

Andréa Vieira Zanella (org.)

ARTE E CIDADE, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA



**ARTE E CIDADE, MEMÓRIA E
EXPERIÊNCIA**

Andréa Vieira Zanella (organizadora)

ARTE E CIDADE, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA



Teresina - PI
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

Reitor

José Arimatéia Dantas Lopes

Vice-Reitora

Nadir do Nascimento Nogueira

Superintendente de Comunicação Social

Jacqueline Lima Dourado

Editor

Ricardo Alaggio Ribeiro

EDUFPI - Conselho Editorial

Ricardo Alaggio Ribeiro (presidente)

Acácio Salvador Veras e Silva

Antonio Fonseca dos Santos Neto

Wilson Seraine da Silva Filho

Gustavo Fortes Said

Nelson Nery Costa

Viriato Campelo



Editora da Universidade Federal do Piauí - EDUFPI

Campus Universitário Ministro Petrônio Portella

CEP: 64049-550 - Bairro Ininga - Teresina - PI - Brasil

Todos os Direitos Reservados



FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Piauí

Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

Serviço de Processamento Técnico

A786 Arte e cidade, memória e experiência / organizadora, Andréa Vieira Zanella. – Teresina : EDUFPI, 2020.

287 p.

ISBN 978-65-86171-2

1. Arte. 2. Cidade. 3. Experiência. 4. Estética. 5. Memória. I. Zanella, Andréa Vieira.

CDD 700

SUMÁRIO

Apresentação 7

PARTE 1 – Artes e cidade, Artes na cidade

Capítulo 1 - Escrever-se no espaço - Maria Luísa M. Nogueira, Jardel Sander e Maryana Jácome 17

Capítulo 2 – Parque Caieira: rastros e rasuras de memória - Letícia de Andrade e Allan Henrique Gomes..... 33

Capítulo 3 - O inconsciente colonial-capitalístico e a personagem Iracema - Marisa Araújo Cavalcante 49

Capítulo 4 - Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua - Adriana Barbosa Ribeiro e Andréa Vieira Zanella 63

PARTE 2 – Dialogando com artistas e obras de arte

Capítulo 5 – “A vida invisível”: as cidades construídas pelas narrativas cinematográficas – Fabrícia Borges 85

Capítulo 6 - Cinema documental de Eduardo Coutinho: considerações a partir da postura de pesquisador-espectador - Letícia Krause Asfaduroff e Allan Henrique Gomes 99

Capítulo 7 – Symbiosis: a arte de Roberta Carvalho – Daniel Costa Vianna Mucciolo e Andréa Vieira Zanella117

Capítulo 8 - Fábio Morais e seu Formulário: arte e constituição de subjetividade na contemporaneidade - Juliana Silva Lopes131

Capítulo 9 - Considerações sobre a memória, a narrativa e a aura na experiência “4 dias, 4 noites” de Artur Barrio - Gerusa Bloss, Lucas de Oliveira e Ana Mandelli de Marsilac.....149

PARTE 3 – Cidade e memória na experiência do encontro com a arte

Capítulo 10 - Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffmann: as tramas das traças e a (re)escrita das pessoas em situação de rua na cidade - Amanda Moreira Teixeira e Natália Alves dos Santos173

Capítulo 11 - Ensaando a peça “Mãe-Criada”: articulações arte-vida, memória-sociedade - Clarice Steil Siewert193

Capítulo 12 - Os cacos da minha história: As pedras, a memória e o cronotopo - Thaís Ramos Martini.....	205
Capítulo 13 - Narrativa de um percurso entrelaçando moda, arte e psicologia - Milena Mayuri Pellegrino Ogushi.....	215
Capítulo 14 - Museus Etnográficos Italianos: registros de memórias excluídas da história - Neiva de Assis.....	231
Capítulo 15 - Cidade e Memória: rastros de vida em uma ilha em transformação – João Maurício Farias, Marilu Goulart, Helena de Barros Soares e Jaqueline Tittoni.....	251
Notas sobre as/ os autoras/ es.....	283

Apresentação

Toda cidade se caracteriza como uma complexa composição de tempos e espaços, como território de inscrição e produção de modos de vida que se afirmam como memória em constante atualização. Trata-se, pois, a cidade, de “lugar onde a vida acontece” (FLORES E CAMPOS, 2007): um contexto plural, desigual, que traz em sua tessitura as marcas do processo histórico de sua constituição, das lutas que fecundaram o que hoje se apresenta e as possibilidades do que pode vir a ser.

Pelas vias da cidade, por suas construções, becos, praças e avenidas, em sua geografia e urbanização, encontram-se vestígios desse processo histórico. Porém, ainda que una, toda cidade se conecta, na intensidade das trocas possibilitadas pelas tecnologias da informação e comunicação, com várias outras, com as vidas que pulsam em diferentes pontos do planeta. Suas características políticas e culturais a conotam, pois, como singular e ao mesmo tempo como expressão da lógica global de produção e consumo.

Essa conexão incessante, tanto hoje como com sua própria história, visibiliza a condição polifônica de toda e qualquer cidade: em sua tessitura ecoam vozes de tempos e espaços vários, em intensa dialogia (BAKHTIN, 2008). Essas vozes visibilizam a referida condição singular-global da cidade, seja ela conhecida ou desconhecida, bem como o processo histórico de sua construção e contínua transformação, via práticas sociais que a edificam cotidianamente.

Na complexa trama da cidade, memórias pregressas e vozes dominantes constituem o arquivo visível/audível que se apresenta aos leitores/transeuntes e a quem a visita. Predominam nesse arquivo vozes hegemônicas, oficiais; narrativas homogeneizantes e mitificadoras dos acontecimentos históricos, bem como das paisagens e de quem as edificou. Mas a polifonia urbana congrega também vozes outras, sejam estridentes ou simples murmúrios, ruídos, sussurros que tensionam esses discursos oficiais. São ecos de vidas que resistem, com a própria diferença, às práticas homogeneizantes, a lembrar que há possibilidades de histórias outras, tanto pregressas

quanto futuras. Perscrutar os rastros dessas vozes se apresenta como fundamental à problematização das visibilidades, dizibilidades e pensabilidades hegemônicas, para a luta contra violências e o acolhimento do diverso, para a produção de memórias outras e para a reinvenção da própria cidade.

Essas questões estiveram presentes nas discussões desenvolvidas durante a disciplina que ministrei no primeiro semestre de 2019 junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC. Sala cheia, com alunos/as de mestrado, doutorado e outras pessoas interessadas na proposta. A maioria esteve fiel durante todo o processo, algumas estiveram de passagem. Mas todas, de certo modo, se deixaram afetar pela potência do encontro com a arte e a cidade e das discussões que de nossos encontros emergiram.

A proposta apresentada aos/às alunos/as era a de problematizar as temáticas contemporaneidade e constituição do sujeito dialogando com as relações entre arte, cidade e memória. As leituras e discussões foram tecidas a partir de conceitos vários, como cronotopo, dialogia, polifonia, bem como da discussão sobre estética, arte, obra de arte, artista e espectador/a.

A compreensão de contemporâneo que balizou nossos estudos foi a de “...uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). Exercitamos, pois, a partir dessa compreensão de contemporâneo, o distanciamento; constituímos posições exotópicas (BAKHTIN, 2003) para tensionar as visibilidades, dizibilidades e pensabilidades sobre as cidades que habitamos e que nos habitam, sobre a arte na cidade e sobre nossas experiências com essas artes.

Consideramos esse movimento exotópico uma necessidade, pois “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59).

Artistas e obras de arte, juntamente com autores/as de diferentes orientações teóricas e epistemológicas, foram fundamentais a esse movimento exotópico. Ai Wei Wei, Juliana Hoffmann, Elias

Andrade, Suely Rolnik, Irene Machado, Lev Vigotski, Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière, Tania Mara Galli Fonseca... Presenças que deixaram suas marcas nas escritas que aqui se apresentam, como convite para que os/as leitores possam também vir a dialogar com suas obras. Foram parceiros/as importantes no movimento de leitura da própria cidade, de revisita às memórias que narram o processo de sua constituição bem como das pessoas que a habitam. E para a revisita de nós mesmos, por certo, pois “Nossos atos concretos realizam (não concretizam) o Ser único da humanidade de que participo e pelo qual sou responsável, porque o Ser único está sempre a ser alcançado; não está pronto, determinado para que cada *eu* fosse uma realização concreta deste Ser, mas cada um, vivendo, infalivelmente e obrigatoriamente o constitui, isto porque também o *eu mesmo* nunca está pronto e acabado” (GERALDI, 2010, p.137/138)

Assim como cada pessoa é inacabada, posto que em contínuo processo de constituição, nas intensas relações com outros e com o mundo, também o são suas ações e os produtos que delas emergem. Isso é sabido na esfera da vida, e também na esfera da arte, pois “... jamais haverá uma coincidência entre o ponto de vista do artista e o do espectador de uma representação (...), o que , em outras palavras, significa dizer que a obra torna-se, estruturalmente inacabada” (MACHADO, 2010, p.91).

Com a compreensão do inacabamento, do contínuo processo de vir a ser, seja da cidade, de cada um de nós, de cada escrita, apresentamos para olhares outros esta coletânea de textos. Juntamente com as escritas produzidas pelas pessoas que estiveram comigo na disciplina, somam-se outras escritas por colegas com as quais tenho dialogado. Agradeço a acolhida ao convite para estarem conosco.

A coletânea compreende 3 conjuntos de textos, os quais denominei de Parte 1, Parte 2 e Parte 3, investindo na potência dos múltiplos sentidos do vocábulo: parte de um todo que dela depende e não se separa; aparte, como uma breve interrupção em um debate que não finda; da parte de pessoas que afirmam, com esses escritos, suas condições axiológicas no mundo; de parte a parte, de um lado a outro, entre uma parte e outra, entre os textos que compõem uma das partes com seus vizinhos ou os que estão a compor as outras; à parte de tantas outras ideias e escritos e projetos...

A parte 1, intitulada *Artes e cidade, Artes na cidade*, congrega 4 textos. No capítulo 1, intitulado “Escrever-se no espaço”, Maria Luísa M. Nogueira, Jardel Sander e Maryana Jácome problematizam as condições da cidade atual, com seus muros e demarcações, e defendem o direito à cidade como mais que um direito de passagem ou de ali estar: trata-se, para os autores, de imaginar e criar novas formas de utilização dos espaços.

Do presente ao passado, eis o movimento que vemos no capítulo 2, “Parque Caieira: rastros e rasuras de memória”. Letícia de Andrade e Allan Henrique Gomes flanam em um parque da cidade de Joinville/SC, um território marcado pela ocupação há milênios por Sambaquis, em busca de vestígios e lembranças que possam ser lançados ao território do presente. Esse também é o movimento que faz Marisa Araújo Cavalcante em “O inconsciente colonial-capitalístico e a personagem Iracema”, capítulo 3 desta coletânea. A personagem literária de José de Alencar e suas representações na cidade de Fortaleza, sob a forma de estátuas, são alçadas pela autora à condição de ferramenta para a reflexão sobre o processo de colonização no Ceará e o lugar da mulher nesse cenário.

No capítulo 4 voltamos o olhar ao presente e ao modo como a questão da mulher vem sendo discutida: em “Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua”, Adriana Barbosa Ribeiro e Andréa Vieira Zanella analisam uma performance de um grupo de teatro, realizada em espaço público, problematizando as tensões que emergiram do encontro dos discursos das artistas e dos/as espectadores/as que acompanharam a cena. A cidade é o palco nestes 4 primeiros capítulos, em diálogo com a arte e a memória.

Na Parte 2, artistas e obras de arte assumem primeiro plano nas discussões apresentadas. Os capítulos 5 e 6 trazem o cinema brasileiro como foco com uma produção atual, “A vida invisível”. Fabrícia Borges, dialogando com essa e outras obras da sétima arte, destaca o modo como a narrativa fílmica de Karim Aïnouz constrói memórias, constrói cidades outras. Já em “Cinema documental de Eduardo Coutinho: considerações a partir da postura de pesquisador-espectador”, de Letícia Krause Asfaduroff e Allan Henrique Gomes, o encontro entre campos teórico-conceituais e artísticos ganha destaque, o que possibilita aos autores a discussão desenvolver a ideia

de um cinema ignorante e trabalhar a relação entre a projeção na tela plana da memória e experiência de anônimos.

Imagens também se apresentam como centrais na obra “Symbiosis”, de Roberta Carvalho, analisada por Daniel Mucciolo e Andréa Vieira Zanella no capítulo 7. Porém, não estão nas telas dos cinemas e outras plataformas de difusão, como as obras analisadas nos capítulos 5 e 6: Em Symbiosis a artista projeta imagens de pessoas anônimas em árvores da região amazônica. Com os recursos utilizados, o contexto e condições de produção e divulgação dessas imagens, a obra provoca e convoca à discussão das relações que estabelecemos com a natureza e com outras vidas.

No capítulo 8, Juliana Silva Lopes traz a obra “Formulário”, de Fábio Moraes, para discutir a relação entre contemporaneidade, constituição do sujeito e arte. Trata-se de uma “escrita caleidoscópica” inspirada na obra do artista e construída no diálogo com diferentes campos do conhecimento e da expressão humanas, bem como com teorias fundamentadas em princípios epistemológicos diversos.

Fecha este bloco o capítulo 9, intitulado “Considerações sobre a memória, a narrativa e a aura na experiência “4 dias, 4 noites” de Artur Barrio”, de autoria de Gerusa Bloss, Lucas de Oliveira e Ana Mandelli de Marsillac. A obra, produzida em 1970, consistiu na deriva do artista pela cidade do Rio de Janeiro até o seu total esgotamento. Ou autores se dedicam a analisar a transmissão dessa experiência e o modo como ecoa nas pessoas que com ela a venham a estabelecer algum tipo de relação, a se deixem afetar. A questão da memória e do testemunho ganham destaque, tendo em vista a necessidade, apontada pelos autores, de revisitarmos as entranhas do passado de nosso país.

Na parte 3, as temáticas arte, cidade e memória são discutidas a partir da experiência de suas autoras e autores, ou seja, dos efeitos que o encontro com a arte e a cidade provocou. Dialogando com “Exprimível do Vazio”, obra da artista catarinense Juliana Hoffmann, Amanda Moreira Teixeira e Natália Alves dos Santos, no capítulo 10, problematizam o modo como as pessoas em situação de rua com as quais pesquisam são tratadas. Destacam que essas pessoas, vistas como traças, resistem e imprimem várias dinâmicas no/com o espaço das ruas da cidade, construindo outras cidades e vidas possíveis.

Clarice Steil Siewert, por sua vez, relata no capítulo 11 sua experiência com “Mãe-Criada”, peça teatral de sua autoria. A escrita a possibilita distanciar-se do palco e trazer para os holofotes o processo de sua própria transformação, via trabalho artístico, de mulher-que-se-torna-mãe para mulher-que-se-cria-mãe. As discussões teórico-conceituais que apresenta tem arte e vida, memória e sociedade como protagonistas, mesmas questões que provocaram Thaís Ramos Martini a cavocar em antigas terras da família as lembranças que apresenta no capítulo 12, intitulado “Os cacos da minha história: As pedras, a memória e o cronotopo”. A autora contar sua própria história, compartilha vivências, estabelece relações, e nesse processo demarca a importância de se recordar, valorizar e rever o que nos constitui.

Esse é o caminho também trilhado por Milena Mayuri Pellegrino Ogushi no capítulo 13. As memórias a que se dedica, porém, são mais recentes, e dizem de sua trajetória de formação nos campos da moda, da psicologia e da arte. A experiência da autora, marcada por vicissitudes várias, é densa e conceitualmente analisada, o que a permite alinhar a possibilidade de continuar a costurar sua trama, tecida no encontro de corpos-diálogos sempre inacabados.

A trajetória de formação também está presente no capítulo 14, intitulado “Museus Etnográficos Italianos: registros de memórias excluídas da história”. A partir de sua condição de estrangeira, Neiva de Assis narra a experiência de realização do estágio no exterior que modificou tanto sua vida como conformou em outros termos sua tese de doutorado. Neste texto, a autora relata a experiência de visita a museus comunitários italianos e de colaboração no processo de construção de exposições sob a curadoria do museólogo, antropólogo e docente universitário Vincenzo Padiglione. Um modo de contribuir para a produção de memórias outras, menores, e de visibilizar coletivos que são excluídos das narrativas históricas oficiais.

O capítulo 15, que encerra esta coletânea, também se dedica a memórias menores. “Cidade e Memória: rastros de vida em uma ilha em transformação”, de autoria de João Maurício Farias, Marilu Goulart, Helena de Barros Soares e Jaqueline Tittoni, apresenta o experimento das autoras e do autor ao caminhar pelas Ilhas do rio Guaíba, as quais compõem um importante arquipélago da cidade de

Porto Alegre. Nesse caminhar, fotografias foram produzidas e são aqui apresentadas, juntamente com cartas e discussões que alinhavam memórias da cidade, personagens esquecidos e o percurso teórico e metodológico trilhado no processo de construção da escrita.

Eis o que se apresenta neste livro. São 15 capítulos, construídos em diálogo com variados referenciais teóricos, a partir das experiências e memórias de suas/seus autoras/es no encontro com a arte e a cidade. Cada um dos textos buscou valorar artes, pessoas e acontecimentos, alçando-os à condição de algo a ser visto, pensado, falado. Visibilizar essas artes e suas/seus artífices, algumas das tensões que emergem de sua presença na cidade, bem como suas potências e limites, é um modo de reconstituir o mundo a partir de vestígios que falam de sua pluralidade, de vidas e memórias outras da/na cidade.

Boa leitura!
Florianópolis, março de 2020.
Andréa Vieira Zanella

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemáticas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FLORES, Maria Bernadete R.; CAMPOS, Emerson Cesar de. Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas). *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2007, vol.27, n.53, pp. 267-296 .

GERALDI, Joao Wanderley. Sobre a questão do sujeito. GERALDI, João Wanderley. **ANCORAGENS: estudos bakhtinianos**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 133-146.

MACHADO, Irene. Inacabamento como modelo artístico de mundo.
Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 3, p. 82-98, 2010.

Parte 1

Artes e cidade, Artes na cidade

Capítulo 1

Escrever-se no espaço

Maria Luísa M. Nogueira
Jardel Sander da Silva
Maryana Pereira Jácome

As cidades revelam o frágil desejo de perenidade humano. O que passou, de alguma forma, fica inscrito no tecido da cidade, ainda que de modo inseguro, instável, provisório. Compreender esse processo, de escrita do humano no mundo, requer largueza no olhar, mas requer também que se confessem limitações e fragilidades. Afinal, as cidades são o que fizemos e fazemos de nossa humanidade.

O olhar está cansado. Há algo na cidade que parece se opor a nossa existência nela; ou, antes, delimitar modos específicos de existência, de memória, de corpos. Parece ser difícil deixar marcas na cidade, participar de sua vida, produzir memória, fazer cidade. Parece que ela já está pronta, a memória já está dada (substituída), os caminhos já estão traçados – e tomados – e temos apenas que responder, adequadamente, a isso. Para tanto, multiplicam-se regras, polícias, dispositivos de controle, segregação e vigilância. Imagens prontas, editadas. Assim, ruas e avenidas são convertidas em vias que interligam espaços privados; praças são resíduos do que ainda não se pôde privatizar. Nesse cenário, o que escapa e produz existência?

Para Milton Santos (1999), a cidade é o “[...] o mais significativo dos lugares”, justamente pelas possibilidades que o espaço urbano tem de oferecer encontros, onde somos convidados ao convívio cotidiano com a diferença, o acaso e a invenção.

Quanto mais nos aproximamos da favela, mais compreendemos a cidade. Nas especificidades de cada favela, encontramos o mundo urbano. Não podem ser dissociados. Talvez a resposta seja encaminhada pelo processo de formação do desenho espacial de uma favela: os *usos*. São eles que desenham esse espaço tão polifônico que é a favela.

O uso também está presente no surgimento da cidade antiga, ainda que por necessidades, valores e sociabilidades distintos dos presentes na formação das favelas. Pois há na favela uma especificidade¹, a *ginga* (JACQUES, 2001) que o corpo aprende e que, entretanto, não encontra espaço nos labirintos dos cantos históricos revitalizados, consumidos pelo turismo, que as cidades europeias e muitos de nossos centros "revitalizados", "requalificados" e gentrificados hoje comportam. Há ainda a invisibilidade que recobre a favela, construída por ausências diversas, inclusive por aquilo que Henri Lefebvre (2008) chamou de *Direito à Cidade*, pelo direito à participação e apropriação da cidade, à obra.

Ainda assim, de perto, vemos que a rua da favela é território de gente. Seu movimento acaba por restaurar uma certa totalidade da cidade – aquela que nos encaminha à sua dimensão simbólica – busca sua inteireza, reclama a importância das utopias.

A favela não parece ser feita para os automóveis, como o resto da cidade indica atualmente. Ao contrário. Mesmo hoje, apesar de haver mais carros transitando nas favelas, sua geografia de curvas, subidas, misturas, deixa o motorista confuso. É preciso um ir e vir com o carro, um jogo de esconde-esconde para ver quem vai passar e, sempre, os pedestres que passam pela rua têm preferência. E o carro é desprovido de ginga. A favela pede o corpo.

À noite, as favelas misturam as luzes da cidade. Evidenciam outro tipo de desenho no caleidoscópio urbano. Quebram as formas rígidas, os pedaços de vidro que fingem dançar num brinquito de luz, cor e movimento. As luzes gelatinosas da favela inventam outros modos, outros espelhos, que tomam formas novas, não fixas. Nesse jogo especular, o outro que é parte de mim, o outro que é parte da alteridade urbana, não pode ser dela cindido.

¹ As teorias urbanas olham a favela de modo controverso. Há quem busque reconhecer e colocar em relevo suas idiossincrasias, como Paola Jacques (JACQUES, 2001) que parte da estética própria da favela e a entende como uma "lógica contrária ao que acontece na cidade formal" (JACQUES, 2001, p. 28). Há quem trabalhe numa perspectiva que trata suas especificidades, mas nela identificando dogmas que serviriam à sua desqualificação, como Lícia Valladares (VALLADARES, 1999). Temos optado pela primeira perspectiva, pois, ainda que reconheçamos o valor do trabalho de Lícia Valladares, pensamos que o conceito de lugar se articula bem à percepção das diferenças, de modo que tal como outras parcelas da cidade, cada favela possui especificidades, inclusive estéticas – e talvez morem justamente aí algumas lições que os especialistas teimam em não aprender.

Teria a favela outra temporalidade? É preciso *outra arte de andar*. Como no resto da cidade, é preciso atenção para vários estímulos e obstáculos, mas – novamente – a forma parece tomar outro desenho. E, importante, na favela somos a todo tempo *surpreendidos* – o que parece acontecer raramente na cidade, hoje. A lógica espacial é obviamente diferente: as ruas e os becos não dão, necessariamente, em algum lugar; não ligam, não são “artérias”. Um caminho pode ser descoberto como rua sem saída. Assim, ruas e becos têm/tiveram outras funções, pois respondem a outra necessidade, outra ordem. Nasceram de um jeito diferente das outras ruas (em sua maioria) da cidade planejada de Belo Horizonte, cidade essa inventada para apenas alguns usos e que, portanto, teve duas favelas antes mesmo de ser inaugurada (já que não foram pensados espaços para os próprios operários, tão necessárias à construção da cidade). Mesmo que o resto da cidade pareça ter lógica, ela foi também uma lógica inventada.

Essa outra lógica, a do ordenamento (RAMA, 2004), mostra-se nas muitas tentativas recentes de intervenção urbana nas favelas brasileiras. Essas intervenções buscam sua “integração” à cidade. São as respostas dos especialistas. Traçam avenidas para os carros da cidade passarem dentro da favela – a direção do vetor, portanto, encaminha para um *uso* da favela, e não uma ampliação das possibilidades de apropriação que os moradores da favela têm do todo da cidade.

No chão: *Shibboleth*

O que vemos hoje? No contraste entre as misturas da favela e o desejo de ordenamento da cidade, percebemos que desocupamos as ruas. Tornamos as praças secas (LOPES, 2009), perdemos a medida da desordem, da entropia necessária ao movimento do mundo e à mobilidade humana. Esvaziamos-nos do contato com o outro. Limitamos caminhos e experiências. Inventamos e fortalecemos inimigos. Tornamo-nos reféns desse imaginário, de nossos medos. Estancamos as trocas. Transformamos a experiência da cidade em experiência de medo (SOUZA, 2008; CALDEIRA, 2011). Insistimos em nos fazermos imunes ao conflito, insensíveis à heterogeneidade, e transformamos a voz do outro em simples

ruído, tal como descreveu Jacques Rancière (1996) em sua discussão sobre política. Assim, tornamo-nos refratários ao desconhecido, ao desconfortável, ao outro. A materialização e a proliferação das cercas e dos muros são a concretização de nossas estratégias de privação de contato, de aceitação apenas do que é semelhante a nós mesmos, a constante homogeneização, alteridade cosmética e confortização (NOGUEIRA, 2013).

A alteridade cosmética se apresenta na produção de territórios urbanos em que a exposição não se dá, onde não há convite à leitura da cidade, pois ela já está decifrada. Não cabe invenção, nem troca. Essa dimensão cosmética serve ao encobrimento das marcas, e refere-se à contenção das diferenças, do risco, da resistência, dos antagonismos.

Necessário sublinhar esse paradoxo em que nos metemos: o outro nos é fundamental, mas desejamos eliminar a diferença. A homogeneidade do *condomínio* (SPERLING, 2011) requer a capacidade de dissolver a diferença na semelhança; ou, então, num outro extremo, transformar a diferença em dispositivo discriminatório. Demanda, ainda, ser capaz de borrar a potência da cidade enquanto espaço de alteridade. “Ora, a vida em comum é perigosa, tumultuada, ela destrói continuamente os pontos de referência, propõe sempre novas aventuras” (ENRIQUEZ, 2005, p. 166). Controlar a desestabilização que o outro provoca implica extinguir, em si mesmo, a abertura ao novo. “E cabe acrescentar que o próprio sujeito se constitui como sujeito pela existência do outro: é porque um outro nos ama, nos fala e nos olha que nós existimos enquanto sujeitos humanos. Sem a presença dos outros, nós não poderíamos aceder à humanidade” (ENRIQUEZ, 2005, p. 163).

É preciso também atualizar o lugar do muro – visível e invisível, simbólico e material, real e imaginado – no atual regime de verdades, na distribuição de corpos nos lugares, na produção dos discursos, no espaço. Qual seu poder de congelamento de posições sociais? Nessa montagem tempo-espaço da cidade contemporânea, reduzem-se radicalmente os suportes de alteridade. A cerca e o muro não se prestam apenas a gerar a sensação de segurança, pois separam, elegem e organizam por meio de um suposto consenso e seguem prometendo punições severas, significando a cidade numa certa materialidade que opera subjetivações por meio de produções

corporais e espaciais vazias de acaso, conflito e invenção – plenas de repetições e interdições. Somos os de fora, perante as grades. Se a entrada para “dentro” da cerca foi justificada pelo desejo de escapar, o que nos resta? Romper consensos, políticas poéticas.

Diversos autores já apontaram para as consequências negativas dos processos de fragmentação da trama do tecido urbano, evidentes na autossegregação das elites, não apenas na produção dos *enclaves fortificados*, como denominou Teresa Caldeira (2003), mas também em estratégias variadas como a inserção de guaritas e cancelas nas ruas da cidade - *privatização branca*; evidentes também, de acordo com Marcelo Lopes de Souza (2008, p. 58), na territorialização de favelas, pela questão do tráfico. O autor afirma perceber que “vários tipos de interação diminuem (e até tendem a desaparecer) ou tornam-se (muito) mais seletivos” (ibid, p. 58). Exclusões e autoexclusões participam, pela via do medo, na conformação de um tipo de experiência urbana².

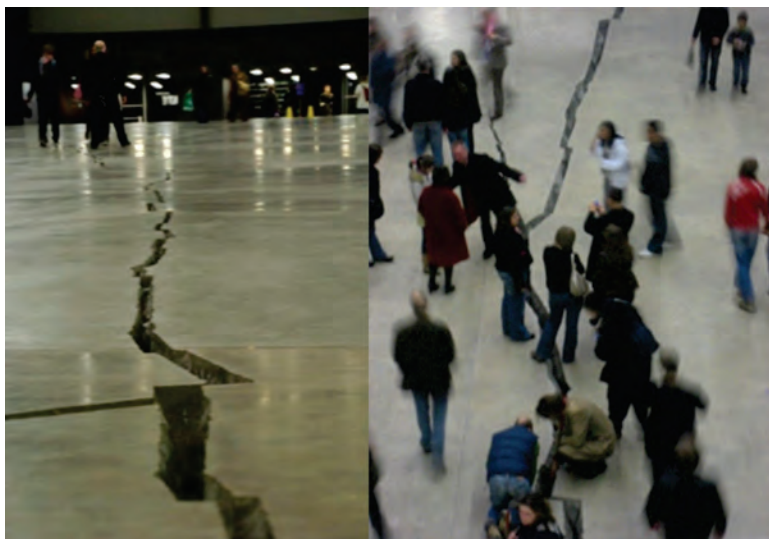
No trabalho de Doris Salcedo intitulado *Shibboleth*³, somos enviados ao atravessamento, ao movimento da travessia, o limiar. A artista colombiana operou por subtração, trabalhando diretamente o chão, ao invés de tratá-lo como receptáculo da escultura. É no corpo mesmo da galeria que a atuação artística se dá⁴.

² Seria possível incluir diversos outros itens presentes na conformação das espacialidades urbanas (como o urbanismo, por exemplo, na leitura de Robert Pechman (PECHMAN, 2002), entre outros (FISHMAN, 2004). Porém, construir uma lista exaustiva de tais elementos não parece enriquecedor. A opção, no momento, é por uma aproximação sensível a uma determinada nuance da questão, de caráter simbólico e material.

³ Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern, 2007.

⁴ Em 2004, a artista já tinha usado um recurso semelhante na obra *Neither*, ao inserir placas nas paredes, conformação que também pode sugerir leituras que dizem respeito aos limiares, às contaminações *dentro-fora*, promovendo a visibilidade da articulação necessária eu-outro.

Figuras 1e 2 – Obra de Doris Salcedo: *Shibboleth*



Fonte: Site Creative Commons⁵

Tomemos, por um instante, a imagem da fronteira para pensarmos nas contradições das relações de alteridade, no urbano contemporâneo. A fronteira pode nos ajudar a pensar como vamos construindo entre a unidade e a cisão. De acordo com Cássio Hissa, as fronteiras são voltadas para fora e os limites, vistos do território, são voltados para dentro. Elas funcionam como espaços potenciais de encontro, interfaces: as fronteiras “se entrecortam, evidenciando vários mundos e poderes interpenetrantes” (HISSA, 2006, p. 43).

A obra nos remete à identificação por oposição ou ausência, não apenas no vazio da galeria que não recebe uma escultura e vê seu piso fissurado e passa a abrigar a *fronteira*, mas também por meio da linguagem. Na teoria linguística, *Shibboleth*, termo de origem hebraica – xibolete, em português –, refere-se às idiossincrasias que cada língua produz e que só são dominadas pelos integrantes de cada grupo linguístico. Ou seja, é aquilo que certifica a autenticidade da origem daquele capaz de pronunciar determinado som, peculiar à determinada língua, o que atesta que não se trata de um estrangeiro. Assim, o título da obra refere-se ao momento da percepção da

⁵ Fonte: <https://search.creativecommons.org/photos/c0a49401-ea9c-4bfd-a15f-5a596b55538b>

diferença, provocada pela dominação de um código que acaba por excluir o outro. A senha. A produção da distinção. O xibolete indica como o encontro com o outro produz satisfação e também angústia – unidade e cisão. “se o outro nos constitui em nossa unidade, também nos constitui em nossa divisão” (ENRIQUEZ, 2004, p. 47).

Ainda que a diversidade ameace a estabilidade psíquica, paradoxalmente, é a diferença que a constitui em sua natureza individual. A presença do outro em nós é incontestável e fundamental. Reconhecer a diferença do outro não pode ser esvaziá-lo de sua alteridade. Se os vínculos humanos estão carregados de hostilidade, conforme observa a Psicanálise, não se trata de querer apagá-la, mas, antes, de tomá-la como integrante do processo civilizatório – reconhecê-la em mim, suportá-la, proceder à modelagem de nossos meandros. O conflito intersubjetivo detonado neste contato é inerente à nossa sociedade. Não é possível ignorar, abstrair ou dissociar nada desse processo. Entretanto, parece que estamos insistindo em criar modos de nos tornarmos alheios ao desconforto que o outro nos provoca – de fato, um desconforto sobre nós mesmos. Isso se passa justamente porque o outro é capaz de revelar nossas limitações, uma vez que projeto nele aquilo que rejeito em mim, e ele passa a servir como eixo para a articulação de um mecanismo de defesa, em que o objetivo é anular o “mal” em mim mesmo, admitindo-o exclusivamente como característica do outro.

As cercas não são ignoráveis. “Nas grades de ferro vê-se o que antes já está dito” (SOUZA, 2001, p. 73). A visibilidade da cerca é a manifestação dos sintomas de nossa sociedade. É ainda o visto-invisível da filtragem da experiência de alteridade. Ao mesmo tempo, é o dito-indizível que enuncia o que é permitido enunciar nesse regime discursivo: não sabemos o que fazer com o outro, de quem temos medo. O medo, nesta configuração, é um rumor que não cala. Ele é imposto e atualizado na constituição de sujeitos, num determinado regime de controle que produz configurações de ação e mobilidade muito específicas. Como enunciado e como visibilidade, a cerca contemporânea murmura nossas impossibilidades como seres sociais. Aparta-nos da cidade.

Construída sobre palavras (sejam de arbitrariedade, sejam de democracia), integrando cinética e imagem urbana, a cerca e o

muro agem sobre nós. Muros, cercas, guaritas, grades – um excesso de segurança: a manifestação de um estatuto social. Servem à suposta supressão do outro. Fazem valer, como se fosse possível, uma experiência de alteridade por ela mesma, a partir – justamente – da anulação do outro. Prolonga-se, assim, *ad nauseam*, uma (aparente) superfície de homogeneidade, na qual a posição do sujeito diferente é sempre modificada para a de inimigo, aquele que ameaça. Porém, é claro, o outro é e sempre será, de fato, uma forma de ameaça. Há uma ameaça necessária, pois o outro nos afeta. É pelo encontro com o olhar do outro que saímos de um equilíbrio psíquico postico, do *mesmo* de nós mesmos. O outro é capaz de nos convidar ao devir, à saída da manutenção identitária.

Para Eugène Enriquez, em termos simbólicos: “Não há homem (e grupo) totalmente aberto. Cada um precisa de seu próprio muro, sob pena de tornar-se uma esponja e perder sua consistência” (2004, p. 57). Assim, o muro simbólico, psicossocial, é também fronteira, porosa ao outro, processo em que me delimito enquanto indivíduo a partir do outro. Ainda que se insinue com força, no cenário contemporâneo, essa face mortífera na proliferação dos muros, a obstrução do poro, pode servir de suporte à resistência, à visibilização do que é familiar, à rugosidade escondida no alisamento de espaços (RIBEIRO, 2007), à inversão de poderes – trabalhando pela exposição obscena do mais familiar –, tornando-o estranhável, fazendo do muro, o suporte para a ruptura da repetição: muro observatório; muro-referência; muro-visibilidade e muro-enunciado; muro-palimpsesto; muro-arqueologia. Muro-proteção, muro-movimento. Ali, os sujeitos da cidade deixam seus gritos, publicamente, no próprio corpo da cidade; reinventam-se momentos de política. Algo ali se inscreve.

Se estamos entre o controle e o caos, o que marca o cotidiano urbano de forma hegemônica é a tentativa de controle e ordenamento – isso se dá evidentemente no espaço (cercado, vigiado, militarizado) e nas subjetividades que voltam-se para si mesmas. Entretanto, a cidade é *território aberto*⁶, para Beatriz Sarlo, disponível a vivências múltiplas; um artefato delicado, resistente e complexo que carrega em si um

⁶ “(...) la ciudad es un territorio abierto a la exploración por desplazamiento dinámico, visual, de ruidos y de olores: es un espacio de experiencias corporales e intelectuales; está medianamente regulado pero también vive de las transgresiones menores a las reglas (...)”. (SARLO, 2009, p. 21)

potencial *diabólico* de desordem. Essa dimensão da desordem é muito importante, pois as experiências subjetivas são produzidas pela via da desestabilização, não da permanência. Se a proliferação de cercas — a anuência aos processos de segregação — acaba por oferecer uma gramática única à cidade na forma de territórios e trajetos prontos, bem delimitados, de projetos de memória pré-estabelecidos e decretos, é possível enfrentarmos as limitações impostas, imaginando e praticando outra cidade, na qual possibilidades de criação de afetos e encontros possam emergir.

No muro: experiências na favela Santa Lúcia

Ao pensar o direito à cidade devemos compreendê-lo mais do que um direito de passagem ou estar na cidade, mas também como outras possibilidades de utilização dos espaços – o direito a imaginação e criação de novas formas de utilização dos mesmos.

Henri Lefebvre em sua obra *O direito à cidade* aponta que “*O direito à cidade* não pode ser concebido por um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada.” (2008, p. 117) O autor afirma que o direito à cidade está no âmbito da imaginação investida no espaço e no tempo, possibilitando formas outras de apropriação das cidades:

As formas de tempo e espaço serão, salvo experiências em contrário, inventadas e propostas à práxis. Que a imaginação se descubra, não o imaginário que permite a fuga e a evasão, que veicula ideologias, mas sim o imaginário que se investe na apropriação (do tempo, do espaço, da vida fisiológica do desejo). (LEFEBVRE, 2008, p. 114)

Nesse sentido, compreendemos que essa imaginação pode ser de certo modo materializada nas intervenções artísticas urbanas, tecendo outras possibilidades do estar em determinado lugar – desde a concepção da intervenção, o seu acontecimento e sua reverberação no cotidiano.

Na Favela Santa Lúcia, localizada na região centro-sul de Belo Horizonte, deparamo-nos com um exemplo de intervenção denominada *Favela Bela*, idealizada por um artista plástico e morador da localidade, desde 2005 de forma itinerante⁷. O principal objetivo é trazer cor para o morro – pintando os muros das casas, as escadas, intervindo no espaço de forma imaginativa, buscando torná-lo mais belo e, o mais importante: tudo é feito junto com os moradores, de forma coletiva e compartilhada. No dia da intervenção, adultos, crianças, artistas do morro ou de outros locais se juntam para criar outras possibilidades de utilização e percepção daquele espaço.

A partir das experiências na intervenção *Favela Bela*, percebemos uma reconfiguração do espaço, criando e reconstituindo sentidos múltiplos de moradia e identificação com aquele local. Em duas edições da intervenção e no movimento da experiência, tanto de pintar e colorir as ruas, quanto da conversa e observação da experiência dos moradores, foi possível perceber que essa intervenção imagina e cria *práxis* de atuação que estão no âmbito daquilo que Jacques Rancière (2005) define como *partilha do sensível*, sendo, portanto, um modo de fazer *política*, aqui entendido como políticas do espaço.

A política, para Jacques Rancière (2005), não se refere à forma como grupos ou indivíduos combinam seus interesses e sentimentos; mas, ao contrário, é a forma como grupos se organizam em seus modos de ser, que se opõem a outras formas de organização da existência, é a oposição de um pedaço do mundo sensível a outro pedaço do mundo sensível. Nesse sentido, o autor afirma que a política é permeada por uma estética primeira, que constitui ao mesmo tempo dividir e compartilhar a experiência sensível comum – a partilha do sensível é uma espécie de subjetividade política inicial, que está embasada na coexistência de interesses conflitantes, na reinvenção de direitos e novas formas de se ocupar o espaço público, por exemplo, é um resgate da real coletividade, que consegue contemplar diversos pontos dissensuais e ainda assim, partilhar o comum. (RANCIÈRE, 2005)

Entendemos que partilhar o sensível está no âmbito da

⁷ A cada edição acontece em alguma rua, geralmente solicitada pelos moradores que querem reconstruir o local, tornando-o mais belo. Além disso, o *Favela Bela* também tem um espaço próprio no interior da favela, utilizado para guardar os materiais e também oferecer oficinas de pintura para as crianças.

imaginação proposta por Henri Lefebvre (2008), visto que possibilita novas formas de ocupar os espaços e partilhar experiências, que não acontecem de forma romantizada e consensual, mas ao contrário, traz o dissenso à tona e possibilita a coexistência de múltiplos sentidos de estar no espaço e de transformá-lo em lugar.

O lugar é constituído a partir dos afetos que circulam, quando o indivíduo ou coletivo conseguem dar significado a determinado espaço, e isso acontece no âmbito da experiência – no cotidiano do espaço vivido, estando também relacionado a produção de memórias. Cássio Hissa e Rosana Corgosinho (2006) afirmam que o lugar é constituído por pontos fixos e fluxos, que promovem movimento:

Vários desses movimentos que fazem os lugares são feitos das relações entre os indivíduos e os seus próprios lugares. Entretanto, ainda há o que dizer sobre os movimentos. Todos eles são originários do homem, dos seus olhos que emprestam significado às coisas, aos objetos e aos próprios fixos que, assim, já assumiriam um carácter originário dos interiores dos indivíduos (HISSA E CORGOSINHO, 2006, p. 10).

Os lugares não cessam em se formar, estão em contínuo movimento de (trans)formação. A cada experiência, a cada troca, determinados lugares são reconstruídos pelos indivíduos que vivem ou passam por ele e também pela coletividade que partilha as experiências, tal como acontece na intervenção artística *Favela Bela*. Essa reconstrução também abarca a dimensão da memória, uma vez que a memória social ou coletiva também é movida por afetos e experiências.

O *Favela Bela* é também resistência frente ao imaginário construído acerca das favelas. Ao valorizar o espaço em que vivem e convidar artistas e não-artistas de outros lugares da cidade para compor aquela partilha, a intervenção possibilita trazer um outro olhar para a favela, desmistificar estigmas construídos ao longo dos anos que colocam a favela como lugar da falta, da violência – tornando-a bode expiatório para as mazelas da cidade (NOGUEIRA, 2004).

É importante salientar, inclusive, que a Favela Santa Lúcia vem sofrendo desde 2010 uma intervenção de cunho estruturante denominada Vila Viva, que prevê a reurbanização da favela com abertura de ruas, alargamento de becos e regularização fundiária. Para que a intervenção aconteça algumas famílias foram removidas de suas casas originais. Apesar de compreender que a intervenção tem pontos positivos na vida dos moradores, entendemos que ela não acontece sem conflitos e resistências, visto que, ao impor um modelo padrão de habitação verticalizado, ela desconsidera modos de vida e sentidos de moradia construídos ao longo dos anos. (RODRIGUES et al., 2019)

O *Favela Bela* emerge como resistência a esse modelo de intervenção que desconsidera outras possibilidades de pensar/fazer moradia. Apesar de ser anterior ao Vila Viva, ao valorizar a estética das casas, o *Favela Bela* aponta para outra relação com o espaço, entendendo que essa relação se dá, sobretudo, no cotidiano vivido, algo que as intervenções urbanas não conseguem captar, justamente por considerarem o espaço apenas em seu âmbito físico estrutural, desconsiderando a definição de *lugar* e tudo aquilo que o permeia.

A inscrição da memória pode se dar na pedra, na materialidade do espaço, e também no movimento; pois ela é afeto, lembrança. É impossível congelar a memória. É justamente a memória que possibilitará o novo, no encontro com a cidade. Para Ecléa Bosi (2007, p. 17): “A memória não é sonho, é trabalho [...] lembrar não é reviver, é re-fazer”. Lembrar não é *viver de novo*, é construir — sempre de outro jeito — o vivido, que se torna novo, nosso. A memória não é um *estado* de coisas, uma bagagem, não é segura, confiável ou blindada (como costumamos pensar). A memória é processo: deslocamento (BOSI, 2007, p.413). E se temos uma tarefa urgente em nosso país, nesse momento, é o de construir memória. Mais ainda: reafirmar a potência necessária da memória na criação de povo.

Figura 3: Favela Bela - Vila Estrela



Fonte: Arquivo dos autores

Figura 4: Favela Bela – Rua Capelinha



Fonte: Arquivo dos autores

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALDEIRA, Teresa P. R. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2000.

CALDEIRA, Teresa P. R. Muros e novas tecnologias do público. *J. Roca (curadoria)*. **Muntadas**: informação, espaço, controle. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2011.

ENRIQUEZ, Eugène. O outro, semelhante ou inimigo? In: NOVAES, Adauto. **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENRIQUEZ, Eugène. Psicanálise e ciências sociais. *Ágora*: Estudos em Teoria Psicanalítica, 8(2), 2005, 153-174

HISSA, Cássio E. V. Ambiente e vida na cidade. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HISSA , Cássio E. V.; CORGOSINHO, Rosana R. Recortes de Lugar. **Geografias** (UFMG), 2006, 2(1), 7-21.

JACQUES, Paola B. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

LEFEVBRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2008.

LOPES, João T. Entre “cá” e “lá”: estudo comparado de casos - espaços públicos centrais em São Paulo e no Porto. *Revista PontoUrbe*, 2009, ano 3, s/p.

NOGUEIRA, Maria Luíza M. Mobilidade Psicossocial: a história de Nil na cidade vivida. 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NOGUEIRA, Maria Luíza M. Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada. 2013. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Minas Gerais.

PECHMAN, Robert M. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

RAMA, Ángel. **La Cidade Letrada**. Santiago: Tajamar Editores, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: Novaes, A. **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: Editora, 34, 2005.

RIBEIRO, Ana Clara T. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA/Universidade Federal da Bahia**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. 2007, Ano 5, p.105-117.

RODRIGUES, Lucas S.; JÁCOME, Maryana P. ; NOGUEIRA, Maria Luíza M. ; NOVAES, Thuíra M. ; SILVA, Jardel S. Vivência cotidiana e as intervenções do poder público na favela: uma análise do programa vila viva em belo horizonte. **Revista Percurso** (Online). 2019, 11(1), p.47-74.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção (Vol. 1). São Paulo: Edusp, 1999.

SARLO, Beatriz. **La ciudad vista**: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

SOUZA, Pedro de. Espaços interditados e efeitos-sujeito na cidade. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Cidade atravessada*: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001.

SOUZA, Marcelo L. **Fobópole**: o medo generalizado e a militarização da questão urbana. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

SPERLING, David M.; SANTOS, Fábio ; LOPES, Ruy S. **Workshop com Antoni Muntadas** [Zonas Liminares]. São Carlos: Suprema, 2011.

VALLADARES, Licia do P. Que favelas são essas. **Insight inteligência**, 1999, (8), 63-68.

Capítulo 2

Parque Caieira: Rastros e Rasuras de Memória

Letícia de Andrade
Allan Henrique Gomes

Introdução

A cidade de Joinville possui 42 sítios arqueológicos que abrigam vestígios da ocupação humana pré-colonial, chamados de Sambaquis. Esta palavra tem origem Tupi e significa amontoado de conchas. Os sambaquis tratam-se de uma acumulação artificial de conchas de moluscos, vestígios de alimentação de grupos humanos datados em média de cinco mil anos (SANTOS, 2010; SOUZA, 2007).

Este patrimônio arqueológico sofreu grande impacto durante o período de industrialização. Desde a década de 1940 a cidade passou por fortes movimentos migratórios, ocupação de diversas áreas e estabelecimento de grandes indústrias. Essas transformações sociais e urbanas não eram compatíveis com ideais de preservação ambiental e patrimonial (SOUZA, 2007).

Em 1961 foi aprovada uma lei brasileira de proteção do patrimônio arqueológico (LEI FEDERAL N. 3924) que reverberou na cidade de Joinville. A partir de um movimento de imigrantes interessados em preservar as memórias da cidade, o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (MASJ) foi criado, em 1969, reunindo mais de 15 mil peças arqueológicas. A lei de preservação e a criação do MASJ mobilizaram uma série de mudanças no tratamento do patrimônio cultural de Joinville (SANTOS, 2010; SOUZA, 2007).

A Constituição Federal de 1988 estabeleceu no Brasil o Sistema Nacional de Unidade de Conservação (SNUC) “que instituiu bases legais para a criação, categorização, implantação, consolidação e gestão das chamadas Unidades de Conservação (UCs) [...] Algumas Unidades de Conservação protegem o patrimônio histórico cultural e as práticas e o modo de vida das populações tradicionais”

(KRASSOTA, CARELLI, SCHWARTZ, 2017, p. 78). Este é o caso do Parque Natural Municipal Caieira, criado em 2004. Essa UC possui um sambaqui chamado de Lagoa Saguaçu e também oficinas líticas, locais onde os sambaquianos poliam seus instrumentos de pedra (KRASSOTA, CARELLI, SCHWARTZ, 2017).

A partir do encontro com esse espaço, buscaremos refletir acerca do processo de produção de memórias, das camadas de história da cidade de Joinville, dos esquecimentos e vestígios. Este ensaio busca reunir alguns detalhes daquilo que se vela e que se mostra em uma cidade com um mito fundador baseado na imigração europeia. Considerando que os sambaquis possuem camadas estratigráficas que podem dizer dos modos de vida dos povos pré-coloniais, da mesma forma o Parque Natural Municipal Caieira possui camadas sociais, com suas linguagens próprias, que evidenciam contradições e conflitos de diferentes épocas.

O conceito de cronotopo cunhado por Bakhtin auxilia as reflexões, pois nesta perspectiva, cronotopo é o “lugar onde coexistem visivelmente diferentes épocas no mesmo espaço” (ASSIS, 2016, p. 65). Em uma visita ao Parque Caieira e algumas pesquisas acerca de sua história é possível constatar que, ao menos, três épocas distintas se materializam neste espaço: 1) A ocupação pelos povos sambaquianos; 2) As indústrias de produção de cal a partir da exploração dos sambaquis; 3) A criação do parque como Unidade de Conservação.

Benjamin (2009, p. 479) colabora para a construção deste ensaio, ao comparar o flâneur ao geólogo, afirmando que no flânar, pretende-se conhecer “as camadas sociais da sociedade com a mesma facilidade que o geólogo identifica as camadas do solo”. Objetivando escavar e flagrar as minúcias presentes neste território, o exercício de flânar foi indispensável para a compreensão dos enlaces entre o passado e o presente.

Abreu (2012, p. 24) afirma que “apenas o flâneur [...] seria capaz de realizar uma escavação das camadas topográficas do espaço urbano. Sua tarefa consiste em encontrar as “correspondências” entre o antigo e o moderno”. Neste sentido, como pesquisadores, somos convocados a problematizar a localidade estudada. Afinal, um território marcado pela ocupação há milênios por Sambaquis e

seus esquecimentos pode lançar vestígios e lembranças ao território do presente?

Flanamos pelo Parque Natural Municipal Caieira, pelo MASJ, pelo Arquivo Histórico de Joinville e pelas literaturas já produzidas sobre os Sambaquis, buscando ver, ouvir e pensar sobre as histórias que os vestígios e as ruínas nos contam. Concebemos o paradigma indiciário como uma possibilidade metodológica que, de acordo com Gomes, Pasqualotto e Baptista (2015, p. 85), “encontra revelações nos detalhes”. Isso quer dizer, perseguimos os sinais para conjecturar sobre a história, tendo como hipótese que a memória é um processo que “insiste, persiste em se expor por meio dos detalhes e, também, nos resíduos e nos sinais que resistem ao esquecimento” (Ibid., p. 85). O que comunicam as centenas de conchas no chão? O que dizem os grandes fornos de tijolos? Quais histórias contam – e escondem - as placas do parque?

O Sambaqui Lagoa Saguçu

Os sambaquianos são um dos primeiros grupos humanos a viver na região da Baía da Babitonga⁸. Eles são considerados pescadores-coletores-caçadores e tinham como hábito construir montes de conchas e areia com intencionalidade incerta. Os rastros encontrados nestes sítios arqueológicos parecem indicar que essas construções tinham um sentido funcional e simbólico. Funcional, pois podem estar relacionadas à drenagem e controle visual do território. E simbólico porque parecem estar ligadas à identidade de cada grupo, poder e lugar de ritos fúnebres (BANDEIRA *et al.*, 2018).

As escavações e estudos realizados afirmam que o Sambaqui Lagoa Saguçu (figura 1) possui aproximadamente 2,5m e seu início pode ser anterior a 5100 anos antes do presente (AP)⁹, especialmente por apresentar embasamento cristalino, catalogado como vestígio da época pré-cenozoica. Os estudos acerca dessas formações também afirmam que os Sambaquis foram afogados total ou parcialmente em momentos de oscilações do nível relativo do mar (OLIVEIRA; HORN FILHO, 2001).

⁸ A Região no litoral norte do Estado de Santa Catarina, que contempla seis municípios: Araquari, Balneário Barra do Sul, Garuva, Itapoá, Joinville e São Francisco do Sul.

⁹ AP quer dizer Antes do Presente, ou seja, antes de 1950, momento em que foi descoberta a técnica de datação por Carbono 14.

Figura 1: Sambaqui Lagoa Saguçu



Fonte: Arquivo da autora

O caminho dentro do Parque Caieira que leva até o sítio arqueológico possui diversas espécies da flora e fauna típica do bioma Mata Atlântica. No chão encontram-se muitos pedaços e farelos de conchas. Além dos vestígios de moluscos, vegetação e estruturas mal conservadas, o local também apresenta oficinas líticas (figura 2). Essas são indícios da fabricação de instrumentos e artefatos pelos povos sambaquianos. As oficinas líticas são locais caracterizados pelo polimento dos utensílios de pedra, estando na maioria das vezes “associadas a uma área próxima de habitação” (MASJ, 2001, p 42). Uma rocha presente no local tem marcas que parecem ter sido feitas a partir do polimento das ferramentas.

Figura 2: Rocha da oficina lítica



Fonte: Arquivo da autora

Apesar da existência do MASJ, os investimentos para escavação, pesquisa e conservação desses sítios arqueológicos são escassos. De acordo com MASJ (2001), nem metade dos sambaquis existentes foram escavados e pesquisados como seria necessário para conhecer mais sobre a história, os modos de vida, as datações e cultura dos primeiros moradores da cidade.

Vale lembrar que a narrativa oficial acerca da história de Joinville ressalta a imigração europeia, e afirma que as primeiras ocupações na cidade se deram no século XVIII. As terras pertenciam à filha de Dom Pedro I, a princesa Francisca Carolina, homenageada pelo primeiro nome da “nova terra”: Colônia Dona Francisca. A história oficial de Joinville é contada e transmitida tal como a história do Brasil, a partir das narrativas da “cultura triunfante”, negando os primeiros povos, suas organizações e tradições.

A historiografia oficial que apoia as narrativas acerca do “descobrimento do Brasil”, da “construção de Joinville” e tantas outras nada mais é do que uma tradição inventada, produzida por uma lógica que “conserva determinadas práticas e faz ecoar algumas vozes sociais ao mesmo tempo em que silencia em relação a várias

outras, negadas, apagadas” (ASSIS, ZANELLA, FONSECA, 2018, p. 52). Este movimento de afirmação de uma história oficial produz memórias “de modo seletivo, produzindo, concomitantemente, esquecimentos vários” (Ibid., p. 52).

Gagnebin (2018, p. 67) ao trazer as contribuições de Benjamin sobre o estudo da história, afirma: “escrever a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial”. A partir dessa perspectiva percebe-se que durante muito tempo o mito fundador da “cidade dos príncipes” não foi questionado, pelo contrário, foi reforçado a partir de edificações arquitetonicamente germânicas, nomes de ruas na língua alemã, contos de livros escolares e pouco incentivo à leitura e escrita de outra história, a que incluía os primeiros habitantes do litoral do norte catarinense, dos homens e mulheres que viveram nos 42 sambaquis existentes na cidade de Joinville.

Muito dos sambaquis já foi destruído pela ação da natureza (erosão pelos rios) ou pela intervenção humana, seja ela pela exploração dos vestígios para fins industriais ou expansão imobiliária. Restam-nos pedaços... Os cacos desta história são as conchas, montes de areia, pedaços de ferramentas, vestígios humanos. “Nada mais está em seu lugar, os cacos jazem misturados e dispersos, semelhantes a ruínas. [...] O mundo está em pedaços e a história se assemelha a um ‘amontoado de ruínas’” (GAGNEBIN, 2018, p. 73).

Seguindo a perspectiva de Benjamin apresentada por Gagnebin (2018, p. 74), cabe a nós a “reunificação a partir dos fragmentos”, o cumprimento da tarefa de escrever uma história a contrapelo e desvelar parte dos esquecimentos intencionais produzidos pelas narrativas oficiais. Buscamos, portanto, conhecer as camadas de sentido traçadas pela tradição, para poder produzir desvios dos pressupostos estabelecidos e dominantes. Não podemos voltar ao passado e escrever uma nova história, mas seguimos o desafio de visibilizar o que propositalmente foi camuflado.

A Indústria da Cal

Seguindo os rastros no Parque Caieira chegamos às grandes estruturas de tijolos brancos que nos dão pistas de como parte do

Sambaqui Lagoa Saguau foi destruído. Os fornos (figura 3) fazem parte da indústria da cal, chamada Caieira. Zerger, Bandeira e Zerger (2017, p 171) explicam que: “Caieira é a denominação dada aos locais onde acontecia a produção da cal, tendo como matéria-prima as conchas extraídas de sambaquis”.

Figura 3 – Fornos da caieira Lagoa Saguau



Fonte: Arquivo da autora

A Caieira do Saguau atuou do final do século XIX até 1943. No Brasil existiam outras indústrias do mesmo seguimento, com registros a partir de 1880. A cal era utilizada para a construção de casas e calçamento de ruas. No Brasil possuía duas fontes: calcários marinhos naturais (Baía de Todos os Santos em Salvador) ou concheiros marinhos artificiais (Sambaquis). Considera-se que a cal foi um dos primeiros produtos químicos produzidos no Brasil. Compreende-se, portanto, que este processo influenciou nas questões econômicas do Brasil e de Santa Catarina, uma vez que eram utilizadas nas construções locais, como também vendidas e transportadas fluvialmente para outros lugares (ZERGER, BANDEIRA E ZERGER, 2017).

O processo de fabricação da cal era dividido em cinco operações, de acordo com MASJ (2001, p. 92): “1) peneiramento das conchas, previamente à queima; 2) queima; 3) aspersão com água; 4) peneiramento e classificação do produto; 5) transporte para depósito e posterior comercialização”. Essa prática durou muito tempo e impactou na estrutura deste sítio arqueológico. Bandeira (2010, p. 74) afirma: “O que vemos hoje é o que sobrou de uma construção muito maior”.

Muitos empresários enriqueceram com a exploração dos sambaquis, e centenas de funcionários encontraram nesses lugares a possibilidade de sustento para suas famílias. Zeger (2013, p. 43) expõe que os terrenos que continham sambaquis eram ofertados nos jornais locais para venda como uma grande possibilidade de negócio: “Um terreno com 15 braças em quadro com um bom sambaqui para fazer cal; na beira do mar, no sítio do bem conhecido Maciel no Saguacú”.

Com a promulgação da lei n. 3.924 em 1961 e a criminalização das atividades depredatórias em Sambaquis a produção da cal com esta matéria prima foi interrompida. Muitos proprietários de Caieiras destruíram seus fornos com medo de serem culpabilizados e punidos após as discussões acerca da proteção dos Sambaquis. Portanto, são poucos fornos que restaram materializando esse período (ZERGER, BANDEIRA E ZERGER, 2017).

As caieiras fazem parte da história do desenvolvimento industrial acelerado de Joinville e as ocupações em torno da Baía da Babitonga e da Lagoa Saguacu eram decorrentes da chegada de colonizadores europeus por estes canais. A partir do projeto de colonização incentivado em diversas regiões da Europa, os imigrantes que chegavam a Joinville traziam seus conhecimentos e técnicas da Europa, sociedade que já vivia a industrialização e o capitalismo (KRASSOTA, CARELLI, SCHWARTZ, 2017).

A partir dessa perspectiva podemos compreender que as ruínas da Caieira Saguacu constituem-se como um espaço ambíguo e controverso de memória. Ao mesmo tempo em que materializam um importante cenário de industrialização, trabalho e comércio da cidade de Joinville, também colaboraram para o apagamento de vestígios dos primeiros habitantes desta localidade.

Considerar os rastros das caieiras como patrimônio provoca incômodo e inquietações, pois, apesar da sua construção e utilização ser concebida a partir da depredação dos sambaquis, patrimônios inquestionáveis, estas construções também carregam lembranças e histórias. Quantas pessoas vieram para Joinville em decorrência da industrialização? Quantas famílias tinham como atividade laborativa a produção de cal? Quantos trabalhadores faziam o transporte pelas rotas fluviais? Quantas experiências compartilhadas que forjaram um modo de ser joinvilense, a partir da industrialização como resposta às necessidades da época (ZERGER, BANDEIRA E ZERGER, 2017).

Não se trata de uma defesa das atividades depredatórias e exploratórias dos sambaquis, mas de lançar um olhar sobre estes espaços e reconhecê-los como espaços de vivência, memória e produção social. Coexistem duas lógicas: a da destruição dos resquícios dos modos de vida, hábitos e cultura dos povos sambaquianos, e a da produção de memórias acerca de um determinado período da cidade de Joinville.

Além disso, compreender as caieiras como patrimônio flagra e explicita a importância da preservação dos patrimônios, pois em épocas onde não havia leis acerca destas questões os vestígios eram concebidos e ofertados como matéria prima para os modos de produção capitalísticos. Esses grandes fornos de tijolos denunciam os modos de produção de (in)visibilidades e supressões. Eles são testemunhas das práticas de “apagamento histórico de algumas vozes sociais”, neste caso, a dos povos sambaquianos (ASSIS, ZANELLA, FONSECA, 2018, p. 55).

Rancière (2009, p. 16) contribui para esta discussão na medida em que compreendemos que vivemos permeados por relações sociais ordenadas a partir de modos de perceber, pensar e agir no mundo. Ou seja, existe “um sistema de formas à priori determinando o que se dá a sentir”. Em outras palavras, estamos assujeitados às configurações que definem o que deve ser visto, ouvido, sentido. Essas configurações reproduzem a lógica de um discurso dominante, de poder, que perpassa também a produção da história oficial, enaltecendo as “culturas triunfantes” e suprimindo a dos “vencidos”.

Este curso ordinário das coisas pode ser questionado, na medida em que existe a denúncia de um dano, uma polêmica,

uma fratura em determinada racionalidade que nos faz interrogar a configuração que define o que é visível e audível. Nas palavras de Rancière (1996, p. 42) estes acontecimentos podem fazer “ver o que não cabia ser visto, ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho”. Os incômodos e as inquietações de conceber as caieiras como patrimônio desvelam questões e fazem emergir sentidos outros. A existência das ruínas da indústria de cal nos faz questionar a legitimidade da ordem social que permitia a destruição dos sambaquis em prol da geração de riquezas, bem como o não reconhecimento desses espaços como patrimônio que deveria ser preservado e estudado. Nesta perspectiva, é possível conjecturar que algumas denúncias podem ser validadas e transformadas em formas de gestão, como por exemplo, a transformação da área estudada como Unidade de Conservação do patrimônio histórico cultural.

O Parque Natural Municipal Caieira

Por meio do decreto n.º 11.734, de 11 de março de 2004 foi criada a Unidade de Conservação de Proteção Integral, intitulada Parque Natural Municipal Caieira, popularmente conhecida como Parque Caieira. Além do patrimônio arqueológico, o parque também objetiva proteger o ecossistema manguezal e restinga, bem como possibilitar “a realização de pesquisas científicas e o desenvolvimento de atividades de educação e interpretação ambiental, de recreação em contato com a natureza e de turismo ecológico” (KRASSOTA, CARELLI, SCHWARTZ, 2017, p. 78).

A área do parque conta com quase 1,3 milhão de metros quadrados e contém trilhas ecológicas, placas informativas, casa educativa, mirante, áreas de lazer. Os investimentos financeiros para construção do parque foram realizados pela Empresa Tupy, a partir do pagamento de um acerto de conduta com o ministério público. O projeto ficou em tramitação durante alguns anos, fato que gerou expectativas nos moradores do bairro Adhemar Garcia, agravado pela ausência de áreas de lazer, como as previstas no parque.

No Arquivo Histórico de Joinville encontramos recortes de jornais com várias datas previstas para a inauguração: junho de 2001,

primeiro semestre de 2002, abril de 2003. Em uma série de reportagens sobre o patrimônio de Joinville, a RBS, emissora local, divulgaram algumas informações sobre o Parque Caieira, entre elas, que a idealização do projeto iniciou nos anos 1990. Além disso, o Sambaqui Lago Saguacu já era conhecido e passava por controles periódicos dos pesquisadores do MASJ, porém, a consulta a esses especialistas sobre como o projeto poderia ser construído para que o patrimônio arqueológico não fosse agredido foi tardia (CLICRBS, online).

A primeira parte do projeto foi entregue e o parque continuou funcionando sem manutenção, fato que gerou insatisfação nos moradores do bairro. Krassota, Carelli e Schwartz (2017) realizaram uma pesquisa buscando identificar as representações sociais do Parque Caieira para a população do bairro Adhemar Garcia e verificaram que:

As representações negativistas são as mais representativas. Os valores negativistas, expressados por palavras como “abandono” e “descaso”, foram intensamente citados e se referem “à falta de manutenção das estruturas e de atenção dos órgãos públicos”, “à constante interdição do parque”, “à falta de guardas/segurança”, “à poluição da Lagoa do Saguacu” e à aparência “abandonada” do Parque (KRASSOTA, CARELLI E SCHWARTZ, 2017, p. 84)

Outro fato que merece discussão é a ênfase nas questões de preservação ambiental. O parque tem entre os seus objetivos a preservação de ecossistemas e ações educacionais voltadas para a disseminação destes valores. Entretanto, tanto o parque, quanto o bairro a que ele pertence passam por problemas ambientais, de acúmulo de lixo, descartes incorretos, depredações e afins. No MASJ existe uma sessão expondo o lixo que é retirado do parque, e no bairro as problemáticas decorrentes do descarte de lixo em terrenos baldios são discutidas em reuniões de rede de serviços e associação de moradores e se tornam públicas em reportagens de jornais.

Assis e Zanella (2016, p. 199) discutem questões acerca da abertura de possibilidades nas vivências no Museu do Lixo. Apesar

da educação moral se pautar como o “principal alicerce, é impossível predizer o que uma visita ao local pode advir. Nunca estaremos seguros dos efeitos da atividade educativa desenvolvida”. É possível refletir acerca dessas questões também no Parque Caieira. Apesar da intenção pré-definida contida na unidade de conservação, os visitantes e moradores do território criam sentidos outros para o local e sua experiência com ele.

Rancièr (2010, p. 116) em seus escritos sobre emancipação intelectual compara um dramaturgo a um professor. O dramaturgo gostaria que os espectadores de sua obra “vissem esta coisa, sentissem este sentimento, entendessem esta lição a partir do que eles vêem, e que partam para esta ação em consequência do que viram, sentiram ou entenderam”. O professor “pressupõe que aquilo que o aluno aprende é precisamente o que ele ensina”. Neste contexto, a criação de uma Unidade de Conservação pressupõe que os visitantes aprendam sobre preservação ambiental e partam para uma ação em prol desta causa.

A transmissão de conhecimento não acontece a partir de uma lógica de causa e efeito, pois, a partir do princípio da emancipação intelectual, Rancièr (2010, p. 115) afirma: “O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços”. O processo de significação de cada um que visita o parque é aberto, questão que produz múltiplas possibilidades de comparação e interpretação.

Vale ressaltar a importância dos espaços de preservação da memória, sobretudo a relevância deste patrimônio arqueológico da cidade. Contudo, as problematizações acerca da intencionalidade, da forma de organização e apresentação do lugar se fazem necessárias, especialmente pela possibilidade de composição deste espaço com outra perspectiva, deixando de lado as “intenções moralizantes” e investindo na abertura de caminhos “para o reconhecimento das memórias ali amalgamadas” (ASSIS; ZANELLA, 2010, p. 199).

Como dito anteriormente, podemos compreender que o Parque Caieira é marcado por uma lógica de contradições. Abreu

(2012, p. 31) afirma que “os museus são espaços com muitas camadas estratigráficas, que não raro são contraditórias”. O Parque Caieira se constitui como um espaço de preservação de memória, e não está livre de disputas, tensões e contradições. Neste território estão presentes vestígios dos primeiros habitantes, ruínas da destruição desses vestígios, ecossistemas importantes para a região e, amalgamado a isso, o trabalho de retomar, preservar e transmitir o valor destes patrimônios.

Considerações e (in)acabamentos

Não é possível afirmar que chegamos a um afinal, na medida em que concordamos com Abreu (2012, p. 32) que “a memória é assim. Não tem fim. Por debaixo de uma camada tem outra e outra e outra e mais outra. Memórias que nem sempre se encontram ou se combinam. Memórias que por vezes se contrastam, se enfrentam e se contradizem”. Contudo, escavar as diversas camadas e confrontar a história oficial parece uma alternativa para visibilizar as vozes que não foram reconhecidas.

Considera-se também que a patrimonialização dos sítios arqueológicos colabora para o processo de resgate e produção de memórias para além das consensualmente validadas. Nesse sentido, fazer o trabalho de perseguir os rastros, juntar os cacos e revisitar arquivos, sem a pretensão de uma historiografia, possibilita outras experiências com o espaço e com a cidade, na medida em que as lógicas são agenciadas.

Referências

ABREU, Regina. Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memórias no contexto de ações patrimoniais. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 1, p. 17-37, 2012.

ASSIS, Neiva de. **Cidade Polifônica**: Indícios de memórias outras na paisagem. 2016. 240 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

ASSIS, Neiva de; ZANELLA, Andrea Vieira. Lixo: outras memórias da/cidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 28, n. 2, p.195-203, ago. 2016.

ASSIS, Neiva de; ZANELLA, Andrea Vieira; FONSECA, Tania Mara Galli. Memórias e esquecimentos: revolvendo o passado silenciado de uma cidade. In: Barros, M.E.B; Mizoguchi, Danichi H. e Costa, Luis Artur (orgs).. (Org.). **Colapso - Clínico-político do comum na contemporaneidade**. 1ªed. CURITIBA: CRV, 2018, v. 1, p. 49-74.

BANDEIRA, Dione da R. **Sambaquianos os mais antigos habitantes da Baía Babitonga**. Itajaí, Casa Aberta Editora, 2010.

BANDEIRA, Dione da Rocha et al. Resultados preliminares da pesquisa no sambaqui sob rocha Casa de Pedra, São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 13, n. 1, p.207-225, abr. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Trad. Sônia Salzstein. N-1 edições, 2018.

GOMES, Allan Henrique; PASQUALOTTO, Mariana Zobot; BAPTISTA, Lilian Vegini. A loucura na cidade de Joinville no século XX: o paradigma indiciário como proposta metodológica de pesquisa em psicologia. **Confluências culturais**, v. 5, n. 1, p. 82-95, mar. 2016.

KRASSOTA, Anna Kelly; CARELLI, Mariluci Neis; SCHWARZ, Maria Luiza. Representações sociais sobre os valores populares relacionados a uma unidade de conservação em área urbana no Sul do Brasil. **Acta Biológica Catarinense**, Joinville, v. 4, n. 2, p.77-90, jul. 2017.

MUSEU ARQUEOLÓGICO DE SAMBAQUI DE JOINVILLE (Masj). **Diagnóstico arqueológico e paleoambiental como subsídio ao zoneamento e conservação do completo arqueológico caieira**: Lagoa do Saguçu, Joinville/SC. Relatório final. Joinville, 2001.

OLIVEIRA, Mário Sérgio C.; HORN FILHO, Norberto O. **De Guaratuba a Babitonga**: uma contribuição geológico-evolutiva ao estudo da espacialidade dos sambaquianos no litoral norte catarinense. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 11: 55-75, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo, Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Revista Urdimento**, n.15, outubro/2010. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/Urdimento%2015.pdf>.

SANTOS, Adriana Maria Pereira dos. **A conservação de material vegetal encharcado nos sambaquis de Joinville/SC**. 2010. 76 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2010.

SOUZA, Flávia Cristina Antunes de. **A preservação do patrimônio arqueológico em Joinville/SC: Desamontoando conchas e evidenciando memórias**. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

ZERGER, Giomar Felipe; BANDEIRA, Dione da Rocha; ZERGER, Liliane Jacinto. CAIEIRAS DE ARAQUARI, SÃO FRANCISCO DO SUL E ENTORNO: INQUIETAÇÕES DE UM PATRIMÔNIO. In: BANDEIRA, Dione da Rocha; BORBA, Fernanda Mara; ALVES, Maria Cristina. **Patrimônio cultural de São Francisco do Sul com base na pesquisa em arqueologia histórica**. Joinville: Univille, 2017. Cap. 7. p. 173-193.

ZERGER, Giomar F. Caieiras de Araquari e entorno: inquietações de um patrimônio. 149 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade)–Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2013.

Capítulo 3

O Inconsciente Colonial-Capitalístico e a Personagem Iracema

Marisa Araújo Cavalcante

Absorta com os últimos acontecimentos da política brasileira, como o crescimento do totalitarismo e da polarização popular nas eleições de 2018, e sob a oportunidade de refletir a relação entre arte, cidade e memória, empreendi, neste escrito, reflexão sobre os possíveis caminhos históricos motivadores de tais fatos. Dessa forma, com o auxílio de autores e conceitos investigados na ocasião da disciplina arte, cidade e memória (2018.2), discorro acerca da relação que a cidade de Fortaleza possui com a obra literária Iracema, escrita por José de Alencar em 1865, corporificadas em estátuas dispostas pelas ruas da capital cearense.

O escrito busca realizar um resgate da nossa memória colonizadora articulando o tempo da chegada dos europeus à América aos tempos atuais. No sentido de aliar tradição e memória, a fim de entender o presente à luz dos caminhos percorridos. Esta revisão/resgate do passado é conceituada por Giorgio Agamben (2009) como Contemporâneo, perspectiva que nos fala de uma relação de distanciamento com nosso próprio tempo, a medida em que o vemos com certa distância reflexiva ao compreender o contexto formador o presente. O conceito nos fala de “uma singular relação com o próprio tempo” (p.59), constituindo memórias e reverberando nos fatos do presente; ele compreende uma apropriação da tradição, memória e história de certa cultura, possibilitando-nos refletir o modo como a história é composta por heterogêneos em diálogo. Tal olhar, define o autor, promove uma “fissura no tempo” marcada pela auto reflexão temporal e perceptiva; um olhar abrangente e singular, na medida em que, ao entender a conectividade do passado com a atualidade, vemo-nos inseridos nesta.

A cronologia dos fatos é um construtor de realidades, por isso, a reflexão coletiva e consciente marca sobremaneira nossa relação com o presente; um exemplo dessa influência é nossa política atual, discutida por Suely Rolnik, na obra *Esferas da Insurreição* (2018). Para a autora, vivemos sob um regime colonial capitalista de dominação (ainda colonial) que nos impele aos seus comandos sob formas de controle em esfera micropolítica, como no ataque à subjetividade, e em esfera macropolítica, formas concretas e exteriorizadas, como leis e proibições.

Não foi difícil perceber nas eleições brasileiras de 2018 o abismo na identidade de nosso povo, divididos em blocos chamados esquerda e direita. Sobre este momento, Rolnik (2018), em análise dos processos políticos brasileiros desde 2012, aponta que acompanhamos e vivemos a ascensão de forma global de forças reativas que tensionam o direito à vida e a potência de criação. De acordo com a autora, este quadro pode ser lido como o efeito de uma não revisão da consciência colonizadora escravista, que mantém valores de opressão e torna silenciosa a história de nossos antepassados. Fazendo um paralelo com Agamben (2009), não conseguimos, no âmbito das relações políticas, ser contemporâneos, pois permanecemos corporificadas e estanques no presente, desagregados de nosso passado, de nossos antepassados e do que, com eles, se passou e que, como pequenas engrenagens, deu vida ao presente.

Para Rolnik (2018), a negativa de compreensão de nosso passado colonizado está diretamente vinculada à escravização de nossa subjetividade, na medida em que, somos mais facilmente dominados enquanto não fazemos uma revisão do que, de fato, ocorreu nas terras americanas com o processo migratório de europeus; perpetuando uma consciência colonizadora escravista. Sem essa reflexão do passado, acreditamos em ‘verdades’ que servem ao Regime de dominação, o que nos mantém reduzidos em nossa experiência de sujeito, ou seja, impedidos subjetivamente de estabelecer conexões fundamentais à compreensão de nossa realidade no mundo. A este modo desarticulador da memória que fragiliza as subjetividades, a autora chama Inconsciente colonial-capitalístico, um modo patológico de funcionamento, como ela mesma o define “patologia colonial-capitalística” (p.138).

O conceito de inconsciente colonial-capitalístico auxilia na reflexão do mecanismo de apagamento de nossa memória ancestral, nomeia nossa percepção de estarmos “descolados” de nós mesmos, pois, seu funcionamento insere, nas subjetividades, mitos que servem à dominação de mentes, como uma “zumbização” (Rolnik, 2018, p.25). Esse mecanismo provoca um ataque ao nosso direito de existir, de nossa potência de vida e de nossa força criativa_ criatividade para refletir, para abstrair a realidade, estando apto a encontrar novas soluções aos desafios da vida, do cotidiano e da existência. A autora chama atenção para a reflexão psicológica-clínica desse mecanismo subjetivo, no sentido de atentarmos para o seu funcionamento e trabalharmos na atuação de resistência: “Trata-se de uma busca por ‘curar’ a vida o mais possível de sua impotência, seqüela de seu cativo na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime dominante em sua essência cafetinada” (p.138).

E Iracema com isso?

O estado do Ceará orgulha-se de ser berço de um dos maiores escritores brasileiros, José de Alencar, nascido no atual bairro de Messejana em 1829, na época cidade de Messejana e em 1921 integrada a bairro da Capital. O escritor mudou-se para o Rio de Janeiro com meses de vida em virtude da vida política do pai. Apesar da moradia principal ser na Região Sudeste, Alencar visita em várias de suas obras o Estado, sua história, o processo de colonização, seus costumes e belezas naturais. Sua afeição ao Estado pode ser acompanhada, por exemplo, no prólogo da obra Iracema, onde escreve uma carta a um amigo de infância e dedica o escrito ao Estado.

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmúrios do vento que crepita na areia, ou

farfalha nas palmas dos coqueiros (ALENCAR, 2017, p.12).

José de Alencar ilustra com peculiar sabedoria literária cores e sensações que alcançam o coração de quem conhece o azul límpido daquele céu ou mesmo o vento macio e perene que embala a rede e balança os coqueiros. Belezas naturais descritas e exaltadas, principalmente, na tríade indianista escrita pelo autor: O Guarani, Iracema e Ubirajara. Como consequência de toda essa exaltação literária e representação ao longo do século XIX, Fortaleza possui como um de seus codinomes o título de “terras alencarinas”. Nas ruas da cidade é possível identificar várias referências ao autor e suas obras como o Theatro José de Alencar, homenagem que se expressa não só pelo nome do monumento, mas nas inscrições de todas as suas obras literárias em seu interior, junto aos andares onde se dispõe o público.

Contudo, sem dúvida, dentre as homenagens ao autor, a obra que mais toma espaço pelas ruas da cidade é Iracema (do tupi “virgem dos lábios de mel”, e, também, anagrama da palavra América). Publicada em 1865, a obra se corporifica ao espaço urbano sob a forma de estátuas que dialogam com a cultura local e mantém viva a memória de uma mulher guerreira/arqueira da tribo Tabajara, que viveu em meio à chegada de caravanas de colonizadores portugueses e franceses ao Estado e que apaixonou-se por um luso, Martim (o estrangeiro). A paixão contradiz seu compromisso de virgindade, devido a sua função de ser guardadora do “segredo da jurema” (p. 27): segundo a literatura, a jovem filha do pajé guardava a receita e o feitio de um tipo de licor advindo da árvore da jurema utilizado pelos povos originários para alcançar um sono permeado de alucinações, considerado sagrado. Da paixão de Iracema e Martim nasce Moacir, nascido antes do falecimento de sua mãe, o nome no tupi significa “filho da dor, do luto”, assim nomeado, a fim de representar a tristeza e morte da mãe ao perceber que seu amado nutria saudades da terra natal.

São quatro as estátuas dedicadas à personagem, até o momento presente, dispostas pela cidade de Fortaleza e que fazem parte da representação da cultura e história do Estado. Duas delas

estão dispostas na beira mar da capital, uma na lagoa de Messejana e uma na casa o autor, também no e, atualmente, espaço aberto a visitação. Construídas em momentos diferentes, cada estátua possui peculiar relação com a população e com a cidade de Fortaleza, que sem dúvida, busca apropriar-se da personagem para representar traços da cultura dos povos ali originários do Estado, que marcam e resgatam a relação entre passado e presente.

Com a finalidade de dar forma a imaginação de leitores interessados insiro fotografias de duas das estátuas, capturadas para a elaboração deste texto. A estátua A Guardiã, primeira a ser apresentada é também a mais antiga, foi construída em 1960 pelo artista plástico cearense Zenon Barreto. A praia onde se localiza recebe o nome de Praia de Iracema, na avenida beira-mar da cidade e sua presença personifica a homenagem do nome da praia à personagem de José de Alencar. A estátua representa Iracema com barriga saliente, como em gestação; com seu arco e flecha, parcialmente ajoelhada, talvez como em reverência e em direção ao Atlântico.

Figura 1- Estátua de Iracema- A guardiã



Fonte: Arquivo da pesquisadora

A fotografia teve como desafio encontrar um momento de atenuado movimento, tendo em vista a intensa ocupação do ponto turístico que é ponto de encontro da juventude da capital cearense, além de capturar sua localização: entre o mar e a cidade. No momento do registro (meados de 2020), a beira mar da capital passava por reformas, pois o espaço à frente da estátua (antes mar) agora dá espaço a mais um aterro.

Na fotografia seguinte, temos a estátua Musa do Ceará, inaugurada em 2004 e esculpida pelo artista plástico cearense Alexandre Rodrigues. Nela, Iracema é representada enquanto toma um “banho de cuia”, costume de banhar-se derramando água sobre cabelos utilizando uma “cuia”, bacia, cabaça, cumbuca. O banho de cuia, geralmente, feito de pé, é costume dos povos originários da região e exemplo da presença dos costumes antigos no cotidiano e memória da população cearense.

Figura 2- Estátua de Iracema- Musa do Ceará



Fonte: Arquivo da pesquisadora

A estátua tem sua origem atrelada a um concurso que visou eleger a Musa do Ceará: a eleita seria modelo para o artista. Na ocasião, a ganhadora foi a jornalista e apresentadora de tv Natália Nara. A cearense foi participante do *reality Big Brother Brasil* e chama atenção pela seu fenótipo brasileiro. Contudo, a importância da estátua para a cidade enquanto representação da cultura do Estado deriva, também, da localização do monumento, na Lagoa de Messejana, como dito anteriormente, local de nascimento do escritor. A Lagoa é espaço de pesca e lazer da comunidade, sendo referência da história e cultura da região.

Também refletindo a relevância da personagem para Fortaleza e para o Ceará, a antropóloga cearense, escritora e professora, Joceny Pinheiro (2016), desenvolveu estudo sobre a imagem romântica de Iracema e a indianidade no Estado. No estudo Joceny aborda as diversas estátuas e suas representações discursivas do cotidiano do local, tanto para negar quanto para afirmar processos de identificação indígena contemporâneos:

A noção de cearensidade, além da fundação de Fortaleza, está profundamente ligada à tão popular imagem de Iracema. Na eleição de Iracema como mito fundacional, os discursos geralmente enfatizam uma ancestralidade indígena, tanto na língua quanto na toponímia e história oficial do Ceará. No entanto, assim como acontece no romance de José de Alencar, frequentemente se ouve que para existirmos enquanto nação o índio teve que ser morto. Em outras palavras, o indígena é parte de nossa história enquanto brasileiros, e, sobretudo, enquanto cearenses. A indianidade em si é relegada a um passado distante, lembrada apenas no campo do folclore e em datas comemorativas. Se existe um reconhecimento da indianidade, este só é possível – como na obra literária – através da existência de um processo de mistura, pois Moacir, como qualquer outro cearense, é descendente direto de uma mulher indígena. Este ponto me parece de importância particular, pois é através da mestiçagem, tão

afirmada nos discursos cotidianos da cidade, do estado ou da nação, que um espaço para a identificação indígena continua a se fazer possível. (PINHEIRO, 2016, p.142).

Como bem aponta a autora, Iracema é eleita para representar um mito fundacional, que defende com certa naturalidade que “o índio teve que ser morto”, genocídio este, que causou um *Apartheid* em nossa memória, em nossa história, em nosso referencial do que foi exatamente a colonização. Sobre as versões veiculadas sobre tal processo, a escrita de Alencar demonstra um pouco do que se entendia no século XIX, ao descrever o europeu como homem de honra e bondade que objetivava realizar uma colonização pacífica em terras cearenses. Como defende o personagem luso Martin em diálogo com o chefe da tribo Tabajara: “Os guerreiros de meu sangue, chefe, jamais recusam o combate. Se aquele que tu vês não foi o primeiro a provocá-lo, é porque seus pais lhe ensinaram a não provocar sangue na terra hospedeira” (ALENCAR, 2017, p.46). A tal civilidade dos estrangeiros, no entanto, se contrapõe a um fato cruel: o genocídio indígena e o conseqüente apagamento de memória e referência histórica de milhares de habitantes nativos em terras “descobertas”.

Dessa forma, problematizamos as diversas formas de exaltação que a cidade de Fortaleza possui em referência à personagem Iracema, seja na constante rememoração da literatura (em formas diversas que o texto escrito pode funcionar como arte e registro cultural), seja na forma de estátuas que irrompem o espaço urbano e tornam a obra parte da vida daqueles que cotidianamente se comunicam com ela. Neste sentido, a guerreira Tabajara pode estabelecer, na atualidade, um lugar de encontro dos tempos e gerações; servindo como ferramenta do contemporâneo (AGAMBEN, 2009), de resgate da história do Ceará, do Brasil e da América. Ela serve de ferramenta reflexiva contra a patologia colonial-capitalística (ROLNIK, 2018), na afirmação de uma história a ser contada e da presença de culturas caladas até então; além da possibilidade de revisão do que nos foi contado sobre a colonização “pacífica”.

O resgate: o que falam as estátuas?

O silêncio. A imagem de Iracema, sob a forma de estátuas e na literatura, se tornam contemporâneas na medida em que a morte da jovem parece representar as milhares de mortes indígenas que “possibilitaram” o processo de miscigenação na América. Ela representa o silêncio daqueles que morreram levando consigo suas histórias e traços culturais, além do registro do que com eles se passou.

O estrangeiro. A personagem e a literatura são portadoras de várias contradições mais que atuais em nossa sociedade, como o papel ou a simbologia do estrangeiro, definido por Alencar como pacíficos e civilizados. As palavras de Alencar, em referência a exaltação do guerreiro branco em suas glórias à ocupação das novas terras, escritas no século XIX, ainda ecoam pelas ruas, causando tensionamento com a história local que mais se relaciona à morte e ao esquecimento daqueles que em suas mãos morreram.

Tal compreensão acerca do comportamento dos colonizadores mantém e reproduz o processo de exploração e torna peregrina nossa escravidão física e subjetiva. Ela demonstra o funcionamento do Inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018) e o nosso afastamento compreensivo do genocídio indígena ocorrido com nossos antepassados. Em contradição, as estátuas nas ruas da cidade, a exaltação da literatura e da personagem, tornam viva a imagem de Iracema, que simboliza a falta, o vácuo em nossa história e memória; demonstram o que ainda há a ser “descoberto”.

A mulher. Outra contradição representada pela personagem, que coloca em diálogo a literatura e as estátuas com a atualidade, é o papel da mulher, sua imagem social e as contradições e conflitos ainda velados. Na literatura é possível perceber que a mulher detém o poder de ser o pecado do homem; tal aspecto, possivelmente reafirmado e reforçado por preceitos vinculados a leituras do Cristianismo, é presente ao longo da descrição de Alencar quando aborda a relação de Iracema com Martim; Iracema seria um pecado, um erro que desvirtuaria o luso do seu objetivo de retornar à terra natal onde haveria uma prometida, uma mulher adequada à ele e dentro de sua fé.

Outro aspecto relevante na literatura é a fragilidade excessiva da jovem Iracema ao lado de Martin, como, por exemplo, a forma da personagem se dirigir ao amado, utilizando o vocativo de “Senhor de Iracema” (ALENCAR, 2017, p.59), a meu ver possivelmente distante da cultura nativa enquanto linguagem. O conflito social de reconhecimento da mulher em que se encontra a personagem que, vale ressaltar, é guerreira de arco e flecha e uma das líderes de seu povo, ou seja, uma mulher protagonista das lutas diárias, guerreira e protetora da família, mas que ainda luta para friccionar a ideia de que são subordinadas a outrem e a um ideal de beleza, doçura e fragilidade excessiva; é também um conflito religioso, cristão e político no Brasil passado e presente.

Rolnik (2018) reflete que a manutenção da dominação pelo regime colonial vincula-se ao apogeu de valores conservadores e utiliza as esferas de raça, sexo e gênero como focos de ataque no sentido de buscar minimizar a organização micro e macro política destas, e por conseguinte, manter os poderes do machismo opressor, que é, inclusive, uma busca por dominação política e econômica. A minimização das esferas ocorre na polarização destas a um ideal moral de família, rigidamente relacionado a valores cristãos. Sobre o crescimento crescente dessa opressão no Brasil contemporâneo, Rolnik, discorre:

Apela-se mais fanaticamente ainda à moral igrejaista, familista e identitária que, embora presente desde o início roteiro do seriado, beira agora o delírio. Toma-se como alvo a cultura em seu sentido amplo: das práticas artísticas, educacionais, terapêuticas e religiosas (não cristãs) aos modos de existência que não se encaixam nas categorias machistas, heteronormativas, homofóbicas, transfóbicas, racistas, classistas e xenofóbicas - os quais se estabeleceu chamar de “minorias”, não no sentido quantitativo, já que desse ponto de vista eles constituem a esmagadora maioria, mas no sentido de sua classificação como qualitativamente menores do ponto de vista do modo de existência hegemônico. Com ampla

divulgação pela mídia, certos tipos de práticas passam a ser associadas ao demônio, como eram nos séculos da Inquisição as práticas de mulheres que foram pejorativamente chamadas de “bruxas”, qualificação que autorizava sua prisão, tortura e morte. (Isto, aliás, continuou acontecendo após a Inquisição - são mais de um milhão de mulheres assassinadas como bruxas desde então -,e continua se reproduzindo ainda hoje.). (ROLNIK, 2018, p.166-167).

A apropriação ideológica do cristianismo como forma de dominação, um dos motivos ideológicos que fundamentou as cruzadas e a consequente retirada de madeira, minérios e vidas em terras “descobertas”, ao longo dos séculos passados e atuais, é um elemento conector, também, entre passado e presente. Ele é uma das principais referências que visa sustentar a polarização de poder entre homens e mulheres, situando o gênero feminino próximo à função de procriação e sob funcionalidade subordinada ao homem. Tal polarização envolve uma estreita relação entre crença religiosa e poder econômico, pois para manter a hegemonia é necessário gerar dependência, subordinação; vinculação da função materna como caseira e religiosa.

Ainda ao problematizar o Brasil contemporâneo, em relação às referências de mulher, cabe aqui ressaltar que o estado do Ceará possui, desde as eleições de 2018, uma representação de mulher no âmbito executivo do governo, pois a atual primeira-dama, Michelle Bolsonaro, é descendente direta de cearense. Nascida no Distrito Federal, Michelle é filha de pai nascido em Crateús, Ceará, que migrou para o Planalto Central do país nas décadas de construção da cidade de Brasília. Para a jornalista do Diário do Nordeste Leticia Lima (2018), a relação entre a primeira dama e o estado foi exaltada durante a campanha eleitoral e utilizou, também, a exaltação de aspectos de sua vida religiosa; nas palavras da jornalista, “Durante a campanha, Jair Bolsonaro e aliados fizeram questão de enaltecer a ligação com o Estado a partir do sogro, que é cearense. A futura primeira-dama é vista por conhecidos como uma mulher simples e dedicada à Igreja” (LIMA, 2018). Na campanha eleitoral, a

descendente de cearense destacou-se como defensora do esposo, atual presidente, de acusações de misoginia e machismo; também por ser especializada na língua de libras, pastora e, como descreve a reportagem, mulher simples que “curte passear em shoppings e gosta de ir para a cozinha”.

No *site* Gazetadopovo (outubro de 2018), acompanhamos a rejeição do estado ao atual presidente em mais de 70%. A justificativa, para isso, foi prontamente produzida pelas engrenagens produtoras do Inconsciente colonial-capitalístico, e vimos mais uma “verdade” ser propagada: a preocupação do setor pobre do país em ser reduzido ao conceito de minoria. Verdade essa que funciona para reafirmar a pobreza e não a resistência, ela serve à desqualificação e não ao reconhecimento de uma cultura que, por motivos diversos e complexos, busca resistir.

A Região, historicamente marcada por uma política de coronelismo e pelas adversidades de seu clima com longos períodos de estiagem de chuvas e o não suficiente incentivo político/econômico a superação das adversidades climáticas, é também reconhecida por ser berço de um povo amigável e resiliente. Sim, um lugar de desigualdades, mas de luta histórica em favor dos Direitos Humanos. Lugar de Raquel de Queiroz e de Paulo Freire; Lugar de Dom Helder Câmara e de Maria da Penha. Também lugar de Iracema, que anseia por recontar seu passado de forma menos patológica.

Parece-me, então, que a literatura e as estátuas de Iracema, na atualidade, exaltam ou expressam uma busca do Estado por recontar sua história. As estátuas, mudas e inertes na cidade de Fortaleza, falam como arte. Elas resgatam memória e reflexão; servindo de atos artísticos que buscam representar um passado, que se relacionam com uma contradição presente e que servem de reflexão para uma transformação de perspectiva e que rompem, como arte, com padrões pré estabelecidos de dominação e subjetivação, pois estão em comunicação com o espaço público e com o dia a dia construtor da vida e da resistência micro e macropolítica. Para Rolnik (2018), o cotidiano é um dos principais lócus de transformação, é espaço de micropolítica, e a arte é uma ferramenta privilegiada no atual momento político na substituição de perspectivas “antropo-falo-ego-logocêntrica por uma perspectiva ético-estético-clínico-política”

(p. 92). No atual momento, a arte é resistência, vida; e deve ser olhada com cuidado para não se submeter, a um modo escravista de funcionamento. Neste sentido, a literatura e as imagens das estátuas no espaço urbano são um alargamento de tensões, pois convidam a todos a fazer parte de um evento diário: lembrar, resgatar, historicizar e recontar.

Neste momento, as estátuas de Iracema falam a nós, do Ipu a Porangaba, nas ruas da cidade: a obra literária e as estátuas a ela dedicadas, dialogam com a história de miscigenação cearense e brasileira. Elas representam a mudança brusca que foi a chegada dos estrangeiros àquela terra, o genocídio dos povos originários, fator determinante na perda de nossas memórias familiares. A personagem e as estátuas representam a urbanização erigida sobre estes cadáveres e o silenciamento de nossos antepassados. Elas nos lembram que precisamos escutar as multiplicidades de vozes de nossa história, suas camadas de tempos, memórias e encontrar verdades eufemizadas pelo processo colonizatório e que são a expressão do inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018).

Refresca o vento

Chego em mim. Como mulher e cearense, o escrito reflete a construção do meu resgate de memória, de história familiar e ancestral, à medida em que muito se perdeu no genocídio indígena ocorrido na América. Sob a ‘falta’ representamos nosso povo com a imagem de uma literatura, descrita com traços familiares à nossa cultura, como a doçura de nosso povo, a hospitalidade nordestina, seu traço guerreiro e resiliente; tornando viva a imagem de nossos antepassados, que não estão longes; somos nós, urbanos e miscigenados.

Ao unir passado e presente, utilizo as palavras de Agamben (2009): “nosso tempo está quebrado e nós somos a fratura” (p. 65), nós somos aqueles que sentem a falta da memória e vêem a injustiça da desigualdade de direitos ainda contemporânea, viva e sob guerra. Em conclusão, penso o resgate dos tempos uma forma de resistência de nossa história, além da reflexão e problematização daquilo que nos foi contado sobre quem somos e a persistência da fala e da história daqueles que nunca vimos e de quem nunca ouvimos falar.

É um resgate de nossas vidas, de nosso potencial criativo, pois o que é a morte, senão o não saber, o não lembrar, o não conhecer-se e compreender-se? Matar a vida é tornar muda a memória. Sejamos a fratura e também sejamos o encontro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro. Chapecó SC: Argos, 2009.

ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. Porto Alegre: coleção L&PM Pocket, v. 74, 2017.

GAZETADOPOVO. Resultado da eleição para presidente no Ceará no 2º turno. outubro de 2018. Disponível em: <https://especiais.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2018/resultados/ceara-2turno-presidente/>

LIMA, Letícia. Discreta, Michelle Bolsonaro tem família nascida em Crateús. *Diário do Nordeste*. 29 de Outubro de 2018. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/politica/discreta-michelle-bolsonaro-tem-familia-nascida-em-crateus-1.2019479>

PINHEIRO, Joceny de Deus. Iracema, a virgem dos lábios de mel: negação e afirmação da indianidade no ceará contemporâneo. **GIS Gesto, Imagem e Som**. Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 135 -158, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esfemas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. N-1 edições.org, 2018.

Capítulo 4

Corpo/cidade: marcas e tensões de um cortejo artístico de rua

Adriana Barbosa Ribeiro
Andréa Vieira Zanella

Introdução

No decorrer da história, experimentamos formas distintas de nos relacionarmos com a cidade, de ser e de nela agir. Autores como Milton Santos (2006), David Harvey (2013) e Henri Lefebvre (2001) propõem refletir sobre a cidade enquanto movimento, cidades vivas, constituídas e marcadas pelas pessoas que as habitam e por elas circulam, ampliando visões de cidades estáticas, de espaços físicos inertes e imóveis.

Nesse sentido, a cidade pode ser entendida como um lugar de realização da vida, marcada por tensões políticas, econômicas, sociais e culturais. Lugar de diferença, de encontro e confronto com um outro, assim como lugar de interações criativas, em que a “desordem tem seus usos e visões, [e que] formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam” (HARVEY, 2013, p.56).

Por meio de diferentes práticas artísticas que assumem contextos urbanos como espaço de sua concretização, artistas produzem interações e tensionamentos nas relações instituídas historicamente na e com a cidade, entre as pessoas umas com as outras, provocando desdobramentos na subjetividade (BRITTO; JACQUES, 2009; CARLSON, 2012). Ao operarem ideias e conceitos, seja em uma perspectiva relacional e/ou conceitual da arte (FREIRE, 2006; BOURRIAD, 2009), essas intervenções intervêm nos processos ético-políticos da vida social (BERRI; ZANELLA; ASSIS, 2015; ZONTA; ZANELLA, 2019).

A performance, arte do corpo, híbrida e momentânea, compreendida como um modo de ação cultural e de renegociação de experiências e sentidos (PINHO; OLIVEIRA, 2013; RAMIREZ, 2017), participa desse movimento. Ao pensarmos, particularmente, sobre a performance que acontece na rua, a artista¹⁰ se propõe a interagir com o corpo da cidade e, por conseguinte, se propõe a correr riscos. Ao ressignificar o espaço da cidade para assumi-lo como palco, ela também se abre para o imprevisível daquele espaço-tempo e para a experiência estética que o encontro com a cidade e com o outro possibilita (TURLE; TRINDADE, 2016; CARLSON, 2012).

Esse encontro com a cidade não pode ser entendido como tranquilo, pois há confrontos e inesperados, como bem apresenta Alexandre Mate (2011, p. 141): “A rua nos ensurdece por sua polifônica, polissêmica e insurgente profusão de ruídos: de pregações e de pregoeiros, de cantos ensaiados e improvisados: tantas vezes bêbados, de sirenes e de patrulheiros, de assovios e de cancioneiros, de repentes e de rompantes: individuais e coletivos”.

A cidade revela sua polifonia nos ruídos e silêncios, nas tensões e conflitos que emergem desavisadamente, nos múltiplos tempos que se fazem ver e ouvir no espaço urbano. Apresenta-se assim como (diver)cidade, tendo “manifestações múltiplas engendradas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o artístico e o não artístico, tudo acontecendo simultaneamente, incorporado no tempo e na vivência metropolitana” (FURTADO; ZANELLA, 2007, p. 310).

Considerando o exposto, o objetivo deste texto é analisar as marcas e tensões que emergiram na apresentação artística “Nenhuma a Menos”, realizada em forma de cortejo pelo grupo artístico e feminista “Madalenas da Luta Santa Catarina-SC” em Florianópolis, Santa Catarina, em 2019. Visa, com a análise dessa performance no corpo da cidade, contribuir com as discussões sobre as relações arte e vida, arte e cidade, artista e espectador/a.

¹⁰ Assumimos o gênero feminino em todo o artigo por estarmos tratando de grupos femininos/feministas.

Método

Na condição de pesquisadora/participante (MARASCHIN, 2004; AMADOR; LARAZZOTTO; SANTOS, 2011) a primeira autora¹¹ esteve inserida nas atividades artísticas e interventivas do grupo desde meados de 2018. Essa inserção ocorreu de forma que o corpo da pesquisadora também fosse marcado pela experiência, a partir do lugar de “participação observante” (WACQUANT, 2002) em que o “observador torna-se um experimentador; a experimentação, um meio a serviço da observação” (VILLELA, 2002, p. 221). As informações aqui apresentadas, por conseguinte, provêm de registros do diário de campo, fotos dos arquivos pessoais e do grupo e conversas com as artistas, assim como com a descrição da própria experiência nesse processo.

O grupo de teatro das oprimidas “Madalenas na Luta Santa Catarina” reúne mulheres que se apresentam como “artistas-militantes-feministas, atuantes em movimentos sociais para a superação da sociedade capitalista, machista, racista, homofóbica e patriarcal”¹². Fundamentadas teoricamente no Teatro do/as Oprimido/as (BOAL, 2009; SANTOS, 2019) e no teatro político (COSTA, 2001), pretendem desenvolver um diálogo artístico sobre a situação da mulher na sociedade, na direção do combate das violências e problematização do machismo e opressões sofridas.

O grupo teatral teve início em 2010, quando cinco mulheres envolvidas com questões sindicais e artísticas em Florianópolis participaram do Laboratório Madalenas¹³, no Centro Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro (CTO-Rio). O laboratório era uma proposta estético-investigativa desenvolvida por Bárbara Santos e Alessandra Vanucci de problematizar por meio do teatro os mecanismos de opressão vivenciados pelas mulheres em sociedade. Em acordo com a proposta o laboratório teve a participação exclusiva de mulheres, de vários lugares do Brasil e de países da América

¹¹ Este capítulo é parte da tese da primeira autora, realizada com orientação da segunda autora.

¹² Descrição retirada da apresentação sobre o grupo da página do Facebook “Madalenas/GTO-SC” https://web.facebook.com/pg/madalenateatrodaoprimida.sc/about/?ref=page_internal, em 30 julho de 2019.

¹³ A partir da multiplicação formaram-se grupos pelo Brasil e alguns países da América Latina e África e constituíram a Rede Ma(g)dalena Internacional (SANTOS; VANUCCI, 2010; SANTOS, 2019). Para mais informações: <http://redmagdalena.blogspot.com.br>.

Latina e África. Posteriormente, transformou-se na Rede Ma(g)dalena Internacional de Teatro das Oprimidas, que compreende aproximadamente 23 grupos espalhados pelo mundo (SANTOS, 2019; CHIARI, 2013).

Atualmente, o grupo conta com aproximadamente 10 mulheres participando permanentemente, sendo variável o número de participantes durante as apresentações. Com idades que variam entre 20 anos a 69 anos, são mulheres oriundas de diversos segmentos sociais, sindicais e comunitários e que se interligam por apoiar a defesa dos direitos e o feminismo, sem necessariamente terem uma atuação anterior na arte.

Os encontros do grupo ocorrem semanalmente, com abertura para ingresso de novas participantes a qualquer momento, com a possibilidade de virem a integrar as apresentações artísticas, entre as quais o Cortejo “Nenhuma a Menos”, foco das discussões apresentadas neste texto.

Cortejo “Nenhuma a Menos”

“O estandarte abriu caminho nas ruas do centro da cidade, acompanhado da batida grave do tambor, que em disputa com os sons dos carros e outros ruídos, anunciava que a apresentação teatral começaria. Mas não havia platéia fixa, nem tampouco palco, era na via pública que estavam os espectadores e que seria realizada a apresentação na forma de um cortejo.” (Diário de campo da pesquisadora)

As fronteiras entre “palco” e público são tênues quando a apresentação acontece na rua, e testando esses limites, a performance “Nenhuma a menos” ocorre no caminho e no caminhar, percorrendo as ruas da cidade, em um circuito “nômade” (TURLE; TRINDADE, 2016). O cortejo, em sua historicidade, está relacionado a significações entre o sagrado e o profano, associado a festas, ritos religiosos, cívicos ou fúnebres. Na Grécia Antiga esteve associado ao profano das Dionisíacas, os grandes cortejos ao Deus Dionísio. Já na Idade Média, relacionado a eventos religiosos e monárquicos com pessoas

que desfilavam na cidade medieval, “reivindicando a cidade inteira como cenário” (CARLSON, 2012, p.21). No Brasil, o cortejo se aproxima também das expressões artísticas e religiosas populares.

No cortejo “Nenhuma a menos”, mulheres-artistas enfileiradas, uma atrás da outra, visibilizam mulheres-ausentes. Aquelas que não estão mais aqui para contar sua própria história e cuja memória é resgatada por aquelas que se denominam “Madalenas”¹⁴. Durante as apresentações as Madalenas estão com os rostos pintados com uma faixa vermelha na altura dos olhos, referenciando as pinturas tribais de luta; vestem blusas pretas em sinal de luto e saias com tecido lilás e roxo, cores que remetem aos movimentos feministas. Seguem enfileiradas atrás do estandarte, no qual se lê “Madalenas na Luta Teatro das Oprimidas Santa Catarina” e que é composto por uma imagem em que diversos corpos de mulheres estão ligados pelas mãos e de forma circular (figura 1).

Figura 1- Apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC.



Fonte: Site Marium

¹⁴ Maria Madalena é uma figura controversa e mítica no cristianismo, mulher que transita entre o pecado e santidade. (ASSIS; MUNERATTO, 2013)

A performance “Nenhuma a menos” é composta de 5 atos: o primeiro ocorre durante a caminhada e outros acontecem em paradas planejadas em pontos específicos da cidade. O cortejo não percorre a cidade de maneira aleatória, os pontos da cidade são escolhidos por serem lugares de referência histórica da cidade e/ou por sua concentração de pessoas. O percurso pelo centro histórico e comercial de Florianópolis é realizado, geralmente, passando em frente à Catedral Metropolitana, Praça XV de Novembro, Palácio Cruz e Souza, Esquina do Café Senadinho, Prédio da Previdência Social, até o Terminal de Integração Central (TICEN).

A presença daquelas mulheres vestidas com suas saias roxas e seus rostos pintados de vermelho, provoca diversas reações (figura 2). Algumas vezes, elas chamam a atenção de quem está em um prédio ou na rua, que se detém ou diminui o passo para acompanhar o que as artistas dizem, enquanto outros seguem seu caminho apressados pelas urgências do dia-a-dia. Uns se tornam espectadores do trajeto das Madalenas acompanhando o cortejo, outros apenas olham furtivamente aquele acontecimento.

Figura 2 - Cortejo das Madalenas na Luta SC- em performance no centro da cidade.



Fonte: Registro Dalva Brum

O primeiro ato da apresentação, que irrompe pelas ruas do centro da cidade, resgata memórias e também denuncia os possíveis esquecimentos relativos aos feminicídios que ocorrem no Brasil. Ao toque do tambor ouve-se em alto e bom som o nome de uma mulher, mas não é daquela que fala. O nome é de uma mulher que foi calada, é de uma mulher que consta nas notícias de feminicídio dos jornais. O nome é o mote para resgatar elementos das narrativas dos jornais, que são apresentados por cada uma das artistas

Afinal, todos os dias novos nomes passam a compor a extensa lista de femicídios, caracterizados segundo Meneghel e Portela (2017) por assassinatos de mulheres pelo fato de serem mulheres, ligados a motivos de “ódio, desprezo, prazer ou sentimento de propriedade” (p. 3079).

Os dados mostram que 1 mulher é morta a cada 2 horas no Brasil; isto significa que em um dia são 12 mulheres que perdem a vida violentamente (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA-FBSP, 2017).

O anúncio dos nomes no 1º ato do cortejo contrapõe-se ao esquecimento dos casos, com a problematização do sentenciamento de mulheres por uma sociedade patriarcal¹⁵. Logo, na performance a memória assume o sentido de

Memória-processo, reinvenção constante não de fatos, mas da possibilidade de sua leitura, o que com maior ou menor intensidade nos afeta de algum modo; compreensão de acontecimentos que agregam perspectivas outras e ângulos até então desconhecidos, não percebidos, não valorados, necessários à produção de relações outras, de memórias e relações com outros (ZANELLA, 2017, p.109).

Na relação entre memória-processo e denúncia, o primeiro ato – “#Nenhumaamemos”¹⁶ - destaca a recorrência e violência das ações

¹⁵ Patriarcado é um sistema de opressão, apropriação e exploração sobre as mulheres, em que prevalecem ideias de subordinação e inferiorização feminina. (CISNE, 2015)

¹⁶ “Nenhuma a menos” ou “Ni una menos” é um movimento surgido na Argentina. Em 2016, o violento assassinato de Luciana Pérez (16 anos) mobilizou não só mulheres argentinas, mas de toda América Latina na luta contra o fim da violência de gênero em todas as suas manifestações.

masculinas nos casos de feminicídio, ao apresentar o nome da mulher, idade, como foi assassinada, local e ano. Desse modo, visibiliza para o público o que por muito tempo esteve na ordem do privado, do lar, da vida pessoal, em que mulheres sofrem diversas violências (física, psicológica, sexual e patrimonial) nas relações pessoais e afetivas, a ponto de chegarem à condição de vítimas de feminicídio.

O dito popular conhecido e proferido por muitas gerações de que “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, é contraposto pelo enunciado “o pessoal é político”¹⁷, a partir das problematizações realizadas na década de 1970 pelos movimentos sociais e feministas que colocam em evidência que a violência doméstica contra a mulher não pode permanecer na instância do privado (SAFFIOTI, 2001; Santos; Izumino, 2005; PASINATO, 2010).

Assim, o resgate da memória para os casos de violência doméstica se reveste de um caráter ético-político, trazendo a discussão da vida cotidiana para as artes. Entendendo, conforme Vygotsky (1999), que obra de arte reflete e refrata o contexto histórico-cultural e o artista recorre a elementos do seu tempo para produção da mesma. Uma vez que “a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (VYGOSTKY, 1999 p.308).

O segundo ato, intitulado “Não estão todas, Nenhum direito a menos”, se constitui pela parada em forma de círculo, momento em que as artistas falam com seus corpos voltados para a parte externa do círculo. Seus olhares buscam os olhares dos/das espectadores/as, proferindo a frase “não estão aqui as mulheres... que foram presas e sofreram torturas na América Latina; não estão as vítimas de abortos clandestinos, mulheres vítimas de abuso sexual, exploração e tráfico de pessoas”, as artistas continuam apontando outras formas de violação de direitos contra as mulheres.

Sem associar a nomes, a proposta é entender que muitos corpos femininos ainda continuam sujeitos a regimes de exploração semelhantes aos que oprimiram as antepassadas, condições que ainda se apresentam hoje, enquanto forças discursivas e enunciativas em disputa na arena de sentidos.

¹⁷ Essa expressão foi cunhada pela ativista estadunidense Carol Hanish, em texto de título homônimo (1969).

Segue-se para o terceiro ato – “o corpo que cai”. Uma das mulheres percorre o interior do círculo em busca do olhar das outras mulheres, como uma súplica pelo apoio. Sem sucesso, ela cai representando mais uma morte (Figura 3). Esse corpo simboliza a morte de diversas mulheres que buscaram o apoio da sociedade, mas que não obtiveram ou foram negligenciadas em suas solicitações.

Figura 3 - Apresentação Madalenas na Luta SC 3º ato “o corpo que cai”



Fonte: Arquivo do grupo Madalenas na Luta-SC

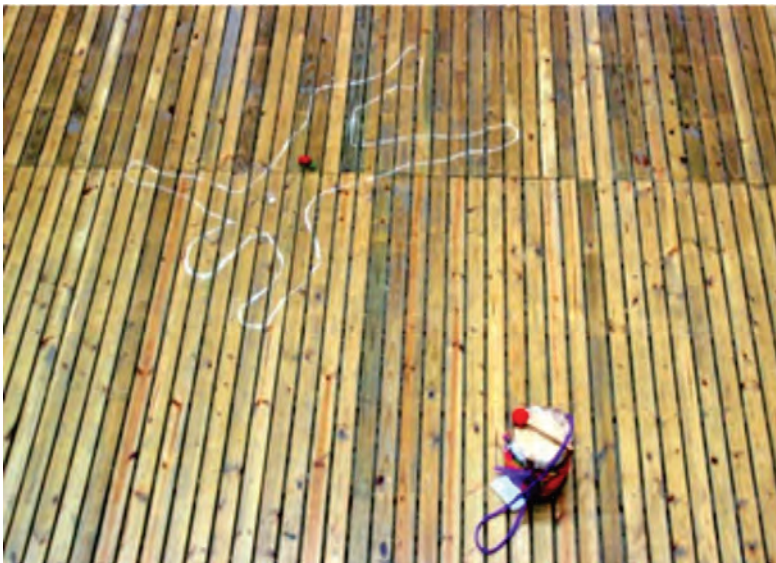
Após a queda/morte as mulheres olham para o interior do círculo com pesar: ali jaz mais uma vida ceifada pela violência. Nesse que seria o momento de luto, também se pensa na luta, em uma fusão de sentidos que alertam para que as vidas perdidas sejam enlutadas e não percam seu valor para números e dados estatísticos. Afinal, quais vidas são passíveis de luto? Já questionava em seu livro *Quadros de Guerra* Judith Butler (2015, p.66) que, também afirma que “o luto público está inteiramente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça, ou, na verdade, de uma perda irreparável” e nisso reside, segundo ela, seu “enorme potencial político”. Determinadas mortes não se perderam no esquecimento, mas reverberaram de

diversos modos causando movimentos e manifestações, como é o caso de Marielle Franco, que continua gerando a pergunta “Quem mandou matar?”

O quarto ato é composto pelo “desenho da silhueta”: uma integrante da roda contorna o corpo caído com tinta lilás ou giz, imprimindo na calçada a marca que restará como vestígio da performance, como resto da violência anunciada. Enquanto isso são enunciados os dados das diversas violências (física, simbólica e social) contra as mulheres, relacionando-os a elementos interseccionais como classe, raça, gênero, entre outros, que normalmente intensificam a violação de direitos.

O desenho da silhueta marca o lugar da queda/morte de mais uma mulher. Por conseguinte, a silhueta se tornará um rastro da performance e das vidas ceifadas de mulheres anônimas, compondo com a cidade mais uma das marcas que se encontram em seu caminho (Figura 4).

Figura 4 –Imagem obtida após apresentação do Cortejo Madalenas na Luta SC.



Fonte: Arquivo do grupo Madalenas na Luta-SC.

O quinto ato é realizado pelo “renascer do corpo pela força das mulheres”, em que a Madalena que estava pintando volta a integrar o círculo e convida as outras a darem as mãos para, juntas e de mãos dadas, levantarem o corpo que está caído. Convidam a personagem que estava no chão a fazer parte daquele grupo; a mulher não mais caída recebe então uma rosa vermelha e a deposita em cima da silhueta, enquanto outra Madalena acende uma vela. Uma terceira artista do grupo posiciona-se ao centro do círculo e declama o poema Pulso Aberto, de Maria Resende¹⁸:

Somos deusas e escravas há milhares de gerações./ Dentes afiados, no escuro de entre as pernas, veneno na ponta da cauda./ Bruxas, putas, loucas, santas./ Somos as que sangram sem ferida, Donas do prazer, Donas da dor/ As invisíveis, as perigosas/ As pecadoras, as predadoras, Insaciáveis e geradoras/ Os corpos, secretas casas./ Somos seres de unhas e tetas, Caminhando aos milhares, as estradas./ Somos a terra e a semente, Carne de aluguel em alma de rainha/ As submissas, as bacantes, As que procriam e as que não/ Somos as que evitam o desastre. As que inventam a vida. / As que adiam o fim... Mulher... Mulher, Multidão!

Ao final da poesia, as Madalenas iniciam um movimento de roda cantarolando: “Companheira me ajude que eu não posso andar só, eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor”. Juntas convidam quem assistiu à apresentação, sem distinção, a compor uma grande ciranda, para assim, de mãos dadas e cantando, participarem da finalização da apresentação.

Esse formato de apresentação se repete pelo menos em 3 a 5 pontos da cidade. A intervenção artística se estrutura no cortejo que continua seu percurso com a cidade. Por conseguinte, as artistas marcam e são marcadas na/pela cidade, como discorre Nogueira:

¹⁸ Poesia retirada da página “Literatura.br” <http://www.literaturabr.com/2017/05/03/poesia-de-maria-rezende/>. Para informações sobre a autora <http://www.mariadapoesia.com/>

De dentro, imersos em narrativas, lugares, experiências, a cidade nos habita. Sujamo-nos de cidade a todo tempo, somos marcados por ela e, aí, necessariamente, deixamos nossas marcas. Somos feitos de cidade, seus tempos, modos, sua memória. Fazemos a cidade com nossos corpos e palavras, com os usos (NOGUEIRA, 2013, p. 38).

A citação nos permite refletir sobre as relações que se estabelece com a cidade na ação artística, mas também cotidiana. Convida a pensar: quais as tensões e dissensos que podem se estabelecer na tríade espetáculo-artista-espectador no âmbito da rua? Além de pensar que é na ação com a cidade e com os/as espectadores/as que a intervenção artística dialoga. Mássimo Canevacci (2013, p.14) lembra que “uma obra vira obra de arte só quando é vivificada pelo expectador que vira expect-ator”. Pois na condição de espectadora, a pessoa observa, interpreta e elabora a obra de arte em uma “síntese criadora secundária” (VYGOTSKY, 1999), resultado de um complexo processo psíquico de associação e memorização, que transformam os materiais que compõem o artefato artístico em um todo, uma figura, um pensamento, ao qual são incorporados saberes e sentimentos. Segundo Rancière (2012, p. 17) os/as espectadores/as “são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. Através do olhar e dos efeitos que a performance provoca no corpo, observam, selecionam, interpretam e compõem sua própria arte com os elementos apresentados (ibid).

A ideia de que aquele que assiste a obra pode co-cria-la na relação que com ela estabelece, é algo amplamente debatido por diversos autores. Contudo, refletir sobre que ações e reações são possíveis ao/a espectador/a no diálogo com a arte é, no mínimo, objeto para uma observação mais atenta no entendimento das possibilidades da arte. Inclusive nos leva a pensar que nesse encontro é possível “metamorfizar a obra e a si mesmo” (ZANELLA, 2013, p. 14)

Descreveremos, a seguir, um acontecimento presenciado pela primeira autora durante a apresentação do Cortejo e que nos permite discutir essa questão.

“O que ela fez?” vozes dissonantes ressoando na cidade

O cortejo foi a rua no dia 14 de fevereiro de 2019 articulado com a organização das atividades do 8M de Santa Catarina¹⁹. O som do tambor anunciava o início da primeira cena- #Nenhuma a menos. Enfileiradas uma atrás da outra, as 12 mulheres depois de passar em frente ao Palácio Cruz e Souza (Figura 1), antigo Palácio do Governo do Estado e hoje Museu Histórico de Santa Catarina, seguiram pela rua Felipe Schimidt²⁰, rua de grande movimento e circulação de pedestres.

Eis que o tambor toca e a primeira Madalena resgata a memória de “Jaqueline Alves, 53 anos, assassinada a facadas pelo namorado em Florianópolis, em abril de 2018”.²¹ O som do tambor ressoa novamente e a segunda Madalena, olhando para os passantes, fala sobre mais uma vítima de feminicídio: “Paula Patrícia de Melo - 38 anos, morta por 21 facadas pelo namorado, no ABC Paulista, em fevereiro de 2019”. Logo em seguida, se escuta uma voz desconhecida de fora do cortejo, questionando as participantes: “O que ela fez?”.

O tambor toca e a terceira Madalena relembra o caso de Francisca das Chagas Silva, 34 anos, sindicalista quilombola, assassinada por estrangulamento no Maranhão, em 2016. Mais uma vez ouvimos a voz em diálogo com a apresentação, perguntando novamente: “O que ela fez?”.

Esse participante desconhecido repetiu a pergunta “O que ela fez?” aproximadamente 8 vezes, enquanto falávamos os nomes das mulheres. O tom e timbre informavam que o enunciante era um homem. Um espectador que estava respondendo à intervenção realizada pelo grupo artístico. Como estávamos em um ponto de grande circulação de pessoas, não identificamos quem falava, mas a voz dele ressoava de forma questionadora sobre os motivos que levaram a

¹⁹ O 8M é um movimento internacional, o qual teve início em 2017 e reforçou a motivação política e de luta por direitos para o dia Internacional das Mulheres. Movimento com o qual as Madalenas na Luta têm articulação, assim como apoia as ações da Marcha Mundial das Mulheres.

²⁰ Rua Felipe Schimidt é uma das mais antigas ruas comerciais da cidade. Tem um trecho entre a Praça XV até a rua Álvaro de Carvalho que é preenchida por um calçadão, sendo exclusiva para pedestre. Neste trecho encontram-se pontos de referência da cidade como a Esquina Democrática e o conhecido “Senadinho” ou Café Ponto Chic, que foi um ponto histórico e lugar de início da “Novembrada”.

²¹ Todos os nomes de mulheres do cortejo são retirados de publicações de jornais de ampla circulação nacional.

morte aquelas mulheres. Seu questionamento apontava diretamente para as mulheres e não seus executores, corroborando com o discurso conservador de que a mulher motivou de algum modo a violência. Essa voz, em conseqüente, fazia eco à compreensão vigente em parte da sociedade brasileira de que a morte de uma mulher se justifica quando relacionado a questões da honra do parceiro e/ou por não cumprirem o papel de gênero designado pela cultura (CAETANO, 2019; MENEGHEL; PORTELLA, 2017).

O cortejo seguiu o caminho não tendo mais a intervenção do espectador supracitado, mas aquela pergunta ficou ressoando para várias das Madalenas, que relataram, após o final da apresentação, de formas distintas como perceberam o enunciado. Para algumas, gerou indignação; para outras, respostas corporais como arrepios e sentimento de receio/medo, para a pesquisadora como para todas o desconforto diante daquela voz que incorporava ao cortejo um discurso machista e conservador, para não dizer misógino, carregado de sentidos de culpabilização da vítima.

Apesar da intervenção do espectador ter sido pontual, ela foi marcada por uma resposta direta ao que estávamos apresentando. Compôs com a apresentação, uma vez que ele aguardava a pausa entre falas no cortejo para fazer o questionamento, em um embate dialógico entre falas e pontos de vista, que se apresentou extremamente polarizado principalmente no período próximo das eleições de 2018.

Na performance aqui relatada é possível verificar a tensão entre diferentes vozes sociais, compreendidas como visões de mundo e personificadas na linguagem, em enunciados que comunicam diferentes pontos de vista num claro embate dialógico (BAKHTIN, 2011; VOLÓCHINOV, 2017). O dialogismo supõe, sempre, pessoas em relação numa arena de negociação de sentidos que fundamentam e expressam a singularidade do eu em sua relação com o outro e, simultaneamente, com o social. Conforme Silvia Da Ros (2006, p.224), o dialogismo “caracteriza o conceito de acontecimento discursivo onde a diversidade encontra campo fértil no confronto de valores produzidos e produtores de diferentes lugares sociais”.

Para Bakhtin (2011), a obra de arte só existe enquanto criação do artista no diálogo com um outro, enquanto produzida em um

determinado cronotopo²², isto é, um tempo-espaço que constitui alguns de seus múltiplos sentidos. Tais sentidos se atualizam/transformam/reformam quando a obra é vivenciada por um outro contemplador, em um cronotopo outro que constitui as possibilidades de leitura da própria obra.

Os enunciados das Madalenas, ao lembrarem as vítimas de feminicídio, tornam audíveis vozes que se contrapõem à invisibilização dos altos índices de violência contra mulheres no Brasil. Justamente entre esse coro de vozes é que insurge compondo com e tensionando a performance, uma voz outra: “O que ela fez?”. Trata-se de um enunciado não apenas de um homem que acompanha o cortejo das Madalenas, mas representa uma parcela da sociedade brasileira que atribui a mulher a responsabilidade pela violência sofrida.

Ao apresentar pesquisa por amostragem sobre percepção social o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada -IPEA (2014, p.23) divulgou que 58,5% das pessoas entrevistadas concordam que “se as mulheres soubessem como se comportar, haveria menos estupros”. A concordância com o enunciado corrobora com a perspectiva de culpabilização da vítima, em que o comportamento da mulher justificaria a ação violenta do homem. Segundo essa perspectiva, a lógica é invertida, o foco sai do agressor e passa para a mulher, que é avaliada por parâmetros morais - em que se questiona o ambiente em que estava, roupa que usava ou ação que realizava - fatores que poderiam ser atenuantes para o agressor (SOUZA, 2017). Nesse sentido outra afirmativa da pesquisa do IPEA (2014) apresenta que 25% das pessoas entrevistadas concordam que “mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas”, evidenciando uma visão controladora e punitiva sobre o corpo da mulher que se relaciona a lógica machista e o que para algumas teóricas feministas, como a estadunidense Susan Brownmiller, foi denominado nos anos de 1970 de “cultura do estupro”²³.

²² O conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin (1993) afirma o tempo e o espaço como instâncias indissociáveis nas quais se estruturam sócio-historicamente as relações sociais.

²³ Na cultura do estupro se tolera e muitas vezes se incentiva a violência sexual, com a vítima culpabilizada pelo ocorrido, avaliando a adequação do comportamento da vítima (SOUZA, 2017).

Considerações Finais

A obra de arte se produz relacionada a um contexto histórico-cultural-artístico, como já afirmaram teóricos como Bakhtin e Vygostky, contudo seu efeito é da ordem do imprevisível quando está exposta, pois ela abre para possibilidades de interpretações diversas e para disputas, movidas por posicionamentos e condições axiológicas antagônicas.

A apresentação da performance e intervenção do espectador/interlocutor visibiliza as tensões entre os enunciados que ecoam vozes de tempos e espaços vários. Enquanto há a busca de manutenção de determinada ordem social, existe a contraposição de lutas plurais em prol de lugares sociais para as mulheres, distantes dos hegemonicamente instituídos por lógicas patriarcais, sexistas, machistas.

A ação inesperada do espectador na performance nos faz refletir sobre o momento histórico social, pois o crescimento de discursos conservadores e misóginos têm ocorrido com frequência na sociedade brasileira. O que tem propiciado o embate e enfrentamento de vozes sociais divergentes em um palco que se está em disputa, e do qual não podemos nos eximir. A luta contra as desigualdades, contra violências de qualquer ordem, continua demandando ações constantes e a afirmação da necessidade de acolhermos modos de vida plurais.

Referências

AMADOR, Fernanda. Spanier.; LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini; SANTOS, Nair Iracema dos Santos. dos. Pesquisar-Agir, Pesquisar-Intervir, Pesquisar-Interferir. **Revista Polis e Psique**, v.5, n°.2, p.228–248, 2011.

BAKTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BERRI, Bruna.; ZANELLA, Andrea Vieira; ASSIS, Neiva de. Imagens da cidade: o projeto ArteUrbe. **Rev. Polis e Psique**, v.5, n.2, p.123 – 149, 2015.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro- resistência urbana. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v.21, n.2, p.337-349, 2009.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOURRIAD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAETANO, Nina. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de resistência. **Revista Aspas**, v.8, n.1, p. 7–23, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p7-23>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

CANEVACCI, Máximo. Prefácio. In: ZANELLA, A. V. **Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. **O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-22, agosto- dezembro 2012.

CISNE, Mirla. Direitos humanos e violência contra as mulheres: uma luta contra a sociedade patriarcal-racista-capitalista. **Serviço Social Em Revista**, v. 18, n. 1, p. 138–154, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/1679-4842.2015v18n1p138>, Acesso em 14 de junho de 2019.

CHIARI, Gabriela Serpa. **Laboratório Madalenas - Teatro das Oprimidas**. Inovação Pedagógica para o Gênero Feminino. Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO, 2013.

COSTA, Iná Camargo. Teatro político no Brasil. **Trans/Form/Ação**, v. 24 n.1, p. 113-120, 2001. Disponível em <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732001000100008>.. Acesso em: 14 de maio de 2019.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA/FBSP. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**, ano 11, São Paulo: FBSP, 2017.

FREIRE, Maria Cristina Machado. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FURTADO, Janaina Rocha.; ZANELLA, Andrea. Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos, **Psicologia em Revista**, v.13, n.º 2, p. 309-324, dez 2007.

DA ROS, Sílvia Zanatta. Imagem, Discursos e Dialogismo: questões metodológicas. In: DA ROS, S. Z.; MAHEIRIE; K.; ZANELLA, A. V. (Orgs). **Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação**: sujeitos e (em) experiência. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, pp- 221-238.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: HARVEY, David et al (Orgs.). **Cidades rebeldes**: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Editora Boitempo Editorial, 2015, pp. 50-65.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MARASCHIN, Cleci. Pesquisar e Intervir. **Psicologia & Sociedade**, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a08.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

MENEGHEL, Stela Nazareth; PORTELLA, Ana Paula. Femicídios: conceitos, tipos e cenários. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 22, n.º 9, p. 3077–3086, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-81232017229.11412017>. Acesso em: 20 de julho de 2019.

NOGUEIRA, Maria Luiza Magalhães. Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada. 2013. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Minas Gerais.

PASINATO, Wânia. 'Femicídios.'e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu** (UNICAMP. Impresso), v. 37, p. 219-246, 2011.

PINHO, Armando. F.; OLIVEIRA, João Manuel de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. **Ex Aequo**, v.27, p.56–76, 2013.

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, v.3, nº4, p. 98, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.18542/arteriais.v3i4.4868>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

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

SAFFIOTI, Heleieth Iara. Bongiovani. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, v.16, p.115- 136, 2001.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas**. Estéticas Feministas para poéticas políticas. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SANTOS, Bárbara; VANNUCCI, Alessandra. **Laboratório Madalenas Teatro das Oprimidas**. 2010. Disponível em: <http://redmagdalena.blogspot.com/>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

SANTOS, C. M.; IZUMINO, W.P. Violência contra as mulheres e violência de gênero. Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. **Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe**, v. 16, p. 147-164, 2005.

SOUSA, Renata Floriano. de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, v.25, n. 1, p. 9-29, 2017.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua no Brasil**: a luta pelo próprio espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VILLELA, Jorge Mattar. Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 8, n. 2, p. 220-222, Out. 2002 .

VOLÓCHINOV, Valentin. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

ZANELLA, Andrea Vieira. **Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

ZANELLA, Andrea Vieira. **Entre Galerias e Museus**: diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

ZONTA, Grazielle Aline; ZANELLA, Andrea Vieira. Escritos nas paredes: tensões no contexto universitário. **Revista Polis e Psique**, v.9, n.º 1, p. 167-185, 2019.

Parte 2

Dialogando com artistas e obras de arte

Capítulo 5

“A vida invisível”: as cidades construídas pelas narrativas cinematográficas

Fabília Teixeira Borges

A vida invisível é um filme brasileiro, de Karim Aïnouz, estreado em 2019, baseado no livro “A vida invisível de Eurídice Gusmão”, de Martha Batalha. O título do filme teve uma supressão do nome de Eurídice Gusmão, talvez porque ele retratasse também outras vidas invisíveis, não só a da personagem Eurídice. É sobre este filme, que estava nos cartazes dos cinemas no momento da escrita deste texto, que pretendo partir minha reflexão. Uma reflexão que envereda pela cidade do Rio de Janeiro na década de 1950, pelas histórias construídas nas narrativas do filme, pela cultura patriarcal que constrói outras histórias, pela produção fílmica.

Guida, a irmã de Eurídice, uma senhora de 80 anos, encontra cartas da irmã falecida, que passou desde a adolescência desaparecida. A narrativa do filme, então, retoma estas histórias e as reproduz, em uma sequência lógica cronológica linear, para o entendimento do espectador. No cinema, a sequência, a luz, o plano e a perspectiva sugerem determinados significados que são interpretados pelo espectador. Xavier (1988, p. 56), descreve: “A montagem sugere, nos deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos, mais por força das contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente.”

A história se passa na Lapa, no Rio de Janeiro, nos anos de 1950. O filme está sendo exibido em cinemas de várias cidades nacionais e internacionais. Então, vários “Rios de Janeiro” são construídos. Um Rio da Guida. Um Rio da Eurídice. Um Rio de Janeiro tecido pelas histórias produzidas por uma cultura do patriarcado.

O filme inicia-se ambientando Guida e Eurídice em suas vidas jovens mostra a casa, as atividades do dia, o lazer, a família. A seguir, apresenta uma situação que será o mote para todo o filme, a origem de todo drama do filme: Guida se apaixona por um marinheiro Grego, e em um dia de festa, foge com ele para se casar na Grécia, em Atenas. Deixa apenas uma carta para a família dizendo o que aconteceu. Passa-se um tempo, e nada acontece como Guida planejou, seu namorado já era casado, o que faz Guida retornar para casa grávida, mas com muita esperança de recomeçar. Ao chegar em casa, a falta do piano de Eurídice, que casou e mudou para um bairro do Rio de Janeiro, é o lugar da mentira do pai: Eurídice passou no conservatório e está morando em Viena, na Áustria. É o que o pai diz para Guida sobre a irmã. Guida é expulsa de casa e, grávida, e se refugia nos cortiços do Rio de Janeiro. Este é o Rio de Guida! Sempre enveredada pela música, os bailes, as bebidas, a miséria, o sofrimento.

Eurídice, mora em um bairro de classe média no Rio. Vive uma vida confortável apesar do pouco dinheiro. Tem como sonho ser pianista e cursar o conservatório de Viena. E é nesse sonho que o pai (e toda a cultura patriarcal imperiosa) se ampara para roubar todo o resto de sua vida, seja com a irmã, seja para ser a esposa e mãe com a qual não sonhou ser. Então, Eurídice tem uma vida, casada, com filhos, “respeitada”. Uma vida supostamente almejada pelas mulheres, não digo apenas naquele tempo, mas onde o que foi almejado nem sempre veio de um desejo delas.

Separadas por mentiras, as irmãs vivem suas vidas pela metade, numa ânsia de se encontrarem. Quando Eurídice, já adulta, descobre toda a verdade e expressa sua frustração e revolta, é então diagnosticada com um distúrbio psiquiátrico e internada. Há muito tempo a loucura das mulheres serve para a manutenção do patriarcado.

O filme denuncia a violência do machismo e do patriarcado. Denuncia como sonhos são roubados. Estraçalhados. Despedaçados e espalhados pela cidade. As memórias não são do que aconteceu. A narrativa fílmica constrói memórias sobre o que não aconteceu. E é sobre o que não aconteceu, e o que poderia ter acontecido, que o filme denuncia e se relaciona com o espectador. São silêncios. São vidas invisíveis andando pela cidade.

As cidades nos filmes

O cinema provém de uma cultura urbana, nasceu, cresceu e se tornou adulto junto com as cidades-metrópoles (WIM WENDERS, 1994). Faz parte de seus lugares de diversões e de Flanêur. Ao adentrar as salas de cinema e assistirem a um filme, a interação estabelecida com a tela, constrói várias cidades possíveis, também mediadas pela imagem e pelas narrativas que esta cidade tem no filme, na cultura e também nas vivências pessoais com estes lugares. Então, esta história se passa entre a tela e os pensamentos do espectador. É uma história dinâmica, não apenas produzida pelo diretor, mas atualizada por cada interação estabelecida com os espectadores, como bem disse Munsterberg (1970), precisamos assistir a um filme com a cabeça cheia de ideias. Na história do cinema, as cidades são palcos das narrativas filmicas, ainda que baseadas em cidades e histórias de cidades reais, elas são sempre ficcionais, porque estão sempre contextualizadas em uma *mis en scene* que se organiza pelas narrativas. Mesmo nos documentários, a ficção e o processo de gerar o encantamento está sempre presente.

Munsterberg (1970) descreve que no cinema tudo se “regula pela atenção e pela desatenção” (p.28). A leitura do filme é mediada por nossas experiências e pela intencionalidade do Diretor/Produtor. O filme é uma produção coletiva que trata do cotidiano. Mesmo nos filmes de ficção é o homem que se apresenta com seus desejos, medos e anseios. A história é uma forma de exteriorizar ideologias, pensamentos e ações. Sobre isto, conclui-se que foca-se a atenção na tela, mas é ela que me olha e me abocanha com seus múltiplos artifícios para nos captar. A experiência de ir ao cinema não apenas contribui para a construção da narrativa do filme, mas toda a contextualização para que esta narrativa aconteça.

Há toda uma ambientação, um espaço, um ritual e um encontro marcado com a história que será contada: uma *mise en scène*. Cada pessoa chega com motivações, esperanças, expectativas e histórias diferentes. A expectativa de cada um e a escolha da história a ser vista ganha informações e argumentos nas críticas dos jornais, nas sinopses, nas críticas dos filmes, nas avaliações dos jornais, nas conversas com quem já assistiu ao filme. Muitas vezes, escolhe-se

também o “mocinho” e o “vilão”. Neste aspecto, a narrativa do filme já vem antecipada com conhecimentos já construídos antes do filme. Nestas histórias elas próprias também geram histórias. Tais escolhas, possuem significados em nossas experiências de outras sessões e filmes. Não são atores apenas. São personagens que pulam das fantasias, construídas socialmente e culturalmente por um marketing e uma indústria cultural, para ganhar formas e vidas na grande tela que nos engole. Canevacci (1984) destaca que “o cinema possui um enigma mítico em seu poder de atração” (...)

A linguagem cinematográfica é elaborada no sentido de garantir um processo de sedução do público. Menezes (2003) descreve vários documentários produzidos em que a realidade se apresentava bem diferente do que a vivida pelos grupos pesquisados. Isto aconteceu, principalmente no início da história do cinema, mas ainda hoje, a edição, a escolha das imagens e o processo de filmagem induzem a construção de significados mediados pela intencionalidade do diretor e pela ficção da história. Em contrapartida a esta ideia, mesmo na ficção é sobre as pessoas que se fala, ao mesmo tempo são os grupos que produzem estas histórias, o que conferem a elas um elemento de realidade que não podem ser descartados. Portanto, cada filme é ao mesmo tempo ficcional e um documentário de nossas realidades. Transitam entre a realidade e o que produzimos em nossas fantasias. A vida invisível não escapa disto, possui vários elementos que nos remetem tanto a um Rio de Janeiro dos anos 40, como outros Rios de Janeiros que são produzidos pelas histórias de Eurídice, de Guida e de seus pais.

No livro “Cidades invisíveis”, Ítalo Calvino descreve 55 cidades de forma a enquadrá-las em 11 categorias. Com estas descrições, consegue destacar que o “urbano é feito de uma matéria não manipulável, rebelde, caprichosa (...) além de descrever que cada cidade é única na sua paisagem e na construção do seu espaço pelos seus habitantes, e que o número de possíveis cidades é infinito.”(p. 1). Na visita a estas cidades, Marco Polo não as inventa, mas traduz, não seu caráter fabulatório, mas suas virtualidades, sua não materialidade urbana. (RODRIGUES; BAPTISTA, 2010).

Cabe dizer que meu interesse aqui, não são as cidades cinematográficas, mas as que são construídas pelas possíveis

narrativas fílmicas, portanto, tal como Ítalo Calvino (2015), esse capítulo tem como foco as possibilidades da não-materialidade das cidades. De como essas cidades podem ser construídas pelas narrativas diferenciadas de cada filme. “Desse modo, pela narrativa, os desdobramentos de uma cidade em muitas indicam a compreensão de que no finito (em uma cidade apenas, em uma rua, em um objeto...) possa se dar o infinito.” (RODRIGUES; BAPTISTA, 2010, p. 425). Destaco aqui, três filmes, além da Vida Invisível (que é o nosso ancoradouro), para refletirmos sobre as construções das cidades no cinema: DogVille (2003), A vila (2004) e Meia- Noite em Paris (2011).

Em Dogville (2003), e também em Manderlay (2005), Lars von Trier usa como cenário uma cidade (Dogville): um palco com marcações de giz pelo chão. Assemelha-se a uma estrutura de teatro, mas constitui a cidade do filme como a grande inovação da narrativa. A cidade não existe ali, existe na força do enredo do filme, nas histórias das personagens, na capacidade de interação e construção imagética dos espectadores. Todo o cenário do filme restringe-se a este palco marcado. É uma cidade ficcional, mas também é uma cidade que possui muito elementos que identificamos nas cidades reais: casas, ruas, carros, igreja. E são sobre esses elementos que conseguimos construir possíveis Dogville, com histórias e eventos possíveis. A relação entre a realidade e a fantasia que o diretor sugere, mas com que os espectadores articulam em suas interações com a tela, permite um entrosamento com a linguagem fílmica, ainda que diferenciada de outras produções. Por certo que é um cenário retratado diferentemente, mas ao mesmo tempo que exige do espectador uma capacidade de participação ativa na história. É ele que constrói cada espaço da cidade com as referências que os produtores e diretores disponibilizaram, mas também com todas suas memórias e vivências. No entanto, o enredo do filme não questiona a veracidade daquela cidade.

Figura 1- Cenário do filme Dogville



Fonte site: Medium²⁴

Já em “A vila” (2004), de M. Night Shyamalan, o filme se passa em uma cidade ficcional. Não apenas ficcional pela narrativa do filme, mas porque a própria história do filme é a criação de um local deslocado em tempo e espaço do mundo de onde os habitantes (anciãos) viviam antes. Cria-se a estrutura, as leis, as normas, a estética da cidade e, principalmente, cria-se as estratégias de conservar a vila como uma verdade para os que assim a conheceram. Criam-se os mitos. A história é a de um vilarejo cercada de florestas onde há criaturas que ameaçam os animais e os habitantes desta cidade. Ao mesmo tempo que é uma ameaça, as criaturas são também a forma de uma “suposta” proteção à pacata vida ali estabelecida. O vilarejo é uma ficção, no enredo e na linguagem fílmica. Tudo que foi criado para garantir uma ordem social e pacífica, desconsidera que a humanidade das pessoas faz parte desta criação, portanto de uma imprevisibilidade e de acontecimentos que não se pode controlar.

No filme “Meia-noite em Paris” Woody Allen o que é construído é uma Paris que transita entre tempo, espaço e histórias. A história relata a viagem de Gil Pender, um bem-sucedido roteirista

²⁴ Disponível em: <https://medium.com/@sheborg/dogville-e-manderlay-de-lars-von-trier-so-b-uma-perspectiva-hegeliana-70918dff960>

americano, com sua noiva a Paris. O sonho de Gil é de ser um escritor bem-sucedido. Em uma noite andando pela cidade, Gil encontra uma passagem no tempo e retorna aos anos de 1920. E a partir daí, encontra pessoas como famosos escritores, como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, os artistas plásticos Picasso, Matisse, entre outros, além dos surrealistas Salvador Dalí e Luís Buñuel. A Paris que se apresenta transita entre passado e presente, entre grandes histórias e personagens, para se atualizar na contemporaneidade.

São exemplos de como as histórias fílmicas organizam espaços e tempos em suas narrativas. Todas as cidades são ficcionais, sejam as totalmente criadas para o enredo do filme, seja as que, a partir das cidades reais, emprestam suas formas territoriais, simbólicas e políticas para a expressão e a produção das narrativas. Passam, então, a serem cidades que esteticamente se engajam na proposta política do diretor/produtores. Nascem para a história, morrem com a história.

As mulheres no cinema e nas cidades

No filme “A vida invisível”, o Rio de Janeiro é enredado pela vivência de um machismo que interfere nos sonhos e planos de Guida e Eurídice. O uso e a circulação pelo espaço urbano coincidem com estas interferências. Concordamos com Butler (2003) quando ressalta que a cultura pode ser tão rígida quanto uma posição baseada nos pressupostos biológicos do corpo. E, mesmo com o advento da revolução industrial, dos métodos contraceptivos com a adesão da mulher ao trabalho fora do lar e com a maternidade sendo alvo de reflexão como uma possível escolha e não como uma determinação natural do ser-mulher, percebe-se, ainda, a manutenção da condição feminina como mãe inerente ao *ser mulher*.

No cinema, a mulher sempre apareceu, também, como uma figura passiva na lógica do olhar masculino (MULVEY, 1983). Kaplan (em entrevista a LOPES, 2002) ressalta que durante muito tempo as mulheres apareciam nos filmes com seus papéis convencionais de mães e esposas e temas relacionados a estes posicionamentos da mulher eram enfatizados. Já na década de 80 várias outras tramas foram incorporadas a estas temáticas, como a mãe solteira, separada, os pais solteiros. “Pais solteiros e pais divorciados cuidando de

crianças nas férias agora são comuns na sociedade e nos filmes” (Kaplan em entrevista a LOPES, 2002, p.215).

A presença da mulher no filme também tem a função de ‘ser olhada’ destacando sua característica passiva mediante um olhar ativo masculino, ou de uma lógica masculina na organização dos posicionamentos femininos da sociedade. Para Kaplan (em entrevista a LOPES, 2002) “também parecia, às vezes que as próprias mulheres estavam presas às armadilhas das idéias masculinas sobre a mulher” (p.212). As idéias feministas, no entanto, reivindicaram “alternativas para a mulher na construção de novas subjetividades.” (p.212). Mulvey (1983), em seu primeiro artigo, *Prazer visual e cinema narrativo*, sobre as mulheres no cinema, faz uma análise dos filmes *hollywoodianos* em função das características ativa/passiva dos gêneros. Para a autora a mulher figurava como uma imagem mediante um olhar que era sempre masculino, em que a imagem é passiva e o olhar ativo. Sobre isto declara:

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espetáculo, ele substitui esse olhar da tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas²⁵ representadas pela mulher enquanto espetáculo. (MULVEY, 1983, p.445)

A autora destaca, ainda, que nos filmes ditos de olhar masculino, tanto feitos por homens quanto por mulheres, a mulher aparece como um “elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum” (p.444), sua presença funciona em dois aspectos, tanto como objeto erótico dos personagens quanto do público. Maluf, Mello e Pedro (2005) ressaltam que há na produção de Laura Mulvey, tanto intelectual quanto fílmica, uma quebra dos regimes de prazer visual dos filmes como “uma única possibilidade de construção de um contra cinema” (p.343) e um novo reposicionamento da mulher no cinema. Kaplan (2004) também

²⁵ Sobre diegético entende-se no cinema, “o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu espaço denotado” (AUMONT E MARIE, 2003, p. 77)

ressalta a necessidade de se olhar para este outro com um novo olhar na figura feminina nos filmes.

Por isso, o filme *A vida invisível*, apesar de retratar as mulheres como passivas, estabelece uma denúncia sobre os abusos masculinos, seja do pai, do marido, dos amantes, da sociedade. Apesar do filme ser de um diretor (e não de uma diretora) o olhar sobre elas é diferenciado. É um olhar no lugar da mulher invisibilizada, até porque o livro que deu origem ao filme é de uma escritora: Martha Batalha. A bela tradução do livro em filme se deve à sensibilidade do Diretor Karim Aïnouz, que parece fazer parte de sua obra cinematográfica. Seu primeiro longa, *Madame Satã* (2002) desloca seu olhar masculino para o de um travesti, ganhou 21 prêmios dos 35 indicados, e é considerado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Também em “*O Céu de Sueli* (2006), Aïnouz atravessa a narrativa pelo olhar de uma mulher: Sueli.

No filme, a cidade de Guida é expressa pela boemia da Lapa da década de 50. Também é a cidade de *Madame Satã*. É um lugar de bailes, de bares, de bebidas, de danças, de músicas e também da prostituição, onde vez por outra Guida caminha. Sua vida é excluída das mulheres honradas, é cheia de sofrimento e de choros, mas também é de diversão, de desejos, de danças e de sorrisos. É cheia de escolhas. Em vários momentos é possível ver Guida se divertindo e sorrindo, ainda que ao voltar para casa depare-se com as dificuldades de ser uma mulher livre. Guida é uma mulher livre e exerce o poder de sua liberdade. Com ou sem sofrimento.

Já Eurídice se enreda pela prisão de um patriarcado estrutural. Supostamente, tem um “bom casamento” com um homem trabalhador e honesto, mas que não respeita seus desejos, seus sonhos e sua individualidade. Sua vida agrada a seus pais, mas há dúvidas se agrada a si mesma. Engravidada em um momento não desejado, possui uma rotina que não planejou, tem que desistir de ser pianista e cursar um conservatório, ainda que esse sonho seja o que mais mobiliza suas motivações e alegria. E além de tudo é privada do convívio com sua irmã. Eurídice sorri pouco ou quase nada. É diagnosticada com uma psicose quando por uma vida que não lhe agrada, cheia de segredos e mentiras, expressa toda sua insatisfação. É assim: a loucura se

produz naquilo que não convém. Naquilo que incomoda a sociedade. Naquilo que pode destoar do que está planejado culturalmente. Uma mulher que está insatisfeita é uma mulher destoada da rua, da casa, da cidade.

Caminhando pelas cidades...

Peixoto (2004) destaca que o deslocamento pela cidade é que traz sua percepção. Se assim o é, então é a partir do deslocamento do olhar sobre a tela que as cidades fílmicas se constroem para seus espectadores. Não apenas como cidades reais, mas como cidades que se tecem com seus entornos narrativos.

Para finalizar fazemos uma reflexão sobre a concepção das cidades produzidas pelas narrativas fílmicas. Partimos do filme “A vida invisível” para discutir como a cidade do Rio de Janeiro abre possibilidade para pensar o transitar das personagens femininas orientadas por um discurso machista e patriarcal.

Ao abordamos outras cidades em outros filmes, como: *Dogville* (2009), *A vila* (2012), *Meia-noite em Paris* (2005) e *Madame Satã* (2002), percebemos que cinema não apenas faz parte do mundo metropolitano, de seu aspecto de lazer e cultura de consumo como também enfoca a dinâmica da própria vida atual. Na atividade diária da vida urbana, vive-se o movimento das imagens como algo de ser do cotidiano. A vida passa a ser a construção e vivência dessas imagens que são transmitidas pelos meios de comunicação, mas que, antes de tudo, são vividas saindo de casa, indo para o trabalho, levando as crianças para a escola, parando no sinaleiro e olhando os *outdoors*. “Se o espaço físico é o é percebido de modo físico, na sua relação com o deslocamento do corpo, não apenas, oticamente.” (BORGES, 2008, p.20). No cinema, é o movimento que acontece na expectativa de quem olha para acompanhar as interpretações de espaços, histórias e pessoas dos diretores, produtores, atores; que produz todas as categorias de espaço urbano possíveis. Seja a partir de várias cidades, ou a partir de apenas uma, reais, ou ficcionais.

A vida invisível

Título original: A vida invisível de Eurídice Gusmão

Distribuição: Sony/Vitrine Filmes

Data de estreia: qui, 21/11/19

País: Brasil

Gênero: drama

Ano de produção: 2019

Classificação: 16 anos

Direção: Karim Aïnouz

Roteiro: Murilo Hauser

Elenco: Carol Duarte, Júlia Stockler, Gregório Duvivier, Fernanda Montenegro

Sinopse: Rio de Janeiro, 1950. Eurídice, 18, e Guida, 20, são duas irmãs inseparáveis. Ambas têm um sonho: uma, se tornar uma pianista profissional; a outra, encontrar o amor verdadeiro. As duas são separadas pelo pai e forçadas a viver distantes. Sozinhas, elas irão tomar as rédeas dos seus destinos, enquanto nunca desistem da esperança de se reencontrar.

Dados do filme e imagens extraídos do site: www.adorocinema.com.br

Dogville

Título Original: Dogville

Cor filmagem: Colorida

Origem: Itália

Ano de produção: 2002

Gênero: Drama

Duração: 177 min

Classificação: Livre

Direção: Lars von Trier

Elenco: Nicole Kidman, Ben Gazzara, Lauren Bacall, Milos Forman, Paul Bettany

A Vila

Nome Original: The Village

Cor filmagem: Colorida

Origem: EUA

Estúdio: Walt Disney Pictures
Ano de produção: 2004
Gênero: Suspense
Duração: 108 min
Classificação: 14 anos
Direção: M. Night Shyamalan
Elenco: Joaquin Phoenix, Adrien Brody, Sigourney Weaver,
William Hurt

Meia-noite em Paris

Nome Original: Midnight in Paris
Cor filmagem: Colorida
Origem: EUA
Ano de produção: 2011
Gênero: Comédia, Comédia romântica
Duração: 100 min
Classificação: 10 anos
Direção: Woody Allen
Elenco: Owen Wilson, Rachel McAdams, Marion
Cotillard, Adrien Brody, Kathy Bates, Carla Bruni, Michael
Sheen

Madame Satã

Título Original: Madame Satã
Cor filmagem: Colorida
Origem: Brasil
Ano de produção: 2002
Gênero: Drama
Duração: 105 min
Classificação: 16 anos
Direção: Karim Aïnouz
Elenco: Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Felipe Marques,
Emiliano Queiroz, Renata Sorrah, Floriano Peixoto, Gero
Camilo, Lazaro Ramos.

Referências:

AUMONT, A.; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BORGES, Fabrícia Teixeira. **Olhares de Mulheres: um estudo a partir do filme janelas da alma**. UFAL, 2008.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Leya, 2015.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema**, São Paulo, Brasiliense, 1984.

KAPLAN, A. **Global feminisms and the states of feminist film theory**. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 30 (1), 1236-1248, 2004.

LOPES, D. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. Contracampo, 7, 209-216, 2002.

MALUF, S.W.; MELLO, C.A. & PEDRO, V.(2005) **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Estudos Feministas, 13(2), 343-350.

MENEZES, P. Representificação: a (im)possível relação entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 18 (51), 87-98, 2003.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Em: I. Xavier (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

MUNSTERBERG, H. A atenção. Em: I. Xavier **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1970/2003.

PEIXOTO, N. B. (2004). **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac RODRIGUES, Ana Cabral; BAPTISTA, Luis Antônio dos Santos. Cidades-imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. **Psicol. Soc.**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 422-429, Dec. 2010.

WENDERS, W. A paisagem urbana. Em: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1994.

XAVIER, I. **O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo,**
Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

Capítulo 6

Cinema documental de Eduardo Coutinho: considerações a partir da postura de pesquisador- espectador

Letícia Krause Asfaduroff
Allan Henrique Gomes

Introdução

O presente texto pretende desenvolver um percurso de pensamento a partir do encontro entre dois campos distintos, sendo estes: o campo teórico-conceitual e o artístico. Como feixe de ligação entre ambas as modalidades há a posição do pesquisador-espectador. Para tal, terá como fonte de trabalho a obra de Jacques Rancière, de teóricos do materialismo-dialético e a produção audiovisual de Eduardo Coutinho, em específico o documentário *Peões* (2004). Considerando esta discussão, Rancière, filósofo contemporâneo de origem franco-argelina, apresenta uma produção que tem no cruzamento entre estética e política o cerne de sua obra, tendo como proposta transversal em seu pensamento a *igualdade de qualquer um com qualquer outro*. Desse modo, Rancière argumenta acerca do princípio da igualdade das inteligências como sendo um marcador existente em todos os sujeitos, mesmo naqueles que têm sua qualidade como sujeito negada (MARQUES; PRADO, 2018), em outras palavras, a igualdade das inteligências é pensada como ponto de partida – e não como projeto de uma igualdade futura – e é concebida como pura vontade, como potência ou capacidade contida em cada sujeito de tramar seu caminho intelectual (RANCIÈRE, 2012; 2017)

É neste contexto que se faz viável a utilização do material audiovisual, uma vez que é comum ao pensamento rancieriano a utilização do cinema como interlocução para pensar as narrativas da vida. Tal procedimento está presente em obras como *A fábula*

cinematográfica (2001), *Os destinos das imagens* (2003), *O espectador emancipado* (2012), *As distâncias do cinema* (2012), dentre outros trabalhos, nos quais o autor (RANCIÈRE, 2012) pressupõe que na imagem há possibilidade de algo para além da intenção que o artista projeta na tela, isto é, existe uma distância entre uma inteligência e outra (a do artista e a do espectador) que impede a sujeição do espectador ao artista. Portanto, a imagem é sempre um terceiro elemento que se infiltra entre a relação artista-espectador permitindo ao segundo a liberdade de relacionar o que viu com outras imagens que traz consigo, com pensamentos e sonhos, com cenas que vivenciou ou que leu em algum romance (RANCIÈRE, 2012).

Em consonância ao que foi dito, apresentamos o cinema de Eduardo Coutinho como contracampo ao arcabouço teórico-conceitual escolhido na pesquisa, uma vez que a produção deste cineasta debruça-se sobre o cotidiano dos anônimos, dos que não tem lugar na história oficial, indo ao encontro com a proposta de que a igualdade das capacidades está presente também naqueles que não detém título algum, seja de riqueza ou de nascimento, mas que afirmam sua capacidade de fala mesmo diante dos que lhe negam (RANCIÈRE, 1996). Sendo assim, outra constante na obra de Coutinho, apontada por Frochtengarten (2009), é a existência de alguma comunidade entre os entrevistados, geralmente, os personagens ligam-se entre si pela coabitação geográfica, pelo exercício de um mesmo ofício ou pela participação em acontecimentos progressos. Dessa forma, o documentário escolhido retrata, através de entrevistas – ou conversas, como Coutinho (2009) prefere chamar – a história de trabalhadores da indústria metalúrgica do ABC paulista que tomaram parte no movimento grevista de 1979 e 1980, mas permaneceram em relativo anonimato.

Ao optar pelo material audiovisual como campo de trabalho se pretende uma escrita entrelaçada com o método, não apenas no sentido tradicional – em que o método estrutura a pesquisa e a escrita –, mas também no aparecimento do método ao longo das cenas desenvolvidas, como resultado do próprio percurso de desenvolvimento do texto. Portanto, através do diálogo com estes dois campos – cinema e produção teórico-intelectual – que o trabalho pretende fazer visível outras ficcionalidades.

Metodologia de pesquisa

O presente trabalho contempla os requisitos estabelecidos para a finalização da matéria Contemporaneidade e Constituição do Sujeito (arte, cidade e memória), ministrada pela Profa. Dra. Andrea Vieira Zanella, ofertada pelo programa de pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Esclarecido isto, quanto ao campo de análise no qual essa pesquisa se desenvolve trata-se da interlocução entre um recurso audiovisual e perspectivas teóricas com base no materialismo dialético, representados aqui por Walter Benjamin, Vigotski e autores do círculo Bakhtiniano, e também dissidentes do marxismo, como Jacques Rancière. A intersecção destas perspectivas teórica será feita com o documentário *Peões* (2004), do cineasta Eduardo Coutinho.

Os instrumentos de análise de dados, ou seja, as formas de processamento das informações provenientes do campo estudado consistem em duas ferramentas processuais, sendo elas: a pesquisa-espectação, metodologia defendida ao longo deste texto, e a montagem de cenas. Ambas as propostas são advindas da obra rancieriana. Dessa forma, a primeira é proveniente de textos, em especial da obra *Espectador Emancipado* (2012), em que Rancière defende a condição normal do espectador – seja de artes plásticas, audiovisual ou fotografia – como sujeito ativo e em pé de igualdade com o artista no que tange a significação da obra, haja vista que “aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que vêem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam.” (RANCIÈRE, 2012, p.21). Todavia, por mais que o conceito em si de “pesquisa-espectação” não está presente na obra de Rancière, compreende-se que é possível prolongar o pensamento do autor e, com isso, desenvolver, a partir da obra do filósofo, uma metodologia marcada pela posição do espectador emancipado. Ressaltando que, tal proposta de conceituar a “pesquisa-espectação” já foi iniciada por textos de Silva et al (2019) e Asfaduroff e Gomes (2019).

Já a segunda perspectiva metodológica – a montagem de cena –, consiste em uma ferramenta metodológica utilizada por Rancière ao longo de suas obras, visto que o importante para o autor é eleger

uma cena, algo que ressoa na obra (ficcional ou documental), e a partir dela tramar uma rede de significações que (re)constituem a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2014). No livro-entrevista *O método da Igualdade* (2014), o autor procura definir a cena como sendo:

La escena es una entidad teórica propia a lo que denomino un método de la igualdad porque destruye al mismo tiempo las jerarquias entre los niveles de realidade y de discurso y los métodos habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos. (RANCIÈRE, 2014, p.99).²⁶

Com isso, a cena permite uma visualidade das formas de disposição dos corpos e da palavra em dado momento histórico-cultural, mas sem, no entanto, operar pela lógica da causa-efeito, por um denominador único ou total, e sim através da multiplicidade de vozes e texturas, da hibridação de materiais, que ressoam da paisagem sensível. Portanto, a cena precisa ser contada, forjada ao longo da pesquisa. Não é possível reduzi-la a uma imagem ou um plano de imagens, visto que a cena também pode ser elaborada a partir de documentos textuais, da literatura ou de qualquer outro elemento narrativo, contanto que desse material seja eleito “uma singularidad, cuyas condiciones de posibilidad se intentan reconstruir a partir de una exploración de todas las redes de significaciones que se tejen alrededor de ella.”²⁷ (RANCIÈRE, 2014, p.98).

Desse modo, como foi apontado por Asfaduroff e Gomes (2019), as ferramentas processuais advindas da obra rancieriana são geradoras, ao longo do percurso da pesquisa, de redes de pensamentos que, a priori, não estavam desveladas. Fundamentando, dessa forma, a ideia de que é a partir dos espaços de imprevisibilidade, dos hiatos entre uma inteligência e outra, que o trabalho da pesquisa torna-se possível. Com isso, o percurso de espectação do material audiovisual, o debruçar-se sobre os textos teóricos, bem como a trajetória de escrita da pesquisa dão forma ao caminho metodológico no qual é

²⁶ “uma entidade teórica própria ao que denomino um método da igualdade porque destrói ao mesmo tempo as hierarquias entre os níveis de realidade e de discurso e os métodos habituais para julgar o caráter significativo dos fenômenos.” (tradução dos autores).

²⁷ “uma singularidade, cujas condições de possibilidade tentam ser reconstruídas a partir de uma exploração de todas as redes de significações que se tecem ao redor dela.” (tradução dos autores).

possível se colocar diante de uma surpresa, de um relevo ou de um indício que, segundo Rancière (2014, p.57), “fuerza a pensar”²⁸ e a partir do qual se faz possível eleger uma cena. Nesse viés, ressalta-se a escrita por não reduzir à construção do texto a mera transposição do pensamento ao papel, pelo contrário, entender que o pensamento se constrói e se efetiva exatamente na atividade da escrita, visto que “el pensamiento son cosas enunciadas, escritas, que están ahí, que nunca están en la cabeza sino siempre em tránsito sobre las páginas, que esperan ser transportadas a otro lugar y a ser formuladas de outra manera.”²⁹ (RANCIÈRE, 2014, p.57).

Portanto, considerando que o processo da pesquisa-espectação assenta-se na concepção da igualdade das inteligências, premissa contida em toda a obra rancieriana, é possível sustentar, conforme Asfaduroff e Gomes (2019), que Rancière defende o espectador – ou pesquisador-espectador – como dotado de igual capacidade ao do artista ou mestre. Com isso, de forma semelhante ao que o filósofo argumenta acerca do processo de ensino-aprendizagem – da capacidade do aluno em associar o que sabe com o que, anteriormente, ignorava – traçam-se pontes com a perspectiva da pesquisa-espectação, procedimento o qual:

adentra a teia de signos que habita a obra artística e o material teórico no intuito de ligar o que se sabe com o que desconhece, agenciando, assim, outros significantes para a elaboração de uma terceira obra (a produção acadêmica), a qual não está mais numa relação de sujeição à inteligibilidade do artista ou do mestre (ASFADUROFF; GOMES, 2019, p.24).

Desse modo, reforça-se o princípio da igualdade das inteligências como ponto base para desenvolver a metodologia da pesquisa-espectação. Sendo assim, ao apontar para uma distância entre sujeito e representação do sujeito – isto é, consensos estabelecidos do que cada sujeito é ou não capaz – Rancière reorganiza uma

²⁸ “força a pensar” (tradução dos autores).

²⁹ “o pensamento precisa ser algo enunciado, escrito, que está aí, que nunca esteja só na cabeça, mas sempre em trânsito sobre as páginas, que esperam ser transportadas a outro lugar e serem formuladas de outra maneira” (tradução dos autores).

forma sensível de pensar o sujeito, segundo o qual a igualdade da inteligência:

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à mediada que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho [...]. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associação e dissociações (RANCIÈRE, 2012, p.20-21).

Com isso, a potencialidade de significações geradas no curso de um registro estético é consequência das digressões entre as intenções do artista e a apreensão do espectador, nas frestas em que o espectador trama outras imagens e histórias. Portanto, entende-se, conforme Silva et al (2019), que as inquietações, os sentimentos e pensamentos oriundos da obra escolhida são elementos imprescindível para realizar a pesquisa-espectação, uma vez que são estas implicações geradas pelo material audiovisual que fornecerão as pistas para a posterior análise.

Sendo assim, não é de graça a escolha do documentário *Peões*, de autoria de Eduardo Coutinho, como elemento de análise. O documentário escolhido para a pesquisa remete a uma relação existente entre o cinema e a pesquisa, relação esta de amadorismo, de quem descobre o cinema por acaso e segue um percurso cinéfilo fora do circuito formal. Nesse contexto, a visualização de *Peões* produziu ecos que persistem ao tempo e são retomados anos após a primeira espectação da obra. Além disso, a própria opção por trabalhar com o campo audiovisual já aponta para o entendimento do cinema, em semelhança a proposta de Rancière (2014), como um dos caminhos que alimentam o discurso da pesquisa, são imagens, palavras, significantes e nomes que operam num registro sensível,

os quais circulam tanto no material fílmico, como também em outros territórios, entendidos como vozes que ressoam em diferentes texturas.

Ademais, ressalta-se que, seguindo as perspectivas metodológicas da montagem de cena e da pesquisa-espectação, a pesquisa em questão não assume um compromisso com as metodologias tradicionais de análise fílmica, as quais, conforme, Vanoye e Goliot-Lété (2012), exigem do analista que este retorne sempre ao filme. Em contraponto é essa ideia, o percurso metodológico proposto, conforme Asfaduroff e Gomes (2019, p.25), trabalha com “abertura para se fazer ver algo que antes não era visto e que não estava pensado pelo artista” e, com isso, ampara o processo da pesquisa em questão.

Primeira cena: cinema ignorante

[...] e eu participei da greve de 79, assim, como espectadora, porque meu irmão era metalúrgico, se entendeu? E eu já sentia aquele... sabe, aquele calorzinho de ver o pessoal, sabe. Aí, a greve de 80 acho que foi... acho que foi a melhor coisa que aconteceu, pra mim acho que foi um marco. Eu vivi essa greve intensamente, eu vivi essa greve... primeiro, a greve foi que nem um parto, porque você preparou desde... desde junho a gente já tava preparando, fazendo reunião. Uma das minhas frustrações foi que eu não consegui ficar, sabe, ser metalúrgica. [...] Cê vê, 20 anos se passou, eu fui doméstica, eu fui coisa, mas continuo sendo metalúrgica de coração, sabe. Assim, eu tenho muita identidade com esse pessoal que é metalúrgico, sabe (TÊ).

Diante do trecho de fala de Tê – um dos muitos rostos que aparecem ao longo do documentário – é possível delinear a relação entre olhar e transform(ação). Tê não tem seu corpo envolto na multidão de grevistas de 79, mas é a espectadora que olha a cena de fora, forja pensamentos a respeito daquilo que vê, relaciona com o que já conhece, elabora algo que não estava posto num plano anterior a espectação – da qual a imagem da greve não se furta a ser a única responsável. Mais à frente, está presente nas greves e, nos anos que seguem, deixa a prática de metalúrgica. Contudo, a inteligibilidade

engendradora permanece como efeito de processos de reconfiguração do universo comum trabalhista, visto que não há lugar exclusivo para o pensamento, segue-se pensando por todos os espaços (RANCIÈRE, 2014).

Ao se contrapor as adequações que, no consenso estabelecido, marcam seu lugar, Tê deflagra um curto-circuito na dimensão sensível, uma vez que a metalúrgica ousa dizer seu nome e continuar existindo sobre esse signo. Desse modo, a câmera, ao deixar de lado a busca por um trabalhador ou metalúrgico autêntico, se furta a capturar uma identidade a qual, ao mesmo tempo em que toma para si esse lugar, também produz um “deslizamento, um deslocamento que permite emergir uma falha entre o que é imposto ao sujeito e o que ele cria e fabula como seu. [...] a produção de um hiato entre a identidade da ordem vigente e uma nova subjetividade política (MARQUES; PRADO, 2018, p.147).”.

Coutinho, semelhante aos escritores realistas aos quais Rancière comenta, projeta a personagem metalúrgica provida de complexidade e capacidade tanto quanto estivesse registrando a fala de um intelectual. Pelas lentes do cineasta é possível visualizar o encontro que dispara outros significantes na vida de Tê, os quais antes ela ignorava, mas agora busca ligá-los aos signos que já detém e, assim, elaborar outra cadeia de pensamento. O que a personagem da película faz é nada mais do que a postura do ignorante, visto que, “o ignorante progride comparando o que descobre com o que já sabe, segundo o acaso dos encontros, mas também segundo a regra aritmética, a regra democrática que faz da ignorância um saber menor (RANCIÈRE, 2012, p.14)”. Importante ressaltar que, ainda assim, o saber da ignorância é um saber, em oposição à lógica pedagógica, a qual tenta impor que a ignorante não é um saber menor, e sim a falta de saber (2012).

A metalúrgica, tal como o aluno e o espectador de arte, dá fisionomia à emancipação quando se questiona a oposição entre olhar e agir, processo que “começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições.” (RANCIÈRE, 2012, p.17), haja vista que o aluno, mesmo em silêncio, segue pensando, tal qual o espectador quando na sala de cinema. Em ambos os casos, o sujeito busca tramar um caminho

que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda desconhece, mas que pode aprender como aprendeu o resto, conforme Rancière (2012, p.17): ele “relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.”. É essa postura sempre ativa, de tradução e contratradução das aventuras intelectuais, os quais têm na largada pontos de partida diversos, que está no âmago da emancipação.

Tendo essa dinâmica entre associações e dissociações de conhecimento uma relação que é sempre coletiva, independente de se realizar em um grupo ou por um indivíduo, na medida em que, acompanhando o argumento de Volochinov (2013), a linguagem não escapa aos discursos de uma época, afinal, esta é tramada dentro dos processos históricos, sociais e econômicos ofertados em determinado período e, por conseguinte, seu efeito é sempre coletivo.

Voltando-se ao fazer da pesquisa-espectação, o intuito é pensar o texto como uma aventura intelectual possível a partir do encontro com o material audiovisual e todos os demais componentes que transitam ou transitaram o campo de inteligibilidade da pesquisa. Desse modo, investe-se no paralelo entre a postura do pesquisador-espectador e do espectador de uma obra de arte – aqui representada pelo cinema documental – respaldado em uma proposta de ontologia da igualdade das inteligências, isto é, uma igualdade de capacidades ou de potencialidades.

Dessa forma, o trabalho com o cinema é possível no plano da aposta da arte como geradora de encontro, em consequência da compreensão de que a arte se efetiva como tal exatamente neste processo de tradução e suplantação das afecções que emergem da visualização da tela plana. Assim, conforme Vigotski (1998, p.314), é na “*superação* desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse ato aparece, só então a arte se realiza.”. Portanto, é na elaboração de um terceiro elemento, o qual não diz respeito à inteligência do material audiovisual e nem a inteligência à priori do espectador, mas uma terceira figura, a figura do espectador emancipado que ora reconhece o que vê na superfície plana com modelos pré-definidos e ora se depara com o estranho da palavra muda, daquilo que lhe falta de imediato quanto a uma identificação e

no qual incide o fazer artístico. Assim, é a potencialidade enigmática da arte, da obra como projeto aberto, que podem fluir outras multiplicidades de significantes e de afecções.

Dito isto, não há fórmulas para garantir que o espectador implique-se com a obra e muito menos que exista uma transposição da intenção do artista para o espectador. Pelo contrário, o cinema – bem como outras formas de arte – é compreendido nesta perspectiva de pensamento, como dito anteriormente, como objeto que opera pelo plano estético/democrático, visto que há tanto uma quebra na hierarquia das formas de sentir, como também uma imprecisão dos resultados. Desse modo, considerando a defesa que Rancière faz da postura do mestre ignorante e sua prática de emancipação intelectual, a qual se dá quando “os interlocutores abrem espaços para outra palavra e reconhecem uma capacidade de fala em alguém que, a princípio, não poderia ser ouvido. Nesse caso, as pessoas adotam o pressuposto da igualdade e o testam.” (MARQUES; PRADO, 2018, p.141), e a similaridade que o autor busca traçar entre o aluno emancipado e o espectador emancipado, é possível, a partir do que foi exposto acima, argumentar acerca de um cinema ignorante.

A ideia de um cinema ignorante é demonstrar que existem obras cinematográficas que partem da premissa da igualdade das inteligências, produzindo, com isso, tanto um material audiovisual que projeta sujeitos complexos e desidentificados, como também entende o espectador como alguém capaz de preencher as brechas do material fílmico, tramar seu próprio percurso de significação da obra sem que esteja refém das intenções do artista/cineasta. É nesse lugar de cinema ignorante que é possível identificar o cinema documental de Eduardo Coutinho, uma vez que o cineasta – bem como um mestre ignorante – filma seus personagens ciente de seu próprio desconhecimento sobre a vida do outro. Coutinho não vai a campo procurando conformar seus entrevistados em preceitos sociológicos, ao contrário, nas palavras do próprio cineasta “eu trabalho na incerteza, na ignorância. Porque eu não sei o que é a vida do outro [...] o que interessa são as digressões, hesitações, retomadas de texto, gaguejadas, lapsos extraordinários (COUTINHO, 2009, p.129)”. Coutinho opta por filmar as frestas do regime representativo, de captar o operário que, além de contar sobre a rotina de trabalho

e da luta sindical, conta também, e principalmente, sobre a relação com a dança, o canto, a fotografia, das relações da família e também do casamento, como é possível entrever ao longo do documentário *Peões*.

O cinema não precisa transitar por uma lógica explicativa ou informativa, caso o faça, será um cinema embrutecedor, entendido por Rancière como a intenção por parte do artista/diretor de querer que

os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro. (RANCIÈRE, 2012, p.18)

Sendo assim, o cinema ignorante não consiste em conscientizar os operários, os estigmatizados, as mulheres, não precisa ser cinema de denuncia e nem informativo, mas sim um cinema que assume de início um comum, aquilo que é partilhado no plano sensível da comunidade, sendo este comum no cinema ignorante a pressuposição da igualdade das inteligências. Para tanto, o cinema ignorante assume de antemão o embaralhamento das fronteiras, dos limites e dos papéis, concebe personagem e espectador como cindidos do lugar de origem, de classe social, de gênero, dentre outros. Entretanto, isto não implica na homogeneidade de experiências ou de pensamento, e sim, conforme Coutinho (2009, p.134), “desconsiderar o problema da classe ou da categoria à qual a pessoa pertence e fazer filmes que não sejam estereótipos”. Assim, o diretor vai a campo na busca por registrar esses momentos de igualdade de potência entre os seres falantes.

Destarte, o cinema ignorante, seguindo as reflexões de Rancière (2012), opera como política da arte em oposição à ideia de arte política, posto que, a arte pode ter efeito político – de elaborar o impossível, isto é, aquilo que ainda não estava dado no horizonte de pensamento –, mas nunca a garantia à priori de que o material artístico é/será político. Assemelha-se, dessa forma, o cinema

ignorante à proposta de Benjamin da arte do narrador: conforme Gagnebin (2018, p.69), “a arte do narrador é também a arte de contar, sem a preocupação de ter de explicar tudo; a arte de reservar aos acontecimentos sua força secreta, de não encerrá-los numa única versão”, divergindo, com isso, de uma linearidade de afecção entre obra e espectador.

Diante do que foi dito, reforça-se o diálogo entre a ideia de cinema ignorante com o argumento rancieriano de mestre ignorante, na medida em que cabe ao cinema/mestre ignorante oferecerem uma condição para emergência da verificação da igualdade de qualquer um com qualquer outro. Desse modo, apesar do espectador, tanto quanto o aluno, tramar seu percurso intelectual de forma autônoma, ainda assim há a obra cinematográfica, bem como há o mestre no caso do aluno. O que se procura argumentar é por uma concepção de sujeito que não seja embrutecedora.

Segunda cena: “cê já foi peão?”

Como já comentado na cena anterior, a posição de ignorante nada mais é que a potência ou capacidade contida em cada sujeito de tramar seu próprio caminho intelectual, unindo o que sabe com o que desconhece, preenchendo as brechas do conhecimento com os significantes que melhor lhe apetece, agenciando suas afecções e narrativas na produção de outras formas de pensabilidade (RANCIÈRE, 2012). Sendo assim, a partir desse pressuposto da igualdade entre os seres falantes é que se traçam pontes entre democracia e estética – matéria do pensamento –, uma vez que Rancière argumenta:

[...] a experiência estética implica o livre jogo da faculdade intelectual e da faculdade sensível. A experiência estética [...] ignora também algo que parece ser fulcral à prática artística: a vontade de impor uma determinada forma à matéria e de exercer um efeito específico sobre a sensibilidade do espectador (2011, p.6).

Por conseguinte, este processo de atos igualitários de recepção da obra de arte, vinculado ao regime estético ou regime democrático (RANCIÈRE, 2009), consiste na capacidade dos sem títulos engajarem-se no trabalho poético de traduções e contratraduções de suas experiências produzindo ressonância na partilha comum. Desta maneira, vislumbram-se, pelas lentes de Coutinho, a transformação de *qualquer um* em contador de histórias, as quais são tanto individuais como coletivas. Com isso, Zélia, zeladora do sindicato dos metalúrgicos, retoma na fala a memória de um período:

“O trabalho que eles [sindicalistas] faziam, que é o trabalho de base, entregar a Tribuna [Tribuna Metalúrgica], naquela época em que eles foram caçados, eu fazia pra eles. Eu colocava a tribuna aqui dentro das calças e da calcinha e aqui em cima, no sutiã, enchia de tribuna e sai distribuindo (ZÉLIA).”

Ao atualizar as falas de pessoas anônimas, Coutinho possibilita trazer a história pela porta dos fundos, desvencilhando a rememoração do paradigma da história oficial, na qual se exige figuras ou acontecimentos centrais. Pelo contrário, em Peões, o diretor busca retomar a capilaridade da história do movimento sindical do ABC paulista e a posterior criação do Partido dos Trabalhadores/PT a partir de um encadeamento de rostos e histórias extraoficiais, os quais muitas vezes, como é o caso de Zélia, fizeram parte da história e da luta metalúrgica mesmo sem a prerrogativa de exercer essa profissão.

Dentro desta proposta de cinema, pode-se realizar um paralelo com a argumentação benjaminiana de uma nova forma de contar história, isto é, a narração e rememoração da experiência (*Erfahrung*) forjada na coletividade (GAGNEBIN, 2018). Assim, o cinema, neste caso, aparece como o recurso de um tempo, visto que opera como dispositivo de memória e como construtor de outros significantes disponibilizados no comum.

No primeiro caso, a memória é deslocada de uma realização individual e racional, para uma noção de memória construída e tramada no contexto social e político de uma época, visto que o sujeito que narra sua vida é sempre alguém atravessado e constituído pelas ideologias e limites de seu tempo (VOLOCHINOV, 2013;

GERALDI, 2010). Todavia, isto não significa sujeitos estanques e cristalizados, visto que, conforme Geraldi (2010, p.141), ao interpretar Bakhtin, “os mecanismos de constituição social do sujeito não o fazem passivo nem determinado, mas flutuante e ininterruptamente em constituição.”.

No segundo ponto levantado, o cinema de Coutinho apresenta-se também como recurso gerador de outros signos no espaço comum da linguagem, uma vez que resgata e projeta essas memórias, antes relegadas a indiferença. Em consonância a essa proposta, Lelo e Maques (2014), ao comentarem a obra de Rancière, apontam para o fato de que o autor entende que atos políticos produzem memória e história, os quais permanecem vivos como vestígios ou sedimentos no comum possibilitando, com isso, que essas lembranças políticas sejam atualizadas em momentos oportunos. Assim, os nomes proferidos em momentos políticos, a atividade de redescrição da experiência comum, transformam-se em ferramentas linguísticas passíveis de serem retomadas por todos e qualquer um (RANCIÈRE, 1996). Consiste, mais uma vez, no processo de tradução e contratradução de experiências, ou seja, na transmissão ou passagem de uma experiência a outrem, processo o qual contém sempre uma distância entre o falante e o receptor (RANCIÈRE, 2012).

Ao final do documentário surge Geraldo, metalúrgico que fala a respeito da profissão quando iniciou e como está no presente, seguindo, após um período de silêncio, Geraldo lança a pergunta para Coutinho: “Cê já foi peão?”. Tal questionamento poderia levar o espectador a questionar o direito de se filmar uma vida que não é a sua, de que a única coisa que autoriza a fala é a experiência do vivido, de que Coutinho, por não ter sido metalúrgico ou peão, é incapaz de produzir um filme sobre essas experiências. Em consonância a esta pontuação sobre quem tem direito a fala ou quem tem autenticidade para falar por determinada identidade, é possível retomar a pesquisa operária realizada por Rancière na década de 70, na qual o filósofo inicia a busca pela verdadeira classe ou movimento trabalhador. Todavia, em um segundo momento, o autor reformula essa interrogatória do “de onde falas” para o questionamento de que

no consiste em saber lo que hacen tus padres para ganarse la vida, sino desde qué universo de palabra, desde que división de la palabra estás hablando. Lo importante para mi há sido el cuestionamiento de esa división del mundo entre los sujetos de la ciencia y los sujetos que son objeto de la ciencia (RANCIÈRE, 2014, p.40).³⁰

Ao distanciar-se da busca pelo ator que fala pela classe trabalhadora, aquela que expressa o *ethos* de classe, o filósofo deteve-se nas práticas do pensamento que organizam o sensível, as demarcações de qualidades e capacidades dos seres, isto é, a fixação de identidades que delimita os possíveis de cada sujeito. Desse modo, elabora um pensamento sobre a emancipação que tem como marca a desidentificação dos sujeitos, ou seja, o ator político enuncia para si esse lugar – de trabalhador, de peão, de metalúrgico, dentre outros – e, ao mesmo tempo, o alarga, refazendo o desenho da identidade que lhe foi imposta.

Portanto, ao retomar o documentário, Geraldo que em seu questionamento rechaça a proposta de dissolução das existências em um “sujeito universal”, visto que Coutinho jamais poderá dizer tudo sobre um peão – há certas coisas na condição de peão, em sua experiência, que são intransponíveis e o diretor chamais conseguirá compreender –, entende, contudo, o lugar do diretor de tentar fazê-lo, de registrar com a câmera essa outra vida, a flagrar o princípio da igualdade que opera nesse encontro, ao ouvir a voz do peão como palavra e não como ruído, visto que “a democracia precisa ser uma experiência concreta, ela precisa considerar as diferenças e verificar a igualdade.” (MARQUES; PRADO, 2018, p.149).

É na distância irreduzível entre uma inteligência e outra, entre um saber e outro, que se exerce a tradução e contratradução de experiências, ou seja, é na passagem de uma língua para outra – a linguagem do peão para o cineasta – que se forjam novos caminhos intelectuais (RANCIÈRE, 2012). Ademais, a própria atividade de tomar como falante quem não estava autorizado a falar já embaralha

³⁰ “não consiste em saber o que fazem os seus pais para ganhar a vida, mas sim de que universo de palavra, de que divisão da palavra você está falando. O importante para mim tem sido o questionamento dessa divisão do mundo entre os sujeitos da ciência e os sujeitos que são objetos da ciência” (tradução dos autores).

os campos de experiências pré-configurados. Portanto, posto que as experiências não são inteiramente transferíveis, exigem um acabamento de quem é espectador da experiência, que delineie um novo trajeto intelectual e o inscreve no comum como outra forma de pensabilidade. É necessário que haja lacunas, no trabalho poético de tradução sempre há coisas que escapam e isto não é razão para não buscar construir espaços comuns, trabalho o qual Coutinho procura realizar ao longo da obra Peões.

Considerações finais

O desenvolvimento da escrita, ainda que breve, marca o percurso de reencontro com o documentário Peões, na medida em que se fez necessário a revisita ao material audiovisual de forma mais minuciosa e detalhada do que em uma espetação descompromissada. Entretanto, a escolha do documentário como campo havia sido feita por conta da implicação previa da pesquisadora com a obra em questão. Para tanto, a relação que já existia em um plano afetivo passa a operar também em uma esfera teórico-conceitual, na medida em que a pesquisa-espetação exige a passagem do lugar de espectador “amador” para de espectador analisador, buscando entrelaçar um arcabouço de conceitos teóricos com a obra cinematográfica, porém, sem a presunção de encerrar o filme em uma única interpretação.

Ao longo do processo, pretendeu-se dar forma e contorno aos conceitos de pesquisa-espetação e também da proposta do cinema ignorante, sendo ambos validados como posturas e recursos a serem utilizados em demais pesquisas que busquem debruçar-se sobre os rastros e vestígios da história. Dessa forma, a utilização do audiovisual como material capaz de capturar e projetar memórias de pessoas comuns, desconhecidas para a história oficial, é uma fonte potente que não consiste em apenas reviver a memória, mas também de refazê-la, de reconstruir e repensar a memória à luz do presente.

Para tanto, as falas retomadas ao longo da escrita não podem ser compreendidas, como mencionado anteriormente, dentro de um aspecto individual, mas sim como produtos tramados nas malhas sociais que o sujeito está situado. É nesse contexto de ideias que

situamos o cinema de Coutinho, exatamente pela escolha do diretor em retratar vidas as quais a lógica consensual procura retratar como ruído e que, a contrapelo, o cineasta busca filmar ouvindo-as como palavra. Operando, dessa forma, através da ressurreição da memória, como diria Benjamin ao comentar Proust (GAGNEBIN, 2018), ou na atualização do princípio da igualdade das inteligências, teorizado por Rancière.

Referências

ASFADUROFF, Leticia Krause; GOMES, Allan Henrique. Cinema e Democracia: considerações a partir do pensamento de Jacques Rancière. Anais do XII seminário de leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias. Florianópolis, 26 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.udesc.br/ceart/nest/anais/xxiiseminarioleituradeimagens>> Acessado em: fevereiro de 2020

COUTINHO, Eduardo. **A entrevista como método**: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, 2009.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método**: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. n-1 edições, 2018

GERALDI, João Wanderley. **Ancoragens** – Estudos bakhtinianos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

LELO, Thales; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Democracia e pós-democracia no pensamento político de Jacques Rancière a partir das noções de igualdade, ética e dissenso. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº15. Brasília, setembro - dezembro de 2014, pp. 349-374.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Diálogos e dissidências**: M. Foucault e J. Rancière. – 1ed. Curitiba: Appris, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 32, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”.** Trad. de R. P. Cabral, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 20 mar. de 2019.

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

RANCIÈRE, Jacques. **El Metodo de la Igualdad: conversaciones con** Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan. Buenos Aires: Nueva Visión. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 3 ed, 2017.

SILVA, Milena Regina da; ANDRADE, Leticia de; GOMES, Allan Henrique. Neguinho e Kika: (re)significações audiovisuais. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v.10, n.2, p.159-173, ago.2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica.** Tradução de Mariana Appenzeller. São Paulo: Papyrus 2012.

VIGOTSKI, Lev Semyonovich. **Psicologia da arte.** Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VOLOCHINOV, Velentin Nikolaievich. **A construção da Enunciação e Outros ensaios.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

Capítulo 7

Symbiosis: a arte de Roberta Carvalho

Daniel Costa Vianna Mucciolo
Andrea Vieira Zanella

Introdução

Esse texto apresenta e discute aspectos da obra de arte *Symbiosis*, produção digital da artista Roberta Carvalho. A obra é assim compreendida porque

No seu sentido mais estrito pode definir-se produção digital como arte quando conceptualmente se utilizam as possibilidades do computador ou na internet como um resultado que não seria alcançável com outros meios. Do mesmo modo, pertencem à arte digital as obras artísticas que, por um lado, têm uma linguagem visual especificamente midiática e, por outro, revelam as metacaracterísticas do meio. (LIESER, 2012, p.12)

Wolff Lieser continua a problematização dos limites desse tipo de arte dizendo que uma foto digitalizada não pode ser considerado arte digital, mas uma foto de uma câmera acessada em um computador de outro ponto do mundo já pode ser enquadrada como arte digital. Sobre os softwares utilizados pelos artistas digitais, há de se pensar que estes vão limitar as possibilidades de criação, pois, as opções e ferramentas disponíveis são finitas. Para transpor essa barreira, alguns artistas buscam criar seus próprios softwares ou se utilizam de linguagens de programação, como a *Processing*, idealizada para o uso de artistas.

Há que se considerar, portanto, que o meio no qual a arte é concebida, bem como os modos de sua distribuição e como se

inscreve no circuito das artes, influenciará vários aspectos de sua produção e estética. Às relações entre material, forma e conteúdo que ocupam os artistas em seus processos criativos, agregam-se outras que aparentemente lhes são externas, porém que assumem importante lugar na conformação da própria obra e nas possibilidades de sentidos que se apresentam para as pessoas que com essas obras venham a dialogar.

Considerando esses aspectos, neste texto apresentamos uma possível leitura da obra *Symbiosis*, produção digital da artista Roberta Carvalho. Com os recursos utilizados, o contexto e condições de sua produção e divulgação, a obra provoca e nos convoca a problematizarmos nossas relações com a natureza e com outras vidas, o que se faz necessário “para adiarmos o fim do mundo”.

Projeções e/em Intervenções Urbanas

Os projetores de imagens são utilizados em larga escala em ambientes corporativos e educacionais, como dispositivos para a apresentação de material instrucional que serve de apoio aos processos de ensino-aprendizagem. Porém, seu uso tem se ampliado para outros contextos e situações, sendo um deles a projeção de imagens em espaços públicos ao ar livre. Apesar dos fins da própria projeção – educacionais, políticos, artísticos – há que se considerar que esse tipo de projeção altera a dinâmica das cidades e é, por conseguinte, um ato criativo. Ao deslocar seu uso para outra atividade, se estabelece uma ruptura do uso planejado pelo fabricante e por seus idealizadores, ressaltando assim a importância da apropriação da tecnologia pelo ser humano, não sendo as regras de uso definidas pelo dispositivo em si.

Estas projeções podem ser realizadas de diversas formas. Existem usos mais convencionais, como a realização de seções de cinema, e usos menos esperados, através de utilização como ferramenta de ampliações de vozes do campo do ativismo digital. Sobre esse último, trata-se de novas possibilidades de organizações sociais e diálogos, resultantes das transformações geradas com o desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação das últimas décadas. Segundo Patrícia Coelho e Marcos Costa,

o “ativismo digital permite congrega interesses e necessidades concretas ou simbólicas, promovendo ações em favor da cidadania para um maior número de indivíduos” (2013, p. 13). Em muitas manifestações recentes foram utilizadas projeções nos espaços públicos, reproduzindo e amplificando frases constantes em cartazes, gerando novas dinâmicas na atuação política coletiva.

Para compreender as características e efeitos das experiências com projeções, foi realizado um levantamento bibliográfico de textos no Google Acadêmico que abordam essa temática, a partir dos descritores: “Projeções” AND “Intervenções urbanas”. Dos itens resultados da pesquisa, ressaltamos aqui os principais textos que dialogam com o campo da arte e apresentam subsídios para aprofundar a discussão da obra em foco no presente texto.

Maria Elisa Moreira (2018) discute como a arte audiovisual expande seu lugar de exposição através de intervenções com projetores. A autora discute vários aspectos desse tipo de produção, como o caráter experimental, as casualidades que podem sair do planejado, a proximidade com o espectador e a possibilidade de contato com a arte por quem não a estava buscando. Sobre esses aspectos a autora afirma que:

ao serem envolvidas na cidade, e pela cidade; ao transformarem o espaço da cidade em seu próprio espaço; ao converterem as superfícies urbanas, com todas as suas irregularidades, em superfície para sua projeção; ao ampliarem seu público de modo a englobar tanto aqueles que as buscam por vontade própria quanto aqueles que com elas se deparam por obra do acaso, as narrativas audiovisuais ressignificam a si mesmas, ressignificam o espaço da cidade e ressignificam nossas atitudes como espectadores e habitantes desse espaço comum que habitamos. (MOREIRA, 2018, p. 246)

Para ilustrar a discussão, a autoras dialoga com três intervenções que utilizam projeções: *Cubo*, *Suaveciclo* e *Pedra das Culturas*. *Cubo* foi uma intervenção multimídia realizada por diversos coletivos: A Revolução Não Será Televisada, BijaRi,

Cia Cachorra, COBAIA, Contra-Filé e Perda-Total, e ocorreu nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte. Trata-se de uma plataforma itinerante em que os artistas projetam diferentes imagens nas paredes de um cubo, montado como suporte. O interessante desta ação é que a estrutura podia ser desmontada e deslocada para outros lugares. Na obra *Suaveciclo*, de VJ Suave, nome utilizado pelo duo de artistas Ceci Soloaga e Ygor Marotta, foi adaptado um tricolor para conduzir diversos equipamentos: projetor, computador, baterias e caixas de som. Esses equipamentos possibilitam a realização de projeções e manipulação de vídeo em tempo real, com animações que interagem com o público, iluminando e colorindo as ruas das cidades em que triciclo passa. *Pedra das culturas* foi uma ação de *videomapping* feita por Fernando Salis, no Rio de Janeiro, em 2014, com projeções sobre no morro do Pão de Açúcar, na abertura da agenda cultural do III Encontro Internacional de Reitores Universia. A projeção foi de um vídeo sobre o conhecimento humano sobre a Terra, remetendo a diversos períodos históricos e culturas. Para sua realização, dada a magnitude da projeção, foi necessário perícia técnica e equipamentos de qualidade. Estas três intervenções mostram a possibilidade das projeções alterarem a rotina dos centros urbanos, e demonstram a versatilidade e o conhecimento técnico necessários aos artistas para operacionalizar suas ideias.

Lopes, Montañó e Kilpp (2014), por sua vez, analisaram o trabalho do grupo de artistas Graffiti Research Lab, que tem o intuito de munir artistas, grafiteiros e manifestantes com dispositivos tecnológicos de acesso livre para permitir possibilidades novas de criação. Eles inventam e ensinam a construir tais dispositivos, bem como também divulgam o resultado das intervenções com eles realizadas. Sua criação mais famosa é *LED Throwies*, um dispositivo formado por uma lâmpada de *led*, uma bateria e um ímã, jogado para grudar em superfícies de ferro no espaço público e proporcionar uma nova coloração no cenário. Ao comentar a obra do grupo, os autores afirmam que “as imagens audiovisuais transformam o mobiliário urbano em enormes superfícies de enunciação imagética” (ibid, p.6).

As projeções de Roberta Carvalho

As produções da artista Roberta Carvalho se situam no campo das intervenções urbanas, videoarte, projeções e outras. Nascida e criada em Belém do Pará, a artista estudou artes visuais na Universidade Federal do Pará e sua arte é marcada por elementos da cultura dos povos da Região Norte do Brasil. Para melhor conhecimento de sua obra, cabe uma apresentação de algumas delas:

A obra intitulada *Maua Remix* projeta vídeos com narrativas de histórias de vida em fachadas de prédios da cidade; com tal ação, Roberta Carvalho tensiona as dinâmicas instituídas e supostamente delimitadas entre público x privado e singular x coletivo, provocando as fronteiras historicamente instituídas e naturalizadas entre pessoas visibilizadas e invisibilizadas socialmente. A projeção quebra a rotina do espaço público e atua em 3 dimensões simultaneamente: promove a ressignificação da fachada do prédio que recebe a imagem, transformando-a numa tela, visibilizando a possibilidade de vir a se constituir em espaço para usos outros; provoca os transeuntes que, ao passarem pela rua em que está o edifício-tela, além de pedestres passam a ser espectadores dos vídeos; transforma pessoas anônimas em vidas que importam ao apresentar suas narrativas em espaços públicos.

A construção da intervenção *Teia* foi possível com a viagem ao nordeste do país. A artista, ao passar um tempo na cidade de Lençóis, na Bahia, percebeu que, por mais que a cidade passasse por transformações pela extração mineral e pelo turismo, ainda existiam formas tradicionais de subsistência. Ao se deparar com Dona Edith, uma tecedora de palha que produz diversos tipos de artesanatos na porta de sua residência/atelier, filmou e gravou histórias que, juntamente as histórias de outras mulheres da cidade, vieram a compor um vídeo que foi projetado na frente de uma casa antiga na cidade de Lençóis na qual só restava a fachada. As imagens em sequência contínua da artesã tecendo e alto-falantes que reproduziam as histórias das mulheres que, como Dona Edith, transformavam palhas em objetos, visibilizam práticas tradicionais e vidas que a estas se entrecem, resistindo aos apelos da sociedade do consumo e seu ritmo veloz a instituir corpos e vidas em aceleração constante.

Na obra *Pretérito do Presente*, diversas intervenções urbanas foram realizadas no centro histórico da cidade de Belém: a artista resgatou imagens de arquivos históricos, junto com elementos de jornais e postais antigos, e projetou-os em prédios abandonados. Tal ação visibiliza as temporalidades múltiplas presentes nas cidades, sua condição polifônica, o que remete ao conceito de cronotopo, de Mikhail Bakhtin (2003). Para o autor, nas cidades coexistem tempos vários, sendo que o tempo “torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos” (MACHADO, 2010, p.243). *Pretérito do Presente* visibiliza, destarte, esses vários tempos e acontecimentos, tensionando o modo como (não) são vistos, ditos e pensados no cotidiano da cidade.

Sua obra de maior repercussão se chama *Symbiosis*, na qual a artista projeta figuras humanas em copas de árvores, Da Silva Filho descreve da seguinte forma essa obra de Roberta Carvalho: “sobre o volume das árvores, rostos e corpos humanos são projetados mesclando natureza e cultura; o título proveniente da ecologia propõe uma combinação agora entre a física do movimento das imagens nos projetores e a física do movimento das árvores” (DA SILVA FILHO, 2014, p.17). Essa obra traz uma característica que a diferencia das demais, geralmente projeções realizadas em espaços planos. Neste caso, o movimento das folhas das árvores gera uma dinâmica peculiar às imagens projetadas. A artista conta em um documentário sobre o projeto que a ideia de projetar em árvores veio justamente da indisponibilidade de uma área plana para projeção, mostrando que as circunstâncias da execução e os contratempos exigem da criatividade dos artistas soluções que podem até superar a expectativa inicial (CARVALHO, 2011a). A dificuldade, porém, se transformou em oportunidade para uma intervenção outra, ao amalgamar as pessoas à natureza. As vidas da floresta entreteceram-se aos rostos de pessoas, iluminando umas as outras, projetando possibilidades de sentidos outros tanto para a arte como para o que lhe serviu de suporte. Árvore e imagens sustentando-se e incorporando-se mutuamente.

Analisando as intervenções digitais de Roberta Carvalho

Toda interpretação de uma obra de arte é complexa e tem gerado profícuo debate, há muito. Voloshinov (2013) tece críticas às análises de obras de arte que se centram apenas na visão do artista ou do contemplador, ignorando a composição formal e material, bem como as interrelações com a esfera da vida. Criticam também as análises que assumem como foco exclusivo questões técnicas e materiais, pois: “Por mais que analisemos todas as propriedades do material e todas as combinações dessas propriedades, nunca poderemos descobrir seu significado artístico sem contrabandear valores de um ponto de vista distinto, que não remodele o marco inicial da análise do material” (VOLOSHINOV, 2013, p.75).

Para Voloshinov, toda obra de arte é expressão de uma espécie de relacionamento, é um ato de comunicação que entretece artista, obra e ouvinte. Por conseguinte, toda obra de arte traz as marcas dessa comunicação e do tempo histórico em que foi produzida, com as tensões que conformaram o processo de sua própria produção. Esse tempo, por sua vez, esse prenhe de tempos outros, objetivados nas variadas vozes sociais que ali se apresentam.

Compreender esta forma especial de comunicação realizada e fixada em uma obra de arte é, pois, o desafio a ser enfrentado por quem se dispõe a analisar uma obra de arte, independente da forma como se apresenta. Faz-se necessário compreender como essa obra, uma forma peculiar de comunicação, “participa na corrente única da vida social, reflete em si a base econômica comum e entra em interação e intercâmbio de forças com outras formas de comunicação” (ibid, p.77).

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, (SONTAG, 1987, p.16)

Stuart Hall (2001), em seu estudo sobre o discurso televisivo, ajuda a compreender obras de arte que assumem formatos midiáticos, seguindo a perspectiva de afirmar uma obra de arte como ato de

comunicação. Na perspectiva de Hall, o processo de codificação da mensagem pelo emissor envolve aspectos verbais e não verbais da comunicação, e na ponta final, ao entrar em contato com a obra, o receptor decodifica para uma forma que possa compreender. Pode-se, a partir deste modelo, pensar as intenções de comunicações e as possíveis apreensões pelos ouvintes.

Susan Sontag, por sua vez, discute as os riscos que advém de interpretações de uma obra de arte que a reduzem a uma perspectiva única, defendendo leituras plurais:

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável (SONTAG, 1987, p.16)

Partindo destas premissas, procuramos tecer algumas interpretações da obra *Symbiosis*. Cientes de que toda interpretação é passível de contestações, arriscamo-nos a compartilhar os sentidos que emergiram de nosso encontro com essa obra, com o intuito de ressaltar suas potências.

O projeto de construção de *Symbiosis* iniciou em 2007. Na página da artista ela reitera a nomenclatura da obra com o termo simbiose, advindo da biologia. Para essa ciência, simbiose diz respeito à interação entre dois organismos onde ambos se beneficiam. Na translação da biologia para a arte, a artista comenta: “Dois entes: imagem e natureza, sendo a natureza hospedeira da arte, criando com ela um novo ser, um UNO. E desta relação uma coisa outra é gerada: escultura de luz, uma árvore observadora.” (CARVALHO, 2019).

A obra foi apresentada na beira de rios de comunidades ribeirinhas amazônicas, no Estado do Pará, mais especificamente na ilha do Combú, Murucutu e outros locais. A artista narra que a possibilidade de conexão com os moradores da região por onde levou o projeto foi o ponto alto do trabalho, e em alguns casos

filmou moradores da região; essas imagens serviram de base para intervenções em outros locais.

A obra *Symbiosis*, em virtude de seu formato, se apresenta como efêmera: sua duração restringe-se ao tempo em que as imagens de pessoas escolhidas e colocadas em sequência é projetada sobre o pano de fundo das árvores da floresta. O encontro com a obra, para quem dela diretamente participou, teve efeitos por certo duradouros, segundo depoimento da própria artista. Porém, para quem, não pode vê-la *in loco*, com a moldura da noite e o calor abafado que emana das águas que circundam o pedaço de floresta escolhido pela artista para a projeção, o encontro com a obra de arte é possível somente através dos registros em fotos e vídeos. Um encontro secundário.

Esse tipo de trabalho tem suas raízes nos *happenings* e *performances*. Sobre esse tipo de arte que busca problematizar a visão do indivíduo com seu entorno, Jorge Glusberg afirma: “a performance se relaciona com outros estilos de arte, como a arte ecológica: neste caso, o denominador comum seria um novo insight das relações entre o indivíduo e seu meio”(GLUSBERG, 2013, p.123). Então, nesse ponto que a artista parece querer tocar ao escolher o formato de intervenção no espaço público, ela comunica um olhar para as árvores de uma forma que não seria possível com outros meios. Instalações em circuitos tradicionais de arte geralmente são visibilizadas por especialistas e pessoas que o frequentam; mas as intervenções nas ruas são de outra ordem, pois se dirigem a um público maior; disputam a atenção com os elementos que compõem a polifonia da cidade, tensionando o cotidiano, as relações, os modos de ver e viver a urbe. O que chega aos circuitos tradicionais de arte são registros dessas instalações, sejam vídeos, fotografias, depoimentos. Uma outra obra, portanto, que se refere à primeira, mas com possibilidades de afecções diferentes.

Sobre projetos como o *Symbiosis*, Márcio Motta afirma que eles “demonstram como a projeção em áreas abertas volta-se para a hibridez das linguagens (foto, vídeo, *performance*, escultura), na qual temos uma mistura dialética da noção do espaço: paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura, lugar e não lugar.” (MOTA, 2014, p.90).

Ao se deparar com as imagens do projeto e o discurso da autora, o aspecto ecológico da obra vem à tona, em meio a toda a

questão do aquecimento global e destruição da Floresta Amazônica. Realçar a interligação do ser humano com a natureza é um tema de extrema relevância social, ainda mais em tempos de esgotamento das riquezas naturais e desprezo pelas questões ambientais e seus efeitos. Muitos artistas voltaram suas produções para questões ambientais, como: Nicolás García Urriburu, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison e Newton Harrison. Mas a obra da Roberta Carvalho parece abordar de uma forma mais sutil essa questão: em vez de destacar a morte da natureza, a sua destruição incessante, a artista busca realçar a vida das árvores projetando vidas, várias, nas árvores; ao juntá-las com figuras humanas, nos faz lembrar nossa interdependência com as árvores, as quais são fundamentais para a manutenção da vida humana.

O debate da nossa relação com a natureza, com o meio ambiente, é urgente. Estamos consumindo desenfreadamente os recursos naturais do planeta, como se fossem infinitos, e dependendo cada vez mais de modos de produção não sustentáveis, o que vem produzindo uma série de problemas no presente e para as futuras gerações. Tendemos a postergar o debate sobre essas questões, e somente quando acontecem catástrofes naturais, são divulgados pela grande mídia relatórios científicos sobre a elevação dos níveis de degradação ambiental. Em encontros de governantes de nações com desenvolvimento socioeconômico acelerado, como o Fórum Econômico Mundial de Davos de 2020, o tema da sustentabilidade vem à tona e provoca acaloradas discussões. Mas a ideia de sustentabilidade é também uma falácia, um mito “inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem” à ideia de natureza dos povos originários (KRENAK, 2019, p.16). Eis uma pendência que temos enquanto sociedade, e a obra Symbiosis busca mostrar nossa dependência e conexão com a natureza no cotidiano da vida pública por onde foi apresentada.

Podemos pensar nessa projeção que amalgama humanos e não humanos como a concretização de uma possível “ideia para adiar o fim do mundo”, tal como proposto por Ailton Krenak. Uma necessidade urgente, pois “A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de

vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todos” (ibid, 2019, p.22-23). Se *Symbiosis* não tem a força necessária para se contrapor a esse projeto civilizatório destrutivo, ao menos nos provoca a pensar sobre a humanidade que temos construído e a visibilizar formas de vida outras, em contextos e condições diversos da urbanização hegemônica e homogeneizante.

O que a obra pode vir a mobilizar no espectador depende de inúmeros fatores: sua experiência pessoal, seu estado de espírito no dia, sua atenção, seus conhecimentos sobre artes, sobre política e questões ambientais, sua disponibilidade para a escuta de modos de vida outros etc. Em uma palestra no TEDx, Roberta Carvalho (2011b) narra algumas das reações dos espectadores que entraram em contato com a obra pessoalmente. Algumas se espantaram de só perceberem a existência da árvores graças à intervenção da artista; outras se assustaram e chamaram de “monstros” e “criaturas verdes”, e outras tiveram uma relação mais afetiva com as árvores. No final de sua fala, a artista conta de uma senhora que, bastante mobilizada pela arte, disse para ela: “eu sabia que elas tinham olhos e nos veem”. Essas respostas do público evidenciam a multiplicidades de apropriações e afetações possíveis que emergem do encontro com a obra *Symbiosis*.

Sissa de Assis (2012) comenta sobre a intervenção:

Symbiosis nos transmite uma nova forma de olhar a relação do homem contemporâneo amazônico e das novas práticas artísticas ligadas ao meio ambiente. Se o objetivo da artista era que a natureza nos olhasse, a recíproca é mais provocativa ainda (e verdadeira também), pois passamos a olhar mais para a natureza e a imaginá-la como outra forma de vida humana enraizada na Terra Mãe, o que permite dar uma provisória vida humana para a natureza ao provocar uma simbiose no campo visual humano (ASSIS, 2012, p.103)

Este poder de trazer a atenção à nossa relação com a natureza, parece ser a grande potencialidade da obra.

Considerações Finais

O uso da tecnologia e a mistura de diversos formatos artísticos que caracterizam a obra *Symbiosis*, de Roberta Carvalho, vem ganhando espaço no campo da arte como um todo. Ao utilizar projetores de imagens e as árvores da floresta amazônica como telas, a artista apresenta uma solução criativa às limitações da arte no espaço urbano e, em especial, em contextos distantes dos circuitos consolidados das artes. Um aspecto de importância desse projeto foi levar a arte para populações que nunca tiveram contato com esse tipo de produção, como as populações ribeirinhas da Amazônia.

A temática da natureza foi também foi uma importante escolha, posto a necessidade urgente de revisão dos valores humanos com relação ao meio ambiente. Como alerta Ailton Krenak (2019, p.45), “se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos de nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda”.

Roberta Carvalho visibilizou com sua arte a possibilidade de conexão e de nos fazer refletir. Segundo Nicolas Bourriaud: “Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão” (BOURRIAUD, 2009, p.57). O diálogo, pois, com os relatos da artista e dos espectadores que se afetaram ao entrar em contato com seu projeto, somados aos nossos encontros com as imagens que o documentaram, foram fecundos elos de um processo de comunicação que não finda. Com *Symbiosis* nos conectamos com pessoas que tem suas vidas amalgamadas à vida da floresta, nos encontramos com a arte em sua potência de produzir afecções.

Referências

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. A simbiose visual de Roberta Carvalho: a árvore humana na arte contemporânea da Amazônia brasileira. **Revista Estúdio**. ISSN 1647-6158. Vol. 3, n. 5: p. 100-105. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 2003.

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

CARVALHO, Roberta. **Projeto Symbiosis**. 2019. Disponível em: <<https://www.robertacarvalho.art.br/symbiosis>>. Acesso em 10 de dez. 2019.

CARVALHO, Roberta. **Projeto #Symbiosis**, vídeo documentário, 2011a. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Sonotg2KISM>>. Acesso em: 10 de dez. 2019.

CARVALHO, Roberta. **Transformando olhares com tecnologia, arte e árvores**: Roberta Carvalho at TEDxVer-o-Peso. 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3x9Pi5nF6sI>>. Acesso em 10 de dez. 2019.

COELHO, Patrícia; COSTA, Marcos. O ativismo digital: reflexões e apontamentos semióticos. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, v. 8, p. 7-21, jun-dez. 2013.

DA SILVA FILHO, Wilson Oliveira. Lembrando das luzes da cidade: projeções mapeadas, “geo-cinema” e performances audiovisuais em tempo real para além das salas de exibição. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 3, n. 2, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Ed Perspectiva. 2013.

HALL, Stuart. **Encoding/decoding**. Media and cultural studies: Keywords, 2001.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIESER, Wolf. **Arte digital: novos caminhos na arte**. Potsdam: hf ullman, 2010.

LOPES, Tiago RC; MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Montagem espacial e potencialidades do audiovisual locativo no cenário urbano. **Revista ECO-Pós**, v. 17, n. 2, 2014.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luviane de e STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. São Paulo: Mercado de Letras, v.1, 2010. p.203-234.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Expansões do audiovisual: a cidade como tela. **Revista Língua&Literatura**, v. 20, n. 36, p. 234-248, 2018.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping / projeção mapeada: espaços e imaginários deslocáveis**. 2014. 165 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VOLOSHINOV, Valentin. A palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. Em: **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013 (p.71-100).

Capítulo 8

Fábio Morais e seu Formulário:

arte e constituição de subjetividade na contemporaneidade

Juliana Silva Lopes

Introdução

O presente texto consiste em um ensaio acerca da relação entre a obra “Formulário” (2015), de Fábio Morais, com discussões e conceitos que intentam compreender e problematizar a relação entre “contemporaneidade e constituição de sujeito”. O “Formulário”, de Fábio Morais, nos foi apresentado pela professora Andréa Zanella, já nas primeiras semanas de aula, tendo me impactado não só por seu conteúdo, mas também por sua forma, numa demonstração de sagacidade, sensibilidade e refinamento artísticos, bem como de potência política.

Fábio Morais é artista visual e escritor, mestre em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), nascido na cidade de São Paulo e, ainda hoje, seu habitante. Quarenta e três anos e uma tendência a problematizar, por meio de suas obras, aspectos da realidade contemporânea, conversando com seu contexto histórico, político e artístico. Em 2012 e 2013 foi indicado ao prêmio PIPA, importante premiação brasileira que tem como objetivo “estimular a produção nacional de arte contemporânea”³¹.

A preocupação com a relação entre linguagem visual e linguagem escrita parece ser uma freqüente em suas criações, tais como nas obras “Carta a um jovem poeta” (2004), “O Performer” (2005), “Estamos no escuro” (2018), assim como, a tônica nos acontecimentos políticos passados e presentes do Brasil e do mundo, em obras como “Conto” (2011), “Bandeira” (2012), “Brasília” (2016).

³¹ Informação obtida na página: <http://www.premiopia.com/sobre-o-premio/>

Uma atração pela cartografia³² enquanto método capaz de relacionar tais acontecimentos por meio de uma geopolítica, estética e poética também pode ser vista em algumas de suas obras tais como “Encontro de mares” (2006), “A chave de casa” (2009), “Antilla” (2011).

Em “ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS, assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem notas de rodapé” (2010), Fábio Morais e Daniela Castro explicam: “O texto é dividido por capítulos que aparentemente o estruturam. Porém, o efeito é o de um craquelamento do discurso. Não é uma ode ao caos. Muito pelo contrário: apenas uma desconfiança de que mosaicos ou caleidoscópios produzam imagens organizadíssimas e ressignificantes do figurativo”³³.

Ainda que apresente uma predileção metodológica pela cartografia e por caleidoscópios, o artista carrega uma concepção materialista da arte. Em vídeo publicado em março de 2018³⁴, para o Plana Festival, cuja temática era “Virtualidade e Materialidade”, Fábio Morais, ao narrar sobre a experiência de produção de “Arquivos anexos” (2017), um texto cuja escrita foi acompanhada em tempo real e online pelo público, é categórico ao afirmar: “A arte é materialista. Sempre!”.

Tal afirmação me remeteu aos estudos de Vigotski (1998) sobre a psicologia da arte, em que o autor defende a indivisibilidade entre arte e vida, criticando concepções essencialistas da arte enquanto dom, genialidade ou de inspiração divina. Para o autor, a arte é uma atividade psicossocial, produzida nas/das relações que são estabelecidas entre os sujeitos no mundo, a partir da mediação semiótica de processos materiais e históricos.

A participação de Fábio Morais na exposição coletiva “Sempre algo entre nós”, realizada no Sesc São Paulo, em 2016, cuja temática era a “arte como partilha e a obra como relação”, nos possibilita confirmar a perspectiva relacional e histórica de suas produções e nos deixa pistas sobre seu entendimento acerca das questões de autoria,

³² Nas obras mencionadas Fábio Morais faz uso de diferentes mapas cartográficos como metáforas para expressar a condição humana. Tal característica me remeteu à cartografia enquanto método, tal como proposto por Deleuze e Guattari, no livro “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia”, de 1995.

³³ As obras descritas podem ser visualizadas na página: <http://fabio-morais.blogspot.com>

³⁴ O vídeo pode ser visualizado no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=DqRIU3d0YZg>

público e processos de criação, tão presentes na discussão sobre a arte contemporânea.

[...] exercícios e experiências no espaço de exposição a serem vivenciadas pelo público, ativando as obras e proporcionando processos de autoria, participação e relação com os trabalhos e discussões sobre nossa construção histórica, a forma como desempenhamos papéis política e culturalmente engajados e como criamos estratégias para encontros e debates tanto em esfera íntima como pública, propondo ao público, por meio de sua interação com as obras, a co-autoria nos processos de criação.³⁵

A partir do exposto, o “Formulário” (2015) pode ser compreendido como uma obra que faz jus à adjetivação de obra contemporânea, uma vez que forma e conteúdo, extremamente constituídos de aspectos do presente, propõem a problematização de elementos que o constitui, indo ao encontro da noção de contemporâneo como àquilo ou àquele que pertencente ao seu próprio tempo, o presente, mantém com este uma relação “inatural”:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Segundo Fábio Morais, Formulário “é uma resposta ou (re)ação crítico-poética à exposição Equivalência Absurda - Sala 3, de Traplev, na Sé Galeria, São Paulo, em setembro de 2015”³⁶.

³⁵ Informações obtidas na página: <http://www.premiopia.com/2016/09/sempre-algo-entre-nos-define-obra-de-arte-como-relacao/>

³⁶ Informação obtida no blog do artista e recuperada do seguinte endereço: <http://fabio-morais.blogspot.com/2015/09/formulario-2015.html>

Traplev é um artista catarinense, radicado no Rio de Janeiro desde 2010 e indicado ao prêmio PIPA no mesmo ano. Na referida exposição, Traplev compõe uma instalação por meio de imagens, palavras e objetos, aparentemente, desconexos que, no entanto, fazem referência a discursos, narrativas e acontecimentos presentes no atual contexto social e político brasileiro. O artista se utiliza da composição e edição de manchetes e notícias produzidas pela mídia de grande circulação para produzir o que chamou de “contravenção, crítica e registro do absurdo”, tendo como disparador o que entende por inconsciente coletivo do momento histórico em que vivemos³⁷.

No vídeo de divulgação de sua indicação ao prêmio PIPA, ao apresentar seu local e modo de trabalho e criação, aparece a imagem de um formulário criado por Traplev. A imagem nos permite antever apenas a capa de algo que se assemelha a uma brochura onde constam as informações: “traplev orçamentos; formulário 1: plano de aplicação, valores em reais”.

Sem saber mais sobre tal conversação existente entre Fábio Morais e Traplev, por meio de suas obras, destaco o Formulário de seu contexto inicial na tentativa de, ao dialogar com ele e com o que em mim produziu, melhor elaborar aspectos das discussões teórico-metodológicas-artísticas realizadas acerca da constituição da subjetividade na contemporaneidade.

Para tanto, e seguindo as “migalhas de pão” deixadas por Fábio Morais acerca de sua visão de ser humano, mundo e arte, tentarei por em diálogo perspectivas teórico-metodológicas diversas, tais como as presentes no pensamento de Lev Vigotski (1896-1934), Michel Foucault (1926-1984) e Suely Rolnik (1948-), ensaiando abordar temática de tamanha complexidade e amplitude como a relação entre contemporaneidade, constituição do sujeito e arte.

³⁷ Informações obtidas nas páginas: <https://traplev.hotglue.me/?equivalenciaabsurda> <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/traplev-roberto-moreira-junior/>

(Não) Respondendo ao Formulário

Formulário de identificação pessoal e socioeconômica. Campos incluem: nome completo, apelido depreciativo (bullying), data de nascimento, idade (física, comportamental, intelectual), nacionalidade, cor, pureza (%), raça, sexo bio-ético-científico, orientação sexual, gênero, adequação pessoal e social entre sexo e gênero, coeficiente de diferença, desejo de receber propaganda de produtos e serviços, rg, órgão expedidor, data de expedição, cpf, cm, validade, título de eleitor, zona, seção, carteira de trabalho, pi/pasep, passaporte, reserva, endereço residencial, bairro, cidade, uf, cep, telefone, e-mail, residência (própria, alugada, financiada, ocupada), profissão, renda mensal (r\$), fonte de renda, classe social de origem (marcar x), classe social atual (circular), atual bdo de classe (lutar), principal mecanismo de endividamento pessoal, banco, estado civil, possui tributos sociais?, aparência do corpo, nível de escolaridade.

Legenda: Formulário (2015)³⁸, Fábio Morais. Em respeito aos direitos autorais, apresentamos um recorte da obra.

Assim que peguei o formulário em mãos, vi-me compelida a atender à provocação do autor e respondê-lo; afinal, tão habituados estamos a esse tipo de instrumento de categorização da vida em nosso cotidiano.

Já em sua primeira linha, após o campo “nome completo”³⁹, consta “apelido depreciativo (bullying)”, que, de imediato, fez-me rememorar um infeliz episódio ocorrido durante o Ensino Fundamental: um colega de classe me chamou, maldosamente, de “tesão de cachorro”, em alusão a magreza que eu apresentava no auge dos meus treze anos. Felizmente, o apelido não pegou; no entanto, eu nunca o esqueci e, certamente, não gostaria de vê-lo registrado num formulário.

³⁸ Imagem da obra disponível no blog do artista e recuperada do seguinte endereço: <http://fabio-morais.blogspot.com/2015/09/formulario-2015.html>

³⁹ Na tentativa de auxiliar o/a leitor/a na compreensão do texto, os itens presentes no Formulário serão apresentados, ao longo do artigo, entre aspas e em itálico.

Na sequência, vem a habitual solicitação para informar a “*data de nascimento*” [ufa!] ⁴⁰ seguida, porém, de “*idade – () física, () comportamental, () intelectual*”. [dessa eu gostei, afinal, a idade com a qual me sinto, e provavelmente alguns comportamentos daí decorrentes, não condiz com os números registrados no meu documento de identidade... ou, ao menos, não com o que se diz ser esperado para essa idade; não em nossa cultura, na sociedade ocidental, em nosso tempo histórico... ou, provavelmente, o que acredito que seja o esperado. mas, afinal o que é esperado? são tantos os modelos e discursos acerca da juventude, do envelhecimento, da beleza, dos comportamentos socialmente desejáveis... melhor passar para a próxima]

O próximo campo “*nacionalidade*” é sucedido por “*cor*” e “*pureza (%)*”, que antecede a “*raça*” [vixe! impossível responder; ao menos sem uma problematização conceitual e histórica ou um xingamento]. Aqui, por meio de outra linguagem e metodologia, Fábio Morais parece fazer uma intervenção do tipo que Lilian Schwarcz (1993) faz em seu livro “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil 1870-1930”, no qual, por meio da análise do pensamento intelectual na Europa e no Brasil, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, a noção de raça e da superioridade dos brancos sobre os outros povos vêm justificar e legitimar as desigualdades sociais.

Sem trégua, o Formulário continua com suas especulações íntimas: “*sexo bio-sócio-científico*”, “*orientação sexual*” e “*gênero*”, seguido pelas especificações “*% adequação pessoal entre sexo e gênero*”, “*% adequação social entre sexo e gênero*” e “*coeficiente de diferença*”. Essa linha [apenas a terceira do formulário que começava a parecer longo demais] termina com “*deseja receber propaganda de produtos e serviços que compensem seu coeficiente de diferença? Sigilo mantido – () sim; () não*” [será que Fábio Morais leu Judith Butler ⁴¹? arriscaria dizer que sim].

40 Subvertendo as normas de redação acadêmica, meus comentários pessoais acerca das afecções que esta obra de arte produziu em mim serão apresentados, ao longo do texto, entre colchetes, com letras minúsculas e sem ponto final.

41 Judith Butler, filósofa estadunidense, uma das principais expoentes do pensamento feminista e dos estudos de gênero, da teoria queer, da filosofia política e ética na contemporaneidade, tendo publicado obras como: “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade (2003)”; “Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembléia” (2015), “Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?” (2015), entre outros.

Os tradicionais campos referentes aos documentos de identificação [alguém já reparou quantos desses documentos somos obrigados a ter?!] se fazem presentes; assim como, o de endereço, que é complementado por “*residência – () própria, () alugada, () financiada, () ocupada*” [bastante adequado às características habitacionais das cidades brasileiras].

Os campos subseqüentes versam sobre estado civil, que solicita a seguinte especificação “*possui troféus sociais – () cônjuge, () filhos, () pet, () aparência do corpo*” [ui!], e renda, seguida por: “*classe social de origem, classe social atual, atual ódio de classe*” [atualíssima!].

O formulário inquire, também, sobre: “*prótese financeira – () cartão de crédito, () cheque especial, () especulação abstrata do capital*”. A categoria “*prótese*” é complementada por “*prótese tecnológica*”, “*prótese química*” e “*pensamento protético*”.

Já meio zozna com a realização do exercício que tinha me proposto, mas persistindo no intento de preencher o “instrumento”, deparei-me com indagações sobre: “*afeto corrigido pela indústria farmacêutica*”, seguido de indicação do laboratório e da dose (mg/dia) [desconfio que para algumas pessoas o espaço disponível para preenchimento seria insuficiente]; “*construção diária do ego online (descrição sucinta)*” [que bom que as redes sociais nos acostumaram a nos expressar utilizando apenas poucos caracteres]; “*contradições ideológicas pessoais (03 exemplos)*” [só três? tem certeza??], sucedidas por solicitação de descrição sucinta para: “*contribuição cômoda com o normativo*”, “*contribuição distraída com o fascismo*”, “*arrependimento cínico*” e “*autoperdão estratégico*”.

Nessa altura concluí que continuar tentando responder ao formulário, só na sessão de psicoterapia [e olhe lá! tenho minhas dúvidas...]. Convido os corajosos a tentarem! [será que Fábio Morais se aventurou a responder o próprio formulário??]

Numa simples folha de papel impressa, o artista nos provoca a pensar sobre temáticas fundamentais da vida na sociedade contemporânea tais como: medicalização, construções identitárias, gênero, classe social, racismo, redes sociais, neoconservadorismo, inquirindo acerca de como nos colocamos em relação com tais questões.

Das Afecções

(ou sobre arte e vida)

Para darmos sequência à discussão acerca da obra “Formulário” (2015) penso ser importante nos dedicarmos, ainda que brevemente, aos significados dessa palavra em nossa língua.

O dicionário *online* Michaelis⁴² traz as seguintes definições para formulário:

- 1 Coleção de fórmulas ou de modelos.
 - 2 Fórmula impressa com espaços em branco a serem preenchidos pelo interessado, a fim de fazer pedido, apresentar declarações etc.
 - 3 INFORM Documento pré-impresso com lacunas, onde informações podem ser introduzidas.
 - 4 INFORM Placa completa ou bloco de tipos prontos para a impressão.
 - 5 INFORM Página de papel de computador.
- EXPRESSÕES Formulário contínuo, INFORM: papel para impressora composto de uma série de folhas presas umas às outras por picotes.
- ETIMOLOGIA *lat formularius*.

Quando pegamos a etimologia da palavra *fórmula* encontramos, segundo o dicionário etimológico⁴³:

Do latim forma, do português molde, fôrma: modelo oco de madeira ou gesso onde verte-se substância derretida que solidificada forma, modela, objetos iguais. O sufixo – ula implica diminutivo: pequena fôrma. Do direito formula = forma + ula, refere-se a uma regra da jurisprudência que induz a aplicação da lei de forma igual para todos.

⁴² Michaelis online-<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=formul%C3%A1rio>

⁴³ Dicionário etimológico. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/formula/>

Disso podemos depreender que formulário remete a modelo, a fôrma, ou seja, instrumento que objetiva produzir categorizações, padronizações. Àquele a quem o formulário é dirigido é solicitado que se enquadre nos formatos disponíveis, caso intente acessar o que está sendo requerido. Metaforicamente, o formulário é um dos (inúmeros) dispositivos de enquadramento do sujeito na relação com o mundo (sociedade), servindo para seleção e administração (da vida).

Fábio Morais, com seu Formulário, enquanto nos interroga sobre nossos modos de ser no mundo e de aparecer, possibilita ver os enquadramentos a que estamos submetidos, de forma a provocar desconforto, mal estar. Ao juntarmos forma e conteúdo dessa obra, talvez possamos entendê-la como um tipo de declaração: de nossos modos de vida e subjetivação dominados por inúmeros dispositivos que, simultaneamente, nos controlam e nos esvaziam, requerendo um processo infinito de reposição/repetição (tal noção será melhor desenvolvida a frente). Quiçá possa ser, também, um requerimento do artista para o seu público, para que nos atentemos a esse processo.

Assim, essa obra de arte vem nos provocar, apelando àquilo que ainda não está elaborado, não está dito – formulado – mas que é vivenciado costumeiramente. Lev Vigotski (1998), no início de seus estudos, buscou compreender como a arte evoca emoção nas pessoas, ou seja, sua capacidade de nos impactar ao fazer emergir emoções e sentimentos que habitualmente não são percebidos em nosso viver cotidiano. Para tanto, o autor buscou desenvolver um método para o estudo da arte que se diferenciava dos trabalhos existentes à época, pois não se limitava à perspectiva do autor, nem à do espectador, tendo como objeto de investigação a própria obra de arte.

Em Psicologia da Arte, o autor indica a relação indistinta entre vida e arte, argumentando que a primeira fornece a segunda o material necessário à sua criação que, no entanto, precisa ser transformado no processo de criação artística, sendo este inerentemente social: “A arte é o social em nós, e se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isso não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais” (VIGOTSKI, 1998, p. 315).

Desse modo, para Lev Vigotski (1998), a obra de arte não se configura enquanto mera reprodução do real; ao contrário, a

arte carrega em si um enorme potencial de transformação, tanto da realidade concreta, quando do sujeito que com ela se relaciona.

Andréa Zanella (2007), com base em princípios teóricos da Psicologia Histórico Cultural, de Vigotski, propõe uma reflexão sobre a constituição do sujeito por meio da problematização da diferença, buscando, no diálogo com a arte, a compreensão dos processos constitutivos do humano.

A autora sustenta que como o ser humano se constitui na relação com os outros e consigo mesmo, a partir do que, por um lado, está posto no contexto sócio-cultural e, por outro, é significado pelo sujeito no processo singular de apropriação do mundo, não é possível saber, de antemão, o que determinada obra de arte irá provocar; assim como não é possível generalizar os efeitos de sua produção de modo abstrato ou essencializado:

Artista, críticos de arte e espectadores, todos produtores e consumidores de sentidos que podem vir ou não a se objetivar em produtos que, por sua vez, podem vir a provocar a produção de novos sentidos, num incessante movimento de reinvenção da vida e de si mesmos. Sentidos apropriados não em si, mas em um intenso movimento de hibridização que caracteriza a cada sujeito como plural, sincrético (ZANELLA, 2007, p.46).

Partindo de outra perspectiva teórica, que se aproxima das discussões realizadas por Suely Rolnik (2002), Roberta Stubbs e Fernando Teixeira Filho, ao discutirem a relação entre arte e modos de subjetivação, ressaltam a potência criadora de “outros mundos” presentes na arte que, lançando mão do que nos é familiar, pode provocar estranhamento por meio de deslocamentos “[...] de percepções e afecções habituais, destituindo um território acostumado e inaugurando um espaço a ser criado” (2013, p.7).

[...] o modo como a arte pode disparar modos mais inventivos de subjetivação, estéticas relacionais que, em integridade consigo próprio enquanto prática de si, se componham também

de disposição para a alteridade e para a invenção de novas maneiras de sentir, estar e se relacionar no e com o mundo (STUBS; TEIXEIRA FILHO, 2013, p.11).

Partindo do comum, do habitual, do familiar, a produção artística carrega em si a potência de nos permitir intuir, pressentir, antever a existência de outros possíveis tendo, assim, condições de pôr em xeque o que se nos apresenta como dado, acabado, fixo, imutável.

Constituição de subjetividades e potência de criação na contemporaneidade

Se até aqui discorremos sobre o poder potencializador de outros mundos presentes na arte, também ressaltamos que tal condição não é essencializada, mas se apresenta (ou não), na relação com a vida – em sua concretude histórica, política, social, econômica. E, em tempos de capitalismo globalizado ou neoliberalismo, a arte também pode se tornar (e tem se tornado) algo a mais a ser consumido, servindo como elemento de reprodução/manutenção do *status quo*.

Suely Rolnik (2018), ao buscar trazer elementos para a compreensão dos acontecimentos ocorridos na última década, nos campos políticos e sociais, problematiza a possibilidade ou impossibilidade humana de criação, de transformação, tendo por base uma análise micropolítica dos efeitos do capitalismo financeirizado (expressão utilizada pela autora) na subjetividade humana.

Para tanto, propõe, como chave de leitura, o conceito de “inconsciente colonial capitalístico ou cafetinístico” e sua relação com as políticas de ações do desejo. Utilizando-se do diálogo com a arte, mais especificamente com a obra “Caminhando⁴⁴”, de Lygia Clark, apresenta elementos para a compreensão do processo de criação humana (ibid).

⁴⁴ Obra de 1964, na qual Lygia Clark propõe uma participação ativa do público que precisa construir uma fita de Moebius (August Ferdinand Moebius, 1790-1868), utilizando-se de uma faixa de papel, que deve ser cortada longitudinalmente, de maneira contínua, criando entrelaçamentos cada vez mais complexos.

Segundo Paul Preciado (2018, p. 12), o trabalho de Suely Rolnik pode ser compreendido como um “[...] diagnóstico micropolítico da atual mutação neoconservadora e nacionalista do regime financeiro neoliberal quanto como uma hipótese acerca da derrota da esquerda, no contexto não só latino-americano, mas também global”.

Rolnik (2018) defende que na fase atual do regime “colonial-capitalístico”, esse não apenas se apropria de nossa força de trabalho, mas, também, de nosso desejo, de nossa pulsão vital (como entendido pela psicanálise).

Para apresentar sua tese, a autora descreve dois tipos de subjetividades, forjadas por meio das políticas das ações do desejo que, didaticamente, são apresentadas como: “micropolítica ativa e sua bússola ética” e “micropolítica reativa e sua bússola moral”.

A primeira é representada como a política de desejo mais desviante do inconsciente colonial capitalístico, na qual se tornaria possível a reapropriação da força de criação; e a segunda é entendida como a política do desejo que se encontraria totalmente submissa ao inconsciente colonial capitalístico, perdendo sua força de criação.

Suely Rolnik enfatiza que as duas micropolíticas analisadas estão nos extremos opostos de um “vasto e complexo espectro de micropolíticas que orientam suas ações no atual regime” (2018, p. 58).

Com relação à arte, a autora sinaliza que como essa tem sido capturada pelo capitalismo cafetinístico, colocando seu poder de criação a serviço da “produção de mercadorias e de ativos financeiros”; em contrapartida, “[...] muitos artistas tem se dedicado a práticas que fazem da problematização desse estado de coisas a matéria prima de sua obra” (ROLNIK, 2018, p. 94). Parece ser esse o caso de Fábio Morais.

As questões presentes no “Formulário” (2015) tornam possível seu diálogo com as políticas de subjetivação submetidas ao inconsciente colonial capitalístico de Suely Rolnik. Referências a “troféus sociais”, “próteses financeira, química e tecnológica”, “afeto corrigido pela indústria farmacêutica” e “construção diária do ego online” escancaram modos de vida marcados pela apropriação e reprodução da lógica de mercado, do consumo, em cada acontecimento cotidiano.

Michel Foucault (2008), sob perspectiva teórico-metodológica diferente, também pode ser chamado a dialogar com as questões problematizadas pela obra de Fábio Morais, em especial, quando discute a relação entre saber e poder, e a produção discursiva que inscreve o sujeito no mundo, na medida em que é produzida – os chamados “regimes de verdade”.

Nos anos de 1978 e 1979, após ter conceituado a noção de *biopoder*, a partir de processos de administração e disciplinarização dos corpos, Foucault se dedica à compreensão das relações de poder que estão envolvidas no processo de gestão da vida, desenvolvendo as noções de (auto) governo e governamentalidade, contextualizando-as na relação com a razão do Estado e o neoliberalismo europeu e estadunidense (MAIA, 2011; LEMKE, 2017).

Para Foucault (2008), o neoliberalismo produz um modo específico de vida que passa a regular os sujeitos e a produção de subjetividades. Se até a década de 1980, a subjetivação se dava pela adequação do sujeito à norma, após 1980, ser governado significa saber também como se participa desse processo. “Sob a lógica neoliberal, cada um é, simultaneamente, alvo (das múltiplas interpelações) e experto (supostamente sabedor do que lhe convém)” (VEIGA NETO, 1999, p. 11).

Formulários, em sua dupla função de declaração-requerimento, apresentam-se como dispositivos de poder/saber, ao requerer do sujeito que seja “sabedor de si e do que lhe convém”, enquanto o enquadra em categorizações prévias e fixas, funcionando como simulacro de identidade e segurança.

Nos questionamentos presentes nos campos para preenchimento do Formulário (2015), podemos encontrar correspondências com modos de objetivação do sujeito advindos dos discursos decorrentes das diferentes disciplinas científicas e seus domínios de saber; das “práticas de divisão”, que podem ser entendidas como categorizações do humano (normal/anormal, sadio/doente) e: “[...] da forma pela qual os seres humanos transformam a si próprios em sujeitos, especialmente no domínio da sexualidade” (PETERS, 1994, p.214).

Desse modo, Fábio Morais nos confronta com nossas representações identitárias, explicitando os modos de subjetivação

contemporânea e alguns dos dispositivos utilizados, cotidianamente, em sua construção e manutenção.

Aqui, o conceito de dispositivo de Giorgio Agamben e sua relação com a produção de subjetividades pode nos auxiliar. O autor propõe uma chave de leitura para o conceito de “dispositivo” foucaultiano, ampliando-o, ao designá-lo por:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. [...] e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Para esse autor, “sujeito” é o que resulta da relação do ser humano com os dispositivos. Agamben destaca que, se por um lado os dispositivos produzem sujeitos; por outro são, também, formas de governo – liberdade e assujeitamento. “De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência” (ibid, p. 46).

No entanto, na fase atual do capitalismo, onde ocorre uma proliferação e disseminação incessante de dispositivos e uma relação corpo a corpo com os mesmos, os dispositivos existentes não agem na produção de sujeitos propriamente ditos, mas em “processos de dessubjetivação” (ibid, p. 47) o que acarretaria num “sujeito espectral”.

Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa suas noites diante da televisão recebe em

troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência (AGAMBEN, 2009, p. 48).

Giorgio Agamben compreende como resultado dos processos de dessubjetivação, por um lado, a existência de corpos inertes, capturados pelos dispositivos e, por outro, o “eclipse da política” que, na ausência de sujeitos reais é vencida pela *oikonomia*, isto é, “[...] uma pura atividade de governo que visa somente a sua própria reprodução” (2009, p.49).

O autor introduz a metáfora de uma máquina que gira, incessantemente, em vão o que me faz relembrar o exercício proposto por Suely Rolnik (2018) ao retomar o experimento de Lygia Clark, em seu *Caminhando*, quando a fita de papel é cortada sempre a partir do mesmo ponto. Talvez, nesse sentido, a noção de sujeito espectral de Agamben (2009) se aproxime da política de desejo totalmente submissa ao inconsciente colonial capitalístico de Rolnik (2018), numa reprodução infinita do esvaziamento da vida.

Assim, em nossos tempos, os *smartphones*, a internet, as redes sociais, os diagnósticos médicos, os sistemas de vigilância por câmeras são exemplos de dispositivos centrais para nossos processos de subjetivação, que o Formulário (2015) expõe ao nos inquirir enquanto produto das relações com tais dispositivos: como você constrói seu ego na relação com as redes sociais? Que parte do seu corpo, de seu ser vivente, é constituída por próteses financeiras e tecnológicas? Como os rótulos biomédicos contribuem para a constituição de sua identidade e como se dá sua relação com a indústria farmacêutica?

Considerações Finais

Michel Foucault e Suely Rolnik (essa última em diálogo com Gilles Deleuze e Félix Guattari), ao analisarem a constituição da subjetividade humana na relação com o capitalismo globalizado, debruçam-se sobre as possibilidades de resistência a esse sistema que, em última instância, desumaniza o humano. A noção de resistência aos processos dessubjetivantes é central nessa discussão.

Segundo explica Davis Alvim (2011), Foucault e Deleuze possuíam ideias diferentes acerca de como se dá a questão da resistência. Para o primeiro, essa surge como uma espécie de contrapoder e, portanto, tem como função enfrentar, combater o poder, de forma generalizada. Para o segundo, a resistência é entendida como uma “defecção inventiva”. Ao colocar as duas perspectivas em diálogo, o autor conclui: “Talvez não seja possível resistir sem ambos os vetores. Nômade e microfísica, as resistências não podem deixar de captar uma potência que envolve a um só tempo o enfrentamento, a recusa e a criação” (ALVIM, 2011, p. 27).

Para Rolnik (2018), quando a arte é capaz de produzir deslocamentos, ocasionando rachaduras nas formas cristalizadas de se conceber o mundo essa se torna uma importante micropolítica de resistência, tendo potencial efeito de polinização, ou seja, de difusão de tais rachaduras.

A terceira chave de leitura das temáticas e questões aqui apresentadas é a Psicologia Histórico Cultural, de Vigotski. Com base em pressupostos do Materialismo Histórico Dialético e imbuído da tarefa de pensar o mundo e o humano para auxiliar no processo de construção de uma nova sociedade (socialista), Vigotski não discute a constituição da subjetividade na relação com o capitalismo; no entanto, parte de uma crítica radical a este.

Assim, sua concepção de mundo e de humano, eminentemente social, repõe a atualidade das questões trabalhadas ao se debruçar sobre a constituição do psiquismo humano e sua relação com a potência transformadora da arte.

[...] Dado que na arte os sentimentos vitais são transformados e o material retirado da vida é re combinado pela imaginação de modo a se renovar, pode-se considerar o próprio processo de criação artística como um caminho possível à recriação da vida, à reinvenção de si a partir de novos modos de relação consigo, com o outro e com o mundo. Essa possibilidade é sintetizada por Vygotsky (1998) ao trazer a idéia da “arte como método de construção da vida” (p. 328) (REIS; ZANELLA, 2014, p. 102).

Por fim, penso ser importante registrar que a escrita desse texto se configurou num grande desafio. Tocada pelo trabalho de Fábio Morais que enquanto afirma a materialidade da produção artística, expressa-se por meio de fluxos, afluentes e acontecimentos, arrisquei-me a pôr em diálogo campos diferentes do conhecimento e da expressão humanas, como arte e ciência, e teorias advindas de princípios epistemológicos diversos (sem nenhuma intenção de tentar equipará-las ou hierarquizá-las dentro de um sistema arbitrário).

Mesmo ciente do risco de incorrer em aproximações indevidas ou superficialidades conceituais, uma vez que a materialidade do espaço possível para o desenvolvimento deste texto não permite a discussão aprofundada das diferentes epistemologias colocadas em diálogo, optei por uma “escrita caleidoscópica”, ao gosto de Fábio Morais, tentando lançar diversos e dissonantes facho de luz à complexa relação entre constituição de subjetividade, arte e contemporaneidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALVIM, Davis M. **Foucault e Deleuze – deserções, micropolíticas, resistências**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEMKE, Thomas. **Foucault, governamentalidade e crítica**. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2017.

MAIA, Antônio. Do biopoder à governamentalidade: sobre a trajetória da genealogia do poder. **Currículo sem Fronteiras**, v.11, n.1, p.54-71, 2011.

PETERS, Michael. Governamentalidade neoliberal e educação. *In*: DA SILVA, T. T. (org.) **O sujeito da educação – estudos foucaultianos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 211-224.

PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel – um prólogo para Suely Rolnik. *In*: ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea. *In*: BARTUCCI, G. (org). **Psicanálise, Arte e Estéticas de subjetivação**, Imago, 2002.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SCHWARCZ, Lilian M. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA FILHO, Fernando. Inventando Gêneros: arte e modos de subjetivação singulares. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL. **Anais**. Maringá, p. 1-13, 2013. Disponível em: http://www.sies.uem.br/anais/pdf/arte_e_sexualidade/1-02.pdf Acesso em: 08 jul. 2019.

VEIGA NETO, Alfredo. Educação e governamentalidade neoliberal: novos dispositivos, novas subjetividades. *In*: COLÓQUIO FOUCAULT. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.lite.fe.unicamp.br/cursos/nt/ta5.13.htm> Acesso em: 26 jun. 2019.

VIGOTSKI, Lev S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REIS, Alice C. dos; ZANELLA, Andréa V. Arte e vida, vida e(em) arte: entrelaçamentos a partir de Vygotsky e Bakhtin. **Psicologia Argumento**, Curitiba, v. 32, n.79, p. 97-107, 2014. Disponível em: ZANELLA, Andréa V. “Destruição da Arte Destrutiva” e constituição do sujeito. **Informática na Educação**: teoria e prática, Porto Alegre, v.10, n. 2, p. 39-48, 2007.

Capítulo 9

Considerações sobre a Memória, a Narrativa e a Aura na Experiência

“4 Dias 4 Noites”, de Artur Barrio

Gerusa Morgana Bloss
Lucas de Oliveira Alves
Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Introdução

“4 DIAS 4 NOITES” é o título da intervenção artística⁴⁵ de Artur Barrio que inspira essa análise. Através dela, refletiremos sobre a narrativa e a potência da memória na arte. Essa experiência foi realizada na cidade do Rio de Janeiro, no início da década de 1970, nos chamados “anos de chumbo” da ditadura civil-militar. Desafiando a política repressora de Estado e os parâmetros da arte, Barrio utilizou seu corpo para uma experiência estética, cujo registro ocorreu apenas em sua memória, e a transmissão, somente por meio de sua narrativa. Há referência a essa obra em um de seus cadernos-livro:

⁴⁵ Utilizaremos os termos intervenção artística, proposição artística e obra como sinônimos. Ainda que a obra em questão seja da ordem de uma performance/ intervenção urbana e não de um objeto propriamente dito.

Figura 1- Fotografia de *Caderno Livro*, 1978, de Artur Barrio



Fonte: *site* Bolsa de Arte⁴⁶

Barrio nasceu em Portugal e se mudou para o Rio de Janeiro aos dez anos de idade, onde mais tarde estudou na Escola Nacional de Belas Artes. O contexto de suas primeiras produções envolveu o aprofundamento da repressão e da censura perpetrada pela ditadura brasileira. Em 1969, ano marcado pelos primeiros efeitos do Ato Institucional 5 (AI-5), que restringia os poderes do Congresso e fortalecia a autoridade dos militares no comando da República, a perseguição a intelectuais e artistas incorpora-se tacitamente à política de Estado (CANONGIA, 2002a).

Nesse contexto, além de Artur Barrio, artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Paulo Brusky, Lygia Clark e Antônio Manuel desenvolvem estratégias de enfrentamento e resistência ao poder autocrático do Estado, suscitando críticas tanto à política governamental quanto à política da arte. No esteio dessas críticas, incorporadas a táticas de guerrilha, alguns desses artistas, incluindo Barrio, organizaram um boicote à Bienal de São Paulo, no ano de 1969. Como forma de contrapor-se ao elitismo arraigado aos espaços artísticos do período e questionar as práticas artístico-políticas predominantes, o boicote ensejou a organização de exposições

⁴⁶ Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/mostra-no-mam-rio>. Acesso em: 20 dez. 2019.

realizadas dentro e fora dos espaços das galerias, tensionando seus limites e autoridade (CANONGIA, 2002a).

A teórica cultural chilena Nelly Richard (2002) nos situa nesse contexto da arte produzida no âmbito latino-americano durante governos ditatoriais, apontando para um caráter de resistência e de denúncia às armadilhas do poder. Consoante ao que vinha ocorrendo no Brasil, o Chile, a partir de 1973, passou a ser governado pela ditadura militar de Augusto Pinochet. Nesse cenário de opressão, semelhante ao cenário brasileiro em diversos aspectos, surge no final da década de 70 um grupo chamado: “Escena de avanzada”, cuja marca é a do deslocamento dos suportes tradicionais da arte para o corpo do artista.

Sem se tratar de uma proposta mais unificada como a do grupo chileno, mas dialogando com as produções de seus pares no cenário artístico brasileiro, Barrio destaca-se por suas situações e experiências no corpo da cidade. O artista intervém fora dos espaços das galerias e mantém-se atento às condições materiais e imateriais do universo socioeconômico e sociopolítico que o circundava – contexto, como já comentado, da política autoritária do Estado, assim como da desigualdade social. As produções de Barrio utilizavam recursos baratos e questionavam, ao modo de “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meirelles e a “arte postal” de Paulo Brusky (MARSILLAC, 2018), as redes convencionais de circulação do objeto de arte, assim como o próprio status da obra. Seus atos criativos colocavam a arte em circulação. Tratava-se de inserções na esfera pública e privada por meio de redes e desvios, marcando um jogo de presença-ausência, abrindo interpretações e sentidos.

Dialogando com esses pressupostos, podemos situar a obra de Barrio no contexto da arte conceitual. Conforme situa Freire (2006), a arte conceitual interroga as posições no sistema de arte (salientando como são mutáveis as posições do artista, do crítico, do curador, do galerista) e do estatuto da obra de arte, de forma que, algumas vezes, há uma indiferenciação entre obra e documentação da obra de arte. Nesse mesmo movimento, as instituições de arte são colocadas em questão. Desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970 e expandindo-se aos dias atuais, inaugura e é componente fundamental da arte contemporânea. Ao invés de operar com formas e objetos, a

arte conceitual opera com ideias e conceitos, envolve a arte com a vida.

A experiência: “4 DIAS 4 NOITES” proposta por Artur Barrio é exemplar de uma arte crítica. Realizada no ano de 1970, no Rio de Janeiro, o artista caminha sem rumo pela cidade até a exaustão. Sem espectadores, privado de alimentos e de hidratação, o artista realiza um projeto de experimentação extremada do corpo. Trata-se de uma obra sem matéria, finalidade, público e registro em ato. A única materialidade em cena é a do seu corpo e a possibilidade de reprodução e discussão da obra, se dá apenas a partir de sua memória e de seu relato (CANONGIA, 2002b). Assim, uma obra que se registra apenas no *a posteriori*, destaca a dimensão de uma perda inerente.

Discorrendo sobre as experiências do grupo chileno Escena de avanzada, a teórica Maria Angélica Melendi (2006) refere que o corpo, assim como o corpo social que caracteriza a cidade, é entendido como um espaço sacrificial ao ser castigado fisicamente pela violência. Nesse sentido, se constitui como um local de ritualização da dor ou de transgressão social e sexual. No cenário brasileiro, onde as práticas de tortura tornavam-se comuns nos porões da DOI-CODI; Barrio, ao modo do grupo chileno, doava voluntariamente (e anonimamente) seu corpo a uma experiência crítica e, simultaneamente, análoga a práticas perpetradas pelo Estado no que tange ao caráter exploratório e sacrificial do corpo.

Alguns anos após essa experiência, Barrio comentou que realizaria um caderno livro de 400 páginas no qual descreveria essa obra e seus efeitos, no entanto, esse livro permanece em branco devido à impossibilidade de relatar essa experiência (BARRIO, 2001). Em entrevista, ele comenta: “(...) queria escrever um livro a partir dessa experiência, mas não consegui, porque o próprio trabalho era denso demais” (DIEGUES & FORTES, 2018, p. 317). Percebemos, portanto, que a obra, ao mesmo tempo que só existe a partir da narrativa, carrega algo que é da ordem do inenarrável. Seu caráter inacabado, promessa de outras criações, permanece convocando artista e público, indissociando-os no processo criativo.

Aprofundando-nos no aspecto efêmero da obra e nas suas múltiplas possibilidades de significações, propomo-nos discutir e

refletir, com base em Walter Benjamin, Didi-Huberman, e alguns outros autores, sobre o valor e as reverberações históricas e políticas da memória e da narrativa no campo da arte. De modo a desdobrarmos a discussão e adensarmos as reflexões sobre a experiência de Barrio, tencionamos trilhar um caminho reflexivo pelas discussões sobre o antimonumento, em suas interlocuções com a memória e com a narrativa. Nesse sentido, articulamos as análises benjaminianas sobre a aura e o flunar, entre a imaterialidade da obra, seus rastros e fricções com a cidade.

Para tanto, levaremos em consideração o nosso modo de acesso à obra - circunscrito à leitura de narrativas do artista - buscaremos adentrar seu universo simbólico no contato com as imagens que a leitura evoca. Nesse contato, somos convocados a criar nossas próprias imagens, construídas, numa síntese fugaz entre imagens que resgatamos em nossa memória – imagens dialéticas, tramas singulares entre eu e outro, passado e presente (BENJAMIN, 2009a; DIDI-HUBERMAN, 1998) - possibilitando-nos refletir sobre o caráter político e as heterogeneidades da obra-experiência.

Outrossim, no esteio dessa proposta, sinalizamos o caráter de estranhamento que nos mobiliza a entrar em contato e investigar esse artista e sua experiência. É pelo que ela provoca de estranhamente familiar – o *unheimlich* freudiano (1919/1996) – que somos capturados e movidos a produzir: narrativa que nos enreda pela incompletude e pela precariedade, arte que é o avesso da obra (institucionalizada), imagem fantasmática do autoritarismo que assombra a democracia, deriva que nos remete a figuras impregnantes da cidade, como o andarilho, do vagabundo e do despropositado.

Experiência: “4 DIAS 4 NOITES” Memória, Narrativa e Antimonumento

(...) a memória não é apenas um “bem”, mas encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer - ou enterrar, da maneira como fazemos com nossos mortos. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 43).

Na análise de Emerson de Oliveira (2012), experiências como as de Barrio produzem uma espécie de antimemória ou antimonumento. Não há fotografias, filmagens, diários ou mesmo espectadores que tenham acompanhado Barrio. A experiência só pode compor uma narrativa em virtude da legitimidade do seu autor, impedindo que os intérpretes e as instituições de arte estabeleçam sentidos hegemônicos para a obra. Emprestando seu corpo, enquanto matéria à deriva na cidade e suporte/produtor de memórias, a produção de sentidos se faz possível apenas a partir de seu relato, obstaculizando a apropriação material e o estabelecimento de significados unívocos à obra.

Nessa obra, somos direcionados ao corpo e ao que desse pode advir em termos de estranho. Ao nos determos à proposição: “4 DIAS 4 NOITES” deparamo-nos com uma experiência em que o corpo do artista é colocado em uma situação de afetamento singular. Obra como o próprio corpo, performance narrada que reflete a intrínseca relação entre arte e vida. Nela, Barrio leva ao extremo a singularidade, clamando por uma elaboração que não passa pela demonstração ao público, mas daquilo que no corpo mesmo, promove marcas, reposicione sentidos e desejos. Escapa a essa intervenção o registro. Lidamos com o inesperado de uma obra que se constitui, se localiza no corpo do artista e se reproduz por sua memória e narrativa.

Ao articular as reflexões do pesquisador da história da arte Oliveira (2012), com as análises do teórico Márcio Seligmann-Silva (2013), cabe destacar a crítica à memória engendrada pelo antimonumento. Este convoca a interrogar a memória institucionalizada, pretensamente coletiva, cujo objetivo é alicerçar uma história hegemônica, assentada sob o apagamento de lembranças e narrativas heterogêneas e destoantes. Na linha dessa crítica, os autores recuperam o papel que os grandes monumentos, erigidos em homenagem aos “heróis da história” – figuras políticas, líderes revolucionários, etc., ocupam no laço social.

O antimonumento, em outra via, é um monumento crítico aos monumentos da história oficial. Também pode se constituir como uma obra efêmera, fadada ao desaparecimento e às reconstruções da narrativa. Como ressalta Seligmann-Silva (2013):

(...) o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe tanto que é impossível uma memória total do fato, como também o quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação manifesta-se na precariedade tanto dos antimonumentos, como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heróica. (p.44)

O antimonumento produz uma espécie de antimemória, pois interroga o estatuto das memórias materializadas nos “grandes monumentos da cultura”, que, como bem destaca Walter Benjamin (1987a), são também monumentos da barbárie. O antimonumento enseja uma contraposição à memória unívoca, colocando em cena vozes e imagens singulares, evocando memórias entrelaçadas e inacabadas. A (anti)memória, na medida em que é constituída por esquecimentos, recortes, seleções e encobrimentos – como nos fala Freud (1899/1996) em “Lembranças Encobridoras” – nos autoriza a reposicionar fatos históricos, deslocar seus sentidos e recriar a realidade.

Didi-Huberman (2006), em defesa de uma leitura anacrônica da história e das imagens que a compõem, comenta que a memória destitui o passado de sua exatidão, nos permitindo interrogar as formas engessadas das imagens e discursos históricos. Ela evidencia as marcas e sobreposições de outros tempos, dizeres e saberes sobre aquilo que é objeto da investigação histórica. Ao nos debruçarmos sobre o passado, invariavelmente somos movidos pela memória, a qual não é estanque, circunscrita ao investigador, mas enovela-se a registros subjetivos de tempos heterogêneos.

No esteio da discussão sobre memória e antimonumento, a experiência de Barrio nos permite refletir sobre a narrativa. Em

Walter Benjamin, o ato de narrar traz as marcas da experiência humana. Ela se dá por uma transmissão que é afetada tanto pelo ocorrido – aquilo que se narra – quanto pelo ato de lembrar e narrar o acontecimento. O narrador, diferentemente do romancista, nos fala da vivência de sua experiência sem a pretensão do requinte literário ou das análises psicológicas. Ao contrário da informação, cuja validade vincula-se à explicação, a narrativa não se enclausura em uma transmissão da verdade dos fatos, mas propõe a recriação incompleta de uma experiência que se transforma no contato com o ouvinte, ampliando e complexificando o valor do evento narrado (BENJAMIN, 1987b).

No seu *Caderno Livro*, 1978, Barrio nos narra sua experiência: “4 DIAS 4 NOITES”. Partindo do Solar da Fossa, local onde residia, o artista passou pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM. No salão nacional do MAM, Barrio interagiu com a exposição do artista Cláudio Paiva. Barrio descreve essa exposição como composta de embrulhos, montes de terra, sendo armada no chão e com um conteúdo forte. Nessa interação, o artista nos fala que ele e a obra se misturaram, criando desconfortos, deslocando a obra de Paiva de sua posição estática. Saindo do MAM, o artista vagou pelo centro do Rio, passou pelo esgoto, transitou por colônias de mendigos, canteiros de obras e vilas humildes. Barrio comenta que inexistia nesse processo, objetivos pré-determinados. Ele procurou fazer uma associação desprezível entre os locais percorridos (CANONGIA, 2002c). Associações atravessadas pela precariedade de um corpo levado à exaustão, inundado por percepções e sensações, visões e odores da cidade. Combustão de sentidos que, paradoxalmente, exauriram e propulsionaram a caminhada do artista.

Vemos que no percurso dessa experiência, Barrio faz questão de interpelar os espaços canônicos da arte. Já após uma longa caminhada, iniciada sob efeito da *cannabis sativa*, sob os efeitos do cansaço, do suor do corpo, da fuligem e do esgoto da cidade, o artista entra no espaço do MAM e interage com a obra exposta, confundindo-se com ela. Esse ato dá a tônica do processo, pois evidencia a junção arte e vida, corpo e arte, percurso que amalgama público e privado. O artista não é só criador, mas cria-se e modifica-se na obra. A cidade e o tempo vão marcando seu corpo, impingindo-lhe sensações e

sentidos. No contato efêmero, mas pujante, com corpos biológicos e pulsionais, humanos e inumanos, e com o próprio corpo da cidade – suas veias, orifícios, órgãos e dejetos – o artista cria um rastro de antimonumento, monumental em seu gesto, mas imaterial enquanto forma, produto, “objeto de arte”. Sua materialidade se dá apenas *a posteriori*, na narrativa.

Trata-se de uma obra aberta, em fluxo, tal qual o corpo do artista à deriva. Mostra-nos contradições sociais e humanas dos espaços da cidade: da zona sul às vilas humildes e colônias de mendigos, do espaço requintado do MAM ao esgoto. Seu fluxo cria pontes, canais de comunicação entre espaços antagônicos, mas complementares em uma tessitura colonial-capitalística⁴⁷. Nos emaranhados da cidade, Barrio recria uma metáfora corporal, elucidando o que é tratado como órgão vital e como dejetos. Sua experiência evidencia os “humanos dejetos”, a “arte dejetos” e seus pontos de contato com a elite artística (MAM) e socioeconômica (Zona Sul do Rio). Tudo é componente da narrativa e, sem hierarquias, institui o valor da obra-memória.

Na associação despreziosa entre os locais percorridos, Barrio estabelece um jogo sem regras, pelo qual, na perspectiva batailliana, conforme nos aponta Didi-Huberman:

(...) se agita e se debate um regime duplo da imagem: da respiração à sufocação, do levantar voo ao afogamento, da diástole à sístole, do focalizado ao centrífugo, da ideia fixa a associação imóvel, do elevado ao esmagado, da falta ao excesso, da regressão à transgressão, do derrisório ao trágico, do tangível ao teórico, do possível ao impossível, do morfológico ao patético, do informado ao informe, do semelhante ao dessemelhante. (Didi-Huberman, 2015, p. 391)

Esse regime duplo de imagens, onde encontramos ressonâncias da imagem dialética (BENJAMIN, 2009a), trata de possibilidades de montagens de imagens que não se reconciliam,

⁴⁷ Adaptação do termo inconsciente colonial-capitalístico desenvolvido por Suely Rolnik.

mas mantém dinâmicas as contradições. Bataille não propõe uma síntese, mas de maneira despreziosa, tal qual a experiência de Barrio, busca expandir imagens, reposicionando-as, associando-as livremente, evidenciando seu caráter sublime e grotesco, sua potência e fragilidade, ofertando ao olhar, vida e morte, forma e informe. Em: “4 DIAS 4 NOITES”, somos confrontados com a precariedade e a força do corpo, com suas semelhanças e dessemelhanças - um corpo radicalmente exposto, humano, semelhante a qualquer outro corpo e, paradoxalmente, corpo desprovido de valor social, beirando à animalidade ou ao inumano. Corpo vivo, pulsante, que nos dá a ver o suplício e a iminência da morte.

Na perspectiva de Didi-Huberman (2006), podemos perceber a obra como sintoma de um tempo - conjunção de diferença e repetição, jogo anacrônico de latências e crises. Em: “4 DIAS 4 NOITES”, a crise do corpo à deriva é manifesta, mas os discursos e imagens que ele nos permite ler estão latentes. Na narrativa de Barrio, vemos o que se repete no tempo: a valorização de alguns corpos em detrimento de outros, desigualdades, violências, efeitos nefastos dos projetos neoliberais implantados por regimes autoritários no continente latino-americano. Barrio lança seu corpo ao acaso. E, no acaso dos encontros em esquinas, galerias, vielas e bolsões, vê e nos propicia ver o que se repete no contexto urbano brasileiro.

Para nos aproximarmos da experiência de Barrio, precisamos fechar os olhos. Didi-Huberman (1998, p. 31) nos fala que: “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne, e em certo sentido, nos constitui”. A narrativa de Barrio produz uma imagem-furo, contraponto da imagem-muro (RIVERA, 2018), imagem não-toda, dotada de vazios, invaginações e reentrâncias.

A imagem da narrativa-memória possui brechas, é marcada por esquecimentos, remete-nos ao corpo e à memória do artista, da cidade e da nossa própria constituição subjetiva. É imagem-furo, pois nos permite ultrapassá-la, de modo a alcançarmos imagens de tempos e espaços heterogêneos. É também imagem dialética, capaz de criticar o que repõe em jogo - uma arte crítica à arte, uma memória que é antimemória, o suplício de um corpo crítico às violências infligidas aos corpos.

(...) o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém - que sabe o que acumula -, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é um repor em jogo perpétuo, “vivo” (quero dizer inquieto) da perda” (Didi-Huberman, 1998, p. 115).

Benjamin (1987b) aponta que a narrativa propicia um intercâmbio de experiências humanas. Trocas simbólicas que engendram memórias, afetos e desejos, tecendo e reconfigurando relações. Textualmente, Benjamin (1987b) nos lança a questão: “Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (p. 221).

No trabalho de memória e narrativa de Barrio, há em cena um jogo de perda e ausência, constituinte do desejo. No trabalho artesanal de recriação da experiência, algo inelutavelmente se perde, colocando-nos em uma posição desejante - desejo de bordear o vazio da obra, dar-lhe um corpo, dar lugar ao ausente, “fixar o infixável” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115).

O caminhar pela cidade e a dimensão aurática da obra

Partindo do nosso transitar pela discussão acerca de memória, narrativa e antimonumento apresentada anteriormente, propomos, neste tópico, enfatizar alguns aspectos que nos direcionam, a partir da experiência com essa obra-corpo, quais sejam: a posição do *flâneur*, a prática da deriva e a dimensão aurática da obra.

A experiência de Artur Barrio nos convida a iniciar pela memória e nesse percurso encontramos o *flâneur*. Walter Benjamin em seu texto “O flâneur” (2009b) sustenta que o transitar pela cidade é provido de diferentes sentidos, que vão sendo recolhidos e articulados às memórias do passante. De forma anacrônica, tal qual o

funcionamento do inconsciente (FREUD, 1915) e de suas formações, como o sonho e os sintomas, o *flâneur* articula lembranças, traços de experiência, com o caminhar pela cidade:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. Então, chega a fome. Ele nem quer saber das mil e uma possibilidades de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 2009b, p. 462).

O *flâneur* é adjetivo daquele que flana, caminha a esmo, deixando-se afetar pelos sons e imagens da cidade. Essa figura popular e poética do século XIX, belamente captada nos excertos de Walter Benjamin, ecoa no imaginário e reverbera nas artes. Na experiência: “4 DIAS 4 NOITES”, o flunar compõe o processo, demonstrando o gesto disruptivo de Barrio.

O *flânerie* de Barrio possui um caráter radical. A deriva segue como decorrência, movimento sem mapa, que se deixa levar pelos caminhos, pelos cheiros, pela curiosidade. O percurso do artista não se dá apenas no corpo da cidade, mas no território do seu próprio corpo. As vias públicas, feitas para caminhar rumo a um ponto específico, e o corpo, habitualmente anestesiado pelas repetições e disciplinado pelas normas (FOUCAULT, 1999), tornam-se palco para uma performance errática e uma experimentação sinestésica. Avesso aos utilitarismos e limites que esquadriham a subjetividade em um regime ideologicamente autoritário e capitalista, Barrio segue sem rumo e objetivo pelas ruas do Rio de Janeiro, aberto aos encontros e estranhamentos nas intersecções de vias múltiplas – um exercício de desterritorialização e desposseção, potencializador de (in)familiaridades no estranhar-se a si, o outro e ao outro.

Considerando o contexto político da época, a experiência de Barrio assume um contorno notadamente subversivo. Estamos na ditadura civil-militar, disciplina e progresso são palavras de ordem. O golpe de Estado que instaura a ditadura, foi apoiado, dentre outros setores, pelos que se contrapunham às políticas de Estado mais inclusivas e às frequentes greves que ocorriam no país. Uma parcela dos apoiadores da ditadura via na figura do grevista: um “vagabundo”, um “desocupado”, e partindo desses significantes, podemos pensar: um sujeito que age a esmo, sem finalidade, indisciplinado - predicativos que podem ser atribuídos ao gesto de Barrio, denotando um dos aspectos da dimensão política de sua experiência.

Nessa experiência errante, apreendemos um caráter anacrônico, pois o caminhar despropositado pelas ruas da cidade, já está presente em uma extensa tradição literária na figura do flâneur, tradição que precede e excede o ato de Barrio. Essa obra, caracterizada por uma intensa deriva até à exaustão, nos convida a pensar no corpo como uma obra, assim como sobre as consequências do efêmero. Temos um corpo que atua como suporte da memória, nos proporcionando uma experiência outra, em novas significações sobre o tempo, o espaço e as possibilidades de estar no mundo.

A obra dialoga com o *flâneur* de Benjamin, na medida em que refere como uma “embriaguez anamnésica”, com a qual “não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente” (BENJAMIN, 2009b, p. 462).

Benjamin traz uma distinção entre o *flâneur* e o *badaud* que permite que possamos nos aproximar dessa discussão: “O simples flâneur está sempre de posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior, que o impressiona até a embriaguez e o êxtase” (Benjamin, p. 473). Entendemos que Benjamin se refere à contraposição entre contemplação, a posição de espectador e a postura de compreender o que ecoa dentro de si em uma experiência com a cidade, na medida em que continua sua descrição “O *badaud*, sob influência do espetáculo,

torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão” (BENJAMIN, p. 473).

Nesse sentido, essa passagem nos convida a situar de que forma compreendemos a individualidade e a singularidade. Remetemos à diferenciação entre individual e singular desenvolvida por Edson Sousa (2002):

Vivemos uma profunda confusão entre a ordem do singular e a ordem do individual. Estas categorias não podem ser confundidas. O singular produz um estilo, busca uma forma de narrar uma história, desenha uma memória possível e, portanto, constrói condições para que uma transmissão aconteça. Nessa direção esse singular é uma peça fundamental no que pode ser compartilhado. Por outro lado, o individual – reinado da fortaleza egóica em suas carapaças defensivas – sonha em poder prescindir desta herança compartilhada (SOUSA, 2002, p. 8).

Situamos que estamos nos referindo à singularidade nesse desenvolvimento teórico, e assim podemos elucidar que a transmissão da experiência que se dá a partir da obra: “4 DIAS 4 NOITES” só é possível devido a singularidade que nos constitui como seres humanos e faz laço. Essa experiência ecoa nos outros e em nós mesmos, na medida em que diz respeito não apenas a quem realizou a obra, mas por quem se permite afetar pelo que a obra e o autor tem a compartilhar.

Podemos pensar, com Barrio, acerca da radicalidade da singularidade humana. É como se na referida obra o autor se colocasse em um “entre”: entre o flâneur e o *badaud*, entre a individualidade e a universalidade, entre o corpo próprio e o corpo do outro e da cidade. Isso promove um deslocamento de sentidos que se, em obras cuja materialidade é mais evidente, nessa, leva aos limites do não-saber e da interrogação acerca da transmissão de uma experiência singular. Afinal, o que se tem, o que fica como resto que convoca ao movimento, se refere a esse segundo momento em que a obra já não está sendo visualizada. Talvez por trabalhar com o tangível e o intangível dos corpos e narrativas, a obra continua a produzir efeitos

disruptivos a partir do testemunho do artista e do enlace que este promove em diferentes tempos e espaços.

Dialogando com essas explicações, Didi-Huberman (1998) sublinha acerca do olhar para as obras, que paradoxalmente nos interrogam. Dessa maneira, podemos nos aproximar da discussão acerca da aura da obra, que esse teórico articula a partir das análises de Walter Benjamin. A aura seria como um:

...espaçamento tramado - e mesmo trabalhado [...] como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria [...] em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque de visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo [...] de espaço e de tempo. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147).

Aura, da forma com que é trabalhada por Didi-Huberman (1998 e 2006), desapossa o objeto de um ter, conferindo uma qualidade de quase sujeito, quase ser. Revela um desejo de ver além, que ultrapassa tempos mundanos. Dessa forma o objeto aurático coloca em cena um ir e vir incessante. O desenvolvimento acerca da dimensão aurática da obra: “4 DIAS 4 NOITES” nos interroga. Ela joga com seu contexto ditatorial, resgata elementos da história da arte, nas práticas dadaístas, que buscaram a indissociabilidade entre arte e vida, bem como interroga sobre as fricções do corpo no espaço da cidade.

Nesse sentido, ao pensar a obra, é preciso imaginar, supor o corpo do artista perambulando pelas ruas da capital carioca e os interrogantes que ele interpõe tanto ao campo das artes quanto ao laço social. A ideia de espectador da obra no momento de sua constituição não é possível: o que é possível é se perceber frente a frente com a dimensão aurática da narrativa e da ficcionalização, e a partir disso, criar imagens da experiência. Dessas imagens se formam os contornos que podemos destacar como um “ataque de visibilidade” poético e político, clareando perspectivas e leituras possíveis.

Pelo caráter gestual e transmissivo da obra, podemos apreender uma dimensão da aura e, nesse sentido, apontamos as possíveis ressonâncias das experiências do artista Flávio de Carvalho, realizadas durante as três décadas que antecederam a arte contemporânea brasileira, nas experiências de Barrio. O gesto de Flávio é disruptivo e se dá, literalmente, na contra-corrente. Em 1931, no centro da cidade de São Paulo, contrapondo-se aos costumes, o artista anda na contramão de uma procissão de Corpus Christis e, em outro momento, nega-se a retirar o boné no momento da procissão (GONZAGA, 2014). Três meses após essa experiência, o artista a narra e teoriza sobre ela em uma publicação:

Figura 2- Flávio de Carvalho, capa do livro Experiência n° 2.



Imagem 2: Adaptado de Gonzaga, 2014.⁴⁸

⁴⁸ Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000200017. Acesso em: 20 dez. 2019.

Nesse sentido, a narrativa adquire importância e também salienta a efemeridade da obra. O gesto do artista nega os costumes, resiste à autoridade religiosa, transmitindo um caráter subversivo para artistas da geração de Barrio. A aura de suas experiências ilumina os artistas do período ditatorial, suscitando-os a questionar pelo corpo e pelo movimento, por um caminhar “estranho” no corpo da cidade, o poder instituído e as normas.

Remetemo-nos a contribuição de Rancière (2010) de que não é possível um espectador passivo e indiferente, especialmente quando se fala em arte contemporânea. Assim, o sujeito é convocado a uma implicação com o que se passa com ele, de forma que são tencionadas as relações entre o público e o artista.

O texto “O corpo nas nuvens” (COSTA, 2014) nos ajuda a pensar em uma articulação de leitura da arte que envolve o afetamento da pesquisa e leitura das obras. O autor explora aspectos da narrativa ficcional nos advertindo da realidade que a mesma comporta. Nas palavras do autor “A ficção fia mundos onde a confiança ultrapassa fidedignidade sem perder realidade” (p. 553).

Nesse entrelaçamento de mundos, Costa (2014) nos instiga a um olhar e uma escrita poética. Assim, uma das questões que o autor traz se refere a não partir dos conceitos para o olhar, e sim permitir que o movimento emerja da experiência. Ele nos coloca a questão de, ao olharmos alguém dormindo na rua, não nos apressemos em categorizá-lo “morador de rua”, e sim dar um passo atrás e reinventar as possibilidades de existência. Dialogando com Valery (1979), o autor refere que:

alguns homens veem várias ruas, homens, lixo, jornais e animais aglomerados sob um viaduto e passam a jactar-se da possibilidade de afirmar uma comunidade relacional entre estes que os constituirá em um entre outro, uma complexa unidade sem totalidade sempre a fugir de si, mas persistindo em sua ação de si mesma. Iremos ficcionalizar muitos despertares, amores, fomes, prazeres, desesperos, entre outros encontros, os quais, em sua singularidade, sempre transpassarão os esquadros estreitos do conceito estrito “morador de rua” (COSTA, 2014, p.569).

Em um trilhamento semelhante, o “flâneur radical” que deduzimos das andanças de Barrio nos instigam ao novo. Entendemos que estamos entrando em contato com o que nos desperta a obra de Artur Barrio: “4 DIAS 4 NOITES” no sentido de um estranhamento ao ser e estar no mundo a partir de uma sensibilidade outra oriunda da cidade e do corpo numa mesma dialética. Trata-se de “dedicar-se ao esforço de agenciar inteligível e sensível em uma “ciênçarte paradoxal” que fale sobre os cotidianos de nossas afecções, pensamentos, afetos, sentires” (COSTA, 2014, p. 571). Somos convidados, dessa maneira, a assumir uma poética do transitar pelas ruas e ficcionalizar, de diferentes maneiras, as experiências.

Escrever como ato político, ético, estético. Escrever porque narrar é dar corpo à experiência, fazê-la como tal, recriá-la. Dispor-se a narrar sobre a caminhada dá, a cada passo, a concretude para além do momento de sua constituição. Assim nos ensinam Walter Benjamin, Didi-Huberman e o próprio Artur Barrio. Assim, também nos ensinam a cidade e o estar com outros. Arte, vida e literatura são integradas. Elas auxiliam a uma posição profícua de análise, de elaboração e de transmissão da experiência. Concordamos com Jorge Larrosa Bondía (2002), ao elucidar que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca (p. 21).”

Considerações Finais

No ano de 2019, em que escrevemos esse capítulo, o filho do então presidente da república e deputado federal falou que seria preciso implementar um novo AI-5 se a esquerda se radicalizasse. Protestos no Chile, nesse mesmo ano, iniciados devido ao aumento da passagem de ônibus, apresentam excessos na repressão por parte dos policiais, que cometeram sérias violações aos direitos humanos.

Essas manifestações nos instigam a continuarmos revisitando as memórias do tempo da ditadura e as obras do referido período de forma a permitir a circulação da palavra, a elaboração do que se apresenta como enigma e que, caso não trabalhado, ressurgem em barbárie. A América Latina clama por liberdade de expressão, clama pela inclusão das diferenças que a habitam, pela

redução das desigualdades, que só acirram disputas e convocam à violência.

A experiência de Barrio aproxima nosso olhar das imagens dos sujeitos-dejetos da modernidade - mendigos, miseráveis, andarilhos - e da própria condição marginal do artista em tempos de autoritarismo. Como antimonumento, engendra uma política de memória, remetendo-nos à violência da ditadura, ao suplício dos corpos e à censura da palavra. Ela reforça o valor do testemunho e a necessidade de revisitarmos as entranhas do passado, de modo a tecermos novas formas de relacionamento, construindo um futuro mais democrático.

Nesse mesmo convite, instiga-nos a produzirmos novos estranhamentos e a nos relacionarmos de diferentes maneiras com o corpo da cidade e com o corpo-obra que habitamos na nossa singularidade. Disso decorre a possibilidade de novas narrativas e novas formas, mais poéticas, de habitar a polis. Sua obra abarca diferentes dimensões de resistência. Trata-se da resistência do(s) corpo(s), da resistência da arte, do desejo que emerge frente a um regime de cerceamento da liberdade e apagamento das singularidades.

Memória, narrativa e antimonumento, articulados, permitem a percepção da dinâmica com que opera a obra-corpo analisada. Trata-se de uma obra que, apresentando-se como enigma, nos convoca a diferentes vias de elaboração. Considerando esses elementos, aprofundamos algumas leituras despertadas a partir de outras vertentes: o caminhar pela cidade, seus sentidos e afecções e a dimensão aurática da obra. No nosso percurso teórico, em contato com as imagens evocadas a partir da narrativa escrita do artista, buscamos construir articulações entre conceitos de modo a dar contornos à obra, mas sem procurar fechá-la. As reflexões apresentadas vêm no sentido de produzir inteligibilidades, mas ao mesmo tempo, abrir leituras, permitir derivas teóricas, afecções, criações e dialogar, como nos propõe Didi-Huberman (2006), com tempos e espaços heterogêneos.

Referências

BARRIO, Artur. **A metáfora dos fluxos**. 2000/1968. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2001.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter, **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. p. 222-234.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. p. 197-222.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: Willi Bolle (Org.). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009a. p. 499-530.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: Willi Bolle (Org.). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009b. p. 461-498.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, jan./fev./mar./abr, 2002.

CANONGIA, Lúcia. Cronologia. In: CANONGIA, Lúcia (Org.), **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002a. p. 245-262.

CANONGIA, Lúcia. Barrio Dinamite. In: CANONGIA, Lúcia (Org.), **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002b. p. 195-206.

CANONGIA, Lúcia. Textos do artista. In: CANONGIA, Lúcia (Org.), **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002c. p. 145-160.

COSTA, Luís Artur. O corpo das nuvens: o uso da ficção na Psicologia Social. **Fractal: Revista de Psicologia**, 26 (spe), 2014. p. 551-576.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIEGUES, Isabel & FORTES, Márcia. **Entrevistas brasileiras**, v. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. R. Ramalhetete (Trad.). Petrópolis: Vozes, 1999.

FREIRE, Maria Cristina Machado. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

FREUD, Sigmund. (1899). Lembranças encobridoras. In: J. Salomão (Ed.), M. Salomão (Trad.), **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**, v. 3, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 285-306.

FREUD, Sigmund. (1919). O estranho. In: J. Salomão (Ed.), E. A. M. Souza (Trad.), **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-276.

FREUD, Sigmund. (1915). O inconsciente. In: P. C. Souza (Trad.). **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99-138.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Na contramão da religião: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus. **Estúdio**, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 134-140, dez. 2014.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. **Aberturas utópicas**: arte, política e psicanálise. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018. 309 p.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.), **Palavra e imagem, memória e escrita**. Chapecó: Argos, 2006. p. 227-246.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de A história da arte na ausência da imagem da arte: uma questão para acervos museológicos contemporâneos. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia. (Orgs.), **História e arte**: imagem e memória. Campinas: Mercado das Letras, 2012. p. 187-200.

RICHARD, N. **Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Revista Urdimento, n.15, 2010. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/Urdimento%2015.pdf>.

RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário**: Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Sesi-SP, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, v. 27, n. 1., 2016. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/0103-6564D20150011>. p. 49-60.

SOUSA, Edson Luiz André. **Por uma cultura da utopia**. In: BOETTCHER, Cláudia (Org.). Unicultura. Porto Alegre: ed. da UFRGS, 2002.

VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Lisboa: Arcádia, 1979.

Parte 3

Cidade e memória na experiência do encontro com a arte

Capítulo 10

Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffmann: as tramas das traças e a (re)escrita das pessoas em situação de rua na cidade

Amanda Moreira Teixeira
Natália Alves dos Santos

“A gente vê com a memória e não com os olhos.
O artista produz com a memória”.
Juliana Hoffmann

Introdução

Arte, cidade e memória: estas foram as temáticas nas quais mergulhamos e que nos atravessaram durante os encontros que constituíram a disciplina⁴⁹ ministrada pela professora Andréa Vieira Zanella no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Encontros que transgrediram as salas de aula e aconteceram também em espaços culturais da cidade de Florianópolis, tais como o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)⁵⁰ e a Casa Açoriana Artes e Tramoias Ilhoas⁵¹.

A disciplina aconteceu semanalmente durante o primeiro semestre de 2019 e teve como aporte teórico/bibliográfico autores/as como Giorgio Agamben, Suely Rolnik, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Francesco Careri, dentre outros/as que estudam e

⁴⁹ Disciplina intitulada Contemporaneidade e Constituição do Sujeito - Arte, cidade e memória.

⁵⁰ O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) é uma instituição associada à Fundação Catarinense de Cultura (FCC) instalado no prédio do Centro Integrado de Cultura (CIC), atualmente é considerado órgão oficial das artes plásticas do estado.

⁵¹ A Casa Açoriana Artes e Tramoias Ilhoas é um centro cultural, galeria de arte e local de venda de artesanato da ilha de Florianópolis.

pesquisam arte, cidade e/ou memória a partir de diferentes campos do conhecimento, a saber, psicologia, linguística, filosofia, história e arte. Com o intuito de transversalizar tais temáticas com a constituição do sujeito e a contemporaneidade, as leituras e discussões foram realizadas entretecidas a derivas na cidade, conversas com artistas e análise de obras de arte. Participamos de encontros na/com a cidade, com as camadas de tempo que constituem o nosso presente, com a arte e, por conseguinte, com nós mesmas/os.

No contexto da disciplina também tivemos a oportunidade de flunar (BENJAMIN, 1994) pela vida e obra de alguns/mas artistas, escolher qual/is obras da trajetória de cada um/a mais nos afetou para aos colegas de classe apresentá-las. Ao realizarmos tal empreitada, inevitavelmente, falamos também de nossas vidas enredadas às nossas experiências artísticas e de pesquisa.

Para Walter Benjamin (1994), flunar diz respeito ao movimento de deambulação pelas cidades, próprio do flâneur, figura que aparece recorrentemente nas obras de Charles Baudelaire. Apesar de seu transitar pelas calçadas parecer descompromissado, o flâneur está sempre à espreita de pequenos detalhes que possam deslocar nossa maneira de ver e sentir as paisagens que constituímos e que, ao mesmo tempo, nos constituem. Nesse sentido, o flunar que aqui apontamos diz respeito a um movimento fluido que empreendemos, no decorrer da disciplina, pela vida e obra de alguns/mas artistas. Pudemos conhecer um pouco das obras de artistas contemporâneos brasileiros e estrangeiros como Banksy, Cildo Meirelles, Benjamin Patterson, Waldemar Cordeiro, Juliana Hoffmann, Artur Barrio, Kunihiko Morinaga, Flávio de Carvalho, Marta Greiner, Lygia Clark dentre outros/as.

Juliana Hoffmann compareceu à disciplina como convidada e apresentou um pouco de seu percurso como artista, encontro este que detalharemos no próximo tópico deste texto. A experiência com uma de suas obras, pertencente à série “Propagações do Vazio” de “Expressível do Vazio” (2017), produziu afetações e (re)invenções em nossos modos de olhar, em nossas vidas e, por conseguinte, em nossas pesquisas. Afetações estas que culminaram na presente escrita, uma maneira de dialogar e responder às inquietações que esta obra nos provocou.

Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002) a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (p. 21). A experiência que vivenciamos ao entrarmos em contato com a obra de Juliana Hoffmann nos passou, nos tocou e nos aconteceu, e é a partir dessa afecção que apresentamos esta escrita.

Concordamos que a criação da obra de arte ultrapassa a realização do/a artista, pois cada pessoa que com ela estabelece relação, reúne o material tal qual como disposto e o atribui sentidos, criando sua própria obra (VIGOTSKI, 2001). Por conseguinte, a atividade de olhar o artefato artístico incorpora a realização de relações entre o que vemos e sentimos com o que já vimos, sentimos e vivenciamos antes (RANCIÈRE, 2012). Portanto, ao apresentarmos obras por nós selecionadas no contexto da disciplina, falamos, inevitavelmente, do que nos constitui, captura e movimenta, incluindo nossas trajetórias como pesquisadoras com pessoas em situação de rua na cidade de Florianópolis.

Como refere Juliana Hoffman na citação da epígrafe que inaugura esta escrita, também vemos com a memória e é percorrendo-a, movimentando-a por entre seus vazios e esquecimentos, relacionando experiências e sentimentos, que realizamos a costura de nossos atos e pensamentos. Ousamo-nos como artistas no ato desta escrita-costura, e o fazemos em terreno de confronto e diálogo com a obra de arte de Juliana Hoffmann, com outras escritas, costuras, pensamentos e atos.

Juliana Hoffmann e o Expressível do Vazio: a obra e sua relação com a memória

A artista plástica catarinense Juliana Hoffmann nos apresentou sua trajetória artística e algumas de suas obras em uma das aulas da disciplina já mencionada. Residente na cidade de Florianópolis e participante ativa dos circuitos de arte do estado de Santa Catarina, ela incorpora em seu trabalho diferentes técnicas em diversificados materiais como papel, fotografia, acrílico, vidro e tela. A artista é reconhecida nacional e internacionalmente, já tendo participado de residências artísticas na França, Estados Unidos e na Espanha.

Juliana Hoffmann é artista autodidata e iniciou sua carreira nos anos de 1980 realizando desenhos com nanquim, nos quais se fazem presentes pontos e linhas que compõem casas, montanhas, cercas e árvores. Engenheira de formação, passou a trabalhar com pinturas, nelas incorporando a fotografia. As linhas e traços, de certo modo, sempre se fizeram presentes em seus trabalhos, seja nos desenhos em nanquim, nas pinturas, na sobreposição de fotografias (CHEREM, 2019).

Observa Rosângela Cherem (2019) que a relação com a memória e a cidade marca o trabalho da artista desde os anos 1980 e 1990 através de paisagens urbanas e rurais. Nos anos 2000, a arte de Juliana Hoffmann amplia suas dimensões com a composição de obras em suspensão, biplanares e instalações.

Em 2017, a artista apresenta uma exposição que transgride os limites das telas e materiais com os quais trabalhara até então. A matéria bruta utilizada foi o acervo de livros de seu pai. Trata-se da exposição intitulada “Expressível do Vazio”⁵², realizada na Fundação Cultural BADESC⁵³. A exposição foi selecionada por meio do Edital 2017 da fundação, concorrendo com outras 76 propostas e inaugurando o projeto batizado de “Circuito Propagações”, uma parceria entre o Serviço Social do Comércio de Santa Catarina (SESC/SC) e a Fundação BADESC (ALCIDES; CHEREM, 2017).

O pai da artista e sua família realizavam rodas de leitura periódicas, momento familiar marcante na infância de Juliana, conforme seu próprio relato durante a participação na disciplina. O acervo da biblioteca foi encontrado amarelado, com páginas corroídas por traças e cupins, o que poderia ser motivo de descarte dos livros ou tentativas de restauração. Ao invés disso, as marcas deixadas por esses minúsculos seres foram evidenciadas pela artista e o que nos chama atenção é justamente o olhar e atribuição de importância ao que poderia ser motivo de descarte.

⁵² Curadoria de Juliana Crispe.

⁵³ A Fundação Cultural BADESC foi criada através da Lei Estadual nº13.438/2005, e inaugurada em 28 de março de 2006. Está instalada em uma das importantes edificações históricas de Florianópolis tombada pelo patrimônio municipal e desenvolve atividades culturais como exposições, oficinas, exibições de filmes, entre outros.

Os vazios e vestígios deixados pela passagem do tempo, pelas traças e pelos cupins, compõem com o amarelo das páginas, as figuras, os escritos, um complexo palimpsesto. Tudo que se passa invisível aos nossos olhos, se faz visível à imaginação, na medida em que sabemos que os livros possuem marcas dos dedos que os folhearam, dos olhos que os leram, dos ouvidos que os escutaram e dos encontros familiares da artista. A biblioteca da família também foi local de reunião e interlocução entre seus pais, artistas e escritores que os visitavam. Através da relação que estabeleceu com os livros ao longo da vida, Juliana Hoffmann conheceu as obras de importantes artistas que lhes foram referência, como Picasso e Miró, e adentrou à literatura (CHEREM, 2019).

Concordamos com Cherem (2019) sobre a relação com a memória presente no trabalho da artista, compreendendo esta como:

Matéria viva, plástica, maleável, sujeita a interferências. Por isso, podemos perceber a memória como um espaço/tempo que vive das pausas, dos momentos de silêncio, lugar “entre” movimentos. E, sendo pausa, lugar do “entre” o que já foi, o que está sendo e o que será, é também lugar de pensamento. Porém, ao selecionar, ao reter algo num conjunto mais amplo de fatos e acontecimentos que serão relegados ao esquecimento, a memória também produz novos mundos. Entretanto, eles somente podem existir a partir da experiência do sujeito que transforma os acontecimentos não em fatos – informações mortas sobre o que já se foi –, mas sim em maneiras singulares de apropriação de experiências (ABREU, 2016, pp. 46-47)

Incorporados e apropriados artisticamente, os livros - que evocam memórias tanto na artista quanto nas pessoas que com a obra se relacionam - estão presentes e ressignificados nas três séries que constituem a exposição “Exprimível do Vazio”, a saber: “Entre_linhas_textos”, “Propagações do Vazio” e “Exprimível do Vazio”. Nas duas primeiras séries, as páginas e capas dos livros tiveram intervenção direta da artista através de linhas vermelhas e desenho de linhas, respectivamente. “Juliana Hoffmann ressignifica plasticamente o que resta de livros e objetos em ruínas: destruídos por traças e cupins, como forma de expressar a passagem do tempo e suas reminiscências”. (ALCIDES; CHEREM, 2017, p.8).

Na série que dá nome à exposição, os livros e páginas não recebem interferência direta da artista, são somente desempoeirados, abertos e expostos ao público (ALCIDES, 2017). Algumas obras integrantes das três séries estão ilustradas na composição de fotos que segue:

Figura 1: Composição de fotos - Imagens das obras de Juliana Hoffmann Exposição Exprimível do Vazio



Fonte: Fundação BADESC

Arte e vida, vida e pesquisa

Ao apresentarmos a obra de Juliana Hoffmann no tópico anterior, ficam nítidas as relações estabelecidas entre arte e vida. A começar pelo objeto utilizado: o livro, material presente no cotidiano de estudantes, pesquisadoras/es e/ou amantes de literatura; vestígios de cupins e traças, alguns dos pequenos insetos com quem partilhamos, com maior ou menor intensidade, o existir; as marcas e rastros com visibilidades variadas: dos caminhos destes insetos, da passagem do tempo e das linhas realizadas pela artista. Detalhes e

materiais estes que, reunidos tal como dispostos e apresentados na obra de arte, nos convidam a olhar além.

A experiência com a arte, quer seja na condição de espectadoras/es ou autoras/es, acontece no contexto da vida e com ela estabelece relação. Conforme as contribuições de Lev Vigotski (1999), esse elo é marcado por transformações, pois que na criação artística utilizamos e mobilizamos nosso repertório de vivências, sentimentos e emoções e as superamos. Transformamos, neste processo, a matéria prima que recolhemos do vivido, a nós mesmos/as e à realidade em um movimento de objetivação e subjetivação (ZANELLA et all, 2005).

Os diálogos tecidos com a vida são “condição de possibilidade para a criação, para a produção artística e a constituição do seu artífice, sínteses de complexos processos que entretecem conhecimentos, emoções, vivências, vozes sociais, histórias” (ZANELLA; VARGAS, 2008, p. 1587). Todo ato criador tem como ponto de partida a realidade, a partir da qual elementos são incorporados em novos arranjos e composições, retornando a ela transformados, incluindo a artista que se constitui neste processo.

Ancoradas nas contribuições de Bakhtin e seu Círculo⁵⁴, bem como de seus interlocutores, compreendemos que o contexto da vida é marcado por confrontos entre diferentes ideias, visões de mundo e de sujeito. Viver significa compreender e participar deste contexto de maneira situada, pois cada sujeito ocupa uma posição em relação a valores de cada aspecto da vida (BAKHTIN, 2003). Essa participação se dá pela via do agir: na produção de atos, enunciados e obras de arte numa perspectiva dialógica, isto é, em relação a outros atos de outros sujeitos (SOBRAL, 2007).

A/o artista é aquela/e que, além de participar da vida cotidiana – prática, social e moral – também se distancia dela atuando numa posição de fronteira, aproximando-se por um lado de fora a partir de um movimento de exotopia (BAKHTIN, 2003). Tal movimento constitui-se como aproximação e distanciamento que permite que a/o autor/a – de um dado tempo e espaço, portador/a de uma dada

⁵⁴ Grupo de intelectuais russos de diferentes formações, interesses e atuações profissionais que se reuniu entre 1919 e 1929, entre os quais destacam-se Valentin Voloshinov, Pavel Medvedev e Mikhail Bakhtin. Sobre as ideias do Círculo de Bakhtin, ver Faraco (2009).

história e visão de mundo, orientado/a por um conteúdo e utilizando de um determinado material –, dê forma e acabamento a uma obra de arte (AMORIM, 2007, BAKHTIN, 2003).

Nesse sentido, uma obra de arte é constituída a partir do estabelecimento de diálogo com o que já foi produzido e o que pode vir a ser a partir de um posicionamento único ocupado pela/o artista. Trata-se de uma forma especial de comunicação que é objetivada em uma obra de arte e é continuamente recriada por aqueles que a contemplam, diferenciando-se assim de outras formas de comunicação (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p.5).

A/o artista realiza sua obra de arte nas superfícies que constituem a vida social e a ela acrescenta afecções e ecos. E é a partir do seu movimento no mundo e da posição única que ocupa que, utilizando das suas experiências e das afecções que constituem sua história, cria e age na arena da arte e da vida.

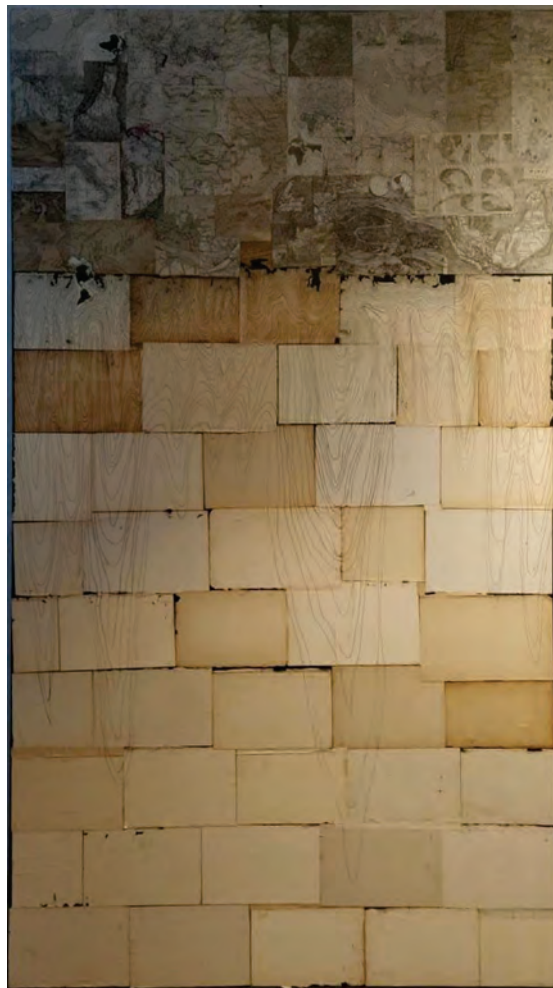
Tanto a pesquisa como a obra de arte são “caleidoscópio produzido com materiais recolhidos da vida e cuja enformação amalgama, com uma intensidade específica, sentidos que se apresentam como afirmação da condição axiológica de sua/seu artifice” (ZANELLA, 2017, p.29). É neste movimento de criação a partir das afecções com a obra de arte que, neste texto, apresentamos as relações estabelecidas com a arte de Juliana Hoffmann e nossos percursos na vida-pesquisa.

A obra e suas linhas de rua: pessoas-traça, traças-em situação-de

A obra sobre a qual nos debruçamos, integrante da série “Propagações do Vazio”, estava localizada, no tempo de escrita deste texto, na Casa Açoriana Artesanato e Tramoias da Ilha, galeria de arte que pudemos visitar durante a disciplina. É composta por uma tela retangular de cerca de um metro e meio de altura que possui, em sua parte superior, mapas de diferentes continentes e regiões sobrepostos e/ou que se apresentam lado a lado, contornados por linhas realizadas pela artista que, por sua vez, interligam as figuras e as páginas, as atravessam e propagam-se nos espaços que correspondem ao mar. Esta espécie de mosaico de mapas se encontra com páginas em branco, amareladas e com buracos que deixam entrever o fundo

preto da tela. Esses buracos, melhor evidenciados abaixo destas figuras, foram aqueles realizados pelas traças e cupins e lembram ilhas. As linhas realizadas pela artista também os contornam, ganhando maiores amplitudes seguindo as curvas das marcas dos insetos, expandindo-as de maneira que parecem transbordar sobre as demais páginas na parte mais inferior da obra de arte.

Figura 2: Imagem da obra de Juliana Hoffmann. Exposição Expressível do Vazio, série Propagações do Vazio



Fonte: Registro das pesquisadoras

A composição dos vestígios das traças e cupins com as linhas traçadas, mapas e páginas amareladas nos chamou atenção, produzindo afetações que repercutiram em nossos corpos. O que é tomado como destruição nos objetos de leitura são também as construções de caminhos destes insetos, formando novos territórios e ilhas, tais como aqueles traçados nos mapas. Lugares outros inventados a partir de linhas de fuga, tais como aquelas criadas pela figura positiva do “esquizo” presente em uma das obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004) e seu baralhamento dos códigos sociais (LAPOUJADE, 2017). Outra cartografia do espaço e da vida que propõe, quiçá, compor novos mapas de existência com as memórias que acessamos. Cartografia da desterritorialização.

A partir destes afetamentos, reconstruímos a obra via imaginação e estabelecemos diálogos e relações com uma das temáticas que constituem nossas pesquisas: as pessoas em situação de rua e suas relações com a cidade. Considerando a construção das cidades como forma de escrita, conforme discorre Raquel Rolnik (1995), refletimos sobre a maneira pela qual estas são atualmente planejadas para determinados usos, geralmente assentes na lógica de consumo. Esta lógica, que marca, com diferentes intensidades as relações contemporâneas, é subvertida de variados modos pelas pessoas em situação de rua, pois que elas, a partir das diferentes relações que estabelecem com a cidade, traçam caminhos outros pela urbe, atravessam as páginas da vida e irrompem modos diversos de compor histórias. Modos estes que, por vezes, tensionam interesses hegemônicos e podem ressoar nas cidades como afronta e/ou como risco.

A presença e permanência das pessoas que fazem das ruas sua morada, no contexto da produção do espaço urbano, é comumente associada pelo poder público à desordem (CARUSO, 2015; VILELA; SCHICCHI, 2016), ao perigo, sendo fundamento e justificativa para a implementação de intervenções urbanas (CARNEIRO, 2019) que visam expulsá-las das ruas, lançá-las em direção a espaços de pouca visibilidade.

Não raro, podemos observar a presença de tapumes ao redor de prédios, repartições públicas, monumentos e praças das cidades, sob o pretexto de evitar depredações. Consequentemente, as marquises e

escadas que funcionam como abrigo para as pessoas em situação de rua, principalmente em dias de chuva, tornam-se inacessíveis.

Grandes metrópoles brasileiras, como a cidade de São Paulo, recorrentemente são citadas em telejornais por praticarem os mais variados formatos de expulsão, dos que habitam suas calçadas, das regiões centrais e de maior visibilidade, tais como: jatos de água direcionados aos corpos das pessoas em situação de rua – quando ainda estão dormindo –, ações integradas entre diversificados setores da prefeitura para realização de internações compulsórias em instituições de tratamento para dependência química (sob o falso pretexto de que os/as que vivem nas ruas invariavelmente fazem uso de alguma substância psicoativa) e intervenções policiais que resultam no recolhimento dos poucos pertences daquelas pessoas.

Outras situações de extrema violência são notícia como ateamento de fogo, esfaqueamentos e espancamentos, dentre estas, o assassinato coletivo de um grupo de pessoas que dormiam na Praça da Sé ocorrido em 2004, também em São Paulo, episódio que gerou comoção nacional e mobilizou a criação do Movimento Nacional População de Rua (LEMÕES, 2019). Passados mais de dez anos, o Brasil ainda registra números alarmantes: 17.386 casos de violência contra pessoas em situação de rua entre 2015 e 2017 (G1 - SÃO PAULO, 2019).

Em Florianópolis, a pesquisa realizada no ano de 2016 pelo Instituto Comunitário da Grande Florianópolis (ICOM)⁵⁵ apresentou que 60% dos participantes relataram já ter sofrido violência, sobretudo por parte de instituições. A colocação de tapumes nos locais antes utilizados para dormir, o acordo de que as pessoas têm de se levantar cedo e recolher seus pertences antes que o comércio inicie suas atividades no local, (SICARI, 2018) e as violências que constituem as experiências das pessoas em situação de rua nas cidades, entre elas, Florianópolis, são alguns dos exemplos que nos fazem refletir sobre o lugar atribuído às pessoas que fazem das ruas sua morada,

⁵⁵ Pesquisa realizada em parceria com o Movimento Nacional da População em Situação de Rua (MNPR) de Santa Catarina que buscou conhecer as especificidades da população em situação de rua da cidade de Florianópolis, disponível em <http://www.icomfloripa.org.br/wp-content/uploads/2017/07/Diagn%C3%B3stico-Social-Participativo-da-Popula%C3%A7%C3%A3o-em-Situa%C3%A7%C3%A3o-de-Rua-na-Grande-Florian%C3%B3polis.pdf>

um tratamento que pode ser comparado àquele direcionado a insetos indesejáveis, como as traças, em ações de dedetização.

O que estes, e tantos outros exemplos que não caberiam neste texto evidenciam é que se faz urgente e necessário compreender que as pessoas em situação de rua precisam, de fato, de respeito à sua cidadania, de políticas públicas efetivas e da garantia de acesso aos serviços de saúde e socioassistenciais, por exemplo.

Inúmeras vezes tratadas como traças, as pessoas em situação de rua resistem e imprimem várias dinâmicas no/com o espaço das ruas da cidade, destroem e corroem projetos urbanísticos excludentes, construindo outras cidades e vidas possíveis, diferentes daquelas consideradas hegemônicas e relacionadas ao trajeto casa-trabalho- casa. Alguns aspectos dessas dinâmicas foram visibilizados e discutidos em pesquisas, a saber: a percepção de tempo e o estabelecimento dos encontros desvinculados dos ponteiros dos relógios (GALVANI, 2008), os movimentos em torno do comércio e consumo de drogas (ALVES; PEREIRA, 2019), relações de ensino-aprendizagem, construção e partilha de valores como a amizade, respeito e solidariedade (MACERATA; SOARES; RAMOS, 2014). A urbe é constituída destas tantas relações entre corpo e cidade, caracterizando-se como um corpo que é experimentado pelos corpos das pessoas e através delas se fazendo vivo, híbrido e movente (HISSA; NOGUEIRA, 2013). Suas contradições e desigualdades se fazem vistas quando atentamos para o modo como diversificados corpos são distribuídos no espaço, “no que é dado a ver e ouvir para as pessoas que transitam por suas vias, seja nas (im)possibilidades que se apresentam a seus habitantes” (BERRI, ZANELLA; ASSIS, 2015, p. 128). Que possibilidades se apresentam nas cidades para as pessoas em situação de rua?

Diferentes escritas são realizadas por diferentes sujeitos nos espaços, as quais se contrapõem umas com as outras. A partir de nossa experiência estética com a obra de arte de Juliana Hoffmann, fomos levadas a imaginar que outras urbes se fazem vistas quando ousamos delinear e contornar as escritas que confrontam uma escrita hegemônica de cidade. Inspiradas pela obra da artista, acompanhamos os traços delineados em torno dos mapas e das construções dos caminhos das traças nas páginas dos livros e refletimos: estariam as

pessoas em situação de rua sendo consideradas pessoas-traça por essa lógica hegemônica que domina os olhares dos/as ocupantes das urbes?

Na biologia, as traças são consideradas pragas urbanas que infestam roupas, papéis, tapeçarias, estofados, livros, frutas secas, grãos ou outros alimentos armazenados e muitos outros produtos manufaturados ou não (ZORZENON, 2012). As traças da ordem Thysanura ou traças dos livros são consideradas “até agora como um dos mais primitivos insetos conhecidos pelo homem”, [...] “vivem preferencialmente em ambientes escuros e úmidos, são de hábito noturno e são muito ágeis, escondendo-se rapidamente em frestas de móveis, armários, rodapés e caixas” (ZORZENON, 2012,p.234).

Tais como as traças-inseto, as pessoas em situação de rua, pessoas-traça (!?), empreendem deslocamentos outros pela cidade com diferentes finalidades que ultrapassam a ideia de sobrevivência. Ao fazê-los, pervertem o *modus operandi* convencional de seus cidadãos, andam e desandam a/na cidade através de seus movimentos aberrantes (LAPOUJADE, 2017).

A noção de movimentos aberrantes é desenvolvida pelo filósofo francês David Lapoujade e diz respeito ao que este autor considera como ponto-chave dos trabalhos elaborados pelo também filósofo Gilles Deleuze. Tais movimentos, segundo Lapoujade (2017), e em determinadas condições, “constituem a mais alta potência de existir” (p.13), e acrescenta:

Politicamente, historicamente, socialmente, os movimentos aberrantes sempre são máquinas de guerra, agenciamentos guerreiros - como atestam os nômades, os trabalhadores itinerantes, os sábios e os artistas ao longo da história universal, em virtude de novos tipos de espaço-tempo que criam (LAPOUJADE, 2017, p.23).

A cada reescrita da cidade empreendida pelas pessoas em situação de rua, a cada alinhavo de existência feito de dor, clamor, suor, lágrimas, alegria, rebeldia, há também um combate. Essas vidas com as quais pesquisamos muitas vezes, para se manterem vivas, dignas de memória, o fazem na ponta delas próprias (LAPOUJADE,

2017). Poderíamos dizer que o fazer-se na ponta de suas próprias vidas relaciona-se com o estar em limite, desafiando linhas de fronteiras. A tentativa de superação da invisibilidade pode levar algumas vidas a viverem no limiar de si mesmas. “É como um risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir através dela” (LAPOUJADE, 2017).

Considerados indesejados nas cidades, as pessoas em situação de rua, ou pessoas-traça, fazem e merecem presença na tessitura urbana, resistem às práticas higienistas e lançam seus corpos em movimentos aberrantes na complexa seara dos instituídos, provocando ruídos. Seus movimentos de traça corroem projetos urbanísticos excludentes e criam, concomitantemente, outras cidades possíveis. Traças que não produzem só destruição, mas abrem caminhos para a invenção.

Arrematando ideias, alinhavando conclusões

Arte, vida e pesquisa compuseram a matéria prima desse alinhavado texto. Alinhavado porque não se pretende rígido, inflexível, imutável ou inalterado, mas se almeja potente e fluido, capaz de promover micro deslocamentos, como entendemos que o fizeram as linhas vermelhas e/ou tracejadas que perpassaram parte da obra de Juliana Hoffman, e que aqui discutimos. Tal como as linhas que propagam a amplitude dos rastros deixados pelas traças e pelos cupins, ampliamos os atravessamentos que a obra de arte da artista nos produziu, fazendo-os alçar novas possibilidades de afetações, produzindo, quem sabe, reverberações nas leitoras e leitores que conosco se dispuseram a dialogar.

Talvez seja este o lugar que a arte e a pesquisa têm assumido em nossas vidas: de nos interpelar, deslocar olhares, provocando novas leituras da realidade que podem ecoar na abertura de possibilidades de pensar, agir, existir. A essa altura de nossas vidas, produções acadêmicas e pesquisa, entendemos que o olhar repercute em nossas práticas profissionais. A experiência com a arte nos é necessária à medida em que possibilita questionarmos o presente e tensionarmos nossos posicionamentos em relação a nós, ao mundo

e ao outro. Arte, vida e pesquisa estão inevitavelmente entrelaçadas nesta escrita, compondo a trama que constitui nossa experiência no mundo.

Nessa trama estão as pessoas que, a partir de nossa experiência estética com a obra de Juliana Hoffman, permitem, ao se reescreverem na cidade, que reescrevamos a nós mesmas. As traças da obra de Juliana Hoffmann e as pessoas-traça (!) com quem dialogamos neste texto ora “engordam e incham, ora modificam seus traços, acentuam suas arestas, fazem subir à superfície novos planos” e, principalmente, nos permitem “refletir sobre o lugar que tal livro ocupou, com o tempo, no conjunto de seu projeto (destino subjetivo) [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p.9). Convidamos as leitoras e leitores a percorrer seus olhares entre as minúcias e vestígios dos espaços por onde transitam: que outras escritas se fazem vistas? Que pessoas-traça por ali transitam?

Referências

ABREU, Regina. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. **Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social – edição especial**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p.41-67, dez. 2016.

ALCIDES, Eneléo; CHEREM, Rosângela Miranda. **Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffman**: Catálogo de Arte Contemporânea. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2017.

ALCIDES, Eneléo. Exprimível do Vazio e o Circuito Propagações. In: ALCIDES, Eneléo; CHEREM, Rosângela Miranda (Org.). **Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffman**: Catálogo de Arte Contemporânea. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2017. p. 7-12.

ALMEIDA, Sara Ferreira de; RIBEIRO JUNIOR, Djalma; SOUZA, Rosângela Pereira. A RUA COMO ESPAÇO E TEMPO DE POSSIBILIDADES EDUCATIVAS. **Revista Inter Ação**, Goiânia, v. 41, n. 2, p.323-336, 26 ago. 2016. Universidade Federal de Goiás. <http://dx.doi.org/10.5216/ia.v41i2.40776>.

DELGADO ALVES, Ygor Diego; GOMES PEREIRA, Pedro Paulo. Uma antropologia do “fluxo”: reflexões sobre dependência no contexto

do crack. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 121-142, fev. 2019. ISSN 1807-1384. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2019v16n1p121>>. Acesso em: 12 fev. 2020. doi:<https://doi.org/10.5007/1807-1384.2019v16n1p121>.

AMORIM, Marília. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2016. p. 95-114.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRI, Bruna; ZANELLA, Andréa Vieira; ASSIS, Neiva de. Imagens da Cidade: o projeto ArteUrbe. **Rev. Polis e Psique**, Porto Alegre, v. 2, n. 5, p.123-149, 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p.20-28, abr. 2002. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-24782002000100003>.

CARNEIRO, Karine Gonçalves. Perigosos ou úteis?: Os moradores de rua e a produção do espaço urbano em Belo Horizonte e Bogotá. **Civitas, Rev. Ciênc. Soc.**, Porto Alegre, v.19, n.1, p.45-61, abr. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151960892019000100045&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 set. 2019. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2019.1.30907>.

CARUSO, Haydée. A ordem e a desordem de ontem e de hoje: notas etnográficas sobre a polícia na Lapa carioca. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p.66-83, 27 abr. 2015. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2015.1.17282>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-60892015000100066>. Acesso em: 10 set. 2019.

CHEREM, Rosângela Miranda. Juliana Hoffmann: o lance do imutável-perecível. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda (Org.). **Passado-presente em quadros**: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis: AAESC, 2019. p. 208-212. (1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 1 v.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GALVANI, Debora. **Pessoas em situação de rua na cidade de São Paulo: itinerários e estratégias na construção de redes sociais e identidades**. 2008. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Medicina, Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5163/tde-01062009-110911/publico/deboragalvani.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2020.

HISSA, Cássio Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. CIDADE-CORPO. Rev. Ufmg, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf>. Acesso em: 12. fev. 2020.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LEMÕES, Tiago. Hierarquia, contestação e igualdade: a produção da militância política para a população de rua no Brasil. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p.123-141, 27 fev. 2019. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2019.1.30356>. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/30356/17716>>. Acesso em: 12 out. 2019.

MACERATA, Iacã; SOARES, José Guilherme Neves; RAMOS, Julia Florêncio Carvalho. Apoio como cuidado de territórios existenciais: Atenção Básica e a rua. **Interface (Botucatu)**, Botucatu, v. 18, supl. 1, p. 919-930, 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832014000500919&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 fev. 2019.

PATRÍCIA FIGUEIREDO (São Paulo). G1 São Paulo. **Brasil registra mais de 17 mil casos de violência contra moradores de rua em 3 anos**. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/06/17/brasil-registra-mais-de-17-mil-casos-de-violencia-contra-moradores-de-rua-em-3-anos.ghtml>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANT'ANA, Antonio Vargas; ZANELLA, Andréa Vieira. Dialogia, processo de criação e obra de arte. In: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17, 2008, Florianópolis. **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: UDESC, 2008.

SICARI, Aline Amaral. **A cidade, a rua, as pessoas em situação de rua: (in)visibilidades e a luta por direitos**. 2018. 227 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Cultura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 103- 121.

SANTOS, Helena Vilela; SCHICCHI, Maria Cristina da Silva. Os espaços públicos centrais como unidades de preservação do patrimônio. Estudo de caso de Barra Mansa, Rio de Janeiro. **Arquiteturarevista**, São Leopoldo, v. 12, n. 2, p.165-174, jul-dez.2016. Disponível em:<<http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2016.122.04/5832>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

VOLOCHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na Vida e Discurso na Arte (Sobre Poética Sociológica)**. Nova Iorque: Academic Press, 1976. Tradução de Cristovão Tezza e Carlos Alberto Faraco.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Entre Galerias e Museus: diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

ZANELLA, Andréa Vieira et al. Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. **Psico-USF**, Itatiba, v. 10, n. 2, p.191-199, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141382712005000200011&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 10 nov. 2019. <https://dx.doi.org/10.1590/S1413-82712005000200011>.

ZORZENON, Francisco José. NOÇÕES SOBRE AS PRINCIPAIS PRAGAS URBANAS. **Biológico**, São Paulo, v. 24, n. 2, p.231-234, dez. 2002. Disponível em: <http://www.biologico.agricultura.sp.gov.br/uploads/docs/bio/v64_2/zorzenon.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

Capítulo 11

Ensaizando a peça “Mãe-Criada”: articulações arte-vida, memória-sociedade

Clarice Steil Siewert

“Eu não sou mãe. Sou passagem.
Passa por mim todo o tempo do mundo.
O tempo-corpo, o tempo-bebê, o tempo-mãe que
é criada no tempo devagar do lento do leite.

Eu não sou mãe. Sou passagem.
Passa por mim toda a humanidade.”⁵⁶

Este é um texto que se propõe nascer como relato e crescer como articulação conceitual. Trata-se de um ensaio sobre a peça “Mãe-Criada”, refletido à luz dos pensamentos de Vygostsky e Bakhtin acerca de arte, vida e as relações dialógicas entre sujeito e sociedade.

Sou atriz, integrante do grupo Dionisos Teatro desde 2000, tendo atuado em diversos espetáculos ao longo desses anos. Em 2016, através do projeto “4XDionisos”, contemplado no Edital Municipal de Joinville-SC, cada ator do grupo montou um espetáculo solo. Pela primeira vez, eu tive a oportunidade de estar sozinha em cena, num processo de maior envergadura autoral.

Seguindo a linha de pesquisa da companhia, a ideia era, a partir de memórias pessoais (minhas ou de outras pessoas), montar uma peça a partir da(s) perspectiva(s) escolhida(s) pelo ator-criador. Ao saber que o projeto havia sido contemplado, eu também havia recém engravidado. Naquele momento, nada mais cabia na minha vida, a não ser o processo

⁵⁶ Texto da peça “Mãe-Criada”, escrita e encenada pela autora.

que eu haveria de enfrentar: gravidez, parto e maternidade. Não houve escolha. Iniciei o processo de criação da peça na mesma medida em que comecei a me criar como mãe, um constituindo o outro, tendo meu corpo como centro gerador dessas criações.

Meu ponto de partida era então o tema da maternidade, tendo como foco inicial os processos de gravidez e parto. Mas também tinha como premissa trabalhar com memórias, com narrativas pessoais, de acordo com a linha de pesquisa que o grupo desenvolve desde 2006. Entendendo meu corpo de grávida e minha experiência como fundamentais para a narrativa cênica, também me voltei para as artes performáticas, em que seus praticantes baseiam seu trabalho “em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência” (CARLSON, 2009, p. 17).

Assim, propondo uma obra artística, eu, como artista/mulher/mãe, me coloquei numa relação de interação com o público, que, na arte teatral, se dá num encontro presencial de corpos e sensibilidades. Mas quais são as forças que trabalham nesse processo, me levando do lugar de mulher-que-se-torna-mãe para aquele da mulher- que-se-cria-mãe através de um trabalho artístico?

A concepção de uma obra – como a vida chama

Na perspectiva de Vygotsky, o sujeito se constitui através de sua atividade, a qual transforma o contexto social e concomitantemente o transforma. Essa atividade é mediada pelos signos da cultura, que conectam sujeito e sociedade. “A existência de um eu só é possível via relações sociais e, ainda que singular, é sempre e necessariamente marcado pelo encontro permanente com os muitos outros que caracterizam a cultura.” (ZANELLA, 2005, p. 102). Portanto, a ideia de alteridade é muito cara para este autor, que entende que cada pessoa é um “agregado de relações sociais encarnadas em um indivíduo”. (VYGOTSKY, 2000, p.33 apud ZANELLA, 2005, p. 103).

Essa concepção de constituição do sujeito nos dá ferramentas para compreender os caminhos que percorrem uma obra de arte na vida dos artistas e do público, já que, como atividade social, a arte

é parte integrante dessa constituição do ser. Aqui, ao relatar um processo criativo, o foco centra-se mais na relação artista-obra, arte-vida.

Ao voltar-me, então, para as relações que Vygotsky e Bakhtin propõem entre arte e vida, há o entendimento da perspectiva do materialismo histórico e dialético, ou seja, da dimensão social e relacional que nos constitui. Segundo Voloshinov (2013, p. 76), do círculo de Bakhtin,

O artístico representa uma forma especial da inter-relação do criador com os ouvintes, relação fixada em uma obra de arte. [...] Mas, esta forma peculiar de comunicação não aparece isolada: participa na corrente única da vida social, reflete em si a base econômica comum e entra em interação e intercâmbio de forças com outras formas de comunicação. (VOLOSHINOV, 2013, p. 76- 77)

Portanto, quando me coloco enquanto corpo e experiência não só na forma, mas no conteúdo de minha proposta artística, não é apenas uma individualidade que se transfigura em cena, mas uma singularidade forjada num contexto histórico e social.

Como descrevem Reis e Zanella (2014), esses dois autores investigam o entrelaçamento de arte e vida, apontando para as questões 1) a arte como transformação da vida em Vygotsky; e 2) a arte como enformação estética da existência em Bakhtin.

Em *Psicologia da Arte* (1998), Vygotsky analisa a obra de uma perspectiva psicossocial, a partir das condições concretas de sua existência, sendo que mesmo que a obra não seja autobiográfica, ela carregará consigo as condições de quem a produziu. Entende a arte como transformação de sentimentos através da catarse (não aquela catarse da mera descarga, mas da transformação/superação). Mas o ato criador é também de quem contempla, pois este irá buscar a sua catarse na relação com a obra.

Para este autor, a arte causa uma mudança da realidade da qual ela partiu. Ao transformar a realidade pela via da imaginação, o artista recria a vida e a si mesmo: “ao criar, o sujeito recria a realidade e,

nesse movimento, recria a si mesmo, instituindo possibilidades outras para sua existência e para o contexto social”. (REIS; ZANELLA, 2014, p. 103)

Aqui me volto para minha escolha pessoal de iniciar esse processo criativo. Particularmente a maternidade me era muito assustadora. Procurei os recursos para lidar com a situação: terapia, grupos de apoio, leituras. Mas, como atriz, algo assim tão enorme não seria possível ter à parte de minha atividade artística. E, ao direcionar todo esse mergulho pessoal para uma atividade criadora, imaginativa, investigativa, sensível, fui criando também meu personagem-mãe na vida. À luz dos autores aqui trabalhados, é possível compreender como esse movimento carrega as relações sociais nas quais estou imbricada, e como a minha singularidade pode dar visibilidade para questões mais amplas.

Ao buscar conhecer sobre as vias de parto, por exemplo, minha visão sobre o assunto mudou completamente. Pesquisando para o meu parto, mas também para o espetáculo, fui do lugar de achar que tudo dependia dos médicos para uma compreensão da necessidade de entender o poder e protagonismo da mulher nesse processo (BALASKAS, 2012; JONES, 2004; GASKIN, 2003; GUTMAN, 2014). Fui compreendendo as experiências que me levaram até esses lugares de entendimento, e o quanto elas são experiências que permeiam as vidas das mulheres como um todo. Também através das entrevistas com outras mulheres, fui vislumbrando como a violência obstétrica é regra na vivência das gestantes e parturientes. Ao colocar em cena essas e outras questões, criei reflexos para a plateia do que me afeta através do encontro com a alteridade, mas também criei meu processo de parto. Eu, mulher criada nesse contexto, me encontro com outras mulheres que dividem comigo experiências maternas singulares, atravessadas por iguais conceitos e procedimentos naturalizados. Assim, como nos aponta Vygostsky, o encontro com o outro “possibilita reconhecer a pluralidade do que se é e do que se pode vir a ser”. (ZANELLA, 2005, p. 103)

Bakhtin (apud REIS; ZANELLA, 2014) busca compreender a arte na sua relação com a vida, analisando-a de forma integral, sem isolar o autor, a obra ou quem contempla. Para ele, o autor dá forma

a um conteúdo através de seu material de trabalho, e, diferentemente da vida, que é aberta, na arte é necessário um acabamento. Para tanto, o autor precisa estar numa posição exotópica, conseguir um olhar distanciado, que vê o todo, para poder enformá-lo. Isso cria o excedente da visão:

No caso da arte, o excedente de visão do autor se objetiva, por assim dizer, na obra, pois ela expressa a concepção única do artista sobre certo tema ou personagem. Sua visão singular objetiva-se através do modo como organiza uma série de elementos transgredientes (plástico-picturais, semânticos, valorativos) que são introduzidos na vida, assim reinventada na arte. (REIS; ZANELLA, 2014, p. 105)

Para Bakhtin, arte e vida se entrelaçam sobremaneira, visto que muitas vezes estão presentes em uma obra (e não somente a do autor e a criação do contemplador).

[...] podemos afirmar que na visão de Bakhtin arte e vida se (re)constituem em uma inter-relação dialética e dialógica, na qual a atividade criadora recria a realidade, transformando-a à medida em que lhe atribui um acabamento no processo de enformação estética da obra artística. (REIS; ZANELLA, 2014, p. 106)

O teatro é uma arte efêmera, que se refaz todas as vezes que encontra com seu público. Mas o conceito de acabamento de Bakhtin não contradiz a possibilidade de eternas pequenas mudanças de uma peça, considerando que o acabamento seria o resultado das projeções dos pontos de vista inacabados ou, dito de outro modo, dos excedentes de visão. O autor pode finalizar o personagem porque ele alcança aquilo que escapa ao campo de visão de sua vivência. (MACHADO, 2010, p. 84).

A estreia da peça “Mãe-Criada” foi com meu corpo de 8 meses de gravidez, contou com três apresentações e só foi retomada em março de 2017, aos 8 meses de minha filha já nascida. Muitas mudanças foram feitas na peça, modificando e incluindo cenas. A

ideia é inclusive que o trabalho vá crescendo e modificando conforme minhas experiências com a maternidade também vão se alterando. Mas entendo que, ao estreitar um trabalho, por mais que algumas coisas mudem, só o fazemos pois chegamos em algum ponto de conclusão, de entendimento que aquele cabedal de imagens, textos, movimentos já se configuram como aptos para estabelecer uma comunicação com quem assiste.

No imbricamento da construção da minha experiência como mulher grávida com a criação de uma obra artística, recriar cenas já vistas na vida e conceber novos olhares foram objetivos perseguidos no meu processo de trabalho. Dentro da minha perspectiva de mulher, branca, de classe média, brasileira, artistas e tantas outras designações, fiz a estreia da peça “Mãe-Criada”, depois de passar por um processo criativo que intento compartilhar aqui.

Processo criativo – a escuta das vozes sociais

No intuito de transformar minha experiência com a gravidez e maternidade em uma obra teatral, fui buscar os meios para entrar em contato com outras narrativas, pensamentos, sentimentos, vivências em relação ao tema proposto. De alguma forma, me era imprescindível encontrar a alteridade para poder relativizar e dar contorno à minha experiência, mas também dar espaço ao que eu ainda não poderia visualizar sozinha e, talvez, proporcionar uma obra mais ampla, para além de um relato estritamente pessoal.

Os autores do Círculo de Bakhtin trabalham com a ideia de vozes sociais que estão presentes nos discursos, entendendo que estes são dialógicos, ou seja, se relacionam com o que já foi dito, dialogam com outros discursos. As vozes sociais são os diferentes posicionamentos, posturas ideológicas de sujeitos organizados socialmente (SIPRIANO e GONÇALVES, 2017). Assim, descrevo agora para onde me voltei em busca de um alargamento da experiência como mulher que se tornava mãe, e artista que criava uma obra de arte.

Já no início da gravidez, procurei uma doula para nos acompanhar. Foi no contato com essa profissional que comecei a ler e pesquisar sobre as vias de parto e sobre gravidez. Ela me passou

livros, filmes e autores que me deram visões bem diferentes acerca desses processos. De um modo geral, leituras que apontavam para a necessidade da mulher retomar seu protagonismo, questionando a ultra medicalização que assolou as vivências em torno do nascimento de um bebê, respondendo, obviamente, às formas que a sociedade capitalista mercantiliza os corpos. Eram ideias que questionavam frontalmente discursos já tão naturalizados, tais como a cesárea como via de parto mais “fácil, limpa e sem dor” (não como procedimento necessário apenas em eventuais dificuldades); a inerente “felicidade e realização” materna com a chegada do bebê; a “facilidade” que o leite artificial proporciona; o hospital como única forma segura de parir, entre outras questões.

Comecei a participar de grupos de gestantes presenciais, e a seguir grupos virtuais, acompanhando inúmeros vídeos, palestras, encontros sobre gravidez, parto, puerpério e maternidade. Aqui, pude notar o crescente espaço que as mulheres têm buscado para poder falar mais abertamente de suas dificuldades, principalmente na “desromantização” da maternidade, em que se questiona a naturalização do “amor incondicional”, da realização da mulher, dos seus papéis e da invisibilização do sofrimento materno.

Seguindo a linha de pesquisa da Dionisos Teatro em trabalhar com memória e narrativas pessoais, também realizei cinco entrevistas com mulheres/mães. Entrevistei pessoas próximas, com o intuito de conseguir relatos mais aprofundados, desde o antes de engravidar, passando pela gravidez, parto, puerpério, até o ser mãe atual. Gravei as entrevistas, transcrevi os trechos que entendi mais significativos, seja por relatarem acontecimentos, seja pelo uso das palavras para expressar os diferentes sentidos de ser mãe para aquelas mulheres. E tal qual foram ditos, vários desses enunciados foram também para a cena.

Novamente, o intuito não era apenas dar voz unicamente àquelas mulheres entrevistadas, mas, através de suas memórias, tentar alargar os sentidos e proliferar as imagens também para mim, como mulher e mãe, mas, principalmente, para o público. Nesse sentido, Abreu (2016) nos ajuda a compreender esse processo através de seu itinerário poético-conceitual da memória social. Para a autora, a memória tem algumas características que nos parecem relevantes

para a compreensão das possibilidades de seu uso na obra artística, enquanto potencializador de articulação entre sujeito e sociedade. Segundo Abreu (2016):

1) A memória se produz na relação com a alteridade: “Só há memória quando existe a relação com o diferente, ou seja, com aquele que faz estranhar, relativizar, tomar distância, ver de outro modo”. (ABREU, 2016, p. 42). As memórias que registrei para meu trabalho vieram de diversas relações, sendo talvez a principal aquela estabelecida no momento da entrevista, em que entrei em contato com essas mulheres, que produziram aquele conteúdo naquela ocasião, daquela forma, na troca comigo. São várias as formas de lembrar, assim como não há conteúdo único, imutável. É necessário compreender a importância da diferença, para que os ouvidos estejam abertos para outras visões. “[...] para lembrar é preciso outrar, sair do ‘eu’, sair do mundo do indivíduo ensimesmado.” (ABREU, 2016, p. 42)

2) A memória está entre o lembrar e o esquecer: ela é “matéria viva, plástica, maleável, sujeita a interferências.” (ABREU, 2016, p. 46). Seleccionamos coisas para reter, de um conjunto muito mais amplo de coisas para esquecer. Os indivíduos possuem suas maneiras singulares de se apropriar de uma experiência, e é aí que a memória reside, e não na mera construção de fatos. A beleza das entrevistas está justamente na forma particular de cada mulher relatar eventos muitas vezes parecidos. O que cada uma fala, o que cada uma ressalta, lembra, enfatiza, problematiza, ignora, esquece. As configurações singulares coloreem o tema proposto, através dessa elaboração complexa que é a memória.

3) Memória é pensamento, reflexão, imaginação:

A noção de pensamento aqui emerge como um estado ativo ou mesmo proativo de romper com a impossibilidade de reprodução de um ‘passado real’ e de ativação de leituras ou interpretações singulares sobre todo e qualquer passado, à luz das experiências vividas no presente. [...] A memória, ao iluminar alguns elementos e apagar

outros, é capaz de produzir um sentimento novo, e não apenas fazer reviver o passado como fetiche. (ABREU, 2016, p. 49-50)

A memória está muito mais próxima da criação do que da repetição. Assim, cada mulher me dava um pedaço criativo de memória, moldado por uma série de circunstâncias sociais, pessoais, temporais. Elas me davam o seu olhar atual sobre coisas do passado, que foi sendo elaborado e reconstruído por anos e que, naquele momento, se atualizava.

4) “A memória não é espontânea: é preciso uma vontade de memória” (ABREU, 2016, p. 50), que se dá num ato relacional. Lembrar é um exercício, que exige sair de si para ir de encontro ao outro. Abreu (2016) ainda coloca que o conhecimento de si não pode ser um fim em si mesmo (como tem sido a tônica de nossa sociedade), mas um meio de conhecimento do mundo. Nesse sentido, provocar essa memória é de alguma forma trazê-la para a relação com o mundo, com as questões levantadas pelas circunstâncias dadas.

5) Suportes da memória: objetos, prédios, festas, rituais... São diversos os dispositivos que fazem lembrar, que carregam dimensões simbólicas. Aqui, talvez, eu, como mulher grávida, tenha sido um suporte de memória, interagindo acerca de um tema comum, para trazer à tona as narrativas das mulheres. Mas como a autora também aponta, performances podem ser suportes (ABREU, 2016), e, portanto, quiçá a peça “Mãe- Criada” funcione como este dispositivo para quem vier a assistir.

Ainda no processo de construção da peça e na busca por olhares diferenciados, me reuni também com um grupo de mulheres atendidas pelo CRAS da comunidade do Morro do Meio, em Joinville. Em um encontro junto com o Conselho da Mulher, pude propor um bate-papo com mulheres de uma situação social diferente da minha, e questionei sobre a maternidade. Recebi alguns relatos de mau atendimento de assistência ao parto, dificuldades de relacionamento com filhos adolescentes (casos de drogas, abandono da escola),

abandono e/ou violência do companheiro, dificuldade em conseguir emprego com filhos pequenos, falta de vaga em creches e escolas.

Os problemas sociais com certeza apareceram com mais ênfase ao falar sobre essa questão naquela ocasião. E, ali, ficou muito mais visível a forma displicente com que nossa sociedade olha para a díade mãe-bebê. Recai sobre as mulheres mães a falta de políticas públicas de amparo à primeira infância.

Essa experiência foi essencial para, novamente, deixar claro como somos constituídos pelas estruturas sociais das quais fazemos parte. Como questões mais amplas formam nossos sentimentos e pensamentos sobre a maternidade. Mesmo sem respostas, a partir daqui tinha certeza que de alguma forma essas questões precisavam aparecer na peça. Eu queria que a obra oferecesse pontos de conexão não somente das mulheres com sua maternidade, mas também com mais maternidades existentes em nossa sociedade, e, também, com maternidades que já não existem mais, para que, talvez, pudéssemos vislumbrar outras ainda não existentes.

Considerando tantas cenas...

Assim nasceu “Mãe-Criada”: no palco uma mulher, personagem que inicia sua conversa cênica com a plateia apresentando o corpo e a gravidez de forma descontraída e cheia de clichês, mas que ao longo das cenas vai se deparando com as contradições das narrativas criadas para sustentar ideias atuais e naturalizadas do ser mãe. Ela se volta para algumas narrativas médicas e históricas, traz para cena vozes externas que lhe dizem o que é ser mãe, sutilmente assusta-se com o fato de muitas dessas narrativas e vozes serem masculinas. Uma mulher, que é uma personagem, que é um pouco da atriz, um pouco de várias mulheres entrevistadas, que passa por um percurso de cenas que ironizam, gritam, contrapõem, justapõem as mulheres e suas maternidades.

O espetáculo faz o percurso da descoberta da gravidez, passando pelas questões do corpo que carrega um bebê, parto, puerpério, amamentação, até a relação mãe- bebê-sociedade. No contato com as discussões atuais acerca do parto humanizado, do protagonismo da mulher, da presença/ausência masculina na criação

dos filhos e das condições sociais para o exercício da maternidade na contemporaneidade, o espetáculo questiona ideias vigentes acerca do ser mãe e do tratamento dispensado a elas por instituições médicas e sociais.

Criar é um exercício constante na arte, na vida e na ciência. Criar uma criança é torná-la uma pessoa, dar-lhe também o poder de criar-se. Criar é um verbo que não está só. Entrelaça-se nos diferentes campos de uma pessoa, e nos tantos outros dessa pessoa. “Mãe-Criada” quer falar dessas tantas mães, criadas para criar, servir; mas que também podem se recriar e se “mal-criar”. E assim, como disse uma entrevistada acerca de seu filho, de sua cria, “...vai além de mim, sou eu além de mim...”

Referências

ABREU, Regina. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. **Morpheus** (UNIRIO Online), Rio de Janeiro, v. 1, p. 41-67, 2016.

BALASKAS, Janet. **Parto Ativo: guia prático para o parto natural**. 2 ed. São Paulo: Ground, 2012.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009.

GASKIN, Ina May. **Ina May's Guide to Childbirth**. New York : Bantam Books, 2003.

GUTMAN, Laura. **A maternidade e o encontro com a própria sombra**. 6ª Ed. Rio de Janeiro : BestSeller, 2014.

JONES, Ricardo. **Memórias do Homem de Vidro: reminiscências de um obstetra humanista**. Porto Alegre : Ideias a Granel, 2004.

MACHADO, Irene. Inacabamento como modelo artístico de mundo. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 82-98, 1o sem. 2010.

REIS, Alice Casanova; VIEIRA ZANELLA, Andréa. Arte e vida, vida e(em) arte: entrelaçamentos a partir de Vygotsky e Bakhtin. **Psicologia Argumento**, [S.l.], v. 32, nov. 2017. ISSN 1980-5942. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/psicologiaargumento/article/>

view/20463/197 21>. Acesso em: 24 jun. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.7213/psicol.argum.32.S01.AO09>.

SIPRIANO, B. F.; GONÇALVES, J. B. C. O conceito de vozes sociais na teoria bakhtiniana. **Revista Diálogos. Relendo Bakhtin**, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em:<<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/5084>> Acesso em: 02 jul. 2019.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. A palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. In: VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 71-100.

VIGOTSKI, Lev S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural**. Psicologia & Sociedade (Impresso), Porto Alegre, v. 17, p. 99-104, 2005.

Capítulo 12

Os cacos da minha história: As pedras, a memória e o cronotópo

Thaís Ramos Martini

Lembro bem do momento em que parti
Só não sei quantas vezes retornei
Como sempre, na hora em que cheguei
Me dei conta que errei voltando aqui
As ruínas da casa estão aí
Só paredes em pé, não tem telhado
Falta porta, está tudo escancarado
Mas o ar não se mexe pra passar
Já vi tudo, só falta acreditar
Que o portão do retorno está trancado.

Música Qasida, autoria de Siba (álbum de 2011)

Estava em casa e a tarefa que eu tinha era essa: Encontre um objeto muito valioso, que conte uma história, mas que possa ser doado a um colega na próxima aula. Queria algo que falasse sobre mim. Olhei em volta. O que ali representava minha história? O que era valioso e doável? Olhei novamente. Vi a Frida Kahlo que minha mãe me fez. Linda, valiosa, mas não doável. Vi ervas e plantas que cuidei com tanto carinho. Doáveis, mas não falavam tanto de mim e da minha história como eu gostaria. Vi cartas, folhas, presentes, livros que ganhei. Nada. Olhei nas gavetas, nas prateleiras, no quarto, na sala. Olhei para o meu “altar”, meu espaço de religiosidade, o espaço onde coloco estátuas, velas, penas, artesanatos sacros. Foi aí que vi um prato cheio de pedras que eu havia recolhido nas antigas terras da família. Pronto. Ali estava um pedaço da minha história, as pedras.

Lembro que, quando criança, eu tinha prazer em brincar de catar pedras com os primos que moravam perto (não tão perto assim, pois na zona rural cada casa ficava a, mais ou menos, dois quilômetros de distância). O dia inteiro era utilizado para subir o morro, achar pedras bonitas, chegar em casa, lavar, secar e ficar olhando pra elas. A maioria eram cristais, algumas ametistas, pedras lisas, quebradas, coloridas, transparentes, um resquício do vulcão que um dia houve ali, como uma vez uma bióloga me falou. Mas aquele lugar não era mais o mesmo.

Na infância meus pais tinham ali um camping, com piscinas naturais em que eu nadava todos os dias do verão, com um morro de araucária e vegetação nativa que abrigava macacos, gralhas, pequenos animais. Até uma onça já disseram ver. Tinham nossas casas, estrutura para os acampados, o bar, em que trabalhei na infância algumas vezes para ajudar os pais, espaço para os cavalos, as galinhas. Aquelas pedras me contavam minha história, me contavam sobre a época em que tinha apenas a preocupação de brincar, me traziam o melhor sentimento dos programas em família, das brincadeiras no mato, do cheiro de chuva, das interações com os animais de todo tipo, das comidas preparadas com amor, do fogão à lenha na cozinha. Era tudo prazer. E agora era só memória.

O tempo passou e a família, que morou naquele lugar ao longo de mais de cinquenta anos, perdeu as terras em um trâmite judicial que durou cerca de duas décadas. Agora nada mais havia ali, nem as casas, nem o bar, os animais, a família ou o rio. Tudo era passado, ou, como falou Gagnebin (2018, p.73): “Nada mais em seu lugar. Os cacos jazem misturados e dispersos, semelhantes a ruínas”. Entrei nas terras com o coração apertado, com as melhores lembranças na cabeça e procurando o que restava da época da infância. Só haviam as pedras. Catei algumas e levei. Ali, naquelas pedras, estavam os cacos do que um dia foi aquele lugar.

A memória, como afirma Abreu (2016, p. 42) “aparece em sua potência criativa, já que ao contrário de ser uma reprodução do passado, apresenta-se como uma elaboração do passado, dinamizada numa relação entre o eu e o outro”, ou seja, na memória são contidos sentimentos, percepções, emoções que dialogam com o passado e trazem para o presente uma nova história, não literal, mas elaborada

por aquele que a conta. A mesma autora relaciona a memória com a alteridade, ou sendo, da necessidade da relação, do se colocar em outro lugar, sair do mundo do indivíduo ensimesmado e se perceber em relação, pois o eu só existe na relação com o outro. E é na relação com o outro que é possível que o sujeito se perceba a si próprio. Zanella (2005, p.102) complementa dizendo que a “existência de um eu só é possível via relações sociais e, ainda que singular, é sempre e necessariamente marcado pelo encontro permanente com os muitos outros que caracterizam a cultura”. Dessa maneira, nas comunidades humanas é preciso “manter uma relação de reconhecimento do outro e de entendimento com o outro, para que se produza o pensamento, a vida social e a paz (ou o estado de antagonismo controlado) entre os povos” (ZANELLA, 2005, p.43).

A partir dessa definição, compreende-se que as memórias sociais estão ligadas às relações, à capacidade do indivíduo de se reconhecer no outro, de formar memórias a partir do contato, da vida social, da relação de reciprocidade com o meio que o cerca e seus semelhantes. As memórias contadas aqui, dessa maneira, estão cheias de afeto, de relações e de emoções da época da infância. São moldadas pela minha experiência subjetiva e se materializam nas pedras que coloquei em meu altar. Abreu (2016, p.50) fala que “a relação entre um objeto, um cheiro, uma música, uma paisagem, uma fotografia, uma voz, enfim, elementos que disparam uma lembrança, é crucial no caso da memória”. As memórias deixam rastros, deixam cheiros, objetos, sabores, cores e é a partir desses elementos cheios de afeto, que trazemos à tona o passado, nos fazendo pensar no tempo e na relação tão profunda do passado com a memória que temos dele.

É esse seu poder de proporcionar uma experiência vitalizante e transformadora que diferencia a memória de um inventário, de uma lista, de um arquivo, de uma sistematização do vivido, de um filme, de um livro. A memória, ao iluminar alguns elementos e apagar outros, é capaz de produzir um sentimento novo, e não apenas fazer reviver o passado como fetiche. Desse modo, ela estaria muito mais próxima da criação do que da repetição. (ABREU, 2016, p. 50)

A memória, desse modo, não é repetição, mas é editada pelo sujeito, que a cria e recria. É preciso uma vontade de memória, já que

é ativa e relacional, constituída a partir de uma atitude do indivíduo como protagonista (ABREU, 2016) e estabelecida pelo espaço-tempo em que foi constituída.

Quando olhei para as pedras e lembrei-me da deriva que fiz pelas ruínas do antigo camping, percebi que o cronotopo de Bakhtin se estabelecia ali. O cronotopo da minha história. Bakhtin (2010) se refere ao cronotopo como a expressão do caráter correlacional e indissolúvel entre tempo e espaço, pois o espaço pode ser fixo, mas é dentro dele que o tempo transcorre, movimenta-se e é percebido. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. Em um mesmo espaço, portanto, há o entrelaçamento dos tempos, de tudo que já ocorreu no espaço historicamente (NETO, 2012). Analisando a milenar cidade de Roma, Bakhtin (2010), escreve:

A essência do tempo histórico em um pequeno trecho da terra em Roma, a coexistência visível de diferentes épocas nesse espaço tornam o contemplador uma espécie de participante do grande conselho dos destinos universais. Roma é o grande cronótopo da história humana. (p. 242)

O cronotopo da minha história, porém, estava nas ruínas do que um dia existiu nas antigas terras da família, nas pedras que simbolizavam aquele tempo histórico da minha existência. As ruínas das casas, do lago, dos caminhos que contavam sobre as histórias já ocorridas naquele lugar. As reuniões de família, as histórias com os acampados, de quem já trabalhou naquele espaço, os amigos feitos ali, tudo ressoava na cabeça como lembranças distantes, mas que as pedras e as ruínas, enquanto um símbolo desse passado, traziam à memória, e emergiam a história que se inscreve continuamente naquele espaço. Como comenta Machado (2010): “cronotopo se firmou como categoria que define não apenas o continuum espaço-tempo, mas a semiose de diferentes sistemas de signos que enfrentam a difícil tarefa de representar a continuidade da experiência por meio de signos discretos da cultura”. (p.5)

Sobre esse tempo histórico condensado no espaço, os acontecimentos representados e as personagens não são atrelados de modo fantasioso a paisagem, mas se revelam presentes como forças criadoras que enformam, humanizam o espaço e fazem dela um vestígio falante do movimento da história, do processo histórico corporificado em tal paisagem. Dessa forma, o espaço natural é humanizado a partir da atuação dos personagens que compõe ou compuseram a paisagem, deixando sua marca. A visão histórica de Goethe, como analisa Bakhtin (2010), sempre se baseia em uma percepção profunda da região. “O passado criador deve revelar-se como necessário e eficaz nas condições de dada região, como humanização criadora dessa região, que transforma um pedaço do espaço terrestre em lugar de vida histórica dos homens, em um cantinho do mundo histórico” (p.236)

As ruínas que ali estavam, fazem parte, portanto, desse passado criador comentado acima, que expõe a atividade criadora do homem que outrora havia transformado aquele espaço em um camping, marcando o futuro e se traduzindo em um sentimento complexo de nostalgia e tristeza. Sobre o poder do tempo, Bakhtin (2010, p.245) revela que é um poder eficaz-criador. “Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra em um riacholeva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha sua forma e sentido”. Complementa dizendo: “Tudo nesse mundo é tempo-espaço, cronótopo autêntico”. Machado (2010, p.6) fala que o “cronótopo é uma forma de compreensão da experiência. Em termos de arquitetônica, compreender uma forma acabada de experiências inacabadas.”, ou sendo, o cronótopo é um conceito para observação do comportamento do tempo, inscrito como dimensão do espaço na narrativa, que se inscreve a todo o momento e não possui acabamento, está sempre se transformando e construindo.

Bakhtin (apud MACHADO, 2010) propõe o domínio das interações arquitetônicas, diferenciando-o do mundo da mecânica, como um espaço de construção, de movimento em que tudo se implica mutuamente e os elementos em ação interferem uns sobre os outros. Enquanto o tempo mecânico é compreendido através das horas, meses, anos, as interações arquitetônicas se atêm às relações sociais estabelecidas na construção do tempo. Dessa forma, os espaços vivenciam o tempo a partir das temporalidades plurais e simultâneas

que são projetadas nesses espaços. O tempo dialógico, ou sendo, aquele que afirma que existem, na realidade, forças opostas ou contrárias sempre atuando e que são, por necessidade de funcionamento do real, ao mesmo tempo, complementares, é “examinado na dinâmica do texto social da cultura onde as manifestações podem ser situadas em seu caráter conceitual, atual e sensorial”. (MACHADO, 2010, p.4)

Machado (2010, p.4) ainda expõe que “o tempo, na teoria do dialogismo, não é um constituinte estrutural da narrativa, pelo contrário, a narrativa e, conseqüentemente, os gêneros, são instâncias estéticas de representação do tempo”. Complementa dizendo que “a narrativa torna-se um campo fértil de investigação uma vez que nela se constituem os discursos sobre o mundo a partir dos quais é possível pensar as relações dialógicas”. Dessa forma, a percepção do tempo é posta na narrativa através das relações que se estabelecem, trazendo a perspectiva de quem conta a história e dialogando com os diferentes tempos que a compõe.

Gagnebin (2018, p.72) fala que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança na forma tal como ela cintila num instante de perigo”. Não que os fatos não devam ser levados em conta, mas a memória e a articulação da história são perpassadas pelo sujeito que a detém e que constrói a narrativa de acordo com os diferentes afetos que se instalam sobre o que é contado. O papel da linguagem na representação das experiências é central.

Aquele tempo, dos primos reunidos catando pedras no morro, já não existia mais. Ou existia? Estava ali, nas pedras, nas ruínas, nos cacos da minha história. E, nesse momento, senti-me historiadora. Aquela que remonta os fatos a partir de vestígios e encontra no espaço os diferentes tempos que o compõe. Não me senti, no entanto, simplesmente uma historiadora, mas uma historiadora materialista, que como Gagnebin reflete:

O historiador materialista não pretende dar uma descrição do passado “tal como ele ocorreu de fato”, pretende emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente. Para fazer isso é necessária a obtenção de uma

experiência histórica capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente. (GAGNEBIN, 2018, p. 67)

Sobre essa questão, Benjamin (apud GAGNEBIN, 2018), em sua crítica materialista, mostra como o historicismo, sobre a aparência de uma pesquisa objetiva, acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores. A tarefa do historiador materialista, portanto, é a de contar outra história, a anti-história, uma história a “contrapelo”, ou a história da barbárie, sobre a qual sempre se impõe a da cultura dominante. Para contar a história dos vencidos, porém, é necessária a aquisição de um conhecimento que não está nos livros de história, é necessária a experiência, o contato íntimo com a história que se inscreve.

Nessa história reconheço-me do lado dos vencidos, dos que por pouca informação ou pouco dinheiro perderam as terras onde a família viveu por tanto tempo. E onde estão essas pessoas que foram despejadas, hoje? Depois que perderam as casas, minha avó, a matriarca da casa, foi viver na casa de um dos filhos, meus tios mudaram-se para a cidade ou para um pedaço pequeno de terra que ficou separada no processo. Remodelaram-se. A antiga casa da minha avó pegou fogo em um incêndio supostamente acidental, as outras casas foram destruídas, o gado foi vendido, as galinhas não existem mais, a vida naquele lugar estava completamente diferente. Gagnebin (2018, p.77) fala que: “O historiador materialista não pode, assim, se contentar em colecionar fatos do passado, devendo também ser fiel à história presente, porque é apenas através dela que o passado poderá talvez, algum dia, alcançar sua libertação”.

Essa história presente, de que o autor fala, é importante por ser resultado do transcurso do passado. A libertação da história se dá através do relato, a partir do momento em que é compartilhada. Uma história marcada pela exaltação do capitalismo, que percebeu aquele espaço como um lugar de lucro, já que as terras valiam milhões de reais, e deixou de lado a vida da família que se constituiu naquele lugar e usava daquele espaço para sustento.

Sennet (2003) fala que o espaço/tempo econômicos são baseados na agressividade. Ele argumenta: “O demônio da

competição agressiva faz o homem insensível ao que possui de melhor, sua compaixão”. A competição agressiva a que o autor se refere, estimulada pelo capitalismo e se constituindo como um espaço de violência contra aqueles que possuem menos recursos, retira do ser humano a capacidade de olhar o seu semelhante a partir de seus direitos, como o direito a terra e a dignidade, reconhecendo-o a partir “do que se tem” não “do que se é”, da sua história e relações.

Nessa narrativa, porém, atemos nossa percepção aos sujeitos do lugar, às relações que se estabeleceram, aos afetos que transbordam. Essas memórias, evidenciadas na narrativa, se declaram como uma forma de lembrar a história que se estabeleceu. A história de uma família marcada por perdas, mas que esse artigo não deixa ser marcada pelo esquecimento.

Contar sua própria história é compartilhar vivências, estabelecer relações, declarar sua trajetória, recordar e valorizar o que nos constitui como sujeitos. Através da narrativa, de alguma forma, posiciono-me no espaço artisticamente, já que a arte é um dos meios onde podemos colocar em evidência o que nos afeta. “A arte é o social em nós”, disse Vigostki (1998, p. 315), já que o social existe até onde há apenas uma pessoa e suas relações pessoais.

Busco, portanto, que a narrativa de minha experiência, um instrumento que incorpora os aspectos mais íntimos e pessoais do meu ser, retorne à minha história como forma de não esquecimento da minha trajetória. Como fala o poema intitulado “Memória” de Carlos Drummond de Andrade:

“Amar o perdido
deixa confundido
este coração.
Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do não
As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão
Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
Estas ficarão.”

Carlos Drummond de Andrade

Referências

ABREU, Regina. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. **Morpheus** (Unirio Online), Rio de Janeiro, v.1, p. 41-67, 2016

BAKHTIN, Mikhail M. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 225-258.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. N-1 edições, 2018.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Org.) **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. v. 1, p. 203-234.

NETO, Adalberto Bastos. O espaço, o tempo e o ser: uma análise cronotópica do romance Galiléia. **Revista Estação Literária**. Londrina, Volume 10A, p. 108-119, dez. 2012

SENNET, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003

VIGOTSKI, Lev Semyonovich. Arte e vida. In: VIGOTSKI, Lev Semyonovich. **Psicologia e arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p 303-329

ZANELLA, Andréa Vieira. Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico- cultural. **Psicologia & Sociedade (Impresso)**, Porto Alegre, v. 17, p. 99-104, 2005

Capítulo 13

Narrativa de um Percurso Entrelaçando Moda, Arte e Psicologia

Milena Mayuri Pellegrino Ogushi

O que deve servir de regra não é o adorno da vida mas a elaboração criadora da realidade, dos objetos e seus próprios movimentos, que aclara e promove as vivências cotidianas ao nível de vivências criadoras. (VIGOTSKI, 2001, p. 352).

A narrativa a que estas linhas se dedicam amarra (des)encontros que emergiram, não só mas também, das experiências de (de)formações universitárias vivenciadas por esta que se debruça na presente escrita. De um (des)encontro no campo da psicologia, aventurei-me em uma segunda graduação, dessa vez em moda, impulsionada por trilhar os caminhos artísticos objetivados na feitura de roupas que há tempos me seduziam. Sem poder me descolar de olhares já constituídos em mim, embora nem sempre (re)conhecidos, fui surpreendida pela potencialidade de conexões de saberes entre os campos da moda e da psicologia que, à primeira vista, não me soavam possíveis. Um movimento que parecia ser em direção ao desconhecido e aflorou possibilidades tecidas com o passado rememorado em presente. Um movimento que aparentemente era pura invenção revelou-se (re)invenção de existências, minha e coletiva, em um desvelamento de múltiplos e possíveis encontros que agora esboçam inquietações iniciais e, ao mesmo tempo, projetam-se em direção ao (des)conhecido.

As provocações que impulsionaram a escritura desse texto passam por considerações pertinentes aos campos da psicologia, da moda e da arte e é a partir delas que inicio. Seu estopim deveu-se

à exigência de criação de uma coleção de moda autoral como pré-requisito parcial para conclusão do curso de graduação em moda. Foi, e não poderia ser de outra maneira, com o olhar sobre a potencialidade de produção de sentidos e conhecimentos que elegi construir uma coleção de moda inspirada nas batalhas de RAP que ocorrem na cidade de Florianópolis e “fui a campo”⁵⁷. Contudo, um percurso já realizado de formação em psicologia e uma sintonia pessoal junto aos temas da educação oportunizaram a problematização de tal exigência, bem como dos moldes no qual ela tem operado na dimensão formativa em moda. Para tanto, utilizo a perspectiva da psicologia histórico-cultural como ponto de apoio para aproximar essas áreas de saberes, nas quais aposto no processo criativo, à luz do pensamento de Vigotski, como fio condutor da discussão que se acerca e remete à potencialidade da moda enquanto (re)produtora de sentidos no complexo processo de constituição do sujeito, ou melhor, desse “processo permanente e inexoravelmente social de (re)invenção de si em que um “outro” é fundamento e expressão do próprio eu” (ZANELLA, 2006, p 34).

Alinhavando

Se o campo da psicologia tradicionalmente estabelece relações de diálogo com diversas áreas, como a sociologia, a antropologia, a biologia, a medicina, a história, etc., para debruçar-se sobre seus objetos de estudo, de forma geral, concernentes ao psiquismo humano, ao campo da moda, por sua vez, de partida, já lhe paira uma sensação de estranhamento, indagação e curiosidade quanto a sua constituição enquanto campo de saber institucionalizado. Afinal, se, historicamente, o ofício a que deu origem à profissão que agora os cursos de moda formam – a de costureiro – tratava-se de um saber-fazer transmitido informalmente dentro das oficinas de trabalho, qual seria seu objeto de estudo além de aprimorar conhecimentos no âmbito do desenvolvimento de produtos de vestuário?

⁵⁷ Entre aspas mesmo porque vivenciar as batalhas me é singularmente prazeroso e já pertencia, ainda que há algum tempo afastada, ao meu universo de lazer na cidade. A escolha de mergulhar nesse tema para desenvolver uma coleção de moda serviu de mote para retornar a frequentar esses espaços.

De maneira diversa à moda, a ornamentação através de peças de vestuário e acessórios acompanhou o desenvolvimento de grande parte das civilizações. Por si só, o estudo das formas vestimentares convida a olhares históricos, técnicos, sociológicos, econômicos, linguísticos, revelando modos de produção e organização social, conhecimento tecnológico, sistemas de pensamento e representações simbólicas. Ou seja, a utilização do vestuário não se limita à sua funcionalidade; é, sim, indissociável de seu caráter social e simbólico. “Como prática significativa ele situa-se ao lado da linguagem e da arte e como objeto faz parte do conjunto de instrumentos através do qual o homem interfere no ambiente natural, ou seja, faz parte do domínio da cultura material” (NACIF, 2007, p. 1).

Ademais, a questão da aparência e do supérfluo sempre marcaram presença, como recorda Lipovetsky (LIPOVETSKY; ROUX, 2005), nas correntes de pensamento filosófico e sociológico desenvolvidas ao longo dos séculos. A manipulação do corpo, seja por motivações médicas, estéticas, eróticas, seja perene (mutilações, tatuagens, deformações, perfurações ou próteses) ou efêmera (adornamento, vestimenta, cosmética, alimentação, exercício físico, etc.), manifesta-se em cada cultura de maneiras singulares, cujas combinações de tipos de interferências corporais escapam à ordem individual e constituem-se em instrumentos historicamente operantes no processo de transmutação do corpo biológico em um corpo social (CIDREIRA, 2005; SANT’ANNA, 2007).

Da ascensão do culto às aparências via lógica da moda na sociedade ocidental⁵⁸ no transcorrer de, ao menos, 600 anos, sob a perspectiva de Lipovetsky (2009), a cultura de estetização generalizada atinge ápices de modelação da aparência corporal na sua forma moderna de organização. No furor de signos e imagens que compõem as tramas do nosso cotidiano,

⁵⁸ Gilles Lipovetsky é um dos pensadores da moda mais destacados no século XX. O filósofo francês explica o nascimento e a consolidação do sistema de moda através da emergência de valores e concepções culturais modernas, em particular o valor do novo e da expressão da individualidade humana, a partir de fins da Idade Média. A moda compreendida enquanto sistema extrapola seu entendimento no nível da mudança temporal de gostos ou universal à vida humana, indicando-a como dinâmica própria de funcionamento da sociedade ocidental moderna.

o vestir é campo privilegiado da experiência estética, permitindo na apropriação dos objetos da vestimenta o usufruto de uma infinidade de signos que operam a subjetividade de cada sujeito diariamente. A moda, por sua vez, é o que está subterrâneo a este ato, como agenciador que impulsiona, qualifica, seleciona e ressignifica a ação do parecer. (SANT'ANNA, 2007, p. 73).

Compreendido o movimento próprio da moda como instável e de temporalidade efêmera, exercido no culto das fantasias e das novidades, ele estende-se a outros objetos, o mobiliário, os gostos, a linguagem, os artistas e suas obras. Sob o domínio da aparência, o vestuário foi o elemento que representou mais ostensivamente o processo da moda, uma vez que permitiu concentrar, no curso da história, suas características mais essenciais e constituiu-se via de acesso às investigações concernentes ao problema da moda. Moda e vestuário, contudo, ainda que intrinsecamente conectados pela esfera do parecer, urgem pela devida e respectiva distinção. Tomar a moda como questão superficial desencorajada de estudo objetivo que a encare como parte da cultura é cair na confusão comum entre moda e vestuário; sua equivalência é reduzir toda a potencialidade de construção de conhecimento alçada ao campo da moda enquanto fenômeno da sociedade moderna ao estatuto de produtora de objeto de vestuário e mantê-la sob a identificação superficial do frívolo e da futilidade que seus objetos representam (LIPOVETSKY, 2009; MARQUES, 2014).

O vestuário contextualizado no corpo é, pois, discurso, como nos aponta Sant'Anna (2007). Discurso narrado por uma visualidade que se materializa na articulação de linhas tramadas em tecidos, linhas soltas que atravessam as linhas planificadas, formando nós ao passo que contorna caminhos, compondo texturas, formas e um jogo de cores, mutável na duração do movimento natural corpóreo e das luzes e sombras que perpassam as cenas ocupadas por este corpo performático. O sentido dessa fala encontra o próprio ritmo social do meio circundante e os significados nela (re)produzidos a partir da apropriação dos códigos instituídos, compondo uma visualidade específica. O limite discursivo revela-se, ao máximo, na imposição

da anatomia humana: tencionando vestir, a roupa anuncia um *duplo do corpo*, mas ausente a necessidade de estarem colados, ela adquire possibilidades infinitas de ultrapassá-lo em suas formas e conotar, pela própria maleabilidade intrínseca de seus materiais, outros significados e configurações. Aqui, a relação corpo-roupa exalta a condição de um corpo maleável e transformável e, mais, sugere a associação do vestuário ao corpo – é in-corporado – na construção de um corpo desnudo, vestido e que, na ação diária de se vestir, o põe em constante *devir*, é sempre um corpo-diálogo performático e conota ao olhar do outro, em posição com *excedente de visão*, e a si, cujo olhar se volta a partir desse outro, possibilidades de *acabamentos provisórios* (CIDREIRA, 2005; MACHADO, ZANELLA, 2019; SANT’ANNA, 2007).

Extrapolado de sua dimensão funcional, pensar o ato de se vestir alcança a dimensão de relação estética objetivada, sobretudo quando nos valem da noção de estética que a propõe

enquanto dimensão sensível, enquanto modo específico de relação com a realidade, pautado por uma sensibilidade que permita reconhecer a polissemia da vida e transcender o caráter prático utilitário da cultura capitalística. (...) relações estéticas, relações sensíveis em que é possível reconhecer a potência criadora que afirma o ser humano enquanto humanidade. (ZANELLA, 2006, p. 36).

Neste ponto, da infinda possibilidade de objetos compartilhados entre os campos da psicologia e da moda, realço provocações que me impelem a presente escrita. É que falar de processo criativo no campo da moda não se restringe a falar de processo criativo no âmbito da produção de vestes. Como vimos, adentram este campo reflexões sobre corpo, corpo vestido, construção de subjetividades, relações estéticas, aparência, cultura, sociedade moderna, etc. Ao contrário do que incentiva o curso de moda, mais especificamente as disciplinas responsáveis pela condução do processo criativo da coleção final, desde a concepção de tema até a decisão concreta das formas nas quais esse tema iria se materializar, passando pela

escolha de cores e materiais, não vivenciei o espaço das batalhas de RAP apenas para observar a assimilação estética do movimento do hip hop que os grupos que se reúnem nas rodas de rima em espaços públicos da cidade manifestam ou, como diz Vigotski (1999, p. 314/315), percebê-la “com frieza”, uma vez “atrelada ao efeito da forma artística”.

Da inserção no espaço das batalhas, concretizou-se uma coleção de moda pautada, também, nas formas que me afetaram nessas rodas de rima. Formas amplas, capuz e tênis, para ser mais exata. Esse resultado, porém, é pré-requisito de curso de graduação, é exigência que parte de uma concepção de campo de moda e orienta as diretrizes de formação universitária para a formação técnica, para profissionais desenvolvedores de produtos, com olhares treinados predominantemente para as formas, as texturas e a cartela cromática (ACOM; MORAES, 2017; MATTOS, 2012).

Por outro lado, minha experiência pessoal acumulada e meus percursos (de)formativos me instigavam a mais, a ultrapassar a perspectiva da forma e buscar um diálogo forma-conteúdo, um diálogo com corpos vestidos, corpos-diálogo ocupantes do espaço urbano, corpos falantes, corpos rimantes. Considerando que determinadas estruturas formais implicam em efeitos psicológicos correspondentes, ou como nos aponta Vigotski (1999, p. 271), “o artista sempre destrói o seu conteúdo pela forma”, da minha vontade genuína, as emoções que me foram suscitadas no encontro com aqueles ritmos rimados não resultaria, ou melhor, não seriam expressas na forma de uma coleção de roupas – que, vale lembrar, mais serve à dinâmica do ciclo produtivo da moda inserido na lógica de mercado capitalística. Objetivaria-se, talvez, em uma pesquisa acadêmica sobre técnicas de *moulage*⁵⁹ inspirada em formas-conteúdos sobressalentes para mim nestas idas às batalhas. Ou, ainda, em uma pesquisa acerca de tensões entre processos criativos e enquadramentos estéticos no sistema de moda, desde a perspectiva psicológica. Não é da ordem do calculável, em um contexto de formação pautado por uma concepção avançada a sua função projetista, as possibilidades investigativas que poderiam daí emergir. Na condição presente, resta ao esforço e

⁵⁹ Técnica de criação e construção de roupa apoiado diretamente na forma tridimensional (DUBURG, 2013).

privilégio individual abrir caminho ao exercício e visibilidade de um campo que pode comungar com tantos outros saberes em direção a uma vida humana mais inventiva, criativa e autônoma.

A costura

O vestuário e o ato social de vestir estão inseridos no campo das estimulações visuais. Se o quadro, feito de tintas, tela e outros materiais, fala a nossa imaginação tátil e motora e a nossa imaginação visual (VIGOTSKI, 2001), o corpo, impregnado de linhas, cores, texturas e formas configuradas no vestuário, também fala. Mais, ocupa o espaço e oferece um esquema visual que interfere na (des)ordem do ambiente (CIDREIRA, 2005). Entretanto, encontramos naturalizada essa percepção uma vez que o corpo é culturalmente vestido (NACIF, 2007) e, ainda, porque nossa relação com este duplo que lhe cobre é automatizada pelo seu caráter utilitário, moldada pelo peso da tendência⁶⁰ e não ousada para o campo da criação. Nesse sentido, Vigotski nos traz uma passagem muito ilustrativa:

Do momento em que nos levantamos ao momento em que nos deitamos para dormir noventa e nove entre cem dos nossos atos (...) nós os executamos de modo puramente automático ou por hábito. Vestir e tirar a roupa, comer e beber, saudar e despedir-se, tirar o chapéu e dar passagem a damas, todos esses atos e até mesmo a maioria das nossas falas comuns consolidaram-se em nós graças à repetição em forma tão típica que podemos vê-los quase como movimentos reflexos. Para toda sorte de impressões temos uma resposta pronta, que damos automaticamente. (James, 1912 apud Vigotski, 2001, p. 365).

¹² Refiro-me aqui à tendência de moda, que se refere a formas estéticas temporais propostas e utilizadas para dinamizar o sistema produtivo do vestuário, indicar formas de comportamento e linguagem publicitária (SANT'ANNA, 2007). Muitas vezes, esse conceito é confundido com a proposição de moda que adotamos, qual seja a de compreendê-la como processo articulador das relações sociais e das subjetividades do sujeito moderno.

Ora, o trecho enfatiza como o ato de se vestir e nossa relação com as roupas é atravessada pela dimensão da funcionalidade e, por isso, mecânica. Para amarrar o raciocínio em construção, é importante destacar a diferenciação que Vigotski (2009) propõe das atividades humanas: a atividade reprodutora e a atividade criadora. A atividade reprodutora consiste da “reelaboração criativa” (VIGOTSKI, 2009, p. 18) do que já foi fruto de criação anterior, de impressões vivenciadas, e estabelecida por meio da conservação destas experiências; exerce papel importante na adaptação ao mundo e na construção de hábitos. É justamente nessa classe de atividades que podemos retomar a passagem de James citada acima e reafirmar a posição na qual o ato de se vestir é colocado em nossas vidas e através da qual fitamos as possibilidades de um corpo travestido. Consolidado pela repetição, é marcado pela execução automática, classificado como hábito e *quase como movimento reflexo*.

De outra forma, a atividade criadora refere-se à combinação e reelaboração de elementos que acumulamos em experiências anteriores. É o que Vigotski (2009) denomina imaginação ou fantasia do ser humano. Essa capacidade combinatória está implícita em todas as atividades humanas necessárias para produzir tudo o que não pertence ao mundo natural, mas ao mundo cultural e aos seus objetos. Nas palavras de Vigotski (2009, p. 15), “todos os objetos da vida cotidiana, sem excluir os mais simples e comuns, são *imaginação cristalizada*.”

Não está restrita, portanto, a capacidade inventiva aos gênios e aos dotados de talentos artísticos e intelectuais superiores. É parte corriqueira da vida de uma pessoa comum. E quando transportamos esse pensamento para o âmbito da criação em moda, vislumbramos que ela não é privilégio da atividade dos grandes estilistas, mas presentifica a relação de completude que o vestuário possui com todos os corpos, com o corpo do ser humano comum. E é nessa relação que a criação também pode exercer sua potência em dotar de “poesia algum instante, algum fragmento da vida” (ZANELLA, 2006, p. 37) e de seu próprio corpo-diálogo.

Neste momento, cabe uma outra reflexão. À primeira vista, a moda, apoiada no prestígio ao novo como princípio regular valorativo, no processo de individuação e no presente como *novo tempo*

legítimo, admite uma variabilidade estética através do aguçamento da sensibilidade estética e consagra a manifestação de uma autonomia na estética das aparências.

Antes de ser signo da desrazão vaidosa, a moda testemunha o poder dos homens para mudar e inventar sua maneira de aparecer; é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores de sua condição de existência. (...) tudo na aparência está, de direito, à disposição dos homens doravante livres para modificar e sofisticar os signos frívolos nos exclusivos limites das conveniências e dos gostos do momento. (LIPOVETSKY, 2009, p. 36).

No conjunto de concepções antropológicas que se coadunaram e favoreceram o surgimento de uma lógica da moda, ela poderia lograr a possibilidade de extrapolar o vestir como hábito e expandi-lo à dimensão de ato criativo. Contudo, esses “limites” de que nos fala Lipovetsky remetem ao caráter utilitário das vestes, que reduzem o ato de vestir a execução automática, e ao poder da tendência de moda, comandada desde seu nascedouro pela hierarquia das elites e inserida na dinâmica capitalística de produção de existência. Ao passo que a moda agenciou a autonomização dos gostos, a cercou na amplitude das correntes estéticas em voga concomitantemente à progressiva oferta de variedade de produtos correspondentes a elas. Nesse sentido, deparamo-nos com uma possibilidade de autonomia estética parcial em matéria das aparências. É o outro elemento que dinamiza o sistema da moda, encarnado na massificação dos gostos e exercitado no apelo publicitário (LIPOVETSKY, 2009).

Em vez de fomentar a potência criativa da relação com nosso corpo e seu duplo, proporcionando uma disposição mais criativa de estar no mundo, a lógica da moda e o desenvolvimento capitalista suplantaram essa possibilidade pela relação consumista. Nesse contexto, Fletcher (2015) afirma que a relação sujeito-moda dominante é experimentada exclusivamente pela via do consumo de produtos, sejam eles “ecológicos”, produzidos a partir de matéria-prima orgânica (WACHHOLZ; PINHEIRO, 2017), ou não: a

determinação estrutural da política econômica de mercado e do consumo individualista forjaram a dinâmica do sistema de moda e naturalizaram sua narrativa. “No consciente cultural coletivo, moda é consumo, materialismo, comercialização e marketing.” (FLETCHER, 2015, p. 37, tradução nossa)⁶¹.

A criação do objeto de moda pode inserir-se no âmbito da atividade criativa (ainda que direcionada capitalisticamente), nossa relação com ele, todavia, explora mais a ordem repetitiva e não a experienciamos com autonomia de valores consumistas. Mas, se ainda assim, exploramos algo de inventividade quando in-corporamos o vestuário, como tem sido nutrida essa imaginação que objetivamos na composição de nosso corpo- diálogo?

Para Vigotski (2009), a imaginação constitui-se a partir de elementos da realidade acumulados nas experiências de vida. Disso, decorre a relação diretamente proporcional entre o potencial criativo da imaginação e a riqueza da experiência da pessoa, uma vez que ela disporá de mais material para a imaginação construir-se. Nesse caso, precisamos considerar o protagonismo da lógica de mercado e de consumo e do sistema de moda propagador de tendências no direcionamento das objetivações criativas em produtos de moda, ditando cores, formas, texturas, silhuetas e combinações sazonalmente cambiantes, impondo desigualmente acessos na escala da hierarquia social e reproduzindo relações de poder. De toda a potencialidade imaginativa que a vida humana dispõe na dimensão das relações estéticas da aparência, encontramos-la moldada, filtrada e condicionada pelos elementos encerrados nos limites estéticos e intelectuais que veladamente o paradigma dominante produz e circula. Em outras palavras, são os signos impregnados da ideologia dominante capitalística que forjam a dimensão cultural e mediam a apropriação e constituição da nossa dimensão social-subjetiva (VIGOTSKI, 2009).

A organização estética da roupa no corpo, ao ser externamente encarnada, passa a existir no mundo e a influir nele. É a *imaginação cristalizada*, que objetiva a subjetividade do próprio autor da criação e modifica a própria realidade de onde partiram seus elementos

¹³ “In the collective cultural consciousness, fashion is consumption, materialism, commercialization and marketing.”

primários. Este movimento, predominantemente marcado pelas significações e materiais condicionados à forma de reprodução capitalística de existência, promove corpos-diálogo a partir de composições únicas que se apresentam a um outro – corpo-diálogo também –, abrindo-se à admiração, à negação, à discussão, à tensão, enfim, à transformação com/em um outro. E, transformando-se novamente, impulsiona o motor da construção sócio-histórica da subjetividade e reveste-se da potencialidade em ultrapassar a lógica mesma que a produziu (REIS; ZANELLA, 2014; VIGOTSKI, 2001, 2009).

Localizado esse corpo vestido na dimensão do sensível, podemos reforçar e nos apoiar em Vigotski quando propõe que a educação estética deve estar inserida na própria vida. “A arte transfigura a realidade não só nas construções da fantasia mas também na elaboração real dos objetos e situações. A casa e o vestiário, a conversa e a leitura, e a maneira de andar, tudo isso pode servir igualmente como o mais nobre material para a elaboração estética” (VIGOTSKI, 2001, p. 352).

Para chegar a esta conclusão, o autor parte da premissa de que existe uma identidade entre o ato da criação e os processos de percepção em arte: enquanto o primeiro circunscreve-se entre o potencial e o real da vida, isto é, entre as possibilidades infinitas que ela nos proporciona e o que nos é possível realizar, a percepção define-se por “processos de repetição e recriação do ato criador” (VIGOTSKI, 2001, p. 338). Encarada assim, a arte possui uma função biológica e um sentido vital para a existência humana, é através dela que podemos dar vazão livre aos sentimentos e emoções, encontrar saídas úteis e superar o que não demos conta de realizar. A imaginação serve às emoções para que se transformem em “representações e imagens fantásticas” (VIGOTSKI, 1999, p. 264) e tende, no ímpeto da imaginação para encarnar-se, a retornar à realidade, tomando formas artísticas. Para além da técnica e do sentimento, a arte se realiza na superação deste que a provocou e a sua percepção envolve igualmente o receptor encontrar a superação de seu próprio sentimento (VIGOTSKI, 1999, 2009).

Esse fundamento biológico de arte em Vigotski aprofunda-se com o sentido social da arte proposto por ele. “A arte é o social

em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais.” (VIGOTSKI, 1999, p. 338). Admitida em uma perspectiva psicossocial, Vigotski desvela a arte como o ato criador, em um movimento que parte da realidade e retorna para a mesma, compreendendo-a processo que ao transformar o próprio autor da criação, o sujeito da ação, transforma também a realidade (REIS; ZANELLA, 2014; VIGOTSKI, 1999).

Nesse sentido, Vigotski aproxima a arte da vida cotidiana e é por este caminho que, após um intervalo reflexivo necessário para encontrar novo fôlego e multiplicar seus sentidos, retomo a narrativa que despontou o desejo de materialização desta escrita. Valendo-me da arte enquanto “ato criador” e “técnica social do sentimento”, como afirma Vigotski (1999, p. 313/315), o processo criativo de elaboração de uma coleção de moda⁶², composta por vinte e cinco *looks* (peças de vestuário combinadas para vestir um corpo compondo uma visualidade total dele), desencadeou a *crystalização* de técnicas relativas a desenvolvimento de produto de vestuário apreendidas com a vida e com o curso, de concepções de mundo e de mim mesma, construídas enquanto nele caminho, do que me afeta e me provoca na escolha de tema para trabalhar na coleção, de gostos estéticos pessoais, de sentimentos e emoções na pluralidade que me constituem, de prazer em *estar fazendo o que se gosta*, angústia em *deixar outras de lado*, tensão em produzir criativamente em quantidade, com qualidade e sob a pressão de enquadramento em padrões, regras sociais, culturais, institucionais, acadêmicas, formais, enfim, inumeráveis elementos extraídos da realidade. E, interna e complexamente misturados, elaborados, combinados, objetivaram-se na forma de coleção de moda, desdobrada em desenhos, fotografias, escritas, linhas, contornos, texturas, cores, volumes, pinturas, perspectivas, etc. Oportunizaram que eu externalizasse os sentimentos nos quais minha imaginação se apoiou e os organizasse nessa forma artística, superando-os, transformando-os em algo absolutamente novo, para mim e para a realidade que me cerca.

¹⁴ Fauque; Bramel (1999 apud SANT'ANNA, 2007) referem-se a coleção de moda como a escolha das formas, cores, textura e espessura dos tecidos que irão envolver o corpo e sua variabilidade constitui a diferença entre uma coleção e outra.

Se o ato criativo cobre esse espaço entre a infinitude de possibilidades e a nossa realização concreta, ainda que seu resultado final tenha materializado o possível a partir das minhas condições reais de existência, sublinho, sobretudo, as limitações impostas ao processo criativo pelo seu encaminhamento dentro dos parâmetros técnicos da metodologia projetual, derivada de uma concepção de campo de moda assentada sobre a perspectiva projetista de produto de vestuário.⁶³ Sob este ordenamento, há parâmetros estéticos para a maneira de apresentação dos produtos, quantidade, etapas em sequência fixa, sistematizadas em disciplinas curriculares consecutivas, às quais a criação deve obedecer para que possa emergir e transformar-se em existência concreta em vestuário. Submeter-me a estas exigências foi, em muitos aspectos, empobrecedor e engessador das formas que poderiam tomar a criação que estava fermentando dentro de mim. A obrigatoriedade de apresentar a coleção de moda sob certas normas estéticas também contribuiu para o abandono de ideias iniciais, embora ainda sinta sua latência. Sobre essa dificuldade da objetivação da experiência, Vigotski (2009, p. 55), mais uma vez, contribui: “Criar é difícil. A necessidade de criar nem sempre coincide com as possibilidades de criação e disso surge um sentimento de sofrimento penoso de que a ideia não foi para a palavra, como diz Dostoievski.”

Finalizo costurando esta experiência de criação de coleção de moda aos ensinamentos de Vigotski sobre impossibilidade de “ensinar o ato criador da arte” (VIGOTSKI, 1999, p. 325); insere o educador no papel de contribuir para a sua formação e manifestação, organizando os atos conscientes de forma que os processos inconscientes possam emergir e assegurar seu sucesso cristalizado em forma artística. A educação estética significa oportunizar condições para que encontremos nosso próprio caminho interno nessa empreitada de transformação da vida em arte.

⁶³ Sobre as diretrizes políticas e pedagógicas norteadoras dos cursos de graduação em moda no Brasil e concepções de campo de moda, ver mais em Acom e Moraes (2017) e Marques (2014).

Do arremate à livre composição

A presente narrativa suspira um desabafo. Um respiro que me permitiu ir além e vislumbrar a construção de uma peça costurada entre os campos da moda, da psicologia e da arte. Dentre as possibilidades de nós, a concepção de moda situada em uma dimensão imaterial, proposta por Lipovetski, e a visão de uma estreita relação entre arte e vida, apresentada por Vigotski, constituíram-se nas amarrações desta trama tecida por nossos corpos-diálogos cotidianamente recomeçados e inacabados.

Reconhecer a arte enquanto ato criador, presente nos processos de produção concreta da existência, e o seu sentido vital para os seres humanos é precisar uma realidade transfigurada em sua essência pela potência criadora humana, encarnada nos objetos e situações mais singelos dela. Implica, inclusive, pautar nosso corpo desnudo e a relação que com ele construímos como parte potencialmente constitutiva de nossas atividades criativas.

Arrebatados pela cultura capitalística, nossa relação com as instâncias mais corriqueiras da vida são consumidas. Adormecem nossas emoções, essas que servem de alimento a nossa imaginação, automatizando nosso pulsar perante a vida. Mas a composição de nosso corpo-*performance*-diálogo elevada à dimensão inventiva aspira à uma vida mais poética, a uma vivência estética, a uma realidade mais criativa e autônoma, e alimenta outras possíveis maneiras de produção objetiva e da subjetividade humana.

Se não encontrei lá espaço para superar emoções que me afetaram na trajetória até aqui, o faço agora neste texto-desabafo e no que da vida está por vir.

Referências

ACOM, Ana Carolina; MORAES, D. R. O campo acadêmico da Moda como território interdisciplinar. **Revista D.:** Design, Educação, Sociedade e Sustentabilidade, Porto Alegre, v. 9, n. 2, 3-23, 2017.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os Sentidos da moda:** (vestuário, comunicação e cultura). São Paulo: Annablume, 2005. 146 p.

DUBURG, Annette; TOL, Rixt van der. **Moulage**: arte e técnica no design de moda. Porto Alegre: Bookman, 2012. 247 p.

FLETCHER, Kate. Other fashion systems. In: FLETCHER, Kate; THAM, Mathilda. **Handbook of sustainability and fashion**. Newyork: Routledge, 2015. Cap. 1. p. 34-43.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O luxo eterno**: da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: 2005. Companhia das Letras 195 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MACHADO, Jardel Pelissari; ZANELLA, Andrea Vieira. Bakhtin, Ciências Humanas e Psicologia: Diálogos sobre epistemologia e pesquisa. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 31, e166423, 2019.

MARQUES, Cyntia Tavares. **Do estilismo ao design**: os currículos do bacharelado em moda da Universidade Federal do Ceará. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2014.

MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de. Os saberes que a Moda guarda: ensino e pesquisa no Brasil. In: PULS, Lourdes Maria; SANT'ANNA, Mara Rúbia; VANDRESEN, Monique (Org.). **Moda, Comunicação e Universidade**. Série ModaPalavra. Vol. 7. Florianópolis: Udesc, 2012. 364p.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. **Anais do Simpósio Nacional de História**: História e Multidisciplinaridade: Territórios e Descolamentos, São Leopoldo, RS, Brasil, 24, 2007.

REIS, Alice Casanova dos; ZANELLA, Andréa Vieira. Arte e vida, vida e(em) arte: entrelaçamentos a partir de Vygotsky e Bakhtin. **Psicologia Argumento**, [s.l.], v. 32, p.97- 107, 24 nov. 2014. Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR. <http://dx.doi.org/10.7213/psicol.argument.32.s01.ao09>.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. São Paulo: Estação das Letras, 2007. 106 p.

VIGOTSKY, Lev S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 377 p.

VIGOTSKY, Lev S. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 561 p.

VIGOTSKY, Lev S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico : livro para professores. São Paulo: Ática, 2009. 135 p.

WACHHOLZ, Larissa Aparecida; PINHEIRO, Eliane. Estratégias sustentáveis de moda: Um estudo aplicado ao desenvolvimento de produtos de vestuário. **Mix Sustentável**, Florianópolis, v. 3, n. 4, p.157-172, nov. 2017.

ZANELLA, Andréa Vieira. "Pode até ser flor se flor parece a quem o diga": reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In: DA ROS, Silvia Zanatta; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa V. **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação**: sujeitos e (em) experiência. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006. p. 33-47.

Capítulo 14

Museus Etnográficos Italianos: registros de memórias excluídas da história

Neiva de Assis

Nada há, de fato, que se compare à nova vida
que a contemplação de uma terra estranha
descortina ao homem afeito à reflexão.
Embora eu siga sendo sempre a mesma pessoa,
creio ter mudado até os ossos.
(Goethe, Viagem à Itália)

Este texto propõe-se a analisar possibilidades para a produção de memórias em museus comunitários etnográficos na Itália a partir de um percurso de pesquisa de campo e contato com diferentes memórias e modos de contá-las por uma linguagem museal. A possibilidade de viver em Roma, a experiência de conhecer de perto e de dentro uma outra cultura por si só é acontecimento que desejo e recomendo a todos que tenham interesse nas relações sociais como fundante do sujeito, ou simplesmente para “mudar os ossos”, como aponta Goethe na epígrafe deste capítulo. Com duas malas e muitas expectativas, fui viver por um ano em Roma e entre agosto de 2014 e agosto de 2015 estive envolvida em situações que desafiaram minhas convicções, quebraram paradigmas, reafirmaram minha identidade cultural e meu sentimento de pertença.

O que dizer sobre viver em Roma? Berço de antigas civilizações e conhecida mundialmente, a cidade que escolhi para realizar meu estágio doutoral destaca-se sem dúvida alguma de outras cidades por seu patrimônio histórico e artístico protegido pela UNESCO. Não foi à toa que Goethe considerou o dia em que chegou a Roma como a data do seu segundo nascimento, “de um verdadeiro nascimento” (GOETHE, 1999, p. 175). Apoiando-se na obra de Goethe, Bakhtin

(2003) afirma que Roma é o grande cronótopo da história humana, lugar onde coexistem visivelmente diferentes épocas no mesmo espaço. Esse conceito auxilia-me a descrever a experiência de viver em Roma:

Quando contemplamos uma tal existência de mais de dois mil anos, modificada em tantos aspectos e tão profundamente pela mudança dos tempos – e, não obstante, ainda o mesmo solo, a mesma colina, ou até, com frequência, a mesma coluna e as mesmas paredes, e, no povo, os vestígios do antigo caráter –, fazemo-nos companheiros dos grandes desígnios do destino, de modo que, desde o início, se torna difícil para o observador acompanhar uma Roma seguindo-se à outra, e não apenas a nova à antiga, mas as diversas épocas de uma e outra sucedendo-se (GOETHE, 1999, p. 154).

A experiência de Goethe pude de certo modo reviver. Em uma simples caminhada podia contemplar a sincronicidade de mais de dois mil anos de história dispersos no centro de Roma, ruínas que sustentavam outros prédios, soterrados pelas construções posteriores que se faziam visíveis diante das novas modificações no tecido urbano da cidade. A ampliação da rede de metrô da cidade era constantemente interrompida com a descoberta de uma antiga banheira de um imperador ou outra ruína romana, dando a entender que nenhum momento histórico estava perdido ou morto. Ao contrário, ali permanecia vivo e pulsante, à espera de sua renovação (BAKHTIN, 2011, p. 410). Essa fusão de tempos no território de Roma estimulava a contemplação da história da humanidade, a grandiosidade do passado, a efervescência do presente e os possíveis que emergem, tal como os sentidos para Bakhtin.

Realizei caminhadas sem percurso pré-definido, sem preocupar em localizar-me nas estreitas ruas. Eu pretendia perder-me. Permiti que os prédios, as ruas, as pessoas chamassem a minha atenção e definissem a direção. Inúmeras vezes descobria uma igreja ainda não vista, um afresco na parte externa de algum prédio, e

muitas e muitas vezes o percurso levava-me para o Panteão⁶⁴: talvez o monumento que mais me impressionava nessas caminhadas. A cena construída a partir dos livros escolares saltava agora diante dos meus olhos: monumento grandioso, imponente, com elementos romanos e outros do período cristão, emoldurado por uma fonte e edifícios de 200 anos caracterizados após a revolução industrial e repleto de turistas e vendedores ambulantes de todo o mundo, e circundado por restaurantes que convidavam à gastronomia italiana.

Talvez seja justamente pela existência de tantos importantes monumentos que a Itália tenha também uma produção científica significativa no que se refere à temática memória e patrimônio cultural, para além do Coliseu, Fórum Romano e Capela Cistina. Encontrei, nesse um ano, uma rede importante e plural de estudos e práticas no terreno da patrimonialização; e, portanto, viver em Roma, permitiu ampliar os horizontes da investigação do doutorado que defendeu a tese de “que na cidade de São Francisco do Sul, reconhecida oficialmente como patrimônio cultural nacional, coexistem modos de preservação de memória não presentes no discurso hegemônico sobre a cidade”, porém vivos e potentes em alguns grupos sociais (Assis, 2016).

As dificuldades enfrentadas no cotidiano de um outro país transformaram-se pouco a pouco em uma aventura. O aprendizado de uma língua estrangeira, embora latina, transformou-se na aventura de descobrir sentidos e usos diversos da língua italiana. Aventura também ao caminhar até o mercado para comprar pão e frutas, para compreender os códigos que se faziam presentes na fila dos correios, ao usar a bicicleta e o trem como meios de transporte diário e sentir-me atônita diante do trânsito romano, ou ainda ao acompanhar o ritual dos italianos em tomar o café da manhã no bar na esquina de casa: *caffè ristretto e corneto*.

⁶⁴ Panteão é um monumento em [Roma](#) construído por volta de 126. Localizado na Piazza della Rotonda, o Panteão tem sido utilizado como uma [igreja](#), dedicada à “[Santa Maria](#) e os [Mártires](#)”. O interessante em sua arquitetura é a sua [planta](#): circular com um [pórtico](#) de grandes colunas de granito suportando um [frontão](#). Um saguão retangular liga o pórtico a uma área circular coberta por uma enorme [cúpula](#) com uma abertura central descoberta. É uma das mais bem preservadas estruturas romanas antigas, e permaneceu em uso por toda a sua história.

Vivi experiências afetivas durante esse um ano que jamais poderia imaginar realizá-las do lugar em que ocupava até então e que permitiram distanciamentos necessários para explorar melhor minha constituição, minha cultura e aspectos da minha pesquisa. Experimentei o desenraizamento crônico de que fala Achutti (2004), agora em proporções intercontinentais.

Na condição de pesquisadora-viajante, aproveitei para estar em um outro país e conhecer, como uma estrangeira interna, alguém que ocupa um lugar entre a distância e a proximidade. Nem tão perto para ser considerada italiana, nem tão longe para ser tomada como turista. Eu ocupava de certa forma uma posição privilegiada, com uma liberdade de agir dentro dos modos cotidianos italianos, por compartilhar os modos brasileiros, por ser estrangeira.

A experiência de estranhar determinado hábito, comportamento italiano ou romano, era sempre acompanhada por um incômodo e seguida por um sentimento de proximidade. A sensação de considerar-me distante e próxima repetiu-se inúmeras vezes durante esse período, a cada novo contato com um detalhe até então desconhecido. A hierarquia com que as refeições são organizadas (primeiro a massa, depois a carne e os vegetais, sem misturar todos os alimentos no mesmo prato como fazemos nós, brasileiros), o incômodo ao chegar a um bar de manhã para tomar o café da manhã e ver todos em pé, falando alto e pedindo os mais diversos tipos de café (*expresso, macchiato, cappuccino, caffè latte*) foi pouco a pouco transformado por uma cumplicidade: “*Buongiorno, per favore, un cappuccino e un cornetto semplice*” – solicitava em pé no balcão. Para além dos estereótipos com que italianos são referidos em diversos lugares do mundo, eu estava entrelaçada com o cotidiano das ruas romanas, o que me permitiu observar modos diversos de vida, modos não estereotipados de ser, viver e pensar na Itália.

Apresento a seguir um pouco mais do cotidiano na Itália, do que aprendi em visitas a museus etnográficos que apresentavam práticas dedicadas à restituição de memórias outras. Essas visitas provocaram inquietações em relação aos processos de patrimonialização e possibilidades de pontos de interconexão com as memórias não reconhecidas oficialmente.

Multiplicação de espaços de memória no contexto italiano

Dentre os diversos patrimônios presentes na Itália, muitos são protegidos pela UNESCO e atraem turistas de todo o mundo. Porém, interessavam-me aqueles que, valorizavam memórias menores, aquelas invisíveis aos olhos das políticas patrimoniais tradicionais. Meu vínculo durante o estágio doutoral com o Professor Vincenzo Padiglione, na Universidade La Sapienza, possibilitou o contato com diversos estudos e publicações envolvendo as discussões sobre memória, museologia e patrimônio, e com museus etnográficos comunitários. Conheci práticas museais que tiveram como missão o resgate e o ressarcimento de memórias, de histórias de vidas e de coletividades que, de alguma forma, dizem de exclusões e apagamentos ao longo da história.

O contato com o trabalho desenvolvido pelo professor Vincenzo Padiglione e tantos outros antropólogos do SIMBDEA - Sociedade Italiana pela Museografia e Bens Demoetnoantropológicos⁶⁵ é fundamental para pensar modos de visibilizar memórias silenciadas. É interessante ocupar-se de analisar o modo como as memórias são apresentadas na cidade e poder apontar modos outros de olhar e valorizar práticas culturais que permanecem invisíveis e de pensar interconexões com a produção subjetiva das pessoas que ali vivem.

Apresento, portanto, neste momento, um pouco dessa experiência, meu olhar com relação a esses museus etnográficos italianos e propostas de patrimonialização que pude conhecer, numa tentativa de aproximá-las de possibilidades para a realidade brasileira. Visitei museus, mostras, instalações etnográficas diversas e realizei conversas informais curiosas com diretores de museus, operadores culturais, moradores e sujeitos dessas memórias, tendo sempre como foco o processo de construção de museus, a possibilidade de restituição de memórias e de ressonâncias na comunidade. Essas visitas foram registradas por meio de fotografias, vídeos e utilizei ainda fontes

⁶⁵ SIMBDEA constituiu-se em 2001 por vontade de alguns antropólogos do mundo da pesquisa ou profissionais de museus com o objetivo de valorizar e promover o setor demoetnoantropológico. É um ponto de referimento e de mediação para informação e comunicação no âmbito dos bens demoetnoantropológicos e do patrimônio cultural, material e imaterial. Disponível em: <http://www.simbdea.it/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=26>.

como: folders, sites dos museus, catálogos, livros publicados sobre os museus, entre outros.

Alguns museus ou espaços de memórias que tive a oportunidade de conhecer apresento na Tabela 1 e na Tabela 2: Outros Museus Demoeantropológicos, outros tantos museus consoantes com essa perspectiva etnográfica, o que dá a dimensão das possibilidades de produção de memórias. Esses espaços não serão todos detalhados neste texto, mas acredito que citá-los e narrar um pouco da experiência ao visitar alguns desses lugares, permite visualizar a grande multiplicação de espaços de memória no contexto italiano e o modo como objetivam suas investigações etnográficas.

Tabela 1: Museus ou mostras visitados

Museus ou Mostras visitados	Localidade
<i>Ludus: Museo Etnográfico del Giocattolo</i>	Sezze – Baixo Lazio
<i>Museo delle Scritture</i>	Bassiano – Baixo Lazio
<i>Museo del Brigantaggio</i> ⁶⁶	Cellere – Viterbo
<i>Museo del Brigantaggio</i> ⁶⁷	Itri – Latina
<i>Museo della terra</i>	Latera – Província de Viterbo
<i>Agostinelli (Colecionista)</i>	Roma
<i>EtnoMuseo Monti Lepini di Roccagorga</i> ⁶⁸	Roccagorga – Baixo Lazio
<i>Museo del cotidiano Ettore Guatelli</i> ⁶⁹	Ozzano – Província de Parma
<i>Mostra Stravolti</i>	Castello Roccasinibalda ⁷⁰ – Província de Rieti
<i>Risarcimenti – storie di Vita e di Attesa</i>	Roma
<i>Museo della Mente</i>	Roma – Itália

Fonte: Construção da autora

⁶⁶ <http://www.museobrigantaggiocellere.it/museo.php>

⁶⁷ <http://museobrigantaggio.it/>

⁶⁸ www.etnomuseo.it/museo.htm

⁶⁹ O Museu do Cotidiano Ettore Guatelli e Agostinelli (Colecionista) foi analisado em outro texto de forma detalhada, apenas o cito aqui como integrante do percurso realizado em Roma. Ver em Assis, 2016.

⁷⁰ <http://www.castelloroccasinibalda.it/homepage/>

Tabela 2: Outros Museus Demoetnoantropológicos

Outros Museus Demoetnoantropológicos	Localidade
<i>Museo del Fiore</i>	Acquapendente – Viterbo – Lazio
<i>Museo della Città</i>	Acquapendente – Viterbo – Lazio
<i>Museo Geologico e delle Frane</i>	Bagnoregio – Viterbo – Lazio
<i>Museo Territoriale del Lago di Bolsena</i>	Bolsena – Viterbo – Lazio
<i>Museo Civico – “F.Rittatore Vonwiller”</i>	Farnese – Viterbo – Lazio
<i>Museo del Costume Farnesiano</i>	Gradoli – Viterbo – Lazio
<i>Museo Civico Archeologico e delle Tradizioni Popolari</i>	Grotte de Castro – Viterbo – Lazio
<i>Museo Civico archeologico “Pietro e Turiddo Lotti”</i>	Ischia de Castro – Viterbo – Lazio
<i>Museo Naturalistico</i>	Lubriano – Viterbo – Lazio
<i>Museo dell’Architettura di Antonio da Sangallo il Giovane</i>	Montefiascone – Viterbo – Lazio
<i>Museo della Preistoria della Tuscia e della Rocca Farnese</i>	Valentano – Viterbo – Lazio
<i>Museo Civico Archeologico</i>	Artena – Roma – Lazio
<i>Museo Territoriale</i>	Carpineto Romano – Roma – Lazio
<i>Museo della Città e del Territorio</i>	Cori – Latina – Lazio
<i>Museo Archeologico Virtuale</i>	Norma – Latina – Lazio
<i>Museo Archeologico</i>	Priverno – Latina – Lazio
<i>Museo Archeologico</i>	Segni – Roma – Lazio
<i>Museo delle Mura Urbane</i>	Sermoneta – Latina – Lazio
<i>Il Museo per la Memoria di Ustica</i>	Bologna – Emilia-Romagna
<i>Museo delle Terre di Confine</i>	Sonnino – Latina – Lazio
<i>Nazionale Preistorico Etnográfico: “Luigi Pigorini”⁷¹</i>	Roma – Lazio
<i>Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia⁷²</i>	Firenze – Toscana

Fonte: Construção da autora

⁷¹ <http://www.pigorini.beniculturali.it/>

⁷² Via Proconsolo, 12, 50122 Firenze, Itália. <http://www.msn.unifi.it/visita/antropologia-e-etnologia-vis/#> =

Entre tantos espaços de memórias que tive a oportunidade de conhecer, optei por caracterizar brevemente, como um passeio, três espaços que, por meio de modos e processos diversos, fazem ver memórias e histórias até então esquecidas. São eles: o “Museo del Brigantaggio”, na cidade de Itri, Itália, e duas mostras: “*Stravolti – Maschere abitate e altri eccessi sociali – Installazione etnográfica*”, em Roccasinibalda, e “*Risarcimenti – storie di Vita e di Attesa*”, em Roma.

Fragmentos de memórias e possibilidades de restituição

A visita ao *Museo del Brigantaggio*, em Itri, região do Baixo Lazio, sul de Roma, aconteceu em março de 2015, durante a inauguração de uma mostra etnográfica. O *brigantaggio* – fenômeno de banditismo comum ou político com um fundo de insurreição - representou um momento dramático para a Itália, principalmente no período do ressurgimento italiano, em particular para o território onde está o museu, hoje definida como *Basso Lazio*⁷³. O museu é um centro de pesquisa e documentação que tem como objetivo provocar reflexões, oferecendo percursos expositivos, contato com fontes, problemas e instrumentos interpretativos sobre histórias que por muitos anos foram abordadas em âmbitos diversos: políticos, militares, religiosos, artísticos e criminais

Nesse espaço, histórias do brigantaggio são contadas e seus corpos recompostos. Utilizando pedaços de materiais diversos, esses homens – que foram assassinados, recortados e tiveram partes de seus corpos dispersas para que não houvesse direito ao funeral e consequentemente nem direito a memórias – eram recompostos. A realização de um lugar institucional de memória tem a intenção de dar a esses sujeitos uma digna sepultura.

A Figura 1, foto da instalação que abre o percurso museal, auxilia a restituição simbólica desse corpo recortado: pedaços de pedras foram agrupados e formam uma figura humana ao mesmo tempo em que o museu compõe, por meio dos diversos fragmentos de histórias encontrados por meio da pesquisa, o direito à memória desse grupo social.

⁷³ Basso Lazio é a região ao sul de Roma que compreende as províncias de Frosinone e Latina.

Figura 1: Instalação que abre o percurso museal Fonte: Museo Brigantaggio



O Museu, portanto, reconstitui a memória e a dignidade desse grupo social por meio de uma pesquisa seguida de uma instalação etnográfica que propõe um percurso narrativo interpretativo sobre o modo como essa comunidade preserva essas histórias.

De tudo o que posso considerar brevemente sobre minha visita a esse museu, seguramente o aspecto que destaco é o modo como o museu está organizado, caracterizado como um espaço de potência para a vida cultural da cidade. Participei da inauguração de uma mostra intitulada “SANGIUSEPPE A' MEMORIA”, resultado de uma pesquisa etnográfica sobre a festa de São José, tradicional na cidade de Itri (tema diverso do objeto de estudo do museu). Havia ainda um coquetel oferecido após a mostra; um encontro entre pessoas que se relacionavam afetivamente e se conheciam, um jardim com bicicletas e violões – pequenos

detalhes que evidenciavam o museu como núcleo social na cidade. Após a exposição dos motivos e aspectos da mostra etnográfica, fui incluída pelas pessoas em suas conversas, apresentaram-me seus familiares, ofereceram-me comida e bebida típica da região. Rapidamente deixei de assistir, observar uma cena, para participar daquela agradável “*serata con formaggio e prosciuto crudo*”. Observei, portanto, um circuito de relações sociais em torno de um museu que contava memórias de outro tempo, mas que continuavam a ser reproduzidas no contemporâneo.

Outra mostra organizada que pude conhecer e participar da construção logo nos primeiros meses em que cheguei a Roma foi “StraVOLTI – MASCHERE ABITATE e ALTRI ECCESSI SOCIALI – Installazione etnográfica” – Máscaras habitadas e outros excessos sociais. A mostra está em Rocca Sinibalda, em um monumento nacional particular: o Castello di Rocca Sinibalda, que remonta ao século X⁷⁴ e se impõe por sua beleza e história.

⁷⁴Mais informações disponíveis em: <<http://www.castelloroccasinibalda.it/il-castello/#storia>>.

Figura 1: Fotografias 1, 2 e 3: StraVOLTI - Fonte: Alex d'Emilia, 4 e 5: StraVOLTI



Fonte: Arquivo da autora

A instalação etnográfica “StraVOLTI” distancia-se também dos modos de fazer exposição convencionalmente conhecidos. Realizada dentro de um monumento nacional, máscaras compõem provocações que perturbam, inquietam. Sobre ela, limito-me a um trecho do meu diário de campo e a apresentar uma composição fotográfica⁷⁵ em que me incluo como participante:

⁷⁵ O conceito de fotocomposição caracteriza-se por esse conjunto de imagens que produz uma unidade fotográfica e que produz textos em suporte de filme ou papel fotográfico. “A metáfora com a estratégia metodológica que procuramos desenvolver remete à possibilidade de

A experiência de visita a esta instalação é perturbante. Com ela, somos convocados a sair do lugar de quem passivamente assiste a uma obra, encanta-se com sua beleza, alegra-se com as cores. Do branco dos lençóis presentes na cena hospitalar, passando pela confusão de manifestantes até chegar às muitas e muitas máscaras usadas em rituais diversos em sociedades diversas, que estavam dispostas sobre malas. E o sentimento que experimentei é de incômodo (Diário de campo, setembro de 2014).

Acompanhei ainda o processo de organização de uma mostra etnográfica tornar-se uma sala permanente de memória. Refiro-me a “Risarcimenti – storie di Vita e di Attesa”, inaugurada em junho de 2011, em um espaço comunitário no bairro San Lorenzo em Roma e que desde 2014 transformou-se pouco a pouco em uma sala permanente de memória. A história dessa exposição teve como objetivo valorizar a história de vida de moradores de rua, e sua montagem partiu de entrevistas com pessoas que habitavam uma instituição filantrópica vizinha à universidade. O trabalho convocava a pensar por meio de um jogo de mostra-esconde: podemos colocar em um museu o que não é belo, como a história de moradores de rua?

A instalação etnográfica, objetivada por meio de malas e caixas de lata, contou a história dessa comunidade que vive invisível em esquinas e calçadas, tanto no bairro de San Lorenzo, na cidade de Roma, como no mundo. O interesse em investigar memórias aproximou-se do incômodo do professor Padiglione com a invisibilidade dessa população no cotidiano das ruas e do modo como procurou, por meio da prática museal, tensionar essa condição.

Cotidianamente, exercemos o que Goffman chamou de indiferença civil, ato em que desviamos o olhar, evitamos o confronto, tornamos invisíveis aquilo que não suportamos ver e que não pretendemos constranger. E é justamente esse acordo civil que exercemos nas ruas que o trabalho museal procurou desconstruir por

considerar a fotografia como um plano de inscrições. Assim como no texto verbal, entendemos que o processo de fotografar produz reflexões, que se colocarão inscritas no papel fotográfico” (MAURENTE; TITTONI, 2007, p. 37).

meio de uma instalação etnográfica (GOFFMANN, 2010). Malas envelhecidas e caixas, que em algum momento foram presenteados a alguém, com biscoitos finos ou chocolates, compõem uma instalação que fala dessas vidas menores, dessas presenças nas ruas para as quais desviamos o olhar.

Diferentemente da experimentação de outros museus instalados há muitos anos no território italiano por meio de recursos da União Europeia, a “*Stanza della memoria*”, Sala da Memória, foi concluída sem qualquer recurso financeiro, apenas com pequenos patrocinadores locais, durante meus últimos dois meses em Roma. Pude participar, envolver-me no processo de idealização, construção, organização, enfim, de concretização desse espaço de memória. Reuniões interinstitucionais, encontros com os heróis das histórias narradas⁷⁶, vídeos-entrevistas dos sujeitos investigados, organização do evento de inauguração; foram atividades das quais participei, além da montagem da sala propriamente dita.

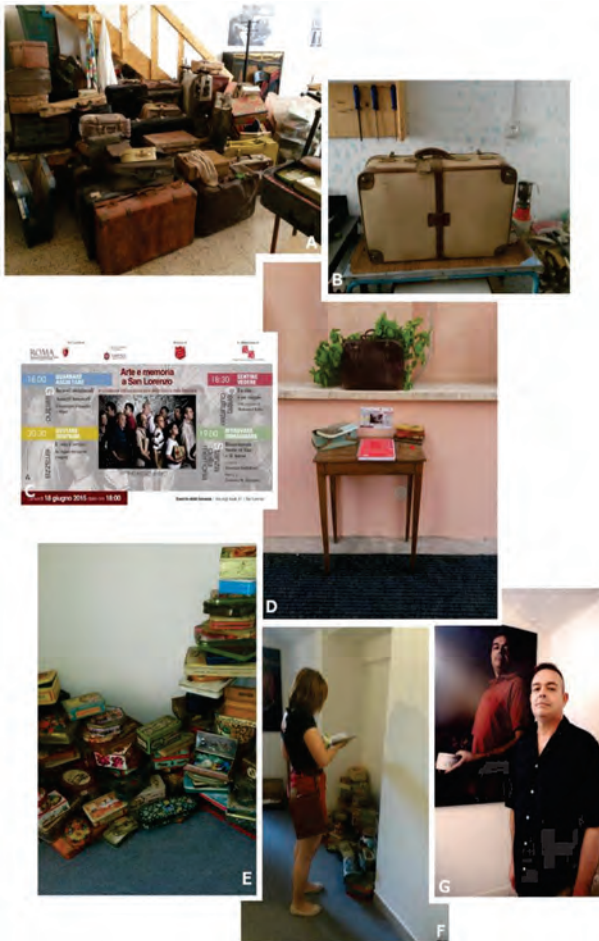
Acompanhar esse processo de objetivação de memórias não ouvidas foi um momento especial durante minha experiência em Roma: provocou sensibilidades, pensabilidades que ultrapassaram a escrita de um texto e que se fazem presentes também no modo como venho sentindo e pensando as cidades que me constituem.

A atividade de escolha cuidadosa de malas velhas e feitas com material pouco nobre; latas de biscoitos e chocolates vazias e enferrujadas para falar de histórias em espera; memórias de pessoas as quais não escutamos, nem ao menos vemos ou sabemos, certamente me interessaram. Após uma semana organizando-as para então apresentá-las de um novo modo (como pode-se ver nas fotografias A e B, da Figura 4), com um novo uso, como um objeto museal, compreendi que as preferidas eram as malas cujos detalhes simples e pouco elegantes de sua confecção davam a ver as condições e possibilidades nas trajetórias de seus proprietários. Memórias de homens e mulheres que por anos viveram pelas ruas da Itália foram revisitadas e recontadas por meio de malas, objetos empoeirados e

⁷⁶ Os sujeitos dessa pesquisa eram pessoas sem residência, que por muito tempo viveram como moradores de rua e no momento das entrevistas residiam em uma instituição filantrópica religiosa de acolhimento. Nem todos continuavam morando naquele lugar no momento da construção da Sala da Memória.

algumas vezes deteriorados pela ação do tempo (as malas estiveram guardadas após a mostra temporária “Ressarcimenti”, em 2011). Vestes de noivos, enfeites para bolo de casamento e buquê de flores foram detalhadamente dispostos dentro de uma dessas malas para contar as histórias de amores perdidos, esposas deixadas e culpas não esquecidas. Assim também outros objetos, fotos, símbolos religiosos, brinquedos, pedras preencheram diversas malas, contando outras histórias.

Figura 2: Stanza della memoria



Fonte: Arquivo pessoal

Depois dessa seleção, os objetos foram carregados para a sala restaurada, com paredes pintadas e piso acarpetado. Era o momento de montar a pesquisa etnográfica em alguns poucos metros quadrados. Como apresentar tantas histórias de vida? Pouco a pouco fui abandonando o lugar de observadora e inserindo-me na montagem da sala e logo estava experimentando malas em lugares da sala, fazendo pirâmides de latas, escolhendo fotos e objetos para esconder dentro das latas, para posteriormente serem encontradas por quem visitasse o espaço.

Outro detalhe especial foi observar, durante a construção dessa sala, o movimento constante em frente à porta: o acompanhamento curioso do que ali acontecia pelos personagens das histórias que estavam sendo narradas naquela etnografia. Àquela altura já havia estabelecido alguma aproximação com aqueles que anteriormente eu conhecia somente por meio das entrevistas registradas em vídeo. Principalmente depois de uma conversa com o grupo de pessoas para explicar a inauguração da sala, enfatizando que eram indispensáveis no evento. O encontro reaproximou vínculos talvez distanciados com o decorrer do tempo entre pesquisador e seus informantes, e confirmou uma autorização para divulgar suas histórias. Ao mesmo tempo, suscitou nessas pessoas a vontade de contar detalhes esquecidos naquele momento da entrevista há alguns anos. Participar dessa cena, embora como quem entra em uma sala de cinema depois de iniciado o filme, auxiliou-me a visualizar o que a pesquisa em psicologia crítica vem tentando valorizar no encontro entre sujeitos em contexto de pesquisa: a alteridade, a relação dialógica e afetiva, jamais neutra.

A exposição estava pronta e foi inaugurada em 18 de julho de 2015. Convites distribuídos, vasos de plantas dentro de malas na entrada do museu convidavam a uma experiência sensivelmente simples e profunda (fotografias C e D, da Figura 4). Uma escada lateral à direita com malas apoiadas umas nas outras indicavam o percurso a ser seguido após a porta de entrada. Um painel fixado na parede bem em frente à porta informava, quem por ali entrava, sobre a missão daquele museu. Na parede lateral direita, uma imensa foto, quase em preto e branco, apresentava quase 15 pessoas com latas de doces nas mãos em postura ereta e iluminadas por uma luz

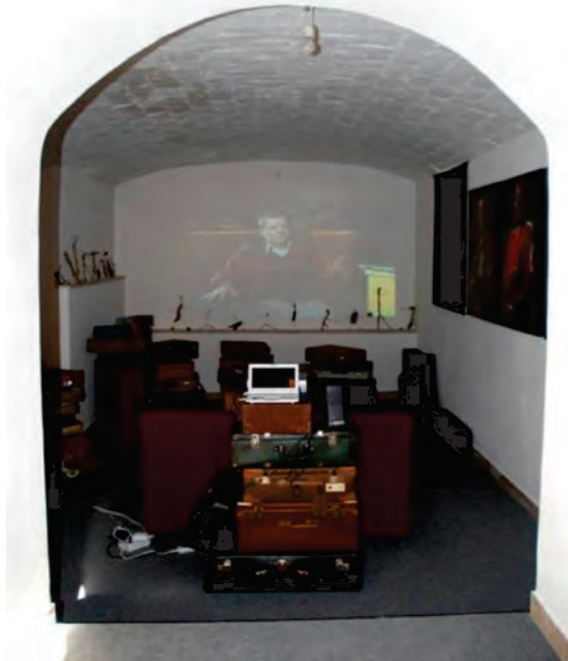
que lembrava a técnica de Caravaggio⁷⁷, presente nas obras que pude conhecer em Roma.

Em continuidade ao percurso museal, havia uma pirâmide de latas cuidadosamente dispostas que se podia manusear, abrir e encontrar recordações, recados, histórias em espera de novos afetos, novos sentidos (fotografias E e F, da Figura 4). Ao participar dessa instalação que permitia alguma interação, podia-se ver outra fotografia na parede lateral esquerda: George, sujeito que pude conhecer e admirar durante aquela importante semana, fazia pose para um fotógrafo ausente, mas que se fazia presente nas linhas que desenhava com a luz (fotografia G, da Figura 4). Não era uma imagem de vergonha das frustrações vividas nas ruas de Roma, ao contrário: a imagem transmitia orgulho, dignidade, ressarcindo também a ele o direito de ser sujeito de memórias a serem preservadas e contadas. Assim como se lê o texto, essa composição de fotos apresenta o percurso tal qual uma narrativa (Figura 4).

Desta primeira sala o percurso continuava ao descer alguns degraus de escadas. Imediatamente os olhos eram capturados por uma projeção na parede bem à frente: entrevistas que homens e mulheres concederam à pesquisa antropológica. (Figura). À frente da projeção, um sofá de cor bordô convidava a sentar-se, assistir a uma entrevista específica que se oferecia naquele momento ou, ainda, a manusear um tablet, escolher e assistir a outra entrevista que pudesse interessar a quem ali dedicava algum tempo. A sala escura, o sofá bordô e a projeção assemelhavam-se a uma sala de cinema, ao mesmo tempo em que nas paredes laterais outras pirâmides de latas traziam uma leveza às histórias projetadas, por vezes difíceis de escutar. Logo abaixo da projeção, malas cuidadosamente amontoadas apoiavam-se sobre o carpete: eram histórias à espera de outros destinos.

⁷⁷Caravaggio era um artista italiano do século XVII cujo estilo de pintar mesclava fundos negros com focos de luz intensa. Seus personagens eram banhados por uma luz forte e dramática, típica da técnica do claro e escuro.

Figura 5: Entrevistas no telão



Fonte: Arquivo pessoal

A cortina preta ali colocada para produzir o escuro necessário para a projeção dos vídeos também escondia, porém não daqueles mais curiosos, uma mala contendo manjericões e pimenteirras, destacando a história de um dos sujeitos que encontrou na jardinagem e na horticultura uma possibilidade outra de existência (Figura).

Figura 6: Mala com manjericões e pimenteiras



Fonte: Arquivo pessoal

A inauguração dessa pequena sala de memória contou com a presença de antropólogos que conheci ao longo do ano em que estive em Roma, políticos, pessoas da comunidade de *San Lorenzo*, muitos deles ligados à arte ou à ações sociais. Mas nenhum desses chamou-me mais a atenção do que as pessoas que cederam suas histórias àquele museu. Entravam e saíam constantemente da sala, escutavam a sua entrevista e também a de outros colegas, colocavam-se diante de suas fotografias e ali permaneciam apenas olhando ou comentando algo com um amigo ao lado, às vezes brincando com algum detalhe. O último momento do evento era o jantar no terraço do edifício, mesmo lugar onde alguns deles cultivam há algum tempo uma horta coletiva. Em uma mesa de destaque, os personagens principais da noite ali permaneceram como todos nós estivemos naquela noite: observando as estrelas, conversando e saboreando o jantar.

Essa exposição traz características importantes também observadas em outros museus que visitei: a participação das pessoas cujas vidas são apresentadas aos olhares dos outros e a de quem visita a exposição. Ou seja, prevê algum nível de participação do

expectador: ele escolhe se quer ou não abrir latas e malas e em quais quer vasculhar segredos. Inclui estratégias contemporâneas de exposição e de comunicação: tecnologias de vídeo e som e linguagens artísticas diversas.

Considerações Finais

Os museus e espaços de memórias que apresentei aqui caracterizam-se por serem pequenos espaços, que sob os olhos tradicionais da história da arte e da arqueologia pareceriam pobres, sem credenciais para definirem-se como museus. Porém, estes se atreveram a mostrar sensivelmente míseras coisas de uma cotidianidade (PADIGLIONE, 2010). Museus que falam de coisas menores, de narrações cotidianas, de nostalgia por paisagens não mais presentes, de ressarcimento por parte de comunidades excluídas da história. Características essas que compreendo que sejam importantes para se pensar modos de visibilizar memórias anônimas.

Os espaços aqui relatados colocaram memórias locais em destaque, espaços que se apresentam como zona de contato e fricção entre histórias de vida diversas e originais, lugares de reflexão e de produção de sentidos (GEERTZ, 1997). A multiplicação desses pequenos museus etnográficos italianos assinalou, ainda, uma novidade política que colocou em circulação outras estéticas museais, formas outras de fazer museus; espaços que se desenvolveram muitas vezes e multiplicaram-se com direções e modalidades difusas e rebeldes; construídos com atores locais, museógrafos populares e colecionistas apaixonados que trouxeram pontos de vista inéditos.

Eis alguns exemplos de processos outros de patrimonialização que pude visitar, registrar e interpretar. Após essa experiência em Roma e o contato com os museus etnográficos italianos, assim como Goethe, que encerra este texto, estou certa de que a psicologia poderá contribuir com a construção de outras análises sobre vestígios de memórias, com novas possibilidades de costuras no que diz respeito às memórias e lembranças e aos processos de subjetivação ali envolvidos.

Satisfeito esse desejo, a perspectiva de rever os amigos e a pátria volta agora, do fundo do coração, me enternecer, e meu retorno faz-se desejável, tanto mais porque estou certo de que levo comigo tantos tesouros não para uso e proveito próprio, mas para que sirvam de guia e estímulo para mim e para outros também, e pela vida toda (GOETHE, 1999, p. 148).

Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

ASSIS, Neiva de. **Cidade polifônica: indícios de memórias outra na paisagem**. Tese de doutorado (2016). Florianópolis, UFSC.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 6a. Edição.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios sobre antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes. 1997.

GOETHE, J. W. **Viagem à Itália**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. Petropolis, RJ: Vozes. 2010.

MAURENTE, Vanessa; TITTONI, Jaqueline. Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis. **Psicol. Soc.** [online]. 2007, vol.19, n.3 [cited 2015-12-22], pp. 33-38. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000300006&lng=en&nrm=iso>.

MUSEO ETTORE GUATELLI (Província de Parma, Itália). **Fondazione museo ettore guatelli**. Catálogo do Museu, 2015.

PADIGLIONE, Vincenzo. **Poetiche dal Museo Etnografico**. Spezie Morali e kit di Sopravivenza. Bologna, Italia: Editrice la Mandragora, 2010.

Capítulo 15

Cidade e Memória: rastros de vida em uma ilha em transformação

João Maurício Farias Marilu Goulart
Helena de Barros Soares
Jaqueline Tittoni

Introdução

Svetlana Aleksievitch, em “A guerra não tem rosto de mulher” (2016, p. 13) nos lembra que a memória é uma criação: “as lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida.” Este texto apresenta um experimento sobre escrever juntos a partir de um caminhar compartilhado que buscou alinhar algumas memórias em um tecido-texto. Tendo a cidade como matéria-pano de nossa experiência, fomos buscar nas ilhas que compõem um importante arquipélago da cidade de Porto Alegre, as linhas que pudessem alinhar nossas memórias. Trata-se, assim, da narrativa de um experimento compartilhado, que buscou alinhar memórias com as linhas-ilhas da nossa cidade. Linhas um tanto invisíveis em uma cidade que se vê continente e que reconhece suas ilhas como territórios de passagem. Linhas que se produzem em uma profunda transformação no espaço e no cotidiano das comunidades que vivem na ilha, a partir da construção de uma ponte que liga a cidade a outras regiões do Rio Grande do Sul.

As mãos afoitas de pesquisadoras e pesquisador, buscaram fazer estes alinhavos também em seus pensamentos inquietos e desacomodados com as narrativas acadêmicas clássicas. Quiseram, assim, experimentar outras narrativas sensíveis às intensidades dos

afetos e dos modos de viver, dos cotidianos e de suas mundaneidades. Uma narrativa que pudesse produzir-se como uma narrativa menor, inscrita nas brechas institucionalizadas da produção acadêmica, para demorar-se no detalhe, nas conversas ouvidas ao pé da rua, no olhar que se demora nos registros de imagens ou de diários de pesquisa. Este experimento, assim, foi um exercitar-se como pesquisadoras e pesquisadores nestas intensidades e nestes encontros, com a vida, com as pessoas, com os espaços e com as memórias.

Bell hooks, em “Ensinando a transgredir - a educação como prática da liberdade”, fala da teoria como “prática libertadora”, tomando Paulo Freire como referência. Para ela, “esta teoria nasce do concreto, de meus esforços para entender as experiências da vida cotidiana, de meus esforços para intervir criticamente na minha vida e na vida de outras pessoas” (hooks, 2019, p. 07). Assim, para ela, afirma-se a potência da teoria direcionada para uma prática curativa e libertadora, nascida do testemunho, da possibilidade de nomear os afetos, as dores.

“Cheguei à teoria porque estava machucada - a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender - aprender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura” (hooks, 2019, p.83)

Apostar na teoria como local de cura implica em enfrentar as amarras colonialistas e seus efeitos de dominação, de produção de desigualdades, de silenciamentos, como refere a autora. Processo complexo, que necessita desembaraçar linhas de poder que se fazem institucional e cotidianamente. Os estudos sobre racismo e feminismo tem sido fundamentais para pensar nesta complexidade e para dar lugar a outras falas, linguagens e práticas teóricas. Eles são, neste texto, o que organiza o pensamento e engendra uma posição crítica com relação à nossa própria vida e nosso lugar na produção do conhecimento. Também nos aponta os limites de um pensar forjado em uma sociedade de desigualdades, racista e patriarcal., sobretudo, na institucionalidade acadêmica.

Caminhando com bel hooks, e com suas problematizações sobre a teoria, buscamos traçar um percurso teórico que pudesse expressar a singularidade de nosso alinhavo neste texto, partimos de uma breve discussão sobre cidade e memória, para apresentarmos nossos modos de caminhar metodologicamente para, então, apresentar nossos rastros fotográficos. Esta é a composição deste texto-tecido, que se reconhece provisório e em construção e que vai deixando seus rastros nas experimentações metodológicas com imagens e nos traçados que compõem as cidades e suas memórias.

A cidade como memória

A cidade como jogo de forças e de poder é o ponto de partida de nossas reflexões. Harvey (2012) aponta a cidade como processo que implica na configuração dos laços sociais, na relação com a natureza, com a tecnologia, com estilos de vida, valores estéticos. Enfim, poderíamos dizer, que a cidade é um processo de constantes agenciamentos que articulam, de diferentes formas, os elementos apontados pelo autor. Neste processo, define-se o espaço e sua partilha, os acessos, as formas de circulação, os laços de amizade, os modos de viver cotidianos. A partilha dos espaços, fortemente atrelada às questões sócio-econômicas, indica que a cidade está dividida de forma desigual e, assim, alta concentração populacional e baixa renda estão associadas e desenham os mapas de muitas cidades brasileiras e latino-americanas. Agregue-se os efeitos do racismo estrutural, e as zonas de maior concentração populacional serão também de baixa renda e habitadas, principalmente por pessoas negras. A cidade como processo está marcada por estas linhas de poder duras e fixas e por linhas mais flexíveis, que podem ser permeadas por elementos da cultura e da arte. Estas linhas produzem diferentes arranjos e estudar a cidade é estar atento a estas modulações. A cidade, para Santos (1993) é espaço de encontros, de diversidade e de convívio: espaço de potência, de produção de utopias, de transformação. Para Harvey (2012), a cidade é espaço de disputas e sempre cumpriu um papel fundamental na ordenação capitalista e na articulação dos movimentos sociais de resistência, assim como no enfrentamento dos efeitos locais da globalização, tanto em termos da produção

de identidades locais, quanto do ordenamento urbano. A cidade, assim, é movimento, é luta, é processo, cujas marcas no espaço físico podem ser ressignificadas e estão em constante atualização. A materialidade urbana é resultado de disputas de diferentes modos de narrar as cidades, seja pela linguagem arquitetônica, pela construção de políticas de planos diretores, pelo modo de circulação dos corpos no exercício de sua cidadania. Estar na cidade é ocupar lugar de uma maneira, construir estilos que tensionam-se a outros em jogos que vão sendo escritos enquanto se constroem.

Recentes estudos (Aguilera-Martinez, 2017; Feld, 2017; Sanmiguel e Márquez, 2019; Grisales, 2016). que olham para as cidades latino-americanas e seus dilemas urbanos a partir de memórias em Medellín, Bucaramanga, Buenos Aires, dentre outras, fazem ver dilemas contemporâneos da relação comunidade-cidade no que tange experiências de violência e marginalização. Estes estudos apontam para a demanda da reconstrução das memórias das cidades sob o viés de quem enfrenta os paradoxos da cidade a partir do lado frágil e subalterno, assim como atribuem visibilidade para a história oral e para a cultura material na relação com suas dores, garantindo espaços para estas expressões. A vivência das tragédias de ditaduras militares, a experiência de resistência a violência decorrente do tráfico de drogas, são algumas das preocupações que estas pesquisas pretendem, buscando garantir o não-apagamento das memórias destas vivências de modo a transformá-las em esforços sensíveis que, ora valem-se de imagens, ora de documentos.

Do ponto de vista da memória, também mostram-se jogos de poder e de força que provocam diferentes agenciamentos. As memórias da cidade, amalgamadas muitas vezes, na arquitetura e nas artes indica as modulações do poder e os modos como certas memórias são preservadas e outras tantas não o são. As memórias da cidade são feitas de algumas visibilidades e outras tantas memórias invisibilizadas que residem nas histórias, nas experiências e nos cotidianos. Pesquisas recentes sobre memória e cidade no Brasil apontam diferentes direções. Dilly e Gevehr (2017), por exemplo, produzem uma discussão regional (Rio Grande do Sul) acerca das políticas de tombamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado-IPHAE. A pesquisa deixa ver como tensões

políticas de raça e etnia interferem na garantia de representatividade histórica, pois a grande maioria dos tombamentos no RS são de residências, palácios e igrejas de origem portuguesa, italiana e alemã. Já pesquisas de instituições do Rio de Janeiro e de São Paulo ocupam-se da reescrita de uma história ainda não contada. Pinto (2017) mostra como a trajetória de uma figura histórica de intelectualidade - Vicente de Souza, médico e político negro - só pode ser entendida a partir do apagamento da memória de sua militância. Ele fez parte da construção de políticas abolicionistas que ampararam o exercício cidadão de circulação da população negra na cidade, através de conquistas trabalhistas e esta memória não aparece com relevância nas narrativas produzidas sobre sua trajetória de vida.

Entende-se que a construção de identidades se dá nas relações com o espaço geopolítico e nas tensões entre visibilidades e apagamentos de práticas. A pesquisa de Santos (2015) traz nos poemas satíricos de Luiz Gama (jornalista, advogado e líder político negro paulista) o uso da diáspora como categoria na formação identitária, pois força miscigenações de maneira violenta e produz subjetividades com sentimento de não pertencimento à cultura, à cidade, ao espaço urbano com efeitos de apagamento de suas memórias. Grada Kilomba traduz este sentimento na obra de bell hooks

(...) estar na margem, ela argumenta, é ser parte do todo, mas fora do corpo principal. Hooks vem de uma pequena cidade do estado do Kentucky, onde trilhos de trem eram lembranças diárias de sua marginalidade, lembretes de que ela estava realmente do lado de fora. Através daqueles trilhos se chegava no centro: lojas em que ela não poderia entrar, restaurantes onde não poderia comer e pessoas que ela não podia olhar nos olhos (...) Nesse contexto de marginalização, ela argumenta, mulheres e homens negros desenvolvem uma maneira particular de ver a realidade: tanto de “fora para dentro” quanto de “dentro para fora” . (KILOMBA, 2019, p. 67)

A recente pesquisa de Barra e Lopes (2019) ocupa-se da dimensão dos afetos na memória de comunidade migrante na zona

rural de Goiás, mostrando como a experiência de ruptura com laços territoriais possui efeitos de nostalgia e sofrimento mental. As entrevistas feitas com pessoas de uma ocupação urbana mostram como seus atos de sobrevivência nesta ocupação nem sempre condizem com seus valores de comunidade rural, o que fica evidente nos depoimentos que remetem à experiência de migração rural-urbana como dolorosa e a uma nostalgia da vida rural. A experiência com a cidade, assim, mostra-se marcada pela nostalgia.

A maneira de viver no espaço da cidade, seja ele rural ou urbano, está marcado pela experiência afetiva e pela produção de memórias vivas e de apagamentos que precisam ser resgatados na escuta dos silêncios e das ausências. São jogos de forças que mostram e escondem e que compõem a relação com a cidade e suas singularidades. Mas o que ocorre quando certos modos de vida são mais descritos do que outros? Como ter alguma garantia de não apagamento? Como os olhares sobre a cidade identificam suas memórias? Considerando: que nossa posição no mundo incide na direção do olhar, a seleção e o repertório de palavras, nossa posição ética, que narrativas são possíveis de serem produzidas na multiplicidade de vivências que compõem espaços urbanos?

Estar com (o): metodologia para uma visita e muitos registros (de cartas e fotografias)

Ao considerarmos a cidade como jogo de forças e de poder e as memórias como jogos que disputam a visibilidade e os apagamentos, traçamos um percurso metodológico que pudesse, acima de tudo, orientar nossos olhares sobre a cidade nestes movimentos paradoxais. Orientar o olhar para as *imagens críticas*, ou seja, “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem e, por isto mesmo, uma imagem que critica nossas maneiras de ver e o momento em que, ao olharmos, nos obriga a olhar verdadeiramente” (Didi-Hubermann, 2014). Olhar, assim, para o que transcende nossa capacidade de ver, pois inscreve-se na história, mas que se faz presente naquela vivência única. Olhar que se orienta para uma crítica aos modos institucionalizados de ver e busca os movimentos da luz que visibiliza e invisibiliza, que atrai nosso olhar para certas

luminosidades excessivas e abundantes, ao passo que torna menos iluminados certos elementos (Deleuze, 2005).

Através das experiências que todos, de alguma maneira, tivemos com as ilhas, traçamos um percurso com diferentes pontos de partida, desde nossos corpos e de nossas histórias na relação com as ilhas do Guaíba, este lugar da cidade que fica à margem, do rio e de outras margens ou marginalidades da cidade de Porto alegre. Os recursos metodológicos buscavam cruzar as vivências da caminhada na ilha em processo de transformação, com as memórias ativadas nesta caminhada, sendo registrados em diários de pesquisa e em fotografias realizadas pelas pesquisadoras e pesquisador. Após combinado o percurso, numa manhã de sol partimos para encontrar um território que já sabíamos não ser mais o mesmo de nossas memórias. Numa tentativa de prepararmos para o encontro, mesmo que numa atenção flutuante, construímos uma trajetória com vistas a abrir um espaço de possibilidades de afetação e confrontação daquilo que foi nossa experiência com o território das ilhas, agora recortado de diversas formas, principalmente por uma imponente ponte em construção.

Combinamos fazer o registro fotográfico da experiência e posteriormente ao encontro partilhar nossas impressões, através de cartas, considerando estas tanto quanto as fotografias, expressões de uma vivência na cidade que reverbera no texto, ao mesmo tempo desvelando memórias à partir da imersão na nova realidade e imprimindo uma marca no olhar para a cidade, além da ponte. O registro fotográfico inspirou-se em Sontag (2004), pensando a fotografia documental como rastro, como percurso que vai se fazendo no registro das cenas, produzindo-se, ao mesmo tempo, como registro e narrativa. A foto-rastro de nossa caminhada e as memórias que foi ativando a cada fotografia, foram traduzidos em cartas e compartilhados, criando um percurso de caminhada, memória e imagem.

Partimos com o desejo do encontro e de chegar perto, apenas com nossas memórias afetivas, no entanto, não desconhecíamos o impacto deste empreendimento na arquitetura e na vida da comunidade. Anterior a nossa ida já havia chegado a informação da desfiguração daquele território de existência pela destruição das casas

que deviam dar lugar ao canteiro de obras da empreiteira Queiroz Galvão, para a construção de uma nova ponte sobre o rio.

Junto com o desejo do encontro impôs-se a necessidade de fazer o registro, mesmo daquilo que já não estava mais lá. Outras buscas foram necessárias e nos ajudaram a compreender nossa experiência. É Pesavento (2004, p.26) que diz: “Para ensinar, pra socializar na lembrança a imagem do que não mais se pode observar, desafiando a mudança ocorrida no espaço e no tempo, para dar a ver uma ausência e fazer falar o silêncio, o historiador se defronta com um desafio, que deve vencer. A cidade se apresenta como um palimpsesto, como um enigma a ser decifrado”.

Um palimpsesto era um pergaminho feito de couro, necessário nas primeiras escrituras, onde os textos eram gravados. Para serem reutilizados, devido a escassez de material, eles eram apagados e novos textos eram inscritos, ficando, no entanto, as marcas dos primeiros textos que se misturavam com os textos posteriores. Também desta forma, alguns autores compreendem as cidades com suas memórias sobrepostas desafiando uma compreensão linear do tempo. Este conceito palimpsesto, anteriormente objeto, tornou-se muito importante para que pudéssemos nos situar em meio à esta experiência, onde nossos corpos e memórias, que poderão ser vistas posteriormente nas cartas compuseram com as fotografias, os encontros e conversas com moradores e o trajeto percorrido.

Partimos, então, para o desfolhamento, sugerido pela autora, destas “camadas de experiências de vida”, desfolhamento este que daria visibilidade a uma certa arqueologia do olhar “para obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir” (Pesavento, 2004, p.26). Ela também diz que o palimpsesto da memória é indestrutível. Percebemos aqui que nesta ilha de palimpsestos nossos corpos e memórias compõem e se confundem com o cenário.

Seguimos nosso itinerário na Ilha Grande dos Marinheiros. Fotografamos, conversamos com as pessoas, demoramos nossos olhares sob os escombros, sob as carroças, os animais, a ponte em construção, as vidas que circulavam naquela hora; colocamos nossos ouvidos a escutar, nosso silêncio a percorrer as ruas e os becos. Ao colocarmo-nos (novamente) no contexto investimos na produção

do texto admitindo que o contato com a realidade incidisse e transbordasse nossas memórias afetivas.

Apostamos, então, na produção da transtextualidade⁷⁸ desta escrita a quatro mãos. Ao realizarmos as conexões que os autores propõem, encontramos o que Genette (pracriticar.blogspot.com/2007) considera intertextualidade “tudo o que coloca (um texto) em relação manifesta ou secreta, com outros textos”. Percebe-se que nesta perspectiva admite-se diferentes formas com a qual um texto é composto, sendo esta uma característica da própria textualidade.

Ao escrever as cartas sobre as ilhas para compartilhar nossas afecções ao coletivo não se buscava apenas comunicação, mas a composição de uma forma de expressão que em relação com as fotografias e a vivência naquela manhã pudéssemos imprimir um ritmo a esta escrita e incidir numa arqueologia do olhar conforme proposta por Pesavento (2004).

Encontramos em Genette a referência de uma arquitextualidade do texto, trazendo-lhe uma transcendência como característica que lhe confere a possibilidade de relação com outros textos. Ao lermos as cartas uns dos outros e tendo estado nas ilhas e compartilhado a mesma vivência experimentamos ao ler, aquilo que Bakhtin (CARVALHO, 2007) descreve e que compreendemos agora como produção de sentido na construção deste método: “o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo...por trás desse contato... personalidades e não coisas” (CARVALHO, 2007).

Estas figuras interrelacionadas que podemos considerar na transtextualidade da escrita, foi se produzindo como método durante o processo e somente após esta composição pode ser melhor compreendida mesmo que não vislumbremos um final por se tratar de experiência que reverbera, característica da transtextualidade, ao mesmo tempo em que se torna um de seus elementos.

É ainda Pesavento (2005, p.5) que nos fala dos tempos da história que se acumulam no espaço e que, acreditamos sim poderem ser resgatados, configurando uma memória social. Para ela:

⁷⁸ Teoria da análise pela figura do palimpsesto de Gerard Genette trazida por Pesavento, 2004, p 26.

Todo traço do passado possui em si uma sucessão de temporalidades objetivas acumuladas, ou seja, as marcas da passagem dos anos e do seu uso e consumo pelos atores sociais que percorreram este espaço. Mas, embora seja importante datar estas camadas históricas, como por exemplo, no caso de um determinado espaço construído, importa também atingir as temporalidades subjetivas que este espaço urbano contém, dado pelas experiências do vivido, pelos sentidos conferidos a este espaço, tornando-o qualificado, como um lugar no tempo. (Pesavento, 2005, p.5)

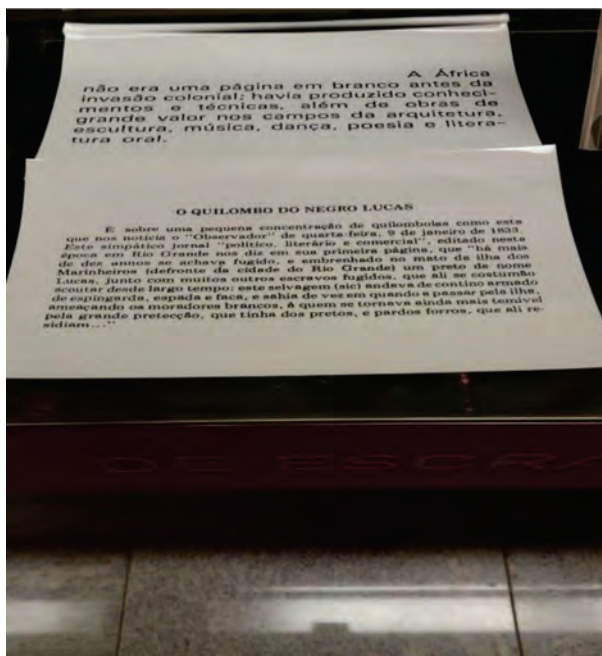
Foi assim que aproximamos os textos e o contexto gravando em palimpsesto nossas memórias expostas às afecções e misturadas com os olhares daqueles que habitam a cidade enquanto margem no lado de lá do rio. Eternizados na fotografia que não pára de mudar a cada olhar nesta arqueologia do presente que mistura os tempos sobrepostos do espaço ilhas.

Ainda, para pensarmos nas Ilhas de Porto Alegre, memória e arte poderia nos conduzir a temas que Walter Benjamin considerava como “filosofia da história” e o papel da “narração”. Segundo Gagnebin (2018, p.67), “Escrever a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. É por esse motivo que a filosofia da história de Benjamin inclui uma teoria da memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão, *Erfahrung*)”.

As ilhas, sua geografia e história



Mudando a perspectiva : Porto Alegre vista desde as ilhas



Um pouco de história: ilhas que já abrigaram quilombos

Para pensarmos ilhas e memória seria importante, também, dialogarmos com memórias outras, e isto nos remete a uma contextualização geográfica e histórica da região: a geografia do estuário de um Rio que ao passar do tempo virou Lago e que é formado pela contribuição de um conjunto de cinco rios que nele desaguam. São os Rios: Caí, Jacuí, dos Sinos, Gravataí e Taquari. Aqui já nos deparamos com uma toponímia que está intimamente ligada aos primeiros moradores das Ilhas e da Bacia Hidrográfica do Guaíba⁷⁹, pois dos cinco de seus contribuintes, quatro tem nome de origem Guarani, além do próprio Lago Guaíba. O encontro destas águas, ao chegar próximo a Porto Alegre, forma o Delta do Jacuí, e por conseguinte estes encontros das águas formaram as 30 ilhas do Guaíba. Apesar de nos depararmos com estas informações da toponímia Guarani e de haver sítios arqueológicos deste povo indígena nas Ilhas, como em toda a Bacia do Guaíba, nos confrontamos com uma memória da presença indígena na região que foi secularmente sendo invisibilizada, como a memória dos vencidos e que deve ou deveria ser esquecida.

Das 30 Ilhas, as mais habitadas na região da maior metrópole do estado do Rio Grande do Sul, são: Mauá, Pintada, das Flores, Grande dos Marinheiros e Pavão. Tais ilhas localizam-se numa distância que não ultrapassa 15 Km do centro de Porto Alegre. E, antes de chegarmos a tratar sobre a ilha que serviu de encontro físico de nossas memórias (dos autores), vamos trazer, ainda o encontro com outras memórias, como: A Ilha do Presídio – que tem sido palco de formação para e com historiadores da UFRGS, relacionada a disciplina “História do Tempo Presente, Ditaduras de Segurança

⁷⁹ O nome Guaíba tem várias interpretações: há inscrições antigas em que a palavra era grafada como “guayba”, sendo que o “y” para os Guarani seria referência para rio e, esta palavra sendo associada a um nome característico, a exemplo de Jacuy (rio de muitos jacus) daria o nome do rio. Neste caso Guayba poderia ser considerado um grande rio, já que Guasú quer dizer grande e iba que dizer frutas. Theodoro de Sampaio o relaciona com “Gua-y-be” que, no falar dos índios, significa enseada ou baía. Outros fazem a palavra proceder de “Guá” (comprar) e “Ibá” (fruta), aludindo ao rio como lugar de troca de alimentos. E como estamos falando de grupos indígenas Guarani que antes da presença dos invasores portugueses, ainda eram indígenas canoeiros, poderíamos pensar em Guayba como sendo um grande rio de trocas de frutas e alimentos.

Nacional do Cone Sul, Conexão Repressiva, e Terrorismo de Estado”. Onde,

Os estudantes puderam conhecer as ruínas das estruturas que serviram de prisão política durante o período da ditadura militar no Brasil, e foram convidados, em diferentes momentos, a se colocar no lugar dos militantes que tiveram sua liberdade cerceada por resistir e combater o regime ditatorial que se instaurou após o golpe de 1964 (amaguaiba.org/2018/07).

Os autores da matéria deste blog, ainda trouxeram a memória de caso que aconteceu com um dos presos políticos daquele presídio, durante a Ditadura Civil e Militar de 1964, que foi conhecido como caso das “mãos amarradas”. Um sargento do exército brasileiro, Raymundo Soares, que após vários dias preso e torturado, teria seu corpo encontrado boiando nas margens do Guaíba, com as mãos e pés amarrados.

Ilha do Quilombo ou das Flores

A Ilha das Flores, que era conhecida como Ilha do Quilombo, congregaria também uma memória da presença dos negros e escravos como antigos moradores das Ilhas do Guaíba. Já no século XVIII, segundo os moradores antigos do Arquipélago, as ilhas Saco do Quilombo Maria Conga também chamada Ilha do Quilombo (atual Ilha das Flores) e Maria Majolla abrigaram ancestrais escravos. A presença de quilombo nas Ilhas depende ainda de maiores pesquisas, porém há documentos da Câmara de Vereadores que apontam a presença de população quilombola em 1810 e mesmo antes desta data (Porto Alegre Antigo, o maior presente, s/data). Aqui podemos, também, pensar em presença de uma memória que ficou por muitas décadas sendo invisibilizada nesta região; outra memória dos vencidos.

As enchentes

A geografia do Delta do Jacuí, formada pelo encontro dos rios de nomes indígenas Guarani, faz desembocar um gigantesco

volume de águas em uma região, com no máximo, 6 m de altitude do nível do mar. Tal situação tornou esta região muito propensa a enchentes, como pode ser constatado noutros relatos de memórias. As grandes enchentes, foram e estão presentes nas memórias dos portoalegrenses, a exemplo da que aconteceu entre 10 de abril e 14 de maio de 1941, quando choveu sobre Porto Alegre durante 22 dias. Os índices pluviométricos atingiram altíssimos 619,4 milímetros. O Guaíba chegou a subir mais de quatro metros acima de seu nível normal. No total, 40 mil desabrigados tiveram de ser atendidos pelas autoridades. Tais enchentes que marcam a memória de Porto Alegre e principalmente a de 1941, provocaram a criação de uma das alternativas de proteção da cidade contra as cheias, no caso, a construção do Muro da Mauá, entre 1971 e 1974. Este acabou por afetar decisivamente a percepção da cidade sobre seu estuário, alijando o olhar cotidiano de seus habitantes de suas águas, como também serviu para colocar a cidade de costas para elas. De certa forma serviu também para invisibilizar as Ilhas e seus ilhéus da população que transita ou reside no centro.

As ilhas mais povoadas, durante os séculos XIX e parte do XX, antes da construção das pontes do Guaíba, eram habitadas em sua maioria por pescadores e agricultores. Estes eram fornecedores de pescado, pasto e outras hortaliças para o centro de Porto Alegre. Através de seus barcos aportavam e traziam seus produtos para comercializar no porto da cidade e também no Mercado Público. Até a década de 1970, o transporte por barco era preponderante e a pesca artesanal ainda era abundante na região das Ilhas. A aceleração da urbanização da capital e região e a construção das pontes, fizeram com que paulatinamente o transporte fluvial diminuísse de importância.

As pontes

Com a construção das pontes do Guaíba, a partir de 1958, foi possível estabelecer a ligação de Porto Alegre com o sul e o centro do estado do Rio Grande do Sul. Esta obra possibilitou que muitas famílias oriundas do êxodo rural, vindas do interior para a capital, sem condições de residir próximas ao centro, pudessem passar a residir nas ilhas. Importante registrar que a municipalidade de Porto

Alegre ao longo de algumas décadas, à partir da construção destas pontes, realizou deslocamentos forçados e remoções de moradores de algumas vilas populares, despejando inúmeras famílias para locais muitas vezes aterrados com lixo. Esta situação foi mudando o perfil das Ilhas, principalmente: dos Marinheiros, Pavão e das Flores, como apontam Bauer e Carrion (2016).

Entretanto, o aumento do número de moradores nas ilhas não é resultado apenas de um processo de ocupação “natural”, ou mesmo “invasão” de moradores a terrenos públicos. Contribuiu para isso a ação direta do Estado, por meio de desocupações promovidas em razão de grandes obras de modernização e urbanização (a rodovia Porto Alegre-Osório e o Aeroporto Salgado Filho são alguns exemplos). Nesse processo foram desocupadas vilas inteiras do centro e dos arredores, e muitos moradores levados (ou jogados nas ilhas), como o caso das Vilas Dona Teodora, Areia e Tio Zeca. Quem não podia, ou não queria ir para a distante Restinga, tinha como alternativa as ilhas, que, mesmo sem água ou luz, representava um local mais próximo de quem trabalhava no centro.

O DMLU – Departamento de Limpeza Urbana, também utilizou as Ilhas: Grande dos Marinheiros, do Pavão e das Flores como espaço para aterro de lixo recolhido no centro e em bairros da cidade. Com os descarregamentos de resíduos orgânicos e sólidos misturados nas Ilhas, foi sendo possível a criação de porcos por novos e antigos ilhéus. Tal situação ensejou tensionamentos tanto por parte de ambientalistas, como por parte de moradores com grande poder aquisitivo contra a criação destes animais na região. A situação caótica e dramática em relação a inadequação ambiental do descarte dos resíduos da grande metrópole nas ilhas do Guaíba, serviu para a criação de um filme curta metragem de cinema, pelo cineasta Jorge Furtado e pela produtora casa de Cinema. Com o título Ilha das Flores, este filme ganhou amplíssima notoriedade, tendo sido premiado como melhor curta metragem do Festival Internacional de Berlim. Porém, se por um lado ele contribuiu decisivamente para o debate sobre alternativas em relação a necessidade da separação de resíduos sólidos urbanos, também acabou contribuindo para a estigmatização sobre a população moradora das Ilhas. Esta situação foi diversas vezes apontada pelos jovens que participaram do Projeto

Lente Jovem⁸⁰ de criação de audiovisuais. Nas reuniões de criação dos audiovisuais os jovens relatavam que frequentemente eram perguntados sobre se residiam na Ilha onde as pessoas disputavam alimento com os porcos.

Com a mudança política na cidade e a entrada de prefeitos mais identificados com temas populares, foi possível o estabelecimento de mudanças importantes na gestão dos resíduos sólidos. Foram implantados aterros sanitários e coleta seletiva de resíduos, situação que favoreceu o avanço da presença de catadores com carrinhos e carroças pela cidade a recolherem seus materiais. Assim, a presença de carroceiros como profissão foi se estabelecendo na cidade, com forte presença nas Ilhas Grande dos Marinheiros e Pavão.

O processo de construção da nova ponte, intensificado nos três últimos anos, levou à desocupação da ilha nos espaços por onde a nova ponte lança suas estacas de sustentação. A comunidade foi transferida para uma cidade próxima e está envolvida na reconstrução de suas vidas em outra cidade, outro espaço físico e social, com demanda de trabalho escassa e muito diferente do trabalho de reciclagem de materiais ao qual estavam ligados como habitantes da ilha. Muitos ainda seguem desenvolvendo atividades de reciclagem, ainda que de forma provisória e morando na cidade vizinha. Pode-se ver, através das imagens do Google Maps e Google Earth, capturadas em janeiro de 2020, as mudanças ocorridas no espaço físico.

⁸⁰ Projeto de educação popular, realizado pelo CAMP-Centro de Assessoria Multiprofissional em 2007.

A ilha antes da construção da ponte



A ilha no processo de construção da ponte



As cartas

Um dos audiovisuais que trata da situação dos Carroceiros das Ilhas revelou a pressão que estavam sofrendo contra a sua presença no centro e principais bairros da capital. Inúmeras matérias jornalísticas apontavam que não seria possível continuar coletando materiais com suas carroças e carrinhos. Em nome da proteção dos animais, denunciava-se cotidianamente situações de maus tratos aos cavalos. A cidade das pessoas com recursos econômicos novamente intensificava uma guerra contra populações pobres que disputavam espaços e territórios nas vias centrais para conseguirem se sustentar e existir na grande metrópole. O audiovisual sobre os Carroceiros estava sendo criado e produzido exatamente no momento em que grandes debates se realizavam na Câmara de Vereadores, sobre o PL 10.531 (Porto Alegre, 2008) que pretendia acabar com a circulação das carroças e carrinhos de catadores pelo centro. Também atendia interesses de pessoas que transitavam com seus automóveis pela cidade e que se impacientavam em eventualmente ficar parados, atrás de uma carroça ou de um catador com seu carrinho. Tal projeto de lei acabou aprovado e após alguns anos a profissão de carroceiro gradativamente foi desaparecendo da cidade. O vereador que teve seu projeto aprovado na Câmara Municipal, após alguns anos, acabou por eleger-se vice-prefeito da cidade.

No acoplamento catador/carroceiro/carroça/cavalo a possibilidade de garantir sua existência de ilhéus era realizada. Se a possibilidade de continuarem com sua profissão de catadores e carroceiros autônomos, acabou sendo efetivamente proibida, é certo que sua memória de resistência corporal e cognitiva permanece.

A cidade dos conflitos de classe, da produção da segregação social e econômica, foi mais uma vez produzindo a tentativa de apagamento das memórias, pois é a memória dos vencedores que vai permanecendo como narrativa que se sobrepõe a memória dos vencidos. Proust e Benjamin compartilham, realmente, a mesma convicção de que o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, que tais elementos aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver (GAGNEBIN, 2018, p. 70).

Assim, seria possível pensarmos numa latência de memórias dos vencidos: tanto a situação dos primeiros moradores das ilhas

do Guaíba, os Guarani; como a memória do povo negro que já teve nome de Ilha do Quilombo e que passou a ser nominada de Ilha das Flores; e a história dos catadores recicladores e carroceiros.

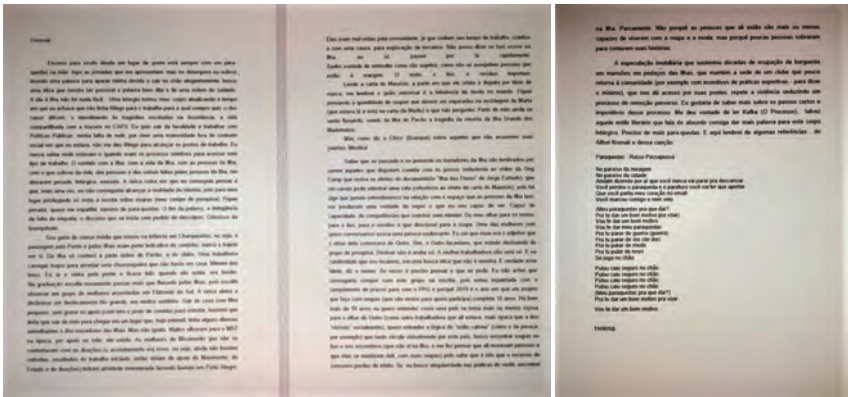
Como aponta Gagnebin (2018), na concepção de filosofia da história de Walter Benjamin a história dos vencidos ficaria como uma memória que a qualquer momento pode vir a ser reatualizada, na medida em que se reconfigurarem as forças sociais e políticas.

Memórias em imagens

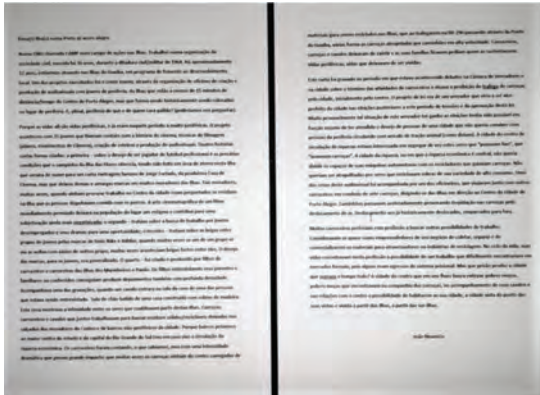
Andar pelas ilhas é andar um tanto dentro de nós mesmos, nas ilhas que somos, nos individualismos que estruturam nossa sociedade neo-liberal contemporânea; nas ilhas que nos tornamos, ao habitar a cidade apenas nos espaços que nos são familiares e usualmente ligam famílias, trabalhos e propriedades e nas ilhas nas quais nos acomodamos, conversando nas mesmas linguagens, com códigos semelhantes e compartilhando os mesmos olhares. Andar, assim, é percorrer tempo e espaço, cruzar caminhos e emaranhar temporalidades, embaraçar-se, criar nós e fortalecer-se. Percorrer caminhos, produzir olhares e escrever junto: desilhar-se.

A experiência do palimpsesto, da inscrição de nosso olhares sobre tantos outros olhares busca expressão nas imagens que segue. Como já referido, as cartas que nós enviamos serviram de suporte para a escolha das imagens que inscreverão agora, neste pergaminho digital, nossos olhares e nossas memórias. Cruzamos os registros fotográficos com as cartas, de modo a criar certos nós que pudessem visibilizar as memórias ativadas. Estes nós indicaram alguns visíveis que resistiam ao apagamento e à destruição: os rastros das casas que ali existiam nos móveis, nos utensílios domésticos, nas madeiras que outrora foram paredes; os rastros do trabalho com material reciclado, que segue presente, apesar das transformações em curso; os rastros da (i)mobilidade expressos na visibilidade-invisibilidade dos carroceiros que, impedidos de transitar pelas ruas da cidade, seguem fortemente na memória dos habitantes da ilha.

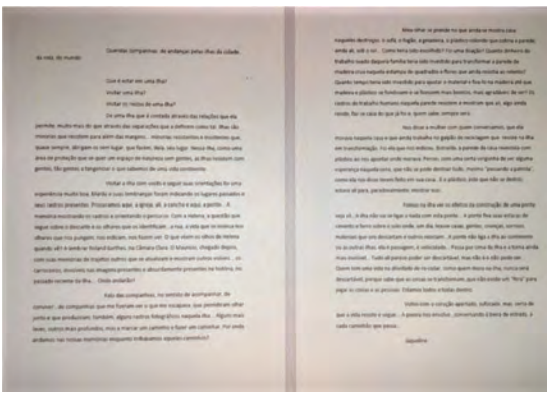
Carta 1.



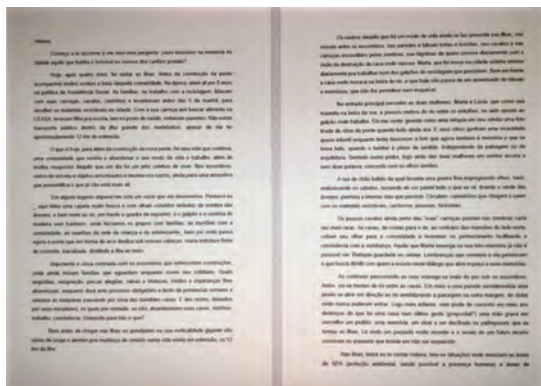
Carta 2.



Carta 3.



Carta 4.



As fotografias

Das tantas fotografias que fizemos, escolhemos estas. Elas dialogaram com nossas cartas e fizeram distinguir, dentre os tantos rastros e percursos possíveis na nossa caminhada, aqueles que foram traçados na nossa memória. Memórias da cidade que não se reconhece ilha e nossas memórias de trabalho, de infância, de um viver-ilha em algum momento de nossas vidas. O palimpsesto se faz, criando outros rastros – agora fotográficos – sobre aqueles já traçados, na intensidade das vidas que habitaram e seguem habitando aquele lugar.

Sobre a presença, na ausência



“A cidade do centro de circulação de riquezas estava interessada em segregar de vez estes seres que “puxavam lixo”, que “puxavam carroças”. A cidade da riqueza, ou em que a riqueza econômica é central, não queria dividir os espaços de suas máquinas automotoras com os recicladores que guiavam carroças. Não queriam ser atrapalhadas por seres que reciclavam sobras de sua sociedade de alto consumo. Uma das cenas deste audiovisual foi acompanhada por um dos oficinairos, que viajou junto com outros carroceiros em comboio de sete carroças, dirigindo-se das Ilhas em direção ao Centro da cidade de Porto Alegre. Caminhões passavam aceleradamente provocando trepidação nas carroças pelo deslocamento de ar. Deslocamento aos já historicamente deslocados, empurrados para fora.”

“O contato com a Ilha, com a vida da Ilha, com as pessoas da Ilha, com o que sobrou da vida, das pessoas e das coisas feitas pelas pessoas da Ilha, me deixaram pesada, letárgica, exausta. A única coisa em que eu conseguia pensar é que, mais uma vez, eu não conseguiria alcançar a realidade da miséria, pois para meu lugar privilegiado só resta a escrita sobre roupas (meu campo de pesquisa). Fiquei pesada, quase me espatifei, mesmo de para-quedas. O fim da palavra, a deselegância da falta de empatia, o discurso que se inicia com pedido de desculpas. Clássicos da branquitude. Sou guria de classe média que morou na infância em Charqueadas, ou seja, a passagem pela Ponte e pelas Ilhas eram parte indicativa do caminho, nunca o trajeto em si. “

Uma imagem forte, ativada pela sua ausência é a dos “carroceiros” da ilha dos marinheiros. Tão forte esta imagem na sua ausência, que fez buscar outra imagem que pudesse dar alguma conta deste vazio que expressa os tantos outros vazios com que nos deparamos na caminhada.

29/02/2012 - Atualizado 13:38 por Wagner Machado - Foto: Cristiano Estrela - Correio do Povo



“Em alguns lugares deparei-me com um vazio que me desorientou. Pensava eu _ aqui tinha uma capela muito fresca e com vitrais coloridos embaixo da sombra das árvores, e bem rente ao rio, em frente a quadra de esportes; e o galpão e a casinha de madeira

sem banheiro, onde fazíamos os grupos com famílias, as reuniões com a comunidade, as reuniões da rede da criança e do adolescente, bem por onde passa agora a ponte que em forma de arco desliza sob nossas cabeças numa estrutura firme de concreto, inacabada, dividindo a ilha ao meio.”

Sobre os escombros e os rastros que guarda



“Ao continuar percorrendo as ruas enxerga-se mais rio por sob os escombros. Antes, via-se frestas de rio entre as casas. Em meio a uma parede semidemolidada uma janela se abre em direção ao rio emoldurando a paisagem na outra margem, do clube onde nunca puderam entrar.”

“Na entrada principal encontro as duas mulheres, Marta e Lúcia, que come sua marmita na beira da rua, a poucos metros do rio entre os entulhos, no lado oposto ao galpão onde trabalha. Ela me conta: guarda como uma relíquia em seu celular uma foto tirada

de cima da ponte quando tudo ainda era. E seus olhos ganham uma vivacidade quase infantil enquanto tenta descrever a foto que agora também é memória e que se torna belo, quando o habitar é pleno de sentido. Independente da paisagem ou da arquitetura. Sentado numa pedra, logo atrás das duas mulheres um senhor escuta e sem dizer palavra, concorda com os olhos úmidos.”



“Imponente e cinza contrasta com os escombros que entrecortam construções, onde ainda moram famílias que aguardam enquanto vivem seu cotidiano. Quais angústias, resignação, parcas alegrias, raivas e tristezas, medos e esperanças lhes atravessam, enquanto dura este processo obrigatório e lento de presenciar semana a semana as máquinas passando por cima das humildes casas. E dos restos, deixados por seus moradores, os quais por vontade, ou não, abandonaram suas casas, vizinhos, trabalho, convivência. Deixando para trás o que?”



“Os rastros daquilo que foi um modo de vida ainda se faz presente nas ilhas, nos móveis entre os escombros, nas paredes e tábuas tortas e torcidas, nos cavalos e nas carroças escondidos pelas sombras, nas lágrimas de quem convive diariamente com a visão da destruição da casa onde nasceu. Marta, que foi morar na cidade vizinha retorna diariamente pra trabalhar num dos galpões de reciclagem que persistem. Bem em frente a casa onde morava na beira do rio, e que hoje não passa de um amontoado de tábuas e memórias, que não lhe permitem nem esquecer.”

“Meu olhar se prende no que ainda se mostra casa naqueles destroços. o sofá, o fogão, a geladeira, o plástico colorido que cobria a parede, ainda ali, sob o sol... Como teria sido escolhido? Foi uma doação? Quanto dinheiro do trabalho suado daquela família teria sido investido para transformar a parede de madeira crua naquela estampa de quadrados e flores que ainda resistia ao relento? Quanto tempo teria sido investido para ajustar o material e fixá-lo na madeira até que madeira e plástico se fundissem e se fizessem mais bonitos, mais agradáveis de ver? Os rastros do trabalho humano naquela parede resistem e mostram que ali, algo ainda reside, faz-se casa do que já foi e, quem sabe, sempre será...”



“Logo mais adiante, num poste de concreto em meio aos destroços do que foi uma casa num último gesto (proposital?) uma mão grava em vermelho um pedido; uma memória, um sinal a ser decifrado no palimpsesto que se tornou as ilhas. Lá onde um passado muito recente e o receio de um futuro incerto convivem no presente que insiste em não ser esquecido.”

(In) Conclusões Finais

Escrever sobre as ilhas do Guaíba é também de alguma forma escrever com as ilhas de Porto Alegre, sobre o quão ilhados permanecemos em nossas megacidades. Ilhas de pré-conceitos e de conceitos, ilhas de segregações e de produção de memórias que devem ser esquecidas, que não valem serem rememoradas, porque memórias de vencidos. As memórias que ficam, aparentemente, são as dos vencedores. Mas como no palimpsesto, no pergaminho

reescrito, estão as marcas dos que devem ser esquecidos: indígenas Guarani que nomearam rios que formam o estuário do Guaíba; quilombolas que tiveram sua ilha transformada em das Flores e os carroceiros que sumiram do centro da cidade e que não mais atravessam as pontes deste grande lago. As batidas ritmadas das patas dos cavalos/carroças/homens no asfalto ainda são escutadas como ecos no tempo ainda tão próximo. Os chocalhos – mbaracás – dos indígenas tocam no silêncio de mulheres Guarani e suas crianças sentadas em calçadas do centro da cidade nos mostrando que não estão invisíveis, são nossos olhões que não os enxergam. E os tambores dos quilombolas de outrora tocam ritmadamente em seus outros espaços.

Porto Alegre, cidade de muitas ilhas, onde sons e silenciamentos vão permeando a produção de territórios existenciais, onde as lutas são travadas cotidianamente para que as narrativas sobrepostas não sejam apenas de aniquilamento e de exclusões. Onde território espaço/tempo seja também possibilidades de encontros de vidas e memórias que se entrecruzem e se afetem em composições de mundos outros.

Referências

AGUILERA-MARTINEZ, Fabián; MEDINA-RUIZ, Marielena; CASTELLANOS-ESCOBAR, Maria; PERILLA-AGUDELO, Kelly. Intervenção social na periferia urbana na perspectiva do significado cultural. Revista de Arquitetura.. vol.19 no.2 Bogotá julho / dez. 2017. Disponível em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-03082017000200078&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

ALEKSIEVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. São Paulo : Companhia das Letras, 2016. Amigos do Meio Ambiente, AMA, Ilha das Pedras Brancas, Aula sobre a ditadura na Ilha do Presídios, 16 julho de 2018. Acessado em 19/01/2020 <http://amaguaiba.org/2018/07/16/aula-sobre-historia-da-ditadura-na-ilha-do-presidio/>

BARRA e LOPES, Edmar Aparecido de. Emoções, sentimentos de nostalgia e sofrimento psíquico: a dimensão dos afetos nas experiências e memórias de uma comunidade de migrantes. REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum. vol.27 no.57 Brasília Sept./Dec. 2019 Epub Dec 02, 2019. Disponível

em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-85852019000300211&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

BAUER, Márcio André Leal ; CARRION, Rosinha da Silva Machado, Conflitos na gestão social do território: uma análise a partir da organização dos ilhéus em Porto Alegre - Cad. EBAPE.BR, v. 14, n° 3, Artigo 1, Rio de Janeiro, Jul./Set. 2016. Cad. EBAPE.BR, v. 14, n° 3, Artigo 9, Rio de Janeiro, Jul./Set. 2016. <http://www.scielo.br/pdf/cebape/v14n3/1679-3951-cebape-14-03-00821.pdf> Acessado em 19/01/2020.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo : Editora Brasiliense, 2004.

BOSI, Ecléa. Memórias da Cidade: lembranças paulistanas. ESTUDOS AVANÇADOS 17 (47), 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n47/a12v1747.pdf> Acesso em 19 jan 2020.

BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. Editora Ateliê Editorial, 2004.

CARVALHO, Reinaldo. Trantextualidade. Blog. Pra Criticar, 2007. <http://pracriticar.blogspot.com/2007/12/trantextualidade.html>. Acessado em 17.01.2020.

CRESTANI, Andrei Mikhail; KLEIN, Regina Maria. Espaço, imagem e memória: adensamento dos conteúdos coletivos à materialidade da cidade. Territórios. no.36 Bogotá Jan./June 2017. Disponível em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-84182017000100007&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São paulo : Brasiliense, 2005.

DILLY, Gabriela; GEVEHR, Daniel. Patrimônio cultural e tombamento no Rio Grande do Sul: uma contribuição para os estudos urbanos. Revista Brasileira de Gestão Urbana vol.9 no.2 Curitiba May./Aug. 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692017000200262&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

FELD, Claudia. Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex- ESMA (1998-2013). Rev. colomb. soc. vol.40 no.1 Bogotá Jan./June 2017. Disponível em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-159X2017000100101&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie - Walter Benjamin: cacos da história. N-1 edições, 2018.

GRISALES, Sandra Patricia. Fazer visíveis as perdas: Morte, memória e cultura material. Tempo soc. vol.28 no.1 São Paulo Jan./Apr. 2016. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702016000100085&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano. N-1 ed - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. Esboços: histórias em contextos globais, v.11, n.11 (2004). Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334> Acesso em 19 jan 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. Laboratório de Antropologia e Arqueologia Leparq, UFPEL, V2, N.4, 2005. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/leparq/article/view/893/873> Acessado em 14/02/2020.

PINTO, Ana Flávia. Vicente de Souza: intersecções e confluências na trajetória de um abolicionista, republicano e socialista negro brasileiro. Estud. hist. (Rio J.) vol.32 no.66 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2019 Epub Apr 25, 2019. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862019000100267&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

Prefeitura Municipal de Porto Alegre, LEI N° 10.531, de 10 de setembro de 2008. Institui, no Município de Porto Alegre, o Programa de Redução Gradativa do Número de Veículos de Tração Animal e de Veículos de Tração Humana. <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cgi-bin/nph-brs?s1=000030011.DOCN.&l=20&u=%2Fnetatml%2Ffirel%2Fsimples.html&p=1&r=1&f=G&d=atos&SECT1=TEXT>. Acessado em 14/02/2020.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da Escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SANMIGUEL, Diana; MÁRQUEZ, Diego. Puesta en marcha de un lugar de memoria en Bucaramanga: la experiencia del Archivo Oral de Memoria de las Víctimas. Hallazgos vol.16 no.31 Bogotá Jan./June 2019. Disponível em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-38412019000100041&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

SANTOS, Eduardo. Luiz Gama and the racial satire as the transgression poetry: diasporic poetry as counter-narrative to the idea of race. Almanack no.11 Guarulhos Sept./Dec. 2015. Disponível em http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332015000300707&lang=pt Acesso em 19 jan 2020.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo : Companhia das letras, 2004. Porto Alegre Antigo, o maior presente. Blog, maio de 2010. Disponível em <http://lealevalerosa.blogspot.com/2010/05/guaiba-rio-ilhas-pontes-parque-delta-do.htm>>1. Acesso em 19 janeiro 2020.

Notas sobre as/os autoras/es

Adriana Barbosa Ribeiro - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Psicologia pela UFRN. Psicóloga no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá. E-mail: ianaribeiro@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6725-3104>

Allan Henrique Gomes - Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor na Associação Catarinense de Ensino/Faculdade Guilherme Guimbala. E-mail: allanpsi@yahoo.com.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3639-397X>

Amanda Moreira Teixeira - Mestranda em Psicologia Social e Cultura pelo PPGP/UFSC. E-mail: amoreirate@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3639-397X>

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac - Psicóloga, Psicanalista, Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa, Dra. Artes Visuais - História, teoria e crítica pela UFRGS. Professora Adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do PPGP/UFSC. E-mail: 2206ana@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2716-510X>

Andréa Vieira Zanella - Doutora em Psicologia da Educação pela PUC-SP com pós-doutorado na Università Degli Studi di Roma La Sapienza e na New School for Social Research. Professora titular aposentada e docente permanente do PPGP/UFSC. Pesquisadora do CNPq. E-mail: a.zanella@ufsc.br; Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8949-0605>

Clarice Steil Siewert - Graduada em Psicologia e Mestre em Teatro pela UDESC. Atriz da Dionisos Teatro, professora de Teatro e Teatro Playback. Autora do livro "Nossas Histórias em Cena: um Encontro com o Teatro Playback". E-mail: clarice.teatro@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1177-8390>

Daniel Costa Vianna Mucciolo - Psicólogo e Bacharel em Psicologia pela UFF. Mestre em Psicologia pela UFRRJ. Doutorando em Psicologia na UFSC. Docente do curso de Psicologia da Universidade do Contestado, Campus de Canoinhas. E-mail: daniel.mucciolo@posgrad.ufsc.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3980-2161>

Fabília Teixeira Borges - Doutora em Psicologia pela UnB, com Pós doutorado na Universidade Autônoma de Madrid. Professora da UnB vinculada ao departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento e ao Programa de Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde. Desenvolve pesquisa sobre o tema da Identidade docente como estética de si, financiada pelo Cnpq. E-mail: fabricia.borges@gmail.com; Orcid - <https://orcid.org/0000-0002-9341-2738>

Gerusa Morgana Bloss - Graduada em Psicologia pela UFSM (Universidade Federal de Santa Maria). Doutoranda em Psicologia Social e Cultura pelo PPGP/UFSC. Bolsista CAPES. Psicanalista em formação. E-mail: gebloss@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3238-8965>

Helena de Barros Soares - psicóloga, psicanalista e consultora de estilo. Doutoranda em psicologia social e institucional na UFRGS e criadora do Brechó de Troca. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5803-142X>

Jaqueline Tittoni - Psicóloga e Professora adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do programa de Pós-Graduação em psicologia Social e Institucional. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Fatores Humanos no Trabalho, atuando principalmente nos seguintes temas: trabalho, subjetividade, saúde mental e fotografia. E-mail: jatittoni@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3450-080X>

Jardel Sander da Silva - Professor Adjunto da Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG);

pesquisa e atua na interrelação entre arte, corpo e subjetividade, nas áreas da Educação (metodologia de ensino da dança, arte e corpo na educação) e das Artes (dança e performance). E-mail: jardelss@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4785-7047>

João Maurício Assumpção Farias - mestre em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS, Cientista Social, professor de sociologia e filosofia no ensino médio do estado do Rio Grande do Sul, atuou como gestor público na FUNAI-Fundação Nacional do Índio, indigenista, educador popular em projetos com jovens de periferia urbana, produtor de documentários em audiovisuais. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3556-9307>

Juliana Silva Lopes - Psicóloga educacional no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da mesma universidade. E-mail: julopesbr@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8507-9173>

Letícia de Andrade - Psicóloga pela Associação Catarinense de Ensino, mestranda em Psicologia na UFSC, bolsista CAPES. E-mail: ldandrade@outlook.com; Orcid: orcid.org/0000-0002-9619-2347

Letícia Krause Asfaduroff - Graduada em Psicologia pela Associação Catarinense de Ensino/Faculdade Guilherme Guimbala. E-mail: krause.asfaduroff@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4130-3836>

Lucas de Oliveira Alves - Graduado em Psicologia pela Unisul. Mestrando em Psicologia Social e Cultura pelo PPGP/UFSC. Psicanalista em formação pela Maiêutica – Florianópolis. E-mail: lukass.oliveira@hotmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7226-9960>

Marilu Goulart - psicóloga, pela UCPEL, mestre em educação pela FACED/UFRGS na linha de pesquisa filosofias da diferença,

doutoranda no Curso de Psicologia Social e Institucional da UFRGS e servidora pública municipal na Fundação de Assistência Social e Cidadania_ FASC/PMPA. E-mail: ; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5010-1190>

Marisa Araújo Cavalcante - psicóloga graduada pela UNIFOR e mestre em teatro pela UDESC. E-mail: cavalcante.marisaa@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4548-3742>

Maria Luísa Magalhães Nogueira - Psicóloga com mestrado em Psicologia Social e doutorado em Geografia. Professora Adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante da coordenação do LEAD (Laboratório de estudo e extensão em autismo e desenvolvimento) e do PRAIA (Programa de Atenção Interdisciplinar ao Autismo), todos vinculados à UFMG. Pesquisa e atua na interrelação entre diferença, alteridade, produção de subjetividade e Transtorno do espectro do autismo. E-mail: marilumn@yahoo.com.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9024-4671>

Maryana Pereira Jácome - Psicóloga e mestranda em psicologia pela UFMG, atua e pesquisa sobre temas relacionados ao direito à cidade, à relação espaço-subjetividade, derivas urbanas e projetos de intervenção em favelas. E-mail: maryana.jacome22@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6962-4530>

Milena Mayuri Pellegrino Ogushi - Mestranda no PPGP /UFSC. Graduada em Moda pela UDESC e em Psicologia pela UFSC. Possui especialização em Políticas Sociais e demandas familiares pela Unisul. E-mail: milenaogushi@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4126-2491>

Natália Alves dos Santos - Psicóloga, mestre em Psicologia (Processos de Subjetivação / Intervenções Clínicas e Sociais) pela PUC Minas, doutoranda em Psicologia Social e Cultura pelo PPGP/UFSC. E-mail: santosnatalia.alves@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8552-1208>

Thaís Ramos Martini - Graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Estácio de Santa Catarina. Possui mestrado em Saúde Coletiva pela UFSC, onde pesquisou a influência das oficinas de teatro na Rede de Atenção Psicossocial. Tem experiência na área da psicologia com ênfase em sua relação com a arte e a saúde pública. E-mail: tysrm@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7050-6937>



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PIAUÍ

ISBN 978-65-86171-23-5



9 786586 171235