezo evidente, por exemplo, pelo contato direto com uma pintura, que considero indispensável. Muitos nem conseguem compreender a importância de observar uma obra de arte sem a mediação de uma reprodução digital. Essa desconexão não é apenas uma característica da nossa época, mas também um desafio a ser enfrentado. Vejo isso como algo que precisa ser resolvido, pois, em nome do presente, acabamos trancando o passado em um fichário, o que pode ter consequências sérias, algumas já visíveis nos estudantes.

Costumo ironizar essa situação com eles, dizendo que tenho inveja da geração atual. Eles têm acesso a uma bibliografia vasta e de qualidade que, na minha época, era quase impossível. Muitos livros eram caros ou sequer estavam disponíveis no Brasil. Hoje, grande parte desse material está digitalizado, mas eles não aproveitam. Não leem. Digo o mesmo sobre os museus: as maiores coleções do mundo estão acessíveis online, em alta resolução. Contudo, percebo que essa facilidade não é usada.

Para mim, o YouTube, por exemplo, tornou-se um passatempo valioso. Gosto de assistir a documentários, principalmente sobre história da arte, antropologia e arqueologia, e até os indico para os alunos. Mas, ao perguntar se assistiram, descobri que

quase ninguém viu. Por isso, estou tendo que passar os documentários em sala de aula para garantir que sejam vistos. Afinal, de que adianta termos tecnologia se ela não é usada produtivamente?

SM: Minha mãe diz que quem tem tudo, na verdade, não tem nada.

MM: Isso tem a ver com a revista, mas também com os livros que usamos em sala de aula. Essa prática de não cobrarmos mais diretamente as atividades do livro, ou de trabalharmos com textos xerocados, já gera uma desconexão com os alunos. A maioria deles não lê ou acaba deixando o texto no celular e esquecendo de acessá-lo. Mesmo quando leem em algum momento, parece que logo esquecem o conteúdo, o que mostra que não há uma leitura realmente atenta e aprofundada feita em sala de aula. Tenho sentido muito a falta disso.

ES: Por isso, quando dou aula sobre arte moderna, por exemplo, faço questão de trazer *Argan*, mesmo sendo um texto denso. Levo o livro, abro na página específica e leio com eles. Porque, se eu não fizer isso, eles simplesmente não leem. Mesmo assim, se peço para avançarem sozinhos e lerem a página seguinte, raramente o fazem. É impressionante. Além disso, percebo que muitos lidam com um excesso de estímulos, como se fosse um transtorno de déficit de atenção coletivo. Há muita informação disponível, mas, na verdade, a maior parte é lixo, não é informação de verdade.

MM: Antigamente, eu digitalizava os textos e enviava para os alunos, mas eles não liam. Então, comecei a deixar uma pasta com as cópias xerox dos livros. Assim, eles passaram a levar os textos para a sala e conseguimos trabalhar com eles. Era uma forma mais prática, ainda que antiga, de fazer as coisas funcionarem. Curiosamente, percebo que os métodos mais modernos não têm o mesmo efeito.

ES: Sem dúvida, exatamente. Estou quase me aposentando, então tento não pensar muito sobre isso, porque também não vejo uma solução clara. As alternativas que tenho encontrado parecem pré-históricas. Levo um livro para a sala de aula e digo: "Na próxima aula, vamos ler a página tal".

Os documentários que poderiam assistir em casa, agora sou obrigado a passar em sala, porque percebo que, se deixo como tarefa, pelo menos metade da turma não assiste. O mesmo ocorre com os trabalhos: antes já era complicado, mas agora, com a inteligência artificial, a situação piorou. Alguns chegam a entregar textos com a frase final gerada automaticamente, como "Gostaria que eu desenvolvesse mais algum ponto?". Eles nem leem o que entregam, não retiram nem o cabeçalho gerado.

Por isso, voltei ao básico: provas escritas à mão, em sala de aula. É a única forma de garantir alguma autenticidade no processo, porque, sem isso, é impossível comprovar. Mesmo quando reconheço imediatamente que o texto não é do aluno, não consigo provar. É um padrão claro, mas a prova é necessária.

Agora, minhas provas são feitas em sala, com consulta. Aviso com antecedência: "A prova será sobre tal texto. Vocês podem trazer o texto e consultar durante a prova". Essa estratégia obriga alguns a lerem o material antes, seja por estratégia, seja por medo do que vou perguntar. Ainda assim, é desgastante.

É como um jogo de gato e rato, sem confiança mútua. Existe uma má-fé digital que prejudica tanto o processo de ensino quanto a relação entre professor e aluno.

MM: E a revista? Se você pensar em termos de estruturação, o que considera uma revista acadêmica universitária ideal?

ES: Fazer uma edição com tema livre é válido, mas também é importante ter edições temáticas, especialmente quando abordam questões em voga, muito debatidas ou

polêmicas. Meu ideal de revista acadêmica, na época em que estava mais ativo, buscava sempre abrir espaços para esse tipo de diálogo. Apesar de me sentir um pouco desatualizado, acho que essa abordagem ainda é válida. Por exemplo, seria interessante criar pontes entre áreas de pesquisa, ampliando os horizontes e evitando que os temas fiquem restritos a especificidades internas. A revista deve abrir o leque e incorporar contribuições de outras áreas, como a literatura, o cinema, o teatro, e mesmo disciplinas aparentemente distantes, como matemática e ciência contemporânea, que têm proporcionado descobertas incríveis. Na prática, isso pode ser feito ao convidar pessoas que participam de debates internacionais, incentivando abordagens interdisciplinares. Descobrimos novas ideias ao dialogar e ouvir profissionais de outros campos. Infelizmente, vivemos numa época em que, apesar de a informação circular com enorme facilidade graças à internet, muitos se fecham em seus próprios "mundinhos". É um paradoxo: o mundo está à disposição, mas muitos escolhem olhar apenas para si. Quando substituí a Elisa Martinez, por volta de 2007 ou 2008, enquanto ela estava doente, já percebia esse movimento de profissionalização crescente na área acadêmica, mas muito calcada na burocratização e no gerenciamento. Essa abordagem administrativa, em minha visão, sufoca a essência do trabalho intelectual. Outro problema que notei ao longo dos anos foi a mudança na dinâmica entre os professores. Antes, mesmo com divergências ideológicas ou visões diferentes sobre pesquisa, havia mais solidariedade. Hoje, os professores muitas vezes se veem como rivais, disputando verbas de pesquisa e até orientandos. Essa rivalidade enfraquece a cumplicidade necessária para o trabalho acadêmico. Antes, a orientação tinha como base uma visão de mundo compartilhada e um projeto coletivo de sociedade; agora, muitas vezes, é apenas parte de um processo administrativo. Na época em que criamos a Pós-Graduação, era fundamental nos unirmos para fazer o programa avançar. Existia uma solidariedade genuína. Hoje, sinto que isso se perdeu. A arte, por exemplo, se tornou algo instrumental, um produto, enquanto a reflexão foi reduzida a um funcionalismo empobrecido. A experiência, que deveria ser desinteressada e livre, tornou-se cada vez mais utilitária. O sistema acadêmico atual, especialmente sob a ótica do CNPq e outras agências de fomento, reflete essas mudanças. É um cenário desafiador, que requer uma reavaliação profunda de como lidamos com a produção de conhecimento e com a prática artística.

MM: A gente chega à questão da revista, que hoje se tornou até uma obrigação produtivista. Fazer revista deixou de ser um espaço de liberdade e passou a ser uma obrigação. Muitas vezes, existe uma pressão nos programas para não descontinuar a revista, o que é algo meio maluco. Há uma exigência de que se produza um número mínimo de artigos para manter a revista com um conceito elevado. Até pouco tempo atrás, isso era uma realidade: você precisava produzir uma quantidade específica de artigos para que a revista fosse publicada e, se não atingisse esse número, o conceito da revista caía. Tudo é medido de forma quantitativa, sem levar em consideração a qualidade do conteúdo.

ES: Eu acho uma pena essa visão, que talvez funcione em áreas como química, botânica ou biologia, nas chamadas ciências "duras", mas na nossa área isso não é possível. Na área de artes, você não pode impor um prazo para a produção de uma série de obras. Não se pode dizer: "Você tem seis meses para produzir quinze gravuras." Isso não existe. Você pode levar cinco anos para produzir algo e não há problema nenhum com isso. Na verdade, esse processo não pode ser determinado de fora. Às ve-

zes, você produz trinta obras em um mês, e outras vezes, produz cinco em dez anos. Esse é um dos problemas: qual será o futuro da arte na academia e da produção do artista acadêmico? Se continuarmos com essa mentalidade, eu realmente me questiono sobre o lugar do artista na universidade. É curioso, porque muitos artistas, professores, quando entram no ambiente acadêmico, acabam dando prioridade à carreira docente e deixam a produção artística de lado. Muitos passam anos sem conseguir produzir nada, pois estão tão envolvidos nas demandas do dia a dia da universidade: relatórios, correção de trabalhos, preparação de aulas, reuniões. Vejo quantos colegas entraram aqui como artistas atuantes e passaram anos sem fazer uma exposição. Eu acredito que isso seja consequência dessa estrutura que não favorece a produção artística, entendendo a necessidade de critérios objetivos, mas a compatibilidade entre esses critérios e a liberdade criativa do artista me parece um grande desafio. Não sei como isso poderia ser resolvido. A minha visão é que sou um artista que, por contingências da vida, se tornou professor. E é justamente por ser artista que eu me tornei professor. Uma coisa que me incomodou profundamente foi perceber, e talvez eu esteja equivocado, mas na época era uma das razões que me fez sair da pós-graduação. Eu percebi essa rivalidade entre os colegas, que achava extremamente tóxica. Além disso, algo que me incomodou muito foi o fato de que muitos alunos que terminavam o TCC passavam seis meses ou um ano e já entravam na pós-graduação. No entanto, eles não tinham repertório, não tinham experiência prática na carreira artística. Eles entravam na pós-graduação sem maturidade, sem vivência concreta, sem a experiência de um artista tentando se impor, encontrar espaço, ser reconhecido. Eles tinham uma pós-graduação em artes, mas não tinham uma produção ou repertório consolidado. Eu achei isso completamente errado e, por isso, decidi me afastar dessa dinâmica. Quando comecei minha pós-graduação, já tinha 31 anos, e comecei minha carreira com 15 anos. Então, eu tinha 16 anos de experiência prática em diferentes aspectos da vida de um artista. Hoje, as coisas mudaram muito, mas na época, os alunos vinham me pedir orientação e eu ficava sem saber o que dizer. Como orientar alguém que nem sabe quem é? Como orientar alguém que não sabe o que quer? Se você escolher uma linha de pesquisa agora, você se tornará refém dela, porque investirá tanto naquilo que terá que manter essa linha durante anos, mesmo sem ter passado por um processo genuíno de amadurecimento artístico. Essa produção teórica, muitas vezes, é sobre algo que não existe, porque a pessoa não tem uma carreira ou uma reflexão verdadeira sobre sua prática criativa. A pessoa não tem uma luta com a imagem, com a matéria, com a poética. E se for para ser teórico, tudo bem, mas, se for isso, não sou eu quem vai orientar. Não sei como está essa situação atualmente, mas essa era minha impressão na época.

MC: Há uma coisa no mercado da arte, a academia nos anos 90, 2000 era um espaço alternativo e de repente, de certa forma, a gente entra em uma loja também mercadológica, que há uma contaminação de fora para dentro talvez.

MM: Essa produção de revista e de periódico entra nessa lógica, é uma forma de justificar.

MC: Mas ela começa como uma forma mais poética e livre, e acaba sendo cooptada. A ideia do coletivo, essa essência toda, acaba sendo cooptada.

ES: Eu assisti a esse processo sendo implantado gradualmente. Foi na época em que Fernando Henrique era presidente, quando começaram a implantar essa nova política de avaliação e critérios de produção. Na época, inclusive, quando eu era coordena-

dor, já fazia parte da Comissão de Pós-Graduação da UNB, no Decanato de Pesquisa. Antes de ser coordenador, já estava nessa função. Só para vocês terem uma ideia, quando fizemos a revista, ela precisava estar registrada em algum lugar, e tinha que ser aprovada na Comissão de Pós-Graduação do Decanato. Eu, como membro da comissão, assisti a todo o processo, mas precisei sair durante a reunião. Quando pedi para voltar, eles me chamaram para explicar, pois questionavam como a produção de uma revista acadêmica na área de artes poderia ser considerada pesquisa. Isso porque a comissão tinha professores de áreas como matemática, física e engenharia. A mentalidade deles não entendia o que era pesquisa em arte e como isso poderia ser feito, pois eles achavam que pesquisa era só o que eles faziam, com o padrão deles. Vi esse processo de implantação se tornar cada vez mais rígido, burocrático e neoliberal. A visão de pesquisa e de produção de reflexão exigia, por exemplo, que o professor publicasse uma quantidade de artigos por ano em revistas com qualis específicos. Percebi que isso se tornava praticamente impossível para um artista plástico, a menos que ele tenha outra produção ou enfoque. Fiquei mais conhecido na época por um texto chamado Disciplina do Ócio, onde me tornei o professor que defendia a preguiça. Na verdade, a ideia era uma recuperação irônica da obra de Paul Lafargue, onde eu dizia que, hoje, a esquerda é produtivista, ela pensa o mundo a partir de uma visão de trabalho. Eu continuo pensando que a experiência estética, em geral, é fundamentalmente desinteressada, sem a obrigatoriedade ou prazos para que haja produção. Como disse, você pode passar anos sem expor e estar fazendo um trabalho importantíssimo. Inclusive, o fato de não produzir também é relevante para o artista; ele não precisa estar sempre criando imagens. Eu, pessoalmente, acho muito difícil ficar sem produzir, mas reconheço que há artistas para quem isso não é necessário, ou que podem se dedicar mais à reflexão sobre a imagem do que à produção de imagens em si. O que você mencionou sobre o mercado é verdade; hoje, o mercado determina a produção do artista, inclusive a visão de mundo que ele tem sobre a criação e sua própria poética. Vejo, principalmente, artistas menos politizados, e a maioria deles está extremamente despolitizada. Isso me incomoda profundamente, porque hoje os artistas são, de fato, administradores de empresas. O artista de hoje é MEI (Microempreendedor Individual), ele é especialista em comunicação, divulgação e relações públicas. Eu acho isso um saco, entendeu? Isso é algo que me incomoda profundamente. Por exemplo, quando você vai a bienais ou grandes exposições panorâmicas, a baixa qualidade da produção é evidente. E nós, de certa forma, estamos dentro disso. Eu falei sobre isso, inclusive, e pegou mal na época. Após ter saído da pós, houve um encontro aqui, um debate onde me pediram para falar sobre o lugar do artista na universidade.

MM: Mas você acha que ainda existe espaço de crítica na universidade?

ES: Hoje, é preciso lutar por isso. Tem que lutar porque, como eu estava falando sobre o empobrecimento da experiência, principalmente dos jovens, hoje é um espaço de luta política, de projeto de sociedade. Lutar por uma experiência artística mais rica na universidade é uma luta política, porque, se deixarmos, vai se tornar pura burocracia, um neoliberalismo crescente, e acho difícil resistir. Sou muito pessimista. Não sei, porque a história nos ensina que às vezes acontecem coisas completamente imprevisíveis, algo que não conseguimos ver chegar e que, de repente, vira uma reviravolta completamente surpreendente. Então, não descarto isso, mas, pelo que percebo em sala de aula e no cenário em geral, sou muito pessimista, porque o que eu

desconfiei que era uma tendência geral, por volta de 2008, 2010, 2011, foi o que eu falei naquela palestra que mencionei para vocês, promovida pelo departamento. Lembro que o Biagio era um dos coordenadores do evento, mas não lembro exatamente o que era. Foi lá no Museu Nacional. De 10 anos para cá, tudo o que eu percebi, todas as minhas impressões, se confirmaram objetivamente. Embora agora você tenha falado que a Capes vai aceitar a qualidade do texto, o que eu considero um bom sinal, ainda é preciso muito mais do que isso. Precisa de continuidade, de um programa de reformulação desse tipo.

MM: É, porque senão ficam aquelas mesmas comissões definindo o que é qualitativo e o que não é.

ES: É completamente endógeno.

MM: Porque a pessoa acha que é só para publicar coisas de artes visuais, não pode ter um artigo sobre cinema. Mas o cinema é interessante.

ES: Pois é, exato. Antigamente, a UNB tinha uma série de eventos abertos à sociedade, que inclusive atraíam a sociedade. As pessoas vinham espontaneamente, porque saía nos jornais e ficavam sabendo, por curiosidade, por interesse pessoal e tal. Na verdade, a universidade está cada vez mais se fechando, ela tem menos permeabilidade com a sociedade. Ao contrário, a universidade devia estar se abrindo mais para a sociedade. Em uma era de crescente isolamento institucional, a função da universidade como ponto de diálogo com a sociedade parece ter sido comprometida. No entanto, eventos como esses, que atraem a comunidade externa, são essenciais para manter esse vínculo vivo e dinâmico.

MM: Ou, senão, faz-se um tipo de extensão que não tem relação nenhuma.

ES: Formal.

MM: Exatamente.

ES: Observo a extensão e não tem nada que me empolgue, vou olhar lá a divulgação de pesquisa do aluno.

MM: A universidade está muito vazia, isso também é o sinal da época. A gente está em crise, a gente não consegue acessá-los. Eu também não entendo qual é o papel dessa produção nova dentro desse novo contexto.

ES: Eu falo que está acontecendo uma mutação antropológica, que a gente não sabe o que vai acontecer, para que lado vai. Eu, pessoalmente, vejo essa mutação. Nós estamos tendo uma regressão cultural coletiva, ninguém tem coragem de falar, porque os acadêmicos têm medo. Justamente, eu acho que antigamente tinha acadêmico que tinha coragem de errar, os acadêmicos hoje não têm mais coragem de errar, porque eles não podem errar, pois, se errarem, vão perder pesquisa, não vão fazer progressão em dois anos.

MM: Mas a gente podia ser mais franco, honesto, porque não estamos sob o peso de um contrato de trabalho precário...

MC: Mas essa memória da revista é importante, recuperar essa história. É importante.

ES: Lembro vagamente que existiu um momento em que ficou em dúvida se a revista devia continuar com o nome e na mesma linha da nossa. Lembro...por exemplo. Há três aqui, no número 2, que eram alunos da pós, são trechos da pesquisa deles.

MM: Isso é uma coisa que já não se faz mais.

MC: Não é recomendado a revista divulgar material do próprio curso.

MM: Porque, naquela época, a gente até entendia. Quer dizer, cada um tinha sua revista, era longe, como ficar pedindo material para outros lugares? Era uma coisa mui-



to mais complicada, necessária toda uma logística para fazer isso. Então, acho que todos os programas eram assim. Você pega, por exemplo, na USP, era assim, porque eles, por si só, publicavam o tempo inteiro.

ES: Mas o que fazia também era uma troca, assim. Então, por exemplo, o pessoal da PUC publicava na Ars.

MC: Uma questão que também existia era a tradução, não é? A Vis, acredito que não teve muitas traduções, mas a Gávea e a Ars tiveram. Isso, por sua vez, foi algo que trouxe a literatura para o campo.

ES: Mas queríamos, porém, não tínhamos condições, pois seria necessário pagar um tradutor, o que se tornava inviável devido à falta de verba. Outro ponto é que o meio de pós-graduação em arte no Brasil, na época, era muito pequeno. Além disso, as pessoas preferiam publicar em revistas já consolidadas, como a Gávea e outras semelhantes. Assim, elas só publicavam na nossa revista se tivessem um texto adicional, entende? Por exemplo, a Lola Donaire, que é espanhola, nós conseguimos convidá-la porque ela veio dar uma palestra aqui, e eu aproveitei a oportunidade para perguntar se ela gostaria de publicar na nossa revista. Então, embora quiséssemos, o processo era mais difícil, especialmente porque o cenário era bem menor e os contatos com o exterior eram limitados. O número de pessoas que eu conhecia, por exemplo, na França, dispostas a publicar numa revista de uma pós-graduação recém-iniciada no interior do Brasil era bem reduzido. Lembro que fui eu quem convidei a Lola para participar. Ela estava no número 2 da revista; no número 1, não me lembro exatamente. Mas esse era o cenário, e a dificuldade era grande. Também o Stéphane Huchet, que era francês e estava no Brasil, há apenas um ou dois anos, também foi convidado a escrever. Ele estava na USP, fazendo alguma pesquisa lá, como convidado.

MM: Quer dizer, tem ativos interessantes, é importante.

ES: Sim, era o que era possível, pois era muito difícil conseguir reunir material. Era um trabalho árduo, quase como um garimpo. Hoje em dia, o cenário ainda é o mesmo. A prioridade, naquele momento, era realmente publicar. Nesse contexto, a prioridade era publicar textos relacionados à área de artes, preferencialmente de artes visuais. Isso fez com que o leque de possibilidades fosse se estreitando. Porém, com o tempo, as coisas mudaram. O número de professores foi aumentando, assim como o núcleo de docentes. No Brasil, começou a haver um aumento do interesse de pessoas que queriam ingressar na pós-graduação e na universidade. Para esses profissionais, era importante publicar, o que tornou o processo um pouco mais fácil. Foi nesse período que a revista passou a se tornar mais robusta, mais substancial. Esse foi o processo que ocorreu.

MM: Valeu, Elyeser.

ES: Obrigado vocês.

NUNCA SOUBE O SOBRENOME: A AMBIGUIDADE DOS USOS DA BIOGRAFIA

LIVRO **Pérolas negras - primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdURJ, 2013**

AUTOR **Roberto Conduru**

RESENHISTA **Priscila Rossinetti Rufinoni**

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

Escrevi, na década de 1990, um mestrado sobre Oswaldo Goeldi que, anos depois, veio a ser publicado em 2006, um livro hoje já fora de catálogo. Durante essa pesquisa, trabalhei com vasta documentação sobre o artista. Mesmo não tendo, por pendor de método, interesse na vida privada, o âmbito da formação me levou a seguir os passos do artista; e o segui até Belém onde cresceu, muito embora sem ter encontrado praticamente nada. Quanto à obra e à documentação de carreira, percorri acervos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se não foi uma pesquisa exaustiva, pois era apenas um mestrado, sem dúvida investi a maior parte do tempo em procurar dados, confirmar ou infirmar hipóteses de outros autores, atrás, assim, de várias pistas, encontrando por vezes novos desenhos, gravuras e documentos. Sobre a vida do artista, me restringi quase que exclusivamente à relação de Goeldi com o casal Beatrix (Beatrice) Reynal e Reis Junior; relação que conheci por meio do livro do próprio Reis Junior (1966), moldura distanciadora para circunscrever tais narrativas ao âmbito memorialístico. Não cheguei a dar muita ênfase a esse convívio em colorido um tanto decadentista – para já referir a entrevista de Grassmann que comentarei a seguir. Meu pendor para elementos da experiência, talvez até pela minha inexperiência, era praticamente nulo. Assim, não foi sem surpresa que me deparei com a entrevista de Marcelo Grassmann para Leon Kossovitch na qual se comentava da existência de uma mulher na vida do artista, Tereza. Me permito citar um longo trecho da entrevista de 1995:

O Goeldi tinha uma namorada, que era uma mulata bonita, mas muito humilde e muito discreta. O Goeldi dizia “vem lá pelas duas horas da manhã porque a Terezinha vem aqui hoje” [...] A Terezinha era uma moça maravilhosa[...] Quer dizer, a opinião da Terezinha era importante para o Goeldi, tanto é que no enterro do Goeldi ela estava lá, numa discrição total. Eu nunca soube que fim levou. Nunca soube o sobrenome dela, é Terezinha e acabou. Ele apresentou assim, eu acho que é dessas coincidências, então ele teve de apresentar. Também ele não queria muito misturar os amigos com a vida particular dele. Ele gostava muito desse casal Reis Junior e Beatrice porque eles eram o próprio ambiente dos desenhos dele, porque ela adorava conhaque, beber, tanto que quando o Goeldi morreu, eles devem ter-se embebedado durante um mês, gastando tudo que podiam (GRASSMANN, apud LAUDANNA, 1995)

Anos depois dessa entrevista, comecei a estudar a carreira e a obra de Grassmann e eu mesma o entrevistei muitas vezes, sem, contudo, sair muito do elemento mais técnico, condicionado por minha timidez de estudante e minha análise de *scholar*, destituída, talvez, daquela sensibilidade de crítico de arte. Nunca comentei sobre essa questão com Grassmann, apesar de já à época estar no prelo a publicação da minha pesquisa sobre Goeldi. Se falamos de Goeldi, era no limite do formal, da obra, das relações que ambos os artistas estabeleceram como gravadores.

Entrevistas, há formas e formas de utilizar, particularmente nunca dediquei muito interesse a elas, pois a história oral pede um instrumental todo próprio e uma relação distanciada com seu entrevistado que nunca consegui estabelecer. Não se trata obviamente de aquilatar o quanto o entrevistado mentiu, ou inventou, apenas de estudar os indícios da construção: “Goeldi dizia”, quantas vezes? Uma, várias? O encontro foi uma “coincidência”, então quando houve esse encontro? Antes ou depois de

tal ou tal momento da carreira? O verbo no pretérito imperfeito cria a ressonância de um tempo sem intermitências e sem ocasiões.

Agora que reencontrei esse mesmo trecho citado no livro de Roberto Conduru, *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, posso pensar por que aquela entrevista me espantou e me incomodou na época. E não seria apenas pelo fato de explicitar a cegueira de meu método formalista, incapaz de ler as entrelinhas. Nem por assimilar o artista, um tanto à força, a uma brasilidade – “tenho um fusca e um violão” – que até poderia me parecer, senão meramente anedótica e um tanto “machista”, simpática e malandra. O fato me incomodava porque em tantas famílias não era estranho o parente que, tendo vivido uma vida com uma mulher – quase sempre negra –, mantinha sobre essa domesticidade longeva um silêncio absoluto, calado pelo entorno. Não ter me deparado uma única vez, em toda a documentação – jornais, crônicas sociais, relatos de amigos, cartas –, como uma única linha sobre essa possível vida doméstica, explicitava algo além do meu traquejo canhestro. Explicitava um silenciamento social no qual o artista, o *meu* artista, se via então devolvido, se não a uma estrutura – termo talvez um tanto técnico – ao *modo* daquela família patriarcal e racista tão brasileira. Dizer que ele era um “homem de seu tempo”, truísmo contra o anacronismo, sabemos que não funciona pois deveria, se fosse o caso, ser acionado universalmente, premissa que dissolveria o argumento.

Muito se pode criticar hoje da leitura modernista da obra de Goeldi, voltada a suas relações tanto com o expressionismo internacional, como com os discursos sobre sua versão brasileira. Nessas interpretações, as cenas brasileiras, a urbanidade peculiar do Rio, restavam, mesmo que à revelia, assimiladas a certo programa estético de vanguarda. Toda uma experiência visual, cultural, toda a indeterminação, assim, se via já formatadas de antemão. A análise de Conduru, em dois dos capítulos do livro, busca mostrar, nas imagens, desenhos e gravuras das ruas do Rio produzidas por Goeldi, como uma cultura afrodiaspórica emanava, porejava por assim dizer, das experiências urbanas. Elemento a que não fui atenta realmente, o que talvez já traisse, na pesquisadora, o pendor para o geral conceitual da futura professora de filosofia. O livro traz essa outra visada, de um outro modo de compreender como e em que níveis do inconsciente imagético essas formas e esse convívio poderiam se dar a ver, distantes da mera leitura modernista do “redescobrimento”, ora programático, desses brasis.

Mas voltemos à menção à vida doméstica. Ora, quando disse que me incomodou, isso soou na época – por método – como uma intromissão estranha, não científica. De fato, naqueles anos 1990 evitávamos julgar nossos “objetos”. Evitávamos, ainda, nos posicionar como interlocutores determinados, que possuem etnia, classe social ou gênero. E mais, tratava-se de uma menção em uma entrevista, informação que deve ser sempre relativizada pelo moto contínuo do pretérito imperfeito. Mas de repente esse homem ao qual eu dedicara tanto afincio já não era nem aquela figura hagiográfica que muitos cultuavam – e eu, por apreço renitente ao documental, criticava –, nem era a personagem modernista que, um tanto ingenuamente, fiz flanar pelas ruas do Rio. Havia outra espessura mais humana, imersa em processos sociais menos estandarizados, menos racionalizados, e creio que Conduru a entremostra nas imagens que comenta de vários modos. Mas a fluidez da experiência vivida comporta suas ambiguidades, em um terreno ambíguo como a nossa cultura. É no capítulo *Di Cavalcanti, Goeldi e baianas*, para marcar a relação de Goeldi (e de Di Cavalcanti e Volpi) com a figura feminina afrodescendente, que Conduru traz à baila novamente a entrevista:

No caso de Goeldi, o tópico da mulher afro-brasileira traz à lembrança uma de suas companheiras, Teresinha, que foi descrita por Marcelo Grassmann como “uma mulata bonita, mas muito humilde e muito discreta” [...] Caso semelhante é o de Alfredo Volpi, que se casou com Benedita da Conceição ou Judith, em 1942, com quem teve três filhos e viveu até 1972, quando ela morreu. (CONDURU, 2013, 39-40)

Se o livro marca uma nova visada que matiza os acentos modernistas e etnocêntricos, critico a menção à entrevista, contudo, como elemento que possa ser mensurado nessa nova análise sem mais complexidades. Atualmente, parece-me que há por vezes um esforço em salvar do cancelamento – e nos salvar com eles – os nossos pobres artistas, antes ídolos tão arduamente estudados. Goeldi, cuja vivência europeia é inegável, não precisa evidentemente ser talhado à força como um expressionista dos trópicos. Que Goeldi tenha acessado pela imagética essa densidade das vivências urbanas, que tenha, com seus traços e sua gravura, plasmado a imprecisão brumosa do dia a dia em que baianas, oferendas e transeuntes solitários se enredam sem hierarquias, não significa que sua vida doméstica – aquela que assim foi narrada pela entrevista, friso bem – deixe de ser problemática; e que essa problemática mesma deva ser escamoteada em prol de qualquer arte mais autêntica e menos eurocêntrica que a modernista. Aliás, obra de arte que vive dessa dificuldade brasileira e que, como obra, não perde nem ganha com o “heroísmo” moral ou o que o valha do seu autor. Parafraseando Walter Benjamin, as críticas envelhecem, mas não as obras às quais sempre se somam novas visadas do presente. Mas essas visadas não precisam servir como necessárias “justificativas” da vida do artista. O “método” que evitava conteúdos externos à circulação artística e à forma talvez pareça hoje descritivo e descarnado, ou mesmo incomodamente “modernista”. Mas suas premissas ainda carregam o mérito de, por um lado, ler os discursos nas suas devidas características documentais, e, por outro, tentar visar a imagem fora do caixilho íntimo das janelas. E, claro, seus pretensos méritos são seus pontos cegos. Mas às vezes a vida não precisa ser exemplar, talvez ela deva ser apenas vida. Tenha Goeldi tido ou não uma vida doméstica secreta, esse dado nada revela, senão a óbvia construção de silenciamento familiar em que se esconderam outras tantas delicadezas, heranças e especificidades da nossa cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- REIS JUNIOR, José Maria dos. Goeldi. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.
- CONDURU, Roberto. Pérolas Negras. Primeiros Fios. Experiências Artísticas e Culturais nos Fluxos Entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdURJ, 2013.
- GRASSMANN, Marcelo. Goeldi por Grassmann. Entrevista a Leon Kossovitch. In: LAUDANNA, Mayra (Org) Goeldi e seu tempo. São Paulo: IEB-USP, 1995 (catálogo de exposição).

PRISCILA ROSSINETI RUFINONI

Priscila Rossinetti Rufinoni é doutora em Filosofia pela USP e atualmente professora do Departamento de Filosofia da UnB. Em 2006, publicou pela Cosac Naify/Fapesp o livro *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*.



VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

PPG Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasília

Telefones: 61 3107-1174 / 1173

arteppg@unb.br

REVISTA VIS revistavis@unb.br

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.