

Poiésis

38

ISSN 2177-8566

FOLHAS SECAS: MEMÓRIA POLÍTICA DA FLORESTA

Revista do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 22, Número 38, Jul./Dez. 2021

Poiesis

38

ISSN 2177-8566

Editor LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

Organizadores do dossiê ANA CAROLINA PRUDENTE

NASCIMENTO E AUGUSTO MELO BRANDÃO

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38>

Publicação Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes

Universidade Federal Fluminense

Rua Alexandre Moura no 8 - São Domingos - Niterói - RJ - 24210-200

Campus do Gragoatá - Bloco A - sala 202

Telefone: [55+21] 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

FOLHAS SECAS: MEMÓRIA POLÍTICA DA FLORESTA

**Revista do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 22, Número 38, Jul./Dez. 2021**

A Revista Poiésis chega à sua edição 38 com um novo design, desenvolvido com o objetivo de gerar condições para uma leitura mais dinâmica e mais prazerosa. Esse trabalho foi realizado por Ana Sayeg Tranchesi e Liana Nigri Moszkowicz, a quem a Editoria da Revista Poiésis e a Coordenação do PPGCA-UFF deixam aqui consignados seu reconhecimento e seus agradecimentos.

A imagem da capa integra o ensaio visual de Hugo Nascimento, publicado nesta edição entre as páginas 21 e 43, intitulado Memorial da Terra AMZ.21.

[Os Editores da Revista Poiésis agradecem a permissão para a publicação da imagem na capa desta edição.]

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
REVISTA POIÉISIS | PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

EDITOR

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

EDITORES EXECUTIVOS

ANA CAROLINA PRUDENTE NASCIMENTO, Universidade
Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

AUGUSTO MELO BRANDÃO, Universidade Federal
Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

COEDITORES/AS

BEATRIZ CERBINO, Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

LEANDRO MENDONÇA, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCIANO VINHOSA, Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

MARTHA RIBEIRO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio
de Janeiro, Brasil

RICARDO BASBAUM, Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

TANIA RIVERA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de
Janeiro, Brasil

TATO TABORDA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio
de Janeiro, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

ADOLFO ALBÁN ACHINTE, Universidad del Cauca, Popayán,
Colômbia

ALEX SCHLENKER, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito,
Equador

ALMERINDA LOPES, Universidade Federal do Espírito Santo,
Vitória, Espírito Santo, Brasil

ANA CAVALCANTI, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ANA MAE BARBOSA, Universidade de São Paulo; Universi-
dade Anhembi Morumbi, São Paulo, São Paulo, Brasil

ANA ROSAS MANTECÓN, Universidad Autónoma Metropoli-
tana, Unidad Iztapalapa, Iztapalapa, México

ANDRÉ PARENTE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ANDREA COPELIOVITCH, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

CARLOS AUGUSTO MOREIRA DA NÓBREGA, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

CAROLINA ARAÚJO, Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

CAROLINA VANEGAS CARRASCO, Universidad Nacional de
San Martín, Buenos Aires, Argentina

DAVID M. SPERLING, Universidade de São Paulo, São Carlos,
São Paulo, Brasil

DENISE FERREIRA DA SILVA, University of British Columbia, Vancouver, Canadá

FLORENCIA SAN MARTIN, California State University, San Bernardino, Califórnia, Estados Unidos

GILBERTTO PRADO, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

GIULIANO OBICI, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

ISABEL SABINO, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

JORGE VASCONCELLOS, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JOSETTE TRÉPANIÈRE, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, Quebec, Canadá

LIGIA DABUL, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCIA GOUVÊA PIMENTEL, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

LUIZ GUILHERME VERGARA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUIZAN PINHEIRO DA COSTA, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK, Södertörn University, Estocolmo, Suécia

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MARIA LUISA TÁVORA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

MARIANA PIMENTEL, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

MARTA LUIZA STRAMBI, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MAURICIUS FARINA, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MÔNICA ZIELINSKY, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

PAULO KNAUSS, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

PEDRO HUSSAK, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

PEDRO PABLO GOMÉZ, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colômbia

REGINA MELIM, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

SALLY YARD, University of San Diego, San Diego, Califórnia, Estados Unidos

SHEILA CABO GERALDO, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

VIVIANE MATESCO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

WALTER D. Mignolo, Duke University, Durham, Carolina do Norte, Estados Unidos

PARECERISTAS - 2020-2021

Adriana Magro, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Angela Grandó, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Beatriz Pimenta Velloso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Camila Monteiro Schenkel, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Carla Luzia de Abreu, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Coelho Soares, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina
Cláudia Leão, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Cayo Vinicius Honorato da Silva, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil
Daniela Pinheiro Machado Kern, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
David Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil
Dulce Osinski, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Fernando Antonio Oliveira Mello, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Isabela Nascimento Frade, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Ivaír Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
João Cardoso Palma Filho, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
Jociele Lampert de Oliveira, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Jorge Luiz Cruz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Kássia Borges, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Lívia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Lucas Pacheco Brum, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Ludmila de Lima Brandão, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil
Luizan Pinheiro, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Luiz Cláudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Marcelo Wasem, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Bahia, Brasil
Maria Cristina Fonseca da Silva, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mariana Novaes, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Bahia, Brasil
Maria Raquel da Silva Stolf, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Nara Beatriz Milioli Tutida, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Orlando Franco Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Paulo Roberto de Oliveira Reis, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Rodrigo Guerón, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Rosa María Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
Rosângela Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Rubens de Sá Pileggi, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Sandra Ramalho, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Tathiane Hofke, Con-tato / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Tatiana da Costa Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Teresinha Barachini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Tiago Samuel Bassani, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Barreiras, Bahia, Brasil
Ubiraélcio da Silva Malheiros, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

EQUIPE DE PRODUÇÃO

REVISÃO ORTOGRÁFICA E NORMATIZAÇÃO

ALINE CHAGAS DOS SANTOS, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

AUGUSTO MELO BRANDÃO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

ESTEFÂNIA YOUNG, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JANDIR JR., Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JULIA LINDENBERG BRAGA DE THUIN, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

TRADUÇÃO

ANA CLARA SILVA MATTOSO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

AUGUSTO MELO BRANDÃO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

DESIGN GRÁFICO E FINALIZAÇÃO

ANA SAYEG TRANCHESI, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LIANA NIGRI MOSZKOWICZ, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

COMUNICAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA

BEATRIZ NASCIMENTO TRILES, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

BELISA BITENCOURT CUNHA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

RAQUEL TORRÃO VALENTIM, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

THIGRESA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Revista Poiésis é uma publicação semestral online do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.uff.br/poiesis/>

© 2021 by PPGCA - É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação e aos/as autores/as sejam preservados. Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus/as autores/as, assim como a autorização para a publicação nesta edição das imagens contidas em seus respectivos artigos.

Esta publicação é distribuída nos termos da licença Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional [CC-BY-NC].

SUMÁRIO

[REVISTA POIÉSIS, V. 22, N. 38, JUL./DEZ. 2021]

EDITORIAL

- 11 **DOSSIÊ** Folhas secas: memória política da floresta | Organização: Ana Carolina Prudente Nascimento e Augusto Melo Brandão
- 14 Apresentação: Quando piso em folhas secas... | Ana Carolina Prudente Nascimento e Augusto Melo Brandão
- 21 Memorial da Terra AMZ.21 | Hugo Nascimento
- 44 Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir | Gil Vieira Costa
- 64 A última aventura, de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica | Rafael Fontes Gaspar
- 82 Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica-Xingu como experiência do sensível em direção a uma outra partilha do comum | Leonardo Zenha e Raquel Lopes
- 106 Ouvir o grito de Frans Krajcberg: reverberar sua luta | Luciana Benetti Marques Válio
- 121 As peles de imagem dos sonhos Yanomami | Joana Mazza
- 141 No pôr do sol a cigarra voa reto | Wilka Sales

PÁGINA DE ARTISTA

- 153 Eran Orun | Lucas Soares

ENTREVISTA

163 Entrevista com Rodrigo Braga | Claudia Tavares

PÁGINA DE ARTISTA

177 Bicicruze | Andressa Boel

TRADUÇÃO

191 Poeta entre pintores, Marjorie Perloff | Tradução: Ana Clara Mattoso e Augusto Melo Brandão

ARTIGOS

247 O 'Manifesto Quieto' e as vozes da cidade | Paulo Reis

266 Acocoré: um projeto de resistência à pandemia ou arte em tempos de telepresença | Maria Beatriz de Medeiros

279 Corporalidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa | Thigresa

293 A mulher cientista e a mulher alienígena: a representação feminina em uma ficção científica brasileira | Carolina de Oliveira Silva

309 Mudança estrutural dos contrapúblicos em face a controvérsias artístico-culturais | Cayo Honorato e Diogo de Moraes Silva

RESENHA

345 Compartilhar a mesa. Design centrado em pessoas para recursos museográficos educativos | Bruna L. Estevão da Silva

EDITORIAL

Esta edição da Revista Poiésis é dedicada à memória de Alessandro Patrício da Silva, secretário do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, e às mais de 500.000 vítimas da Covid-19. Aos familiares, nosso respeito e nossa solidariedade.

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n.38, p. 12-13, jul./dez. 2021.

DOSSIÊ

FOLHAS SECAS: MEMÓRIA POLÍTICA DA FLORESTA

ORGANIZAÇÃO: ANA CAROLINA PRUDENTE

NASCIMENTO E AUGUSTO MELO BRANDÃO

QUANDO PISO EM FOLHAS SECAS...

- > Ana Carolina Prudente Nascimento [Universidade Federal Fluminense, Brasil] *
Augusto Melo Brandão [Universidade Federal Fluminense, Brasil] **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.50693>

errando, errando –
Apátria, Exlândia, Des-
terra, há anos: esse Estado,
teu estado, de estar
em-viagem.
Em viagem, Age de Carvalho

Lianas abraçarão na curva do rio
a insónia dos mortos
quando a primeira mulher
lavar as tranças no leito ressuscitado.

Reabitaremos a casa, nossa intacta morada.

Sóya, Conceição Lima

* Ana Carolina Prudente Nascimento é psicóloga, psicanalista e mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

E-mail: anacpru@outlook.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9946-3210>

** Augusto Melo Brandão é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, performer, escritor, tarólogo e astrólogo.

E-mail: cartas.m.b.a@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-634X>

Pisar em folhas secas: gesto de colocar as memórias para que tomem sol. Derretendo como a pele dos velhos, as folhas vão aos poucos caindo das copas. Vingativas, forçam a memória à custa de seu próprio fim, quando pressionadas pela sola calejada dos pés, estalam. Mas... de que pés? Dos pés do sambista Nelson Cavaquinho [1973], por exemplo, que de tanto subir e cantar o morro da Mangueira sob o calor quente do sol, vai aos poucos se acabando até que, um dia, não reste mais que folhas secas, saudades de sua mocidade. Ao escutar o samba que dá o título deste dossiê, o ouvinte menos empático poderia argumentar que enquanto o sambista acaba pouco a pouco – derretido pelo calor do sol, pelo trabalho extenuante e pelo sobe-e-desce diário morro-asfalto – haverá sempre outras folhas e mangas para cair de cima, sustentadas pela seiva que une as raízes aos frutos, os jovens aos anciãos.

Não é o que tem acontecido, entanto, por essas paragens. Como lembra outro compositor, “o galo já não canta mais no Cantagalo/ a água não corre mais na Cachoeirinha/ menino não pega mais manga na Mangueira/ e agora que cidade grande é a Rocinha” [PINHEIRO, 2003]. Versos como os de Pinheiro e Cavaquinho parecem revelar que aqui os frutos têm escasseado, e as raízes, quando não arrancadas do solo infértil, já não podem fornecer

senão o som seco das folhas. Em um segundo nível, eles nos fazem pensar sobre o que nos permite comungar de um “aqui”, desenhar uma topografia capaz de unir o que a violência colonial dividiu segundo os binarismos do morro e do asfalto, da mata e da cidade, do sertão e do litoral, da colônia e da metrópole. Um desenho que só pode ser feito por pés como os de Cavaquinho, pés de poetas, trabalhadores, negros e indígenas, que escutam a cada pisada o barulho ensurdecido das folhas. Enquanto as árvores queimam, a marcha dissonante desses pés calejados é hoje o tronco que nos resta, nossa esperança de um outro comum que não a morte. Tronco sonoro, porque feito do estalar das folhas secas em revolta, dos cantos de saudade e de fúria em nome daqueles que não querem ir-se daqui. Pela poesia dos nomes da floresta.

“Ivo Azevedo dos Santos, Ribeirinho, Coari-AM, 11/1/2000 / Trabalhador rural desconhecido, Santana do Araguaia-PA, 31/5/2000 / Neuci Barbosa da Silva, Liderança, Parauapebas, 30/5/2000...” – em *Memorial Da Terra: AMZ.21*, Hugo Nascimento coleta 420 nomes de pessoas – ambientalistas, indígenas, sindicalistas, quilombolas e trabalhadores sem-terra – vítimas diretas dos conflitos fundiários na Amazônia brasileira a partir dos anos 2000. Em meio aos nomes, encontramos fotocópias produzidas através de emulsões fotossensíveis de jenipapo

e urucum, extraídas e processadas na Ilha de Caratateua, Belém-PA. Entre revelações e apagamentos, o trabalho parece propor um encontro entre os que já foram e os que ficam, encontro que no lugar de resolver tensões, denuncia fraturas abissais, alertando para o risco de que, no próprio gesto de ver o passado, acabemos por enterrá-lo novamente com as pisadas silenciosas de nossos olhos.

É da dimensão política desse gesto de alerta que desejamos tratar aqui. *Folhas secas: memória política da floresta* reúne ao todo sete trabalhos que, de diferentes formas, politizam olhares e memórias sobre a Amazônia. São artigos e ensaios visuais que chegaram às nossas mãos durante o processo de elaboração da última edição da Revista Poiésis, marcados por uma mesma urgência: a de denunciar o processo sistemático de destruição da floresta e de apagamento de seus povos, escutando as memórias que habitam as serapilheiras. Nosso abre-alas, *Memorial da Terra – AMZ.21* coloca em primeiro plano os limites dessa tarefa, quando nos leva a perguntar: diante de 420 nomes, o que podem as imagens? Formulando de outro modo: o que significa olhar as sucessivas cenas de biomas em chamas, lideranças indígenas assassinadas, pessoas sufocando em hospitais por falta de oxigênio, chacinas policiais e uma cifra de 500.000 vidas interrompidas?

Se o panóptico moderno destituiu o olhar de sua materialidade – em prol da ficção daquele que tudo vê – encontramos sua evolução nos meios de comunicação e nas redes sociais, com sua miríade de imagens e receitas anestésicas para a [des] mobilização via vigilância. O descabimento dessa tragédia faz pensar na compulsão à repetição pontuada por Freud e na cultura dos choques que atrofia a experiência através da exposição continuada ao trauma. Mas também nos leva a questionar a preponderância do estímulo ocular na experiência contemporânea. Nesse sentido, queremos propor ao leitor que pense as imagens e textos a seguir como exercícios de escuta, à procura dos sons das folhas secas. Em meio à aceleração progressiva dos tempos, voltar os ouvidos para o passado – não com o ímpeto arquivístico, mas com o gesto imaginativo da memória e da arte – podendo sugerir ressonâncias que de outro modo passariam despercebidas, oferecendo instrumentos para que, na diferença de nossos pés, possamos marchar juntos e juntas em direção à luta no presente.

É o caso do artigo *A Última Aventura de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica*. Nesse ensaio, Rafael Fontes Gaspar retoma a série *A Última Aventura*, em que Pocztaruk percorre quase quatro mil quilômetros da Rodovia Transamazônica, obra faraônica do regime

militar que, construída sob o argumento de ocupar e integrar a região norte ao restante do território brasileiro, jamais foi concluída. Entre as cidades que a artista atravessa ao longo de seu trajeto, destaca-se Fordlândia, lugar em que Henry Ford construiu em 1927 uma utopia industrial às margens do Rio Tapajós. Entre Transamazônica e Fordlândia, temporalidades diversas se cruzam para desnudar o discurso que, hoje como ontem, enxerga na floresta um território a ser conquistado.

O próximo passo foi a Revolução Industrial: o significado da “natureza” em Acosta e Bacon mudou, chegando a se referir a “recursos naturais”, o alimento necessário para nutrir as máquinas da Revolução Industrial que produziam outras máquinas [a ferrovia e o automóvel], que, por sua vez, precisavam de mais alimento, carvão e óleo. A “catástrofe ambiental” começou nesse momento. [...] A “natureza” – amplamente concebida – se transformou em “recursos naturais”, enquanto a “natureza” – como substantivo concreto que nomeia o mundo físico e não humano – se tornou no Novo Mundo a base para o cultivo de açúcar, tabaco, algodão etc. [MIGNOLO, 2017, p. 7]

Não obstante as sucessivas catástrofes ambientais em mais de 500 anos de empreendimento colonial – presentificadas na forma do projeto político bolsonarista – as ruínas da Transamazônica e de Fordlândia revelam que a floresta resiste às sucessivas investidas da máquina. No contraste entre o sépia das máquinas e o verde da floresta, as imagens de Poczaruk são para serem vistas ao som de *Fora da ordem*, de Caetano Veloso: *aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína*.

Por um caminho diverso, o artigo de Gil Vieira Costa opera um movimento análogo de pôr em evidência as falências do projeto moderno em perspectiva amazônica. Em *Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir*, o autor mapeia os regimes de visibilidades da Amazônia que perpassaram a arte brasileira desde o início do século XX. É necessário nos atermos aos títulos das quatro primeiras obras que ilustram o trabalho – *A conquista do Amazonas*, *Posse da Amazônia*, *A conquista da Amazônia* e *As Forças Armadas e a Integração da Amazônia* – que representam a

ambiguidade fundamental do olhar colonizador e sudestino sobre a floresta e seus povos, ora vistos como “inferno verde”, ora como “eldorado paradisíaco”. Ao final desse generoso trajeto, o autor nos indaga sobre o futuro: como desconstruir um imaginário em ruínas para criar imagens de uma Amazônia condizente com as aspirações de nosso tempo? [COSTA, 2021]. E nos faz pensar que se a crise de um tempo é marcada pelo recrudescimento das ideologias hegemônicas, o cenário atual é estratégico para a mudança dos paradigmas com os quais pensamos, enxergamos e ouvimos a floresta.

Ouvir o “grito” de Frans Krajcberg: reverberar sua luta, de Luciana Valio, e *As peles de imagem dos sonhos Yanomami*, de Joana Mazza, são artigos que reclamam diretamente a urgência de suas questões, destacando em meio ao contexto pandêmico duas trajetórias que puseram suas vidas a serviço da memória política da floresta: Frans Krajcberg e Claudia Andujar. Ambos emigrados de seus países de origem por conta da Segunda Guerra Mundial, Krajcberg e Andujar parecem falar, através das distintas materialidades de seus trabalhos, da condição própria do estrangeiro, aquele que, para Julia Kristeva, só pode fixar raízes provisórias aonde encontrar uma paixão – uma luta? – à qual se dedicar.

A violência do problema hoje colocado pelo estrangeiro provém, sem dúvida [...] pelo fato de que a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irreduzível. Saído da revolução burguesa, o nacionalismo tornou-se o sintoma, primeiramente romântico, em seguida totalitário, dos séculos XIX e XX. [...] Não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva. Simplesmente esboçar o seu movimento perpétuo [...]. Tornar também mais leve essa estranheza, voltando a ela incessantemente, cada vez de forma mais rápida. [KRISTEVA, 1994, p. 10]

Por um lado, a condição nortista parece ressoar os dilemas da estrangeiridade na figura do migrante que parte de sua terra natal em busca de melhores condições de vida, traduzida com maestria na obra do poeta paraense Age de Carvalho. Por outro, os versos “Apátria, Exlândia, Des-/ terra há anos: esse

Estado, teu estado, de estar em-viagem” [CARVALHO, 2017], que servem de epígrafe para esse texto, revelam outra sintaxe da estrangeiridade, mais tropical porque mais violenta. A necropolítica impôs aos povos do sul do sul global um estado de desterro em suas próprias terras, materializado na condição indígena, povo cujo território pertence, constitucionalmente, ao Estado. Esse gesto de expropriação continuada – que tem no projeto de lei do marco temporal seu mais novo e funesto capítulo – é todavia mais paradoxal quando percebemos que a “utopia” de uma relação harmônica com o estrangeiro, tal como formulada por Kristeva, não é estranha à episteme Yanomami, cuja diferença em relação aos

demais seres – povos – da floresta jamais foi vista sob o signo da separabilidade, mas da contiguidade e da transmutação. Como ressalta Joana Mazza, no contato com os *xapi-*

ri em seus sonhos comunitários, os Yanomami comungam com os demais seres da floresta, e alertam para os riscos da cobiça ocidental: a queda do céu.

Quando a separabilidade se encontra entranhada em discursos à direita e à esquerda do espectro político, sonhar comunitariamente pode parecer

uma tarefa impossível. Não é o que percebemos, no entanto, ao nos depararmos com o relato de Leonardo Zenha e Raquel Lopes em *Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica-Xingu*. Nesse artigo, os autores entrelaçam os saberes da arte e da política no interior do Pará, à beira da Transamazônica e dos braços do rio Xingu. Em participação conjunta com o ensino superior local, o trabalho descreve experiências a partir do campo da arte-educação, relatando processos artísticos coletivos que se materializaram em atos políticos na região. O trabalho retrata ainda a importância dos decretos de áreas de conservação ambiental dos anos 2000, que refletiram diretamente na garantia de direitos básicos da Constituição Federal de 1988, como a instalação de escolas, apontando a educação como caminho para a construção de uma nova partilha do sensível a partir das comunidades ribeirinhas.

No pôr do sol, a cigarra voa reto, ensaio visual de Wilka Sales que encerra o Dossiê, aponta que os caminhos para aprender com a floresta podem encontrar-se também na intimidade das memórias familiares. O exercício de autoficção proposto pela artista cruza as linguagens da performance, da fotografia e do vídeo para criar narrativas intemporais a partir de experiências adquiridas por Sales junto das matriarcas de sua família. Em uma série, a autora faz colagens com páginas de uma enciclopédia botânica, folhas e ramagens, questionando o ímpeto

arquivístico ocidental através de uma coleta afetiva. Em outro trabalho, reproduz cenas do cotidiano de sua avó, manufaturando as próprias vassouras, urinando de pé ou acendendo lamparinas. Numa espécie de ritual místico, atenta para a performatividade de gênero implicada nos gestos de cuidado do lar, ao mesmo tempo que nos lembra os Yanomamis, que consomem as cinzas de seus ancestrais durante seus ritos fúnebres. Uma das cenas do ensaio mostra um espelho quebrado em uma peneira de vime, o céu e as copas das árvores despedaçados. Partindo de memórias tão pessoais, o trabalho de Sales parece entrever na ancestralidade um portal para o futuro. Como escreve Octavia Butler [2018] em *A parábola do semeador*: “para ressurgir das próprias cinzas, uma fênix deve primeiro queimar”.

Gostaríamos de agradecer aos colaboradores Hugo Nascimento, Gil Vieira Costa, Rafael Fontes Gaspar, Leonardo Zenha, Raquel Lopes, Luciana Benetti Marques Válio, Joana Mazza e Wilka Sales por terem enviado à Revista Poiésis seus trabalhos. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, em especial ao Professor Luiz Sérgio de Oliveira, pela oportunidade da curadoria e edição do presente Dossiê. Ao brilhante corpo docente do PPGCA-UFF e aos colegas e amigos que fizemos no Mestrado, apesar de todas as distâncias e dificuldades, que sigamos atentos e fortes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Octavia. *A parábola do semeador*. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

CARVALHO, Age de. *Antologia Coleção Postal*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2017.

CAVAQUINHO, Nelson. *Folhas secas*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, jun. 2017.

OSBORNE, Peter. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. *Revista Poiésis*, n. 27, p. 39-54, jul./dez. 2016.

PINHEIRO, Paulo César. *Nomes de favela*. Rio de Janeiro: Quelé, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia em Walter Benjamin: a “dialética na imobilidade” e a “segunda técnica”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 121-136, jun. 2012.

MEMORIAL DA TERRA: AMZ.21

Memorial From Earth: AMZ.21

Memorial de la Tierra: AMZ.21

> Hugo Nascimento [Museu Paraense Emilio Goeldi, Brasil]*

Citação recomendada: NASCIMENTO, Hugo. Memorial da Terra AMZ.21. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 21-43, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45678>] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Hugo Nascimento

(Submetido: 31/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

MEMORIAL DA TERRA é um projeto de investigação permanente que busca propor desde os lugares da arte, miradas críticas acerca das dinâmicas territoriais na Amazônia - os modelos de ocupação e exploração, as violências estruturais, os modos de representação, os processos de identificação, desvios e silenciamentos. Trabalho de inventariação sempre inacabado, pode assumir diferentes formas ao se tornar público. Desde os arquivos acumulados, AMZ.21 apresenta um remix de fotocópias produzidas através de emulsões fotosensíveis de jenipapo e urucum, extraídas e processadas na Ilha de Caratateua, com nomes de 420 pessoas, ambientalistas, indígenas, sindicalistas, quilombolas, trabalhadores sem-terra, vítimas diretas dos conflitos pela terra na Amazônia brasileira do século XXI .

> Belém, Amazônia, 1988. Hugo Nascimento é artista visual, músico e arte-educador. Iniciou suas pesquisas em fotografia em 2007. Em 2009, ingressou no curso de Artes Visuais [UFPA]. Integrou projetos de pesquisa [Per- cursos da Imagem na Arte Contemporânea - CNPQ] e extensão [Territórios Híbridos - PIBEX]. Participou de diversas mostras coletivas [Sesc Universitário, 2009-10, Primeiros Passos, 2011-12, Xumucuis, 2013-14] e residências artísticas [LABCLUBE-RJ, 2015, Lastro y Materia Gris, BOL, 2017, CorpusUrbi-AP, 2018, CopperLeg Residence, EST. 2019, Rucka, LET. 2019]. Também possui pesquisas em vídeo-ativismo [como Amazônia em Chamas], cartografias críticas e intervencionismo urbano [LABCART], e em cultura popular [Carimbó Cobra Venenosa, Tamuatás do Tucunduba]. Atualmente é discente do programa de pós-graduação em Diversidade Sócio-cultural do Museu Paraense Emilio Goeldi cuja pesquisa busca desenvolver um mapeamento das relações arte território na Amazônia do século XXI. <

* E-mail: hugartss@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6414-5768>

[...] Ivo Azevedo dos Santos, Ribeirinho, Coari-AM, 11/1/2000 / Trabalhador rural desconhecido, Santana do Araguaia-PA, 31/5/2000 / José Dutra da Costa [Dezinho], Dirigente Sindical, Rondon do Pará, 21/11/2000 / José Ribamar de Souza, Sem-terra, São João do Araguaia, 13/2/2000 / Neuci Barbosa da Silva, Liderança, Parauapebas, 30/5/2000 / João Batista Pereira, Assentado, Curionópolis, 7/5/2000 / Osvaldo Bonifácio dos Santos, Assentado, Araguacema-TO, 21/5/2000 / Francisco de Souza Silva, Sitiante, Porto Velho-RO, 4/8/2000 / José de Jesus Santana, Posseiro, Chapadinho-MA, 2/5/2001 / Eliézer Cândido Costa, Assentado, Pio XII-MA, 6/5/2001 / Antônio Firme da Silva, Assentado, São João do Araguaia-PA, 20/4/2001 / Cleonice Campos Lima, Liderança, Marabá-PA, 9/7/2001 / Francisco Xavier Ferreira Nunes, Sem-terra, Itupiranga-PA, 9/7/2001 / José Pinheiro Lima, Liderança, Marabá-PA, 9/7/2001 / Samuel Campos Lima, Sem-terra, Marabá-PA, 9/7/2001 / Ademir Alfeu Federicci [Dema], Dirigente sindical, Anapu-PA, 25/8/2001 / Miguel Freitas da Silva, Liderança, Baião-PA, 1/9/2001 / Gilson Souza Lima, Liderança, Marabá/Parauapebas-PA, 5/10/2001 / Maria de Nazaré Moraes Maués, Posseiro, Abaetetuba-PA, 9/7/2002 / Geraldo, Posseiro, Abel Figueiredo-PA, 1/3/2002 / Osvaldino Viana de Almeida, Posseiro, Afuá-PA, 20/10/2002 / Bartolomeu Moraes da Silva, "Brasília", Ribeirinho, Altamira/Novo Progresso-PA, 21/7/2002 / Mineirinho, Dirigente sindical, Baião-PA, 20/10/2002 / Euzival Nascimento Maranhão, Sem-terra, Bannach Pista Branca-PA, 1/11/2002 / Semir Magalhães, Assentado, Cumaru do Norte-PA, 7/10/2002 / Antônio Clênio Cunha Lemos, Assentado, Curionópolis/Parauapebas-PA, 17/11/2002 / Ivo Laurindo do Carmo, Dirigente sindical, Irituia Km 19 da Belém Brasília, 27/6/2002 / Wilson Cardec Bento dos Santos, Liderança Marabá-PA, 24/8/2002 / Raimundo Alves, Sem-terra, Novo Repartimento-PA, 25/12/2002 / Valdir Sabino da Silva, Assentado, Novo Repartimento-PA, 6/11/2002 / Valdivan Ferreira da Silva, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 6/11/2002 / Magno Fernandes do Nascimento, Trab. Rural, Rondon do Pará, 10/9/2002 / Amarair Câmara da Silva, Posseiro, São Félix do Xingu-PA, 13/6/2002 / Edvan Pereira, Sem-terra, Xinguara-PA, 1/6/2002 / Deuzimar, Trabalhador Rural, Xinguara/Rio Maria-PA, 23/2/2002 / Nivaldo, sobrinho de Raimundo, Assentado, Xinguara/Rio Maria-PA, 23/2/2002 / Olavo, Filho de Deuzimar, Assentado, Xinguara/Rio Maria-PA, 23/2/2002 / Raimundo, Assentado, Xinguara/Rio Maria-PA, 23/2/2002 / Raimundo Ferreira de Oliveira, Trab. Rural, Buritis-PA, 13/7/2002 / Ivo Martins dos Santos, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 30/7/2002 / Ozéias Martins de Souza, Assentado, Jacinópolis-GO 27/11/2002 / Regis, Assentado, Buriticupu-MA, 4/4/2003 / Raimundo de Aquino Filho, Posseiro, Bacabal-MA, 9/7/2003 / Antônio Gregório da Conceição, Assentado, Bacabal-MA,







9/7/2003 / João Maria Chaves, Trab. Rural, Colniza-MT, 10/11/2003/ José Carlos Chaves, Assentado, Colniza-MT, 10/11/2003 / Milton, Assentado, Vila Rica-MT, 3/11/2003 / Urana, Assentado, Vila Rica-MT, 3/11/2003 / Antônio Vasquez Cardoso, Ribeirinho, Afuá-PA, 16/2/2003 / Raimundo Braga, Ribeirinho, Afuá-PA, 8/3/2003 / Antônio Henrique Martins, Liderança, Altamira-PA, 22/2/2003 / Cícero Ferreira Lima, Sem-terra, Altamira-PA, 2/6/2003 / Raimundo Guilherme da Silva, Sem-terra, Baião-PA, 6/5/2003 / Joaquim de Jesus Figueiredo, Sem-terra, Baião-PA, 27/9/2003 / Denerval Vieira dos Santos, Agrimensor, Cumaru do Norte-PA, 3/1/2003 / Raimundo Félix dos Santos, Criança, Cumaru do Norte, 3/1/2003 / José Mendes, Dirigente sindical, Curionópolis/Paraupébas Garimpo de Serra Pelada-PA, 22/1/2003 / Raimundo Amorim, Garimpeiro, Curionópolis/Paraupébas Garimpo de Serra Pelada-PA, 25/1/2003 / José do Carmo Silva "Dodô", Assentado, Marabá-PA, 7/3/2003 / Osvaldo Pereira dos Santos, Assentado, Marabá-PA, 14/4/2003 / Assentado do Fronteiras Aparecido "Cido", Assentado, Novo Progresso-PA, 27/7/2003 / Luiz Carlos Campos "Negão", Liderança, Novo Repartimento-PA, 27/1/2003 / Solam, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 30/5/2003 / Francisco Bento da Silva, Posseiro, Novo Repartimento-PA, 25/8/2003/ Trabalhador rural da Gleba Capivara, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 24/9/2003 / Posseiro da Gleba Belo Monte [filho], Posseiro, Novo Repartimento/Anapu-PA, 31/3/2003 / Posseiro da Gleba Belo Monte [pai], Trab. Rural, Novo Repartimento/Anapu-PA, 31/3/2003 / Posseiro da Gleba Belo Monte[genro], Posseiro, Novo Repartimento/Anapu-PA, 31/3/2003 / Juarez Pereira da Conceição, Sem-terra, Piçarra-PA, 17/4/2003 / Rosildo Lima, Trab. Rural, Santana do Araguaia-PA, 6/4/2003 / José Orlando de Souza, Liderança, Santarém-PA, 3/5/2003 / Justino Pereira da Silva, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Pedro Formiga, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Penteado, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Antônio Vieira da Silva, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Antônio da Conceição, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Eliseu, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003/ Maurício, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / Baixinho Moreno, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 12/9/2003 / José "Ceará", Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 29/6/2003 / Mauro Xavier dos Santos, Sem-terra, São Félix do Xingu-PA, 1/7/2003 / Serafim José de Santana, Liderança, Ariquemes-PA, 1/8/2003 / Antônia Santana de Castro, Liderança, Ariquemes-RO, 1/8/2003 / Edgar Trevisan, Liderança, Cujubim-RO, 20/7/2003 / Devair Cordeiro Verbano, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 6/10/2003 / Osvaldo Pereira, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 6/10/2003 / Evaldo Hilton Margoto Verbano, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 6/10/2003 / João Olegário da Silva, Posseiro, Nova

Mamoré-RO, 6/10/2003 / Benedito, Posseiro, Porto Velho-RO, 5/2/2003 / Aldo da Silva Mota, Índio, Uiramutã Raposa Serra do Sol e Surumu-RR, 9/1/2003 / Antônio Fernandes de Araújo, Assentado, Natividade-RR, 26/8/2003 / Vitória Filha do Nascimento, Assentada, Natividade, 26/8/2003 / José Borges da Silva, Posseiro, Aldeias Altas Povoado Jaburu-MA, 21/01/2004 / Evaldo, Posseiro, Nina Rodrigues-MA, 06/02/2004 / José Wires, Sem-terra, Anapú PDS Esperança-PA, 29/05/2004 / Jerônimo Gonçalves Souza, Assentado, Cumaru do Norte, 30/10/2004 / Manoel Pereira, Assentado, Cumaru do Norte-PA, 30/10/2004 / Adilson Prestes, Ag. pastoral, Novo Progresso-PA, 03/07/2004 / Gil, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 20/01/2004 / Eudes, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 20/01/2004 / José Antônio Pereira de Souza, Assentado, Novo Repartimento-PA, 30/03/2004 / Gaspar, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 30/05/2004 / Antônio, Trab. Rural, Novo Repartimento-PA, 19/08/2004 / José Ribamar Ribeiro, Assentado, Pacajá-PA, 28/02/2004 / Ribamar Francisco dos Santos Presidente de STR, Rondon do Pará-PA, 06/02/2004 / Antônio “da farinha”, Santa Maria das Barreiras-PA, 01/02/2004 / Ezequiel de Moraes Nascimento, Liderança, Santa Maria das Barreiras-PA, 29/01/2004 / Epitácio Gomes da Silva, Tailândia-PA, 23/03/2004 / Manoel da Silva Costa, Trab. Rural, Tailândia-PA, 03/05/2004 / Valdez Marinho Lima, Índio, Mucajá Área Indígena Ianomâmi-RR, 23/02/2004 / Eustáquio Carvalho, Posseiro, Cajapió-MA, 02/08/2005 / Araújo Guajajara, índio, Grajaú Bacurizinho/Aldeia Kamihaw Guajajara/Nazaré-MA, 21/05/2005 / Jerônimo, Sem-Terra, Peixoto de Azevedo/Nova Guarita-MT, 09/03/2005 / Mauro Gomes Duarte, Sem-terra, Peixoto de Azevedo/Nova Guarita-MT, 16/11/2005 / Vanderlei Macenas Cruz, Sem-terra, Peixoto de Azevedo/Nova Guarita-MT, 16/11/2005 / Dorothy Mae Stang, Religiosa, Anapu Gleba Bacajá/PDS Esperança-PA, 12/02/2005 / Raimundo Nonato Pereira de Moraes, Liderança, Anapu Gleba Belo Monte/PDS Virola Jatobá-PA, 13/5/2005 / Cláudio Dantas Muniz, Assentado, Anapu Gleba Manduacari-PA, 15/2/2005 / José Pereira da Silva, Sem-terra, Canaã dos Carajás-PA 15/6/2005 / Ivandro Rodrigues, Presidente de STR, Castanhal-PA, 9/1/2005 / Domingos Farias dos Santos, Sindicalista, Itupiranga, 8/11/2005 / Rony Silva da Conceição, Assentado, Marabá-PA, 19/2/2005 / Pedro Laurindo da Silva, Liderança, Marabá-PA, 17/11/2005 / José dos Reis Conceição, Trab. Rural, Marabá-PA, 1/3/2005 / Daniel Soares da Costa Filho, Sindicalista, Parauapebas-PA, 15/2/2005 / Antônio Matos Filho, Sindicalista, Parauapebas, 8/6/2005 / Carlos Coelho de Freitas, Sem-Terra, Parauapebas/Marabá-PA, 26/1/2005 / José Ribeiro do Nascimento, Sem-terra, Parauapebas/Marabá-PA, 15/6/2005 / Raimundo Moraes Pinheiro, Liderança, Santarém-PA 20/5/2005 / Jailton da Silva Lago, Trab. Rural, São Félix do Xingu/Altamira-PA, 18/2/2005 / Francinalva Conceição Silva,







Sem-terra, Tucuruí-PA, 8/1/2005 / José Freitas de Melo, Posseiro, arecis-RO, 15/5/2005 / José Santos, "Pimenta", Ribeirinho, Barcelos-AM, 14/11/2006 / Gedeão Rodrigues da Silva, Dirigente Sindical, Lábrea-AM, 27/2/2006 / Cláudio Souza de Oliveira, Posseiro, Colniza-MT, 28/8/2006 / José Roberto Tranquilo, Posseiro, Colniza, 28/8/2006 / Trabalhador da Fazenda do Jaime 1, Trab. Rural, Altamira-PA, 14/6/2006 / Trabalhador da Fazenda do Jaime 1, Trab. Rural, Altamira-PA, 14/6/2006 / Antônio Augusto, Trab. Rural, Anapú/Pacajá-PA, 10/10/2006 / Izaura Alves Muniz, Sem-terra, Baião-PA, 20/6/

2006 / Tiago Alves Muniz, Sem-terra, Baião-PA, 20/6/2006 / Tatiane Alves Muniz, Sem-terra, Baião-PA, 20/6/2006 / Raimundo Nonato Muniz, Sem-terra, Baião-PA, 20/6/2006 / Domingos Carneiro, Liderança, Bannach-PA, 8/1/2006 / Cícero Jacinto de Jesus, Sem-terra, Cumarú do Norte-PA, 4/9/2006 / Almir Pedro de Paula, Sem-terra, Cumarú do Norte-PA, 4/9/2006 / José Lopes do Carmo, Sem-terra, Itupiranga-PA,

17/8/2006 / Genivaldo, Liderança, Marabá/Itupiranga-PA, 22/1/2006 / Antônio Barbosa da Silva, Sem-terra, Moju-PA, 31/5/2006 / Raimundo Nonato da Silva “Cinato”, Liderança, Moju-PA, 20/9/2006 / Antônio Carlos de Souza Bezerra, Trab. Rural, Ourilândia-PA, 16/1/2006 / Trab. Rural da Com. S. Miguel Arcanjo, Ribeirinho, Portel-PA, 20/7/2006 / Sr. Cabral, Sem-terra, São Domingos do Araguaia-PA, 20/7/2006 / Antônio Bezerra da Silva, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 8/1/2006 / Henrique Aparecido Ribeiro, Criança, São Félix do Xingu -PA, 4/6/2006 / Gerson Cristo, Político, São Félix do Xingu-PA, 7/10/2006 / Francisco Cleves Guimarães de Araújo, Liderança, Tucuruí-PA, 10/7/2006 / Jorge das Mercedes Roque, Liderança, Tucuruí-PA, 3/12/2006 / Manoel Coelho dos Santos, Liderança, Tucuruí/Itupiranga-PA, 5/7/2006 / Valdeir Joaquim Santiago, Assentado, Xinguara-PA, 17/12/2006 / José Vanderlei Rarvefwki, “Polaco”, Sem-terra, Campo Novo de Rondônia-RO, 26/3/2006 / Nélio Lima Azevedo, “Pindaíba”, Sem-terra, Campo Novo de Rondônia-RO, 30 26/3/2006 / Maurício, “Caubói”, Sem Informação, Lábrea-AM, 30/1/2007 / Gênese Félix, Liderança, Lábrea-AM, 13/03/2007 / Tomé Guajajara, Índio, Buritirana/ Buriticupu/ Bom Jesus das Selvas/ Arame/ Amaranthe do Maranhão T.I. Araribóia-MA, 15/10/2007 / Alfredo Pereira, Pequeno Proprietário, Codó-MA, 28/8/2007 / João Carlos Pontes, Assentado, Altamira-PA, 22/01/2007 / Marcos José Moraes Pereira, Pequeno proprietário, Conceição do Araguaia-PA, 10/05/2007 / Antônio Santos do Carmo, Sem-terra, Irituia-PA, 02/05/2007 / Antônio Raimundo dos Santos, “Carequinha”, Liderança, Novo Repartimento-PA, 26/04/2007 / Manoel da Conceição Cruz Filho”Manoel Borracheiro”, Liderança, Rondon do Pará/ Dom Eliseu-PA, 23/10/2007 / “Camarão”, Sem-terra, Nova Mamoré-RO, 23/3/2007 / Edmilson, Trab. Rural, Araguaína/ Santa Fé do Araguaia-TO, 19/7/2007 / José Reis, “Zé Preto”, Trab. Rural, Araguantins-TO, 04/04/2007 / Francisco da Silva, Liderança, Lábrea-AM, 22/02/2008 / Maria dos Anjos Guajajara, Índio, Buritirana/ Buriticupu/Bom Jesus das Selvas/Arame/ Amaranthe do Maranhão T.I. Araribóia-MA, 05/05/2008 / Hélio Luiz Gonzaga, Trab. Rural, Confresa/ Vila Rica/Santa Terezinha-MT, 04/03/2008 / Josué, Sem-terra, Goianésia-PA, 20/02/2008 / Jovelino Alves Leite [Neno], Trab. Rural, Novo Repartimento/Baião-PA, 26/04/2008 / José Francisco Alves Leite, Trab. Rural, Novo Repartimento/ Baião-PA, 26/04/2008 / Josimar Elízio Barbosa, Sindicalista, Parauapebas/Serra Pelada-PA, 07/05/2008 / Manoel Batista de Oliveira, Garimpeiro, Parauapebas/Serra Pelada-PA, 22/11/2008 / José Ribamar Rodrigues dos Santos, Sem-terra, Redenção-PA, 12/11/2008 / [nome não informado], Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 18/10/2008 / Alderico Mário de Brito, Sindicalista, São João do Araguaia-PA, 24/10/2008 / Pai e filho [nomes não informados], Trab. Rurais, Tailândia-PA,

30/05/2008 / Raimundo Agnaldo Dourado de Almeida, Liderança, Tucuruí-PA, 27/09/2008 / Emival Barbosa Machado, Assentado, Tucuruí-PA, 24/04/2008 / Diassis Lima, Sem-terra, Xinguara/ Conceição do Araguaia-PA, 31/01/2008 / Edson Dutra, Aliado, Campo Novo de Rondônia-RO, 29/04/2008 / Evandro Dutra Pinto, Sem-terra, Porto Velho-RO, 20/11/2008 / Edmilson Gomes de Oliveira, Sem-terra, Porto Velho-RO, 20/11/2008 / Adalto da Silva Filho, Sem-terra, Porto Velho-RO, 20/11/2008/ Francisco, "Mineiro", Posseiro, Plácido de Castro-AC, 09/01/2009 / Agenor de Sousa Pereira, Quilombola, São Luís Gonzaga do Maranhão-MA, 11/07/2009/ Edelson Rodrigues do Nascimento, Sem-terra, Bom Jesus do Araguaia/Serra Nova Dourada - MT,



17/06/2009 / Abiner José da Costa, Sem-terra, Bom Jesus do Araguaia/Serra Nova Dourada-MT, 17/06/2009 / Ademair Oliveira e Silva, Liderança, Colniza-MT, 08/08/2009 / Manoel Francisco Silva Souza, Liderança, Breu Branco-PA, 01/02/2009 / Joel Silva do Nascimento, Assentado, Breu Branco-PA, 18/10/2009 / Saturnino Pereira Silva, Aliado, Dom Eliseu-PA, 29/09/2009 / Wagner Nascimento da Silva, Sem-terra, Marabá-PA, 23/08/2009 / Edvan de Amarantes, Sem-terra, Rondon do Pará-PA, 24/04/2009 / Luiz Lopes Barros, Liderança, Tailândia-PA, 12/06/2009 / Adair da Silva Almeida, Liderança, Tailândia-PA, 20/10/2009 / Altiro, Sem-terra, Tucumã-PA, 05/10/2009 / Élcio Machado, "Sabiá", Liderança, Burity-RO, 09/12/2009 / Yekuana Luiz Vicente Carton, indígena, Mucajaí/ Alto Alegre/Caracaraí-T. I. Yanomami/Apiuí/Papiu/Yawaripé-RR, 21/01/2009 / Valmir de Souza, Liderança, Humaitá-AM, 03/01/2010 / Raimundo Pereira da Silva, "Raimundo Chagas", Liderança, Codó-MA, 14/01/2010 / Francisco Ribeiro Viana, Liderança, Liderança, Santa Luzia-MA, 20/4/2010 / Manoel Martins da Costa, Sem-terra, Eldorado dos Carajás-PA, 30/11/2010 / José Valmeirista Soares, "Caribé", Sem-terra, Irituia/ Santa Luzia do Pará-PA, 3/9/2010 / Raimundo Nonato, Liderança, Novo Repartimento Acamp. às margens do Lago da UHE de Tucuruí-PA, 21/1/2010 / Antônio Moreira da Cruz, "Chapéu de Couro", Assentado, Pacajá-PA, 17/9/2010 / Francisca Pereira da Cruz, Assentada, Pacajá-PA, 17/9/2010 / Assentados do P.A. Cururuí de nome não identificado, Pacajá-PA, 18/9/2010 / José Feitosa da Silva, Assentado, Pacajá-PA, 18/9/2010 / Cícero Santiago dos Santos, "Índio", Liderança, Pacajá-PA, 18/9/2010 / Pedro Alcantara de Souza, Liderança, Redenção-PA, 31/3/2010 / Paulo Roberto Paim, Liderança, Santana do Araguaia-PA, 28/5/2010 / José Jacinto Gomes, "Zé Pretinho", Sem-terra, Santana do Araguaia-PA, 26/6/2010 / Givaldo Vieira Lopes, Sem-terra, Santana do Araguaia-PA, 22/10/2010 / Lourival Coimbra Gomes, "Baiano", Sem-terra, Santana do Araguaia-PA, 24/10/2010 / Baltazar, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 13/10/2010 / Valmir da Silva, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 16/8/2010 / Francisco Ferreira da Silva, Pequeno proprietário, Porto Velho-RO, 27/02/2010 / Gabriel Vicente de Souza Filho, Sem-terra, Palmeirante-TO, 16/10/2010 / João Doido, Posseiro, Sena Madureira-AC, 3/11/2011 / Adelino Ramos, "Dinho", Liderança, Lábrea-AM, 27/5/2011 / Criança Awá-Guajá, Indígena, Arame T. I. Arariboia/92 Aldeias/ Etnias Guajajara, Gavião e Guajá Índio-MA, 30/10/2011 / Júlio Luna da Silva, Assentado, Arame-MA, 08/12/2011 / Tazirã Ka'apor, Indígena, Centro do Guilherme T. I. Alto Turiaçu-MA, 03/3/2011 / João Conceição da Silva, Assentado, Santa Luzia-MA, 24/9/2011 / Cícero Felipe da Silva, "Cícero", Liderança, Santa Luzia-MA, 6/2/2011 / Francisco Alves Macedo, Liderança, Breu Branco-PA, 3/3/2011 / João Chupel Pri- mo,

Ag. Pastoral, Itaituba-PA, 22/10/2011 / Pedro Oliveira Teixeira, “PedroSacaca”, Sindicalista, Itupiranga-PA, 29/1/2011 / Jurandir Soares Nunes, Assentado, Juruti-PA, 12/1/2011 / Valdemar Oliveira Barbosa, “Piauí”, Liderança, Marabá-PA, 25/8/2011 / Maria do Espírito Santo da Silva, Liderança, Nova Ipixuna-PA, 24/5/2011 / José Cláudio Ribeiro da Silva, Liderança, Nova Ipixuna-PA, 24/5/2011 / Herenilton Pereira dos Santos, Assentado, Nova Ipixuna-PA, 26/5/2011 / Nildo Ferreira, Assentado, Pacajá-PA, 30/4/2011 / Adão Ribeiro, Assentado, Pacajá-PA, 30/4/2011 / Obede Loyla Souza, Sem-terra, Pacajá-PA, 19/6/2011 / José Ribamar Teixeira dos Santos, “Riba”, Liderança, Rondon do Pará-PA, 7/10/2011 / Wdiley Alves Martins, Pequeno Proprietário, Porto Velho-RO, 12/3/2011 / Suelen Cristina Rodrigues Ferreira, Pequena Proprietária, Porto Velho-RO, 12/3/2011 / Francisnilson João Constante de Souza, Pequeno Proprietário, Apuí-AM, 15/7/2012 / Raimundo Nonato da Silva Chalub, “Rato Branco”, Liderança, Lábrea-AM, 21/11/2012 / Raimundo Alves Borges, “Cabeça”, Liderança, Buriticupu-MA, 14/4/2012 / Francisco da Conceição Souza Guajajara, Indígena, Grajaú Bacurizinho/Aldeia Kamihaw Guajajara/Nazaré-MA, 09/03/2012 / Maria Amélia Guajajara, Indígena, GrajaúT. I. Canabrava/Aldeias Coquinho/Coquinho II/Ilha de São Pedro-MA, 28/04/2012 / Adenilson Kirixi Munduruku, Indígena, Alta Floresta Aldeia Teles Pires/EtniasMunduruku e Kayabi-MT, 7/11/2012 / Abiair Amaral Gusmão, Quilombola, Acará-PA 07/11/2012 / Josivani Amaral Gusmão, Quilombola, Acará-PA, 7/11/2012 / Mamede Gomes de Oliveira, Liderança, Belém-PA, 23/12/2012 / Edvaldo da Silva, “Divaldinho”, Assentado, Itaituba-PA, 16/01/2012 / Lelo Akay Munduruku, Indígena, Jacareacanga . I. Munduruku/UHETapajós-PA, 23/06/2012 / Célio Tigre, Assentado, Novo Progresso-PA, 15/08/2012 / Renato Nathan Gonçalves Pereira, Liderança, Ariquemes-RO, 10/4/2012 / Gilberto Tiago Brandão, Liderança, Machadinho d'Oeste, 25/02/2012 / Ercias Martins de Paula, Liderança, Machadinho d'Oeste-RO, 01/03/2012 / Orlando Pereira Sales, “Paraíba”, Liderança, Nova Brazilândia do Oeste-RO, 29/11/2012 / João Oliveira da Silva Kaxarari, Indígena, Porto Velho-RO, 26/08/2012 / Dinhana Nink, Ocupante, Porto Velho-RO, 30/03/2012 / José Barbosa da Silva, “ZéAlbino”, Pequeno Proprietário, Seringueiras-RO, 15/05/2012 / José Carlos Alves de Almeida, Ocupante, Vilhena-RO, 31/12/2012 / Fabiana Pereira de Souza, Ocupante, Vilhena-RO, 31/12/2012 / Margarido, Sem-terra, Bujari-AC, 13/12/2013 / Ivan Tenharim, Indígena, Humaitá-AM, 2/12/2013 / Gilmar dos Santos de Jesus, Assentado, Bom Jesus das Selvas-MA, 20/02/2013 / Rosivaldo Mesquita Sousa, Posseiro, Icatu-MA, 28/9/2013 / Machado, Assentado, Satubinha-MA, 26/4/2013 / Reginaldo Alves Pereira, Assentado, Confresa-MT, 25/10/2013 / Josimar Lima Silva, Sem – terra, Novo Mundo-MT, 16/4/2013 / Antônio

Ferreira Caetano, "Toinzinho", Pequeno proprietário, Vila Rica-MT, 19/7/2013 / Gilzan Teixeira Lima, Liderança, Altamira-PA, 16/03/2013 / Washington de Freitas Martins, Trab. Rural, Goianésia-PA, 9/9/2013 / Antônio Maciel, Sem-terra, Itupiranga-PA, 30/11/2013 / Wilson Ambrósio da Silva, Indígena, Itupiranga Aldeia Ororubá/Reserva dos Atikum-PA, 39/7/2013 / Trabalhador da Faz.Catuxo, Trab. Rural, Parauapebas-PA, 19/4/2013 / Welbert Cabral Costa, Trab. Rural, São Félix do Xingu-PA, 24/7/2013 / Paulo César Cordoval Ferreira, Posseiro, Vilhena-RO, 9/5/2013 / Índios Yanomami, Alto Alegre T. I. Yanomami/Apiauí/Papiu/Yawaripé-RR, 14/4/2013 / Criança Indígena Yanomami, Alto Alegre T. I. Yanomami/Apiauí/Papiu/Yawaripé-RR, 14/4/2013 / Luís Carlos Silva, Liderança, Presidente Vargas-MA, 5/1/2014 / Josias Paulino de Castro, Liderança, Colniza-MT, 16/8/2014 / Ireni da Silva Castro, Liderança, Colniza-MT, 16/08/2014 / Artêmio Gusmão, Quilombola, Acará-PA, 4/7/2014 / Aguinaldo Ribeiro Queiroz, Sem-terra, Bom Jesus do Tocantins-PA, 17/09/2014 / Jair Cleber dos Santos, Sem-terra, Bom Jesus do Tocantins-PA, 17/09/2014 / Leônidas Fernandes da Silva, Sem-terra, Brejo Grande do Araguaia-PA, 01/06/2014 / Maria Paciência dos Santos, Sem-Terra, Eldorado dos Carajás-PA, 12/08/2014 / Lelis Lima Silva, Sem informação, Rio Maria-PA, 02/12/2014 / Aldinei Lima Silva, Sem Informação, Rio Maria-PA, 02/12/2014 / Welliomar Jackson da Silva, Posseiro, Santana do Araguaia-PA, 17/12/2014 / Félix Leite dos Santos, Liderança, São Félix do Xingu-PA, 18/07/2014 / Lúcio Gonçalves dos Santos, Sem-terra, Alto Alegre do Parecis-RO, 18/12/2014 / Rodrigo Pereira de Freitas, Sem-terra, Porto Velho-RO, 09/07/2014 / Acampado na Gleba Rio das Garças, Sem-terra, Porto Velho-RO, 17/07/2014 / Rubens Santiago do Nascimento, Sem-terra, Porto Velho-RO, 24/04/2014 / Odair Ruiz, Assentado, Vilhena-RO, 04/09/2014 / Maria das Dores dos Santos S.Priante, "Dora", Liderança, Iranduba-AM, 12/8/2015 / Raimundo Pires Ferreira, Posseiro, Amarante-MA, 1/6/2015 / Zilquenía Machado Queiroz, Posseiro, Amarante-MA, 30/06/2015 / Raimundo Santos Rodrigues, Ambientalista, Bom Jardim-MA, 25/8/2015 / Eusébio Ka'apor, Indígena, Centro do Guilherme T. I. Alto Turiaçu-MA, 26/04/2015 / Antônio Isídio Pereira da Silva, Liderança, Codó-MA, 24/12/2015 / Wislen Gonçalves Barbosa, Funcionário Público, Anapu-PA, 17/11/2015 / Hércules Santos de Souza, Sem-terra, Anapu-PA, 10/10/2015 / Edinaldo Alves Moreira, "Lourinho", Sem-terra, Anapu-PA, 05/07/2015 / Jesusmar Batista Farias, "Suis", Sem-terra, Anapu-PA, 11/08/2015 / Cosmo Pereira de Castro, Sem-terra, Anapu-PA, 22/08/2015 / José Nunes da Cruz, "Zé da Lapada", Sem-terra, Anapu-PA, 27/10/2015 / Cláudio Bezerra da Costa, "Ivanzinho", Sem-terra, Anapu-PA, 31/10/2015 / Wesley Washington Sousa Barros, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Samylla Letícia Souza Muniz, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Matheus Sousa Barros, Sem-ter-

Hugo Nascimento, Memorial Da Terra: AMZ.21.

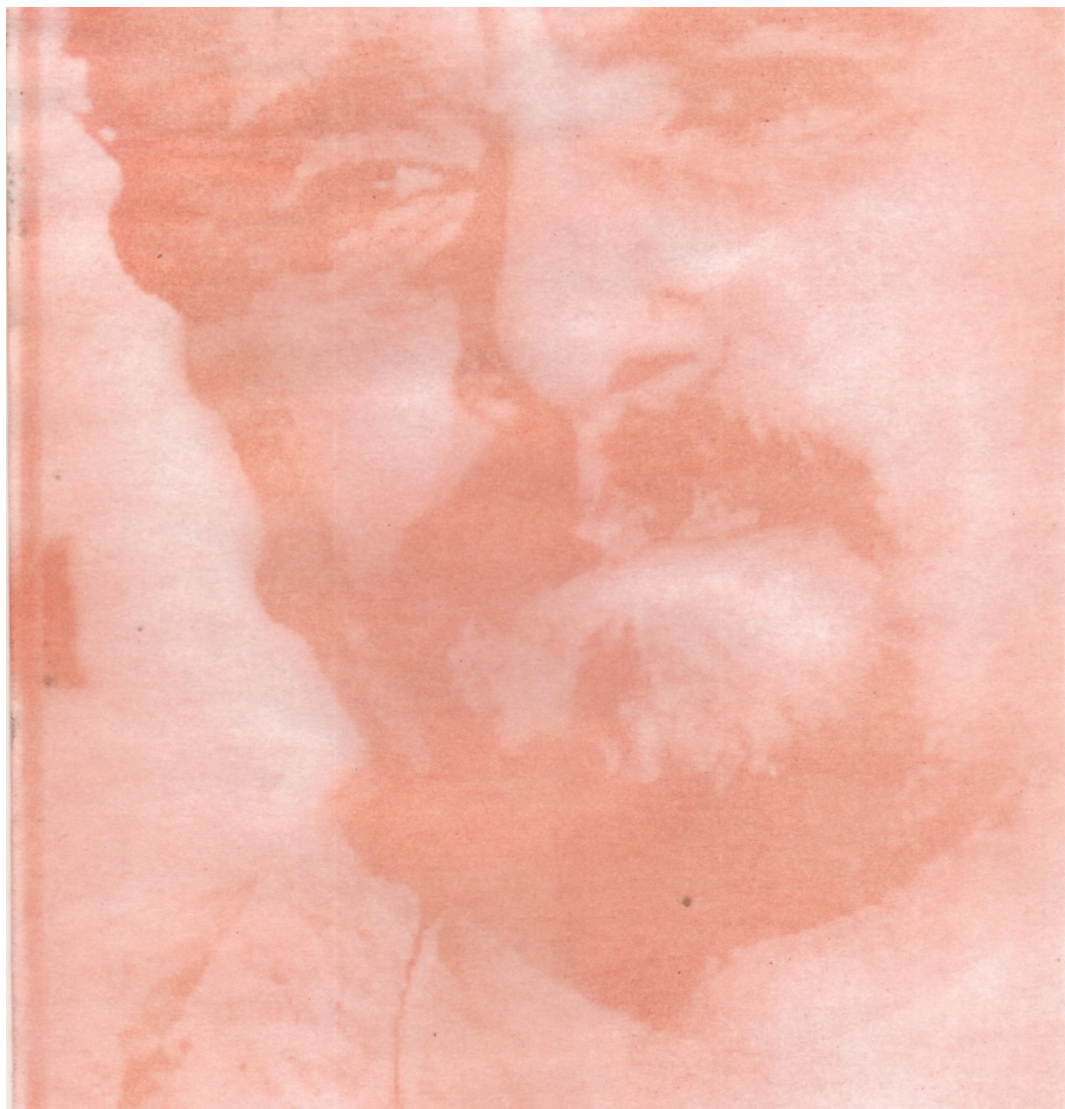


ra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Júlio César Souza Muniz, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Leidiane Souza Soares, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Washington Miranda Muniz, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 17/02/2015 / Marcus, Trab. Rural, Floresta do Araguaia-PA, 14/01/2015 / João Miranda, Sem-terra, São Félix do Xingu-PA, 15/05/2015 / Osvaldo Rodrigues Costa, Sem-terra, São Félix do Xingu-PA, 06/11/2015 / José Osvaldo Rodrigues de Sousa, Sem-terra, Tucuruí-PA, 14/06/2015 / Daniel Vilanova Dias, Atingido por barragem, Vitória do Xingu Sítio Pimental/UHE de Belo Monte-PA, 18/05/2015 / Leidiane Drosdroski Machado, Atingida por barragem, Vitória do Xingu Sítio Pimental/UHE de Belo Monte-PA, 18/05/2015 / José Antônio Dória dos Santos, "Zé Minhenga", Sem-terra, Alto Paraíso-RO, 27/1/2015 / Trabalhadores Sem-Terra/Faz. Formosa, Alto Paraíso-RO, 11/05/2015 / Francimar de Souza, Sem-terra, Alto Paraíso-RO, 11/12/2015 / Odilon Barbosa do Nascimento, Posseiro, Buritis-RO, 10/04/2015 / Jander Borges Farias, Liderança, Buritis-RO, 17/04/2015 / Paulo Justino Pereira, Liderança, Buritis-RO, 01/05/2015 / Delson Mota, "Capixaba", Liderança, Buritis-RO, 15/07/2015 / Altamiro Lopes Ferreira, Sem-terra, Costa Marques-RO, 04/03/2015 / Cloves de Souza Palma, Liderança, Cujubim-RO, 30/06/2015 / Fábio Carlos da Silva Teixeira, Sem-terra, Machadinho d'Oeste-RO, 12/04/2015 / Trabalhador/Faz. Padre Cícero, Trab. Rural, Monte Negro-RO, 06/07/2015 / Terezinha Nunes Meciano, Liderança, Monte Negro-RO, 22/11/2015 / Anderson Mateus André dos Santos, "Índio", Liderança, Monte Negro-RO, 22/11/2015 / Lucas da Costa Silva, Sem-terra, Monte Negro-RO, 31/12/2015 / Dagner Lemes Pereira, Trab. Rural, Vilhena-RO, 17/10/2015 / Daniel Aciari, "Ceará", Pequeno Proprietário, Vilhena-RO, 17/10/2015 / José Bezerra dos Santos, Trab. Rural, Vilhena-RO, 17/10/2015 / João Fernandes da Silva, Trab. Rural, Vilhena-RO, 17/10/2015 / João Pereira Sobrinho, Trab. Rural, Vilhena-RO, 17/10/2015 / Altamiro Ferreira Pinto, Posseiro, Presidente Figueiredo-AM, 11/05/2016 / Josué Gomes Pinto, Posseiro, Presidente Figueiredo-AM, 11/05/2016 / Aponuyre Guajajara, Indígena, Amarante do Maranhão [T. I. Arariboia]-MA, 26/03/2016 / Genésio Guajajara, Indígena, Amarante do Maranhão T. I. Arariboia-MA, 11/04/2016 / Isaías Guajajara, Indígena, Amarante do Maranhão T. I. Arariboia-MA, 19/04/2016 / Assis Guajajara, Liderança Indígena, Amarante do Maranhão T. I. Arariboia-MA, 22/04/2016 / Candide Zaraký Tenetehar, Indígena, Amarante do Maranhão T. I. Arariboia-MA, 28/07/2016 / Roni dos Santos Miranda, Sindicalista, Amarante do Maranhão-MA, 01/02/2016 / José Queirós Guajajara, Liderança Indígena, Grajaú T. I. Cana Brava-Marajá-MA, 23/09/2016 / Cacique José Colírio Oliveira Guajajara, Liderança Indígena, Grajaú, T. I. Cana Brava-Marajá-MA, 26/11/2016 / José Dias

de Oliveira Lopes Guajajara, Liderança Indígena, Grajaú, T. I. Bacurizinho-MA, 12/11/2016 / Marrone, Sem-terra, Anapú-PA, 08/06/2016 / Titela, Sem-terra, Anapú-PA, 08/06/2016 / João Luiz de Maria Pereira, Funcionário Público, Novo Progresso-PA, 17/06/2016 / Adoaldo Rodrigues Barbosa, Sem-terra, Santana do Araguaia-PA, 20/09/2016 / Luiz Antônio Bonfim, Liderança, São Domingos do Araguaia-PA, 12/02/2016 / Ronair José de Lima, Liderança, São Félix do Xingu-PA, 04/08/2016 / Valdomiro Lopes de Lorena, Sem-terra, Nova Bandeirantes-MT, 16/06/2016 / Edilene Mateus Porto, “Edilena”, Liderança, Alto Paraíso-RO, 13/09/2016 / Isaque Dias Ferreira, Liderança, Alto Paraíso-RO, 13/09/2016 / Vanderlei Domingues Rodrigues, “Nem”, Sem-terra, Alto Paraíso-RO, 25/09/2016 / Milton Rodrigues, Sem-terra, Alto Paraíso-RO, 11/10/2016 / Antônio Bento Cardoso Júnior, “Tozinho”, Sem-terra, Alto Paraíso-RO, 11/10/2016 / Jesser Batista Cordeiro, Sem-terra, Buritis-RO, 24/04/2016 / Nivaldo Batista Cordeiro, Sem-terra, Buritis-RO, 24/04/2016 / José Cândido Lopes Filho, “ZéBarba”, Pequeno Proprietário, Buritis-RO, 02/09/2016 / Geraldo de Campos Bandeira, Sem-terra, Buritis-RO, 09/05/2016 / Cleidiane Alves Teodoro, Sem-terra, Buritis-RO, 22/05/2016 / Luís Carlos da Silva, Liderança, Buritis-RO, 22/05/2016 / Ruan Hildebran Aguiar, Sem-terra, Cujubim-RO, 31/01/2016 / Alysson Henrique Lopes, Sem-terra, Cujubim-RO, 31/01/2016 / Adna Senhora Teixeira, Liderança, Cujubim-RO, 06/07/2016 / Cleverson Carneiro, Trab. Rural, Espigão do Oeste-RO, 26/05/2016 / Enilson Ribeiro dos Santos, Liderança, Jaru-RO, 23/01/2016 / Valdiro Chagas de Moura, Liderança, Jaru-RO, 23/01/2016 / Avildes Alves Pereira, Posseiro, Machadinho d’Oeste-RO, 19/10/2016 / Luciano Ferreira de Andrade, Liderança, Mirante da Serra-RO, 18/08/2016 / Nilce de Souza Magalhães, “Ncinha”, Liderança, Porto Velho, 07/01/2016 / Sebastião Pereira dos Santos, Sem-terra, Vale do Paraíso-RO, 28/09/2016 / Geraldo Lucas, Sem-terra, Bonfim-RR, 17/12/2016 / Genivaldo Braz do Nascimento, “Ninja”, Liderança, Araguaína-TO, 08/07/2016 / Casimiro Batista de Oliveira, Assentado, Porto Nacional-TO, 26/06/2016 / Luís Jorge de Araújo, Liderança, Wanderlândia-TO, 05/08/2016 / Flávio de Lima de Souza, Liderança, Canutama-AM, 14/12/2017 / Marinalva Silva de Souza, Liderança, Canutama-AM, 14/12/2017 / Jairo Feitosa Pereira, Liderança, Canutama-AM, 14/12/2017 / José Caneta Gavião, “Cu Carut”, Indígena, Amarante do Maranhão-MA, 06/03/2017 / Sônia Vicente Cacau Gavião, “CryCapric”, Indígena, Amarante do Maranhão-MA, 06/03/2017 / Valmir Ranguê do Nascimento, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Fábio Rodrigues dos Santos, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Francisco Chaves da Silva, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Samuel Antônio da Cunha, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Aldo Aparecido Carlini, Possei-

ro, Colni- za-MT, 19/04/2017 / Edison Alves Antunes, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Ezequias Santos de Oliveira, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Izaul Brito dos Santos, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Sebastião Ferreira de Souza, Posseiro, Colniza-MT, 19/04/2017 / Oseir Rodrigues da Silva, Sem-terra, Abaetetuba-PA, 24/05/2017 / Pereira Milhomem, Sem-terra, Abaetetuba-PA, 24/05/2017 / Jhonatan Alves Pereira dos Santos, “Jhon”, Sem-terra, Anapú-PA, 20/07/2017 / Fernando Pereira, Liderança, Barcarena-PA, 22/12/2017 / Kátia Martins de Souza, Liderança, Castanhal-PA, 04/05/2017 / Etevaldo Soares Costa, Sem-terra, Curionópolis-PA, 04/05/2017 / Maria da Lurdes Fernandes Silva, Assentada, Itupiranga-PA, 25/07/2017 / Manoel Índio Arruda, “Índio”, Assentado, Itupiranga-PA, 25/07/2017 / Eraldo Moreira Luz, “Pirata”, Liderança, Marabá-PA, 13/09/2017 / Jorge Matias da Silva, Sem-terra, Marabá-PA, 13/09/2017 / Maria Trindade da Silva Costa, Liderança Quilombola, Moju-PA, 23/06/2017 / Waldomiro Costa Pereira, Assentado, Parauapebas-PA, 20/03/2017 / Hércules Santos de Oliveira, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Regivaldo Pereira da Silva, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Bruno Henrique Pereira Gomes, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Weldson Pereira da Silva, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Weclbson Pereira Milhomem, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Nelson Souza Milhomem, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Jane Júlia de Oliveira, Liderança, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Ronaldo Pereira de Souza, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 24/05/2017 / Rosenilton Pereira de Almeida, “Negão”, Liderança, Rio Maria-PA, 07/07/2017 / Antônio Alves Gomes, “Toninho”, Sem-terra, Santana do Araguaia-PA, 02/05/2017 / Vanderson Siqueira dos Santos, Sem-terra, Ariquemes-RO, 13/06/2017 / Roberto Santos Araújo, Liderança, Ariquemes-RO, 01/02/2017 / Hugo Rabelo Leite, Liderança, Candeias do Jamari-RO, 07/12/2017 / Liver- sino Azevedo, “Vitor”, Assentado, Corumbiara-RO, 05/06/2017 / Elivelton Castelo Nascimento, Liderança, Cujubim-RO, 15/02/2017 / Orestes Rodrigues de Castro, Sem-terra, Cujubim-RO, 04/03/2017 / Renato Souza Benevides, “Baixinho”, Sem-terra, Machadinho D Oeste-RO, 04/03/2017 / Jefferson Neponuceno, Sem-terra, Machadinho D Oeste-RO, 13/07/2017 / Weverton Cantão, Sem-terra, Machadinho D Oeste-RO, 10/02/2017 / Paulo Sérgio Bento Oliveira, Sem-terra, Mirante da Serra-RO, 16/05/2017 / Valdenir Juventino Izidoro, “Lobo”, Liderança, Ouro Preto do Oeste-RO, 05/06/2017 / Manoel Quintino da Silva Kaxarari, Liderança Indígena, Porto Velho-RO, 26/06/2017 / Ademir Souza Pereira, Liderança, Porto Velho-RO, 06/07/2017 / Ceará, Sem-terra, Rio Crespo-RO, 29/01/2017 / Valdinei Assis da Silva, “Nei”, Aliado, Vilhena-RO, 29/04/2017 / Yure Silva, Aliado, Vilhena-RO, 29/04/2017 / Geovane Alves de Jesus, Aliado, Vilhena-RO,

29/04/2017 / Erivelton Tenharin, Liderança Indígena, Colniza-MT, 10/10/2018/ Nazildo dos Santos Brito, Liderança Quilombola, Acará-PA, 14/04/2018 / Aluísio Sampaio dos Santos, “Alenquer”, Liderança, Altamira-PA, 11/10/2018 / Gazimiro Sena Pacheco, “Gordinho”, Sem-terra, Anapu-PA, 09/01/2018 / Valdemir Resplandes dos Santos, “Muletinho”, Liderança, Anapu-PA, 09/01/2018 / Leoci Resplandes de Sousa, Sem-terra, Anapu-PA, 03/06/2018 / Paulo Sérgio Almeida Nas-



cimento, Liderança, Barcarena-PA, 12/03/2018 / Arleis Pereira de Sousa, Trab. Rural, Marabá-PA, 24/08/2018 / Paulo de Tasso Mendes da Silva, Trab. Rural, Marabá-PA, 24/08/2018 / Romar Roglin, Assentado, Novo



Progresso-PA, 12/01/2018 / Antônio Rodrigues dos Santos, Assentado, Novo Progresso-PA, 18/05/2018 / Ricardo Roglin, Assentado, Novo Progresso-PA, 13/07/2018 / Joacir Fran Alves da Mota, Sem-terra, Pau D Arco-PA, 04/03/2018 / Gilson Maria Temponi, “Mineiro”, Liderança, Placas-PA, 15/12/2018 / Katyson de Souza, Liderança, Santa Isabel-PA, 02/06/2018 / Juvenil Martins Rodrigues, “Foguinho”, Liderança, Santa Maria das Barreiras-PA, 01/08/2018 / Haroldo Betcel, Quilombola, Santarém-PA, 29/09/2018 / Tiago Campin dos Santos, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 25/07/2018 / Ademar Ferreira, Posseiro, Nova Mamoré-RO, 25/07/2018 / Joscione Nunes das Neves, Trab. Rural, Ouro Preto do Oeste-RO, 09/02/2018 / Edemar Rodrigues da Silva, “Galego ou Lalaco”, Liderança, Ouro Preto do Oeste-RO, 03/04/2018 / Ismauro Fátimo dos Santos, Liderança, Seringueiras-RO, 22/07/2018 / Lucas de Lima Batista, Sem-terra, Vilhena-RO, 08/07/2018 / Emyra Waiãpi, Liderança Indígena, Pedra Branca do Amapari-AP, 22/07/2019 / Nemis Machado de Oliveira, Liderança, Lábrea-AM, 30/03/2019 / Denis, Posseiro, Lábrea-AM, 02/11/2019 / Cacique Willames Machado Alencar, Liderança Indígena, Manaus-AM, 13/06/2019 / Carlos Alberto Oliveira de Souza, “Mackpak”, Liderança Indígena, Manaus-AM, 06/08/2019 / Cacique Francisco de Souza Pereira, Liderança Indígena, Manaus-AM, 27/02/2019 / Maxciel Pereira dos Santos, Funcionário Público, Tabatinga-AM, 06/09/2019 / Paulo Paulino Guajajara, Liderança Indígena, Bom Jesus das Selvas-MA, 01/11/2019 / Cacique Firmino Prexede Guajajara, Liderança Indígena, Jenipapo dos Vieiras-MA, 07/12/2019 / Raimundo Benício Guajajara, Liderança Indígena, Jenipapo dos Vieiras-MA, 07/12/2019 / Francisco Sales Costa de Sousa, Liderança, Zé Doca-MA 18/12/2019 / Elizeu Queres de Jesus, Posseiro, Colniza-MT, 05/01/2019 / Sr. Gilberto, Liderança, Cotriguaçu-MT, 01/08/2019 / Márcio Rodrigues dos Reis, Liderança, Anapu-PA, 04/12/2019 / Paulo Anacleto, Aliado, Anapu-PA, 09/12/2019 / Marciano dos Santos Fosalusa, Liderança, Anapu-PA, 20/02/2019 / Raimundo de Jesus Ferreira, Trab. Rural, Baião-PA, 24/03/2019 / Marlete da Silva Oliveira, Trab. Rural, Baião-PA, 24/03/2019 / Venilson da Silva Santos, Trab. Rural, Baião-PA, 24/03/2019 / Dilma Ferreira Silva, Liderança, Baião-PA, 22/03/2019 / Claudionor Amaro Costa da Silva, Assentado, Baião-PA, 22/03/2019 / Milton Lopes, Assentado, Baião-PA, 22/03/2019 / José Araújo dos Santos, Sem-terra, Conceição do Araguaia-PA, 26/09/2019 / Alexandre Coelho Furtado Neto, Liderança, Ourilândia do Norte-PA, 19/10/2019 / Carlos Cabral Pereira, Sindicalista, Rio Maria-PA, 11/06/2019 / Gustavo José Simoura, Sem-terra, Corumbiara-RO, 11/01/2019 / Zezico Guajajara, Indígena, Arame-MA, 31/03/2020 / Kwaxipuhu Ka'apor, Indígena, Centro do Guilherme-MA, 03/08/2020 / Ari Uru-eu-wau-wau, Indígena, Jaru-RO, 18/04/2020 [...]

LISTA DE IMAGENS

ZÉ CLAÚDIO, EXTRATIVISTA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2019; EXTRAÇÃO DE PIGMENTO DE URUCUM, FOTOGRAFIA DIGITAL, 2019; PAULINO GUAJAJARA, INDÍGENA, URUCUM SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2020; DOROTHY STANG, RELIGIOSA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2019; MÃO PIGMENTADA DE JENIPAPO, FOTOGRAFIA DIGITAL, ILHA DE CARATATEUA, 2019; NAZILDO, QUILOMBOLA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2019; HAROLDO BETCEL, QUILOMBOLA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2020; KÁTIA MARTINS, ASSENTADA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2019; DEZINHO, SINDICALISTA, URUCUM SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA 2020; EMYRA WAIÁPI, INDÍGENA, JENIPAPO SOBRE PAPEL, FOTOCÓPIA, 2020.

IMAGENS DA AMAZÔNIA NA ARTE BRASILEIRA: DO TERRITÓRIO A CONQUISTAR AO TERRITÓRIO A RESISTIR

Images of the Amazonia in Brazilian art: from the territory to conquer to the territory to resist

Imágenes de la Amazonía en el arte brasileño: del territorio para conquistar al territorio para resistir

> Gil Vieira Costa [Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil] *

RESUMO Este trabalho busca discutir sobre as imagens da Amazônia em obras de artistas visuais do campo artístico especializado no Brasil, desde o início do século 20 aos dias atuais. A base teórico-metodológica transita entre a história social da arte e a antropologia da imagem. As imagens e obras são mostradas em seus vínculos com ideologias políticas e estéticas sobre a Amazônia, desde a formulação do discurso de “conquista da região”, passando pelas várias formulações de “identidades amazônicas” baseadas nas paisagens naturais e humanas, até a construção do discurso da necessidade de resistência cultural e política à ocidentalização.

PALAVRAS-CHAVE Amazônia, arte brasileira, imagem

ABSTRACT This work seeks to discuss the images of the Amazonia in works by visual artists from the specialized artistic field in Brazil, from the beginning of the 20th century to the present. The theoretical-methodological basis moves between the social history of art and the anthropology of image. The images and works are shown in their links with political and aesthetic ideologies about the Amazon, from the formulation of the “conquest of the region” discourse, through the various formulations of “amazonic identities” based on natural and human landscapes, to the construction of the discourse of the need for cultural and political resistance against westernization.

KEYWORDS Amazonia, Brazilian art, image

* Gil Vieira Costa é Doutor em História pela Universidade Federal do Pará e professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará [Unifesspa]. E-mail: gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

RESUMEN Este trabajo busca discutir las imágenes de la Amazonía en obras de artistas visuales del campo artístico especializado en Brasil, desde principios del siglo 20 hasta la actualidad. La base teórico-metodológica se mueve entre la historia social del arte y la antropología de la imagen. Las imágenes y obras se muestran en sus vínculos con ideologías políticas y estéticas sobre la Amazonía, desde la formulación del discurso de la “conquista de la región”, pasando por las diversas formulaciones de la “identidad amazónica” a partir de paisajes naturales y humanos, hasta la construcción del discurso sobre la necesidad de resistencia cultural y política a la occidentalización.

PALABRAS CLAVE Amazonía, arte brasileño, imagen

(Submetido: 31/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:

COSTA, Gil Vieira.
Imagens da Amazônia
na arte brasileira: do
território a conquista-
tar ao território a
resistir. Revista Poiésis,
Niterói, v. 22, n. 38,
p. 44-63, jul./dez.
2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45673>]

Este documento
é distribuído nos
termos da licença
Creative Commons
Atribuição-NãoComer-
cial 4.0 Internacional
[CC-BY-NC] © 2021
Gil Vieira Costa

Gil Vieira Costa, Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir

1. AMAZÔNIA EM IMAGENS NA ARTE

O bioma conhecido como Amazônia tem sido um foco permanente da atenção internacional, seja por seus recursos naturais e biodiversidade, seja por suas questões sociais de difícil resolução. Mas, antes de ser uma região geográfica, a Amazônia é uma ideia – ou um conjunto de ideias que variam e se desenvolvem no decorrer dos processos históricos. Alguns elementos que compuseram a ideia de Amazônia eram mesmo anteriores à expansão marítima europeia do século 16. Os elementos desse ideário dos colonizadores europeus foram por eles

utilizados e projetados sobre o novo território que a eles se descortinava, como indicam os estudos de Neide Gondim [1994], Ana Pizarro [2012] e, ainda, Serge Gruzinski [2014]. Desde então, as ideias de Amazônia têm passado por variadas mutações, têm colidido entre si ao serem manejadas por grupos divergentes e têm se tornado mais ou menos hegemônicas em determinadas sociedades.

Em muitos momentos, as ideias vigentes de Amazônia influíram na produção artística especializada. Neste artigo, busco exemplos que abarcam desde a primeira década do século 20 até a segunda década do



Fig. 1 - Antônio Parreiras, *A conquista do Amazonas*, 1907, óleo sobre tela, 400cm x 800cm. Fonte: Acervo do Museu do Estado do Pará.

século 21 – um período de pouco mais de cem anos, que certamente não poderei analisar em detalhes e com profundidade. A questão que quero discutir aqui diz respeito a como a representação da Amazônia nas artes visuais especializadas se transformou historicamente, indicando que o campo artístico brasileiro é uma plataforma social de disputas ideológicas, políticas e estéticas sobre a região. É, portanto, um lugar privilegiado para investigar as relações entre arte, política e resistência, pois suas obras servem como testemunho das imagens e imaginários articulados em certo momento por um ou mais grupos sociais.

As “imagens da Amazônia” não estão exatamente nas obras de arte que estudo aqui, como se fossem um dado físico adicionado aos objetos e que existisse neles indefinidamente. As imagens estão antes na relação de grupos sociais com esses objetos – elas dependem das obras e, ao mesmo tempo, existem “fora” delas, pois existem sobretudo em nós. Na terminologia da antropologia da imagem de Hans Belting [2014], podemos tratar das obras de arte como “meios imaginais”, que produzem ou modificam nossas próprias “imagens mentais”.

2. AMAZÔNIAS A CONQUISTAR

É possível distinguir um primeiro conjunto de imagens ideologicamente próximas, que aparecem

em obras de contextos muito diferentes. Essas imagens apontam para a Amazônia como uma grande floresta despovoada, ou, no limite, habitada apenas por populações tradicionais, supostamente estacionadas em um tempo a-histórico. As obras aqui referidas foram informadas pelas ideologias de



Fig. 2 - Joaquim Fernandes Machado, *Posse da Amazônia*, 1924, óleo sobre tela, 222cm x 132cm. Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

colonização da Amazônia, gestadas desde o período do “descobrimento” do Rio Amazonas na metade do século 16, sempre a partir de uma perspectiva estrangeira. Para essas ideologias, a “conquista” da região significa a chegada do progresso civilizatório – que nada mais é que um eufemismo para a subjugação da Amazônia a uma estrutura de colonialidade, que permite a exploração de seus recursos e promove a ocidentalização de suas populações.

Um primeiro exemplo pode ser encontrado em *A conquista do Amazonas* [1907, Fig. 1], pintura de gênero histórico de grandes dimensões, feita pelo artista fluminense Antônio Parreiras. Um segundo exemplo é *Posse da Amazônia* [1924, Fig. 2], também uma pintura de gênero histórico, de outro fluminense, Joaquim Fernandes Machado. Ambas tratam de um mesmo tema: a expedição do militar português Pedro Teixeira no Rio Amazonas. Realizada entre os anos de 1637 e

1639, ela tinha a intenção de assegurar o domínio da região para o Reino de Portugal, pouco antes do fim da União Ibérica. Essa expedição consolidou Pedro Teixeira como importante vulto histórico na colonização da Amazônia [ao menos na parte que viria a ser a brasileira].

A conquista do Amazonas foi encomendada pelo Governador do Pará, Augusto Montenegro; *Posse da Amazônia* foi encomendada pelo Diretor do Museu Paulista [também conhecido como Museu do Ipiranga], Affonso Taunay. Elas representam a ocupação e invasão do território amazônico a partir do ponto de vista do colonizador estrangeiro [o conquistador], dentro do contexto das elites em Belém e em São Paulo, ansiosas por fabricar uma identidade brasileira, envolvidas em ideologias como o republicanismo e o bandeirantismo. Tais pinturas manejam de forma consciente certa ideia e algumas imagens



Fig. 3 - Benedicto Mello, *A conquista da Amazônia*, 1968, óleo sobre tela. Fonte: Acervo da Secretaria de Transportes do Estado do Pará.

sobre a Amazônia. Elas oferecem um monumento ao passado e à história da região – ainda que esse passado seja entendido como a “história contada pelos vencedores”, em que, à contrapelo, os grupos sociais amazônicos e o próprio bioma representariam os vencidos.

Em um contexto distinto devem ser observados a pintura *A conquista da Amazônia* [1968, Fig. 3] e o mural sem título na Secretaria de Transportes do Estado do Pará [1977], ambas obras do artista paraense Benedicto Mello. Esses dois trabalhos colocam em destaque a abertura de estradas e o personagem técnico e anônimo da agrimensura. Não tenho informações em como se deu a encomenda por parte do então Departamento de Estradas e Rodagens, hoje Secretaria de Transportes do Estado do Pará. Mas é certo afirmar que o Estado brasileiro naquele período intensificou as políticas de integração econômica da Amazônia, com a abertura de estradas [como a

Transamazônica] sendo um dos grandes símbolos desse movimento.

A questão também é evidente no caso do painel *As Forças Armadas e a Integração da Amazônia* [1972, Fig. 4], do português radicado no Amazonas Álvaro Páscoa, no Colégio Militar de Manaus. Guardadas as devidas proporções, a ideologia de fundo nessas obras é próxima da que aparece nas pinturas históricas com o tema da expedição de Pedro Teixeira. É necessário conquistar, ocupar e civilizar

essa região inóspita e desabitada, porém rica. Não mais por meio da malha de rios, mas agora sulcando a floresta para dar passagem à indústria automobilística e à vida ocidentalizada que a acompanha.

Na mesma época, temos a exposição *Hileia Amazônica* [1972-1973] no Museu de Arte de São Paulo, que pretendeu um caráter didático, e trouxe um conjunto significativo de fotografias de Claudia Andujar e George Love, ela suíça e ele estadunidense. Parte do material



Fig. 4 - Álvaro Páscoa, *As Forças Armadas e a Integração da Amazônia*, 1972, cerâmica colorida, 819cm x 728cm.
Fonte: Luciane Páscoa [2011, p. 265].

dos fotografos já havia sido utilizada na edição n. 67 da revista Realidade, de outubro de 1971, e ainda seria editada no foto-livro *Amazônia* (1978), da autoria de ambos. Na exposição *Hileia Amazônica*, essas fotografias adquirem um caráter ambíguo, que roça no apoio ao projeto desenvolvimentista dos governos militares brasileiros para a Amazônia. No caso de George Love, as vistas aéreas da floresta garantem uma imagem de imensidão ainda intocada (Fig. 5); no caso de Andujar, os retratos de indígenas apresentam imagens de um povo igualmente isolado. Depois, Andujar explicita em seu projeto fotográfico um comprometimento político com as populações indígenas, especialmente ianomâmis, então já afetados pela “marcha do progresso”. Mas a exposição



Fig. 5 - George Love, *Amazônia*, 1973, fotografia, 30cm x 40cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Hileia Amazônica como um todo pode ser vista como mais uma manifestação ideológica da “Amazônia a conquistar” no campo artístico brasileiro.

Essas diferentes imagens aparecem e reaparecem não somente nas obras de artes visuais, mas também na propaganda governamental, nas reportagens jornalísticas, no cinema e em tantos outros produtos circulando no mercado de trocas simbólicas. Elas disputaram os significados da Amazônia no tecido social brasileiro, como uma região “virgem” que precisava ser introduzida no tempo presente.

3. IDENTIDADES AMAZÔNICAS

Outro grupo de obras pode ser formulado a partir de uma questão que tem interessado a muitos artistas: se existem, e quais seriam, os elementos identitários amazônicos. Dada a complexidade da questão, além do recorte temporal largo deste artigo, é inevitável que estejamos aqui a tratar de obras muito diferentes entre si. Porém, há duas posturas que podem servir para reunir, diferenciando, esses múltiplos esforços de reflexão sobre identidade local. A primeira postura

é fenomenológica, e diz respeito a artistas interessados em observar a natureza da Amazônia como um fenômeno perceptivo específico, com cor, luz, temporalidades e visualidades peculiares. A segunda postura é antropológica, e trata de artistas interessados em refletir sobre os grupos humanos na Amazônia, em especial os grupos entendidos como tradicionais. Essas duas posturas, separadas ou simultâneas, perpassam boa parte da produção artística brasileira que formulou discursos sobre uma identidade amazônica.



Fig. 6 - Moacir Andrade, Paisagem amazônica, 1987, óleo sobre tela, 108cm x 79cm.
Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas.

Os primeiros a fazê-lo de maneira consciente dentro da arte visual especializada foram os artistas das décadas de transição entre os séculos 19 e 20. Formados, em geral, dentro do quadro intelectual das academias de arte [europeias e brasileira], esses artistas tiveram contato com esquemas compositivos acadêmicos e com correntes artísticas como o realismo e o impressionismo, interessadas na observação direta ou indireta da realidade. Na primeira metade do século 20, vários artistas produzindo a partir de cidades amazônicas elaboraram práticas de observação direta e registro da paisagem natural e humana da região. A ideia de paisagem amazônica não raro é tema ou mesmo título de trabalhos, como os do paraense Arthur Frazão e, depois, do amazonense Moacir Andrade [Fig. 6].

Na segunda metade do século 20, a Amazônia serve de tema para algumas experimentações no campo da arte não figurativa, como a série Amazônica [Fig. 7] do fluminense Ivan Serpa, em 1968, desdobrando sua produção concreta e incorporando elementos mais sinuosos, além de recorrer a contrastes entre verdes e vermelhos intensos. Nos anos 1980, surge em Belém e Manaus uma produção muito interessada no debate sobre “visualidade amazônica”, resultando em produções como a dos paraenses Dina Oliveira [Fig. 8] e Osmar Pinheiro naquela década, ou dos amazonenses Jair Jacqmont e Sérgio Cardoso.

Quanto ao ser humano amazônico, enquanto representação de uma identidade local, ele se torna tema de muitos projetos surgidos durante todo o século 20. Além da influência das correntes artísticas europeias, desde a segunda metade do século 19 houve um forte impulso da arte brasileira na direção da representação étnica, racial e social. Formularam-se muitas obras que retratavam os tipos sociais brasileiros, às vezes a partir de recortes geográficos regionais. Dentro desse espírito, podemos situar trabalhos debruçados sobre a figuração do indígena, do afrodescendente e do

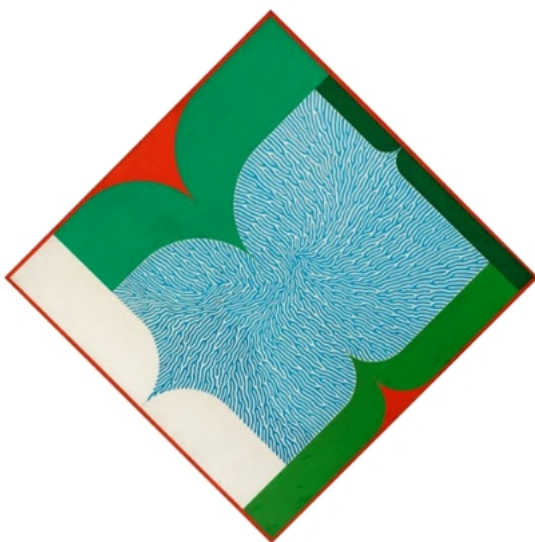


Fig. 7 - Ivan Serpa, Série Amazônica nº 8, 1968, óleo sobre tela, 92cm x 92cm. Fonte: Coleção particular. Disponível na exposição Ivan Serpa: a expressão do concreto, curadoria de Hélio Ferreira e Marcus Lontra, CCBB Rio de Janeiro, 2020.

caboclo ou ribeirinho – lidos como amazônicos. Há desde o interesse por personagens do cotidiano urbano e popular, como vendedores e vendedoras de produtos regionais variados [açai, caranguejo, “cheiro”, tacacá etc.], até a atenção às cosmogonias e culturas visuais indígenas e ribeirinhas.

O pintor paraense Theodoro Braga manifestou interesse por populações indígenas amazônicas ainda na primeira década do século 20, seja no uso de referências da iconografia marajoara em projetos de arte decorativa, seja na representação realista de etnias locais na pintura, ou mesmo quando



Fig. 8 - Dina Oliveira, Amazônia, 1985, óleo sobre tela, 120cm x 100cm. Fonte: Galeria Paulo Prado [1985, sem número de página].

começou a trabalhar com os mitos de origem indígena. Discípulos de Braga, como o amazonense Manoel Santiago e o paraense Manoel Pastana, também exploraram a temática indígena de um ponto de vista amazônico, assim como inúmeros artistas daquele período. Talvez o exemplo de maior projeção internacional tenha sido o da mineira Maria Martins, radicada em Nova Iorque nos anos 1940, realizando esculturas surrealistas que partiam de mitos de origem indígena amazônica [Fig. 9].

Alguns artistas começam a atuar como cronistas da vida na Amazônia, colocando em imagens visuais suas experiências biográficas ou o registro da vida de terceiros. O goiano-paraense Augusto Morbach desenvolveu, a partir do final dos anos 1930, obras que registram suas experiências como castanheiro e com a vida no sudeste do Pará. Da mesma maneira, o amazonense-acaetano Hélio Melo realizou, desde o final dos anos 1970, um trabalho artístico baseado em suas vivências como seringueiro. No campo da fo-

tografia, são inúmeros os artistas que registraram diversos aspectos da paisagem e da sociedade na Amazônia brasileira. A obra mais conhecida, nesse sentido, talvez seja a do artista paraense Luiz Braga, ou, ainda, a temática amazônica na produção do mineiro Sebastião Salgado.

As paisagens natural e humana da Amazônia aparecem em obras de muitos artistas durante todo o século 20. Elas oscilam entre projetos estéticos mais conservadores e mais progressistas, indo da tradicional pintura para formas mais arrojadas, como as

recentes instalações do paraense Bené Fonteles [Ágora: Oca Tapera Terreiro, 2016], hoje radicado em Brasília, e do fluminense Ernesto Neto [Um lugar sagrado, 2017], respectivamente na 32ª Bienal de São Paulo e na 57ª Bienal de Veneza, que mobilizaram inclusive a presença de indígenas.

É difícil fazer alguma afirmação quanto ao caráter político e ideológico sobre a Amazônia, nessas obras, dada a sua grande heterogeneidade e diferença de contexto, em um período de mais de cem anos em diversas



Fig. 9 - Maria Martins, Amazônia, 1942, bronze, 53cm x 51cm x 40cm. Fonte: Verônica Stigger [2013, p. 71].

idades brasileiras e estrangeiras. Mas, resumindo em termos gerais, é possível verificar uma linha conservadora, que encontra na construção da identidade amazônica o eco das ideologias que afirmam a região como fonte e repositório primitivista, em um tempo aquém do nosso. No limite, esse discurso evidencia uma Amazônia “atrasada”, posto que ainda intocada pela modernidade ocidental. Também entra nessa linha conservadora a manutenção de estereótipos amazônicos mais ou menos consolidados.

Por outro lado, é possível observar também uma linha progressista, que usa a construção identitária para afirmar um projeto político de Amazônia em que as camadas populares [formadas por indígenas, mestiços, ribeirinhos, suburbanos etc.] e a própria natureza são colocadas em cena como protagonistas da história amazônica. Assim, a visibilidade das populações amazônicas subalternizadas vai servir como herança cultural, paralela à herança da arte europeia, na obra de artistas como o pernambucano

Vicente do Rego Monteiro, o paraense Emmanuel Nassar, o maranhense-paraense Marcone Moreira, os mato-grossenses Adir Sodré e João Sebastião, entre muitos outros. Essa linha progressista que aparece no debate identitário alimenta o surgimento de obras com outro tipo de compromisso com a Amazônia.

4. AMAZÔNIAS PROBLEMÁTICAS

O campo artístico brasileiro também é palco para imagens de ideologias críticas sobre as questões amazônicas. Imagens que dialogam com as interpretações dos vários ativismos políticos sobre a região, que serão tratados adiante, por exemplo: ambientalismo, defesa dos direitos das populações locais, resistência anticolonialista – esta última hoje entendida nos termos de um desprendimento da condição de colonialidade [política, econômica, do conhecimento, da subjetividade].



Fig. 10 - Paulo Bruscky, Amazonas, 1973, gravura em metal, 40cm x 30cm. Fonte: Base7 [2008, sem número de página].

Contra as imagens governamentais de uma “Amazônia a conquistar”, o pernambucano Paulo Bruscky realizou Amazonas [1973, Fig. 10], gravura que retrata a pegada de uma possível bota militar, na qual está inscrita a palavra Amazonas. Compare-se esse trabalho com as pinturas de Benedicto Mello, com o painel de Álvaro Páscoa ou com as fotografias de George Love, todas do mesmo período, para entender como a gravura de Bruscky apresenta imagens críticas sobre a Amazônia, explicitamente opostas à propaganda do desenvolvimentismo militar para a região.

Em 1975, o artista mato-grossense Clóvis Irigaray iniciou a série Xinguana, desenhos a cores, com técnica

realista, que exploram a desgastada temática indianista a partir de um ponto de vista original e crítico. Uma obra da época é Amazônia Legal [1975, Fig. 11], em que o artista coloca um indígena na posição de professor ou chefe em uma típica sala de reuniões, falando para um conjunto de homens de terno tomando notas. O trabalho aponta para um Brasil utópico em que o Estado se adequa aos indígenas e ao seu pensamento. Por outro lado, também discute a Amazônia do ponto de vista jurídico, político e governamental, em que a região ainda é alvo de uma vista aérea e cartográfica, como território a conquistar, mas que passa a ser disputada por suas populações nativas, tornadas visíveis na utopia indianista de Irigaray.



Fig. 11 - Clóvis Irigaray, Amazônia Legal, 1975, desenho sobre papel.
Fonte: Aline Figueiredo [1990, p. 28].

O mineiro Clécio Penedo, radicado no Rio de Janeiro, foi outro artista a explorar o indianismo de maneira crítica e satírica, em séries como És Tupi do Brasil [1979-1980], Jary [1981] e outras obras da época, como Ama [1980, Fig. 12]. Esse trabalho condensa uma série de signos da Amazônia, não apenas seus símbolos mais estereotipados [populações nativas], mas também índices da problemática social na região [a expansão do latifúndio agropecuarista], aludindo a um fato recente. Os governos militares ofereceram grandes incentivos à presença de multina-

cionais na região, como a alemã Volkswagen, que nos anos de 1974 e 1975 promoveu um incêndio de proporções monumentais no seu latifúndio amazônico [“o maior incêndio do planeta”], culminando na denúncia e mobilização por parte de cientistas e ecologistas de vários países. Clécio Penedo ainda articulou esses signos a elementos da religiosidade cristã e da arte brasileira, como um detalhe da pintura Primeira Missa no Brasil [1860, Victor Meirelles] e o título Ama, a partir de fragmento da palavra Amazônia, transformada em imperativo cristão. Em Ama, como em outras obras, Clécio Penedo dá um passo importante na direção de uma produção artística que maneja imagens de uma Amazônia real, comprometida com as questões sociais do presente, traduzidas em indícios de fatos históricos.

O artista paraense José de Moraes Rego também realizou uma operação semelhante, especialmente na série Macabra e na

exposição O belo e o macabro [1979], em Belém. Nela, Rego se dedica a temas de sua atualidade, recorrendo a uma crítica ferina à integração econômica e cultural da região, conferindo representação visual às suas consequências sociais. São temas, por exemplo: a exploração econômica da indústria do palmito na Amazônia [Palmito do lucro x açaí da fome, 1979], o extermínio indígena empreendido nos anos 1970 dos governos militares [Genocídio, 1979] e a violência como resposta anticolonial, longe do mito da mistura cordial de raças [Conflito cabano, 1979]. Rego, trabalhando com uma pintura de feição naif, em diálogo com a pintura popular

de Belém, ofereceu imagens de uma Amazônia lida criticamente. Uma obra exemplar é Águas amazônicas [1978, Fig. 13] que, mesmo recorrendo às imagens tradicionais das mitologias locais, o faz a partir da ideia de uma Amazônia violenta e reativa. A amazense Rita Loureiro



Fig. 12 - Clécio Penedo, Ama, 1980, desenho e colagem sobre papel, 50cm x 70cm
Fonte: André Couto e Luiza Silva [2001, p. 51].

é outra artista que também manejou os elementos identitários locais para construir, nos anos 1980, uma pintura que tinha um componente de denúncia sobre as questões sociais da região.

Talvez o amazonense Roberto Evangelista tenha sido o primeiro artista a tratar da Amazônia a partir de formas de arte menos tradicionais – como a arte conceitual, a instalação artística e a videoarte. Sua instalação *Mater Dolorosa: in memoriam I* [1976], apresentada na Mostra Comemorativa dos 10 Anos da Zona Franca de Manaus, consistia em um cubo acrílico incolor, com cerca de um metro em cada uma de suas dimensões, contendo carvão vegetal preto, repousado sobre um pequeno monte de areia branca, como uma cova improvisada. A obra contrastava, sobretudo, com os objetos industriais presentes na mesma mostra, e trazia um tom de denúncia ambientalista.

O tema ecológico foi tratado em muitos outros trabalhos naquele período e vem sendo desdobrado até hoje. Desde o final dos anos 1960, o mato-grossense Hum-



Fig. 13 - José Pires Rego, *Águas amazônicas*, 1978, acrílica sobre tela, 103cm x 202cm.
Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

berto Espíndola desenvolveu seu trabalho a partir da temática da pecuária, nas séries chamadas de *Bovinocultura*, que refletem sobre a “marcha para o Oeste” no Brasil, e que incluem a pintura *Devastação da Amazônia* [1980, Fig. 14]. O polonês Frans Krajcberg, radicado no Brasil, desde o final dos anos 1970 realizou obras que envolviam a temática ecológica relacionada à Amazônia, tendo publicado em 1978 o *Manifesto do Naturalismo Integral* [ou *Manifesto do Rio Negro*], junto com o iugoslavo Sepp Baendereck e o francês Pierre Restany. No plano institucional, houve até mesmo o projeto *Arte Amazonas* [1992], realizado em várias cidades brasileiras simultaneamente, com nítido acento ambientalista – mesmo que as obras reunidas no projeto tivessem diferentes aspectos sobre o tema Amazônia.

É evidente que a partir dos anos 1970 começaram a aparecer, na arte brasileira, imagens de ideologias críticas sobre a Amazônia, distintas daquelas que eram manejadas na primeira metade daquele

século 20 e nos anteriores. Essa mudança pode ser explicada a partir de um conjunto significativo de transformações na estrutura social. A primeira delas diz respeito às formulações de uma virada epistêmica global [CHAGAS, 2018], na segunda metade dos anos 1960, questionando fronteiras entre cultura erudita e popular, entre política e estética, somadas às profundas mudanças comportamentais e tecnológicas experimentadas internacionalmente. Depois, a consolidação e legitimação das práticas artísticas ditas pós-modernas, de engajamento com a realidade social e histórica, desmaterialização, conceitualismos e princípios semelhantes. Além de tudo, havia ainda as transformações sociais e políticas no país, que envolviam o recrudescimento do governo militar e, em especial, as ofensivas de integração econômica da Amazônia, região que foi cada vez mais o alvo de discursos, ações e políticas públicas, nacionais e internacionais, de grande impacto.

5. AMAZÔNIAS A RESISTIR

Até aqui, falei de como as ideologias políticas conseguiram pautar imagens da Amazônia nas artes visuais. Mas é necessário também falar de como as imagens da Amazônia na arte são capazes de pautar

um novo imaginário e contribuir para o surgimento de novas ideologias políticas para a região. As imagens participam do tecido social e, de alguma maneira, também moldam o mundo, antecipando ideias e lhes conferindo existência material. É necessário apostar na arte especializada como mais um elemento capaz de influir e modificar a mentalidade da sociedade em um dado momento.

A introdução de imagens críticas da Amazônia na arte brasileira abriu caminho para uma mudança nas representações da região na produção artística especializada. Cada vez mais, os artistas têm deixado de tentar representar a Amazônia [essa



Fig. 14 - Humberto Espíndola, Devastação da Amazônia, 1980, óleo sobre tela, 130cm x 170cm. Fonte: Aline Figueiredo [1990, p. 58].

imagem ficcional que nos acompanha desde a chegada do invasor europeu], abandonando os estereótipos e uma visão genérica, e têm buscado formular imagens comprometidas com Amazôniaas reais – os problemas específicos de locais dentro do local, de regiões dentro do regional. Percebo que a questão da Amazônia é atravessada e se funde com, ao menos, três outras questões cruciais para nossa época, e que esse fato tem alimentado novos trabalhos artísticos.

A primeira dessas questões é a ambiental. Esse é um problema incontornável para nosso século, e quiçá seja o mais importante. A escala de alteração das condições ambientais provocada pela ação humana é sem precedentes. E, considerando que a lógica do capitalismo de consumo necessita explorar os recursos naturais sem descanso, é plausível considerar que a vida humana esteja às vésperas de uma crise que pode ser irreversível e mesmo fatal – para nossa espécie, sobretudo. A floresta tropical e a bacia hidrográfica da Amazônia participam da regulação das condições climáticas do planeta e são uma das últimas grandes extensões naturais ainda não totalmente afetadas pelo capitalismo moderno. De certa maneira, discutir a Amazônia é discutir a vida humana na Terra – algo que os ambientalistas vêm apontando desde os anos 1970.

A segunda questão é a indígena. Pelo fato de a colonização da América do Sul ter se dado a partir dos litorais, a Amazônia se tornou o atual refúgio de muitos povos indígenas, que já estavam estabelecidos por lá antes da invasão colonial ou que para lá migraram, empurrados pelo “contato”. Assim como a Amazônia é sinônimo de pauta ambiental, também é sinônimo de povos indígenas. Há desde o fato de que as culturas tradicionais indígenas já integram definitivamente o campo de interesses da ciência brasileira, até o fato de que essas mesmas comunidades estão sob permanente ataque do Brasil ocidentalizado, que promove genocídios e epistemicídios dos grupos sociais indígenas. Acrescente-se, ainda, a questão das populações afrodescendentes e mestiças, como quilombolas e ribeirinhos.

Por fim, a terceira questão imbricada no assunto Amazônia é a decolonial. A condição de colonialidade tem sido teorizada como algo que inclui e vai além da colonização política. Ela permanece atuante, mesmo com a liberação política das colônias. As Amazôniaas da maioria dos países sul-americanos parecem partilhar uma condição similar de colonialidade, já que esses Estados possuem histórias paralelas de invasão e saque colonial nos últimos quinhentos anos. Além disso, as Amazôniaas compartilham uma situação de periferização dentro dos próprios países, que se

desenvolveram, enquanto nações modernas, de costas para a região, interessados, quando muito, apenas na exploração de sua matéria-prima e demais recursos naturais. A pauta decolonial é colocada desde o sistema científico e os movimentos sociais, no mundo todo, indicando a necessidade de combater e se desprender das estruturas da colonialidade ainda vigente [MIGNOLO, 2010].

As questões ambiental, indígena e decolonial são, é claro, entremeadas. É a colonialidade que ameaça tanto o meio ambiente quanto as formas de vida alternativas ao capitalismo global e à ocidentalização. Na arte brasileira interessada pela Amazônia, essas questões têm reverberado há algum tempo, habitando os interesses de muitos artistas e curadores. Essa arte pode falar sobre tais temas a partir de um lugar privilegiado, que é essa encruzilhada de problemas impreteríveis para a contemporaneidade.

Assim, no lugar de imagens explícitas sobre a Amazônia, surgem imagens com diferentes graus de “amazonidade”, que partem da experiência com situações concretas e da reflexão sobre as questões sociais dessa região. Exposições como *Amazônia, a arte* [2010, curadoria de Orlando Maneschky] e *Amazônia, ciclos de modernidade* [2012, curadoria de Paulo Herkenhoff], seguidas de outros projetos, apresentam um discurso já bastante ampliado sobre a relação “arte e Amazônia”.

No que diz respeito a obras que formulam respostas para uma ou mais das questões apresentadas [ambiental, indígena, decolonial], a partir de Amazônias concretas e específicas, é possível mencionar alguns nomes. Depois do genocídio indígena ser um tema mais ou menos explícito em trabalhos como *Sal sem carne* [1975] e *Zero Cruzeiro* [1974-1978], do fluminense Cildo Meireles, e na produção de Cláudia Andujar até os anos 1980, ele ganha um fôlego diferente com a exposição *Hoximu* [1994], do artista paraense Klinger Carvalho. A exposição consistiu em uma grande instalação de caráter escultórico, usando madeira, cuias, velas, barro, entre outros materiais, e fez alusão direta ao massacre de ianomâmis em 1993, por brasileiros e venezuelanos interessados em explorar os recursos do território indígena.

Outra reflexão potente sobre as questões ambiental e da colonialidade está na ação *Desculpem o transtorno, estamos em obras* [2002], do amapaense Grupo Urucum, realizada nas dependências da Funarte, no Rio de Janeiro. O grupo coletou um grande conjunto de árvores derrubadas pela própria natureza no Amapá, o transportou para a instituição e promoveu o ato de retalhar continuamente esses troncos, pouco a pouco, pedaço a pedaço, até que sobrasse apenas serragem e resíduos. Esse transtorno intencional, que emula os crimes contra o território amazônico, parece também construir uma

crítica à colonialidade no campo artístico brasileiro e em suas instituições.

O artista paraense Armando Queiroz vem desde os anos 1990 realizando obras de forte teor crítico, muitas vezes a partir de questões amazônicas do presente. Pode-se destacar a série Reduções [2006], o vídeo Ymá Nhandehetama [2009] e a instalação Cântico Guarani [2010], trabalhos que colocam a questão indígena em cena, ou os objetos Ouro de tolo [2009] e a vídeo-performance Midas [2009], que trabalham com a memória do garimpo de Serra Pelada, um dos episódios mais conhecidos e dramáticos da mineração no Brasil atual.

Para ficar em apenas mais um nome, temos o artista roraimense Jaider Esbell, indígena macuxi, com a exposição It was Amazon / Era uma vez Amazônia [2016, Fig. 15], constituída por desenhos em branco sobre preto. As obras de Jaider Esbell manejam

imagens de muitas das questões sociais que os diferentes povos indígenas experimentam na Amazônia brasileira, como a poluição dos rios, a caça e pesca predatórias e desreguladas, a introdução de drogas e doenças como o alcoolismo, grilagem de terras, tráfico de animais silvestres, entre outros assuntos. O fato de Jaider Esbell ser um artista contemporâneo de projeção nacional, somado a outros artistas indígenas como a baiana Arissana Pataxó e o amazonense Denilson Baniwa, indica que o campo artístico brasileiro pode se tornar uma plataforma para imagens ainda mais comprometidas com

projetos políticos de Amazônia voltadas para as questões ambiental, indígena e decolonial.

Os exemplos poderiam ser multiplicados à exaustão, trazendo artistas que trabalham ou trabalharam com questões como a negritude na Amazônia, o impacto dos grandes projetos econômicos



Fig. 15 - Jaider Esbell, obra da série It was Amazon / Era uma vez Amazônia, 2016. Fonte: Site Jaider Esbell. Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>. Acesso em 10 / 7 / 2020.

para a região, a [des]construção de uma identidade cultural amazônica, entre tantas outras. Decerto a Amazônia não é mostrada somente de um ponto de vista crítico a respeito de suas questões sociais, mas também a partir de visadas afetivas e biográficas igualmente interessantes. O campo de arte especializada também tem apresentado uma abertura cada vez maior para a presença de manifestações artísticas não especializadas, como as culturas tradicionais e as linguagens híbridas vindas de outros circuitos. Tudo isso é bastante positivo no sentido de uma reinvenção das imagens da Amazônia, vistas desde as artes visuais.

As ideologias políticas e estéticas diversas, que disputam historicamente o significado e os usos das imagens da Amazônia, coexistem. A região ainda hoje é encarada como fora da história, isolada do mundo contemporâneo, inferno verde ou eldorado paradisíaco pleno de recursos naturais – Amazônia a conquistar. No entanto, outras vozes, imagens e imaginários vêm se fazendo presentes no debate público e construindo novos projetos para a região, desde então entendida como palco de uma resistência cultural e política.

Precisamos distinguir as características dos muitos projetos de Amazônia concorrentes, em especial porque há décadas ela se tornou objeto da atenção internacionalista, atravessada por diversos inte-

resses velados. Ter clareza sobre isso pode ajudar a aperfeiçoarmos os objetivos de nossos próprios projetos políticos e estéticos para a Amazônia dentro da arte brasileira. Devemos participar da desconstrução de um imaginário defasado e, das suas ruínas, fazer emergir imagens de uma Amazônia nova e condizente com as aspirações de nosso tempo? Apostar na fabricação e manutenção de imagens da Amazônia na arte, hoje, pode significar a opção por um engajamento com os grupos sociais afetados pela modernidade, por um comprometimento com a manutenção do meio ambiente e por uma tentativa de superação da estrutura de colonialidade moldada nos últimos quinhentos anos. São algumas das questões que o nosso tempo tem colocado para a Amazônia e para os artistas interessados em refletir sobre ela. <

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASE7 [ed.]. *Arte pela Amazônia: arte e atitude*. São Paulo: Base7, 2008. Catálogo de exposição.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM: Escola de Arquitetura da Universidade do Minho [EAUM], 2014.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. *"1970": arte e pensamento*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.
- COUTO, André Luiz Faria; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. *És tupi do Brasil: a presença do índio na obra de Clécio Penedo*. Barra Mansa: C. Penedo, 2001.
- FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mata*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1990.
- GALERIA PAULO PRADO. *Dina Oliveira*. São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985. Catálogo de exposição.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.v
- GRUZINSKI, Serge. *A Amazônia e as origens da globalização [Sécs. XVI-XVIII]: da história local à história global*. Belém: Estudos Amazônicos, 2014.
- MARCELINO, Vitor. "Amazônia", de Claudia Andujar e George Love, em contexto: as relações com a exposição Hileia Amazônica. In FREIRE, Luiz; QUIRICO, Tamara; VALLE, Arthur; ANDRADE, Marco Pasqualini de [org.]. *Anais do XXXVIII Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Florianópolis: CBHA, 2019, p. 633-642.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- STIGGER, Verônica [cur.]. *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

“A ÚLTIMA AVENTURA” DE ROMY POCZTARUK: UMA VIAGEM ENTRE AS UTOPIAS E RUÍNAS NA REGIÃO AMAZÔNICA

Romy Pocztaruk's "Last Adventure": a journey between utopias and ruins in the amazon region

La "Última Aventura" de Romy Pocztaruk: un viaje entre utopías y ruinas en la región amazónica

> Rafael Fontes Gaspar [Universidade Estadual de Santa Catarina, Brasil]*

Citação recomendada: GASPAR, Rafael Fontes. "A Última Aventura" de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 38, p. 64-81, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45679>]

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não-Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Rafael Fontes Gaspar

(Submetido: 31/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

RESUMO Este artigo analisa a série de fotografias *A última aventura* [2011] da artista Romy Pocztaruk. A artista em suas fotografias revela as ruínas de Fordlândia demonstrando o fracasso do projeto utópico de Henry Ford e o cenário desolado das cidades que foram construídas ao redor da Rodovia Transamazônica. No ensaio *A nostalgia das ruínas*, de Andreas Huyssen, podemos compreender que as ruínas da modernidade demonstram o declínio das promessas modernas, que falharam ou que não se concretizaram ainda.

PALAVRAS-CHAVE ruína nas artes visuais, ruína industrial nas artes visuais, Fordlândia, Romy Pocztaruk

ABSTRACT This article analyzes the series of photographs *The Last Adventure* [2011] by artist Romy Pocztaruk. In her photographs, the artist reveals the ruins of Fordlândia demonstrating the failure of Henry Ford's utopian project and the desolate scenery of the cities that were built around the Transamazon Highway. In the essay *The nostalgia for the ruins* of Andreas Huyssen we can understand that the ruins of modernity demonstrate the decline of modern promises, which have failed or have not yet come to fruition.

KEYWORDS ruin in the visual arts, industrial ruin in the visual arts, Fordlândia; Romy Pocztaruk

RESUMEN Este artículo analiza la serie de fotografías *La última aventura* [2011] del artista Romy Pocztaruk. En sus fotografías, la artista revela las ruinas de Fordlândia, demostrando el fracaso del proyecto utópico de Henry Ford y el paisaje desolado de las ciudades que se construyeron alrededor de la Carretera Trans-Amazónica. En el ensayo *La nostalgia por las ruinas* de Andreas Huyssen podemos entender que las ruinas de la modernidad demuestran el declive de las promesas modernas, que han fracasado o aún no se han concretado.

PALABRAS CLAVE ruina en las artes visuales, ruina industrial en las artes visuales, Fordlândia, Romy Pocztaruk

* Rafael Fontes Gaspar é Doutor em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina. Email: rafaelfontesgaspar@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7938-7310>

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 64-81, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45679>]

“O Brasil é um construtor de ruínas.
O Brasil constrói ruínas em dimensões continentais”.

Eliane Brum [2019, p.119]

Romy Pocztaruk [Porto Alegre, 1984] em *A última aventura* [2011] apresenta uma série de fotografias captadas em sua viagem pela Rodovia Transamazônica, que revelam o cenário de desolação e de ruínas de algumas cidades da região norte do Brasil. A artista percorreu de carro quase quatro mil quilômetros visitando, no estado do Pará, as cidades de Rurópolis, Brasil Novo, Altamira, Bandeiras e Fordlândia, a cidade de Henry Ford abandonada na selva amazônica. A série *A última aventura* de Romy Pocztaruk foi comissionada pelo programa *Rumos Itaú Cultural* e exposta na *31ª Bienal Internacional de São Paulo* de 2014, com o título: “Como [...] coisas que não existem”. De acordo com Ana Maria Maia [2014, p.160-161], no catálogo desta bienal: “A viagem propunha a vivência de uma espécie de conquista do território e do imaginário que, apesar de tomados como símbolo de uma identidade nacionalista, permanecem inacessíveis e estigmatizados até hoje”. Nas fotografias da artista, observa-se um cenário de desolação e despovoamento na região amazônica, que nos indica uma crítica aos projetos de desenvolvimento implantados na região norte do Brasil.

Romy Pocztaruk na série *A última aventura* percorre a estrada BR-230, também conhecida como Rodovia Transamazônica, que permanece inacabada desde sua inauguração em 1972. Construída durante o regime militar [1969-1974] do presidente Emílio Garrastazu Médici [1905-1985], fez parte do programa de “integração nacional” do governo, com o objetivo de ocupar as áreas pouco habitadas da região norte do país [MENEZES, 2007]. Mas, o que restou do projeto que garantia o desenvolvimento econômico da região encontra-se em ruínas, daquilo que ainda não se concretizou e ainda está por vir. Após 48 anos de sonhos e promessas, o polêmico projeto da Rodovia Transamazônica representaria um progresso ou um equívoco? Nas fotografias da série *A última aventura* de Romy Pocztaruk, contemplamos apenas o que restou da política desenvolvimentista do regime militar, entre a década de 1960 e 1970, naquela região.

Vale lembrar que o projeto faraônico da Rodovia Transamazônica foi desenvolvido durante o período que ficou conhecido como “milagre econômico”. Neste contexto, o índice de desenvolvimento e crescimento econômico do país com a expansão do setor industrial, o aumento nas exportações agrícolas e o surgimento de novos empregos, geraram investimentos estrangeiros que permitiram a construção de rodovias, pontes e hidrelétricas,

Rafael Fontes Gaspar, “A Última Aventura” de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica.

para ampliar o crescimento da economia. Assim, as regiões do Norte e do Centro-Oeste do país que são pouco habitadas foram estimuladas a receber investimentos com o intuito de se tornarem povoadas e economicamente desenvolvidas [MENEZES, 2007]. No entanto, a construção da Rodovia Transamazônica estimulada pela euforia e pelo ufanismo do “milagre econômico” foi interrompida, deixando para trás apenas as promessas e um cenário de desolação. Ana Maria Maia observa o projeto ambicioso da construção da Rodovia Transamazônica, que deixou para trás apenas rastros e desolação. A curadora de artes descreve:

A construção de seus 4 mil quilômetros – que iriam da Paraíba ao Acre, chegando à fronteira com o Peru – representava um empreendimento faraônico para a época, algo digno de um país em crescimento, “a última grande aventura do século”, segundo a propaganda de Estado. Após alguns anos, as obras de diversos trechos da rodovia foram paralisadas e, com o passar do tempo, a Transamazônica converteu-se em um cenário de promessas não realizadas, longos vazios e esperas, ruínas do que nunca chegou a ser [MAIA, 2014, p.160].

Nota-se que Romy Pocztaruk retoma no título do seu trabalho o *slogan* da propaganda do governo militar, que defendia com a construção da Rodovia Transamazônica “a última grande aventura do século”. Assim, podemos imaginar a dimensão que o projeto faraônico da Transamazônica representava naquele período. Mas, o projeto utópico e ufanista da construção da Transamazônica deixou apenas um

rastro de devastação e de ruínas, como nos revela a série *A última aventura* de Romy Pocztaruk, que documentou o cenário de desolação das cidades que foram construídas em função da estrada. Com a construção da Rodovia Transamazônica, veio a promessa de se conseguir uma terra pela primeira vez na vida, entretanto, os programas de governo entre a década de 1960 e 1970 promoveram apenas uma sangria sem limites na natureza [MENEZES, 2007]. A política desenvolvimentista da época estabeleceu modelos de cidades que seriam criadas, mas quase nada resistiu ao tempo. O que sobrou foi a lama, a poeira, o isolamento e os desafios que até

hoje atormentam os viajantes da Rodovia Transamazônica.

Entre as cidades que não se desenvolveram após a construção da Transamazônica está Rurópolis, cidade que Romy Pocztaruk documenta em sua viagem

pela estrada. A cidade de Rurópolis foi inaugurada com a presença de Médici, representando um local importante na história da Rodovia Transamazônica. A cidade seria um centro de referência para os outros municípios na região da Amazônia [MENEZES, 2007]. Nas fotografias de Romy Pocztaruk, o espectador contempla o interior das casas dos moradores de Rurópolis, como mostra a Figura 1.

Segundo Ana Maria Maia [2014, p.161]: “Apesar de esvaziados pela direção fotográfica, casas, parques e ruas apresentam uma dimensão humana em detalhes de sua ambiência e cultura material”. Nessa fotografia observa-se um quadro pendurado na parede, de autoria desconhecida, que mostra a construção da estrada que prometia transformar economicamente a região amazônica. Este quadro na parede documentado pela artista expressa a transformação do território norte do Brasil, com as máquinas, os caminhões e a estrada que avançou pela região desmatando a floresta amazônica e deixando para trás os materiais remanescentes de um projeto faraônico e utópico.

A pintura no interior da sala, captada pelo olhar documental de Romy Pocztaruk, revela o contraste entre o homem e a natureza que a construção da Rodovia Transamazônica representa até hoje. Nos detalhes da casa, dos móveis e dos objetos dos moradores que são retirados de cena, a artista capta as imagens pela lente fotográfica expressando a identidade do local. Como mostra a Figura 2, observa-se o interior de um hotel desativado na cidade de Rurópolis, que hospedaria turistas do país e do mundo que visitariam a região norte do Brasil. Na fotografia vemos um painel de uma paisagem de seringueiras com o título de Altamira, cidade tida como marco zero da Rodovia

Transamazônica. Este hotel na cidade de Rurópolis representava a esperança do desenvolvimento econômico e social que a Transamazônica traria à região, mas o que se vê com as fotografias de Romy Pocztaruk são imagens de um cenário desolado de construções abandonadas.

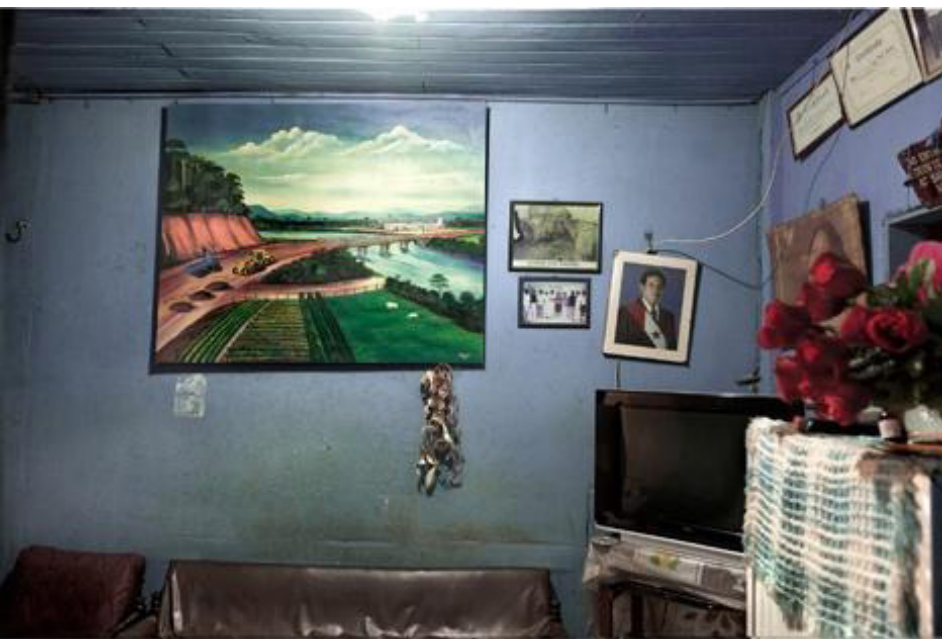


Fig. 1 - Romy Pocztaruk. *A última aventura*, Rurópolis IV, 2011.
Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão
[Fonte: <https://www.romypocz.com/work/a-ultima-aventura>. Acessado em 10/072020]

Rafael Fontes Gaspar, “A Última Aventura” de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica.

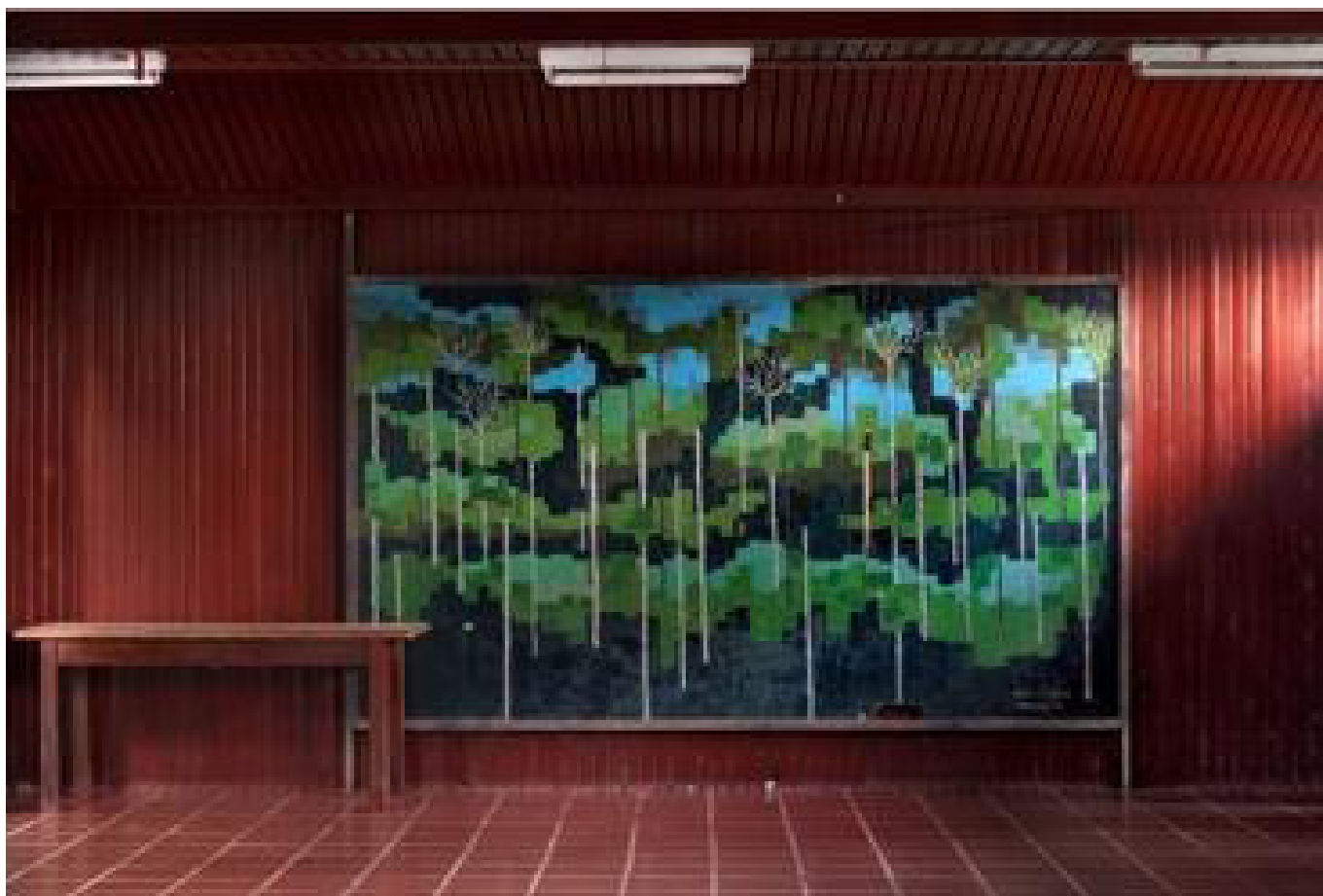


Fig. 2 - Romy Pocztauruk. *A última aventura*, Rurópolis II, 2011.

Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão

[Fonte: <https://www.romypocz.com/work/a-ultima-aventura>. Acessado em 10/7/2020]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 64-81, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45679>]

O cenário de desolação nas fotografias revela o fracasso do projeto faraônico da Rodovia Transamazônica. Assim, a estrada segue cheia de desafios como a vida de quem ainda acredita nela. Da viagem de Romy Pocztaruk pela região norte do Brasil, destacam-se também as ruínas de Fordlândia. No começo do século XXI, as ruínas de Fordlândia se tornam um destino turístico, despertando o interesse de muitos visitantes, historiadores, artistas, fotógrafos e cineastas. Os artistas e viajantes que visitam Fordlândia se deparam com o modelo de uma “cidade empresa” com o estilo norte-americano, que foi planejada para abrigar os funcionários da *Companhia Ford Industrial do Brasil*.

Romy Pocztaruk em *A última aventura* documenta a cidade de Fordlândia, localizada no estado do Pará, no município de Aveiro, às margens do rio Tapajós. A construção da *Company Town* – ou “cidade empresa” – fundada por Henry Ford, em 1927, prometia mudar a história econômica e social da Amazônia. Mas, com as fotografias de Romy Pocztaruk podemos ver que restaram apenas as ruínas do ambicioso projeto da *Companhia Ford Industrial do Brasil* implantado na floresta amazônica. Ford inicia a construção de Fordlândia, com a intenção de abastecer a sua produção de pneus, mangueiras e demais produ-

tos em sua indústria automobilística em Detroit, no distrito de Deaborn, para fugir do monopólio inglês da borracha, proveniente do látex extraído das seringueiras [*Hevea brasiliensis*] plantadas na Ásia. Como descrito por Cristovam Sena,

Vivia-se a era do automóvel e da borracha, e o mundo precisava da matéria prima a qualquer preço. Durante o século XIX, praticamente toda borracha natural consumida no mundo era originária da Amazônia brasileira, levando o produto a competir com o café na formação do PIB brasileiro [SENA, 2008, p.91].

Assim, Ford decidiu ter a sua própria produção de borracha com a plantação das seringueiras cultivadas na floresta amazônica. No entanto, com a inexperiência na agricultura equatorial, no plantio de seringueiras, a produção de látex tornou-se insuficiente. Segundo Greg Grandin [2010], as seringueiras foram plantadas muito próximas entre si, ao contrário de como realmente são cultivadas, assim, tornaram-se uma presa fácil para as pragas e micro-organismos que dizimaram as plantações, contribuindo para o processo de decadência da cidade. Posteriormente, com o advento da borracha sintética produzida pelo petróleo, o projeto foi completamente extinto. Em 1945, com a desativação do projeto, a cidade foi tomada pelo mato e pelo abandono.



Fig. 3 - Romy Pocztaruk. *A última aventura*, 2011.

Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão.

[Fonte: <https://romypocz.com/A-ultima-aventura>. Acessado em 20/07/20]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 64-81, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45679>]

Nesse sentido, Romy Pocztaruk em *A última aventura* compõe uma série de fotografias de sua viagem à Fordlândia que, ao revelar o fracasso de Henry Ford com as ruínas da cidade, despertam nosso olhar para os destroços da paisagem contemporânea. As ruínas de Fordlândia compreendidas sob a lógica do capitalismo demonstram o declínio de cidades que sofreram o processo de desindustrialização. Neste caso, trata-se de uma *Company Town*, que se desenvolve em função do monopólio industrial sustentado em uma única produção ou extração de matéria-prima [GARNER, 1992]. De modo geral, quando a extração ou a fabricação de um produto entra em declínio, as indústrias são desativadas e declaram falência. Assim, os trabalhadores perdem o emprego e muitos deixam tudo para trás. Casas são abandonadas, escolas, lojas e hospitais são fechados. Logo, surge um cenário em ruínas. Como mostra a Figura 3, o armazém abandonado com as grades revela o sonho falido de Henry Ford. Nota-se que na fotografia, a logomarca *Comercial Ford* vai desaparecendo com a tinta da fachada, que se encontra toda descascada. Vemos os efeitos provocados pela ação do tempo, que já pode ser percebida pela cidade.

Com isto, nos deparamos com o abandono visto no silêncio dos bancos solitários que denunciam o esquecimento e a degradação do local.

Na fotografia, o nome de Ford está desaparecendo, mas o sonho da sua indústria abandonada ainda permanece no meio da floresta amazônica. Olgária Matos [2009] analisa a queda da cidade de Henry Ford a partir da visão de Benjamin [2018], pelo projeto das *Passagens*, que nos indica as ruínas da modernidade originadas pela sociedade mercantil. As ruínas de Fordlândia nos revelam o modo como as construções modernas são facilmente descartadas pela lógica capitalista. Em Olgária Matos vamos encontrar o seguinte esclarecimento:

Se as ruínas são testemunhas que resistem ao poder destruidor do tempo, Fordlândia corresponde, antes, à lógica do Capital. Ao tratar do capitalismo triunfante na Paris do século XIX, Benjamin anotou que nos monumentos da burguesia se reconhecem ruínas antes de seu desmoronamento [MATOS, 2009, s/n].

Convém observar que Benjamin compreende no projeto das *Passagens* as ruínas como consequência da fragilidade dos “monumentos da burguesia”, especialmente sob a luz da metrópole parisiense do século XIX. Igualmente, Matos segue a visão de Benjamin sobre as transformações da capital francesa, lançando o pensamento do filósofo para o fracasso da cidade de Ford implantada na floresta amazônica. Benjamin caracteriza pela visão de

Balzac, mencionada no projeto das *Passagens*, o contraste entre os monumentos da burguesia em relação as ruínas da Antiguidade. Assim, ao citar o escritor francês, afirma:

As ruínas da Igreja e da Nobreza, as do Feudalismo, da Idade Média são sublimes e hoje enchem de admiração os vencedores, que ficam surpresos, boquiabertos; mas as da Burguesia serão um ignóbil detrito de cartonagem, de gessos, de coloridos [BALZAC apud BENJAMIN, 2018, p.173].

Neste contexto, as construções arquitetônicas dentro do sistema capitalista desempenham uma função utilitarista; quando elas perdem a sua utilidade, são em geral abandonadas ou demolidas. Assim, com a visão de Balzac descrita por Benjamin [2018], podemos constatar que a mesma lógica capitalista que cria a cidade pode destruí-la. Nesse sentido, o que as ruínas industriais de Fordlândia documentadas por Romy Pocztaruk revelam? Segundo Cecília Santos e Ruth Zein [2011, s/n]: “As imagens da destruição estampadas nas ruínas contemporâneas, incluindo aquelas do patrimônio arquitetônico moderno, são hoje, na sua maioria, memória de catástrofes ou de fracassos”. Na região norte do Brasil, observa-se cidades estagnadas que podem ser comparadas também ao cenário de entropia que Robert Smithson [2011] descreve ao caminhar pelo passado industrial de Passaic, no estado de Nova Jérsei. Na fotografia de Romy

Pocztaruk pela Transamazônica, os espaços e vazios urbanos se apresentam, a meu ver, como “os buracos” descritos por Robert Smithson quando analisa a entropia da paisagem urbana de sua cidade natal, ao dizer que:

Passaic parece cheia de “buracos”, comparada com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados [SMITHSON, p.165].

Por um lado, Romy Pocztaruk realiza uma jornada por uma estrada faraônica e inacabada que atravessa a imensa floresta amazônica. Por outro lado, Robert Smithson caminha pelo subúrbio de Passaic, após pegar um ônibus de New York, da cidade mais populosa e moderna dos Estados Unidos. A entropia da paisagem urbana de Passaic descrita por Robert Smithson em *Um passeio pelos monumentos em Passaic, 1967* revela a estagnação de cidades industriais que encolheram. Com efeito, os monumentos modernos não deixam legado para a geração posterior. Em contraposição à ruína romântica, as ruínas da modernidade não simbolizam um passado glorioso como nos apresenta as construções colossais do Império Romano, mas denotam principalmente a falência dos projetos

da era moderna. Nesse sentido, Robert Smithson descreve o que observou sobre o passado industrial de Passaic, ao dizer que:

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas [SMITHSON, 2001, p.165].

No trecho acima, a expressão usada por Robert Smithson, “ruínas às avessas”, nos coloca uma questão perturbadora, pois, se lembramos de Roma pelas ruínas e pelos monumentos da Antiguidade, que simbolizam a grandeza do seu tempo, o que as ruínas e os monumentos da era moderna irão representar para as futuras gerações? Assim, à luz do pensamento de Andreas Huyssen [2014], podemos compreender que a viagem de Romy Pocztaruk pela Rodovia Transamazônica revela com as ruínas industriais de Fordlândia o fracasso do projeto utópico e ufanista de Henry Ford, abandonado na floresta amazônica. Para Andreas Huyssen [2014, p. 93], “temos saudade das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”. Enquanto a nostalgia romântica pelas

ruínas romanas representava a saudade por uma época gloriosa do passado, as ruínas industriais de Fordlândia simbolizam o fracasso da utopia de uma “cidade empresa” erguida na selva amazônica. Nesse sentido, analisa-se na série *A última aventura* de Romy Pocztaruk, o que podem revelar as ruínas e os resquícios remanescentes da construção da Rodovia Transamazônica e da cidade esquecida de Henry Ford, na floresta amazônica.

As fotografias de Romy Pocztaruk sobre as ruínas de Fordlândia estimulam o debate sobre o esquecimento e a “memória dos espaços de produção” [MENEGUELLO, 2013]. Salienta-se que a pesquisadora Cristina Meneguello desaprova a ideia de “patrimônio industrial” e sugere que este conceito seja pensado em termos de “memória do trabalho” ou “memória dos espaços de produção” [MENEGUELLO, 2013, p.251], com o intuito de abandonar a carga colecionista e degradada que foi adquirida pelo conceito de “patrimônio”. A pesquisadora apresenta, de certa maneira, uma visão pessimista sobre a requalificação das ruínas industriais no Brasil, que nos ajuda a pensar sobre as ruínas de Fordlândia. Para Cristina Meneguello, as ruínas industriais no Brasil não são valorizadas em relação ao valor dado às antigas fábricas que se transformaram em centros culturais na Europa, ao afirmar que:

Também estamos muito distantes de termos os equivalentes às rotas industriais existentes na Catalunha, Espanha, no Reino Unido, na Itália, nos Países Baixos,... ali, as rotas foram pensadas exatamente para abarcar diferentes tipologias ou formas de produção fabril, e associadas a museus de ciência e de técnica [MENEGUELLO, 2013, p.252].

Apesar da visão pessimista sobre a ideia de se constituir rotas turísticas no Brasil e centros culturais com as ruínas industriais, Meneguello [2013] menciona alguns exemplos de restauros conhecidos como a requalificação da antiga fábrica de tambores feita pela arquiteta Lina Bo Bardi, transformando-a em *SESC Pompéia*, na cidade de São Paulo – SP. Neste caso, verifica-se que as ruínas de Fordlândia nunca passaram por um processo de requalificação no sentido “nobre”. Nas fotografias de Romy Pocztaruk, o patrimônio industrial de Ford aparece abandonado na selva. Tal como afirma Andreas Huyssen: “As ruínas do século XXI são detritos ou são velhice restaurada” [HUYSEN, 2014, p.96]. Nesse sentido, as fotografias da artista documentam o desaparecimento da memória do espaço de produção construída pela *Ford Motor Company* na Amazônia. Como mostra a Figura 4, o espaço vazio de um armazém abandonado, ocupado por uma estante enferrujada, gera um desencanto com o estado de decadência.

Romy Pocztaruk torna visível, na imagem acima, os vestígios da era industrial, revelando a tensão entre a memória e o esquecimento do espaço de produção dos antigos trabalhadores de Fordlândia. O galpão industrial abandonado na selva, visto na imagem acima, expressa as consequências do processo de desindustrialização da cidade. Para Meneguello [2013], entretanto, algumas requalificações de antigas fábricas apagam, com o novo uso do local, a memória do trabalho acerca dos acidentes, das lutas e de toda rotina que envolve o trabalhador, incluindo o assédio às mulheres, que aconteciam nesses locais. Dessa maneira, para “preservar” a memória do trabalho por meio do processo de higienização das antigas fábricas, Meneguello [2013, p.253] sugere que seja dado um uso “nobre” para esses espaços e afirma: “Por isso, acho particularmente discutíveis os restauros que trazem usos entendidos como “nobres”, ou seja, museus ou centros culturais”. Assim, os restauros considerados “nobres” devem transformar a arquitetura arruinada em museus, ou, centros culturais, com o intuito de conservar as “memórias difíceis” do local. Como mostra a Figura 5, Romy Pocztaruk documenta uma sala abandonada, que talvez poderia ser utilizada dentro de um centro cul-

tural, preservando a memória dos trabalhadores que construíram a cidade. Assim, a requalificação teria um uso “nobre” para os moradores e turistas que visitassem a região. Mas, constata-se nesta sala, que abriga a antiga fábrica de Ford, apenas um amontoado de papéis e pastas espalhadas, de recibos, notas e documentos que ficaram para trás.

Fig. 4 - Romy Pocztaruk. *A última aventura*, Fordlândia IX, 2011. Fotografia, impressão jato de tinta sobre papel algodão, 110 x 165 cm [Fonte: <https://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/romy-pocztaruk>. Acessado em 20/07/2020]



Rafael Fontes Gaspar, “A Última Aventura” de Romy Pocztaruk: uma viagem entre as utopias e ruínas na região amazônica.



Fig. 5 - Romy Pocztaruk. *A última aventura*, Fordlândia, 2011.
Fotografia, impressão sobre papel algodão
[Fonte: <https://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/romy-pocztaruk>. Acessado em 20/7/2020]

As fotografias de Romy Pocztaruk sobre as ruínas de Fordlândia denunciam o descaso com a memória do local de produção. Não podemos esquecer que os moradores convivem com essas ruínas, que não são detalhes isolados no ambiente urbano. Contudo, como foi visto, as releituras e os novos usos que são dados às antigas fábricas podem resultar no apagamento de certas memórias. Conforme Meneguello [2013], a requalificação do espaço apaga a memória, higieniza e ordena o local. As fábricas são limpas e iluminadas, o antigo espaço que abrigava o estampido das máquinas é substituído por uma música ambiente que seja agradável aos ouvidos. Dessa maneira, a pesquisadora defende a incorporação e o reconhecimento das ruínas industriais, que são descartadas ou recicladas, que apagam a “memória do espaço de produção”. Nesse sentido, Meneguello [2013] se opõe à visão geral de urbanistas e arquitetos que enxergam nas ruínas apenas uma deficiência constante no tecido urbano das cidades contemporâneas. Dessa forma, a pesquisadora defende o caráter “pedagógico” das ruínas industriais, ao expressar que:

Para mais além, arrisco que as ruínas industriais têm a mesma capacidade de nos ensinar sobre o passado que têm as ruínas da Antiguidade. Elas nos falam da obsolescência das nossas tecnologias e formas de

produção, falam dos recentes processos de desindustrialização e de informatização do trabalho e do emprego, falam em como a tecnologia se transforma predando e incorporando tecnologias anteriores [MENEGUELLO, 2013, p.253].

Em conformidade com Meneguello [2013], as ruínas industriais de Fordlândia apresentadas pela documentação de Romy Pocztaruk têm muito a nos ensinar. Essas ruínas servem como lembretes dos danos causados pela arrogância de um projeto industrial que ignorou o meio ambiente e a população da região norte do Brasil, deixando para trás apenas um rastro de devastação e abandono. Apesar do conflito entre o sonho de Ford e o meio ambiente da floresta amazônica, o local de produção em ruínas ainda abriga a memória de muitos trabalhadores que passaram pela região e que ainda permanecem na cidade. Por isto, Meneguello [2013] se opõe ao uso utilitarista dado aos locais de produção, na medida em que esses espaços nos fornecem o conhecimento sobre as transformações da tecnologia e do trabalho, que eles possuem uma memória que nos ensina sobre o seu tempo, como as ruínas do mundo antigo nos ensinam sobre o passado. Meneguello utiliza-se da seguinte argumentação:

Contrastando com a ideia de que todo espaço possui uso e função, estas ruínas industriais funcionariam como um lembrete, um monumento aos nossos excessos e desperdícios. Visualizá-las nos permitiria intuir que formas de produção, saberes e ofícios foram extintos. A desordem que elas propõem nos tiraria de nosso ilusório conforto [MENEGUELLO, 2013, p.254].

As ruínas industriais de Fordlândia documentadas por Romy Pocztaruk nos perturba quando analisamos as consequências da ambição de Ford, da construção da sua cidade utópica na floresta amazônica. Enquanto alguns defendiam no passado que o magnata industrial libertaria a região amazônica do atrasado, conforme demonstra o historiador Greg Grandin [2010], o que podemos constatar do seu legado na Amazônia são apenas ruínas e a esperança daqueles que lá vivem. Dessa maneira, seria difícil conservar a memória da antiga fábrica da Fordlândia, estando localizada em uma região tão isolada do centro econômico do Brasil. Para Meneguello [2013], as antigas fábricas abandonadas estão localizadas em áreas que são, de modo geral, muito lucrativas e que estão sob o domínio da especulação imobiliária, que é quem domina e dá as cartas na dinâmica urbana. Nesse contexto, dificilmente se encontra no país o uso e utilização de antigas fábricas a favor do público e do coletivo. Sobre a requalificação das antigas fábricas

no Brasil, conforme Meneguello, em sua maioria o que se encontram são ruínas e abandono. Ao descrever o que encontrou viajando pelas antigas fábricas no

estado de São Paulo, a pesquisadora afirma:

Recentemente, realizei um levantamento para o interior de São Paulo do que poderia ser uma suposta “rota industrial”, mas acabei batizando-a de “rota de ruínas”, pois todos os exemplares estavam em estado de abandono e esfacelamento [MENEGUELLO, 2013, p.252].

Se, para o estado de São Paulo que concentra a economia do país, as antigas fábricas estão em ruínas, o que deveríamos imaginar sobre as ruínas de uma antiga fábrica construída no começo do século XX na selva amazônica? Sabe-se que, até o momento não houve tombamento ou requalificação das ruínas industriais e do projeto urbanístico de Fordlândia. Nas imagens de Romy Pocztaruk, as ruínas e a vida dos moradores convivem lado a lado, entre a tristeza e a esperança, na documentação dos detalhes que o seu olhar fotográfico humaniza. Assim, em *A última aventura*, conhecemos a história da Transamazônica, dos vilarejos e de Fordlândia, por meio de ruínas e da vida que abrigam esses lugares; não nos deixa

uma resposta, é um devir que ainda espera. No entanto, a meu ver, mesmo que a cidade se desenvolva em seu aspecto econômico e social no futuro, as ruínas industriais, ou seja, o local de produção que abriga a memória dos antigos trabalhadores, já não estará mais de pé, devido à ação do tempo, da natureza em sua volta e do descaso público com o patrimônio industrial de Ford deixado na floresta amazônica.

Desse jeito, o que resta sobre as ruínas de Fordlândia, talvez seja o “caráter pedagógico”, que Cristina Meneguello [2013] defende, pois, a análise das ruínas industriais de Fordlândia documentadas em *A última aventura* permite compreender o que as ruínas da modernidade no Brasil têm a nos ensinar, principalmente, sobre a arrogância de Henry Ford, dos homens e das mulheres que foram enviados, muitos vindos da Península Superior de Michigan, como engenheiros, operadores de serra e lenhadores, que subestimaram o lado selvagem da natureza inexplorada da Amazônia, deixando para trás apenas um rastro de decadência e de falhas. Neste contexto, as ruínas de Fordlândia e da Rodovia Transamazônica na série *A última aventura* de Romy Pocztaruk expressam a decadência e a destruição que pode ser encontrada no tecido urbano em diversas metrópoles. No entanto, essas ruínas revelam os rastros de uma destruição ambiental

sem precedentes na história do Brasil, que se inicia com a edificação de Fordlândia em 1928 e com a construção da Rodovia Transamazônica em 1972.

Assim sendo, a obra *A última aventura* de Romy Pocztaruk apresenta as ruínas da modernidade e as utopias fracassadas da região norte do Brasil, que abriga, especialmente, a maior floresta tropical do mundo, a Amazônia. Gostaria que esse estudo e suas fotografias pudessem ser compreendidos também como mais uma denúncia sobre o esquecimento e o abandono das construções e dos monumentos na região norte do Brasil, que são vítimas da displicência, do desprezo e do descaso, público, ou, privado. <

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018.

BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas – Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

GARNER, John S. *The Company Town: Architecture and Society in the Early Industrial Age*. New York: Oxford University Press, 1992

GRANDIN, Greg. *Fordlândia: ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Tradução de Nivaldo Montingelli Júnior. Rio de Janeiro: Rocco, 2010

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MAIA, Ana Maria. A última aventura 2011 Romy Pocztaruk. Guia 31a Bienal de São Paulo: como [...] coisas que não existem] / Organizado por Nuria Enguita Mayo e Erick Beltrán. - São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

MATOS, Olgária Chain Féres. Fordlândia: desindustrialização e crítica do presente. *Carta Maior* [S.l.: s.n.], 2009.

MENEGUELLO, Cristina. Espaços e vazios urbanos. [In] FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogerio Proença. [org.] *Plural de Cidade: Novos léxicos urbanos*. Coimbra: CES, 2009.

MENEGUELLO, Cristina. As Ruínas do Futuro e o Novo Patrimônio Industrial: Entrevista com Cristina Meneguello. [Entrevista concedida a] Anaxsuell Fernando da Silva e Wagner do Nascimento Rodrigues. CONTEXTO [MOSSORÓ], v. 4, p. 249-255, 2013.

MENEZES, Fernando Dominience. Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”. Dissertação de Mestrado em História – História Social, Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, UNB. Brasília – DF, 2007.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 135.00, Vitruvius, jul. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>>.

SENA, Cristovam, “Fordlândia: breve relato sobre a presença americana na Amazônia”. In *Cadernos de histórias da ciência* – Instituto Butantan, São Paulo, 2008, V. 4, N° 2, pp. 89-107.

SMITHSON, Robert. *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei*. [Trad. Pedro Sussekind]. *Jornal O Nó Gordio* n. 1. Rio de Janeiro, 2001.

DESLOCAMENTOS ARTE-EDUCATIVOS NA TRANSAMAZÔNICA-XINGU COMO EXPERIÊNCIAS DO SENSÍVEL EM DIREÇÃO A UMA OUTRA PARTILHA DO COMUM

Art-educational displacements in the Transamazônica-Xingu area as experiences of the sensitive shared toward a new sharing of the common

Desplazamientos en arte educación en la Transamazónica-Xingu como experiencias de lo sensible hacia otro compartir de lo común

- > Leonardo Zenha [Universidade Federal do Pará, Brasil]*
Raquel Lopes [Universidade Federal do Pará, Brasil]**

Citação recomendada: ZENHA, Leonardo; LOPES, Raquel. Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica-Xingu como experiências do sensível em direção a uma outra partilha do comum. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642>]

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição- NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Leonardo Zenha, Raquel Lopes

RESUMO

O objetivo do trabalho é compartilhar experiências no campo da arte e da educação, demonstrando atos de deslocamento como experiências de partilha do sensível. Pela realização de ações coletivas com estudantes de graduação e da educação básica, a partir de dispositivos visuais como a fotografia, o vídeo e a instalação, procurou-se materializar possibilidades e inquietações no campo da arte-política, focando temas do cotidiano das populações locais, trazendo a lume pontos de tensão e ruptura na perspectiva da construção de um novo comum a ser partilhado a partir dos olhares dos sujeitos que vivem nesse território.

PALAVRAS-CHAVE Amazônia, arte, sensível partilhado, educação

ABSTRACT

The aim of this work is to share experiences in the field of art and education, evidencing acts of displacement as experiences of sharing of the sensitive. From performing collective actions with undergraduate and high school students, using imaging devices like photography, video and installations. We seek to materialize possibilities and concerns in the field of political art, focusing on themes of the daily lives of local populations, bringing highlights points of tension and rupture, in the perspective of building a new common to be shared from the perspective of the subjects who live in that territory.

KEYWORDS Amazonia, art, sensible shared, education

*Leonardo Zenha é Doutor em Políticas Públicas e Formação Humana pela UERJ e professor na Universidade Federal do Pará. E-mail: leozenha@gmail.com

**Raquel Lopes é Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Universidade Federal do Pará, onde também leciona. E-mail: ralopes@ufpa.br

RESUMEN

El propósito de este ensayo es compartir experiencias en el campo del arte y de la educación, demostrando actos de desplazamiento como experiencias para compartir de lo sensible. Mediante la realización de acciones colectivas con estudiantes de graduación y de la enseñanza básica, a partir de dispositivos visuales como la fotografía, el vídeo y la instalación, se ha buscado materializar posibilidades e inquietudes en el campo del arte político, centrándose en temas del cotidiano de las poblaciones locales, exponiendo puntos de tensión y fracturas en la perspectiva de la construcción de un nuevo común a ser compartido a partir de la mirada de los sujetos que viven en ese territorio.

(Submetido: 30/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

PALABRAS CLAVE Amazonia, arte, compartir de lo sensible, educación

INTRODUÇÃO: “E DE NADA VALERIA ACONTECER DE EU SER GENTE. E SER GENTE É OUTRA ALEGRIA. DIFERENTE DAS ESTRELAS...”¹

...Você não precisa de artistas? Então fecha os olhos, mora no breu. Esquece o que a arte te deu, finge que não te deu nada. Nenhum som, nenhuma cor, nenhuma flor na sua blusa. Nem Van Gogh, nem Tom Jobim, nem Gonzaga, nem Diadorim [...]. Você vai rimar com números. Vai dormir com raiva, e acordar sem sonhos, sem nada. E esse vazio no seu peito não tem refrão para dar jeito, não tem balé para bailar [...] Você não precisa de artistas? Então nos perca de vista. Nos deixe de fora desse seu mundo perverso, sem graça, sem alma.

Os excertos acima apontam, cada um a seu modo, a imprescindibilidade da dimensão artística na constituição do humano em nós. Neste texto, pretendemos compartilhar duas experiências arte-educativas que evidenciam essa proposição e nos desafiam a pensá-la em sua radicalidade, para além de certas obviedades ou lugares-comuns a que fomos acostumados por uma tradição que nos levou ao afastamento entre “fazer e sentir”, separando-nos em blocos distintos: os que pertencem ao mundo da vida ‘prática’ [e trabalham] e os que pertencem ao mundo etéreo [e apenas sentem]. Pretendemos, também, questionar pressupostos dessa tradição que afasta a arte da política, problematizando o quão nociva e desumanizante é essa separação, pelo fato de negar o direito ao prazer artístico a grandes parcelas da população, ao impedir

que façam parte de uma justa “partilha do sensível”, condenando-as a um comum empobrecido, opacificado, desumanizado.

Num momento tão delicado no mundo, trazemos esse relato de experiências do sensível vivenciadas no interior da Amazônia paraense, pelas ruas da Transamazônica e pelos rios do Rio Xingu, provocando o pensamento e o saber sobre arte, política

e essas formas de resistências construídas, reelaboradas, cocriadas e compartilhadas por pessoas comuns nos mais longínquos lugares. Acreditamos em sua importância e tentamos refletir sobre essa temática da arte-política, buscando vivenciá-la como forma de partilha do sensível [RANCIÈRE, 2005], partilhando sua potência como diálogo e produção de humanidade no cotidiano de vida e resistência dos povos desse lugar, a partir das experiências do fazer coletivo. Queremos pensar a arte [assim como a política] como forma de produção de conhecimento socialmente situado, mas dialeticamente móvel, volante, diaspórico: florestas, rios, praças e ruas em movimento, deslocados.

As experiências aqui trazidas emergiram nesse encontro entre arte e política, advindas de processos educativos que foram ganhando cor, forma, criação

e cocriação [CORDEIRO; LOPES, 2020; SANTOS; WEBER, 2015] com os estudantes e outros sujeitos do campo, da cidade e dos rios no interior da Amazônia Paraense. Esses “deslocamentos” de arte e política foram sendo construídos em processos de formação, seja no curso de Pedagogia, ao nível da educação superior, seja no curso do Magistério das Reservas Extrativistas, ao nível da educação básica; seja na cidade [Uruará e Altamira], seja nas comunidades ribeirinhas [Resex Rio Iriri].

Esse é o convite: partilhar, trocar, aprender, desaprender. Sentir a arte, a educação e a política como maneiras de fazer, com mais abertura ao devir, àquele vir a ser ainda em embrião, incerto mas promissor; com menos apego ao passado como porto seguro, mas aprendido como lição de experiência/saber que impulsiona passos novos em deslocamento, tanto do corpo físico que sai da sala de aula, dos muros seguros da escola, e vai para as ruas, quanto do corpo-pensamento que se reinventa na contradição para construir um novo comum e partilhá-lo, com mais beleza, mais alegria.

DESLOCAR-SE: PENSAMENTO, EDUCAÇÃO, ARTE E POLÍTICA EM MOVIMENTO

Aqui estabeleceremos algumas pontes de diálogo entre referências que nos ajudam a deslocar o

pensamento sobre as temáticas tratadas, especialmente a relação entre o fazer artístico e o fazer político, na perspectiva da elaboração de uma nova partilha do comum. Considerando o caráter histórico e, portanto, passível de mudanças das disposições mentais pelas quais se formaram as concepções que sustentam nossas ações, tratamos a educação em sua transversalidade estrutural e estruturante de todo esse conjunto de percepções e hábitos mentais, móvel também de um comum em devir, a ser partilhado com base em novos parâmetros.

Começamos com Jacques Rancière [RANCIÈRE, 2005; 2012], particularmente no que diz respeito às proposições visando a uma nova “partilha do sensível” e aos desafios dos “paradoxos da arte-política”. Nessa mesma direção, dialogamos também com as propostas de Campbell [2015], que traz várias experiências de grupos e coletivos com “intervenções urbanas, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, situações...” [CAMPBELL, 2015, p. 20]. Essas duas principais referências se aproximam bastante, tanto entre si quanto relativamente aos nossos propósitos neste trabalho: evidenciar possibilidades de subversão na produção artística e na sua publicização, no seu processo de se dar a ver, de se tornar comum, por meio de uma rede de afetos que nos mobiliza, embora não nos dê garantias, pois como nos lembra Rancière:

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre a que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai dos seus lugares próprios para transformar-se em prática social [RANCIÈRE, 2012, p. 52]

Nessa perspectiva, as experiências aqui relatadas podem ser vistas numa direção dupla: como ato de vontade inscrito em uma ordem subjetiva de desejo/busca pela transcendência do fazer artístico [que implica o encanto pela beleza, a atratividade plástica exercida pela superfície física dos arranjos, assim como a pulsão do inédito e seu poder de sedução]; mas também como ato político inscrito na ordem do sensível comum que, ao ser partilhado, mobiliza e acende o desejo nos outros sujeitos envolvidos, engendrando uma ambiência coletiva de ação-criação coletiva.

Assim, essas experiências podem ser inicialmente atribuídas a uma autoria de sujeitos singulares, que as conceberam num dado momento como possibilidade/virtualidade [pensaram, escreveram, propuseram], mas só se atualizaram na materialidade histórica porque se tornaram coletivas e foram

legitimadas e validadas por sujeitos coletivos que, como tal, se colocaram na cena pública e as assumiram como ato político, transgredindo fronteiras do possível da arte, desenhando marcas novas no improvável da política; enfim, recuperando de forma criativa os elos entre o fazer artístico e

o fazer político naquele sentido lato e plural; movidos pelo desejo de atuar conjugando esses atos em uma performance que retoma a “gênese estética” que arte e política compartilham. Campbell nos lembra que Rancière identificou a existência dessa gênese:

Escreve Jacques Rancière que há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que fazemos do nosso mundo sensível. Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos. [CAMPBELL, 2015, p. 28]

As experiências aqui tratadas foram tecidas nas malhas do cotidiano, como maneiras de fazer cujo ponto de partida e de entrelaçamento se localiza nas práticas sociais no contexto do cotidiano [CERTEAU, 2009; ALVES, 2003, 2008], a exemplo das aulas, da coleta da castanha, da produção de farinha, da pesca; além de eventos ou episódios de intervenções como aquelas levadas a cabo por

artistas como Brígida Campbell, Paulo Nazareth e Éder Oliveira². Esse mergulho na experiência e as reflexões daí decorrentes nos convidam a pensar os fazeres no dia a dia e suas possibilidades potencializadas pelas intervenções no campo da arte e da educação, tentando reaproximar o chão do cotidiano do fazer artístico e do fazer político, percepções muitas vezes negadas, mas que podem ser potencializadas pelo sensível:

O inteligível e o sensível vieram, pois, sendo progressivamente apartados entre si e mesmo considerados setores incomunicáveis da vida, com toda a ênfase recaindo sobre os modos lógico-conceituais de se conceber as significações. No entanto, em larga medida a nossa atuação cotidiana se dá com base nos saberes sensíveis de que dispomos, na maioria das vezes sem nos darmos conta de sua importância e utilidade. [DUARTE JR, 2000, p. 112]

O movimento de 'reabilitação' do cotidiano no campo da arte e da educação é pautado pela urgência de recuperar o cotidiano como espaço do conhecimento. Nesse sentido, é "preciso compreender o saber que surge do uso, com sua forma e inventividade próprias" [ALVES, 2008, p. 98], pela percepção e reconhecimentos dos "atos desses praticantes" em sua lida diária com as coisas da vida e suas formas diárias de realizar as ações. Acreditamos nessa luta coletiva e em novas formas de conhecimento que a alimentam; pois, como afirma Alves [2008], novos caminhos exigem novas organizações em rede, nesse cotidiano, que potencializem o

aprendizado de um novo sensível, desencadeando várias outras mudanças nesse aparente "caos".

Nessa perspectiva, a arte deixa de ser uma mera atividade de entretenimento e torna-se forma de conhecimento, considerada como prática que vai muito além de pinturas elaboradas sem uma finalidade estabelecida. Ela tem um espaço fundamental na sociedade, tornando-se visível em diversas formas e linguagens: dança, música, teatro, pintura;

o fazer artístico ganha, assim, novos espaços para além de museus e galerias, ocupando também ruas, praças, bares e periferias. Dessa forma, a arte, como área de conhecimento, seja na educação básica ou na superior,

possibilita o desenvolvimento da criatividade e a sensibilidade humana, expandindo-se para abranger as manifestações culturais e políticas.

Para Campbell [2015], obras de arte realizadas no espaço público dão ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais. Praças, ruas, túneis, prédios, parques são espaços onde a arte se faz presente, embora muitas vezes fique imperceptível aos olhos da sociedade, devido à correria do cotidiano. Ao adotarem esses espaços, os artistas se aproximam do mundo real e diminuem a distância que se criou

Leonardo Zenha e Raquel Lopes, Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica- Xingu como experiências do sensível em direção a uma outra partilha do comum.

entre a vida prática e a prática artística; a cidade vai deixando de ser apenas estrutura física e passa ser um lugar de fluxo, criatividade, interatividade. Visto que a arte é algo imprescindível ao sujeito, ela se manifesta em resposta aos desafios do mundo, seja com um caráter de criação ou de 'consumo'/fruição.

É no cotidiano que as formas de percepção sensível se incorporam e ganham força social, do individual ao coletivo. Na maneira como vivemos nosso dia a dia, como experimentamos os espaços e as relações a nossa volta. A arte, contra a banalização do cotidiano, pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando-se sobre detalhes poéticos do cotidiano. [CAMPBELL, 2015, p. 25]

As práticas artísticas que são expostas em muros de diversas cidades trazem consigo reflexões que, como bem aponta a autora acima mencionada, podem não ser identificadas de imediato frente à dimensão do que nos cerca, por estarem em um ambiente inusitado, podendo haver uma perda nesse potencial reflexivo diante dos problemas sociais que elas tentaram expressar. Esse é um risco que não pode invalidar as tentativas, pois as práticas artísticas carregam consigo uma expressão forte de cada cultura em que se inserem, provocando influências sobre o que elas pretendem expressar, criar e cocriar.

Trazemos a seguir alguns caminhos trilhados como processos experimentais do pensar a arte, a política e a educação nessa interação com espaços inau-

ditos, envolvendo os sujeitos e as práticas nesses processos de deslocamentos individuais e coletivos, apostando em suas diversas reverberações.

DESLOCAMENTOS 1 – [DES] CAMINHOS DA ARTE EM EDUCAÇÃO COM PROFESSORES EM FORMAÇÃO NA TRANSAMAZÔNICA [URUARÁ/PARÁ]

Em atividades da disciplina Arte e educação, ministrada com estudantes do Curso de Pedagogia pelo PARFOR³/UFPA, no município de Uruará, na Transamazônica, estabelecemos como objetivos potencializar reflexões acerca dos saberes teóricos e práticos no campo da arte e da educação, por meio de estudos, observações, experimentações e intervenções na cidade. Na turma, havia uma média de 24 estudantes, e a disciplina ocorreu em uma semana inteira, nos períodos da manhã e tarde. Em tão curto espaço de tempo e com tantas possibilidades, optamos pelas artes visuais e das intervenções.

Optamos por autores que trabalham o cotidiano e as intervenções artísticas, refletindo os limites e possibilidades da escola, do nosso fazer em educação visando maneiras de subverter a lógica vigente, pois acreditamos na proposição de Rancière quando diz que “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que

intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” [RANCIÈRE, 2012, p. 17]. Essa proposta inicial, de certa forma, parte de um pensamento/fazer individual do professor, mas precisa de uma cumplicidade, uma adesão, um ‘cimento’ coletivo – que acontece em alguns momentos e, em outros, não.

Quando pensadas com base apenas em uma racionalidade técnico-instrumental ou colocadas de forma unilateral, essas propostas mais ‘desviantes’ têm grande probabilidade de não acontecerem ou de serem somente uma burocracia para cumprir um protocolo pedagógico; para se efetivarem como práticas artísticas significativas, precisam ter sua dimensão afetiva explorada, precisam tocar as pessoas. Por isso dizemos que saem do campo puramente racional para se alojarem e crescerem no campo do intuitivo e das “partilhas do sensível”. Assim, ao lado de reflexões, experiências sensoriais, apreciação de videodocumentários, leitura

de textos, debates mais conceituais, realizamos experiências do olhar e saídas/deslocamentos da sala de aula para diferentes espaços da cidade.

Toda essa sequência “didática” vivenciada teve como foco pensar outros modelos de arte ou de arte-educação para além do conhecido ou do usualmente praticado pelas escolas e seus currículos. Como já foi dito, esses deslocamentos também tiveram que ocorrer no método de pensar/fazer, repensando o campo da arte e educação a partir de elementos da posição dos sujeitos frente a seu território. Quando os estudantes foram provocados pelos textos, debates, documentários e o papel da arte ou a situação de cada um ou de todos nesse processo, foram surgindo outros olhares sobre a cidade, a rua e o território. Nesse “flanar” pela cidade com os celulares e máquinas fotográficas, era possível perceber um certo grau de apreensão dos sentidos e, ao mesmo tempo, a possibilidade de explorar espaços e lugares sob o ângulo da arte da imagem.

Fig. 1 - Sequência de fotos Flanar pela cidade. [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]





Fig. 2 - Sequência Flanar pela cidade [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]



Fig. 3 - Sequência Flanar pela cidade [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]

Outro ponto chave dessa experiência foram os elementos constantes nessa paisagem física e imagética. Em uma cidade construída ou cortada pela ditadura, como ocorreu ao longo da Transamazônica, suas contradições e fragilidades, o descaso com a saúde, a educação e até mesmo a forma da relação urbano/campo, na qual esses sujeitos foram socializados, se fazem presentes afetando seus modos de vida, as lutas diárias por sobrevivência e aqui, em específico, ganha destaque a luta pela formação na graduação em uma universidade pública.

Nessa construção de dispositivos [ARDOINO, 1998] e seus deslocamentos, refletindo sobre o papel da arte, o contexto, a educação para além da sala de aula e as possíveis formas de intervenção: instalações, exposições, murais, recitais, saraus e outras práticas/formas subversivas, foram surgindo discussões sobre o lugar e a participação de cada sujeito nesses espaços, com seus possíveis desconfortos e incômodos. Essa tomada de consciência da inseparabilidade entre arte e política tem muito mais a ver com uma percepção do sensível, uma consciência corporal, do que com uma decisão racional, pois a percepção de si no coletivo leva a uma percepção do outro como sujeito e não mais como objeto.

Algumas fotografias foram projetadas em tamanhos maiores, foram impressas e colocadas em

circulação novamente. Esse processo de manipulação das imagens no momento da sua captação e, depois, quando foram impressas, causou também novos deslocamentos, provocando olhares diferentes entre os estudantes.

Depois de algumas discussões e de análises das imagens, decidimos por uma intervenção na cidade com as fotografias [algo ainda inusitado e pouco comum], a serem colocadas nas praças por um mapeamento de possíveis espaços para a instalação de placas, com aproveitamento de madeiras encontradas nas caminhadas, sugestão de um grupo de estudantes.

Nesse processo de deslocamentos e intervenções pela cidade, foram se formando novas percepções dos sujeitos envolvidos. Convivendo com falta de estrutura, de suporte em saúde, educação e lazer, sem espaços como teatro, cinema ou museu, as pessoas podem ser sensibilizadas e começar a pensar provocações no campo da arte e da política; a experiência acima relatada evidencia que é possível, mesmo em condições adversas e pouco favoráveis em termos materiais, fomentar a construção de um novo comum a ser partilhado, proporcionado por reverberações em potencial de outras perspectivas no campo da arte e da educação.



Fig. 4 - Sequência Preparação da intervenção. [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642>]



Fig. 5 - Sequência Intervenção [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]



Fig. 6 - Sequência Intervenção [Fonte: Registros dos estudantes, 2017]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642>]

DESLOCAMENTOS 2 – EDUCAÇÃO, ARTE E POLÍTICA EM AÇÃO NA FLORESTA [RESEX RIO IRIRI] E NA CIDADE [ALTAMIRA]

A segunda experiência que trazemos aqui foi vivenciada no âmbito do Projeto de Formação de Professores Extrativistas da Terra do Meio – Magistério⁴.

Esse Projeto evidencia de modo muito radical o que estamos chamando de experiência de deslocamento, por vários motivos que não poderemos tratar aqui e por isso remetemos o leitor interessado a trabalhos mais específicos [especialmente PARENTE; LOPES; MILÉO, 2020]. Nosso relato incide em atividades desenvolvidas com os jovens extrativistas estudantes do Magistério na turma da Reserva Extrativista Rio Iriri, em duas ocasiões: nas aulas de Informática e Educação [em maio de 2019, na própria Resex] e na Instalação/exposição fotográfica *Povos que gritam por inclusão* [realizada na cidade de Altamira, em setembro de 2019].

O Magistério da Extrativista da Terra do Meio condensa, de forma bastante contumaz, a “gênese estética” partilhada pela arte e pela política, de que nos fala Rancière [2012], por se constituir medularmente como experiência educativa enraizada no cotidiano dos sujeitos implicados. Sua dimensão política é facilmente notável pelo sentido de afirmação de direitos que representou para as comunidades extrativistas quando conseguiram, por via da

mobilização popular, que a Universidade Federal do Pará assumisse sua implementação, garantindo a dezenas de jovens extrativistas a elevação da escolaridade em nível do ensino fundamental e a conclusão do ensino médio, na modalidade Magistério.

Até um pouco antes da decretação das áreas de conservação, em meados dos anos 2000, as populações residentes na Terra do Meio não tinham sua existência reconhecida, vivendo em quase completa invisibilidade, excluídas de praticamente todos os direitos sociais afirmados na Constituição Federal de 1988; para se ter uma ideia desse processo de exclusão, basta saber que as primeiras escolas foram ali instaladas, e com muita precariedade, apenas em 2008.

No contexto da disciplina Informática e Educação, nosso objetivo principal foi refletir sobre o conceito de Tecnologias da Informação e Comunicação [TICs] em relação com o contexto local, problematizando usos e formas de apropriação, problematizando as desigualdades existentes nas formas de acesso a esses dispositivos. Nesse roteiro, começamos a fazer dentro de dispositivos de ensino e aprendizagem alguns experimentos para entender a realidade do lugar de maneira coletiva e, em grupo, criar possibilidades de reinvenção, de usos transgressores dos dispositivos estudados. Com isso, conseguimos explorar modelos “alternativos”

Leonardo Zenha e Raquel Lopes, Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica- Xingu como experiências do sensível em direção a uma outra partilha do comum.

para usos das TICs, utilizando os conceitos de remix, audiovisual, música e arte.

Mesmo estando nas reservas extrativistas, que são locais muito remotos, os jovens que participavam do projeto já faziam usos de tecnologias, inclusive com computadores e aparelhos celulares, mesmo não havendo luz elétrica, nem tampouco internet [eles se valem de geradores]. Sabemos que os usos das tecnologias estão presentes em processos de organização social e produção da vida, desde o arado, passando pelos instrumentos necessários à retirada do látex, até as TICs [PRETTO, 2011], com internet, celulares e câmeras presentes no cotidiano de jovens e adultos, com diversas maneiras inventivas.

Um dos pontos nodais da discussão foi como fazer uso dessas tecnologias para potencializar processos identitários e repensar a inserção social desses

sujeitos e suas formas de vida, de luta e de afirmação de direitos. Assim, mobilizados pelo debate sobre temas que lhes são caros, os estudantes se envolveram de tal modo na ação/reflexão coletiva e crítica sobre o contexto educativo usando as TICs, na perspectiva identitária, por meio de técnicas da remixagem do audiovisual, que chegaram a criar produtos primorosos, misturando imagens já realizadas e outras produzidas ali no momento, trazendo elementos do seu dia a dia, de forma inusitada, surpreendente e profundamente autoral.

No final, conseguimos criar, com produção de “baixo custo”, seis videodocumentários produzidos e realizados pelos estudantes⁶, envolvendo temáticas que foram emergindo durante o processo de estudo, como a falta de postos de saúde para combater a malária, a falta de perspectiva de continuidade de estudos dentro das Resex, o transpor-



Fig. 7 – Sequência III Curta ANPED | Educação diferenciada na reserva extrativista da terra do Meio – Pará [Fonte: imagens de internet⁵]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021 [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642]

te escolar deficitário em barcos pouco seguros, os projetos de vida dos jovens, a questão do lazer e as condições de vida e de trabalho na região. Mesmo em pouco tempo, em torno de 10 dias, conseguimos trabalhar a potência dessa produção a partir do cotidiano desses jovens, cuja inventividade reverberou, para outros espaços, elementos de lutas e reivindicações envolvendo a arte e a política, trazendo algo do comum para o audiovisual, uma singular experiência de nova partilha do sensível no interior da floresta amazônica. Esses vídeos trouxeram elementos sobre as possibilidades que já estavam sendo utilizadas e que foram incrementadas por uma mensagem clara no audiovisual, a ser passada para além das fronteiras da Resex. E o mais vital: superando a ideia de que esses jovens fossem apenas consumidores, para se tornarem autores desse processo.

Esses resultados, mas especialmente os processos que os geraram, corroboram a afirmação de Campbell [2015] a respeito da possibilidade de contrainformação dessas produções como apropriação dos meios e da produção da informação para deslegitimar o estado de poder das mídias “oficiais”, pelo uso dos meios de comunicação; no caso presente, do audiovisual, mesmo que distante dos grandes centros urbanos. É como mais uma evidência dessa possibilidade, articulando arte e política de forma

bastante interessante, que apresentamos a experiência a seguir, protagonizada pelos mesmos sujeitos e alguns novos parceiros.

A intervenção *Povos que gritam por inclusão*, que aconteceu no espaço urbano de Altamira, em setembro de 2019, foi uma espécie de desdobramento da experiência com audiovisual vivenciada na Resex, em maio do mesmo ano. Os experimentos com as TICs produziram vários sentidos sobre as imagens na região e, a partir desse trabalho, vários pontos foram sendo problematizados pelos estudantes extrativistas, como o próprio Projeto Magistério, o acesso à escola, a invisibilização da região e de seus modos de vida, as formas de trabalho e de lazer e vários outros elementos do cotidiano dessas populações.

Aproveitando da presença de alguns desses jovens na cidade, por ocasião de um evento de reivindicação de direitos em que eles usariam alguns dos produtos criados nas aulas em maio, propusemos uma ação artístico-política a partir da própria vivência no Projeto Magistério, por meio da criação e cocriação de produtos/obras de arte, em que fossem mostradas suas subjetividades, a visibilidade e invisibilidade envolvidas nos processos políticos, com suas especificidades, contradições, dissensos.



Fig. 8 - Sequência Resex [Fonte: Arquivo pessoal dos autores, 2019]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642>]



Fig. 9 - Sequência Resex [Fonte: Arquivo pessoal dos autores, 2019]



Fig. 10 - Sequência Intervenção Cidade. [Fonte: Arquivo pessoal dos autores, 2019]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 82-105, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45642>]



Fig. 11 - Sequência Intervenção Cidade [Fonte: Arquivo pessoal dos autores, 2019]

Foram instalados cavaletes com as fotos. Houve execução de música local e também outras, executadas por outros artistas, como uma violonista que reinterpreto a canção *Rosa de Hiroshima*, trazendo singularidades como, por exemplo, referência à bomba de Hiroshima e ao processo de destruição da floresta amazônica. Esse remix trouxe novas indagações, um rompimento dos espaços/fluxos e novos olhares, subvertendo a lógica desses espaços.

A intervenção foi composta por imagens e apresentações de artistas interagindo na experiência vivida e pautando o poder inclusivo e transformador da educação em uma ambiente intercultural, trazendo para a cena pública novos atores e autores, num processo de diálogo e partilha do sensível, inclusive com a interação entre os habitantes da cidade em espaços inusitados para a educação escolar, como o bar e a praça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências em arte, educação e política aqui trazidas nos colocam a questão do compromisso epistêmico-existencial e tocam de muito perto aspectos implicados no nosso próprio fazer cotidiano, a que não costumamos prestar muita atenção, mas que concentram as possibilidades de concepção

e elaboração do que Rancière chama “paisagem nova e inédita” com novas formas, estabelecendo novas conexões a partir de novos ritmos. Evidente que, quando embebidos na atividade, não estávamos percebendo essas questões de forma racional e direta. Mas, desde o momento em que estabelecemos o processo de intervenção a partir desse *continuum*, trazendo-o para a cidade e reconfigurando-o por meio das instalações, ficou evidente o desafio da nossa implicação no processo, suas singularidades e desdobramentos. O que está posto é como o público que vê e partilha esse novo sensível tornado comum pode ser tocado.

Uma das ideias foi trazer para a cidade fotografias sobre o tempo em que estávamos fazendo o trabalho na Resex, ocupando espaços diferentes como o bar e a praça, experimentando como os sujeitos poderiam trocar percepções, revisitar e cocriar novas perspectivas. Nessas intervenções, estiveram presentes estudantes das reservas extrativistas, movimentos sociais que trabalham com povos indígenas e também moradores da cidade que não conheciam ou não conhecem as reservas extrativistas, mas têm sobre elas e seus habitantes pré-conceitos e julgamentos de valor.

Assim como a experiência em Uruará, essas vivências mostraram que o fazer artístico como ato político de projeção dos sujeitos na esfera pública

é uma forma de produção de saber, que responde a necessidades humanas mediante a construção de objetos de conhecimento, os quais, juntamente com as relações sociais, políticas e econômicas, compõem um conjunto de manifestações características de uma determinada cultura. Nesse contexto, o fazer artístico, como prática estética mas também como mecanismo de ruptura de uma certa ordem estabelecida, passa também a ser peça fundamental nos movimentos políticos, pois os coletivos que experimentam esse novo sensível passam a ter uma atitude reflexiva e ativa diante dos problemas sociais, o que pode contribuir para ressignificar a vida pela construção e partilha de um novo comum. <

NOTAS

- 1 VELOSO, Caetano. *Terra*. Rio de Janeiro: Phillips, 1978.
- 2 Disponível no site do artista: <http://www.ederoliveira.net/intervencoes#7>. Acesso em julho de 2020.
- 3 O Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica [Parfor] é uma ação da CAPES que visa induzir e fomentar a oferta de educação superior, gratuita e de qualidade, para profissionais do magistério que estejam no exercício da docência na rede pública de educação básica e que não possuem a formação específica na área em que atuam.
- 4 Este Projeto foi elaborado de forma colaborativa com as próprias comunidades demandantes e realizado por meio de parceria interinstitucional entre a Faculdade de Etnodiversidade da Universidade Federal do Pará [UFPA] e a Escola de Aplicação [EA/UFPA], com o apoio do Ministério da Educação [MEC] e das Associações de Moradores das áreas envolvidas [AMORA, AMORERI, AMOMEX, e AERIM], com início em dezembro de 2015 e término em dezembro de 2019. Seu principal objetivo foi a formação de jovens comunitários para atuar nas escolas das três Resex de Altamira [Riozinho do Anfrísio, Rio Iriri e Xingu] e adjacências, como professores dos anos iniciais.
- 5 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Z4Rkux-7ZA>. Acesso em 26/10/2020.
- 6 Uma dessas produções foi enviada e aprovada para o Festival de Curtas da Associação Nacional de Pós-Graduação em Educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Nilda. Sobre movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos. *TEIAS*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 7-8, jan./dez. 2003.
- ALVES, Nilda. Tecer conhecimento em rede. In ALVES Nilda; GARCIA, Regina Leite [Orgs.]. *O sentido da escola*. 5ª edição. Coleção Pedagogias em Ação. Petrópolis: DP et Alii, 2008.
- ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial [plural] das situações educativas e formativas. In BARBOSA, Joaquim Gonçalves [Coord.]. *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998. p. 24-41.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n.19, [online], 2002, p. 20-28. ISSN 1413-2478.
- CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Editora Invisíveis Produções, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 16ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CORDEIRO, L. Z.; LOPES, R.. Territórios do saber x territórios do viver formação docente em hetero-espços no interior da amazônia. *Pesquisa e Debate Em Educação*, v. 25, Juiz de Fora, p. 299, 2020.
- DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação [do] sensível*. 2000. Tese [Doutorado em Educação] – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- PARENTE, Francilene de Aguiar; LOPES, Raquel da Silva; MILÉO, Irlanda do Socorro. Pedagogia da Alternância na Formação de Professores Extrativistas: uma experiência na Terra do Meio, em Altamira/PA. *Humanidades & Inovação*, v. 7, n. 12, Palmas, 2020, p. 63-77.
- PRETTO, Nelson de Lucca. O desafio de educar na era digital: educações. *Revista Portuguesa de Educação*, 2011, v. 24, n. 1, Braga, Universidade do Minho, p. 95-118, 2011.

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

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

SANTOS, Edméa; WEBER, Aline. Diários on-line, cibercultura e pesquisa-formação multirreferencial. In LIMA, Maria do Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de [org.]. *Didática e Prática de Ensino na relação com a Escola*. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 2015. Livro 1, p. 1775-1786.

Disponível em: <http://uece.br/endipe2014/ebooks/livro1/205-%20DI%20RIOS%20ONLINE,%20CIBER-CULTURA%20E%20PESQUISA-FORMA%20C%87%20%83O%20MULTIRREFERENCIAL.pdf>. Acesso em 25/10/2020.

OUVIR O “GRITO” DE FRANS KRAJCBERG: REVERBERAR SUA LUTA

Listen the Frans Krajcberg’s “Cry”: reverberating his struggle

Escuchar el “Grito” de Frans Krajcberg: reverberar su lucha

> Luciana Benetti Marques Válio [UNICAMP, Brasil]

RESUMO A abordagem da obra de Frans Krajcberg neste artigo será realizada considerando a urgência do momento atual da pandemia do coronavírus. A partir de reflexões sobre a crise climática produzida em função das devastações das florestas, diante da possibilidade de chegada ao fim do mundo, falar da obra de Krajcberg é mais do que homenageá-lo, é uma maneira de procurarmos resistir à destruição que se apresenta cada vez mais vultosa. Assim, unir-se à voz de Krajcberg em defesa da Floresta Amazônica e de seus povos é uma forma ajudar a levar adiante sua luta e estabelecer possibilidades de sobrevivência e resistência.

PALAVRAS-CHAVE Frans Krajcberg, arte e natureza, Bienal de São Paulo

Citação recomendada:
VALIO, Luciana Benetti Marques. Ouvir o “grito” de Frans Krajcberg: reverberar sua luta. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 106-120, jul./dez. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45674] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC]
© 2021 Luciana Benetti Marques Valio.

ABSTRACT In this paper, the approach of Frans Krajcberg’s artwork will be carried out considering the urgency of current moment of the coronavirus pandemic. Based on reflections about the climatic crisis produced due to the deforestation of the forests, facing the possibility of reaching the end of the world, talking about Krajcberg’s artwork is more than honoring him, it is the way for us to resist the destruction which is taking place, presents more and more large. Thus, joining to Krajcberg’s cries in defense of the Amazon Forest and its indigenous people is a way to help carry out his struggle and establish possibilities for survival and resistance.

KEYWORDS Frans Krajcberg, art and nature, Bienal de São Paulo

RESUMEN En este artículo, el planteamiento del trabajo de Frans Krajcberg se llevará a cabo considerando la urgencia del momento actual de la pandemia del coronavirus. A partir de reflexiones sobre la crisis climática producida por la deforestación de los bosques, ante la posibilidad de llegar al fin del mundo, hablar del trabajo de Krajcberg es más que honrarlo, es una forma de resistir la destrucción que se está produciendo, cada vez más grande. Por lo tanto, unimos a la voz de Krajcberg en defensa de la selva amazónica y su gente es una forma de ayudar a llevar adelante su lucha y establecer posibilidades de supervivencia y resistencia.

PALABRAS CLAVE Frans Krajcberg, arte y naturaleza, Bienal de São Paulo

(Submetido: 31/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

* Luciana Benetti Marques Válio é Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: luvalio@yahoo.com

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 106-120, jul./dez. 2021 [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45674]

*Frans atendeu o chamado
e entendeu o seu destino,
que perseverante cumpre
com amor e indignação.
É a sua parte, sua maneira
luminosa de servir
mais que à vida da floresta.
à do homem que vive nela,
à do homem que vive dela.
Não é grito de guariba,
não é esturro de onça, nem silvo do Curupira.
É a mata pedindo ajuda.
A floresta é a tua casa,
Cuida dela com amor.*

Thiago de Melo

APRESENTAÇÃO E CONTEXTO ATUAL

Escrever mais um artigo sobre Frans Krajcberg requer uma explicação sobre sua necessidade¹. Krajcberg, além de consagrado nacional e internacionalmente enquanto artista, também reconhecido por sua atuação ambientalista, tem sua obra/vida vastamente documentada e descrita tanto em artigos acadêmicos, teses e dissertações como em reportagens na mídia, documentários/filmes, catálogos de exposições e demais publicações.

Apesar de tanto ser dito sobre ele, de maneira densa e instigante, parece que neste momento há uma urgência de que sua obra seja mais e mais enfatizada, para que seu “grito” de revolta, seu clamor por um cuidado pela Natureza e pelos Povos da Floresta, possa ser ouvido aos quatro cantos do mundo. Assim, falar da obra de Krajcberg, unir-se à sua voz em defesa da Floresta Amazônica e de seus povos, é uma forma de homenagear sua memória e ajudar a levar adiante sua luta.

A importância da discussão sobre a ecologia nas práticas contemporâneas das artes visuais torna-se cada vez mais intensa, porém, exatamente por causa de sua dissolução nessa poética, sua potência muita [sic] vezes é dissimulada, confundida ou simplesmente não identificada. Entretanto, é neste ponto que a obra de Krajcberg encontra o seu mais alto grau de permanência. Agente infiltrador, portador de questionamentos, defensor da natureza e de suas possibilidades de encontro e diálogo com a arte, a obra de Krajcberg representa um marco na investigação sobre o espaço e o uso que o homem faz dele. [SCOVINO, 2011, p. 45-47].

Na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, os trabalhos de Krajcberg marcaram a exposição enfatizando o caráter ecológico da proposta curatorial do evento.

O grito de Frans Krajcberg na defesa das florestas ecoa entre as 340 obras que povoam a 32ª Bienal de São Paulo. Aos 95 anos, o artista plástico polonês, que está

Luciana Benetti Marques Válio, Ouvir o “grito” de Frans Krajcberg: reverberar sua luta.

no Brasil desde 1950, fez uma exigência. Participaria sim, mas desde que o evento saísse na defesa das florestas, do território indígena e da vida do planeta. [...] “Onde está a arte?”, questiona. “É importante mostrar a barbárie contra o planeta. Lutar e alertar sobre a salvação da Amazônia.” [KIYOMURA, 2016].

Com isso, o visitante da exposição, ao adentrar no Pavilhão da Bienal, foi confrontado com a floresta de *Bailarinas*, *Coqueiros* e *Gordinhos*, denominações dadas aos trabalhos artísticos de Krajcberg da década de 1970-80, apresentados na 32ª edição. [Fig. 1] O conjunto dos trabalhos estabeleceu um diálogo entre o dentro e o fora do espaço arquitetônico, como se as árvores do Parque Ibirapuera contracenassem com a paisagem de Krajcberg, reforçando mais ainda o contraste. Tal impacto intencional foi elaborado a partir da proposta curatorial sob o título de *Incerteza Viva*, como uma provocação para refletirmos sobre as incertezas do momento. Para essa edição da Bienal, Krajcberg faz um apelo: “Bienal a favor da saúde do Planeta. Bienal de São Paulo.” [KRAJCBERG, 2016].

No caso, em 2016, mal se imaginava que as incertezas eram apenas um

prelúdio do período do que viveríamos hoje, em 2020. O curador da mostra, o alemão erradicado no Brasil Jochen Volz, fundamentou seus discursos em diversos autores que abordaram o tema da incerteza. Porém, ele justificou sua escolha pelo tema diante do que constatou, no ano de 2014, quanto às publicações de enfoque direcionado às problemáticas decorrentes das alterações climáticas, as quais alertavam sobre os impactos do antropoceno².



Fig. 1 – Franz Krajcberg, *Sem título* [Bailarinas], s.d. Esculturas de madeira de queimada e pigmentos naturais. 10 peças, dimensões variadas.
Fonte: Pedro Ivo Trasferetti, cortesia Fundação Bienal de São Paulo.

Dentre as publicações, apresenta-se aqui o livro de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, no qual os autores discorrem sobre o conceito de fim de mundo, analisando como a crise climática e as alterações no planeta provocadas pela ação humana podem ter explicações de diferentes pontos de vista. Assim, discutindo a partir dos pensamentos de Bruno Latour, Isabelle Stengers, entre outros, os autores nos convidam a olhar outras formas de compreensão do mundo, e como nós mesmos [ocidentais, modernos] nos deparamos com o mundo que se encontra hoje. Apresentando outras perspectivas, abrem possibilidades para acolhermos outras cosmovisões.

De maneira geral, a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, insistiu fortemente em sua proposta curatorial nas questões ambientais, com enfoque nas questões vinculadas à destruição da floresta Amazônica. Buscou enfatizar a relação entre arte e natureza, principalmente, por meio de referências e alusões aos povos indígenas. Assim, partindo da premissa da *Incerteza Viva*, Volz [2016b] propôs a incerteza como pertencente aos mais diversos campos da vida, ainda mais ao considerarmos que “as dimensões de como vivenciamos a incerteza se ampliaram radicalmente no curso da última década, em virtude do maior entendimento de um

mundo globalizado.” [VOLZ, 2016b, p. 7]. Sobretudo, agora, na globalização em situação de pandemia. Tal análise das incertezas de 2016 ressoa nos dias atuais e torna-se realidade à medida que os anúncios das catástrofes biológicas, das crises políticas e econômicas, das guerras, da fome e da miséria humanas presentificam-se num contexto de pandemia do Covid-19.

O contexto atual, já previsível em 2016, é abordado no evento: “Ainda que prognósticos de eventos futuros no planeta apresentem contradições, cientistas de todas as disciplinas clamam por ação imediata e pedem que a consciência coletiva se eleve em todo o planeta para enfrentar os desafios com que as sociedades se deparam nesse momento.” [VOLZ, 2016b, p. 8]. Estudos sobre possíveis pandemias já alertavam que o modo produtivo da agroindústria levaria à disseminação de novos vírus. Contudo, foram desacreditados, como no caso do pesquisador Rob Wallace³, por afrontar os interesses dessas indústrias, ao insistir nos alertas de perigos decorrentes da perda da biodiversidade, que ampliam as chances de surgimento de novos patógenos⁴.

Krajcberg, por meio de sua obra, manifestava sua revolta contra a destruição da biodiversidade, em função dos interesses econômicos e extrativistas. Ele, como outros artistas na 32ª Bienal, reuniram aquilo que Volz [2016a] descreveu como “uma in-

investigação para encontrar o pensamento cosmológico, a inteligência ambiental e coletiva e a ecologia sistêmica e natural.” [VOLZ, 2016a, p. 23]. Nesta busca, segundo o curador, “as obras de arte representam uma visão de mundo, e levadas a sério, podem oferecer a todos ferramentas e estratégias alternativas para uma vida na incerteza” [VOLZ, 2016b, p. 10]. O curador entende a proposta da mostra como um disparador, ou desestabilizador, ou um estímulo às alternativas que ultrapassam o campo da arte, ou seja, trata-se “[d]os inúmeros métodos de raciocinar e de fazer da arte e aplicá-los a outros campos da vida pública.” [VOLZ, 2016b, p. 10]. Se, em 2016, o contexto geral possibilitava que a Bienal se intitulasse de *Incerteza Viva*, a edição de 2020 apropria-se de um verso do poeta amazonense Thiago de Mello e lança como título do evento a frase *Faz escuro mas eu canto*.

Encarado mais como uma afirmação que como um tema, o título da 34ª Bienal de São Paulo, Faz escuro mas eu canto, é um verso do poeta Thiago de Mello, publicado em livro homônimo do autor em 1965. Em sua obra, o poeta amazonense fala de maneira clara dos problemas e das esperanças de milhões de homens e mulheres ao redor do mundo: “A esperança é universal, as desigualdades sociais são universais também [...]. Estamos num momento em que o apocalipse está ganhando da utopia. Faz tempo que fiz a opção: entre o apocalipse e a utopia, eu fico com a utopia”, afirma o escritor. Crivelli Visconti completa: “por meio de seu título, a 34ª Bienal reconhece o estado de angústia do mundo contemporâneo enquanto realça a possibilidade de existência da arte como um gesto de resiliência, esperança e comunicação”. [34ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2019]

Faz escuro mas eu canto é um tema que se encaixa perfeitamente no momento da pandemia atual, mais especificamente em relação aos desmatamentos e às queimadas da Floresta Amazônica e Pantanal. Essa frase remete à resiliência e à resistência não somente dos povos indígenas, que estão sendo fortemente atingidos pela falta de política de proteção às suas terras, suas culturas e suas vidas, mas a todos aqueles que de alguma maneira compartilham do desejo de um mundo mais justo, que privilegie a biodiversidade, com florestas e águas limpas e seus povos originais cuidando delas. Manter a utopia, a que Thiago de Mello se refere, é resistir e sobreviver.

Danowski e Viveiros de Castro [2014] descrevem as diversas compreensões de mundo que os povos originais têm sobre o fim do mundo. Além disso, os autores discutem os termos “Humanos” e “Terranos” e os relacionam com o conceito de “Modernos”, de Latour,

tudo isso para apresentar como os modos de viver dos mais diversos povos, apesar de todas as atrocidades cometidas pelos “Humanos”, estabelecem-se como imaginários sobre o fim do mundo ou os fins dos mundos.

Se a América indígena dos séculos XVI e XVII, representou, para os Humanos que a invadiram, um mundo sem homens - fosse porque eles a despovoaram objetivamente, fosse porque os homens que eles encontraram ali não se enquadravam na categoria dos “Humanos” -, os índios sobreviventes, os Terranos de pleno direito daquele Novo Mundo, se viram, reciprocamente, como homens sem mundo, náufragos, refugiados, inquilinos precários de um mundo a que eles não mais podiam pertencer, pois ele não mais lhes pertencia. E não obstante, eis que muitos deles sobreviveram. Passaram a viver em um outro mundo, um mundo de outros, de seus invasores e senhores. Alguns desses náufragos se adaptaram e “modernizaram”, mas em geral de maneiras que pouco têm a ver com o que os Modernos entendem por isso; outros lutam por manter o pouco de mundo que lhes restou, e esperam que, enquanto isso, os Brancos não acabem por destruir o mundo deles mesmos, dos Brancos, agora tornado o “mundo comum” - em um sentido nada latouriano da expressão - de todos os seres vivos. [DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 139-140]

Discorrendo sobre as possibilidades de sobrevivência, leia-se também de resistência, dos povos originais, sem perder de vista que [...] “é certo que o genocídio americano dos séculos XVI e XVII - a maior catástrofe demográfica da história até o presente, com a possível exceção da Peste Negra - causado pelo choque com o planeta Mercadoria terá sempre um lugar garantido entre os primeiros colocados,” [...]. [DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 138] -, os autores enfatizam o potencial de resistência dos Maya. Principalmente, porque aquele mundo que eles conheciam ou que a eles pertencia chegou ao fim. Aliás, passaram “por sucessivos fins-de-

mundo, de serem reduzidos a um campesinato pobre e oprimido” e ainda assim “sua população aumenta, sua língua floresce, seu mundo resiste, diminuído mas irredento” [DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 141]. Assim, ao viver na pele o fim do mundo, os Maya resistem e talvez

saibam melhor se preparar ou, pelo menos, saibam como fazer para resistir a serem engolidos pelo mundo que lhes nega a existência.

Estamos falando é claro, do Movimento Zapatista, esta rara revolta que é um modelo de “sustentabilidade” - sustentabilidade política também sobretudo. Os Maya, que viveram vários fins-de-mundo, nos mostram hoje como é possível viver depois do fim do mundo. Como, em suma, é possível desafiar o Estado e o Mercado, e fazer valer o direito à autodeterminação dos povos. Verdadeiros especialistas em fins do mundo, os Maya, como todos os demais povos indígenas das Américas, têm muito que nos ensinar, agora que estamos no início de um processo de transformação do planeta em algo parecido com a América do séc. XVI: um mundo invadido, arrasado e dizimado por bárbaros estrangeiros. [...] [DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 141-142]

Luciana Benetti Marques Válio, Ouvir o “grito” de Frans Krajcberg: reverberar sua luta.

Enquanto Danowski e Viveiros de Castro [2014] delineiam um exemplo de resistência, sobretudo aos interesses capitalistas do Estado-Mercado, há os que acham que resistir ao fim do mundo implica em comprar um *Bunker* ou uma ilha deserta para sobreviver a possíveis futuras pandemias e/ou guerras [nucleares e/ou biológicas]⁵. Assim, a tecnologia de ponta poderá salvar os poucos bilionários, caso a destruição em massa venha a se realizar no planeta. Com isso, somas extraordinárias são investidas em *Bunkers* de luxo para garantir refúgio em tempos apocalípticos. Imagem bizarra, de assustador individualismo, alarman-te sobre o comportamento de muitos dos responsáveis pela destruição da Floresta Amazônica. Refiro-me, obviamente, àqueles exploradores de minérios, pecuaristas e produtores de soja, os quais usurpam terras de floresta para beneficiar-se com sua destruição e enriquecerem diante da exploração da natureza e dos povos⁶.

A Floresta Amazônica neste cenário ganha mais importância, se ainda for possível dizer isso, devido à sua biodiversidade, que é justamente o maior fator para barrar e evitar a disseminação, ou a mutação, de novos vírus pandêmicos. Desnecessário repetir sobre toda a sua importância ecológica num sistema de manutenção da temperatura, sequestro de carbono e chuvas do sistema

planetário. Há uma relação sistêmica do meio ambiente; é fato que as queimadas na Amazônia afetam de maneira incisiva nos efeitos climáticos. Tanto que anoiteceu na cidade de São Paulo em plena tarde, em agosto de 2019, quando uma nuvem preta de fuligem da queimada da floresta foi desabar na grande cidade, fazendo o escuro⁷. Diante disso, como cantar?

Enfim, muitas incertezas permeiam o momento atual. Tão pouco ainda se sabe sobre quantos ainda irão morrer de Covid-19, ou de futuras pandemias decorrentes das atividades exploratórias humanas, assim como pouco se tem feito para reduzir a destruição dos biomas brasileiros. Isso posto, resistir, “gritar” e cantar mostram-se como ações urgentes para se manter presente neste planeta que faz escuro. Mas eu canto!

FRANS KRAJCBERG: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE UM AMBIENTALISTA

Se a edição atual da Bienal de São Paulo é convidativa ao canto, Krajcberg, ao longo de sua vida, insistiu em seu “grito”. De ambas as maneiras, o convite é à ação. À ação imediata para a proteção da Floresta Amazônica. Ainda que o cantar pareça inofensivo perto do “grito”, ambos mostram-se pertinentes neste momento.

[...] O verso de Thiago de Mello tem nos acompanhado através do aparentemente interminável estado de emergência que vivemos nos últimos anos. Ressoou com novos sentidos sob a luz fatal dos incêndios na Amazônia, pano de fundo trágico e premonitório para as manifestações que se espalharam pelo mundo contra a persistência de formas estruturais de racismo e preconceito, da desigualdade, de modelos de desenvolvimento não sustentáveis e da destruição programática do planeta como o conhecemos. O verso parece ainda mais apropriado agora, diante do novo coronavírus que torna essa realidade mais evidente e extrema. Agora, mais do que nunca, não podemos nos esquivar de olhar atentamente para dentro da escuridão de nossos tempos. Mesmo atravessá-los com os olhos bem abertos talvez não seja suficiente. Queremos transformar essa travessia em uma canção – uma canção que pode ser solitária ou coletiva, sussurrada ou gritada. E não nos deixemos enganar, é preciso coragem e força para cantar agora, junto e apesar de um mundo que parece dar tão pouco valor à vida de tantos, que segue desconsiderando obscenamente o bem comum em prol da manutenção de privilégios individuais. [VISCANTI; MIYADA; ZACCAGNINI; STOCCHI; ESTÉVEZ, 2020]

Dizer que Frans Krajcberg em sua vida fez de sua obra seu grito, significa que ele teve força e coragem para fazer dela um meio para a denúncia das atrocidades contra a natureza. A partir década de 1970, ele passa também a utilizar sua obra para alertar sobre a destruição da floresta Amazônica e também de seus povos. Com seu histórico de vida, sofrido durante a 2ª Guerra Mundial, Krajcberg busca na natureza a superação do trauma. Trauma da violência desenfreada do ser humano. Ao encontrar cura para seu trauma na exuberância da natureza brasileira, Krajcberg mais uma vez se defronta com outra violência do ser humano: as queimadas e o desmatamento da Floresta Amazô-

nica para a criação de gado, plantio de soja e exploração de minérios.

Assim, usa a sua arte como revolta contra tais ações dos seres humanos. Busca em seus trabalhos demonstrar a dramaticidade das queimadas, ao mesmo tempo em que apresenta a força e a exuberância da natureza, pois, mesmo após morta, a árvore se

mantém “viva” na forma de madeira. O artista utiliza como matéria-prima troncos, cipós e palmeiras ou outros elementos que seleciona após as queimadas.

Em conversa com João Meirelles Filho [2015], Krajcberg relata querer sua obra bruta. Não quer fazer arte para agradar. Sua intenção é chamar a atenção para a devastação que está sendo feita: “Agora eu gostaria de entrar em uma forma mais bruta, eu acho que tou [sic] entrando um pouquinho no bonito no meu trabalho... Começar a agradar, e eu não gosto disso. Gostaria mais de ser EU como eu sou, o impacto da arte bruta. A arte bruta natural, é nisso que eu quero chegar agora.” [KRAJCBERG, 1984, apud MEIRELLES FILHO, 2015, p. 24].

Durante a Guerra, sua família foi dizimada. Krajcberg foi o único que sobreviveu, assim como em seus trabalhos; os galhos e ramos calcinados, recolhidos após a queimada, são os que sobreviveram sem tornarem-se cinzas. Parece desse modo que a conexão dos sobreviventes, que assumem para si o poder denunciativo da violência/tragédia vivenciada, tornam-se vestígios da sobrevivência, marcados pela dramaticidade da violência a que foram expostos. Nesse sentido, a obra e vida de Krajcberg se misturam. E ele faz questão de enfatizar isso, afirmando-se como um revoltado com as atrocidades do ser humano. “Minha obra é um manifesto. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre. A destruição tem formas. Eu procuro imagens para meu grito de revolta.” [KRAJCBERG, apud BINI, 2011, p. 91]

Com sua vida marcada por grandes perdas, as biografias sobre o artista relatam que ele chegou no final da década de 1940 ao Brasil, sozinho e sem dinheiro. Primeiro, aportando na cidade do Rio de Janeiro e depois transferindo-se para São Paulo, posteriormente para o Paraná e de lá retornando para o Rio de Janeiro. Mas também morou em Itabirito, Minas Gerais e, por fim, entre idas e vindas da Europa, fixou-se na década de 1970 na cidade de Nova Viçosa, no sul da Bahia.

Em 1965, mais uma vez Krajcberg dançou e chorou ao deparar pela primeira vez com as florestas e os manguezais de Nova Viçosa [BA]. Emocionado pelo que estava à sua frente, espantado com tanta riqueza e movimento, ele relatou-me que se perguntou novamente: “como captar e expressar a vida dessas formas, a diversidade das espécies vegetais, as alterações ou vibrações que elas provocam em mim?”. O mangue o marcou expressivamente. Ele comentou que em rodas de conversas com colegas artistas e críticos de arte, sempre se falava e se discutia sobre tachismo, abstracionismo e, de repente, estava tudo ali, num imenso universo de poesia natural. [OLIVEIRA, 2015, p. 128]

Krajcberg encontrou-se com a natureza brasileira e com ela sentiu sua vitalidade recuperar-se. Assim, desde os primeiros anos no Brasil, a obra de Krajcberg relacionava-se diretamente com a natureza. Em 1951, Krajcberg ajudou na montagem da 1ª Bienal de São Paulo, e também foi escolhido pelo júri para expor suas pinturas. E em 1957, ganhou o prêmio de melhor pintor nacional da 4ª Bienal de São Paulo. Já em 1977, a edição da Bienal sofreu mudanças. Seu diretor artístico desde o início, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, falecera seis meses antes da exposição. A mostra teve seu formato alterado, das representações nacionais passaram a separar os artistas por temas. “Todas as manifestações visuais que envolviam a ecologia, o problema da paisagem, do meio natural - integrado ou não ao meio urbano e viário -, as reservas, a destruição e a conservação dessa mesma paisagem, agrupavam-se sob o tema A Recuperação da Paisagem.” [AMARANTE, 1989, p. 251]

Os trabalhos de Krajcberg estavam reunidos sob este tema, afinal ele foi “um dos primeiros artistas brasileiros a se preocupar com a natureza, muitos anos antes de o termo “ecologia” ser manchete nos jornais e assunto nos telejornais. Suas esculturas, transposições de formas criadas pela própria natureza, sempre estiveram livres das amarras de todos os ismos.” [AMARANTE, 1989, p. 251]. A relação que o artista estabeleceu com a natureza perpassava seu envolvimento com as tendências da arte. Krajcberg manteve-se fiel à sua luta, tendo sua obra largamente exibida em exposições nacionais e internacionais. Inclusive, ele recebeu o prêmio da Cidade de Veneza, durante a Bienal de Veneza de 1967. Participou de mais de 10 edições da Bienal de São Paulo⁸. Em sua biografia, é marcada a consolidação de seu envolvimento com a natureza e amadurecimento de sua poética. A prática artística de Krajcberg passou por alterações conforme sua ânsia por um maior estreitamento na sua relação com a natureza.

Minha obra é uma longa luta amorosa com a natureza, eu podia mostrar um fragmento dessa beleza. E assim fiz. Mas não posso repetir esse gesto até o infinito. Como fazer meu esse pedaço de madeira? Como exprimir minha emoção? Mudei minha obra sempre que senti ser preciso. Mudei? Não. Apenas encontrei uma outra natureza. Cada vez que ia a lugares diferentes, minha obra mudava. Eu recolhia troncos mortos nos campos mineiros e com eles fiz minhas primeiras esculturas, colocando-os com a terra. Eu queria lhes dar uma nova vida. Foi minha fase “naïve” e romântica. [KRAJCBERG, 2003, p. 30]

Luciana Benetti Marques Válio, Ouvir o “grito” de Frans Krajcberg: reverberar sua luta.

Em 1978, Krajcberg com Sepp Baendereck e Pierre Restany percorrem a bacia do Alto Rio Negro, a Noroeste do Amazonas, expedição da qual criam o Manifesto do Rio Negro, ou Manifesto do Naturalismo Integral, nas palavras de Restany [1987]: “Foi então que eu redigi o Manifesto do Naturalismo Integral, e Frans percebeu antes de mais nada essa mensagem da natureza como uma disciplina do pensamento, uma reordenação do espírito e dos sentidos em relação ao espaço-tempo mecânico da civilização urbana.” [...] [RESTANY, 1987, p. 13]. A partir dessa viagem, que dá ênfase a sua fase ambientalista mais acirrada, Krajcberg direciona sua produção para as questões da Amazônia. “É para a Amazônia que seu manifesto se dirige, o manifesto da Amazônia em seu contexto planetário.” [MEIRELLES FILHO, 2015, p. 15]. João C. S. Meirelles Filho [2015] analisa que a visita de 1978 à Amazônia tenha marcado a produção artística de Krajcberg. Contudo, foram as visitas à Juruena, no estado do Mato Grosso, que deram outra intensidade a sua produção artística.

A viagem à fronteira pioneira, ao Brasil Queimado, provoca-o [incendeia-o e o chamusca] de tal maneira, que sua obra se consolida e alcança o apelo internacional que almeja. Até então, a Amazônia que conhecera era a Amazônia Fluvial, em certa maneira, idílica e bucólica, com apenas feridas, aqui e ali, na

floresta. No norte de Mato Grosso, e nos percursos até Jurvena, verá a destruição em grande escala, o corpo da Amazônia queimado; e, mais, conviverá com este processo, diferentemente do papel de espectador-contemplador nas viagens fluviais na década de 1970. Em Jurvena ele age, entra na mata, na queimada, busca objetos, fotografa, participa do processo criativo com a Natureza. [MEIRELLES FILHO, 2015, p. 17]

Várias expedições levaram Frans Krajcberg a fazer coletas de materiais, resultantes das queimadas, no norte do Mato Grosso. João Meirelles Filho [2015] relata como acompanhou o artista na busca de vestígios e testemunhos para a criação de suas obras. [Fig. 2] Após as coletas, Krajcberg trabalhava com esses materiais em seu sítio, *Natura*, em Nova Viçosa, Bahia. Em seu ateliê, ele intensificava a dramaticidade de cada material recolhido utilizando a pintura com pigmentos naturais, algumas vezes retorcendo, queimando mais um pouco, instalando base e/ou sombra, para com isso intensi-

ficar o apelo que pretendia apresentar como seu “grito” de revolta contra a destruição.

Frans nos exige enxergar como banalizamos e ignoramos A Queimada. Quão é importante para nós, brasileiros, subjugar a floresta, controlar a natureza, a queimada como meio, caminho. E, como, neste processo, relevamos a presença dos povos originais e das populações tradicionais, como desperdiçamos a madeira e os recursos naturais. Depois de conhecer a obra de Frans, ninguém sentirá A Queimada da mesma maneira. [MEIRELLES FILHO, 2015, p. 17]



Fig. 2 - Frans Krajcberg, *Sem título [Coqueiros]*, s/d. Esculturas de madeira de queimada e pigmentos naturais. 62 peças, dimensões variadas. Fonte: Leo Eloy [EstúdioGaragem], cortesia Fundação Bienal de São Paulo.

Não escrevo, encontro imagens: essa é minha maneira de trabalhar. Meu alfabeto são as imagens vistas nas obras expostas, que devem, principalmente, ser ponto de partida para uma reflexão mais abrangente sobre o homem e sua relação com o meio ambiente... O planeta exige isso de nós. [KRAJCBERG, 2003, p. 34].

Neste momento, o planeta exige tantas coisas nós: revisarmos nosso consumo, nossos modos de vida, nossa relação exploratória com a natureza, nossas escolhas diárias que impactam diretamente nas paisagens ao nosso redor, dentre tantas outras ações que o planeta clama em tempos apocalípticos. O momento atual, de isolamento social, possibilita uma autorreflexão sobre os impactos de cada ação e dos percursos de nossas escolhas diárias. A tomada de consciência de todos esses impactos não, necessariamente, implica em uma mudança real de hábitos. Requer constante vigília e autodeterminação.

Para resistir e sobreviver, experiências que Krajcberg viveu intensamente, é necessário envolver-se com a Natureza. Esse é o canto que sobressairá ao escuro. Ao compreendermos que somos parte da Natureza e não proprietários, nos juntaremos à revolta de Krajcberg contra o desmatamento e destruição dos biomas naturais de todo o planeta. E assim homenagearemos sua memória, reconheceremos a luta de sua vida e realmente entenderemos o sentido de sua poética. <

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil [CAPES] - Código de Financiamento 001.

2 “O Antropoceno [ou que outro nome se lhe queira dar] é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da “epocalidade” enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de uma arma geofísica que está *inteiramente fora de nosso alcance* anular o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação: [...]” [DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 16].

3 Ver WALLACE, Rob. *Big Farms Make Big Flu*: Dispatches on Influenza, Agribusiness, and the Nature of Science. NY: NYC Press. 2016. [Em português: WALLACE, Rob. *Pandemia e agro-negócio: doenças infecciosas, capitalismo e ciência*. Tradução: Allan Rodrigo de Campos Silva. São Paulo: Elefante. 2020.].

4 Rob Wallace pesquisou a monocultura da produção de dendê na África e a relacionou como uma das causas da disseminação do vírus do Ebola. Ver WALLACE, Rob; WALLACE, Rodrick. Ebola, doença do colonialismo. Trad. Simone Paz. *Outras Palavras*. [s. l.], 2019. Disponível em <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/ebola-doenca-do-colonialismo/> Acesso em 15/7/2020.

5 Confira a reportagem publicada no jornal El País: MEGÍA, Carlos. Bilionários se preparam para o fim da civilização. *El País*, Internacional. [s. l.], 03 de agosto de 2020. Disponível em <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-03/bilionarios-se-preparam-para-o-fim-da-civilizacao.html> Acesso em 30 ago./2020.

6 Recentemente também foi publicada no Jornal Folha de São Paulo uma notícia sobre o aumento da renda dos pecuaristas com a pandemia. [TOLEDO, Marcelo; BARAN, Katna. Agronegócio bate recordes e amplia mercado apesar de pandemia de Covid. *Jornal Folha de São Paulo*, Mercado. Ribeirão Preto e Curitiba, 08 de agosto de 2020. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/08/agronegocio-bate-recordes-e-amplia-mercado-apesar-de-pandemia-de-covid.shtml> Acesso em 30/8/2020]. Há uma crítica bastante contundente sobre o assunto no Blog da Editora Elefante, na qual Tadeu Breda enfatiza os riscos da agroindústria com as novas pandemias, baseado nos estudos de Rob Wallace. [Ver BREDA, Tadeu. Nossa seleção industrial de doenças. *Blog da Editora Elefante*. [s. l.], 22 de agosto de 2020. Disponível em <https://www.editoraelefante.com.br/nossa-selecao-industrial-de-doencas/>. Acesso em 30/8/2020].

7 Sobre o acontecimento na data de 19 de agosto de 2019, ver TOLEDO, Karina. Pesquisadores descrevem trajetória do “rio de fumaça” que escureceu São Paulo. *Agência FAPESP*, Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo. [s. l.], 22 de agosto de 2019. Disponível em <https://agencia.fapesp.br/pesquisadores-descrevem-trajetoria-do-rio-de-fumaca-que-escureceu-sao-paulo/31280/> Acesso em 30/8/2020.

8 Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural, Krajcberg participou das seguintes edições da Bienal Internacional de São Paulo: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 6ª, 7ª, 8ª, 14ª, 15ª, 20ª, Brasil +500, 30 x Bienal, e 32ª. Ver FRANS Krajcberg. In ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg>. Acesso em 28/8/2020. Verbete da Enciclopédia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

34ª BIENAL DE SÃO PAULO terá início em fevereiro de 2020 com mostras individuais e performances. *Bienal de São Paulo*. [São Paulo], 20 de setembro de 2019. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post/7203>. Acesso em 30/8/2020.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto. 1989.

BINI, Fernando. A contribuição do fogo nas artes visuais. In SCOVINO, Felipe. *Frans Krajcberg*. Texto Felipe Scovino, Fernando Bini, Pierre Restany. Tradução Grupo Solución. São Paulo: Arauco Editora. 2011. p. 53-104

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie : Instituto Socioambiental, 2014.

KIYOMURA, Leila. As incertezas povoam a 32ª Bienal de São Paulo. *Jornal da USP*, São Paulo, Cultura, 14 de setembro de 2016. Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/as-incertezas-povoam-a-32a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em 30/8/2020.

KRAJCBERG, Frans. *Paisagens ressurgidas*. Curadoria: Denise Mattar. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

KRAJCBERG, Frans. *Um vídeo com Frans Krajcberg*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Vídeo, Online, 12", color. Disponível em <http://www.bienal.org.br/texto/2740>. Acesso em 30/8/2020.

Luciana Benetti Marques Válio, Ouvir o "grito" de Frans Krajcberg: reverberar sua luta.

MEIRELLES FILHO, João Carlos de Souza. Grito pela Amazônia: o encontro de Frans Krajcberg e Thiago de Mello. Publicado no website *O EcoAmazônia*, 05 de maio de 2011. Disponível em https://www.academia.edu/8399993/Grito_pela_Amazônia_o_encontro_de_Frans_Krajcberg_e_Thiago_de_Mello_2011_Acesso_em_30_ago./2020.

MEIRELLES FILHO, João Carlos de Souza. O manifesto do artista brasileiro Frans Krajcberg. Publicado no *Portal Envolverde*, 27 de janeiro de 2015. Disponível em https://www.academia.edu/10395653/O_manifesto_do_artista_brasileiro_Frans_Krajcberg_2015_Acesso_em_30_ago./2020.

OLIVEIRA, Uillian Trindade. *Frans Krajcberg*: história de vida e processo de criação. 2015. Tese [Doutorado em Educação] - Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

RESTANY, Pierre. Uma planta entre plantas. In KRAJCBERG, Frans. *Natura*. Textos de Antônio Houaiss, Pierre Restany, João Meirelles Filho. Rio de Janeiro: Editora Index. 1987. p.13-15

SCOVINO, Felipe. Frans Krajcberg. In SCOVINO, Felipe. *Frans Krajcberg*. Texto Felipe Scovino, Fernando Bini, Pierre Restany. Tradução Grupo Solución. São Paulo: Arauco Editora. 2011. p. 25-47.

VISCONTI, Jacopo Crivelli; MIYADA, Paulo; ZACCAGNINI, Carla; STOCCHI, Francesco; ESTÉVEZ, Ruth. Correspondência #8. *34ª Bienal de São Paulo*. [São Paulo], 08 de julho de 2020. Disponível em <http://www.bienal.org.br/post/8099>. Acesso em 30/8/2020.

VOLZ, Jochen. Incerteza Viva. In VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria [org.] *Incerteza Viva – processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016b. p. 07-11.

VOLZ, Jochen. Jornadas Espirais: Incerteza Viva. In VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia [org.]. *32ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva – Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016a. p. 21-27.

AS PELES DE IMAGEM DOS SONHOS YANOMAMI

The image skins of the Yanomami dreams

Las pieles de imagen de los *sueños Yanomami*

> Joana Mazza [Universidade Federal Fluminense, Brasil]*

RESUMO A obra de Claudia Andujar se destaca por trazer ao campo da arte o cruzamento entre arte, vida, ativismo, sensibilidade, subjetividade e poder de transformação. O impacto de Andujar vai além do campo próprio da arte, devido ao poder transformador que deriva de sua obra, beneficiando efetivamente os Yanomami. Entretanto, os Yanomami compartilham uma epistemologia e ontologia específicas, de forma que para articular a compreensão das subjetividades trabalhadas por Andujar, foi feito o cruzamento com a publicação de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Este artigo percorre essa costura, trabalhando as interconexões entre as obras e as questões sociais e políticas implicadas nelas.

PALAVRAS-CHAVE Yanomami, arte latino-americana, fotografia, Amazônia

ABSTRACT Claudia Andujar's work stands out for bringing to the field of art the interconnection between art, life, activism, sensitivity, subjectivity, and power of transformation. Andujar's impact is not restricted to the field of art, it goes beyond due to the transforming power that derives from it, effectively benefiting the Yanomami. However, the Yanomamis share a specific epistemology and ontology, so in order to articulate the understanding of the subjectivities worked by Andujar, a crossover was made with the publication of Davi Kopenawa and Bruce Albert. This article goes through this seam, working the interconnections between the works and the social and political issues involved.

KEYWORDS Yanomami, latin american art, photography, Amazon

*Joana Mazza é Mestra em Arte, Pensamento y Cultura Latino-americanos pela USACH [Chile] e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF. E-mail: joanamazza@id.uff.br

RESUMEN El trabajo de Claudia Andujar se destaca por llevar al campo del arte el cruce entre el arte, la vida, el activismo, la sensibilidad, la subjetividad y el poder de transformación. El impacto de Andujar no se limita al campo del arte, sino que va más allá debido al poder transformador que se deriva de él, lo cual beneficia efectivamente a los Yanomami. Sin embargo, los Yanomami comparten una epistemología y ontología específicas, de modo que, para articular la comprensión de las subjetividades trabajadas por Andujar, se hizo un cruce con la publicación de Davi Kopenawa y Bruce Albert. Este artículo comprende dicho nexo que trabaja sobre las interconexiones entre las obras y los temas sociales y políticos involucrados en ellas.

PALABRAS CLAVE Yanomami, arte latinoamericano, fotografía, Amazonas

(Submetido: 24/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:

MAZZA, Joana. As peles de imagem dos sonhos Yanomami. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 121-140, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45531>]

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Joana Mazza

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 121-140, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45531>]

INTRODUCCIÓN

La renombrada artista y fotógrafa Claudia Andujar es reconocida mundialmente por su trabajo con los Yanomamis, el cual, no se enmarca únicamente en el campo del arte y la fotografía, sino que su obra adquiere forma y transcendencia aportando al campo del arte la intersección entre arte, vida, activismo, sensibilidad, subjetividad y poder de transformación. El impacto de su obra va más allá del poder transformador del arte, beneficiando efectivamente a los Yanomamis. Sin embargo, ellos comparten una epistemología y ontología específicas, por lo que para articular la comprensión de las subjetividades trabajadas por Andujar en la serie *Sueños Yanomami* [1976], se hizo el cruce con la publicación de 2015, *La Caída del Cielo: Palabras de un Chamán Yanomami* [nuestra traducción para el título original *A Queda do Céu: Palavras de um xamã Yanomami*], escrita a cuatro manos por Davi Kopenawa y Bruce Albert. Este artículo recorre de forma transdisciplinar, trabajando en las interconexiones entre las obras y las cuestiones sociales y políticas implicadas en ellas.

1. INTRODUCCIÓN A *la caída del cielo*

Las palabras de Omama y las de los Xapiri son las que prefiero. Estas son más de verdad. Jamás iré a rechazarlas. El pensamiento de los blancos es otro. Su memoria es ingeniosa, pero está entremedio de palabras esfumadas y oscuras. El camino de su mente suele ser tortuoso y espinoso. Ellos no conocen de facto las cosas de la selva. Solamente contemplan sin descanso las pieles de papel en que dibujan sus propias palabras. Si no siguen su trazado, su pensamiento pierde el rumbo. Se llenan del olvido y se vuelven muy ignorantes. Sus decires son distintos de los nuestros. Nuestros antepasados no tenían piel de imágenes y en ellas no escribían leyes. Sus únicas palabras eran las que pronunciaban sus bocas y ellos no las dibujaban, de modo que ellas jamás se distanciaban de ellos. Por eso los blancos las desconocen desde siempre. [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75, nuestra traducción]¹

Davi Kopenawa Yanomami [Marakana, río Toototobi, 1956] es un chamán y líder Yanomami que asumió el papel de principal portavoz de su pueblo frente a Brasil y el mundo, en una lucha incesante por la protección de la cultura y de los territorios indígenas. Su experiencia personal está marcada desde muy temprano por los efectos de los contactos establecidos con el Servicio de Protección al Indio y las misiones evangélicas a finales de los años 50, cuando perdió la mayor parte de los miembros de su familia. En un segundo momento pasó por la interferencia del estado brasileño durante el período del gobierno militar, iniciado durante el gobierno de Emílio Garrastazu Médici [1969-1974] y que continuó durante el gobierno de Ernesto Geisel [1974-1979]. En ese período se desarrolló el Plan de

Integración Nacional, en el que se incluía la ambiciosa meta de construir la carretera Transamazónica y sus ramificaciones como la Perimetral Norte, cuya planificación cruzaba el territorio Yanomami. Como consecuencia de este proceso, ocurrió una masacre que acarrió la muerte de más de 8.000 nativos, de los cuales, a los Yanomamis se les calcula aproximadamente 2.000 víctimas fatales.

Como si no fuera suficiente, en este mismo período el gobierno implementó el proyecto de levantamiento de los recursos amazónicos Proyecto Radar de la Amazonia [RADAM – 1975], responsable por el descubrimiento de importantes yacimientos minerales en la región. La publicidad dada al potencial minero del territorio Yanomami, desencadenó una invasión progresiva de pirquineros, que se agravó a finales de los años 1980, y transformándose a partir de 1987, en una verdadera fiebre del oro. Es así como más muertes masivas siguieron ocurriendo debido al contagio con las enfermedades traídas por los colonos y trabajadores que entraron en estas áreas los años siguientes. En la actualidad, los Yanomamis sufren una vez más importantes pérdidas de sus miembros debido a la contaminación traída por los más de 20.000 pirquineros que entraron en sus tierras sin autorización, pero los daños no solo se restringen a la circunstancia de la pandemia mundial

relacionada a la COVID-19, sino que también a la aceleración de la propagación de otras enfermedades como la Malaria.

Davi Kopenawa sobrevivió a la destrucción de su tribu y de otras cercanas, cuyas experiencias lo llevaron a formar parte del movimiento de lucha por la demarcación del territorio Yanomami, concluida durante el gobierno del presidente Fernando Collor de Mello [1990-1992]. Fueron muchos años de lucha que también generaron recompensas. Para los Yanomamis, él logró demarcar un territorio más grande que Portugal y recibió el Premio Global 500 de la ONU para el medio ambiente. No obstante, la batalla de Kopenawa sigue activa, no solo porque las invasiones y ocupaciones ilegales siguen en este territorio, sino también porque cree que estamos inevitablemente caminando hacia la destrucción del planeta.

Su trayectoria para convertirse en chamán comenzó en Watoriki, donde se estableció después de un largo camino, el cual incluye la experiencia en una misión evangélica y la de trabajar como intérprete para la Fundação Nacional do Índio [FUNAI]. Aquí fue guiado por el “gran hombre” [patata thë] un renombrado chamán y su suegro, lo que le permitió desarrollar su vocación chamánica y una compleja reflexión cosmológica.

La caída del cielo: Palabras de un chamán Yanomami es el resultado de más de 30 años de conversaciones entre el etnólogo francés Bruce Albert y Davi Kopenawa, este contiene la misión de pasar a la “piel de papel” las palabras de los habitantes de la selva. Durante este proceso Kopenawa coprodujo este discurso, que va más allá de la denuncia, de la lamentación y que resulta en una exposición de la filosofía de los fundamentos de un mundo indígena, en sus aspectos ontológicos, cosmológicos y antropológicos. A Albert le quedó la tarea de transcribir y publicar lo que se transformó en la primera edición en francés en 2010, para posteriormente ser publicada la edición en portugués de 2015, en la cual se basa esta revisión y traducción realizada para este artículo.

2. LA ANTIANTROPOLOGÍA SEGÚN VIVEROS DE CASTRO

La edición en portugués cuenta con el prólogo de Eduardo Viveiros de Castro, en cuyas palabras refuerza la necesidad de preservar las reservas indígenas y selvas del país considerando el momento político y social de Brasil²: “Tal vez es hora de concluir que vivimos el fin de *una* historia, aquella del Occidente, la historia de un mundo dividido e imperialmente apropiado por las potencias europeas, sus antiguas colonias americanas y sus émulos

asiáticos contemporáneos” [2015, p. 17, nuestra traducción]³.

Según Castro, este libro presenta la inminencia de la destrucción del mundo causada por la civilización que se autoproclama la “delicia del género humano”, la que supone superioridad frente a la “superstición retrógrada” y el “animismo primitivo”, pero a su vez, jura fidelidad a la santísima trinidad del Estado, del Mercado y de la Ciencia [p. 24]. Castro reconoce el papel de Albert para entender la situación neocolonial e *hipercapitalista* que enfrentan las minorías étnicas en Brasil [2015, p. 33]. Como ejemplo, presenta una conversación que sucedió el día del indio de 1989 entre el general Bayma Denys [ministro jefe de la Casa Militar durante el gobierno Sarney] y Davi Kopenawa: “¿El pueblo de ustedes quisiera recibir información sobre cómo cultivar la tierra?” A lo que el valiente xamã contesta: “¡No! Lo que deseo obtener es la demarcación de nuestro territorio” [KOPENAWA; ALBERT, 2015 p. 35 nuestra traducción].⁴

Kopenawa sabe que el lenguaje que conocen los blancos no es el de la tierra, sino el del territorio y sus burocráticas delimitaciones. Por lo tanto, es necesario garantizar el territorio para poder cultivar la tierra. Desde esta perspectiva, “*La Caída del Cielo*” sería, en realidad, una especie de performance cosmopolítica o cósmico-diplomática, que

reúne no sólo las palabras de Kopenawa y Albert, sino que también de patata *thë*, así como de *Omama* y de los grandes chamanes ancestrales a través de los *xapiri*.

[...] Para nosotros, la política es otra cosa. Son las palabras de *Omama* y de los *xapiri* que nos dejó. Son las palabras que escuchamos en el tiempo de los sueños y que preferimos, pues son nuestras mismas. Los blancos no sueñan lejos como nosotros. Duermen mucho, pero sólo sueñan consigo mismos [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 37, nuestra traducción].⁵

Castro concluye que los blancos sueñan con lo que no tiene sentido: *en vez de soñar con el otro, soñamos con el oro*. También analiza la *Traumdeutung* desde el punto de vista que tiene Kopenawa sobre los blancos, donde reconoce la asociación de una proyección narcisista del Ego sobre el mundo, lo que, a su vez según los modernos, entre ellos Freud, era reconocido como la característica antropológica de los pueblos “animitas” [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 38].

3. LECTURAS EN LA PIEL

Davi nos cuenta que antes del contacto con los blancos, los nombres no eran dados por los padres, sino por los familiares, como tíos, tías o abuelos. Tenían el sentido de apodos y eran considerados un insulto cuando eran pronunciados ante la propia persona. Los Yanomamis aceptan tener esos nom-

bres, pero siempre y cuando estas palabras se quedan siempre a distancia⁶. En cuanto a la estructura familiar, mientras que los hijos son pequeños se les llama “*õse!*” [hijo/hija], y los padres y madres son

llamados “*napa!*” [madre], solo cuando los hijos crecen pasan a llamar al padre de “*hwapa!*” [padre] [KOPENAWA, 2015, p. 70].

Fue con la llegada de los blancos que se impuso la necesidad de nombrar a cada individuo⁷, durante su estadía en las misiones evangélicas le dieron el nombre de Davi. Intentaron darle otros nombres y apellidos que no lograron establecerse, hasta que cuando adulto conquistó el apellido Kopenawa a través de los *xapiri*, el cual está relacionado a su determinación de hacerse oír por el mundo.

El proceso de aprendizaje se da a través del contacto con los *xapiri*, siendo ellos los encargados de hacer la comunicación entre el chamán, *Omama* y los grandes chamanes ancestrales. Los *xapiri* son espíritus⁸ creados por *Omama*, estos acompañan a los chamanes desde niños, como fue el caso de Kopenawa. Primero se aparecen en sueños y luego también a través del *yãkoana*, que los lleva en imagen para el tiempo onírico.

Omama es el gran creado⁹, según la cosmovisión Yanomami. Antes de la llegada de *Omama*, la

tierra ya existía y era habitada por los hombres. Sin embargo, estos no dejaban de transformarse, se convertían en animales y presas, así como la tierra estaba en constante mutación. Hasta que un día el cielo cayó sobre ellos y *Omama* tuvo que crear una nueva selva y toda la biosfera. Sin embargo, *Omama* tiene un hermano que lo contrapone llamado *Yoasi*, este es el responsable por traer las enfermedades y la muerte. Los Yanomamis se consideran hijos de *Omama* y eventualmente llaman a los blancos de *Yoasi thëri*, que significa gente de *Yoasi*.

En el libro, Kopenawa relata una serie de sueños, pues es a través de los sueños que se da su conocimiento. Por lo tanto, es a través de estos relatos que trata de traspasar estos conocimientos, ya sean sobre los espíritus que habitan la selva, la relación con la presa, el proceso para convertirse en un chamán, etc.

La selva está viva. Solo va a morir si los blancos insistiesen en destruirla. Si lo logran, los ríos van a desaparecer bajo la tierra, el suelo se va a deshacer, los árboles se marchitarán y las piedras se agrietarán en el calor. La tierra reseca quedará vacía y silenciosa. Los espíritus xapiri, que descienden de las montañas para jugar en los espejos de la selva, huirán muy lejos. Sus padres, los chamanes, ya no podrán llamarlos y hacerlos bailar para protegernos. No serán capaces de espantar los humos de epidemia que nos devoran. No podrán más contener los seres maléficos, que transformarán la selva en un caos. Entonces moriremos, uno detrás del otro, tanto los blancos como nosotros. Todos los chamanes van a acabar muriendo. Cuando no exista más ninguno de ellos para sostener el cielo, este va a derrumbarse. [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. ó, nuestra traducción].¹⁰

La Caída del Cielo confronta el deseo por la acumulación de ganancias del hombre blanco y civilizado frente a la generosidad de los que viven en la selva, así cuestiona primero los valores que componen las relaciones sociales y después los daños en el planeta que esta codicia desenfrenada está causando [KOPENAWA; ALBERT, 2015]. El relato es claro, después de haber terminado con las demás selvas, después de vaciar las tierras y acumulado bienes apilados y guardados con llaves, ahora quieren hacer lo mismo en el territorio Yanomami. Pero el problema mayor es que esa codicia va a terminar por hacer que el cielo se derrumbe y todos morirán.

El libro es una alerta antes de que se termine arrancando hasta las raíces del cielo. Para sostener el cielo, hay que escuchar a los *xapiri*. Los antiguos blancos, que venían de Europa, en el pasado también escuchaban a los *xapiri*, sabían hacerlos

bailar y se convertían en chamanes, pero cuando empezaron a construir las ciudades, estos conocimientos se perdieron, quedaron olvidados en los libros y, sobre todo, fue un conocimiento combatido por los *Teosi*— como Kopenawa describe a los misioneros católicos y evangélicos.

4. OPINIÓN

Estamos ante un libro denso, cargado de rabia, pero también con la determinación de hacerse oír como un último recurso de sobrevivencia. Está claro que las preocupaciones que se presentan no se refieren solo a los Yanomamis y los pueblos amazónicos, sino que reconoce con gran claridad los rumbos que el planeta está tomando y la responsabilidad que la humanidad tiene en el camino hacia su destrucción.

La complejidad de la cultura Yanomami intenta ser develada entre estas casi 700 páginas, en cuya narración se traspasa cualquier noción lineal del tiempo. Sin embargo, existe un claro cuidado en presentar las múltiples capas de esta cosmovisión y su comparación frente al otro – o a nosotros – los civilizados occidentales.

No es posible pensar en ecología sin considerar la avaricia, el deseo de acumulación de bienes y principalmente el descuido con relación al otro. El cuidado con el medio ambiente comienza en la relación con sus más cercanos, pero también depende de aprender a escuchar los espíritus y la naturaleza misma.

Los chamanes, los hechiceros y los *xapiri* saltan hacia fuera de estas páginas con una potencia enorme, tal vez por efecto del tono de grito que

tiene el relato, aquí ellos parecen ganar vida con las palabras de Kopenawa y Albert, es como si quisieran liberarse de las palabras que los sujetan en las pieles de papel para aferrarse en la memoria de quien los lee.

5. INTRODUCCIÓN A CLAUDIA ANDUJAR

Claudia Andujar [nacida Claudine Haas; Neuchâtel, Suiza, 12 de junio de 1931] comenzó a fotografiar en busca de establecer una relación con el pueblo brasileño, país al que había emigrado tras perder parte de su familia en la Segunda Guerra Mundial. Antes había vivido en Nueva York, donde inició de forma autodidacta su carrera en la pintura. La fotografía fue entonces el instrumento utilizado para trabajar la relación con el otro y con ella misma, consecuencia del proceso de búsqueda por la identidad perdida y fragmentada de la historia de esta autora. Pintora al inicio de su carrera, ella pasó de la abstracción en sus pinturas hacia la fotografía documental, y pasó a trabajar para revistas como *Life*, *Look* y *Realidade*. Fue través de *Realidade* que comenzó a fotografiar a los Yanomamis en 1971. Este encuentro fue mucho más allá de una relación de trabajo y se convirtió en un proyecto de vida. A principios de los años 70, logró permanecer en la aldea por cuenta de una beca de la Fundación John

Simon Guggenheim y otra posterior de la Fapesp. Entre idas y vueltas fueron cerca de 30 años de fotografía en el territorio Yanomami. El eje conductor de su obra desde el principio era tratar de presentarlos como ellos se veían, así como retrató la dura realidad que asoló este territorio a partir de la introducción de empresas de construcción y minería en un plan desastroso del gobierno Médici.

A través de los Yanomami, reconoció su propia vulnerabilidad, intentó comprender una nueva visión de mundo, aprendió a luchar, así como luchó junto con ellos por la demarcación del territorio ocurrida finalmente en 1992, pero que se encuentra nuevamente en peligro con las acciones del gobierno Bolsonaro. La relación establecida es tan profunda que ellos la identifican por la palabra “*napa!*”, la cual corresponde a nuestra comprensión del término “madre” y no como “*napë*” – extranjero, palabra que viene del mismo origen que la palabra enemigo. Es importante resaltar que para los Yanomamis no existe identificación personal como en la cultura occidental eurocéntrica.

En 30 años que fotografió a los Yanomamis en su territorio, Claudia logró construir distintas formas de representación, así como una extensa colección fo-

tográfica. Gran parte de esta colección permanece inédita, incluso después de innumerables revisiones y publicaciones. Este período es complementado por el período de producción de la serie *Sueños Yanomami* y el reciente retorno al territorio. En 2021 se completarán 50 años del inicio de este recorrido.

La búsqueda por traer a su obra los elementos simbólicos de los Yanomamis inició efectivamente junto con el inicio de su trabajo junto a ellos, como por ejemplo, las imágenes donde utiliza la película infrarroja, y la consiguiente alteración de la percepción de la luz en estos casos, como presenta Rogério Duarte en un artículo para la revista *Studium* 12 de 2002:

Los espíritus auxiliares de los chamanes Yanomami, llamados xapiripë o hekurapë, aparecen primero a quienes los invoca en forma de luces brillantes. A poco revelan sus cuerpos minúsculos y resplandecientes, adornados con plumas blancas en la cabeza y abrazaderas de plumas de loros y papagayos. En ese universo, la luz asume una densidad simbólica que sumada a la especificidad del lenguaje fotográfico – luz y sombra – permite la expresión de un pensamiento interior. De esa forma, Claudia no fotografía “la luz”, sino la cultura, o incluso, los espíritus Yanomami. En su trabajo, es principalmente el diálogo entre la luz “material” y la luz “simbólica” lo que produce el resultado fotográfico [DUARTE, 2012, nuestra traducción].¹¹

La obra de Andújar está inserta dentro del campo del arte, pero también rompe fronteras como el de la fotografía, el de la antropología y el de la lucha política. En todo su trabajo con los Yanomamis, parece dialogar con ellos para crear las imágenes en conjunto que, sumados a su dedicación, sensi-

bilidad y la libertad intrínseca del campo del arte, resultan en una combinación única, capaz de acercarse a la cosmovisión Yanomami.

Es posible hacer un paralelo entre el cuerpo de trabajo de Andujar y lo que Viveiros de Castro denomina *perspectivismo*. La obra de Andujar se construye a partir de la “vivencia junto con” y “pensada junto con”. Estas caminan a través de las huellas dejadas por la lógica Yanomami y su cosmovisión. De alguna manera, así como en el libro de Kopenawa y Albert, estamos ante obras resultantes de múltiples puntos de vista, libres de un tiempo lineal y abiertas las palabras de *Omama* y de los *xapiri*.

La perspectiva es menos algo que se tiene, que se posee, y mucho más algo que tiene al sujeto, que lo posee y lo porta [en el sentido de tenir del francés], esto es, que lo constituye como sujeto. “El punto de vista crea el sujeto” – ésta es una proposición perspectivista por excelencia, la que distingue el perspectivismo del relativismo o del construccionismo occidentales, que afirman, por el contrario, que “el punto de vista crea el objeto”. [CASTRO, 2013, p. 82].

La imagen *Derrumbe del cielo / El fin del mundo* – de la serie *Sueños Yanomami* sugiere una fiesta *reahu*. Este es un importante ritual Yanomami que tiene la función de estimular los encuentros

y los espacios de diálogo entre las tribus amigas. Sin embargo, la reunión puede convertirse en un espacio de enfrentamientos. Es en esta ocasión donde suceden el wayamuu y luego el yãimuu, que van del anochecer al amanecer. Durante el wayamuu los jóvenes tienen la posibilidad de exponer sus puntos de vista y durante el yãimuu, lo hacen los ancianos y chamanes.

Fue Tiiri, el espíritu de la noche, que en el primer tiempo enseñó el uso del wayamuu y del yãimuu. Hizo esto para que pudiéramos hacer entender unos a los otros nuestros pensamientos, evitando así que peleáramos sin medida. Pero antes de eso, Tiiri, furioso, devoró a Xumbari, el ser de la alborada, para que él dejara de volver sin parar desde el origen del cielo, caminando delante de su sendero de luz. Desde entonces, el fantasma de Xumbari sólo puede interrumpir la oscuridad una sola vez, en el momento del día. Entonces, Tiiri dijo a nuestros ancestros: “¡Que esa palabra de la noche quede en el fondo de su pensamiento! Gracias a ella, ustedes serán realmente escuchados por aquellos que vengán a visitarlos”. [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 378, nuestra traducción]¹²

Es posible percibir el libro *La caída del Cielo* como un ejercicio de hacerse entender en el *reahu*. Allí Kopenawa, con el apoyo de Albert, señala sus preocupaciones respecto a cómo cree que la sociedad occidental

está a punto de destruir el planeta sin chance de retorno, es decir, sin chance de reconstrucción, lo que alcanza a todos, incluso a los Yanomamis. Es probable creer que Andujar comparte este

pensamiento, especialmente si consideramos la destrucción que la segunda guerra mundial y el Nazismo infligieron sobre su familia, por lo tanto, la vivencia con los Yanomamis ya representa un ejercicio de reconstrucción para ella de los lazos con el planeta y con los humanos. Esta reflexión trae la perspectiva de que el derrumbe del cielo en la obra de Andujar va más allá del espectro Yanomami, pero alcanza la acción de la humanidad como un todo.

Pero los blancos son gente diferente de nosotros. Deben encontrarse muy inteligentes porque saben fabricar multitudes de cosas sin parar. Se cansaron de andar y, para ir más rápido, inventaron la bicicleta. Después creyeron que aún era demasiado lento. Entonces inventaron las motos y luego los autos. En ese momento encontraron que aún no estaba lo suficientemente rápido e inventaron el avión. Ahora tienen muchas y muchas máquinas y fábricas. Pero ni eso es suficiente para ellos. Su pensamiento está concentrado en sus objetos todo el tiempo. No dejan de fabricar y siempre quieren cosas nuevas. Y así, no deben ser tan inteligentes como piensan que son. Temo que su excitación por la mercancía no tenga fin y ellos acaben enredados en ella hasta el caos. Ya comenzaron hace tiempo a matarse unos a otros por dinero, en sus ciudades, y a pelear por minerales o petróleo que arrancan del suelo. También no parecen preocupados por matarnos a todos con sus humos de epidemia que salen de todo eso. No piensan que así están estropeando la tierra y el cielo y que nunca van a poder recrear otros [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 418, nuestra traducción].¹³

Según la tradición Yanomami, el proceso de aprendizaje se da durante los sueños y a través del efecto onírico del *yãkoana*. Este último es una especie de polvo que se inserta en las narices con la ayuda de otro chamán más viejo, y para eso utilizan un largo tubo de madera. Este proceso se hace durante un

ceremonial chamán, y, después de tener contacto con el *yãkoana* el chamán entra en *éxtasis*, por un lado, llevado a un estado onírico, por otro lado, el cuerpo queda como si estuviera desmayado. A este estado se refiere Kopenawa cuando dice que está como un fantasma. La conciencia se separa del cuerpo y le aparecen *Omama* y los *xapiri*. Este ritual es practicado cada vez que quieren hacer alguna consulta, o simplemente alimentar a los *xapiri* y activar la protección espiritual del chamán.



Fig. 1 – Claudia Andujar. *Derrumbe del Cielo / El fin del mundo*, de la serie *Sueños Yanomami*, 1976. Fuente: Cortesía Galeria Vermelho

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 121-140, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poesis.v22i38.45531>]



Fig. 2 – Claudia Andujar, *Éxtasis*, de la serie *Sueños Yanomami*, 1974. Fuente: Cortesía Galeria Vermelho

Cuando un joven chamán todavía no conoce la imagen de *Omama*, los chamanes más viejos de su casa, abren su camino hasta él y le hacen descender por la primera vez. Así que él va llegando, queda deslumbrado por su belleza y su pensamiento luego se abre. Entonces piensa, admirado: “¡Haixopë! ¡Es la misma *Omama*, de quien yo solo sabía su nombre! ¡Como es bella, con sus voluminosos cabellos negros realzados con una tira de cola de mono cuxiú-negro y adornados con plumajes de un blanco resplandeciente! ¡Como su piel cubierta de pinturas de urucum brilla en la luz! ¡Como son espléndidos los pechos azules del pájaro *hëima* en los lóbulos de sus orejas y la cola de la arara roja aprisionada a sus adornos! ¡Somos bien feos comparados con él, y como nuestro cuerpo parece grisáceo!” [...] Fue lo que aconteció cuando mi suegro me hizo beber *yãkoana* por la primera vez. Quedé pronto en estado fantasma. Había tomado tanto polvo que ya estaba a punto de volverme otro. Había muerto bajo el efecto del soplo de los *xapiri* que los chamanes más viejos me habían dado con su polvo de *yakoãna*. Fue en ese momento que la imagen de *Omama* se reveló hacia mí. Entonces, luego yo mismo me torné espíritu, como su hijo, antiguamente. Así es. Si no nos volvemos otro con polvo de *yakoãna*, solo podemos vivir en la ignorancia. [KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 510, nuestra traducción]¹⁴

Kopenawa describe el efecto del *yãkoana* como el sueño de los espíritus, llevando a la imagen del chamán para conocer las cosas del tiempo de los antepasados, y las verdaderas imágenes del trueno, del cielo, de la luna, del sol y de la lluvia, así como la oscuridad y la luz. En este viaje espiritual, el chamán va hasta la casa de los espíritus, cada chamán tiene su casa donde sus *xapiri* cuelgan sus redes. Cuanto más fuerte y experimentado es el chamán, más alta es la casa, pudiendo quedarse por encima del cielo, junto con los chamanes ancestrales.

En la imagen *Éxtasis*— de la serie *Sueños Yanomami* de Andujar, vemos el cuidado en traer los tantos planos de estos viajes espirituales frente a un cuerpo en *éxtasis*, iluminado por la luz que emana

de *Omama* o de los *xapiri*, conduciéndolo hasta el cielo.

Según Kopenawa, lo único que mueve a los Yanomamis a la guerra es la muerte de los suyos. Ya sea por una flecha de tribus enemigas o por efecto de brujería. Los *xapiri* son llamados para darles protección

y acompañar a los guerreros. Así, cuando el guerrero está listo para el enfrentamiento está acompañado por las luces de esos espíritus y la imagen de *Omama*.

Es durante las fiestas *reahu* que los Yanomamis se despiden de sus muertos. Para la ceremonia, los huesos son separados de las carnes putrefactas, molidos y guardados en calabazas, dichas cenizas son parte de bebidas durante la ceremonia y también se reparten a los invitados del *reahu* para que las entierren en sus tribus. A los muertos se les olvida después de la despedida, salvo en los casos de los chamanes, que seguirán evocados por otros chamanes.



Fig. 3 – Claudia Andujar, *Guerrero de Tootobi* – de la serie *Sueños Yanomami*, 1976. Fuente: Cortesía Galeria Vermelho.

Los blancos esconden el cuerpo de sus muertos bajo la tierra, en lugares que llaman cementerio. Los vi con mis propios ojos. Ya nuestros mayores, desde el primer tiempo, enterraban o bebían las cenizas de los huesos de nuestros muertos. Los blancos no hacen guerra por sus cementerios. Nosotros, al contrario, sólo guerreamos por el valor de las calabazas de cenizas de nuestros difuntos muertos por enemigos. [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 443, nuestra traducción]¹⁵

En *Guerrero de Tootobi* podemos reconocer el movimiento ágil y luminoso de los *xapiri* en el entorno del guerrero, cuidadosamente preparado para la guerra. Por detrás de la figura humana está la presencia de una intensa luz, esta podría ser una referencia a *Omama* y, detrás de esta luz, vemos a siluetas de Yanomamis en algún ritual. Dicha imagen podría ser una referencia a los muertos que deben vengarse o quizá son los chamanes ancestrales, que al igual que los *xapiri*, están protegiendo al guerrero.

CONCLUSIÓN

La obra de Claudia Andujar es una de las más importantes de la producción artística contemporánea latinoamericana. La artista aporta al campo del arte con el entrecruzamiento de la fotografía documental, la lucha por los yanomamis, la investigación antropológica y el compromiso de integrar la vida, el activismo, la sensibilidad, la subjetividad y el poder de transformación. También es importante señalar que el impacto de Andujar no se limita al

campo del arte, sino que va más allá debido al poder transformador que se deriva de él, el cual contribuye eficazmente a favor de los Yanomamis.

Para comprender mejor esta obra, es necesario acercarse a la epistemología y ontología Yanonami, que solo fue posible de manera más amplia mediante la publicación de Davi Kopenawa y Bruce Albert. Este artículo se centra en relacionar las dos obras [o cuerpo de las obras], de manera que ambas se complementen para ayudar a recorrer las subjetividades que se derivan de ellas. Este cruce tiene por objeto evitar lo que Stengers [2012] presentó como la trampa de leer otra cultura bajo el sesgo de la categorización y, por lo tanto, realizar un proceso intrínsecamente jerárquico.

El párrafo anterior busca recorrer los mapas entregados por la artista y los autores citados, para que pueda entenderse como una especie de lectura acompañada del mapa al estilo de los antiguos piratas, pero en lugar de encontrar oro – aunque hay oro en la zona de los Yanomami y ese es el principal responsable de los problemas que enfrentan – el tesoro aquí es el propio hombre y su cultura ancestral, cuyas subjetividades nos llegan a través de la sensibilidad de Andujar.

En estas líneas no se pretende dar cuenta de la magnitud de los trabajos de Andujar, Kopenawa y Albert. Sin embargo, es un ejercicio cuidadoso que pretende articular cruces y conexiones entre las obras para enriquecer la lectura y estimular la aproximación a los Yanomamis. La atención a los pueblos de los bosques es especialmente urgente ante el desastre relacionado con la asociación entre las políticas destructivas del actual gobierno, la invasión masiva de mineros que no solo están contaminando el ecosistema, sino que también están propagando innumerables enfermedades entre los nativos, especialmente la malaria y la actual pandemia COVID-19. Esto significa que los Yanomami están en grave riesgo y junto con ellos el bosque amazónico, del cual son importantes guardianes. No sería exagerado decir que el riesgo nos afecta a todos, porque el Amazonas no sólo es el pulmón del planeta, como es el mayor difusor de agua en todo el continente a través de los verdaderos ríos suspendidos en las nubes que fluyen a través de gran parte de América Latina, sin embargo, es principalmente el corazón de la esperanza de un futuro reconectado con nuestro planeta. <

NOTAS

1 *En el original: As palavras de Omama e as do Xapiri são as que prefiro. Essas são minhas de verdade. Nunca irei rejeitá-las. O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não escreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso que os brancos as desconhecem desde sempre* [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75].

2 La situación política de Brasil con respecto a los pueblos indígenas solo ha empeorado. Recientemente el gobierno Bolsonaro editó una nueva medida provisional que devuelve al Ministerio de Agricultura la responsabilidad de la demarcación de las tierras indígenas. Antes estaba bajo la responsabilidad del Ministerio de Justicia a través de la FUNAI.

3 Talvez seja mesmo chegada a hora de concluir que vivemos o fim de uma história, aquela do Ocidente, a história de um mundo partilhado e imperialmente apropriado pelas potências europeias, suas antigas colônias americanas e seus êmulos asiáticos contemporâneos [CASTRO, 2015, p. 17].

4 En el original: *O povo de vocês gostaria de receber informações sobre como cultivar a terra? Ao que o impávido xamã*

replica: Não. O que eu desejo obter é a demarcação de nosso território [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 35].

5 En el original: [...] *Para nós, a política é outra coisa. São as palavras de Omama e dos xapiri que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham longe como nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos* [DANOWSKI apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 37].

6 La relación de los Yanomamis con las palabras es muy particular. Hay palabras que deben estar siempre cerca, presentes en los sueños y en las conversaciones, mientras que otras pueden existir, pero lejos de uno mismo.

7 La relación entre la individualidad y lo colectivo es completamente distinta de la tradición occidental/civilización, incluso la aldea es comprendida básicamente en una única gran casa circular, compartida por todos los miembros.

8 La palabra “espíritu” se utiliza para facilitar la comprensión en una cultura judaico-cristiana, pero no es exacta a la significación Yanomami.

9 Sería comparable al Dios cristiano con respecto al poder de creación, sin embargo, a diferencia de la versión católica, Omama no es el responsable exactamente por la creación del mundo, sino por la reorganización-organización y cuidado.

10 En el original: *A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não*

conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles para sustentar o céu, ele vai desabar [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 6].

11 En el original: *Os espíritos auxiliares dos xamãs Yanomami, chamados xapiripë ou hekurapë, aparecem primeiramente a quem os invoca na forma de luzes cintilantes. Aos poucos revelam seus corpos minúsculos e brilhantes, enfeitados com plumas brancas na cabeça e braçadeiras de penas de arara e papagaio. Nesse universo, a luz assume uma densidade simbólica que somada à especificidade da linguagem fotográfica – luz e sombra – permite a expressão de um pensamento interior. Dessa forma, Claudia não fotografa “a luz”, mas a cultura, ou ainda, os espíritos Yanomami. Em seu trabalho, é principalmente o diálogo entre a luz “material” e a luz “simbólica” que produz o resultado fotográfico* [Duarte, 2002].

12 En el original: *Foi Titiri, o espírito da noite, que no primeiro tempo ensinou o uso do wayamuu e do yaimuu. Fez isso para que pudéssemos fazer entender uns aos outros nossos pensamentos, evitando assim que brigássemos sem medida. Porém, antes disso, Titiri, furioso, devorou Xõemari, o ser da alvorada, para que ele parasse de voltar sem parar desde a jusante do céu, caminhando à frente de sua trilha de luz. Desde então, o fantasma de Xõemari só pode interromper a escuridão uma única vez, no raiar do dia. Então, Titiri disse a nossos ancestrais: “Que essa fala da noite fique no fundo do seu pensamento! Gracias a ela, vocês serão realmente ouvidos por aqueles que vierem visitá-los”* [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 378].

13 En el original: *Mas os brancos são gente diferente de nós. Devem se achar muito espertos porque sabem fabricar multidões de coisas sem parar. Cansaram de andar e, para ir mais*

depressa, inventaram a bicicleta. Depois acharam que ainda era lento demais. Então inventaram as motos e depois os carros. Ai acharam que ainda não estava rápido o bastante e inventaram o avião. Agora eles têm muitas e muitas máquinas e fábricas. Mas nem isso é o bastante para eles. Seu pensamento está concentrado em seus objetos o tempo todo. Não param de fabricar e sempre querem coisas novas. E assim, não devem ser tão inteligentes quanto pensam que são. Temo que sua excitação pela mercadoria não tenha fim e eles acabem enredados nela até o caos. Já começaram há tempos a matar uns aos outros por dinheiro, em suas cidades, e a brigar por minérios ou petróleo que arrancam do chão. Também não parecem preocupados por nos matar a todos com suas fumaças de epidemia que saem de tudo isso. Não pensam que assim estão estragando a terra e o céu e que nunca vão poder recriar outros [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 418].

14 En el original: *Quando um jovem xamã ainda não conhece a imagem de Omama, os xamãs mais velhos de sua casa abrem seu caminho até ele e a fazem descer pela primeira vez. Assim que ele a vê chegando, fica deslumbrado por sua beleza e seu pensamento logo se abre. Então pensa, admirado: “Haixopël É mesmo Omama, de quem eu só sabia o nome! Como é belo, com seus fartos cabelos negros realçados com uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro e enfeitados de penugem de um branco resplandecente! Como sua pele coberta de pinturas de urucum brilha na luz! Como são esplendidos os peitos azuis de pássaro hëima si nos lóbulos de suas orelhas e as caudais de arara vermelha presas a suas braçadeiras! Somos bem feios comparados a ele, e como nosso corpo parece cinzento!” [...] Foi o que aconteceu quando meu sogro me fez beber yãkoana pela primeira vez. Fiquei logo em estado fantasma. Tinha tomado tanto pó que já estava a ponto de virar outro. Tinha morrido sob*

o efeito do sopro dos xapiri que os xamãs mais velhos tinham me dado com seu pó de yakoãna. Foi nesse momento que a imagem de Omama se revelou a mim. Então, logo eu mesmo me tornei espírito, como seu filho, antigamente. Assim é. Se não viramos outro com o pó de yakoãna, só podemos viver na ignorância [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 510].

15 En el original: *Os brancos escondem o corpo de seus mortos debaixo da terra, em lugares que chamam de cemitério. Eu os vi com meus próprios olhos. Já nossos maiores, desde o primeiro tempo, enterravam ou bebiam as cinzas dos ossos de nossos mortos. Os brancos não fazem guerra por seus cemitérios. Nós, ao contrário, só guerreamos pelo valor das cabaças de cinzas de nossos defuntos mortos por inimigos [KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 443].*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Rogério et al. *Claudia Andujar – Yanomami: a etnopoética da imagem*. Disponível em: Web: <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/>. Acesso em 03/8/2018.

ANDUJAR, Claudia. *Portifólio - Galeria Vermelho*. Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/artista/49/claudia-andujar>. Acesso em 03/8/2018.

DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI GUARANI. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/yanomami/>. Acesso em 03/8/2018.

DUARTE, Rogério. Olhares do Infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar. *Revista Studium 12*, Instituto de Arte da UNICAMP. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>. Acesso em 03/8/2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAZZA, Joana. *Cruzando Fronteiras – Claudia Andujar*. Blog do Ateliê Oriente. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/cruzandofronteiras-claudiaandujar>. Acesso em 18/8/2018.

STENGERS, Isabelle; ARÁNGUIZ, Felipe Kong [traducción]. Reivindicando el animismo. *E-flux*, Journal #36, Julio 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

NO PÔR DO SOL, A CIGARRA VOA RETO, 2020.

Al atardecer, la cigarra vuela recta, 2020.

At sunset, the cicada flies straight, 2020.

> Wilka Sales [Universidade Federal do Pará, Brasil]*

Citação recomendada: No pôr do sol, a cigarra voa reto, 2020.

SALES, Wilka. No pôr do sol, a cigarra voa reto, 2020. Revista Poésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 141-150, jul./dez. 2021. [https://doi.org/10.22409/poesis.v22i38.45687]

Este ensaio/experimento surge a partir de inquietações e investigações sobre o meu projeto de pesquisa em Poéticas Visuais [2019] ampliando o campo de experimentações com a performance e seus desdobramentos e de que modo é possível identificar diálogos e cruzamentos entre corpo, memória e lugar na foto performance e vídeo performance, aplicando a intuição como método e destacando a relação com o passado, com a dimensão de experiência, com o corpo e com a imaginação.

Construindo uma liberdade intuitiva e experimental, vou criando auto-narrativas enviesadas entre passado -futuro, tempo/lugar afetivos e simbólicos, onde ocorrem os processos de criação das poéticas, através de experiências adquiridas com minha mãe e avó.

Observando o mundo delas, que também é o meu, vou apresentando fragmentos de leituras da natureza, fenômenos físicos, rastros de memória genealógica, num deslocamento, como propõe Paul Virilio, uma "telepresença distante, para além das aparências sensíveis". Para além das memórias imateriais, rituais diários, utilizo, ainda, a estrutura material para reconstruir um mundo pessoal, pautadas nas relações estabelecidas entre corpo e objeto.

(Submetido: 31/8/2020;
Aceito: 7/1/2021;
Publicado: 7/7/2021)

*Wilka Sales é artista visual, arte-educadora, vive entre Maranhão e Pará, é mestranda pela PPGARTES/ICA/UFGA na linha de pesquisa - Poéticas e Processos em Artes. E-mail: wilkasalesb@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0139-6476

Wilka Sales, No pôr do sol, a cigarra voa reto, 2020.

Rosteiros / Cadermos de Incidente

"No pó do pó, a cigarra voa reto!"¹²

• Poéticas sobre memória genealógica.

* Elementos:

- 1 - Pora da cigarra;
- 2 - Ervas;
- 3 - Vestido da minha avó - Antônia;
- 4 - Vassoura;
- 5 - Lamparina,
- 6 - Panelas de ferro de minha avó e bisavó;
- 7 - Fumaca / feço...



Os artrópodos têm um revestimento rígido e impermeável, formando um esqueleto externo.



Historicamente, a busca era a parteira,
a adrelinha, benzedeira ou a feiticera do
vilarejo. (FEDERICI, 2017, P.362).



Malva-relição para limpar
e varrer.
Banhos de alfazaca para acalmar
Cipó de varsaunha para benzer.

Alorop

MANUAL DE ENTOMOLOGIA AGRÍCOLA 379

Das 18 espécies, a mais comum é a *Heliothis zea*. Os ovos são de forma hemisférica, medindo cerca de 1 mm de diâmetro.

praga dos grãos (Pran- CARVALHO (1977), se da- do em Jaboti-...
deve-se região do "ca- será consequi- manual. controle des- dependendo de obra. ser os me- (peda, e as de lastas que restam os adu- ligstau. Estas lastas podem preparadas com 10 kg de melão, 100 g de água e 250 g de metonil a 21,5% aplicação em 1 hectare.

Fig. 10.32 - *Heliothis zea* (Bod.).

Tratando-se de uma praga que ataca a planta até 40 cm de altura. Geralmente, apresenta as asas anteriores cinza escuras e as posteriores brancas com manchas escuras. O acasalamento é feito logo após a emergência e a postura é feita ao anoitecer. Os ovos podem ser colocados em qualquer parte da planta, de preferência nos "cabelos" das espigas. A fêmea pode pôr, durante toda a sua vida, que é de 12 a 15 dias, de 400 a 3000 ovos, em média, 1000 ovos. O ciclo evolutivo completo é, em média, de 30 a 40 dias (Fig. 10.32).

Préjuízos: É uma praga bastante nociva ao milho, prejudicando a produção de três formas:

- atacando os "cabelos", impede a fertilização e, em consequência, surgirão falhas nas espigas;
- alimentando-se dos grãos leitosos, destrói os mesmos;
- os orifícios deixados dos grãos leitosos facilitam a penetração de micro-organismos, por questões técnicas, deve-se manter a limpeza das espigas.

- 15' Hemielitros com cuneo; corpo alongado; ocelos ausentes Miridae 17
- 16(14') Rostro curto, grosso e 3-segmentado 19
- 16' Rostro longo, 4-segmentado 19
- 17(16) 49 antenômero clavado ou fusiforme; dilatações 18
- 17' 49 antenômero não espessado; fêmeas Phymatidae 18
- 18(17') Corpo muito fino, hemielitros não divididos; pernas medianas e posteriores muito alongadas e finas Ploariidae 18
- 18' Corpo de forma diferente; pernas normais; hemielitros em Reduviidae 18
- 19' Tibias anteriores e posteriores com um sulco e tarsos, pernas densamente pilosas Pionerinae b
- a' sem essa combinação de caracteres Zelinae b
- b' 19 antenômero mais longo do que a cabeça c
- b' 19 antenômero mais curto do que a cabeça c
- c' cabeça com uma constrição atrás dos olhos; Triatominae c
- c' cabeça sem constrição atrás dos olhos; COREOIDEA c
- 19(16') Membrana do hemielitro com mais de 7 20
- 19' Membrana do hemielitro (LYGAEIDEA) 22
- 20(19) Glândulas odoríferas anteriores; 49 e 21
- 20' 59 urotergitos concavos 21
- 20' Glândulas odoríferas protergo base 21
- 21(20) Cabeça mais estreita Rhopalidae 21
- 21' Cabeça quase tão larga Coreidae 21
- 22(19') Corpo estreito; fêmeas dilatada Alydidae 21
- dos no ápice Aerytidae 21
- 22' Sem essa combinação 21
- 23(22') Ocelos presentes Lygaeidae 24
- 23' Ocelos ausentes 24
- 24(23') Margens laterais Pyrrhocoridae 24
- 24' Margens laterais Largidae 24

Suborden HOMOPTERA

Classificam-se nesta subordem, insetos terrestres, de tamanho variável, sugadores de seiva e providos de rostrinho. Compreende as cigarras (Fig. 3.22), cigarrinhas, pulgões e cochonilhas.

A cabeça é bastante variável nos diversos grupos. Os olhos são bem desenvolvidos e os ocelos, em número de dois ou três, presentes na maioria das espécies. As antenas são curtas, terminadas em três segmentos. O rostrinho é formado por um tubo trissegmentado, no interior do qual se alojam quatro estilêres (2 máxilas e 2 mandíbulas).

O tórax tem, em geral, o mesotórax mais desenvolvido, todavia na família

da Membracidae o pronoto é mais desenvolvido, prolongando-se sobre o abdome. As pernas, em geral, são ambulacórias, sendo que, em algumas espécies, o último par é saltatório. As asas, em geral, são membranosas ou tegminas. A maioria das espécies é alada, mas existem espécies polimórficas cujos machos são alados e as fêmeas ápteras.

O abdome apresenta, em geral, onze segmentos, sendo os três primeiros bastante reduzidos. É desprovido de cercos. Em alguns grupos encontram-se certos insetos como ovipositor e sí-funculo.

Anteriormente, o aparelho digestivo pode ocorrer nos demais insetos, por apresentarem-se na forma de câmara-filtro, isto é, uma câmara que envolve a parte inicial do mesentero e

Taeniothrips simplex - 06

Tainbeziobia theobromi - 06

Telenomus albico - 06

Tenebrio molitor - 06

Tenebroides no - 06

Tentecoris - 06

Termes sat - 06

Tetranych - 06

Tetranych - 371,

392, 544

Tetranych - 13

Thagon - 06

Thalys - 06

Thecto - 06

Theel - 06

Thel - 06

Ther - 523,

5

Thy - 06

Thy - nobia 06

Thy - teventris 06

Tis - palpalis - 468, 474, 476, 554

Tis - maurantii - 424, 434, 472

Tis - Gaff. citricidus - 452

Tis - es thoracicus - 446, 453, 58

uns dos - in castaneum - 593, 599, 607,

três sem 12

1. Pr
e-o fo
parte
no p
nh

Tribo - 06

Tribo - 06

Tribo - 06

Vatiga - 06

W - 06

X - 438

Xanthozona - anopyga - 210

Xylopsocoma - acinus - 419, 507

Z - 06

Zabrotes subfasciatus - 599

Zelus sp. - 209

Zulia entreriana - 380

* Bolha-curvo materna, Antonia dosilva Jales:
mulher do campo;
Parteira;
Rendeira;
terrosa quebranta,
bença
Afelusa, meiga e mistica
desde pequena, eu a via fazer xixi sem pi.

15'	Hemilítrios com túnculo; corpo alongado; pronoto diferente; ocelos ausentes	Miridae	17
16(14)'	Rostro curto, grosso e 3-segmentado (REDUVIOIDEA)		19
16'	Rostro longo, 4-segmentado		18
17(16)'	Número de segmentos do tubo digestivo; fêmur anterior		18
17'	Rostro curto, grosso e 3-segmentado; fêmur anterior		18
18'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		20
19'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		20
20'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		21
20'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		21
21(20)'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		22
21'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		22
22'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		23
23'	Hemilítrios não divididos; antenas curtas e filiformes; pernas curtas e filiformes; pronoto arredondado; margens laterais do pronoto voltadas para cima		23
24(23)'	Margens laterais do pronoto voltadas para cima		24
24'	Margens laterais do pronoto não voltadas para cima		24

Subordem HOMOPTERA

Classificam-se nesta subordem, insetos terrestres, de tamanho variável, sugadores de seiva e providos de rostró. Compreende as cigarras (Fig. 3.22), cigarrinhas, pulgões e cochonilhas.

A cabeça é bastante variável nos diversos grupos. Os olhos são bem desenvolvidos e os ocelos, em número de dois ou três, presentes na maioria das espécies. As antenas são curtas, setáceas. O rostró é formado por um lábio trissegmentado, no interior do qual se alojam quatro estilíferos (2 maxilas e 2 mandíbulas).

O tórax tem, em geral, o mesotórax mais desenvolvido, todavia na

família Membracidae o pronoto é mais desenvolvido, prolongando-se sobre o abdome. As pernas, em geral, são ambulacórias, sendo que, em algumas espécies, o último par é saltatório. As asas, em geral, são membranosas ou téguminas. A maioria das espécies é alada, mas existem espécies polimórficas cujos machos são alados e as fêmeas ápteras.

O abdome apresenta, em geral, onze segmentos, sendo os três primeiros bastante reduzidos. É desprovido de cercos. Em alguns grupos encontram-se certos apêndices como ovipositor e sí-funculos.

Anatomicamente, o aparelho digestivo pode diferir dos demais insetos, por apresentar-se na forma de câmara-filtro, isto é, uma câmara que envolve a parte inicial do mesôntero e

a parte terminal do proctodéu. Cigarras a essa disposição, o excesso de líquido sugado passa diretamente da parte inicial para a final do tubo digestivo, sendo eliminado pelo ânus em forma de gotículas. Por essa razão é possível aos homópteros a sucção contínua da seiva, pois só é aproveitada pelos insetos, um suco alimentar concentrado, de fácil absorção. As cochonilhas e alguns afídeos não apresentam vaso corral distinto.

Seu insetos terrestres e ríligas sugam a seiva das partes aéreas e raízes das plantas. Daí a sua enorme importância, pois além dos prejuízos diretos causados pela sucção contínua da seiva e das deformações e lesões produzidas nas plantas, os homópteros podem ser vetores de doenças de vírus, além de introduzirem substâncias tóxicas nas plantas.

A subordem Homoptera conta com cerca de 35.000 espécies descritas, distribuídas em 3 divisões, sendo as mais importantes:

- **Divisão Auchenorrhyncha** Compreende os homópteros com o rostró cuergido da parte inferior da cabeça, com antenas curtas e setáceas. As formas jovens e adultas são de vida livre.

- **Divisão Sternorrhyncha** Compreende os homópteros que apresentam o rostró, anteriormente, separado da cabeça, cuergido entre as coxas. Tem antenas desarticuladas ou não. As formas jovens e adultas, geralmente, são sesséis em relação às plantas em que vivem.

Divisão Auchenorrhyncha

Superfamília Cicadoidea

- **família Cicadidae**: É a família das cigarras, que se caracteriza, por apresentar três ocelos no vértice, em triângulo. As asas são membranosas, transparentes ou coloridas; têm o órgão sonoro situado no abdome, mais desenvolvido nos machos.

As cigarras adultas sugam os ramos novos das plantas, onde as fêmeas efetuam a postura endofiticamente. Os ovos nascem os ninhas que se aprofundam no solo para sugarem as raízes. As formas jovens se caracterizam pelo 19 par de pernas que é do tipo fossorial.

O desenvolvimento é bastante longo, podendo durar vários anos. As espécies brasileiras têm o desenvolvimento completo ao redor de um ano. As principais espécies são: *Guasará-guás (Olivier)*; *Guasará-de-sangue (Gral)* e *Guasará-fasciculata (Gerrard)*. Todas atacam inúmeras plantas, dentro elas, o castelão.

Majicanda septendecim (L.) é uma espécie americana que apresenta desenvolvimento completo ao redor de 17 anos.



Fig. 3.22 - Ordea Homiptera-Homoptera.

Em quase todos os Homópteros, principalmente nas formas jovens, apresentam, dentro do tubo do corpo, glandulas ceriparas e segmento produtoras de uma secreção cerosa abundante e de aspecto pulverulento. Em algumas espécies pode-se encontrar ainda, glandulas secretoras do seiva e de leoa.

Os homópteros reproduzem-se, em geral, por via sexuada oviparidade. Um tratamento desta subordem que ocorre com maior frequência a partenogênese. A postura é feita sobre folhas e ramos ou no interior dos tecidos das plantas. Os ovos são simples ou providos de um pedúnculo para a sua fixação. O desenvolvimento é paurometabólico.



Cacos de espelho, fragmentos da memória - detalhe foto performance, 2019.

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 141-150, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.45687>]



Rituais diários, técnica/ato de fazer xixi em pé, vídeo performance, 2019.



A vassoura exerce a mística da limpeza. Vó Tonica fazia suas próprias vassouras, vídeo performance, 2019.



O vento na lamparina, vídeo performance, 2019.

Na casa de minha avó até o final da década de 90, não tinha energia elétrica, Luz da lamparina, velas e lampiões, iluminavam os caminhos, dentro e fora. Foto performance, 2020.





Na boca da noite, no pôr do sol, o som da cigarra, foto performance, 2020.



O som da cigarra me faz lembrar de minhas origens, foto performance, 2020.



A fumaça, uma névoa do esquecimento que reaparece, foto performance 2020.

PÁGINA DE ARTISTA

ERAN ÒRÙN, 2021

> Lucas Soares [Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil]*

Citação recomendada: ZENHA, Leonardo; LOPES, Raquel. Deslocamentos arte-educativos na Transamazônica-Xingu como experiências do sensível em direção a uma outra partilha do comum. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 153-161, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48942>] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Lucas Soares.

(Submetido: 2/3/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

*Lucas Soares é graduado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF [Bolsa CAPES], possui pesquisa paralela à própria produção artística desenvolvida na linha de Estudos Interartes e Música. Tem como área de interesse reflexões sobre sintaxes espaciais e construções de memórias e lugares, pautadas nos estudos decoloniais. Artista Visual com atuação desde 2018. Email: lucassoaresarte@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4428-0633>

Lucas Soares, Eran Òrùn, 2021.

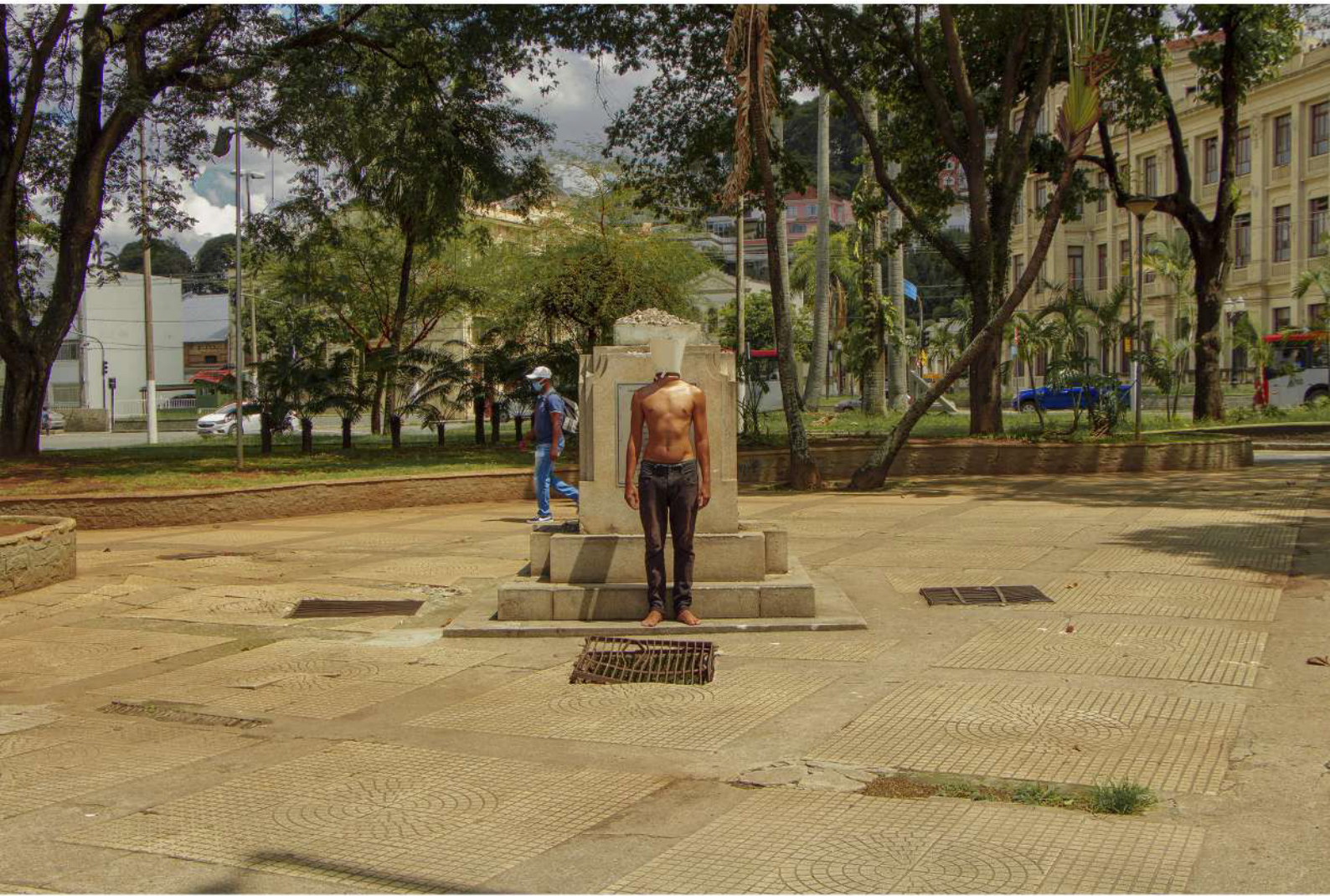
Eran òrùn, em lorubá “carne do[e] pescoço”, se materializa enquanto um gesto. A violência colonial histórica e do cotidiano vivido condiciona nossas percepções, saberes, corpos e olhares. A distinção entre a cabeça e o corpo de um indivíduo, desde sempre foi atribuída ao corpo negro [corpo-ferramenta] em antítese ao “corpo universal” [corpo-pensante]. Essa visão verticalizada, ocidental, se manifesta pela sublimação dos acontecimentos, nos fazendo olhar para cima mesmo quando as estruturas de poder nos condicionam a manter a cabeça abaixada.

Todavia, em lorubá, òrùn também é céu, mundo espiritual. Talvez o pescoço possa ser uma via de passagem entre as dores, os carregos, as afirmações e as buscas de diferentes estrelas do céu ensolarado que nos toca. A ação germina sobre o que restou do monumento dedicado ao empreendedor e escravocrata Bernardo Mascarenhas, localizado na praça Antônio Carlos, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Da pedra bruta a pedra broto, pelo caminho da impenitente saliva do mar de nossas diásporas.

Este ensaio faz parte da pesquisa de mestrado do autor, intitulada provisoriamente Monumento ao desvio: Experiências e reflexões sobre sintaxes espaciais como valores de estruturas narrativas de construção de memórias e lugar, em desenvolvimento no PPGACL da Universidade Federal de Juiz de Fora.

ERAN
ÒRÛN







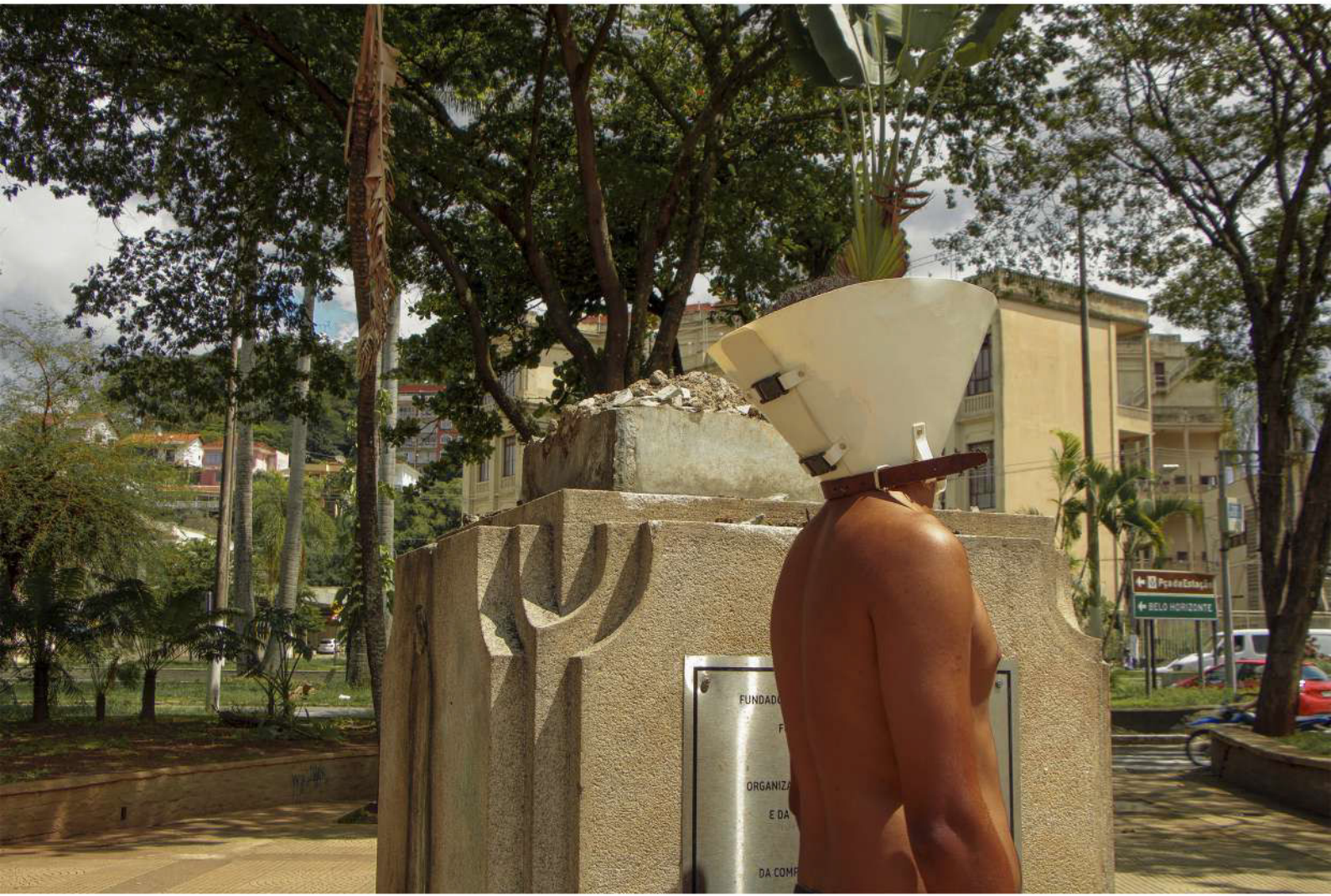
PLAQUE WITH INDETERMINATE TEXT, PARTIALLY OBLITERATED BY A WHITE CONE.



ND BRASILEIRA
INAS DE
"CED
CEDR (1883)
ASCA
JUIZ



ADOR... A INDUSTRIA TÊXTIL BRASILEIRA
FU... MINAS, DA FÁBRICA DE
"CEDRO" (1874)
ZA... CEDRO E CACHOEIRA" (1883)
MASCARENHAS" (1887).
EM JUIZ DE FORA,
NEIRA DE ELETRICIDADE E DA
NA HYDRO - ELÉTRICA DA
CA DO SUL (1888).
DO POR INICIATIVA DO VEREADOR





ENTREVISTA

ENTREVISTA COM RODRIGO BRAGA

Interview with Rodrigo Braga

Entrevista con Rodrigo Braga

> Claudia Tavares [Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil]*

Citação recomendada: TAVARES, Claudia. Entrevista com Rodrigo Braga. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 163-175, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49100>] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Claudia Tavares

(Submetido: 10/3/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

RESUMO Entrevista com o artista Rodrigo Braga partindo de seu trabalho em vídeo intitulado Tõnus. Para embasar a conversa, o trabalho Grande Budha, de Nelson Félix, e a ideia central do livro O Contrato Natural, de Michel Serres.

PALAVRAS-CHAVE arte, natureza, disputa, sujeito

ABSTRACT Interview with artist Rodrigo Braga based on his video work entitled Tólio. To support the conversation, the work Great Budha, by Nelson Félix, and the central idea of the book The Natural Contract, by Michel Serres.

KEY-WORDS art, nature, dispute, subject

RESUMEN Entrevista con el artista Rodrigo Braga basada en su trabajo en video titulado Tólio. Para apoyar la conversación, el trabajo Great Budha, de Nelson Félix, y la idea central del libro The Natural Contract, de Michel Serres.

PALAVRAS-CLAVE arte, naturaleza, disputa, sujeto

* Claudia Tavares é Doutora em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da UERJ. E-mail: claudia@claudiatavares.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6724-3061>

Claudia Tavares, Entrevista com Rodrigo Braga.

A intenção dessa entrevista – realizada no apartamento do artista, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, em 6 de março de 2018 – foi a de dialogar com o artista Rodrigo Braga sobre sua produção, que experimenta, tenciona e dialoga diretamente com forças da natureza. A conversa é norteada pela a ideia central do livro *O Contrato Natura*¹, do filósofo francês Michel Serres, que resumidamente sugere que os homens devem repensar a sua forma de interação com a natureza. Esse livro foi uma das balizas teóricas da minha tese, *Um Jardim em Floresta, a natureza como sujeito*², onde a hipótese principal é da arte estabelecer uma relação de simbiose com a natureza, acrescentando assim um novo paradigma nas relações já estabelecidas de representação, contemplação e ou intervenção na natureza. Esse paradigma propõe a interação entre arte e natureza, que convoca, além da visão, os outros sentidos do corpo a habitar essa relação. Propõe também a percepção do corpo da natureza, com sua fala própria, firmando-a como sujeito e não mais apenas como objeto.

As primeiras linhas escritas por Michel Serres no livro citado acima descrevem uma disputa entre dois inimigos que lutam num campo de areia movediça. O filósofo, inspirando-se na pintura de Goya, não deixa escapar que os dois lutadores

se enfrentam sobre um pântano e, assim, quanto mais se movimentam mais se afundam. Parte da série de Pinturas Negras, *Duelo a Garrotazos* se refere à disputa política como luta pelo poder entre os homens. Serres, no entanto, utiliza essa imagem para se referir ao momento em que nos encontramos enquanto humanidade em nossa relação com a Terra. A disputa entre os dois homens pintados, para ele, não se restringe à disputa no domínio específico entre os homens, mas sim entre humanidade e natureza. “A cada movimento, um buraco viscoso engole-os e ambos se enterram na lama gradualmente. A que ritmo? Isso depende da sua agressividade: na luta mais encarniçada, os movimentos mais vivos e secos aceleram o atolamento” [SERRES, 1990].



Fig. 1 - Francisco de Goya, Duelo a garrotazos, 1820. óleo sobre tela, 92 x 130 cm
Fonte: Acervo Museo del Prado

Chama a atenção para nós, espectadores, que ficamos de fora assistindo e apostando em um ou outro lutador, sem nos darmos conta do pântano. Fixamos nosso olhar nos homens e esquecemos de prestar atenção à natureza. “Em que areias move-danças nos atolamos em conjunto, adversários ativos e espectadores perigosos?”[SERRES, 1990]. O autor pressupõe uma sociedade que se funda no paradigma da dominação antropocêntrica da natureza, apontando o primado da espécie humana sobre

ela, que estabelece uma relação onde a natureza, com seus recursos naturais, é serva do homem. Seu pensamento, no entanto, vai muito além, nos provocando a pensar nas múltiplas crises contemporâneas que atravessamos, sejam elas ambiental, energética, alimentar, migratória, política, sanitária, militar e/ou econômica. E sem dizer explicitamente, entretanto, aponta que o conjunto de todas essas crises parece ter um mesmo ponto de partida: a situação de batalha entre humanidade e natureza.

Claudia Tavares, Entrevista com Rodrigo Braga.

Não posso deixar de pensar nas garras pontiagudas de metal que são fixadas no solo apontando para o tronco de uma árvore, mais precisamente um mogno. À medida que ela cresce, ameaçada por uma situação não natural e agressiva, o tronco da árvore terá que se adaptar a esse constrangimento. Trata-se de *Grande Budha*, trabalho de Nelson Félix, que em 1985 instala, na floresta amazônica do Acre, seis garras de latão, determinado pelas coordenadas 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W. Essa ação faz parte da obra Cruz na América, que inclui outras três ações entre os anos de 1985 e 2004. O processo de crescimento de uma árvore é muito longo e aos olhos humanos pode ser quase imperceptível pelo tempo que demanda. Por meio dessa interferência, Félix provoca um desarranjo na natureza: o confronto e o encontro de duas matérias, uma orgânica e outra inorgânica, vegetal e mineral. Uma inconstante e mutável, a outra estável. Confronta também duas naturezas sensíveis: as barras de zinco e cobre, elementos naturais, porém já processados, em oposição à natureza virgem da árvore, com sua força dirigida ao seu crescimento e à sua perpetuação. A floresta amazônica é um organismo altamente dinâmico, onde distintas espécies convivem e se organizam. A ação de Félix propõe uma interferência em uma das centenas de milhares de árvores que formam a floresta. “Uma árvore, neste

contexto, é um igual entre iguais; a floresta é uma imensidão cheia, construída por semelhantes³”. A floresta é um conjunto de diferentes que constitui um só. O artista age e se retira logo depois de concluída a ação, entregando a matéria tradicionalmente escultórica para o tempo-duração e tempo-clima, que vão tomar o lugar do artista e agir. Em uma floresta as árvores morrem e caem, enquanto outras nascem, ativando um ciclo dinâmico. *Grande Budha* deixa em aberto muitas perguntas: como a árvore vai responder a essa provocação? O metal rasgará o tronco da árvore em crescimento? Será possível voltar ao lugar exato passados muitos anos para acompanhar o desenrolar da ação? Como a floresta percebe essa intervenção? Todas essas perguntas que o trabalho propõe só encontram respostas no campo da imaginação e da suposição, e confirmam o poder da arte como campo de provocação e parceria compartilhada com a natureza, entendendo natureza como dimensão espacial e temporal. Os trabalhos do artista estão sempre acontecendo, não se limitam ao objeto esculpido e instaurado em alguma localidade, se expandem no tempo dilatado. A arte está no emaranhado do tempo e o pensamento é sobre o acontecimento. Félix sempre se refere a poesia como uma prática onde a certeza e a segurança não fazem parte, pois a poesia nunca sabe onde vai chegar. Assim como

suas obras que acontecem no tempo da imprevisibilidade, circularidade e instabilidade da natureza.

Em uma das cenas do vídeo *Tônus*, de Rodrigo Braga, vemos, de um lado, um braço sujo de lama apoiado ao chão, do outro, um caranguejo. Ambos estão interligados por uma pequena corda, que os ata e os impede de se afastarem um do outro. Eles lutam. O homem quer agarrar o bicho e o bicho quer morder o homem. A tensão é provocada pelo artista, um construtor de imagens, um interventor na natureza que provoca encontros entre seres, vivos e mortos, entre estados distintos da existência e de seu próprio corpo.

Estabeleço um paralelo entre esse trabalho, o Grande Budha de Nelson Félix e a questão levantada por Serres anteriormente. Penso que este trabalho de Braga trata, primordialmente, dessa disputa. Além da cena da luta com o caranguejo, vemos também, no mesmo vídeo, o corpo do artista em várias outras ações: tentando empurrar uma rocha; rolando no chão movimentando duas árvores por duas longas cordas enroladas em sua cintura; deitado numa canoa semi naufragada com um peixe abatido em seu ventre; novamente atado por um braço e uma perna a um bode em um duelo de forças. Ouvimos sua respiração cansada do esforço físico e alguns

gemidos de dor. Ouvimos também passarinhos, cigarras e o berro do bode. O bode cansa e se deita. Rodrigo também. O artista parece estar, com o uso de seu próprio corpo, em sua própria escala, propondo a pergunta: quem domina quem? Com esse trabalho em mente, procuro Rodrigo e o convido para uma conversa, que transcrevo aqui em formato entrevista.



Fig. 1 – Rodrigo Braga, *Tônus*, 2012, frame de vídeo.
Fonte: <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus>

Claudia Tavares, Entrevista com Rodrigo Braga.

AUTOR/A Então, Rodrigo, foi a partir do trabalho do Nelson Felix que eu comecei a pensar nessa parceira entre arte e natureza. Falo do *Grande Budha*. Ele ativou em mim uma série de questões. O que vai acontecer com o trabalho dele? Ele instala o trabalho ali e o deixa, sabendo que a natureza vai reagir. Por mais que ele não tenha essa preocupação, com o que vai acontecer, com o desenvolvimento, aquilo ali tem um desenvolvimento, vai acontecer alguma coisa. A Mesa que ele faz nos pampas, aquilo já cresceu, a esfera que ele deixa no mar, que em algum momento vai quebrar... Será que já quebrou, ou não? E aí eu comecei a pensar que não é mais uma questão de visualidade, trabalhar na natureza não é mais um olhar para a natureza, como a ideia de paisagem estética, é a ideia que se age com ela.

RODRIGO BRAGA Isso me ajuda a pensar também meu próprio trabalho. Você está certa.

A Essa ideia tem sentido pra você?

RB Tem sentido sim e amplia muito a discussão pra gente. Até porque você também, como fotógrafa, tem esse princípio do visual muito forte. Como eu, não só na fotografia mas na pintura lá atrás, que faz minha obra toda parecer pintura, no final das contas, imagem. Então, a gente ter essas outras visões mais ampliadas... evidentemente o trabalho é muito visual, mas como ela vai além, isso acho que o texto que vai falando também, né?

[...]

A Quando você começou a pensar, a interagir com os ciclos da natureza, com os espaço da natureza? Eu sei que tem a ver com seus pais, não é?

RB Sim, tem a ver com formação sim. Eu vou falar sobre a minha experiencia, já que a pergunta é direta assim. Porque dentro da ciência e da biologia, tem muita naturalidade em alterar a natureza. Um veterinário ou um biólogo, se ele precisar estudar um animal, ele vai e mata o animal para estudar, sem

frescuras e sem questões, porque para ele é um método científico que historicamente é estabelecido e aceito. Então, desde criança eu via meu pai, não nesses procedimentos específicos, embora ele já tenha feito, eu, enquanto criança, era um pequeno cientistazinho, fazendo pesquisas a ponto de pegar lagartixas, ou fazer enxertos com as plantas. Então essa operação na natureza já é algo da formação. [...] vem daí, não é Claudia. Mas também assim, sobre a observação, que é o que eu acho que te interessa, que o que a gente vive e vê de natureza é a natureza alterada eminentemente. Mesmo quando a gente vai a Amazônia, às vezes, nem sempre, o que você vai acessar lá são lugares trilhados, onde o homem já meteu a mão. [...] É pura observação do mundo. Na verdade, nós somos seres urbanos, duas pessoas que dialogamos com a natureza já alterada. Eu acho que é isso. E acho que essa discussão toda ecológica, que entrou pelo avesso na minha história, porque meus pais são defensores da natureza, são ecologistas históricos, minha irmã se tornou ecologista e eu não, mas eu lido com a natureza. Então quando eu vou trabalhar, eu não assumo nenhum papel de ecologista, pelo contrário, sou criticado por ser malfeitor dos animais e da natureza. E aí é quase uma situação de matar o pai, né? Uma questão aí já mais ampla, da minha psique talvez, que eu vou descobrindo que minha matéria prima, Paulo Herkenhoff até fala isso, que eu não sou um artista que... meu tema central não é a natureza, é o homem. O que eu faço é da perspectiva da alteração, o título do livro era Ciclos Alterados. Basicamente, minha perspectiva é que onde o homem põe a mão na natureza dá merda, fica ruim. Em vários trabalhos que eu fiz tem um pouco disso, inclusive o Tônus, que é uma briga de força com um caranguejo. Quem fere quem?

A Exatamente...

RB Eu dei uma palestra há dez anos atrás, a convite da Glória Ferreira, com Nelson Félix.

A Jura? Que lindo!

RB Lindo, foi incrível. Foi no Museu da Vale, uma das palestras mais incríveis que eu já dei, ou melhor, que eu já estive, porque eu ainda era meio verdinho, foi umas das primeiras vezes mesmo saindo de Recife para viajar e dar palestra, peguei o Museu Vale, com o auditório e quinhentas pessoas!

Claudia Tavares, Entrevista com Rodrigo Braga.

A Nossa, que medo...

[...] Aí, depois de eu falar, Nelson falou e houve uma pergunta para o Nelson.

RB “Nelson, a arte avilta a vida ou a vida avilta a arte”? Aí o Nelson responde: essa pergunta não é para mim, é para o Rodrigo! [risos], foi ótimo. É... é esse lado de quem avilta quem... então a gente se supõe superior, controlador dessa natureza, mas na hora H cria-se um musgo dentro de casa, na hora H deu um vento e muda tudo, a chuva destruiu o que você fez e tal, então é essa briga de força que está também no seu trabalho, dentro de um campo do incontrolável, não é? Do imprevisível, que até é previsível de certa forma, mas é essa co-autoria com a natureza que você fala. Eu acho um viés muito interessante do seu trabalho, e inclusive nessa coisa dos rios flutuantes, ou voadores, que você toma um conceito da biologia, da natureza em si. Já eu trabalhando lá com as mímeses, uma folha que parece um peixe, e que eu reproduzo isso. As inversões também de perspectiva.

A Sim, porque a mímesis vem da ideia da imagem, da fotografia, que também já toca em outro lugar.

RB Inclusive essa exposição “Agricultura da Imagem”, que vai abrir em Recife e que estava aqui no BNDES, o curador toca muito nisso, nas mímeses. O título é Agricultura da Imagem, nesse sentido que o Jeff Wall falava do fotógrafo agricultor.

A Eu gosto muito dessa ideia, do fotógrafo que vai criar a imagem.

RB É aquele que vai criar uma situação para fotografar.

[...]

A Tem uma coisa que eu fico pensando também, que no próprio Labverde, essa residência que vc fez e que eu vou fazer, tem uma proposta, um tipo de slogan que é algo “como a arte effects a natureza?”. Eles não usam o termo afetar, eles usam o termo effect, como se fosse um efeito, né? Assim como uma coisa cria efeito na outra. E aí eu fico pensando nesse lugar do artista, no lugar da proposta com a natureza, dessa natureza alterada, dessa natureza dominada... Você acha que a gente tem um lugar de defensor? A gente tem que ter esse lugar? Eu sei que tem alguns artistas que acham que sim, que a arte tem uma proposta ativista, de defender causas, etc. Eu não sou exatamente dessa praia, mas fico pensando o quanto isso ecoa pra você, se você acha que o artista ou a arte tem esse lugar de defesa do mundo, de defesa da natureza, dos gêneros, das raças...

RB: Isso é uma coisa que acabei pensando muito, dentro dessa forma de trabalhar que traz isso porque é essa coisa, filho de biólogos, ecologistas, irmã ecologista, cunhado ecologista...

A Você está cercado de ecologistas...

RB Sim, e aí é esperado de mim uma postura. Mas desde cedo, enquanto eu fui fazer o Fantasia de Compensação, aquele trabalho do cachorro há anos atrás, há uma conversa com os pais. E é curioso porque eles nunca foram contrários, sobretudo meu pai gosta de problematizar e debater tudo. Essa é uma questão que volta e meia me acontece e me ocorre, de me perguntar: e a ética disso? E o meu papel nisso tudo? Sou um cara que lida também com públicos, e lidar com as pessoas é ouvir as pessoas também. E é também ser confrontado, e o tempo todo eu sou confrontado nessa perspectiva da ética também, né?

A Você acha que isso ocorre principalmente pelo trabalho do cachorro?

RB Principalmente, obviamente. Mas...

A É o seu trabalho mais forte, não?

RB Sim, o mais forte. Mas olha, tem gente que não conhece o do cachorro e vem me questionar por outros. Bizarramente assim, as vezes trabalhos que são até fofos aparentemente, me causam problema. Tem um que usa penas de araras e papagaios, que causa problema.

A Qual tipo de problema? Tipo, você matou a arara pra pegar a pena?

RB Isso, de onde veio? Esse trabalho deu problema demais.

A Aí você que comprou ali...

RB Comprei ali não! Vai explicar o caminho que você faz, que está muito dentro do meu trabalho, que nada vem fácil assim... então essa discussão sobre meu papel nisso tudo passa mas eu mando meio 'pras cucuias'. Não é que eu desconsidere, mas eu acho mais importante nossa liberdade de criação.

A Pois é, porque eu penso que o lugar do artista não é o lugar do cidadão...

RB É mesmo, cidadão?

A Sim, a ideia de pensar no Sebastião Salgado, por exemplo, que vem com um papel messiânico de cidadão que deve salvar o mundo através das suas fotografias. Vou salvar o mundo, vou salvar a natureza...

RB Tem o Krajcberg...

A O Krajcberg talvez também...

RB É que ele sente a dor da natureza, mas é diferente porque tem a história da família dele, de violência a família, como fugitivo de guerra ele mesmo, uma família que foi queimada. Então ver a mata sendo queimada é outra entrada pro trabalho. Mas ambos têm esse sentido de dever.

A Mas esse lugar de dever, eu não acho que a gente tem que assumir esse lugar. Eu acho que a arte toca, provoca, ela te coloca num lugar mais confortável ou menos, mas...

RB É aquela velha questão, Claudia, eu acho que a gente propõe. Acho que nosso maior tesão de trabalhar com arte e fazer nossas ideias é propor. E essas questões ecoam na gente às vezes mais do que a gente imagina. Eu deixei de comer carne no meio de processo de trabalho, junto a vários outros motivos. Faz dez anos que eu não como animais grandes, eu como peixe, frutos do mar. Mesmo assim há umas escolhas dentro disso. Mas eu já dei palestras sem citar isso e já tive depoimento de gente que deixou de comer carne depois de ver uma palestra minha. Então isso ecoa de uma forma inesperada as vezes.

A Acho que muito mais do que no grito, do que na bandeira, né?

RB Eu acho. Porque aí que tá, a questão que aonde a gente opera, que é muito mais poderoso, é nesse ambiente sutil e subliminar. As vezes a gente toca mais pelo sentimento do que fazendo discurso.

Claudia Tavares, Entrevista com Rodrigo Braga.

Segundo alguns estudos ainda não totalmente reconhecidos pela ciência enquanto instituição global, estamos hoje na era do Antropoceno, a era geológica que sucede ao Holoceno. Como característica principal do conceito de Antropoceno, a humanidade enquanto agente vem causando radicais mudanças sistemáticas na natureza, em velocidade crescente, no tocante ao clima, ao solo, à vegetação, à água e à vida no planeta. Uma nova camada geológica é atribuída à presença de polímeros plásticos achados nas rochas, o que registra comprovadamente a ação humana na Terra. É uma nova era que se inicia em estado de alerta, causando risco ao futuro do nosso planeta e consequentemente à vida humana na terra. Michel Serres não se refere diretamente ao conceito de Antropoceno, na escrita de seu livro, mas já atenta para essa alteração no curso do planeta. É com essa ideia de fundo que venho pensando, mesmo sem utilizar o termo, em relacionar arte e natureza. Se o planeta muda, a vida muda junto e, consequentemente, a maneira de fazer e pensar arte é afetada por essa mudança. Encontro base, a partir do livro de Serres, para pensar numa mudança de atitude artística em relação à natureza. No entanto, os artistas escolhidos aqui não se colocam como agentes ativistas de uma bandeira ecológica. Entendo a contaminação da arte pelas ciências como uma ampliação do escopo de pesquisa, não necessariamente como ponto de partida

para uma atuação artística, mas como um campo ampliado de conceitos estéticos e científicos. Tanto a arte como a ciência não buscam a verdade, mas sim as evidências e possibilidades, embora a ciência lide com resultados concretos e gráficos demonstrativos e a arte lide com a sensibilização.

Acredito que é no gesto artístico, nos deslocamentos propostos, nas provocações sutis que reside a força da arte contemporânea. A arte afeta, não procura efeito. Sua metodologia é distinta da ciência, embora possa se alimentar de dados científicos. Sua natureza é política em si, independente de bandeiras levantadas. Não tem a função de transmitir mensagens, nem de atingir resultados previamente estudados, deixa isso para outros campos de conhecimento e atuação. A meu ver a arte de Rodrigo Braga conjuga com esse pensamento, e o artista, em um texto que escreve sobre a Amazônia, provoca:

Quem sabe artistas que versam experiências ambientais não teriam um senso estético mais voltado a sentidos um tanto ou quanto mais sutis do que apenas o inicial prazer da satisfação retiniana? Ou seja, seria possível que os artistas e as artistas se seduzissem não tão somente pelo visual ou o analítico, mas que explorassem sensações mais abrangentes, como quem quer adentrar com a pele, sentir os odores e sabores, ouvir os

pequenos seres, estar e pensar a sós, sob um tempo dilatado, sobre todas as evocações sensíveis que um igarapé proporciona? As terras extremamente irrigadas, os vapores, as chuvas densas, a água por si, enfim, além de um grande berçário, poderiam ser metáforas para a gestação geral de seres, ou para a gestação de ideias, de criação de mundos como princípio?⁴ <

NOTAS

- 1 SERRES, Michel. *O contrato natural*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- 2 TAVARES, Claudia. Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito. Revista Concinnitas. Volume 20, número 35, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2019.44875>
- 3 <http://nelsonfelix.com.br/obras/cruz-na-america/>
- 4 Braga, Rodrigo - Amazônia lugar placenta em <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia-lugar-placenta>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Rodrigo. *Amazônia lugar placenta* em <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia--lugar-placenta>

SERRES, Michel. *O contrato natural*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

TAVARES, Claudia. Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito. *Revista Concinnitas*. V. 20, N. 35, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2019.44875>

PÁGINA DE ARTISTA

BICICRUZE MIL GRAU, 2021

> Andressa Boel [Universidade Estadual de Campinas, Brasil]*

Citação recomendada:

BOEL, Andressa. Bici-
cruze mil grau. Revista
Poiésis, Niterói, v. 22,
n. 38, p. 177-189, jul./
dez. 2021. [[https://
doi.org/10.22409/
poiesis.v22i38.48972](https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48972)]

Este documento
é distribuído nos
termos da licença

Creative Commons
Atribuição-NãoComer-
cial 4.0 Internacional
[CC-BY-NC] © 2021
Andressa Boel

(Submetido: 4/3/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

CRÉDITOS

Concepção e coordenação da Bicicruze ANDRESSA BOEL

Criação das Bicis ÉRIC, TALISON E RICK

Montagem das Bicis CLEVERTON

Imagens ANDRESSA BOEL, THIAGO PAULINO

Bolsa de Incentivo à pesquisa de Doutorado CAPES

Incentivo à residência e ateliê Bicicruze PROGRAMA MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA DE
UBERLÂNDIA, MG.

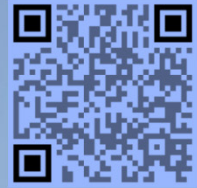
* Artista e pesquisadora. Doutoranda pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas [Unicamp]. Cursou Graduação em Artes Visuais [2014] e Mestrado em Artes [2016] na Universidade Federal de Uberlândia [UFU]. Integra o Grupo de Estudos sobre Arte Pública [GEAP-BR], o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem [GPPI-UFU] e também atua em ações diretas e artísticas em grupos “bicicleteiros”, tais como Vira-Latas, Catraca Negra e Ovelhas Negras. Mulher, Vegan, “bicicleteira” e “rueira”, o que impulsiona e inspira o seu “fazer” artístico em diversas linguagens, tais como fotografia, desenho, tatuagem, pintura, performance, escultura, instalação, site-specific-art, time-specific-art, projetos colaborativos e principalmente gambiarras sadias. E-mail: andressa.boel@gmail.com; ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9851-2108>

Andressa Boel, Bicicruze mil grau, 2021.

BICICRUZE

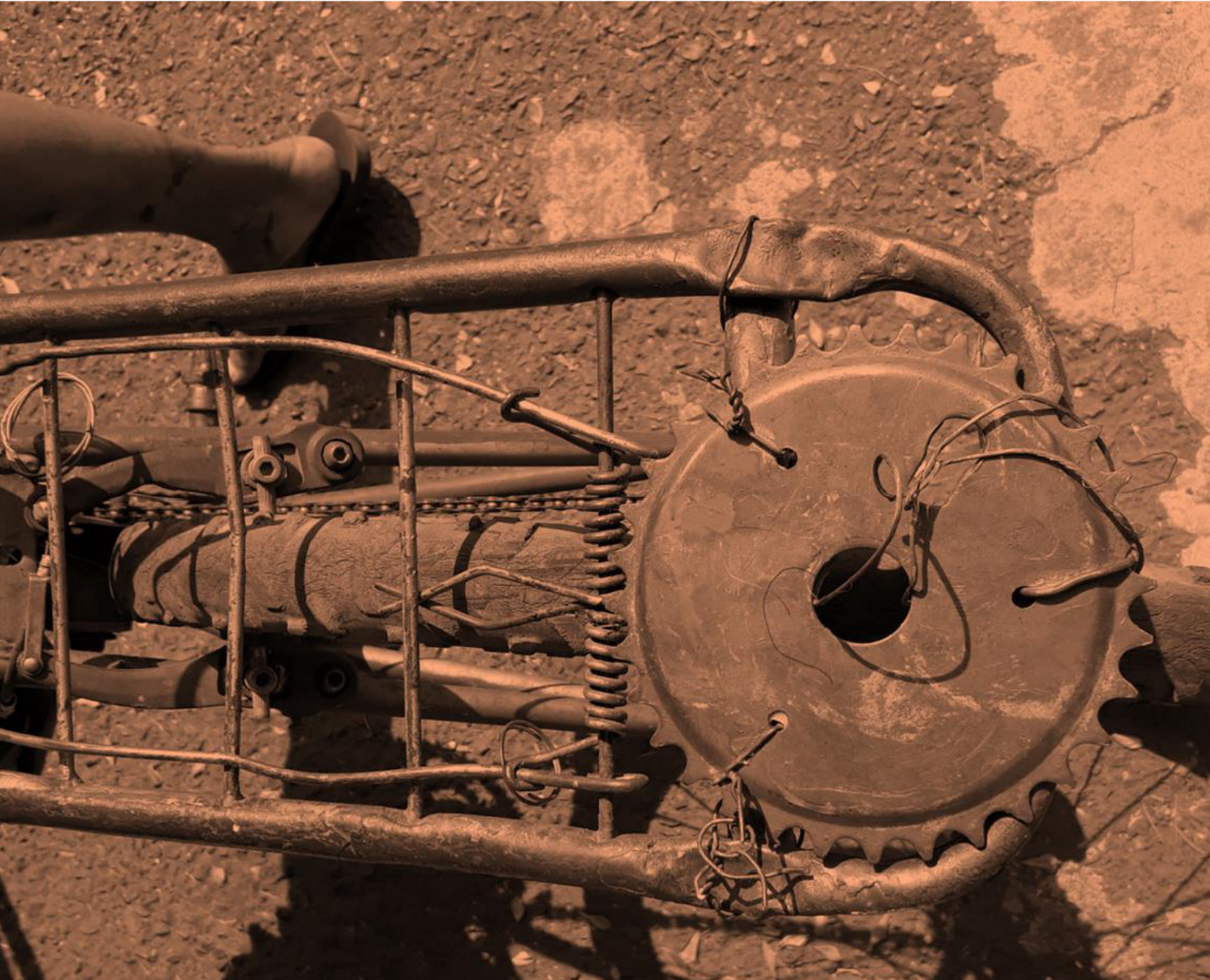
A dramatic sky scene featuring large, billowing, golden-yellow clouds at the bottom, likely illuminated by a low sun. The upper portion of the image shows a clear, vibrant blue sky with a few smaller, wispy white clouds. The text 'BICICRUZE' is overlaid in a bold, black, sans-serif font on the left side of the image.

GRAU









Éric decidiu construir uma Bici em que pudesse
carregar algum amigo surfista junto.

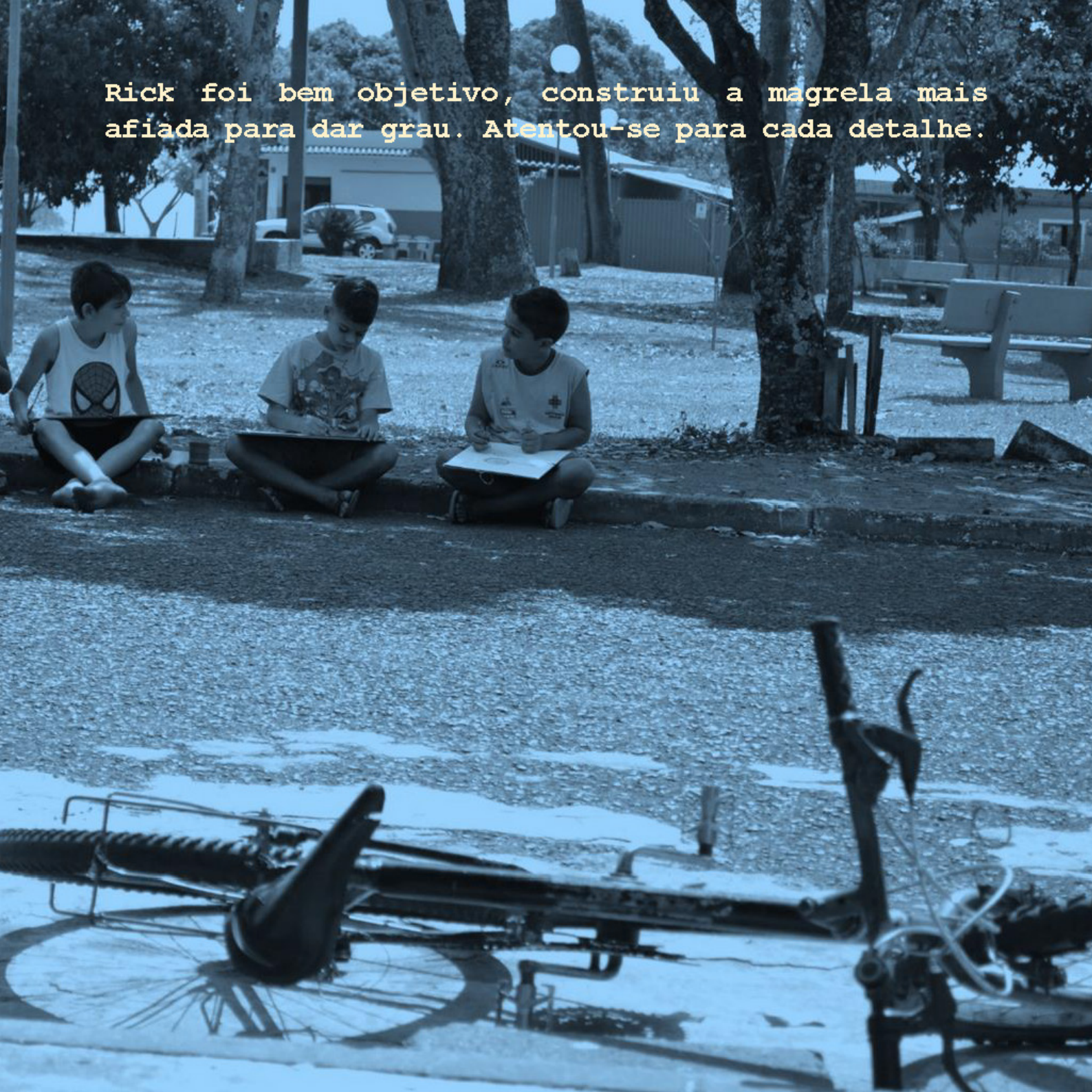




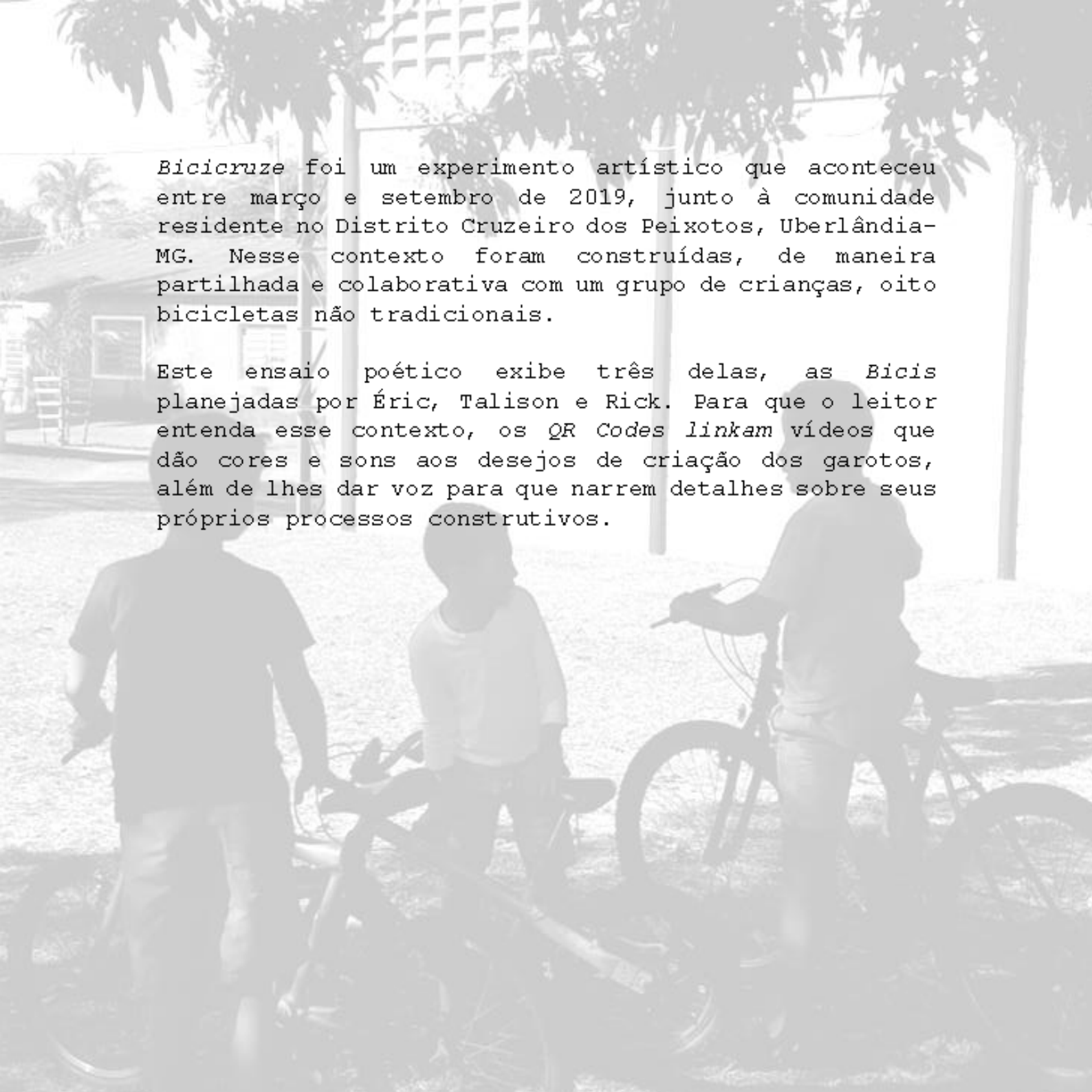
Talison desejava pedalar no segundo andar, sentindo a brisa do céu no rosto.



Rick foi bem objetivo, construiu a magrela mais afiada para dar grau. Atentou-se para cada detalhe.





A black and white photograph of three children standing with their bicycles in an outdoor community setting. The child on the left is seen from the back, the middle child is facing forward, and the child on the right is also facing forward. They are on a paved area with trees and a building in the background. The text is overlaid on the upper portion of the image.

Bicicruze foi um experimento artístico que aconteceu entre março e setembro de 2019, junto à comunidade residente no Distrito Cruzeiro dos Peixotos, Uberlândia-MG. Nesse contexto foram construídas, de maneira partilhada e colaborativa com um grupo de crianças, oito bicicletas não tradicionais.

Este ensaio poético exhibe três delas, as Bicis planejadas por Éric, Talison e Rick. Para que o leitor entenda esse contexto, os QR Codes linkam vídeos que dão cores e sons aos desejos de criação dos garotos, além de lhes dar voz para que narrem detalhes sobre seus próprios processos construtivos.



TRADUÇÃO

POETA ENTRE PINTORES

Poet among painters

Un poeta entre los pintores

> Marjorie Perloff [Universidade de Stanford, Estados Unidos] *

Tradução: Ana Clara Mattoso [Universidade Federal Fluminense, Brasil] **

Augusto Melo Brandão [Universidade Federal Fluminense, Brasil] ***

RESUMO O ensaio trata da relação entre a obra poética de Frank O'Hara e a pintura, em especial com as vanguardas do expressionismo abstrato na cena artística da Nova York dos anos 1950 e 1960. O texto integra o terceiro capítulo do livro homônimo escrito pela crítica e ensaísta Marjorie Perloff, todavia inédito em língua portuguesa. Analisando as relações de O'Hara com artistas visuais no plano afetivo, intelectual, profissional e artístico, Perloff enfatiza as experimentações formais desse autor cuja poesia foi diretamente influenciada pela *action painting*, pelo *happening* e pela sua atuação como crítico e curador do MoMA. O ensaio apresenta ainda duas colaborações artísticas de O'Hara com os pintores Larry Rivers e Norman Bluhm, que Perloff denomina *poemainturas*, dado o entrelugar formal que os caracteriza, poeta e pintor agindo simultaneamente sobre uma mesma superfície. Poesia e pintura revelam-se, na obra de O'Hara, partes de uma mesma matéria vivente. [Resumo e palavras-chave elaborados pelos tradutores].

PALAVRAS-CHAVE Frank O'Hara, Marjorie Perloff, poesia e pintura, literatura em campo ampliado

* Marjorie Perloff ministra cursos e escreve sobre poesia e poéticas anglo-americanas dos séculos XX e XXI em perspectiva comparatista, bem como sobre intermídia e artes visuais. É professora emérita de Inglês na Universidade de Stanford e titular da cadeira Florence R. Scott de professor emérito de Inglês na Universidade da Califórnia do Sul. É membro da Academia Americana de Artes e Ciências e da Sociedade Filosófica Americana. E-mail: perloffmarjorie@gmail.com

** Ana Clara Mattoso é mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, cineasta e artista visual. E-mail: anacmattoso@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0813-1040>

*** Augusto Melo Brandão é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, performer, escritor, tarólogo e astrólogo. E-mail: cartas.m.b.a@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-634X>

Citação recomendada:
PERLOFF, Marjorie.
Poeta entre pintores
[tradução Ana Clara
Mattoso e Augusto
Melo Brandão]. Revista
Poiésis, Niterói, v. 22,
n. 38, p. 191-245, jul./
dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poesis.v22i38.50654>]
Este documento
é distribuído nos
termos da licença
Creative Commons
Atribuição-NãoComer-
cial 4.0 Internacional
[CC-BY-NC] © 2021
Marjorie Perloff, Ana
Clara Mattoso, Augus-
to Melo Brandão

ABSTRACT The essay approaches the relations between Frank O'Hara's poetry and painting, especially with the abstract expressionism avant-garde artists in New York scene during the 1950s and 1960s. The text integrates the third chapter of the homonymous book, written by Marjorie Perloff, yet unreleased in Portuguese. Analyzing the relations between O'Hara and visual artists from an affective, intellectual, professional and creative perspective, Perloff emphasizes the formal experimentations of the author whose poetry was directly impacted by *action painting*, *happening* and his role as art critic and curator at MoMA. The essay presents two artistic collaborations of O'Hara with Larry Rivers and Norman Bluhm, referred by Perloff as *Poem-Paintings*, given their formal in-between space, poet and painter acting simultaneously on the same surface. In O'Hara's lyric, poetry and painting reveal themselves to be, after all, parts from the same living substance. [Abstract and Keywords written by the translators].

KEYWORDS Frank O'Hara, Marjorie Perloff; Poetry, painting, literature in the expanded field

RESUMEN El ensayo trata de la relación entre la poesía de Frank O'Hara y la pintura, sobre todo en lo que respecta a las vanguardias del expresionismo abstracto en la escena artística de Nueva York en los años 1950 y 1960. El texto forma parte del tercer capítulo del libro homónimo de la crítica y ensayista Marjorie Perloff, aún no publicado en lengua portuguesa. Analizando las relaciones de O'Hara con artistas visuales en perspectiva afectiva, intelectual, profesional y artística, Perloff subraya las experimentaciones formales de ese autor cuya poesía fue directamente influenciada por la *action painting*, por el *happening* y por su actuación como crítico y curador del MoMA. El ensayo presenta aún dos colaboraciones artísticas de O'Hara con los pintores Larry Rivers y Norman Bluhm, que Perloff llama de *poemapinturas*, debido al entre-lugar formal que los califica, poeta y pintor actuando simultáneamente sobre una misma superficie. Poesía y pintura resultan, en la poética O'Hariana, partes de una misma materia viviente. [Resumen y palabras-clave escritos por los traductores]

PALABRAS-CLAVE Frank O'Hara, Marjorie Perloff; poesía, pintura, literatura en campo ampliado

Às vezes eu penso que “estou apaixonado” pela pintura.
[O’HARA, 1971, p. 329]

Em 1965, Francine du Plessix, ao editar uma publicação especial da revista *Art in America* sobre a relação da poesia com a pintura, fez um convite para que vinte e dois pintores escolhessem um poema contemporâneo que lhes fosse especial e “dedicassem a ele um trabalho em preto e branco produzido no suporte de suas preferências.” “A fim de evitar duplicações”, ela explica, “eu defini um sistema de escolha por ordem de chegada. Três pintores de Nova York, por exemplo, tiveram que fazer uma segunda escolha porque Frank O’Hara, o poeta que desejavam ilustrar, já tinha sido escolhido por Jasper Johns, o primeiro artista a responder o nosso projeto e a pedir para interpretar a obra de O’Hara¹” [DU PLESSIX, 1965, p. 24].

A popularidade de O’Hara entre os principais artistas de sua época é hoje emblemática. Rene d’Harnoncourt, em seu prefácio de *In Memory of My Feeling* [publicado em 1967, o volume comemorativo *deluxe* trazia trinta poemas de O’Hara ilustrados por artistas com os quais o poeta mantinha relações extremamente próximas] explica: “Frank nunca precisou ser incisivo porque ele sabia exatamente o que sentia diante de uma obra de arte. Ele cultivava uma integridade absoluta, e nela

não havia espaço para presunção... foi através de sua presença que muitos entre nós aprenderam formas melhores de enxergar²”. Naturalmente, as trinta ilustrações do livro variam em termos de qualidade, estilo e adequação ao poema em questão, no entanto, quando apreendidas como um todo, não falham em transmitir um testemunho eloquente da relação extraordinária que O’Hara nutria com pintores tão diversos como Larry Rivers, Robert Motherwell, Jasper Johns, Graça Hartigan, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Alfred Leslie, Norman Bluhm, Joe Brainard, Helen Frankenthaler e Willem de Kooning. Desde o início dos anos cinquenta, tempo em que vendia cartões de Natal na recepção do Museu de Arte Moderna de Nova York, até o ano de sua morte, momento em que, como curador, começou a trabalhar numa grandiosa retrospectiva das obras de Jackson Pollock e finalmente havia garantido o consentimento de De Kooning para organizar uma relevante coletânea de sua trajetória na pintura, O’Hara trabalhou em estreita colaboração com muitos desses artistas, organizando suas exposições, visitando seus ateliês, entrevistando-os e escrevendo sobre seus trabalhos. Muitas das parcerias [poemaspinturas e suas respectivas performances em suportes variados] desenvolvidas a partir dessas conexões, são, em sua própria essência,

importantes obras de arte – mesmo que os críticos literários tenham a inclinação de ignorá-las. Retornaremos a elas nos próximos tópicos deste texto.

Costuma-se argumentar que as artes visuais tomaram muito tempo de O'Hara, impedindo-o de se dedicar àquilo que seria sua verdadeira vocação – a poesia. John Ashbery, por exemplo, aponta:

*Há momentos em que queria que ele não tivesse se envolvido tão fertilmente com o Museu e o mundo da arte. Ao contrário da maioria dos artistas que ilustrou o seu livro, por mais que Frank fosse um poeta aclamado internacionalmente, as dinâmicas econômicas do mundo da arte não permitiam que ele se sustentasse exclusivamente do seu trabalho. Isso significa que ele nunca poderia se dedicar à poesia por mais do que uma fração de seu tempo*³. [ASHBERY, 1968, p. 68]

Em termos práticos, faz sentido: escrever poemas correndo durante a hora do almoço ou numa festa lotada, como O'Hara costumava fazer, não parece ser o jeito mais apropriado para esculpir palavras. Entretanto, do mesmo modo que Williams, a quem ele se assemelha em tantos aspectos, O'Hara se apropriava – e, mais do que isso, precisava – deste outro ofício como fonte de inspiração. Como relembra Joe Le Sueur, o único período no qual O'Hara se absteve do Museu [janeiro a junho de 1956] em decorrência de um prêmio relativo ao *Poet's Theatre* em Cambridge, Massachusetts, acabou se transformando “num verdadeiro inferno para ele”:

[...] ele odiava ficar longe de Nova York e de todos os seus amigos, odiava ter que retornar aos mesmos cenários dos seus anos de faculdade, e enquanto esteve em Massachusetts não escreveu nenhuma dramaturgia, apenas alguns poemas. Assim que se liberou, voltou para Nova York num surto, bebeu mais do que eu jamais o vira beber e ficava o tempo todo falando como Cambridge era provinciana [...]. Nitidamente Frank não se encaixava no perfil dos editais para os quais ele nem sequer se candidatou,

nem em lugares como Yaddo, onde ele nunca colocou os pés; eu acho que ele via nesses espaços algo como a criação de situações artificiais para a escrita. Mas me parece que a disposição do Museu funcionou para ele. Não que a rotina e o trabalho burocrático fossem uma fonte de prazer, na

*verdade, muitas vezes tudo isso fazia com que ele chegasse à beira do colapso; era simplesmente uma questão de, quem sabe, precisar da concretude e disciplina do mundo regrado do trabalho diário [...]. E, acima de tudo, ele acreditava no que estava fazendo. Para ele, não se tratava apenas de um trabalho, era uma necessidade vital*⁴.

O Museu, portanto, serviu a O'Hara como um *point de repère*, um centro sólido e estável cuja rotina das nove às cinco oferecia um contrapeso ao seu estilo de vida libertário e desorganizado. Mas até mesmo as famosas noitadas de muito álcool e conversação – fossem elas no Cedar Bar⁵ ou nas festas de Long Island – cumpriam uma importante função na vida do poeta. Como LeSueur constata:

[...] ele parecia inspirado e eletrizado por todos os seus amigos pintores, desde Bill De Kooning, a quem idolatrava, até outros nomes que surgiram nos anos 60, como Alan d'Arcangelo. Era tão grande o tempo que dedicava para olhar e refletir sobre esses trabalhos que você pensaria que o que existia ali era um forte interesse no desenvolvimento deles enquanto artistas. Mas eu não compactuo inteiramente com essa ideia sugerida por vários amigos de Frank, de que sua generosidade o afastou de seu próprio trabalho. Não foi exatamente isso o que aconteceu. Ele ofereceu-lhes encorajamento, inspirou-os com suas ideias e sua paixão; eles, por sua vez, colidiram e adentraram em sua poesia, que, sem essa interferência, não teria sido a mesma e provavelmente não seria tão boa. ["Four Apartments", p. 292]

Sua poesia, sem dúvida, não teria sido a mesma. Em primeiro lugar, os pintores e a pintura alimentaram O'Hara com um de seus temas centrais. Considere Graça Hartigan, cuja vida esteve extremamente conectada à de Frank no início dos anos 1950 até 1960⁶, e o papel desempenhado por ela nos poemas. Na opinião da pintora, ela e o poeta muitas vezes se apropriavam da mesma imagem como ponto de partida. Assim, quando Graça Hartigan pintou *Oranges / Laranjas*, a série correspondente aos doze pastorais de mesmo nome que O'Hara havia escrito poucos anos antes, ela encontrou as formas mais engenhosas de aplicar as palavras do poeta: algumas vezes, amontoando um poema inteiro em um canto da tela, outras, no objetivo de criar fortes camadas de tensão e êxtase, espalhando apenas algumas palavras pela superfície. Como acontece em *What Fire Murmurs Its Sedition*, onde todo o terceiro poema em prosa de O'Hara, fragmentado em texto corrido

e serigrafias menores e maiores, espalha-se por cima e ao redor da figura nua reclinada do poeta [Fig. 1], palavras são atiradas sobre formas sugestivas e semi-abstratas em suas estonteantes

cores brilhantes. É interessante notar como o poeta e a pintora abordam de maneiras semelhantes a palavra *oranges*: exceto pelo título, O'Hara nunca a menciona; já em Hartigan, a cor é usada apenas ocasionalmente, não sendo de forma alguma proeminente em sua série.

Neste caso, então, a poesia inspirou a pintura. Mas a recíproca também é verdadeira. Graça [o nome carrega, obviamente, infinitas leituras] aparece numa sequência de poemas, começando com o soneto de amor inicial, *Poem for a Painter / Poema para um pintor*⁷, no qual o interlocutor declara:

*Graça,
você é a florista na campina à luz de velas
os dedos encharcados de aguarrás*⁸

[O'HARA, 1971, p. 80]



Fig. 1. Graça Hartigan. *What Fire Murmurs Its Sedition / Que fogo murmura sua revolta*. 1952. Óleo em papel, 48 x 38 polegadas. No. 3 da Série *Oranges*. Coleção Leonard Kasle.

É bastante evidente que O'Hara encontrou na pintura de Graça a confirmação visual de sua própria estética; vejamos as observações descritas pelo autor no ensaio de 1954, *Nature and the New Painting*:

O início de sua carreira foi como uma pintora abstrata [...]. Seus primeiros trabalhos mostram a influência dos ensinamentos de Hans Hofmann e do espírito livre e iconoclasta de Jackson Pollock. Dizem que, numa manhã, ela acordou com a decisão de que não poderia mais continuar a pintar abstratamente. [...] Deixando para trás as preocupações de origem exclusivamente estética sobre suas abstrações, as novas telas convulsionam imagens e influências até então reprimidas: nus fantásticos e figuras fantasiadas, naturezas mortas densas como pedreiras, referências abertas aos monumentais banhistas de Cézanne e Matisse. [...] Uma pintora, fundamentalmente, de quadros heterogêneos, onde o agrupamento de imagens extremamente dissonantes se conjura através do insight sobre as relações funcionais que mantém... seu método é realçado quando aproximado, por exemplo, de um pintor abstrato como Philip Guston, cujos vários períodos e explorações culminam no silêncio puro, integral e perfeito, de seu presente trabalho. [O'HARA, 1975b, p. 44-45, grifos da autora]

Aquilo que O'Hara chama de "inclusão progressiva" na obra de Hartigan se transmite de forma belíssima na seguinte passagem de *Second Avenue / Segunda*

Marjorie Perloff, Poeta entre pintores.

Avenida, que segundo o poeta é: "uma descrição da pintura de Graça Hartigan" [O'HARA, 1971, p. 486].

Graça devora

*os rostos rodopiando em desafinado desbunde ali onde ansioso,
o nariz arrebicado para os céus em carrossel de risadas
e obliterado espasmodicamente com nacos de gorda tinta branca
e isso é amor para ela, é o que eu desejo
e o que você, para que possa jogar fora uma coisa sem bocejar
"Ah Folhas de Relva! Ah Sylvester! Ah Conferência das Bordadeiras"
e assim cumprir a nossa promessa de destruir alguma coisa mas não a gente⁹*

[O'HARA, 1971, p. 149]

Perceba como as imagens heterogêneas e os deslocamentos sintáticos de O'Hara "mimetizam" o próprio processo de pintura. O pronome "onde" ["onde ansioso"] não tem antecedente; "em carrossel de risadas" nenhum referente específico e, ainda assim, descobrimos que "isso" ["desafinado desbunde"? Os "céus" vistos como um "carrossel"? Os "nacos de gorda tinta branca"? Ou todas essas coisas juntas?] torna-se "amor para ela" e também é "o que eu [o poeta] desejo". Na linha 6, a frase abreviada "e o que você" desloca novamente a perspectiva: nesse momento, "você" se transforma na própria Graça; sua pintura é tudo o que ela deseja que seja - uma

estrutura de “imagens extremamente dissonantes” que, de alguma forma, conseguem escapar à grandiloquência [“Ah Folhas de Relva! Ah Sylvester! Ah Conferência das Bordadeiras], sendo capazes de desfigurar [“jogar fora uma coisa sem bocejar”] a pura abstração em privilégio da heterogeneidade – “Imagens [...] até então reprimidas”, “pinceladas caóticas e redemoinhos de impasto” [O’HARA, 1975b, p. 45] – nutrida pela paixão pessoal [“e assim cumprir a nossa promessa de destruir qualquer coisa mas não a gente”].

Em poemas de amor tão agridoces¹⁰ quanto *Christmas Card for Grace Hartigan* | *Cartão de Natal para Graça Hartigan* [O’HARA, 1971, p. 212] e *For Grace, after a party* / Para Graça, depois de uma festa [O’HARA, 1971, p. 214], O’Hara deixa que uma imagem “sangre” na outra, espelhando a técnica que Hartigan executa na pintura. “Estenda sua mão”, diz ele neste último, “não há / um cinzeiro, de repente, ali? Ao lado / da cama?”. Ou ainda, em meditações sobre a condição da identidade, a capacidade de assumir diferentes papéis e cultivar “referências sórdidas”, emerge no consagrado *In Memory of My Feelings / À memória de meus sentimentos* [1956], dedicado a Graça Hartigan, a aforística frase: “a graça / de nascer e viver de tantos modos quanto possíveis”.¹¹ Esta menção à “graça”, segundo o que a própria pintora me disse, relaciona-se às linhas precedentes:

“Um dos meus eus está em pé sobre as ondas, um banhista no oceano, ou então estou nu com um prato de demônios à altura dos quadris.”

O’Hara, nesse ponto, evoca dois nus artísticos de Hartigan¹². Até mesmo as figuras das pinturas de Graça parecem ser fruto de identificação para ele, que adentra, por assim dizer, no universo de suas telas. Talvez em *L’Amour avait passé par là*¹³ [1950] se encontre o melhor exemplo sobre a importância da relação afetiva com Graça Hartigan na construção dos poemas. Nesse poema, o eu lírico aparece como um Pierrot que lamenta a perda de seu amor. A mudança de tom entre o humor gentilmente triste e autodepreciativo e a consolação se traduz, sobretudo, em imagens da arte. Assim começa o poema:

Sim

*como o centro silencioso de um livro sobre Joan Miró
azul vermelho verde e branco...*

*e o gigantesco espelho atrás de mim pisca, manchado de tinta
eles pintaram o teto do meu coração*

e penduraram uma nova luminária

e Arte Contemporâneo por Juan Eduardo Cirlot

e o Petit Guide para o Museu Nacional Russo...

Falta pouco para o poeta se transformar na página em branco de um livro de arte. De repente ele se lembra que deve “ir ao Cedar para encontrar Graça”, e assim, com uma sublime ostentação de lógica, declara:

*Preciso apertar meus mocassins
e esquecer as bibliografias miúdas de decepção
angústia e poder
em troca da honestidade tensa...*

E a “honestidade tensa” de seu *tête-a-tête* com Graça pode levá-lo a novos limiares:

*uma vela mantida próxima à janela tem duas chamas
e talvez um bando de seguidores no sereno da juventude
assim como debaixo do arco você encontrará um coração de batom ou uma camisinha
deixada pelo desfile
de uma intuição generalizada
é o grande período da arte italiana quando todo mundo imita Picasso
com medo de significar qualquer coisa
enquanto a segunda chama em seu reflexo feliz ignora a vela e o vento*
[O’HARA, 1971, p. 333]

Aqui, contrapondo a pálida “luminária” suspensa anteriormente do coração do poeta, Graça é associada à “segunda chama” com seu “reflexo feliz”. A segunda estratégia de O’Hara para fundamentar e autenticar um estado de espírito singular em seus poemas sobre arte é evocar artistas ou obras de arte como marco referencial. Isso acontece em *Having a Coke with you/ Tomar uma coca-cola com você* [1960], quando o poeta faz uso do humor para mostrar a superioridade daquele que ama [Vincent Warren] diante das obras *O Cavaleiro Polonês* de Rembrandt, *Nu Descendo uma Escada* de Duchamp e das figuras equestres de Marino Marini, que de alguma forma – no que considero uma percepção sagaz – não são

capazes de escolher “o cavaleiro com o mesmo cuidado que o cavalo” [O’HARA, 1971, p. 360]. Em *A Warm Day for December / Um dia quente para Dezembro* [O’HARA, 1971, p. 375], ao percorrer as galerias da 57th Street, o poeta observa que está “Isolado pelo meu novo corte de cabelo / e

parecendo mais com Brancusi que de costume”. Ou então vejamos *Rádio*, escrito em 1955:

*Por que você toca essa música deprimente
no sábado à tarde quando cansado, não,
exausto, eu anseio por uma pequena
lembrança da energia imortal?*

A semana

*inteira enquanto me arrasto com dificuldade
entre as escrivatinhas do museu
você solta os seus milagres de Roxette
e Tears for Fears por essas prisões.*

Não estou eu

*também trancado, e depois de uma semana
de trabalho não mereço George Michael?*

*Bem, eu tenho o meu belo de Kooning
em quem me inspirar. Penso que dentro dele existe uma
cama laranja, mais do que o ouvido pode ter¹⁴.*

[O'HARA, 1971, p. 234]

É na cômica inversão dos três últimos versos, com a lógica aparentemente absurda de que o poeta não precisa de música porque seu «belo de Kooning» lhe oferece “mais do que o ouvido pode ter” que reside o charme do poema. Mas é óbvio que O'Hara

não está brincando: diferente de afastá-lo dos prazeres da música, estar «isolado» no museu fez com que aprendesse a «escutar» as pinturas. Todas as artes – visuais, sonoras, escritas – são interdependentes. Como sugere o poema, aperfeiçoe uma e as outras estarão cada vez mais próximas. Muito longe de ser um comentário aleatório, a referência de O'Hara à obra de De Kooning se baseia em fatos reais, e isso é o que a torna particularmente interessante. Certamente, uma das potências singulares em O'Hara é a maneira carinhosa com que apreende os detalhes reais responsáveis pela transmissão de autenticidade. Em uma carta enviada a Frank em 22 de março de 1956, Kenneth Kock endossa:

Rádio é impecável. Ontem à noite eu estava na Cedar Tavern e Bill de Kooning estava lá, então lhe perguntei se já tinha lido o seu poema sobre a tela dele. Ele respondeu, Já. . . mas como posso ter certeza de que é sobre a minha pintura, ou se é apenas sobre uma pintura qualquer? Eu citei “eu tenho o meu belo de Kooning / em quem me inspirar. Penso que dentro dele existe / uma cama laranja” Ele retrucou: “É um sofá. Mas isso é incrível, a pintura então é realmente a minha.” E assim começou a me contar que sempre se interessou por colchões porque, “como a terra”, eles se unem em alguns pontos e se expandem em outros.
[O'HARA, 1971, p. 536]

Com o desejo de “traduzir” a atmosfera da pintura em um suporte verbal, outro grupo de poemas inspirados pela arte pode ser classificado como

meditações sobre pinturas específicas. Ao contrário dos trechos de *Second Avenue / Segunda Avenida* e *In Memory of My Feelings / À memória dos meus sentimentos* discutidos acima, esses são poemas que abordam a pintura como um tema independente, sem referência ao artista. *Poem [The eyelid has its storms] / Poema [A pálpebra tem seus temporais...]*, por exemplo, tenta capturar o que O'Hara chama de “tragédia de uma violência linear” [O'HARA, 1975a, p. 33], em seu ensaio sobre a obra de Jackson Pollock. O poema começa assim:

*A pálpebra tem seus temporais. Primeiro o seu verde opaco, escama de peixe após nadar no mar e de repente a violência arranca, cílios estrangulados, e um arame farpado de areia despenca na beira da praia*¹⁵.

[O'HARA, 1971, p. 223]

Enquanto comentário sobre uma das *all-over paintings* de Pollock, este é um poema eficaz, mas fico me perguntando se ele se sustentaria para além desse fato. Também tenho minhas reticências em relação à *Blue Territory*¹⁶ / *Território Azul*, que com esse nome, se torna um poema “sobre” a pintura de Helen Frankenthaler. Novamente aqui, a interpretação de O'Hara se torna interessante para alguém que já sabe que tal pintura abstrata, com

Marjorie Perloff, Poeta entre pintores.

suas formas curvilíneas, cores vibrantes e superfícies cintilantes carrega sutis lembranças de uma paisagem oceânica.

*Grandes sacos de areia até eles chegarem,
o lisonjeiro fim
do mundo
as gaivotas estavam mergulhando e engolindo e enchendo
os sacos
como criaturas prestativas por toda parte ajudavam
a acabar
o mundo
então nós podíamos ficar a sós finalmente, um por um
quem precisa de uma arca?...*

[O'HARA, 1971, p. 270]

Mas se isolarmos esse *tone poem*¹⁷ impressionista e olharmos só para ele, sua “pintura” falha em ganhar corpo. Escrito em 1955, *Joseph Cornell* é uma “tradução” mais fortuita da pintura em poesia. Cornell foi um mestre da *assemblage* surrealista; suas intrigantes caixas de sombra acoplavam palavras e imagens exóticas a objetos banais – dedais, cascas de ovo, espelhos e mapas – a fim de criar pitorescas fábulas do inconsciente. Um bom exemplo é *Taglioni's Jewel Casket* [1940], adquirida

pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Contendo quatro fileiras de cubos de vidro, a caixa é feita de madeira, veludo, vidro e plástico. Dentro do revestimento coberto por veludo azul, encontramos um papel branco com a seguinte “mensagem”: “Em uma noite de luar no inverno de 1835, um salteador russo bloqueou a carruagem de Maria Taglioni e ordenou à tão encantadora criatura que dançasse para ele, público de apenas um, por cima da pele de pantera que cobria o gelo sob as estrelas.” Tal caixa, combinando espaço tridimensional e ilusão cênica, torna-se, nas palavras de William Rubin¹⁸, uma espécie de “teatro espacial”. A solene narrativa sobre Madame Taglioni se justapõe, de maneira engenhosa, à simples caixa prosaica com suas fileiras compostas por blocos de vidro aritmeticamente posicionados. O’Hara transmite algo equivalente às caixas de Cornell em seu poema:

*Sobre um desastre deslumbrante,
meticulosamente detalhado, a luz violeta irradia.
Não é um céu, é um quarto. E no campo aberto
uma taça de absinto vibra uma canção indiana.
Ventos das pradarias circundam mesquitas.*

*Você é sempre jovem demais para entender. Ele
está cansado com seu sentido do passado o artista.
Para fora da profética rocha em seu peito ele
espalhou um solo sem flores de forração.*

[O’HARA, 1971, p. 237]

Aqui, há uma aproximação sensível das experiências verbais e visuais. Na primeira “caixa”, o poeta concede sua versão às “mensagens” de Cornell como uma descrição exótica e estilizada que rememora a passagem de Maria Taglioni. Numa mudança abrupta, a segunda “caixa” persegue a reação do espectador, o “você” [todos nós] que é “sempre jovem demais para entender”. Assim como faz Cornell, o artista deve criar novas formas porque “Ele está cansado com seu sentido do passado o artista”. De maneira aforística, a terceira sentença converge para o espírito da arte de Cornell: “ele espalhou um solo sem flores de forração” [aqui, até mesmo a quebra de linha enfatiza a ausência], a “coisa nua e crua”, como diria Wallace Stevens, se esgueirou “para fora da profética rocha”.

Certamente, mesmo nesse caso a compreensão do poema de O’Hara depende que conheçamos pelo menos um pouco da obra de Cornell. Em algumas situações, no entanto, quando O’Hara trabalhava numa colaboração extremamente próxima com pintores específicos, a aura da pintura era absorvida tão intensamente pelo poema a ponto de libertá-lo. Acredito que isso se concretize em *On Seeing Larry Rivers’ Washington Crossing The Delaware at the Museum of Modern Art | Depois de ver Washin-*

gton *Crossing the Delaware*, de Larry Rivers, no Museu de Arte Moderna¹⁹[O'HARA, 1971, p. 233].

Em uma entrevista com O'Hara para a revista *Horizon* em 1959, Rivers explica o que tentava elaborar nesta pintura em particular:

[...] O que poderia ser mais ridículo do que uma pintura homenageando um clichê nacional como *Washington Crossing the Delaware*. A última pintura sobre George e os rebeldes, pendurada na parede do Met, foi pintada pelo dono da maior paixão por Napoleão já vista, um acadêmico alemão tosco do século XIX, que acreditava que um general cruzando um rio numa tarde qualquer do final de dezembro era só mais um pretexto para exercer aquela pose heróica, ligeiramente trágicaQuanto a mim, o que vi nessa travessia foi outra coisa. Eu vi tensão e desconforto nesse momento. Para mim era impossível imaginar que qualquer pessoa entrando num rio gelado perto da época do Natal pudesse estender heroicamente a mão no peito. [O'HARA, 1975a, p. 112]

“Como as pessoas reagiram ao verem George?” pergunta O'Hara. “Praticamente da mesma forma”, Rivers responde, “que reagiram numa exposição Dada em Zurique, quando os Dadaístas trouxeram um assento de vaso sanitário como peça de escultura. A diferença é que não causou perturbação no público – só nos pintores. Fui chamado de impostor pelo pintor Gandy Brodie, que foi bem enérgico em sua consideração. No

bar que eu frequento, vários pintores fizeram piada” [O'HARA, 1975a, 113].

Por outro lado, o próprio O'Hara compreendeu a pintura de Rivers perfeitamente. Escrito em 1955, seu poema aborda *Washington's Crossing of the Delaware* com irreverente e jocoso desdém.

Agora que o nosso herói voltou pra gente
em suas calças brancas e conhecemos seu nariz
sacudindo como uma bandeira num tiroteio,
vemos que o rio calmo e gelado apoia
nossas forças, bela história²⁰ .

[O'HARA, 1971, 233]

As quatro estrofes seguintes continuam a dar ênfase à situação absurda que O'Hara, assim como Rivers, considera como um não-acontecimento: uma “travessia pela água, no inverno, para uma margem que não é a mesma alcançada pela ponte.” Aqui, a rima infantil – *shore/ reaches for* – ressalta o *bathos* do que se entende por nossa “bela história” – note que a travessia ocorre em um “brilho enevoadado”. Com um discurso satírico endereçado a George, o poema termina culminando no trocadilho com a palavra “general” [*general fear*].

*Não atire até que, o branco da liberdade brilhando
no cano da espingarda, você veja o medo em todos.*

[O'HARA, 1971, 234]

Embora o poema de O'Hara seja especialmente sagaz quando lido em conjunto com a pintura de Rivers, compreendê-lo como a reescritura de um dos grandiosos eventos na história dos Estados Unidos – uma visão irônica do “Querido pai de nosso país” com “seu nariz/ sacudindo como uma bandeira num tiroteio” – também pode acontecer de forma independente.

Seja com sua resposta poética à pintura de Larry Rivers, ou na celebração lírica de Graça Hartigan, O'Hara parecia sentir-se mais à vontade com pinturas que guardavam pelo menos algum resquício figurativo do que com a pura abstração. Pollock, Kline e Motherwell podem até ter sido os grandes ídolos de O'Hara, mas, em termos práticos, era complicado, por exemplo, transportar a total abstração de *Blue Territory* em Frankenthaler para a poesia. De um jeito ou de outro, as palavras carregam significados, e no fim das contas as implicações temáticas sempre arrumam um jeito de se anunciar. No próximo capítulo, quando abordaremos os poemas mais emblemáticos de O'Hara, veremos

que o poeta empregou alguns dos maiores conceitos do Expressionismo Abstrato, tais como o *push-and-pull*; a pintura *all-over* – onde a composição aparece como um *continuum* sem fim ou começo –; e a famosa observação de Harold Rosenberg de que, na *Action Painting*, a tela deixa de ser espaço de reprodução para se tornar uma arena sobre a qual agir. Como poeta, no entanto, O'Hara demonstra certa ambivalência em relação aos grandes nomes do Expressionismo Abstrato, ambivalência que produz tensões interessantes em sua crítica de arte, ponto sobre o qual me debruçarei a seguir.

SENTADO EM UM CANTO DA GALERIA

– Eu visto pano oleado e leio música

no candelabro de barro de Guillaume Apollinaire²¹.

[O'Hara, 1971, p. 18]

Quando se trata de seu trabalho como crítico, surpreendentes pontos de encontro podem ser traçados entre O'Hara e o seu maior herói, Guillaume Apollinaire²². LeRoy Breuning, na introdução à coletânea de poetas franceses na crítica de arte, escreve: “O dom que Apollinaire possuía, sua intuição, seria capaz de provocar inveja na maioria dos críticos profissionais. Ele sabia como reconhecer uma grande obra quando via uma. Dentre o enxame de pintores desconhecidos nos salões e galerias de

sua época, ele conseguia reconhecer, através de um olhar apurado e de sua fé na 'nobreza' da arte, aqueles que estavam destinados a perdurar".²³ Em sua resenha do *Salon d'Automne* de 1911, o primeiro *Salon* em que participam os cubistas, encontramos um bom exemplo da abordagem pouco ortodoxa de Apollinaire na crítica de arte: "Na minúscula Sala 8 encontram-se as obras de alguns pintores conhecidos como cubistas. Contrariando o senso comum, o cubismo não se trata da arte de pintar tudo e qualquer coisa na forma de um cubo" [APOLLINAIRE, 1971, p. 183]. Depois de fornecer um breve histórico sobre as primeiras pinturas cubistas de Picasso e a relação entre o Cubismo e o Fauvismo, Apollinaire tece um comentário perspicaz:

Num primeiro momento, o público, no entanto, acostumado do jeito que estava aos borrões brilhantes, todavia quase disformes, das pinceladas impressionistas, se recusou a reconhecer a magnitude das concepções formais dos cubistas. As pessoas se chocaram com as formas escuras e os segmentos luminosos contrastados, porque já estavam com um olhar totalmente domesticado às pinturas sem sombras. No surgimento monumental de composições que vão além das superficialidades da arte contemporânea, o público se negou a perceber o que realmente estava lá: uma arte nobre e comedida, preparada para dar conta da vastidão temática sobre a qual o impressionismo deixou seus pintores totalmente desprevenidos. Quer as pessoas gostem ou não, o cubismo é uma reação necessária que fará com que grandes obras sejam criadas. [APOLLINAIRE, 1971, p. 183]

Mesmo que Apollinaire não nos forneça nenhuma teoria da pintura Cubista ou uma análise prática de trabalhos individuais, hoje, olhando em retrospecto

para 1911, nós sabemos como essa declaração foi profética. As mesmas características podem ser encontradas na crítica de arte de O'Hara: ausência de discurso teórico – e, exceto em alguns casos, de análise técnica rigorosa – contrabalançada pela fantástica capacidade de reconhecer grandeza e de distinguir entre aquilo que é incomparável e o que é quase tão bom quanto. Da mesma forma que acontecia com Apollinaire, O'Hara possuía a astúcia inata de reconhecer de prontidão a pintura ou as pinturas que se destacariam em meio a grandes mostras coletivas instauradas em galerias.

Em nenhum lugar este caráter peculiar se manifesta de forma mais evidente do que nas três *Art Chronicles* que O'Hara escreveu em 1962 e 1963 durante

o período que foi editor de arte da revista *Kulchur*. Analisando a retrospectiva de Mark Tobey no Museu de Arte Moderna em sua terceira *Chronicle*, O'Hara conclui: "à sua maneira, Tobey criou

coisas ótimas... mas da mesma forma que Redon jamais será comparável a Renoir, elas nunca serão mais que isso ... Não enquanto Willem de Kooning e Barnett Newman estiverem dando pinta por aí".²⁴

Certamente esta é uma sentença válida. Hoje em dia, é difícil escutarmos o nome de Tobey, já De Kooning segue a pleno vapor, sendo, quiçá, cada vez mais reconhecido como o maior dos pintores de sua época. Na mesma *Chronicle*, O'Hara menciona Andy Warhol e Robert Indiana – artistas da *Pop Art* que “tendem a *extrair* sua arte da vulgaridade [no sentido cotidiano] de objetos, imagens e emblemas” – diferenciando-os de Claes Oldenburg – que “com a ajuda de papel machê, tecido, madeira, cola, tinta e quaisquer outros materiais que possam estar dentro ou acima de suas esculturas, *transforma* os próprios objetos e emblemas em arte” [O'HARA, 1975b, 141]. Sob a luz privilegiada do afastamento temporal que o final dos anos 70 oferece sobre o movimento da *Pop Art*, tal distinção entre o que poderíamos chamar de *Pop Art* comercial e o brilhante ilusionismo de Oldenburg com *seven-foot pistachio icecream cone* ou *monstrous wedge of chocolate and vanilla layer cake* parece se tornar ainda mais valiosa.

Os grandes nomes do Expressionismo Abstrato costumavam ocupar o lugar de protagonistas nas *Art Chronicles*, mas como O'Hara sempre se importou mais com indivíduos do que com movimentos, ele foi um dos primeiros críticos a reconhecer a singularidade de Alex Katz, cujas

flat sculptures realistas eram pintadas, por assim dizer, na contramão das tendências estilísticas de sua época²⁵. O'Hara percebeu que as “figuras pintadas em escala não tradicional”, “ao enfatizarem, de maneira quase inconsciente, a ausente espacialidade que as permeia, são modernas em seu *ethos* [...] sem jamais serem silhuetas, não deixam de emitir um certo ar onipresente” [O'HARA, 1975b, p. 136] Publicada na edição de *Art Chronicles* do verão de 1962, essa observação sobre o trabalho de Katz ganha corpo em um dos melhores ensaios críticos de O'Hara, *Alex Katz*, escrito para a *Art and Literature* pouco antes de sua morte. O mundo pictórico de Katz é definido por ele como

“um ‘vácuo’ de cores pintadas suavemente [...] onde as figuras bastante reais existem [mas não repousam] em um espaço sem chão, sem paredes, sem fonte de luz, sem perspectiva [...]. Em Katz, as pessoas simplesmente existem em algum lugar. Elas permanecem nos retratos não por questões existenciais ou por desorientação, mas como soluções de um problema formal [...]. Sem que pareça existir uma razão ou intenção aparente para que habitem seus quadros, elas configuram um mistério de origem totalmente pictórica. Elas sabem que estão lá.” [O'HARA, 1975a, p. 145]

Certamente, o retrato *flat* que Katz realizou do próprio O'Hara atesta a curiosa sensação de uma *presença que lá está*, presença à qual o poeta se refere. [O'HARA, 1975a, 146]. Talvez seja em meio à discussão sobre a recepção da arte nesses anos

fervorosos que a versão mais incisiva de O'Hara se manifeste em suas *Art Chronicles*. Por exemplo, a exposição *Abstract Expressionists and Imagists* organizada pelo Guggenheim em 1962 e concebida, evidentemente, como uma grande miscelânea, na concepção de O'Hara se deu como “uma situação efervescente”, cuja “imperativa indeterminação” “te deixa querendo ver mais” [O'HARA, 1975b, p. 128]. Mas em sua ânsia pela previsibilidade, o público de arte não foi capaz de conter a indignação.

“Infelizmente, muitas pessoas queriam se ver legitimadas por uma justificativa, embalada em um novo container da Sherry, que atestasse: ‘essa mostra permite que você continue a admirar a pintura abstrata’. Prova disso são as críticas sobre a qualidade da exposição – algumas delas beirando a histeria – que o Guggenheim tem recebido: “COMO ELES OUSAM! UM HOFMANN EM SEU PIOR!” Parece que nenhum dos críticos pensou: “Como ele ousou!” [O'HARA, 1975b, p. 128].

Uma deflação tão espirituosa como essa é típica de O'Hara. Para encerrar, ele lança o golpe final perfeito: “Muita gente amaria ver a arte morta e acabada, mas elas não estão sendo vistas lendo latim lá no *Cloisters*”. Em seu cômico, porém assumidamente maldoso ataque aos dois grandes críticos de arte de sua época, John Canaday e Emely Genauer²⁶, O'Hara rememora o irônico ensaio *Watch Out for the Paint!* de Apollinaire, onde o poeta conta a anedota sobre a senhora burguesa que se endereçou a Mallarmé, então professor de liceu, implorando que

dispensasse o seu filho das horas de castigo depois da aula, porque ela queria levá-lo à exposição de Manet. “Paris inteira”, disse a senhora, “está marcando presença para rir de suas pinturas. Se meu filho for privado de um entretenimento como esse, que, além de tudo, tem uma função educativa no desenvolvimento de seu bom gosto, nunca conseguirei me perdoar”. Foi assim que Mallarmé dobrou a punição. “É nítida a prudência”, conclui Apollinaire, “que se deve tomar antes de sair vociferando julgamentos

precoces. Errar é tão fácil; e não é todo dia que um Mallarmé vai aparecer para duplicar a punição que uma risada profana merece”.²⁷

O'Hara, assim como Apollinaire, sempre tentava combater a “risada profana”, evidenciando a mente fechada dos resenhistas e o desdém

dos críticos. Contrastar o pano de fundo de Apollinaire com a crítica de arte de O'Hara se torna especialmente útil porque nos ajuda a compreender o que ele não era e quais exigências não podemos fazer às suas resenhas, ensaios e catálogos de museus. Com a publicação do *Art Chronicles* em 1974, vários resenhistas reclamaram que O'Hara era um crítico muito “subjetivo” e “impressionista”, que não ofereceu ao movimento²⁸ do Expressionismo Abstrato nenhum pensamento genuíno, tendo

simplesmente adotado para si a perspectiva já corrente de teóricos como Harold Rosenberg.

Essas reduções não estão totalmente erradas. A versão mais fraca de O'Hara aparece quando tenta conceitualizar sobre abstrações como Arte, Beleza, Realidade ou Natureza. *Nature and the New Painting* [1954], um de seus primeiros ensaios, oferece uma amostra interessante dessa interseção, porque ilustra tanto os momentos radiantes do poeta quanto suas fraquezas como crítico. Grande parte deste ensaio é composta por descrições específicas sobre o trabalho de Graça Hartigan [citado anteriormente neste capítulo], Robert di Niro e Larry Rivers, e as contribuições de O'Hara a respeito de suas obras podem ser aplicadas de maneira consistente. Já quando aborda "natureza", as palavras ficam mais nebulosas. Ele diz, por exemplo: "Nos tempos passados existia a natureza e a natureza humana; diante da ferocidade da vida moderna, humanidade e natureza se tornaram uma única entidade [...]. Percebemos nas abstrações e figuras femininas de Willem de Kooning estruturas de um rigor clássico: as identificações inexoráveis entre humanidade e natureza. Isso não é simbólico. Isso está pintado" [O'HARA, 1975b, p. 42]. Consequentemente, a *natureza* é absorvida tão integralmente pela pintura na arte expressionista abstrata que a tela se torna a união perfeita das duas. Uma ou

duas páginas depois, porém, O'Hara explica como a abstração foi deixada de lado por Graça Hartigan para "retornar à natureza" — isto é, às imagens figurativas — uma mudança de estilo que "introduziu uma paixão que aparecia apenas de relance em seus primeiros trabalhos" [O'HARA, 1975b, p. 45]. Mas, se é disso que se trata, onde vai parar a integração perfeita entre arte e natureza nas abstrações de Kooning?

Na pioneira e quase sempre brilhante monografia sobre Jackson Pollock, encontram-se generalizações praticamente tão questionáveis quanto. Contrapondo o cubismo e o surrealismo — "O Surrealismo explodiu aquilo que o Cubismo conseguiu apenas minar"; "O Cubismo foi uma revolução, o surrealismo um aperfeiçoamento" —, O'Hara declara: "Junto da libertação, o surrealismo impôs a responsabilidade de dizer o que você quer dizer e de querer dizer o que você diz, para além de qualquer apego pela fala ou pelo significado" [O'HARA, 1975a, p. 18]. Mesmo que pareça profundo, o que O'Hara realmente está dizendo? Ele parece sugerir que, em algum nível, o Surrealismo é mais literal do que outras escolas de arte, contudo, os próprios surrealistas viam no seu trabalho o extremo oposto: a corporificação dos sonhos, alucinações, imagens inconscientes — a arte da associação livre e dos significados eróticos ocultos.

Desse modo, a importância de O'Hara como crítico de arte não desponta a partir de seus ensaios formais ou *set pieces*²⁹, como as introduções escritas para os catálogos das exposições que organizou no Museu, *New Spanish Painting and Sculpture* [1960]; *Franz Kline* [1960]; *Motherwell* [1962]; *Nakian* [1964]; ou *David Smith* [1966]. No que concerne aos trabalhos individuais, esses ensaios reluzem com *aperçus* brilhantes, contudo, são muitas as vezes em que encontramos frases como essas: “se podemos dizer que *Make it new* é o lema da arte estadunidense dos últimos tempos, *Make it over* é o da espanhola”.³⁰ Ou então: “nas camadas subterrâneas de toda grande obra do Expressionismo Abstrato e, de fato, florescendo dentro dela, encontramos a consciência traumática da urgência e a crise experimentada como acontecimento de ordem pessoal” [O'HARA, 1975a, p. 67]. Ou ainda: “seja na estilização arcaica das esculturas de *Manship* – uma espécie de idealização heroica fajuta do proletariado – ou na tardia estilização *Art Nouveau* de formas humanas e animais, a estilização segue como pauta principal [...]” [O'HARA, 1975a, p. 82]

Contudo, se voltarmos para algumas críticas de O'Hara – suas resenhas para a *Art News* e *Kulchur*, suas entrevistas e biografias – uma perspicácia crítica bem diferente vem à tona. As primeiras resenhas [1953-54] são peculiarmente literárias; nelas,

o recém graduado em Harvard ainda faz um uso mais explícito do seu aprendizado. Assim, lança-se sobre as figuras na pintura de Kenneth Callahan: “suas anatomias podem ser à la El Greco, mas não é na pintura que encontram seu habitat, e sim na poesia romântica, onde as figuras ganham vida através das névoas peroladas de Shelley – o que às vezes na pintura é apenas cinza sobre tela”.³¹ Em Kees Van Dongen, os seios das mulheres “aparecem e desaparecem como em algum dos momentos mais reveladores de Proust”.³² As “densas imagens pintadas” de Helen Frankenthaler possuem “a sordidez condensada de um daqueles capítulos indizíveis³³ de Henry James”.³⁴ Paralelamente, no entanto, quando escreve sobre a exposição de Adolph Gottlieb em abril de 1954 na Kootz Gallery, O'Hara tece um comentário sofisticado a respeito da “multiplicidade de matrizes e situações alocadas tanto entre elas quanto atrás delas” e pontua que “na superfície, as espessas pinceladas são menos um indício em direção a significados particulares do que a velocidade que se origina tanto na vitalidade como na alegria”.³⁵

Com seu ingresso em 1955 como Assistente Especial do Programa Internacional no Museu de Arte Moderna de Nova York, O'Hara se manteve tão ocupado organizando as exposições itinerantes durante os anos seguintes que sua produção crítica

foi mais escassa. No entanto, esses foram anos de intenso contato com o mundo da pintura e escultura contemporâneas e, no final dos anos 50, quando O'Hara estava no auge de seu domínio poético, ele também se dedicava de forma muito mais casual e espontânea aos escritos sobre arte, e ainda assim com maior seriedade. Somente entre 1958 e 1960 O'Hara publicou os seguintes títulos: o livro sobre Jackson Pollock para a série *Great American Artist* da editora Braziller; as entrevistas conceituadas com Franz Kline e Larry Rivers; um ensaio engenhoso e perspicaz sobre a tela *Next to Last Confederate Soldier* de Rivers; e diversos textos curtos sobre Pollock, Cavallon, Norman Bluhm ou que diziam respeito, como já mencionado, a temas como arte estadunidense vs. arte não estadunidense.

Em 1959, quando *Jackson Pollock* foi publicado, Hilton Kramer chamou o livro de um exemplo de “escola ‘poética’ da crítica”, e vários críticos de arte foram contrários à prosa pretensiosa e à resposta intensamente pessoal do poeta ao pintor³⁶. Mesmo assim, a publicação acabou se tornando um imenso sucesso e, apesar dos deslizes mencionados anteriormente, segue sendo até hoje uma célebre análise do trabalho de Pollock. As proposições sobre os conceitos gerais da *Action Painting* podem até não ser mais do que uma reafirmação do que já havia sido cunhado por Harold

Rosenberg: por exemplo, a concepção da “parede” em oposição ao “cavalete”; a pintura como campo de energia no qual o poeta adentra; a rejeição da metáfora e do símbolo em privilégio da própria materialidade – tinta como tinta, malha de arame como malha de arame. No entanto, os comentários paterianos de O'Hara são extremamente valiosos quando abordam certas pinturas em particular, porque fazem com que o leitor dedique a tela um segundo olhar, encarando-a novamente como se a visse pela primeira vez.

A pintura *White Light* de Pollock, por exemplo, “possui um glamour de tipo lendário, ardente, amargo e perigoso, algo semelhante às histórias de vulcões que seduzem os nativos até a borda da cratera, deixando que se atirem pelo fascínio de suas vibrações e pela magnitude de suas ondas de vapor” [O'HARA, 1975a, p. 29]. Já em *Number 1, 1948*, extrai sua potência de uma estratégia bem diferente: o langor inquietante de *White Paint* é substituído por “um vigor extasiante, irritável e exigente. Em seu traço, uma velocidade fantástica aliada a uma legibilidade frenética; e as mãos aparentemente ensanguentadas do pintor, atravessando a parte superior da tela, logo depois da área principal do desenho, sugerem o epílogo de uma experiência terrível” [O'HARA, 1975a, p. 31].

É interessante acompanhar a variação do estilo

formal, distante e de alguma forma até comportado no ensaio sobre Pollock – um estilo regido, pelo menos em parte, pelas convenções do que seria a escrita de um “livro de arte” – para o tom muito diferente empregado nos ensaios relacionados à obra de Larry Rivers. O trabalho de O’Hara como crítico parece ter sido mais fortuito quando teve a liberdade de escrever sobre um pintor que também era um grande amigo. Para além disso, os textos dedicados a Rivers compõem em forma de prosa uma partitura complementar aos seus poemas *I do this, I do that*, como *A Step Away from Them* ou *Joe’s Jacket*”.

Assim como todas as entrevistas de O’Hara, *Larry Rivers: Why I Paint as I Do* | *Larry Rivers: porque pinto como pinto* é notável devido ao apagamento da própria presença do poeta³⁷. As perguntas de O’Hara são curtas e objetivas: ele possui, obviamente, o completo domínio do que vai falar, mas não se afofa em um exibicionismo do próprio conhecimento. Por outro lado, o Rivers que se desenha na entrevista acaba por soar como o próprio O’Hara, de forma que, por uma via mais tortuosa, o poeta revela-se afinal ali. Curiosamente, a doutrina expressa no manifesto *Personism* é então encarnada na entrevista: as palavras estão achatadas no espaço

Durante o dia, três claraboias são responsáveis pela entrada de luz, mas no cair da noite, o espaço é vasto e sombrio, iluminado por sete lâmpadas penduradas lá no alto, próximas do teto. Na luz noturna, o ateliê se assemelha bastante ao cenário de Samuel Beckett em Endgame; é difícil acreditar que alguma coisa do mundo lá fora possa ser vista sem a ajuda de uma escada; as janelas são tão altas. [O’HARA, 1975a, p. 106]

preciso entre duas pessoas, de forma que poeta e pintor se tornam um. Uma descrição imagética do ateliê de Rivers precede o diálogo:

Depois de descrever os agregados do lar da família Rivers, incluindo “Amy, uma adorável e frenética pastor-alemão”, e mencionar as pinturas que habitavam as paredes do ateliê naquele momento, O’Hara complementa:

Outra parede comporta a gigantesca tela Journey of 1956, que parece até menor quando alocada no espaço do ateliê; próximo a ela, atrás do vaso de planta, a figura de Piquê ou Afrodite em gesso comercial resgatada por Rivers de uma boate; pendurada na mão suspensa da estátua, uma lâmpada laranja que é também a luz noturna de Rivers [O’HARA, 1975a, p. 107]

A conversa que se segue vem permeada pelo tom versátil e cômico dessas observações. Mesmo que venham de contextos muito diferentes, Rivers e O’Hara acabaram compartilhando estéticas surpreendentemente similares. Rivers, nascido em uma família judia sem posses, cresceu “nas

ruas do [...] Bronx” [O’HARA, 1975a, p. 109]. No começo, era músico de jazz, depois, tendo passado um período no posto de entregador numa loja de materiais artísticos, passa a trabalhar com Hans Hofmann e a frequentar a Universidade de Nova York [NYU] pela noite, iniciando seus estudos em pintura. Durante todo o tempo, Rivers contou com o suporte de Mrs. Bertha Burger, sua ex-sogra e uma de suas principais modelos, que cuidava da casa e de seus dois filhos para ele, ajudando-o a se sustentar³⁸. É nítido que suas vivências eram bem distantes do meio católico provinciano de Baltimore e Grafton, Massachusetts, no qual Frank foi criado, ou da Harvard de John Ashbery e Kenneth Koch, ou mesmo do mundo sofisticado do Museu de Arte Moderna de Nova York.

No entanto, para qualquer pessoa que tenha lido O’Hara, a visão de Rivers sobre arte é imediatamente reconhecível. Ele rejeita a primazia do tema na pintura, insistindo que a forma [o *como*] suplanta o conteúdo [o *quê*]. Assim como O’Hara, ele enfatiza o valor do “acontecimento presente” [O’HARA, 1975a, p. 108], da energia, do papel do “acidente” na arte [O’HARA, 1975a, p. 117], e a necessidade de expurgar “os desconfortos do tédio”. “Uma das mi-

nhas teorias”, diz ele, soando igualzinho a O’Hara, “sobre a arte dos últimos cem anos é que o tédio, a insatisfação e a perversidade do artista, mais do que qualquer outra coisa, foram as causadoras de grande parte das alterações na imagem da pintura” [O’HARA, 1975a, p. 113]. Com O’Hara, ele também divide a predileção por um certo tipo de humor exagerado, como o que se apresenta na pintura de George Washington. Para Sam Hunter, essa é capaz de agregar “historicidade e nostalgia à dimensão dos objetos e emblemas do senso comum” numa assimilação do “folclore popular ao alto estilo de arte sofisticada”.³⁹

Eu posso ver uma coisa – digamos, uma fita que resolvo usar para dinamizar uma área de aproximadamente 7 centímetros da tela. Essa mesma fita pode acabar se transformando em um pote de leite, uma cobra ou um retângulo. [...] Pode até ser que eu chegue a desenvolver as minhas próprias associações sobre ela, mas não quero interpretar essa associação. [...] Não tenho o menor pudor em me apropriar da aparência dessas coisas – aquele pedaço de fita – sem definir qualquer significado específico a elas enquanto objetos. [O’HARA, 1975a, p. 118]

“Um *self-service* sem balança⁴⁰ daquilo que é reconhecível” – para Rivers, essa seria a melhor definição da pintura.

E quando Frank lhe pede para aplicar esses princípios na tela recém pintada *2nd Avenue with THE*, Rivers explica:

O que você vê é a vista de um ateliê na Second Avenue – um ateliê no último andar – olhando em direção aos prédios do outro lado. Na tela apresento uma pequena seleção de objetos escolhidos dentre todos os outros que podiam ser vistos a partir da minha perspectiva. Os retângulos são os reflexos emitidos pelas janelas de vidro do outro lado da rua. As linhas verticais escuras são as tábuas do assoalho do estúdio. Eu olhei para baixo, notei que estavam ali e as pintei. As linhas horizontais são os parapeitos das janelas. À direita, os semicírculos são os pratos de uma bateria. Os quadrados brancos pequenos em linha são as teclas brancas de um piano que eu tinha lá no ateliê. E quanto à figura da mulher-foguete, ela também estava dentro do estúdio e entrou no meu campo de visão. Lá em cima, as letras THE num formato diminuto – logo à esquerda delas tem uma mulher se inclinando para fora da janela do prédio em frente. Eu deveria ter incluído o letreiro ALPINE lá em cima também. Foi assim que algum construtor resolveu chamar um daqueles prédios –chique esse nome, não é? [O'HARA, 1975a, p. 118]

“E qual a história dessas letras THE?”
– Frank pergunta. Rivers responde: “essas letras foram cola-

das na janela do ateliê por algum diretor de cinema que quis fotografá-las para o fim de seu filme. A outra parte END acabou desaparecendo” [O'HARA, 1975a, p. 118].

Cito essa passagem extensamente porque ela evidencia as estreitas conexões entre a pintura de Rivers e o poema *Second Avenue* de O'Hara, escrito alguns anos antes no ateliê do pintor⁴¹. Assim como Rivers se apropria de objetos familiares [as tábuas do assoalho, o parapeito da janela, a mulher e o letreiro colado na janela do espaço] e os desloca – criando uma nova tensão entre detalhes ilusionistas e configurações abstratas – O'Hara extrai suas imagens das cenas de rua da

Com candura. O passado, as sensações do passado. Agora!
a escrita cuneiforme dos guarda-sóis de sótrapas carroças de cachorro quente
e maionese caseira, da areia ornando o prepúcio nas sungas, das
lojas de revelação Fujifilm, da Mesbla,
do Kenneth em uma gôndola abandonada no domingo cortando ainda mais
sugerindo lobotomias de um ainda-por-vir-mais-dócil mundo
de ouvidos, do sambista recobrando a voz na roda de partido alto, Bill, de “Faz amor comigo até o dia
clarear!” “Lá lá ia lá ia lá ia lá ia!...”, de uma mão frouxa maior que o joelho, que parece dizer “Addio”
e é capaz de renunciar ao desastre que ela mesma provocou em terra.
Acres de vidro não deixam mais claro o sinal da paisagem
*menos enluarada que na pré-história, ainda assim menos distante, ávida, morta!*⁴²

[O'HARA, 1971, p. 146]

Second Avenue, cortando, distorcendo e realocando os elementos de modo que sua versão final não absorva mais do que “rastros” daquilo que está sendo representado:

A ambiguidade no referencial criada pelo isolamento da expressão “com candura”; o deslocamento de “o passado” para “agora”; as imagens de fachadas comerciais e carrinhos de mão “dissolvendo” em pensamentos sobre Kenneth Koch; as memórias de um show; as alusões ridículas ao poema *The Waste Land* na linha 8; a controversa imagem final de uma paisagem azulada⁴³ “ainda assim menos distante, ávida, morta!” – assim como Rivers descreve a entrada de fragmentos similares na sua pintura, é a partir da invasão aleatória do fluxo de consciência do artista que todos esses elementos encontram um lugar no poema.

Desse modo, O’Hara é o intérprete ideal para o trabalho de Rivers, que assim como Graça Hartigan, foi um pintor que rejeitou, de um lado, a pura abstração e, de outro, a pintura figurativa “direta” – o que Rivers costumava chamar de “realismo afetado” [O’HARA, 1975a, p. 119]. Ambos os artistas expandem o potencial significativo dos objetos comuns; as teclas brancas do piano e o parapeito da janela em *Second Avenue with THE* de Larry Rivers correspondem a imagens como a

“antiga moeda romana”, a “cabeça de parafuso”, ou “os construtores civis com seus capacetes prateados” no *Poema Pessoal* de O’Hara [O’HARA, 1971, p. 235].

No livro de memórias de 1965, intitulado *Larry Rivers*, O’Hara relembra os pontos de contato entre o poeta e o pintor. A chegada de Rivers à cena da pintura nova-iorquina é ironicamente comparada ao aparecimento de “um telefone demente. As pessoas não sabiam se o deixavam na biblioteca, na cozinha ou no banheiro. Mas ele estava sempre ligado” [O’HARA, 1971, p. 512]. Como o próprio O’Hara, Rivers era “inquieto, impulsivo e compulsivo”, não conseguindo tolerar a existência de uma estética que separasse as artes visuais do jazz e da poesia, suas duas outras paixões. “Seu trabalho”, diz O’Hara, “é muito mais como um diário de suas vivências. Enquanto boa parte da arte de nosso tempo se envolveu em reflexões explicitamente conceituais ou éticas, Rivers, de forma desautomatizada, escolheu trabalhar sobre aquilo que o preocupava e o entusiasmava” [O’HARA, 1971, p. 514]. Creio que O’Hara quis dizer com isso que em determinado momento da nossa história, quando o Expressionismo Abstrato corria o risco de caminhar em direção à mera padronização e repetição, Rivers, que assim como De Kooning nunca abriu mão da presença de alguns elementos figurativos – contornos de seus

próprios dedos, letras escritas, a silhueta do rosto de uma mulher, além de outros gestos ilusionistas –, mudou o rumo da pintura em Nova York. É nesse sentido que sua arte está especialmente próxima do estilo lírico de O’Hara. Não à toa, uma parceria entre duas sensibilidades tão afins só poderia gerar bons frutos.

POEMAPINTURAS

A colaboração entre poetas e pintores é em grande parte um fenômeno do século XX. Mas a colaboração genuína – ao contrário da ilustração que é, por definição, *ex post facto* – é algo raro em todos os tempos, dada a dificuldade para encontrar o equilíbrio entre dois gêneros aparentemente tão antagônicos. Seja ele realizado por um único artista ou como fruto de colaboração, um poemapintura tende a se tornar uma pintura com um punhado de palavras distribuídas como parte do esquema visual, ou inversamente, um poema ilustrado no qual imagens visuais encontram-se subordinadas ao sentido verbal. Todavia, sob as circunstâncias adequadas, o poemapintura, fruto da colaboração entre artistas, apresenta grande potencial. Como a ópera, o ballet, a mascarada e o cinema de animação, poemapinturas são capazes de proporcionar o prazer particular gerado pela interação de meios e

técnicas sem relação aparente.

Assim como no caso de sua crítica de arte, o conceito de poemapintura em O’Hara remonta a Apollinaire, que escreveu poemas “seguindo” pinturas⁴⁴ [colando o poema *Les Fenêtres* no verso da pintura homônima de Delaunay, a fim de criar uma espécie de imagem dupla], e cujos *Caligramas* contêm experimentos fascinantes de composição verbo-visual. Em *Il Plêut*, por exemplo, as palavras escorrem pela página da esquerda para a direita como gotas de chuva; em *La Cravate et la Montre*, a disposição das palavras imita os dois objetos nomeados pelo título; e em *Visée* [Alvo], as variações de posição das linhas correspondem às atitudes cambiantes do poeta⁴⁵.

Mas nenhum destes exemplos constitui, em um sentido estrito, poemapinturas. Um modelo mais próximo das colaborações de O’Hara pode ser encontrado no Dadaísmo e no Surrealismo, ainda que a *peinture-poésie* de Picabia, Schwitters, Magritte ou Ernst quase nunca tenha resultado de colaborações. Uma pintura como a famosa *M’Amenez-Y* [1919-1920] de Picabia é um bom exemplo da experimentação conduzida pelos dadaístas em torno dos padrões verbais e visuais⁴⁶. Suas formas mecânicas banais [dois semicírculos, um cilindro e um parafuso] são justapostas ao título que se baseia em um dos *ready-mades* verbais de Marcel Duchamp: *M’Amenez-Y* [“me traga lá”] é uma substituição para a formulação

correta *Amenez-y-moi*, e também uma brincadeira com a palavra *amnésie* [amnésia]. Na parte superior da tela, Picabia anuncia em tom cômico se tratar de um retrato pintado em óleo de rícino [*l'huile de ricin*] e dentro dos círculos encontramos as palavras *peinture crocodile* [pintura crocodilo] e *ratelier* [dentadura] *d'artiste* – num divertido jogo de palavras. No canto inferior direito, a assinatura do artista é destacada; do lado esquerdo, a referência sem sentido a *Pont-L'Évêque* [uma pequena cidade produtora de queijos na Normandia] como o lugar em que *M'Amenez-Y* teria sido executada. Sem dúvida, as palavras de Picabia não são um poema, mas a sua composição depende de uma conjunção particular de imagens verbais e visuais.

Nesse mesmo período, as colagens de Kurt Schwitters constituem um tipo diferente de poemapintura. Em seu ensaio *Merz* [1920], Schwitters declara: “O meu desejo não era o de ser um especialista em um único ramo da arte, mas sim o de ser um artista. O meu objetivo é a *Merz* [uma peça sobre a merda] enquanto composição artística. Primeiro eu combinei categorias individuais de arte. Eu juntei palavras e frases em poemas de maneira a produzir um design rítmico. Revertendo o processo, coleí imagens e desenhos de forma que neles fosse possível ler frases”.⁴⁷ Exemplos desses dois processos podem ser encontrados em *Collage* [1920] e *Sonata* [1923],

ambas reproduzidas no livro *The Dada Painters and Poets*, de Motherwell, que O'Hara conhecia e amava⁴⁸. *Sonata* é sobretudo verbal: palavras curtas e sem sentido encontram-se dispostas em colunas segundo variadas configurações fonéticas, e a pequena colagem retangular no canto inferior direito desempenha um papel subordinado. O trabalho é um exemplo precoce da poesia concreta. Em *Collage*, por outro lado, recortes de jornais e posters são reunidos de forma que pedaços de manchetes, palavras, frases e partes de frases apresentam-se dispersas pela superfície, de baixo para cima e de cima para baixo. Essas duas colagens são experimentos interessantes, mas a relação entre palavra e imagem visual parece ser fundamentalmente arbitrária.

A *peinture-poésie* de René Magritte acena para a *Pop Art*. Uma pintura como *A Traição das Imagens* [1928-1929] contém o que parece ser uma réplica realística de um grande cachimbo contra um fundo em branco. Abaixo da tela aparece a legenda *Ceci n'est pas une pipe*⁴⁹. Mas, como argumenta William Rubin, a pintura não é tão simples como parece à primeira vista, pois “a mera reprodução de qualquer objeto tridimensional em uma superfície plana delimitada – ou seja, sua transposição em imagem – engendra automaticamente uma série de associações estéticas que não guardam relação direta com o significado daquele objeto enquanto objeto”

[RUBIN, 1967, p. 94]. Em outras palavras, a imagem do cachimbo não equivale a um cachimbo real. A legenda didática *Ceci n'est pas une pipe* complexifica o esquema, pois a palavra *pipe* libera diferentes sinais em relação à imagem do cachimbo e ao cachimbo real. Embora limitada, uma ressonância se estabelece, portanto, entre imagens verbal e visual.

Contudo, os poemapinturas mais interessantes do Surrealismo são os de Max Ernst, nos quais palavra e imagem não se encontram meramente justapostos como nas colagens de Magritte ou Picabia, mas fundidos de maneira a formar o que Lucy Lippard descreveu como uma “afirmação genuinamente intermediária⁵⁰”. Em um ensaio denominado *Para além da pintura*, escrito em meados dos anos 1930, Ernst define a colagem como uma “composição alquímica de dois ou mais elementos heterogêneos cujos resultados de sua inesperada reconciliação caminham [...] em direção à confusão sistemática e à ‘desordem dos sentidos’ [Rimbaud], ao acaso ou ao desejo do acaso⁵¹”. A “palavra colagem” favorita de Ernst [a palavra-chave que o artista utilizava como guia para o processo de execução da colagem] é *phallustrada*, que ele definiu como “um produto alquímico composto dos seguintes elementos: uma *autoestrada*, uma *balaustrada*, e um certo número de falos”. Assim, a colagem Dada *O Chapéu faz o homem* [Fig. 2] é, nas palavras de

Lippard, uma “*phallustrada* em todos os sentidos, o jogo visual prolongado através dos jogos verbais na inscrição que acompanha a imagem: “*Bedecktsamiger stapelmensch nacktsamiger wasserformer [‘edelformer’] kleidsame nervatur auch UMPRESS NERVEN! [C’est le chapeau qui fait l’homme, le style c’est le tailleur]*”⁵².

É praticamente impossível traduzir o trecho para o português, uma vez que cada palavra é um trocadilho ou apresenta um duplo sentido: *Bedecktsamiger* significa “coberto” mais “semeado” [“coberto de sementes?”]; *edelformer* combina o sentido de *edel* [elevado, nobre, precioso, aristocrático] com conotações eróticas pois “*edle Teile*” são partes íntimas, e portanto “*edelformer*” pode dar a entender tanto “aquele/a que tem elegantes genitais” como a pessoa que observa as formas ou que cria elegância. A colagem em si é uma página de um catálogo de chapéus, transformada através de aquarela, lápis, tesoura e cola em uma série de vinhetas esculpidas com características mecânicas, orgânicas, cartunescas e até mesmo narrativas. Nessa engenhosa e intrincada *phallustrada*, “palavras e formas saltam e ricocheteiam umas sobre as outras em uma ação transdisciplinar e referências cruzadas, que continua a oferecer surpresas muito tempo depois da decodificação inicial” [LIPPARD, 1970, p. 13].

Ernst levou essa espécie de “arte literária” [obser-

va-se que não se trata de uma ilustração no sentido convencional] ainda mais longe em *La Femme 100 têtes* [A Mulher Cem Cabeças], uma “novela-colagem” na qual o artista coleta uma série de xilogravuras encontradas em revistas e as corta de forma a descobrir uma nova “realidade” figurativa através do encontro ao acaso de imagens previamente não relacionadas. A cada imagem resultante do processo foi atribuída uma legenda poética. Tomadas isoladamente, nem a imagem nem a legenda são capazes de transmitir o “enredo”: na verdade, nas palavras de Lucy Lippard, elas oferecem “um duplo ponto de vista que forma uma unidade estereofônica. O leitor deve literalmente ler entre as linhas da interação verbo-visual, projetando-se a si mesmo no es-

paço intermediário entre imagem e legenda”. Aliás, a novela-colagem possui uma estrutura análoga ao filme: “o deslocamento pictórico da ação e da sequência justapostas contra as legendas ambíguas, aparentemente fora de sintonia, sugere um filme silencioso com legendas numa língua estrangeira. De forma impressionante, a mixagem é feita na mente do leitor” [LIPPARD, 1970, p. 13].

O uso que Ernst faz da novela-colagem e da *phallustrada*, portanto, olha para o futuro, num

aceno aos poemapinturas de nosso tempo. Mas é importante lembrar que Ernst era, em primeiro lugar, um artista visual, de maneira que até mesmo suas colaborações com Paul Éluard em *Repetitions* [1921] e *Les Malheurs des Immortels* [1922] não são



Fig. 2. Max Ernst. O Chapéu faz o homem. 1920. Colagem com lápis, tinta e aquarela, 14 x 18 polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York.

colaborações verdadeiras, conquanto nesses livros, Ernst toma um poema de Éluard já previamente escrito para ilustrá-lo. Faltava dar o próximo passo: que um poeta e um pintor trabalhassem simultaneamente na mesma área espacial, jogando com palavras e imagens visuais a fim de produzir novas formas. É o que acontece em *Stones / Pedras*, a série de litografias feitas por O'Hara e Rivers entre os anos de 1957 e 1960.

Em um ensaio muito divertido chamado *Vida entre as pedras*⁵³ [1963], Rivers descreve a origem dessas litografias. O pintor lembra que “tudo começou com essa moça siberiana chamada Tanya, que veio à minha casa no verão de 1957. Naquele momento, sua vida lhe exigia que se ocupasse de uma atividade. Ela encontrou essa atividade e passou a se dedicar com uma fúria delicada à produção de litografias... Ela queria que eu trabalhasse em pedras litográficas com um poeta. Ela tinha a devoção, o meio e o desejo de imprimir” [RIVERS, 1963, p. 91]. “Tanya, a moça siberiana”, como Rivers a chama comicamente, era na verdade Tatyana Grossman, cuja oficina gráfica em West Islip, Long Island, é hoje em dia internacionalmente conhecida. “Tanto

em termos técnicos quanto em termos estéticos”, observa Calvin Tompkins em seu estudo das técnicas contemporâneas de impressão, “as publicações da *Universal Limited Art Editions* de Tatyana Grossman [que contam em seu acervo com mais de cem litografias de Jasper Johns, além da intrigante série de litografias em plexiglas *Shades*, de Robert Rauschenberg] são geralmente reconhecidas por serem iguais ou superiores a qualquer publicação que tenha sido feita na Europa ou em qualquer outro lugar”⁵⁴ [TOMPKINS, 1976, p. 58].

Eu fui ver [...] Barney Rosset na Groove Press para perguntar se ele poderia sugerir um poeta para a realização de um livro como esse [das pedras litográficas] e ele sugeriu Frank O'Hara. Bom, eu havia lido alguns dos poemas de O'Hara, mas eu não os entendi muito bem, eram muito abstratos. Alguns dias depois [...] eu fui até o ateliê de Larry Rivers em Southampton para conversar com Larry sobre essa ideia de um livro que fosse uma fusão real entre poesia e artes visuais, uma colaboração verdadeira, não apenas desenhos para ilustrar poemas. Depois de ouvir, Larry gritou “Hey, Frank!” e descendo as escadas apareceu um jovem homem em jeans azuis. Era Frank O'Hara. [GROSSMAN apud TOMPKINS, 1976, p. 61]

Tatyana Grossman recorda que a escolha de Frank O'Hara como colaborador de Rivers foi o resultado de uma série de coincidências oportunas:

Rivers estava maravilhado que aquela “moça siberiana não encontrara apenas um pintor e um poeta que topassem trabalhar juntos, mas dois homens que realmente conheciam os trabalhos um do outro e suas trajetórias de vida” [RIVERS, 1963, p. 92]. Apesar de seus “egos terrivelmente inflados e super-sérios”,

Rivers e O'Hara viram o que tinha de ser feito: "Frank O'Hara não ia escrever um poema ao qual eu acrescentaria uma imagenzinha bacana depois. Tampouco tínhamos a expectativa de que o mundo estivesse aguardando pela sua poesia e pelo meu desenho, como as "colaborações" do passado agora parecem ter feito" [RIVERS, 1963, p. 93].

Trabalhar na pedra litográfica revelou-se um novo desafio para O'Hara e Rivers, que se viam como herdeiros da tradição de "Picasso, Matisse, Miró, Apollinaire, Eluard e Aragon" [RIVERS, 1963, p. 92]. Rivers descreve as dificuldades impostas pela mídia em questão:

A superfície da pedra litográfica é muito suave. As marcas que vão nela podem ser feitas com um lápis pastel difícil de manusear, ou com um líquido preto chamado Touche. [...] Tudo aquilo que você faz é impresso de forma espelhada, oposta à maneira que você desenhou na pedra. Para que a escrita pudesse ser lida, ela precisava ser feita de trás pra frente. É quase impossível rasurar, uma das minhas muletas mais importantes. Tecnicamente era uma tarefa realmente trabalhosa, que demandava a paciência de uma outra época. Mas a nossa ignorância e entusiasmo nos permitiu mergulhar nisso sem pensar sobre os detalhes e as dificuldades. [RIVERS, 1963, p. 93]

A primeira das doze *Stones* foi chamada *US* [Fig. 3]. A descrição detalhada de Rivers sobre a criação desse trabalho nos ajudará a entender melhor o processo de colaboração:

Cada vez que nos juntávamos decidíamos escolher um assunto bem definido e como não havia nada a que tivéssemos mais acesso do que a nós mesmos, a primei-

ra pedra seria chamada "us". Ah sim! O título sempre aparecia primeiro. Era o único jeito que tínhamos para começar, 'u' e 's' foram escritos no centro superior da pedra de trás para frente. Eu não sei se foi Frank quem escreveu as letras, mas lembro de decorá-las para que parecessem algum tipo de bandeira, aproximando-as das letras do nosso país⁵⁵. Depois coloquei alguma coisa a ver com a testa de amolar faca e o nariz torto do Frank e parei. Com a ajuda de um espelho de mão redondo fiz alguns rabiscos para representar a minha cara. A combinação do 'u' e do 's' decorados com os nossos rostos [ver o canto esquerdo superior da imagem] fizeram Frank escrever "... eles nos chamam os peidões⁵⁶ do nosso país...". Onde eu podia, fazia alguma coisa que tivesse relação com o título da pedra e ele ou comentava sobre o que eu havia feito ou levava isso para um outro lugar.

Por vezes eu indicava uma área que eu tinha certeza que iria deixar vazia para que ele escrevesse ali. Em outros casos, colocava alguma coisa na pedra e pedia que ele escrevesse o que quer que desejasse, pedindo no entanto que começasse numa parte específica da pedra e terminasse formando um quadrado ou retângulo de palavras, de maior ou menor tamanho, sobre ou em volta das minhas imagens. [RIVERS, 1963, p. 93]

Rivers enfatiza o caráter improvisado da colaboração, sua qualidade de evento ou *happening*, em detrimento de uma "obra de arte" pré-determinada

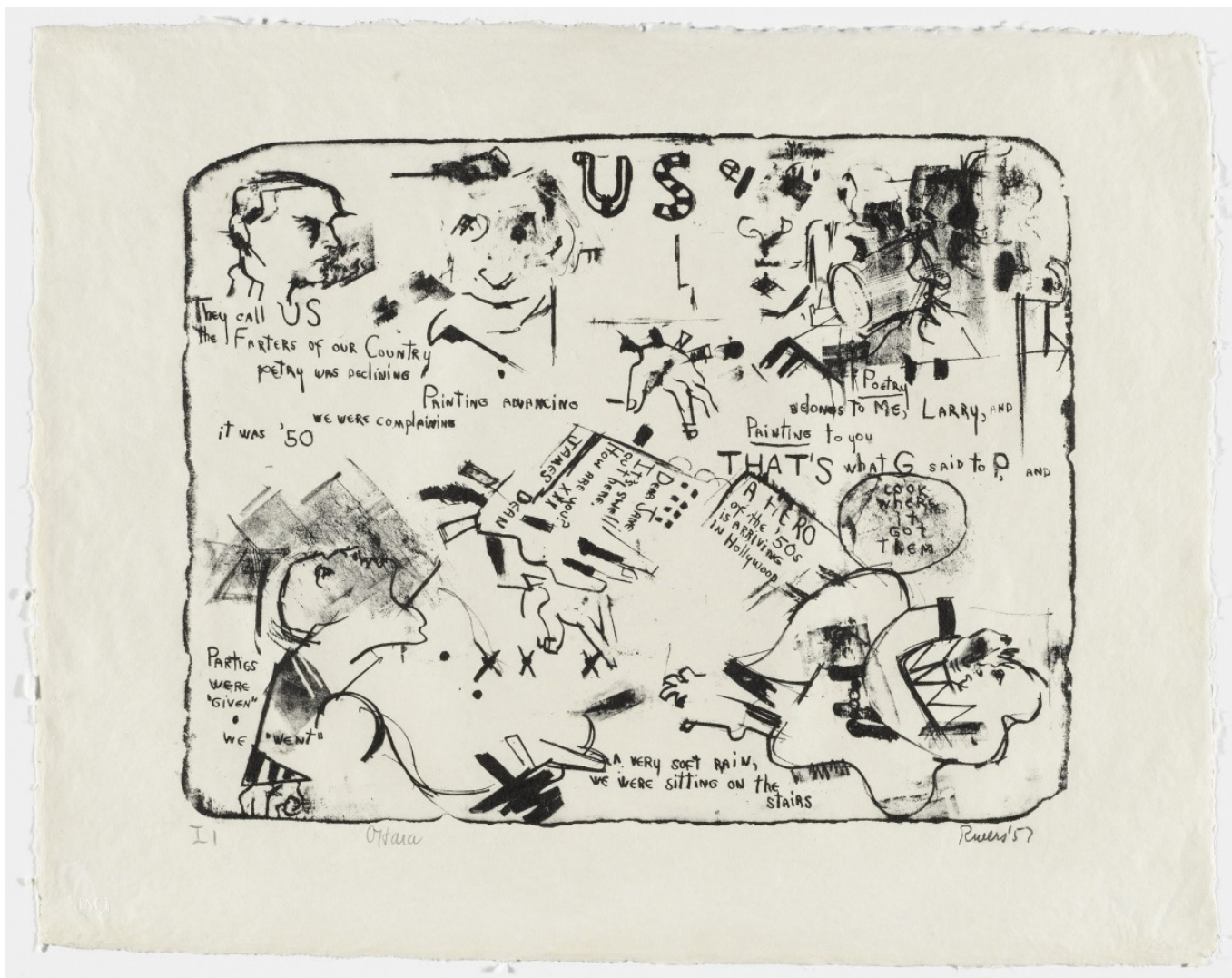


Fig 3. Larry Rivers e Frank O'Hara. *US*, Primeira pedra de *Stones*, 1957-60.

Litografia, 19 x 23 ¼ polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação do Sr. e da Sra. E. Powis Jones.

ou planejada. Mas isso não quer dizer que vale tudo: o relato deixa claro que a cada etapa do trabalho, os dois artistas dependiam da reação um do outro. É por isso que constitui um equívoco denominar *Stones*, como faz um crítico do trabalho, “não mais que frufu para sustentar as brincadeiras de uma festa avant-garde de duas pessoas, endereçada somente àqueles que pudessem reconhecer nomes, alusões e eventos, bem como o espírito de exclusividade que eles exaltam⁵⁷” [TILLIN, 1959, p. 62]. Pois, embora *US* não seja uma das melhores litografias da série – a superfície é um tanto desordenada e O’Hara ainda não dominara a técnica do *lettering*, tornando penosa a tarefa de escrever de trás para frente a menos que se tenha em mãos um espelho –, ela tem uma estrutura nítida.

O motivo visual predominante é o rosto de Frank de perfil, com seu nariz torto e sua testa volumosa. Ele aparece no canto superior esquerdo, próximo ao esboço de Rivers visto frontalmente; então novamente ao contrário [em uma imagem espelhada ampliada] no canto superior direito, dessa vez sombreada e sobreposta a outras formas; novamente no canto inferior esquerdo, onde a cabeça é virada para baixo, unida a um torso contorcido cuja pose remete às figuras da *Guernica* de Picasso; e finalmente, no canto inferior direito encontramos, incorporada a uma forma de cartão de namorados,

a face do poeta colada à face de Rivers, novamente vistas de frente e coladas bochecha com bochecha. Os rostos são colocados contra um fundo de garatujas, algumas delas lembram mãos, pernas, falos e formas animais; outras parecem remeter a ideogramas chineses.

As imagens verbais de O’Hara estão intimamente relacionadas a essa paisagem de posturas e gestos. A brincadeira com a palavra *US* não é apenas uma piada local – “Eles nos chamam os peidões do nosso país” –, mas o tema de todo o poemapintura, que retrata o heroísmo e anti-heroísmo de muitas formas. Assim, bem no centro da composição, O’Hara coloca uma carta de James Dean [o herói de Hollywood como uma vítima] a Jane [a pintora Jane Freilicher], estupidamente vazia: “Tudo ótimo por aqui. Como você está?”. A carta é vista de cabeça para baixo, quase como se tropeçasse na placa: “Um herói dos anos 50 está chegando em Hollywood”. Os próprios artistas se veem comicamente em descompasso com o seu tempo.

A poesia estava em declínio

A pintura avançava

A gente resmungava

Eram os anos 50

Os historiadores da literatura estadunidense são unânimes em apontar que os anos imediatamente após a Segunda Guerra Mundial foram um período fraco para a poesia. O tom do período é transmitido pelas referências que O'Hara faz à discussão mesquinha – “A Poesia pertence a Mim, Larry, e a Pintura a você” – e à insinuação fofoqueira – “foi isso que G disse a P e...”, evidentemente Gertrude Stein e Picasso⁵⁸, numa linha levando ao balão, “veja aonde isso levou eles”. Os jovens artistas são presunçosos: “Davam-se festas/ a gente ia” é ironicamente colocado logo abaixo do que denominamos ‘torso de Guernica’. No centro inferior da figura, O'Hara insere as frases:

Um chuvisco suave

Nos sentávamos nas escadas

A absoluta simplicidade dessas palavras em que poeta e pintor se tornam dois seres humanos ordinários compartilhando um momento de afeto cria um contraste eficaz com toda a bravata das primeiras linhas. O mesmo ocorre com a “cena dos namorados” que se encontra justo ao lado desses versos, no canto inferior direito, e cujo desenho se contrapõe aos dois retratos de aspecto formal e contornos agudamente definidos no canto superior esquerdo.

Dessa forma, a composição de *US* revela-se ao mesmo tempo complexa e engenhosa, palavras e

imagens se fundindo de forma a criar tensões espaciais interessantes. Um poemapintura ainda mais vigoroso encontra-se na *Stone* de número 3, intitulada *Rimbaud & Verlaine* [Fig. 4]. Nessa peça, a grafia das letras está muito mais precisa que em *US*, O'Hara já havia dominado com maestria a arte da “escrita-espelhada”. O relato de Rivers sobre a composição dessa litografia é particularmente valioso:

Havia uma foto de Rimbaud e seu parceiro depressivo Verlaine no ateliê. Eu comecei a desenhar olhando para aquela imagem, quando recordamos uma noite no ballet do City Center. Durante um intervalo do espetáculo, descemos a longa escadaria dos assentos baratos ao mezanino, quando nosso amigo em comum e meu galerista John Myers, querendo ser engraçado, gritou para todo mundo ouvir “ali estão eles todos cobertos com sangue e sêmen”. Essa é uma alusão a algo dito sobre Rimbaud e Verlaine com o que a esposa de Verlaine o perseguiu pelo resto de sua vida. Depois de se lembrar disso, Frank decidiu usá-lo, e em uma delicada série de duas linhas ele começou a escrever... Suas primeiras duas linhas tinham a ver com a poesia de Rimbaud e Verlaine. Ele trouxe as linhas para cima do meu desenho e parou... Então ele seguiu com alguma coisa sobre a escadaria e o balé. Eu esperei até ele terminar e no espaço restante [eu dirigi o espaço entre as linhas e a distribuição geral da composição] tentei desenhar uma escadaria... não serviu. Aqui eu descobri o quão difícil era apagar qualquer coisa – para apagar, é preciso raspar a área com uma lâmina. Por fim, comecei a fazer balas que também eram pênis com pernas. Uma simples resposta do Simon ao que Frank havia dito sobre a companhia de balé. Se existe alguma “arte” nessa litografia, sua presença continua um mistério. [RIVERS, 1963, p. 94]

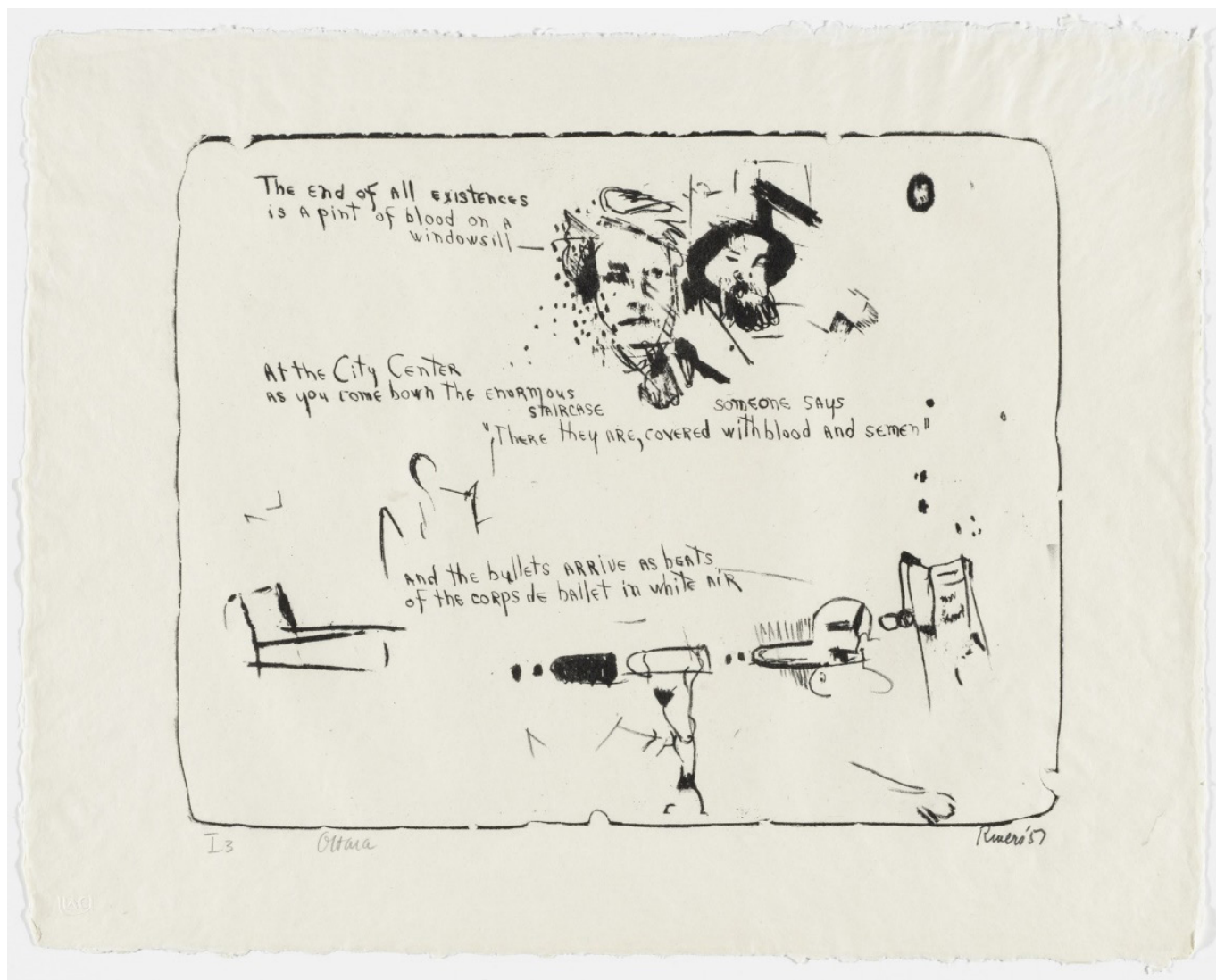


Fig. 4. Larry Rivers e Frank O'Hara. *Rimbaud & Verlaine*. Pedra 3 de *Stones*, 1957-60. Litografia, 19 x 23 ¼ polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação do Sr. E da Sra. E. Powis Jones

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 191-245, jul./dez. 2021 [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.50654]

É claro que existe muita “arte” ali. O rascunho de Rimbaud e Verlaine, um contraste de luzes e sombras, é brilhantemente representado: um belo Rimbaud de cabelos claros e olhos visionários é contrastado à figura um tanto mesquinha, pequena e oriental de Verlaine. Rimbaud claramente domina a cena, como ele fez na vida real. As linhas de O’Hara, “O fim de todas as existências/ é uma caneca de sangue no / parapeito da janela” são uma alusão à terrível novela de Bruxelas, quando Verlaine atirou em Rimbaud, oferecendo um comentário irônico para o retrato estático e discreto dos dois poetas. O motivo de sangue retorna então na referência à frase maliciosa de Myers feita no ballet, um comentário que relaciona O’Hara e Rivers a Rimbaud e Verlaine. A imagem de balas [pênis com pernas] é especialmente eficaz: essas formas se relacionam não apenas com as frases “batidas / da companhia de balé”, e os movimentos do poeta e do pintor descendo a escadaria do City Center, mas igualmente com a relação de Rimbaud e Verlaine, que culminou no episódio dos tiros. Outros detalhes visuais aparecem: observe a forma semelhante a uma cadeira no canto esquerdo da composição, sugerindo o assento de uma galeria, e a silhueta de uma pessoa sentada logo ao lado, na plateia. As manchas pretas espalhadas pela superfície, por outro lado, lembram manchas de sangue. Uma quantidade relativamente pequena do espaço

disponível na litografia é utilizada, de forma que predominam os espaços em branco, reforçando a referência de O’Hara ao “ar branco” na última linha. Rimbaud e Verlaine em um poemapintura no sentido pleno da palavra.

Amor [Fig. 5], uma das melhores litografias da série, relaciona palavra e figura de forma diferente. “Decidimos”, lembra Rivers, “fazer uma pedra sobre o amor. Eu distribuí homens e mulheres sobre a superfície com algumas genitálias pelo sexo da coisa. Ele escreveu entre e sobre os desenhos e nunca sequer mencionou as palavras homem, mulher, corpos ou sexo” [RIVERS, 1963, p. 97]. A descrição é bastante precisa. Nos espaços entre as silhuetas de Rivers de corpos atléticos e masculinos e formas fálicas, O’Hara coloca as palavras de um poema cujo tom rebaixa totalmente a impressão visual:

Amor

Perder-se

estrelas trepam uma cadeira rota

rubra nas sombras um tesão fraco

e agita uma planta enrugada pela

chuva



Fig. 5. Larry Rivers e Frank O'Hara. *Love / Amor*. Pedra 4 de *Stones*, 1957-60. Litografia, 19 x 23 ¼ polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação do Sr. E da Sra. E. Powis Jones.

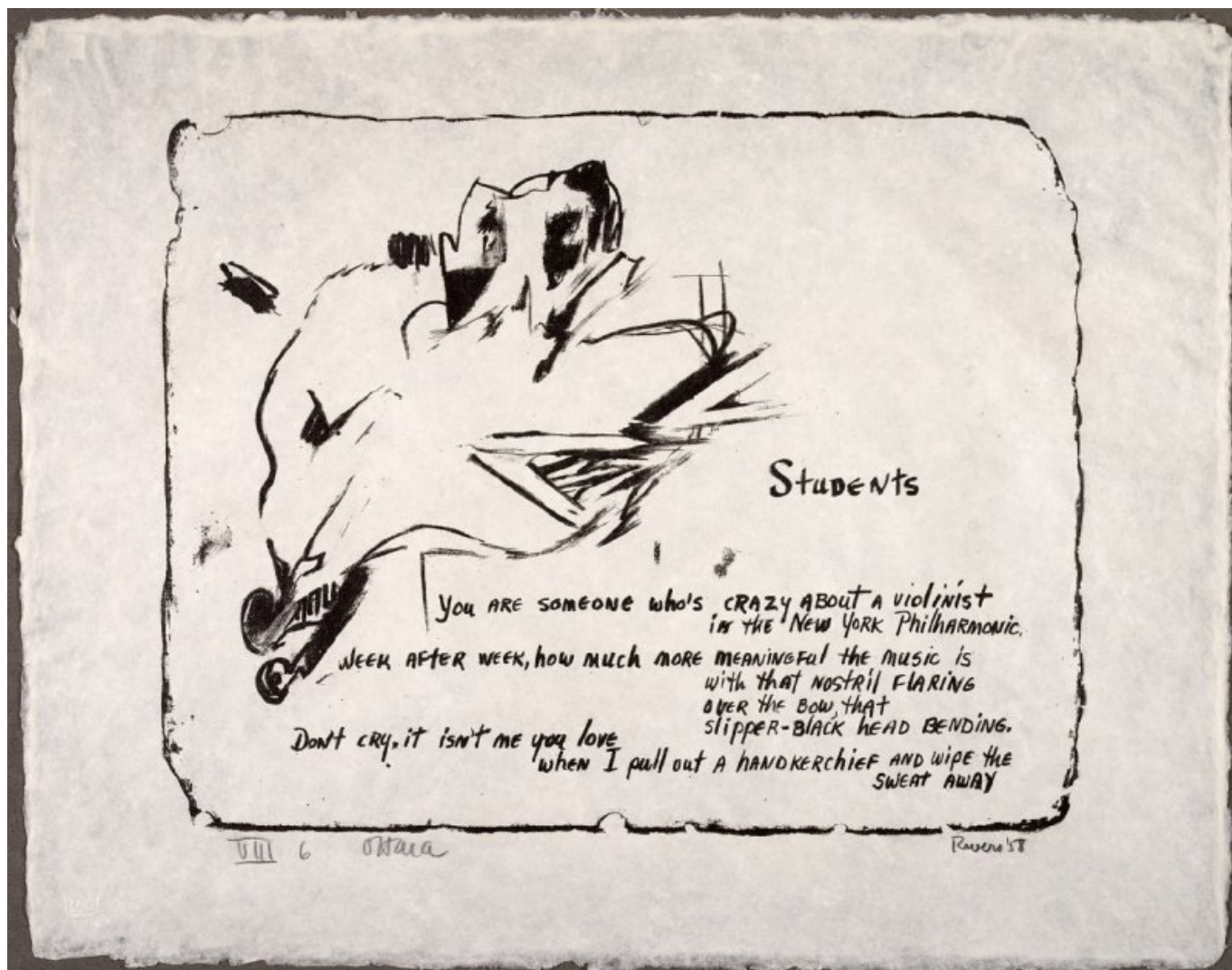


Fig. 6. Larry Rivers e Frank O'Hara. *Música*. Pedra ó de *Stones*, 1957-60. Litografia, 19 x 23 ¼ polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação do Sr. e da Sra. E. Powis Jones.

Como de costume, aqui O'Hara corta os versos em junções estranhas, de forma que “um tesão fraco” pertence a “nas sombras” ao invés de “se agita uma planta”. O tom é melancólico, triste, resignado. Essa estrofe, por sua vez, modula duas passagens escritas em dicção paródica: “onde a penumbra / cresce até feder / como a terra na lua”, e “sem luz a flecha veste seu suspiro de abismo e suas mágoas de neve”. A estranha tensão entre o verbal [“belas” imagens, rimas, sonoros sons vocais] e o visual [super homens de ombros largos, genitália gigante, um chapéu alto] cria uma visão delicadamente ambígua de *Amor*. O leitor-observador é confrontado por sinais contraditórios que capturam a atenção.

Nem todas as *Stones* são tão interessantes como as três que eu abordei aqui. *Springtemps*, a segunda da série, consiste em um autocontido poema de O'Hara para Joseph Rivers à esquerda, e imagens borradas, semi-abstratas de flores, borboletas e corpos humanos à direita; nem a imagem nem o poema parecem ganhar muito com essa justaposição. Novamente, *Música*, a sexta pedra [Fig. 6] é, estritamente falando, um poema ilustrado, ao invés de um poemapintura. A metade inferior desta litografia reproduz o poema *Students* de O'Hara [1971, p. 290]; acima do texto, Rivers coloca o que ele chama de “sua própria

versão do Batman: *Violino-man*”. O próprio pintor pontua prudentemente que essa pedra “é um pouco mais à moda antiga: nosso estilo não integrado”. Nesse caso, Frank já havia escrito o poema e pediu a Larry que respondesse. “Um bom poema”, disse Rivers, “mas para o tipo de mente que eu tenho, inútil” [RIVERS, 1963, p. 96].

A questão aqui não é tanto saber se Rivers gostou do poema, mas de que se tratava de uma obra já finalizada, condição que deixa o pintor sem qualquer outro papel que não o de um ilustrador. A verdadeira colaboração artística deve, no entanto, envolver simultaneidade. Uma das mais encantadoras *Stones* é *Melancolia Café* [Fig. 7], que contém imagens semi-abstratas de itens do café da manhã como ovos, torradeira, queimadores a gás, frigideiras e uma mesa. Essas imagens são distorcidas como se sua visão tivesse sido borrada pela sonolência ou pela ressaca. Tudo na cena parece desconexo: nas palavras de O'Hara, “o ovo silencioso pensa / o ouvido da torradeira espera”. A última linha resume tudo: “os elementos de descrença são muito fortes pela manhã”. Aqui, poeta e pintor parecem estar na mesma frequência.

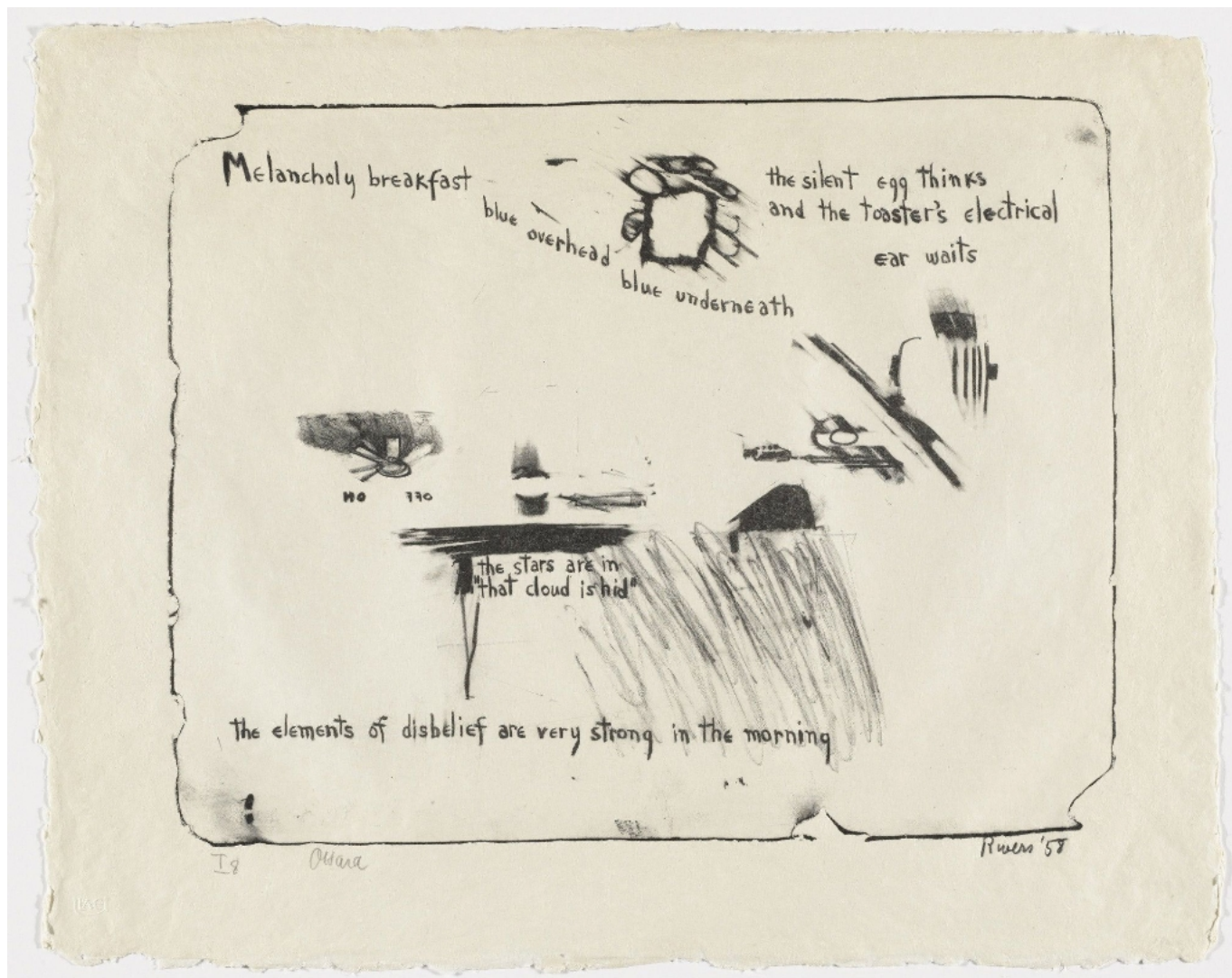


Fig. 7. Larry Rivers e Frank O'Hara. *Melancholy Breakfast* | *Melancholia Café*. Pedra 7 de Stones, 1957-60. Museu de Arte Moderna, Nova York Doação do Sr. e da Sra. E. Powis Jones.

Passar de *Stones* a *Poemapinturas*— conjunto de colaborações realizadas por O’Hara e Norman Bluhm em 1960⁵⁹ — é dar um salto rumo a um mundo pictórico muito mais lírico, delicado, efêmero, mas igualmente interessante. Bill Berkson descreve a gênese dos *Poemapinturas* da seguinte forma:

Em uma triste tarde de domingo em outubro de 1960, o pintor Norman Bluhm e Frank O’Hara, poeta e autoconfesso balayeur des artistes, encontraram-se no ateliê de Bluhm no velho Edifício Tiffany da Park Avenue South, e como o péssimo tempo não estava ajudando nem os humores nem a conversação, decidiram embarcar em um projeto do qual já haviam conversado há algumas semanas. Horas depois, eles haviam feito esses 26 poemapinturas. [LOEB STUDENT CENTER⁶⁰, 1967]

Em uma crítica de *Poemapinturas* para a revista *Art News*, John Perreault sugere que os dois artistas criaram a série “de uma única tacada, em um frenesi de criatividade semelhante a dois monges Zen em uma extravagante dança das estações⁶¹” [PERREAULT, 1967, p. 11]. Na verdade, não foi bem assim que aconteceu. Em uma entrevista, Norman Bluhm me contou uma versão bem menos romântica: poeta e artista demoraram muitos dias [e não apenas algumas horas!] para completar a série de *Poemapinturas*. Em seguida transcrevo o seu relato:

Frank e eu gostamos de música. Costumávamos nos encontrar nos domingos pela manhã no meu ateliê, escutar música e conversar olhando para as pinturas, e então ir para a minha casa e escutar gravações. Um dia, ouvindo uma ópera

[Toti del Monte, a famosa soprano de 300 libras, cantando Madame Butterfly], eu disse a Frank: “Eu tenho todo esse papel, vamos colocá-lo na parede”. Foi então que decidimos que gostaríamos de ouvir música e brincar com palavras e pintura. Mas não era um projeto sério. Apenas queríamos fazer alguma coisa enquanto a música rolava. Por exemplo, se ouvíamos uma sinfonia de Prokofiev, você poderia sentir as botas na minha pintura. [BLUHM, 1975]

Bluhm insiste que a música era a força motriz por trás da colaboração. Italiano pelo lado materno, Bluhm quisera ser um cantor de ópera quando criança. Frank, por

sua vez, quisera ser um pianista em uma orquestra. Para ambos os artistas, a música era extremamente importante: eles acreditavam que todas as artes se relacionam e viam a separação moderna dos gêneros artísticos como algo desesperadoramente limitante.

Bluhm recorda que o trabalho com os *Poemapinturas* “foi um evento fantástico, um *happening* e uma forma de nos divertirmos. Eles foram feitos como um evento de duas pessoas que guardavam um sentimento especial uma pela outra e pela arte, pela música e pela literatura”. Quanto à técnica, “as palavras são mais importantes que os gestos, então basicamente tentamos manter as artes como meros gestos [daí a decisão de utilizar

apenas o preto e o branco], não uma ilustração do poema. A ideia era que o gesto se relacionasse, de forma abstrata, à ideia do poema. Raramente fazíamos uma coisa *à la Dali*, onde você recolhe o *drip* e joga ele no mundo”.



Fig. 8. Norman Bluhm e Frank O'Hara. *Homenagem a Kenneth Koch*. 1960. Guache e nanquim, 19 1/2 x 14 polegadas. Coleção Universidade de Nova York.

Marjorie Perloff, *Poeta entre pintores*.

Às vezes Bluhm fazia um desenho e O'Hara inventava um conjunto de palavras para aquele desenho; em outros casos, o procedimento era invertido. Mas cada *poemapintura*, Bluhm me contou, “surgiu de uma relação cômica com pessoas que conhecíamos, a partir de situações particulares. O tom era cômico ou satírico, numa espécie de ópera-bufa. Nós pensamos nossa colaboração como um evento teatral, um passatempo. Fizemos isso por diversão, esquecendo das misérias e dos casos amorosos – nossos problemas mais sérios”. Vejamos, por exemplo, *Homenagem a Kenneth Koch* [Fig. 8]. A imagem dispõe uma longa forma abstrata gravada com tinta preta, com um *drip* espesso de tinta branca atravessando sua extensão. No canto direito, na bela caligrafia de O'Hara, lemos o seguinte poema:

*Parado de pé
do lado de fora da sua janela
que sorte a minha
você tinha acabado de abri-la

mais tarde pensei em você
no estacionamento,
minha cabeça dentro do capô
fazia muito calor

você também estava dentro do capô?*

Esse poema encantadoramente absurdo, no qual dois amantes anseiam por um encontro dentro do capô escaldante de um carro, foi inspirado, de acordo com Bluhm, pelo seguinte incidente: “uma vez, nós [Kenneth Koch e eu] buscamos duas garotas em uma festa. Ele terminou com a mais bela das duas, mas ela tinha pés grandes. Eu contei a Frank sobre isso e desenhei a forma de um pé [a grande forma abstrata em tinta preta]”. Frank respondeu escrevendo um tolo poema de amor, apropriado para a ocasião.



Fig. 9. Norman Bluhm e Frank O'Hara. *Welcome to Kitty Hawk*. | *Bem-vindo a Kitty Hawk*
1960. Guache e nanquim, 19% x 14". Coleção Universidade de Nova York.

Ou de novo, *Bem vindo a Kitty Hawk* [Fig. 9] evidentemente surgiu de uma conversa sobre aviões. “Meu pai”, lembra Bluhm, “era um aviador, e eu contei para o Frank uma história de um mecânico que construiu seu próprio avião e quando ele atingiu 200 pés, a engrenagem partiu e o avião bateu”. Essa não é exatamente uma história feliz, mas a forma negra que Bluhm desenha [ele a chama de um mau avião] parece um falcão. Da mesma forma, o texto de O'Hara é muito divertido.

Poucos dos *Poemapinturas* contêm poemas de fato. O *Poemapintura n. 3* ostenta a única palavra *Busto*; o n.6 apresenta as letras b-a-n-g nos quatro cantos da tela, ao redor de uma figura que parece um cômico falo peludo. Muitos *Poemapinturas* não são mais que piadas internas: o n. 19 se refere a Chicago por se tratar do local de nascimento de Bluhm; n. 13 contém a frase “vende-se morbidade”, que como Bill Berkson afirma, se refere à década em que Bluhm viveu em Paris. O *Poemapintura n. 5*, que não contém imagens visuais, é praticamente uma transcrição direta de uma conversa de O'Hara: as palavras “estou tão cansado de todas as festas, parece janeiro e suas ressacas à beira da praia” encontram-se rabiscadas pela superfície da imagem.

Individualmente, esses *Poemapinturas* podem parecer irrelevantes – uma ou duas pinceladas

de tinta, algumas linhas e jatos recurvados, e uma frase como “colhendo e plantando/plantando e colhendo... Skylark”, como no de número 1. Mas John Perreault está certo ao comparar essas colaborações às “pegadas de um ballet selvagem”⁶³ [PERREAULT, 1967, p. 11]. Como desenhos nanquim chineses, a série possui um charme lírico um tanto diferente do tom sutil e complexo de *Stones*. Por um lado, O’Hara agora tem a chance de apresentar sua bela caligrafia, aspecto que a técnica de produção de litografias havia tornado impossível, forçando o poeta a utilizar letras de imprensa. A combinação das letras cursivas de O’Hara com os desenhos ondulados, com formas de ferradura e densas manchas de tinta branca de Bluhm – sugerindo gestos fugazes – fazem da série de *Poemapinturas* verdadeiras obras de arte mesmo se suas mensagens dificilmente os qualificam como “poemas”. *Mão*, por exemplo [Fig. 10], apresenta a forma de um punho fechado, contornado por grossas camadas de preto, com um respingo de branco na parte central da tela. A palavra *hand* aparece no canto superior esquerdo. Cada um dos cinco “dedos” contém uma pequena e delicada escrita:

*Você come toda hora,
você até sabe como usar
os hashis
então porque você não me escreve
uma carta
esquece*

O “esquece” que fecha o poema é posicionado dentro do polegar, de forma que ao chegarmos ao último dedo, também chegamos ao final do pequeno poema Dada de O’Hara com seu endereçamento ingênuo à mão de alguém. Tomado em si mesmo, trata-se de um poema trivial, mas a disposição de palavras e frases dentro dos grossos contornos pretos em forma de dedos e o contraste entre preto e branco criam uma interessante configuração espacial. De fato, as 26 colaborações deveriam ser tomadas antes como partes de um todo integrado – um evento total – do que como pinturas separadas. Sua inventividade, sagacidade e encanto vão aparecendo à medida que estudamos a relação do gesto ao gesto, da pegada à impressão digital, da frase lírica à palavra de quatro letras, do provérbio à insinuação sexy, dos respingos brancos sobre a tela às negras letras em nanquim, e assim por diante.

As “colorações” dos anos 1960 com artistas como Joe Brainard e Jasper Johns não são, em sentido estrito, poemapinturas. A colagem em papel e tinta sem título [Fig. 11], por exemplo, é uma da série de vinte e poucos quadrinhos Pop que O’Hara fez com Joe Brainard entre 1963 e 1966⁶⁴. Ela combina papéis de parede cafona nas cores azul-e-branco com pedaços de uma nota de um dólar com a figura de George Washington, um ticket para o Metrô de Paris, uma peça de bloco de notas,

cartas com o endereço da 9th Street, e bem no centro, uma página dos quadrinhos Nancy com um balão onde se lê: “quer uma coca?” Embora divertidas, as justaposições são bastante óbvias. Perde-se aqui intrincado contraponto verbo-visual de Stones ou o frágil lirismo dos Poemapinturas. Nesses quadrinhos, voltamos ao mundo de Picabia e Schwitters: a Colagem Nancy é uma montagem interessante, mas que tenta e alcança menos do que as colaborações anteriores de O’Hara.

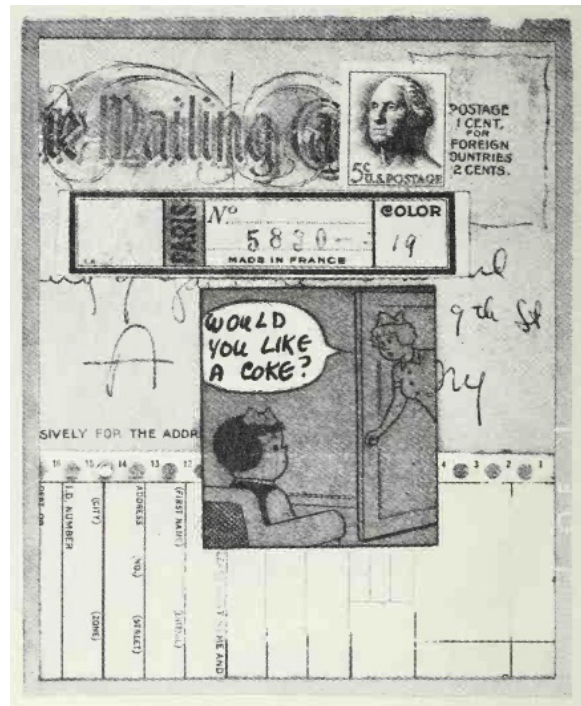


Fig. 10. Norman Bluhm e Frank O’Hara. *Hand | Mão*, 1960. Guache e nanquim. 19 ¼ x 14 polegadas. Coleção Universidade de Nova York.

Fig. 11. Joe Brainard e Frank O’Hara. *Sem título*. 1964. Colagem e nanquim sobre papel, 10 x 8 polegadas. Coleção do Espólio de Frank O’Hara.



Fig. 12. Jasper Johns. *Skin with O'Hara Poem* | *Pele com Poema de O'Hara*. 1963-1965.
 Litografia, impressão em tinta preta, 22 X 34 polegadas. Museu de Arte Moderna, Nova York.
 Doação da Fundação Celeste e Armand Bartos.

A conhecida obra de Jasper Johns *Pele com Poema de O'Hara* [1963-65] nos retira definitivamente do campo dos poemapinturas [Fig. 12]. A litografia contém as impressões digitais de duas mãos, uma de cada lado. No centro, encontram-se duas formas escuras borradas, sugerindo contornos faciais; borrões pretos atravessam a superfície conectando as mãos às formas faciais. Sobre a mão direita, Johns reproduziu o texto de *As nuvens amolecem* [O'HARA, 1971, p. 474], datilografado em escala menor. Os últimos versos aparecem levemente recobertos por manchas pretas. O poema toma parte no jogo de achado-e-perdido: ora o vemos [embora à primeira vista o observador mal se dê conta da sua existência] ora não o vemos mais. É uma composição excitante, combinando a figuração realista e o jogo Dada, mas trata-se de uma tela elaborada por Jasper Johns, não uma colaboração. Previamente executado, o poema é usado como parte de uma estrutura espacial⁶⁵.

Podemos então concluir que o poemapintura, no sentido de uma colaboração genuína, apresenta desafios e dificuldades incomuns para o artista. Peter Schjeldahl⁶⁶ o chama de um “exótico híbrido de dois dos mais solitários e tradicionalmente ‘belos’ gêneros das artes”, e Bill Berkson⁶⁷ observa: “colaboração entre dois artistas sérios [mesmo no melhor dos espíritos] envolve sempre algum tipo de

competição. A tarefa pode pouco a pouco desandar em uma corrida para estar sempre um passo à frente. Pintando uma grossa linha preta no meio da folha, o artista A dá a entender ao artista B que ele sabe o que a musa de B está aprontando e lhe pede desculpas pela sujeira” [BERKSON, 1960].

O presente capítulo concentrou-se na produção de O'Hara enquanto “poeta entre pintores”. Para dar cabo desta tarefa, acabei negligenciando suas colaborações com compositores, coreógrafos e cineastas. Sem dúvida, filmes como *A última camisa limpa* [*The Last Clean Shirt*], de Alfred Leslie, para o qual O'Hara escreveu legendas a fim de criar um duplo cenário, ou o texto que ele providencia para os *Quatro Diálogos* [*Four Dialogues*] de Ned Rorem merecem estudos aprofundados. Mas a pintura possui um lugar especial no universo poético de O'Hara, de forma que busquei enfatizar seu lugar no desenvolvimento artístico do poeta. O próprio O'Hara traçou as distinções cruciais em uma carta escrita a Gregory Corso em 1958:

Muitas pessoas que você conhece andam por perto ultimamente, Kerouac – que eu só vi uma ou duas vezes, mas de quem gostei muito – Howard Hart e [Philip] Lamantia estão lendo com um trompetista francês e se chamam de Jazz Poetry Trio... Eu não entendo bem o seu estímulo pelo jazz, mas é provavelmente o mesmo que sinto pela pintura... quero dizer, você não pode

estar dentro o tempo todo, fica tudo muito chato e você não pode se dar ao luxo de ficar entediado com poesia, então você arranja um entusiasmo secundário como símbolo do primeiro – por exemplo, percebo que o que Kerouac e “eles” sentem como o conteúdo do jazz em relação ao seu próprio trabalho [aspirações], eu sinto pela pintura com a diferença correspondente em termos de aspiração. Quero dizer que onde eles têm o Bird [Charlie Parker] como inspiração, eu tenho Bill de Kooning: em parte porque sinto que o jazz é bonito o bastante ou até bonito demais, mas não cruel o suficiente; em parte porque onde o jazz é fugaz [no tempo] e portanto comovente, de K é derradeiro, e portanto trágico... Além disso, eu não preciso ver o que eu admiro enquanto eu escrevo e também preferiria não ouvi-lo, o que parece ser inevitável com o jazz uma vez que mesmo que eles não assoviem enquanto trabalham eles leem com jazz. Talvez eu devesse tentar fazer uma leitura em algum lugar de frente para um Pollock ou um de K... Acho que meu ponto é que a pintura não se intromete na poesia⁶⁸. [O’HARA, 1958]

Ler um poema de frente para um De Kooning: esse é o tipo de aspiração que esperamos de O’Hara. Mas note que ele não deseja que a pintura “se intrometa na poesia”, permanecendo como seu “entusiasmo secundário”. Quando perguntado por Lucie-Smith se ele alguma vez já quis ser pintor, O’Hara respondeu que não, mas admitiu “brincar” com a pintura toda vez que se encontrava esperando por alguém em um ateliê. “Eu posso fazer alguma coisa pequena, sabe? Mas eu nunca fiz algo realmente

sério porque... me parece que a pintura e a escultura exigem tanta concentração durante um período tão grande de tempo que não tenho certeza se eu posso fazer isso, ao passo que é possível escrever relativamente rápido” [O’HARA, 1975, p. 21].

O que isso significa? Nada além do fato de que o talento particular do poeta não estava para a pintura. Certamente a afirmação de que a pintura é mais difícil e consome mais tempo que a escrita poética é irônica, pois muitos pintores do Abstracionismo e da *Pop Art* com quem O’Hara convivia dificilmente exerciam a “concentração” durante longos períodos de tempo à qual ele se refere aqui. E em todo caso, a pergunta “Por que você não é um pintor?” deve ter soado maravilhosamente absurda a O’Hara. Sua pseudo-resposta a essa pergunta sem sentido se tornou o tema de um de seus maiores poemas:

PORQUE EU NÃO SOU UM PINTOR

Não sou pintor, e sim poeta.

Por quê? Acho que eu preferiria ser pintor, só que não sou. Bem,

por exemplo, o Mike Goldberg está começando um quadro. Vou lá.

“Senta e bebe alguma coisa”, ele

diz. Bebo. Bebemos. Eu olho
pro quadro. “Você escreveu SARDINHAS.”
“Tinha que pôr alguma coisa ali.”
“Ah.” Os dias passam e eu
vou lá de novo. O quadro avança,
eu vou embora, e os dias vão
passando. Eu volto. O quadro está
pronto. “Cadê SARDINHAS?”
Só ficaram umas
letras. “Era demais”, diz Mike.

Mas e eu? Um dia eu penso numa
cor: laranja. Escrevo um verso sobre
laranja. E logo é uma página
inteira de palavras, não versos.
Depois outra página. Devia
haver muito mais, não laranja, mas
palavras, sobre o horror do laranja e
da vida. Os dias passam. Está até
em prosa, sou poeta mesmo. Meu poema
está pronto, e ainda nem falei em
laranja. Doze poemas, e o nome é
LARANJAS. E um dia numa galeria
vejo o quadro do Mike: SARDINHAS.

[O’HARA, 2017, p. 19]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 191-245, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.50654>]

Com alguma frequência, as leituras desse poema costumam supor que O’Hara está enfatizando diferenças: um pintor como Mike Goldberg está constantemente “retirando”, até que nada reste das sardinhas a não ser as letras, ao passo que o poeta continua “acrescentando”. Mas numa segunda leitura, torna-se evidente que o poema é uma grande piada. Se alguém faz uma pergunta estúpida, O’Hara sugere que merece uma resposta estúpida. Pois de fato, a arte de Frank revela-se igual à de Mike. Se a pintura de Mike não contém sardinhas ao final, também as “Laranjas” de Frank nunca mencionam a palavra “laranja”. Em ambos os casos, a palavra ou imagem original é o mero gatilho para uma cadeia de associações que em último caso levam diretamente à sua própria destruição. O’Hara é um poeta e não um pintor por nenhuma outra razão senão a de que é isso que ele é. Mas, sem dúvida, o poema também diz que a poesia e a pintura são partes do mesmo espectro, que em uma análise final sardinhas e laranjas são uma mesma coisa. É por isso que o dispositivo retórico governando o poema é a repetição [“Bebo. Bebemos”; “Eu vou embora e os dias vão passando”; “Eu vou lá de novo; Eu volto”]. Se a arte não tolera divisões, é porque deve ser vista como processo, não como produto.

NOTAS

- 1 *Art in America*, v. 53, Out./Nov. 1965, p. 24.
- 2 Cf. Prefácio de *In Memory of My Feelings. A Selection of Poems by Frank O'Hara*, ed. Bill Berkson, Nova York: Museum of Modern Art, 1967.
- 3 Cf. *Art News*, 66 [jan. 1968], 68. Cf. John Button, "Frank's Graça," *Panjandrum*, 2 & 3 [1973]: "O seu trabalho no MoMA foi tirando cada vez mais do seu tempo livre, tempo esse que poderia estar se dedicando à poesia".
- 4 "Four Apartments," p. 291. Cf. James Schuyler, *Art News*, 73, maio 1974, 45: "Frank precisava de um trabalho e sua paixão pelo museu não tinha ressalvas... além disso, ele era extremamente organizado, com uma memória exemplar".
- 5 Em diversos poemas, O'Hara faz alusões à Cedar Tavern, bar e restaurante da região de Greenwich Village, Nova York, que servia como local de encontro entre artistas de vanguarda e escritores da cidade, em especial pintores do Expressionismo Abstrato e poetas da geração Beat. [Nota da Tradução].
- 6 Graça Hartigan escreve em uma carta à Bruce Boone, editor do número especial da *Panjandrum* dedicada à O'Hara: "O fato de Frank ser homossexual sempre foi algo compreensível para mim – eu amo os homens, porque ele não amaria? Isso nunca interferiu – o que poderia interferir? – no amor que sentíamos um pelo outro. Não sou a primeira pessoa a dizer que sexo não é necessariamente amor, ou viceversa". Em uma entrevista ao mesmo autor conduzida em 25 de novembro de 1975, Graça Hartigan deu o mesmo argumento. Entre 1951 e 1960, ela e Frank se viam ou falavam pelo telefone praticamente todos os dias.

7 A tradução para o português dos poemas ainda inéditos de O'Hara citados por Perloff se deu, sempre que possível e respeitando as interpretações da autora, como um exercício de transcrição. Se por um lado era o nosso desejo enquanto tradutores aproximar o universo O'Hariano do leitor brasileiro, por outro, interessa apostar na potência da tradução como dispositivo de endereçamento. Acreditamos que isso se encontra em consonância com a proposta poética de O'Hara, marcada pela ênfase no procedimento e na imbricação entre arte e vida. Assim, seguindo a doutrina do Manifesto *Personism – it puts the poem squarely between the poet and the person* – tentamos colocar a tradução no espaço preciso entre nós e o poeta. Quando possível, utilizamos traduções já publicadas dos poemas, sempre com os créditos devidos. Os poemas originais em inglês encontram-se nas notas de fim. [Nota da Tradução]

8 No original: *Grace, / you are the flowergirl on the candled plain / with fingers smelled of turpentine*

9 No original: *Grace destroys/ the whirling faces in their dissonant gaiety where it's anxious,/ lifted nasally to the heavens which is a carousel grinning,/ and spasmodically obliterated with loaves of greasy white paint and this becomes like love to her, is what I desire,/ and what you, to be able to throw something away without yawning/ "Oh Leaves of Grass! o Sylvette! oh Basket Weavers' Conference!" / and thus make good our promise to destroy something but not us.*

10 Nesse ponto, a autora faz uma alusão ao ensaio *Eros the Bittersweet*, de Anne Carson. [Nota da Tradução].

11 Tradução de Ricardo Domeneck publicada na revista *Modo de Usar*. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/03/frank-ohara-1926-1966-postagem.html> Acesso em: 20/06/2021.

12 Em uma carta ao autor em 10 de fevereiro de 1976, Graça Hartigan identifica a primeira pintura como *Ocean Bathers* [1953], coleção de Muriel Newman, Chicago, e a segunda como *Frank O'Hara and the Demons* [1952], coleção particular de Graça Hartigan. Hartigan percebe que ambas as pinturas tentam captar a "postura habitual do corpo de Frank".

13 No original: *Yes/ like the still center of a book on Joan Miró/ blue red green and white/ a slightly over-gold edition of Hart Crane/ and the huge mirror behind me blinking, paint-flecked/ they have painted the ceiling of my heart/ and put in a new light fixture/ and Arte Contemporáneo by Juan Eduardo Cirlot/ and the Petit Guide to the Musée National Russe/ it is all blankly defending its privacy/ from the sighing wind in the ceiling/ of the old Theatre Guild building/ on West 53d Street / near the broken promises of casualness/ to get to the Cedar to meet Grace/ I must tighten my moccasins/ and forget the minute bibliographies of disappointment/ anguish and power/ for unrelaxed honesty/ this laissez-passer for chance and misery, but taut/ a candle held to the window has two flames/ and perhaps a horde of followers in the rain of youth/ as under the arch you find a heart of lipstick or a condom/ left by the parade/ of a generalized intuition/ it is the great period of Italian art when everyone imitates Picasso*

afraid to mean anything/ as the second flame in its happy reflecting ignores the candle and the wind. A tradução do poema no corpo do ensaio limitou-se aos versos citados pela autora.

14 No original: *Why do you play such dreary music/ on Saturday afternoon, when tired/ mortally tired I long for a little/ reminder of immortal energy?// All/ week long while I trudge fatiguingly/ from desk to desk in the museum/ you spill your miracles of Grieg/ and Honegger on shut-ins. // Am I not/ shut in too, and after a week/ of work don't I deserve Prokofieff?//*

Well, I have my beautiful de Kooning/ to aspire to./ I think it has an orange/ bed in it, more than the ear can hold.

15 No original: *The eyelid has its storms. There is the opaque fish-/ scale green of it after swimming in the sea and then suddenly wrenching violence, strangled lashes, and a barbed/ wire of sand falls to the shore.*

16 Em 8 de abril de 1957, O'Hara escreveu para Helen Frankenthaler em uma carta não publicada: Eu estou finalizando um poema que escrevi recentemente e queria saber se posso usar o seu título nele [Blue Territory]. Mas, por favor, se você não gostar ou se a associação te incomodar de alguma forma...por favor, me diga e eu posso mudar para "Boo Titulary" ou algo do gênero... também sempre posso recorrer simplesmente à "Poem", como já fiz no passado. Em 25 de setembro de 1964, numa sessão de leitura de poesia no Buffalo, gravada por Donald Allen, antes de ler "Blue Territory", O'Hara conta que a ideia do poema surgiu quando viu no Whitney a enorme pintura abstrata de Helen Frankenthaler de mesmo nome, embora ele não soubesse muito bem porque isso aconteceu.

17 Preferimos manter como no original *tone poem*, por acreditamos que a possível tradução de poema sinfônico/musical poderia indicar outros sentidos [Nota da Tradução].

18 *Dada, Surrealism, and Their Heritage* [Nova York: Museu de Arte Moderna, 1968], p. 148. Ver também Diane Waldman, *Joseph Cornell* [Nova York: Braziller, 1977].

19 No original: *Now that our hero has come back to us/ in his white pants and we know his nose trembling like a flag under fire,/ we see the calm cold river is supporting/ our forces, the beautiful history.// To be more revolutionary than a nun/ is our desire, to be secular and intimate/ as, when sighting a redcoat, you smile/ and pull the trigger. Anxieties/ and animosities, flaming and feeding// on theoretical*

considerations and/ the jealous spiritualities of the abstract/ the robot? they're smoke, billows above/ the physical event. They have burned up./ See how free we are! as a nation of persons./ Dear father of our country, so alive/ you must have lied incessantly to be/ immediate, here are your bones crossed/ on my breast like a rusty flintlock,/ a pirate's flag, bravely specific// and ever so light in the misty glare of a crossing by water in winter to a shore/ other than that the bridge reaches for./ Don't shoot until, the white of freedom glinting/ on your gun barrel, you see the general fear.

20 Tradução de Adelaide Ivánova publicada no Suplemento Pernambuco. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/78-traducao/1679-dois-poemas-pol%C3%ADticos-de-frank-o-hara.html>. Acesso em: 20/06/2021.

21 No original: — *I dress in oil cloth and read music/ by Guillaume Apollinaire's clay candelabra.*

22 Ver, por exemplo, *Design Etc.*, [O'HARA, 1975, p. 33] e *Apollinaire's Pornographic Novels* [O'HARA, 1975, p. 156-159]. Nessa entrevista, de 25/11/1975, Grace Hartigan me confessou que Frank costumava dizer que ele não queria viver mais do que Apollinaire havia vivido. O poeta francês morreu aos 40 anos, e, numa estranha coincidência, o mesmo aconteceu com O'Hara.

23 APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art, Essays and Reviews 1901-1918*, Coleção *The Documents of 20th Century Art*. Nova York: Viking, 1971, p. xxix.

24 Ensaio publicado na revista *Kulchur*, v. 3, no. 9 [Primavera 1963]. In: O'HARA, Frank. *Standing Still and Walking in New York*. Bolinas, Calif.: Grey Fox Press, 1975, p. 140.

25 O conceito de *flat sculptures* diz respeito às icônicas pinturas de Alex Katz, realizadas geralmente em fundos monocromáticos, sejam eles brancos ou em cores vivas, e na ausência de

tridimensionalidade nos retratos e paisagens, enfatizando o esquema de estrutura plana da composição. [Nota da Tradução] 26 John Canaday era crítico de arte do Times; Emily Genauer escrevia para o Herald Tribune. Sobre ambos, O'Hara escreveu: "[...] em todas as temporadas, ambos reservavam uma semana, no mínimo, para se dedicarem à escrita de colunas inteiras que falassem sobre suas dificuldades físicas de locomoção até as galerias. O senhor Canaday nitidamente não se cansava de lamentar o transporte público da Madison Avenue e a senhora Genauer, à procura do Delancey Street Museum, sendo auxiliada pelo serviço de táxi e dos balconistas das lojas de delicatessen em sua franca apreciação de um safari tão distante quanto a Houston Street. Nenhum deles parece ter um senso de direção melhor do que o artístico. Junto disso a especialidade do senhor Canaday tem sido a sagaz desconfiança da estratégia de lobo em pele de cordeiro, uma estratégia destinada exclusivamente aos expressionistas-abstractos que possuem a mesma crença simplista, de que, aparentemente, nenhum artista figurativo jamais tenha desejado vender uma pintura" [O'HARA, 1975, p. 144-145].

27 Cf. APOLLINAIRE, Guillaume. "Watch Out for the Paint! The Salon des Independants. 6,000 Paintings are Exhibited" [1910], In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art, Essays and Reviews 1901-1918*, Coleção *The Documents of 20th Century Art*. Nova York: Viking, 1971, pp. 64-65.

28 Ver Amy Golden, *Art in America*, v. 63, mar.-abr. 1975, p. 41; Eleonor Dickinson, *San Francisco Review of Books*, v. 1, n. 4 [A 1975], 6, p. 18-19. Eu parto da opinião inversa em minha resenha de *A Cin The New Republic*, v.1, mar. 1975, p.23-24.

29 *Set piece* se refere à composição artística, literária ou não que possui atribuições ordenadas e especificadas numa estrutura fixa. [Nota da tradução]

30 Cf. Introdução ao catálogo da exposição *New Spanish Painting and Sculpture*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1960, p. 10.

31 Cf. *Art News*, v. 52, dez. 1953, p. 42.

32 Cf. *Art News*, v. 53, jan. 1954, p. 64.

33 Indizível – *unspeakable* – é termo utilizado de forma recorrente na crítica literária norte-americana para se referir à obra do escritor Henry James. Em livros como *A outra volta do parafuso*, o estilo do prosador – reconhecido por suas histórias de terror – se caracteriza por limitar o relato ‘físico’ dos eventos da narrativa, de forma a dar espaço para que a imaginação do leitor possa cocriar as cenas de horror, imaginando o indizível. [Nota da Tradução]

34 Cf. *Art News*, v. 54, fev. 1955, p. 53.

35 Cf. *Art News*, v. 53, abr. 1954, p. 47.

36 Ver, por exemplo, Allen Weller, *Art Journal*, 20 [Outono 1960], 52-56. Ressalvas semelhantes podem ser feitas sobre o curto ensaio de O’Hara “Jackson Pollock 1912- 1956”. Em *New Images of Man*, O’Hara chama as pinturas preto-e-branco de Pollock feitas em 1951 de “ideografias de um mundo subjetivo que não conhecemos [...] os Cantos de Maldoror da arte norte-americana”. Cf. *New Images of Man*, ed. Peter Selz [Nova York: Museu de Arte Moderna, 1959, p. 123-128].

37 *Horizon*, de Set. 1959, publicado também em *Art Chronicles*, 106-120. Em entrevista televisiva de O’Hara com David Smith, o poeta identifica na vida de Smith “a tragédia americana ao contrário” porque Smith foi “um herói à la Henry James que ao invés de ter sido corrompido pela Europa, conseguiu influenciá-la”, um “Thomas Wolfe, cujos sonhos estranhamente se realizaram.” A entrevista sugere que Smith não via nada de “abstrato” em suas esculturas. Ele as entende como “femininas”, dizendo “Eu gosto da presença desse ar feminino, por isso não

faço figuras masculinas”. O’Hara, então, lhe responde: “elas parecem amigas que vieram para Nova York. Estão aliviadas só de não estarem mais no meio do caminho.” Barnett Newman foi entrevistado para a mesma série.

38 Cf. Sam Hunter, *Larry Rivers*, com uma *Memória* por Frank O’Hara e uma *Declaração do Artista*, exposições do Poses Institute of Fine Arts, Brandeis University, Waltham, Mass., 1965. Hunter traça uma breve cronologia [p. 45-46], e sua introdução é bastante útil.

39 Cf. Sam Hunter, *Larry Rivers*, p. 20.

40 Rivers utiliza a expressão *smorgasbord*, uma espécie de buffet livre sueco em que uma refeição inteira é servida em vários pratos.

41 Larry Rivers escreveu: “seu longo e maravilhoso poema Second Avenue, de 1953, foi escrito no meu ateliê de gesso, olhando essa avenida de cima. Uma madrugada eu estava trabalhando em uma escultura dele. Entre as poses, ele terminava o seu longo poema. Três policiais gordos viram a luz acesa e subiram para fazer aquela cena ‘você chama isso de arte? o que você tá fazendo aqui?’ que todo artista de Nova York já deve ter vivenciado.” Cf. *Life Among the Stones*, Location [Primavera, 1962]; e também em *The Collected Poems of Frank O’Hara*, [O’HARA, 1971, p. 529].

42 No original: *Candidly. The past, the sensations of the past. Now! / in cuneiform, of umbrella satrap square-carts with hotdogs / and onions of red syrup blended, of sand bejewelling the prepuce / in tank suits, of Majestic Camera Stores and Schuster’s, / of Kenneth in an abandoned storeway on Sunday cutting even more / insinuating lobotomies of a yet-to-be-more-yielding world / of ears, of a soprano rallying at night in a cadenza, Bill, of / “Fornications, la! garumph! tereu! lala la!*

*vertigo! Weevy! Hah!”, / of a limp hand larger than the knee
which seems to say “Addio” / and is capable of resigning from
the disaster it summoned ashore. / Acres of glass don’t make the
sign clearer of the landscape / less blue than prehistorically, yet
less distant, eager, dead!*

43 No último verso do poema original – *less blue than prehistorically, yet less distant, eager, dead!* – a palavra *blue* remete tanto à cor azul – predominante na *2nd Avenue de Rivers*, a que a autora se refere – como à tristeza da paisagem. [Nota da tradução]

44 A autora sugere uma brincadeira entre os sentidos do termo *after*, que pode ser tanto um indicativo de tempo – poemas depois de pinturas – como de sequencialidade – poemas em seguida a pinturas – ou de homenagem – poemas em homenagem a pinturas [Nota da Tradução].

45 Ver Roger Shattuck, *Guillaume Apollinaire* [Nova York: New Directions, 1971], p. 18-20.

46 Reproduzido em Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, 1967, p. 27-28.

47 Motherwell, *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, tradução de Ralph Manheim. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, p. 62.

48 *Ibid.*, p. 56, 274. Em *The Grand Manner of Motherwell* [1965], O’Hara escreve: “Eu conheci Motherwell pela primeira vez em East Hampton, provavelmente no ano de 1952. Quando conversamos mais tarde, era sempre sobre poesia: Apollinaire, Baudelaire, Jacob, Reverdy, Rilke [não muito], Lorca [um monte], e também chegamos a conversar sobre Wallace Stevens e William Carlos Williams. Eu ficara extremamente impressionado pela série de Documentos da Arte Moderna [*Dada Painters* é o nº 8 da série] que Motherwell havia editado [na verdade, eles eram o meu evangelho e o de muitos

outros poetas]”. O’Hara, Frank. *Standing still and walking in New York*. Bolinas, Califórnia: Grey Fox Press, 1975, p. 176.

49 Rubin. *Dada, Surrealism*, 1967, p. 96, prancha 129.

50 Conforme o artigo de Lippard “*Max Ernst: Passed and Pressing Tensions*”, *Hudson Review*, 23 [Inverno 1970-71]; rpt. *Art Journal*, 33 [Outono 1973], 12.

51 Trecho citado por Lippard em *Max Ernst*, 1970, p. 12.

52 Lippard, 1970, p. 14.

53 RIVERS, Larry. *Location: Spring 1963*. New York: Longview Foundation, 1963.

54 Em *The Skin of the Stone*, ensaio do livro *The Scene, Reports on Post-Modern Art*, Tompkins oferece um esboço biográfico muito interessante de Tatyana Grossman e discute *Stones* assim como outras colaborações realizadas em sua oficina. Para mais informações ver também GRAY, Cleve. “*Tatyana Grossman’s Workshop*”. In: *Art in America*, 53, Dez./Jan. 1965-1966, p. 83; e MITGANG, Herbert, “*Tatyana Grossman, the inner light of 5 Skidmore Place*”, In: *Art News*, 73, Mar. 1974, p. 29-32.

55 Em inglês, ‘*us*’ pode significar tanto os pronomes ‘nosso’ ou ‘conosco’, como ser a abreviação de Estados Unidos [*United States*] [Nota da Tradução].

56 O’Hara faz uma corruptela da expressão “*fathers of our country*” [os pais da nação] com a gíria *farther* [peidão].

57 Sidney Tillin, *Arts Magazine*, 34 [dez. 1959], 62.

58 Ver *Everybody’s Autobiography*, de Gertrude Stein [STEIN, 1973, p. 15].

59 Em entrevista a Lucie-Smith, O’Hara sugere que sua única verdadeira colaboração foi *Stones* [O’HARA, 1975, p. 4]. Com razão, ele pontua que seu trabalho com pintores como Mike Goldberg e Graça Hartigan não se tratava de uma colaboração, pois eles utilizavam seus poemas. Mas ele parece ter esquecido *Poemapinturas*, fruto do verdadeiro esforço colaborativo de dois artistas trabalhando simultaneamente.

60 Notas do catálogo da exposição *Poemapinturas* realizada no Loeb Student Center da Universidade de Nova York de 9 de janeiro a 5 de fevereiro de 1967.

61 PERREAULT, John. *Art News*, v. 65, 1967, p. 11.

62 Entrevista com Norman Bluhm realizada em 2 de dezembro de 1975, em Nova York.

63 Conforme artigo publicado na revista *Art News*, 65, fev. 1967, p. 11.

64 A série de quadrinhos criada por O'Hara e John Brainard foi originalmente desenvolvida para o portfólio de arte canadense C Comics [1964-65]. Uma série desses quadrinhos é reproduzida na revista *Panjandrum*, 2 & 3 [1973].

65 Um exemplo semelhante pode ser encontrado no trabalho de Franz Kline. Kline tomou o poema de "Eu sempre vou te amar..." escrito em 1957, e o incorporou à caligrafia do próprio O'Hara em uma gravura feita para o portfólio 21 Gravuras e Poemas, publicado pela Galeria Morris em 1960. Para mais, conferir as Notas aos *Collected Poems* [O'HARA, 1971], p. 539.

66 *Poets and Painters and Painters and Poets*, artigo publicado no jornal *The New York Times*, 11 de agosto de 1968, Seção II, p. 24.

67 Cf. Notas ao catálogo de *Poempaintings*, por Bill Berkson.

68 Carta não publicada de O'Hara para Gregory Corso, 15 de março de 1958.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art, Essays and Reviews 1901-1918*, Coleção *The Documents of 20th Century Art*. Nova York: Viking, 1971, p. xxix.

BRAINARD, Joe et al. *Panjandrum: A Journal of Contemporary Poetry 2 & 3 [1973] - Double Issue with Special Supplement on Frank O'Hara*. San Francisco: Panjandrum Press, 1973.

MOTHERWELL, Robert [org.]. *The Dada Painters and Poets, An Anthology*, tradução de Ralph Manheim. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951.

O'HARA, Frank. *In Memory of My Feelings. A Selection of Poems by Frank O'Hara*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1967.

O'HARA, Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Nova York: Knopf, 1971.

O'HARA, Frank. *Art Chronicles 1954-1966*. Nova York: Braziller, 1975a.

O'HARA, Frank. *Standing Still and Walking in New York*. Bolinas, California: Grey Fox Press, 1975b.

O'HARA, Frank. *Meu coração está no bolso*. Tradução de Beatriz Bastos e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Luna Parque, 2017.

PERREAULT, John. *Art News*, v. 65, 1967.

PERLOFF, Marjorie. *Poet among Painters*. Nova York: Braziller, 1977.

RIVERS, Larry. *Location: Spring 1963*. Nova York: Longview Foundation, 1963.

RUBIN, William S. *Dada, Surrealism and their Heritage*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1967.

TOMPKINS, Calvin. The Skin of the Stone. In: *The Scene, Reports on Post-Modern Art*. Nova York: Viking, 1976.

LIPPARD, Lucy. Max Ernst: Passed and Pressing Tensions, *Hudson Review*, 23, inverno 1970-1971.

TILLIN, Sidney. *Arts Magazine*, v. 34, dez. 1959.

STEIN, Gertrude. *Everybody's Autobiography*. Nova York: Vintage, 1973.

Marjorie Perloff, Poeta entre pintores.

ARTIGOS

O 'MANIFESTO QUIETO' E AS VOZES DA CIDADE

The 'MANIFESTO QUIETO' and the voices of the city

El 'MANIFESTO QUIETO' y las voces de la ciudad

> Paulo Reis [Universidade Federal do Paraná, Brasil]*

RESUMO A intervenção artística *Manifesto Quieto*, do artista Júlio Manso, realizada numa pedreira abandonada na cidade de Curitiba em 1992, trouxe como discussões: repensar o impacto de políticas urbanas, denunciar o abandono de espaços da cidade, realizar um levantamento de sua ocupação e propor uma ação artística junto aos moradores e interessados. A presente pesquisa procura assim refletir sobre o conjunto de ações da intervenção, configurá-los como estratégias críticas e poéticas e afirmar sua relevância nas narrativas da arte contemporânea brasileira.

PALAVRAS-CHAVE arte política, intervenção urbana, cidade

ABSTRACT The artistic intervention Júlio Manso's *Manifesto Quieto* took place in an abandoned quarry in the city of Curitiba in 1992. It brought as discussions: rethinking the impact of urban policies, denouncing the abandonment of urban spaces, conducting a survey of the memories of its occupation and propose an artistic action with the locals and interested people. The present research seeks to reflect on the set of intervention actions and configuring them as critical and poetic strategies and affirming their relevance in the narratives of contemporary Brazilian art.

KEYWORDS political art, urban artistic interventions, city

*Paulo Reis é Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Realizou mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [1999] e doutorado em História na Universidade Federal no Paraná [2005]. E-mail: paulo_reis@uol.com.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8114-3083>

RESUMEN La intervención artística *Manifesto Quieto*, del artista Júlio Manso, realizada en una cantera abandonada en la ciudad de Curitiba – Brasil en el año 1992, trajo discusiones como: repensar el impacto de políticas urbanas, denunciar el abandono de espacios de la ciudad, realizar un inventario de su ocupación y proponer una acción artística junto a los habitantes e interesados. La presente pesquisa busca reflexionar acerca del conjunto de acciones de dicha intervención, configurarlo como estrategia crítica y poética y afirmar su relevancia en las narrativas del arte contemporáneo brasileño.

PALABRAS CLAVE arte político, intervención urbana, ciudad

(Submetido: 28/1/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:
REIS, Paulo. O 'Manifesto Quieto' e as vozes da cidade. Revista Poíesis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Paulo Reis

Revista Poíesis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>]

O projeto *Manifesto Quieto*, do artista Júlio Manso, desdobrou-se em uma série de ações ocorridas no ano de 1992 numa pedreira desativada oito anos antes e abandonada pelas políticas públicas de gestão do espaço urbano. No local de ação, situado no bairro Vista Alegre, em Curitiba, também denominado pelo artista de Aterro das Pipas ou Pedreira Leminski, ocorreram as seguintes ações: performance vocal ecoada nas paredes laceradas da pedreira, dispositivos móveis [monóculos] de visualização de uma memória visual do entorno, levantamento etnográfico da pedreira, intervenção escultórica efêmera, duas publicações de artista e um filme em formato 'Super 8'.

Esta pesquisa partiu do levantamento de documentos utilizados para a exposição e publicação *O corpo na cidade: performance em Curitiba* [REIS, 2010], nas quais foram também abordadas ações artísticas em espaços não-institucionais da cidade e, dentre essas, o *Manifesto Quieto*. Busca-se aqui estabelecer um entendimento mais completo e aprofundado da proposta do artista. A relevância de tal projeto para a época e, certamente, para o presente, está diretamente ligada a uma consciência poético-crítica sobre os espaços urbanos, na prática de uma arte comprometida, muitas vezes ativista, e nas proposi-

ções artísticas que promovem o encontro comunitário em espaços públicos de experiência do sensível. Além disso, urge a inscrição de tal proposta artística efêmera, assim como outras ainda a serem pesquisadas, nas narrativas das poéticas experimentais da arte contemporânea.

No caderno cultural *Almanaque*, do jornal *O Estado do Paraná*, a jornalista Adélia Maria Lopes equacionou um dos pontos de partida da construção do projeto, através do depoimento do artista:

"Hoje a pedreira da Vista Alegre tornou-se o cemitério do que a cidade rejeita", lamenta o artista, que em sua pesquisa soma sete operários mortos no local em acidente de trabalho e de pessoas desavisadas que despencam dos paredões, como o menino Cesar que dali soltava pipa, ou de Vivaldina que estava por ali catando limões quando escorregou para uma queda mortal. [LOPES, 1992]

Fica evidente, na matéria de jornal, que a pesquisa poética partia de um olhar crítico sobre a pedreira abandonada, juntamente com seu passado recente de descuidos e fatalidades no qual, por meio de ações artísticas, buscava-se sua ressignificação em suas novas relações sociais e junto às políticas urbanas. A pedreira fora transformada em um espaço de muitos significados, no qual se entrecruzavam a exploração de minérios e a construção civil da cidade, a especulação imobiliária, a desordem da exploração do capital sobre os recursos naturais, a sociabilidade das pessoas em seu entorno, o local de encontro de crianças do bairro, a memória

coletiva urbana e a proposição artística constituindo-se como estratégia propositora de outros sentidos para aquele espaço.

As pedreiras existentes nos perímetros urbanos das grandes cidades, para as quais poucos atentam, são locais de radicais transformações decorrentes de sua exploração e extração de minérios denominados agregados. Segundo o Dicionário Houaiss, agregado significa “material pétreo granuloso, quimicamente inerte e sem poder aglutinante, ao qual se juntam água e um ligante para formar argamassas e concretos” [HOUAISS, 2001]. Na construção civil, pedras brita, cascalho e areia, entre outros minerais, constroem e reconstroem as cidades que estão permanentemente em crescimento, com suas transformações e demolições. A proximidade das pedreiras com os centros urbanos deve-se ao baixo custo dos minérios e ao decorrente barateamento do transporte. Suas implicações nos meios sociais urbanos e os impactos ambientais são diversos e severos:

Os efeitos ambientais estão associados, de modo geral, às diversas fases de exploração dos bens minerais, como a abertura da cava [retirada da vegetação, escavações, movimentação de terra e modificação da paisagem local], ao uso de explosivos no desmonte de rocha [sobreprensão atmosférica, vibração do terreno, ultralancamento de fragmentos, fumos, gases, poeira, ruído], ao transporte e beneficiamento do minério [geração de poeira e ruído], afetando os meios como água, solo e ar, além da população local. [BACCI; ESTON; LANDIM, 2005, p. 47]

Como boa parte das cidades brasileiras, Curitiba e seus municípios vizinhos contam com pedreiras ativas e também desativadas. Na cidade, algumas delas foram transformadas em locais públicos de sociabilidade, passeios e centros culturais, como a Pedreira Paulo Leminski e o Teatro Ópera de Arame, e também de pesquisa, como a Universidade Livre do Meio Ambiente. Por fim, contam-se ainda os locais de extração desativados e abandonados, sem qualquer uso para a cidade e, muitas vezes, colocando situações de risco para os moradores das cercanias.

Uma proposição artística anterior à do artista Júlio Manso ocupou também uma pedreira na cidade de Curitiba e, com isso, levantara algumas questões pertinentes para a presente análise. Trata-se da ação *Costura na paisagem* [Fig. 1], do artista Marcello Nitsche, realizada no dia 8 de março de 1975. A proposta estava inserida no evento *Arte na Cidade* promovido pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná e pela Fundação Cultural de Curitiba, entre outras instituições. Também participaram do evento os artistas Flávio Motta, Nelson Leirner, Antonio Arney, Poty Lazarotto e Alfredo Braga. Em termos sucintos, o projeto

desenvolvido pelo artista em Curitiba partiu de sua poética ligada à paisagem, aos espaços da cidade e também ao ato poético da costura, presente em sua ação de Curitiba e em uma série de pinturas da época. A *Costura na paisagem*, também denominada acontecimento artístico, numa aproximação ao conceito de happening, foi realizada no sábado, dia 8 de março de 1975 às 14 horas, numa pedreira do bairro do Pilarzinho, limítrofe ao bairro Vista Alegre. A matéria *Uma costura pela ecologia*, publicada no jornal *O Estado do Paraná* [9/3/1975] registrou a ação, também denominada de *sutura ecológica*, como a intervenção nas paredes rochosas da pedreira de um grande X construído “com o uso de quatorze tubos de plásticos, inflados, um a um, por Marcello Nitsche, em forma de alinhavo, sobre uma das encostas da pedreira” [UMA COSTURA, 1975, n.p.]. Assim, envolvia-se, ou, mais acertadamente, costurava-se a superfície rugosa de pedra a atestar a atividade agressiva da exploração mineral.

Paulo Reis, O ‘MANIFESTO QUIETO’ e as vozes da cidade.

A ação *Manifesto Quieto*, realizada dezessete anos após a proposição artística de Nitsche, ocupou uma pedreira no bairro da Vista Alegre, local também de sua residência. Júlio Manso nasceu na cidade de Alfenas/MG em 1960. Filho de pai militante político, posteriormente preso pela ditadura militar, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, vivendo depois em Maringá e, finalmente, em 1971 instalaram-se em Curitiba. Em sua juventude foi

líder estudantil e também militante político. Sua formação de artista e arte-educador foi realizada na Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR-FAP. Atualmente, trabalha na Cinemateca de Curitiba, atuando em um projeto de mediação junto a escolas públicas. Sua pesquisa artística, inicialmente ligada à gravura, já anunciava em sua série de serigrafias da Serra do Mar, iniciada em 1984, a preocupação com a destruição de uma paisagem que vinha sofrendo transformações causadas pelo descuido nas políticas de proteção ao meio ambiente.

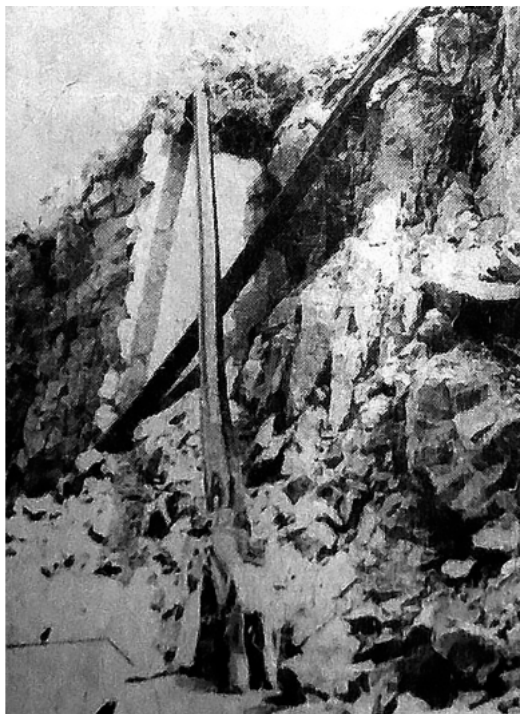


Fig. 1 – Marcello Nitsche, *Ação Costura na paisagem*, 1975. [Fonte: ‘*Uma costura pela ecologia*’, Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1975.]

A proposição de Júlio Manso estabeleceu sincronicamente um diálogo com a ação artística de Nitsche, mesmo desconhecida à época por ele. Ambas as propostas partiam de um comprometimento da arte com o mundo social. O artista de São Paulo vinha de uma trajetória artística politicamente contrária ao regime militar nos anos 1960. Em sua proposição *Costura na paisagem*, ele sintonizava-se com o início de uma conscientização mais global de pesquisadores, ativistas e artistas quanto às relações entre uma industrialização desenfreada e as decorrentes mudanças no ecossistema. Por sua vez, Manso trazia de sua militância política um olhar comprometido com as questões sociais já presentes em sua produção artística. Ambos os artistas partiam de um posicionamento no circuito das artes visuais que expandia suas poéticas para além das atuações específicas no mundo institucional das artes e que, de maneira complementar, expandia o próprio campo da visualidade.

O entre-lugar do artista comprometido com a pesquisa experimental nas artes visuais conectado ao universo social e político fora brevemente discutido por Flávio Motta, artista, filósofo e professor de His-

tória da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Em seu texto para o catálogo *Arte na Cidade*, evento em que foi realizada a proposição de Nitsche, Motta opina sobre o papel do artista no contexto de uma cidade mais plural:

A constatação de que a cidade é organizada pelos homens, pelo trabalho, num processo histórico definido, parece inquestionável. [...] Talvez esteja aí, no amplo reconhecimento do trabalho, como forma de intervenção humana, que se evidencia plenamente, o significado moderno da urbanização. [...] A presença dos artistas na cidade é também a presença de uma forma de mostrar a dimensão histórica do trabalho – diríamos até desalienante – porque restabelece o sentido dos processos humanos de atuação, onde cada um faz e se faz; evidencia e também se reconhece como produto social. [MOTTA, 1975, n.p.]

Tal postura, afirmada no trabalho dos artistas como 'desalienante', é entrevista também contemporaneamente nos modos de acionar ativamente e reflexivamente o mundo social através de seus próprios meios poéticos de produção e partilha do sensível [RANCIÈRE, 2005].

O projeto *Manifesto Quiet* inscreve-se também num diálogo produtivo com a herança do comprometimento político da arte dos anos 1960 e 1970 e, certamente, com a movimentação de arte pública mais crítica no Brasil, especialmente na cidade de Curitiba, nos anos de 1980. É nessa época que um texto seminal para se construir uma outra onda ativista é publicado: *Cavalos de Tróia: arte ativista e poder* [1984], da pesquisadora, crítica, curadora,

escritora e ativista norte-americana Lucy Lippard. Nesta obra ela discute estratégias poéticas que estabelecem diálogos entre a produção artística e o comprometimento no ativismo social e político. Escrito sob a onda política reacionária dos líderes políticos Ronald Reagan e Margaret Thatcher, o avanço do neoliberalismo, a precarização das condições de bem-estar social e o desastre ambiental causado por um usina atômica, em *Three Mile Island*, sua discussão constrói também uma malha teórica para o entendimento de algumas questões apresentadas por Júlio Manso e outros artistas da época. Primeiramente, Lippard posiciona-se no sentido de não estabelecer o binômio arte e ativismo como um pretense novo movimento nas artes, mas sim como uma postura crítica dos artistas — “não é tanto uma nova forma de arte mas uma concentração de energias que sugerem novas formas dos artistas conectarem-se com as fontes de energia de sua própria experiência” [LIPPARD, 1984, p. 341, tradução nossa]. Conexões estas estabelecidas entre o mundo da arte e o mundo fora dela, com a comunidade da qual se faz parte ou se quer discutir, na autoria e/ou participação coletiva, na experimentação de novos meios, linguagens e processos e ao estabelecer táticas de comunicação e relação do público com a proposta [LIPPARD, 1984].

O conjunto de proposições do *Manifesto Quieto* constitui-se numa soma complexa de ações artísticas interligadas e construídas a partir de um local subsumido por questões urbanas de moradia, trabalho e lazer, depauperamento do meio ambiente e pela memória da cidade e de seus moradores. A discursividade das proposições tramava-se pelas condições históricas, geográficas, industriais, sociais e ambientais. O projeto constituía-se na instalação de uma grande escultura efêmera na pedra, duas publicações, performances, um objeto e um vídeo.

A estratégia poética da rede tramada de ações num local tão carregado de significados aproximava-se também de questões contemporâneas sobre projetos artísticos não-institucionais, tanto nas discussões do *site specific* quanto, em especial, no *site specificity* [KWON, 2002] e na discursividade do local de ação. Espaços são atravessados por vetores políticos, sociais e antropológicos, entre outros. E, assim, pode-se aproximar o conceito de *functional site*, do pesquisador James Meyer, no qual são constituídos elementos para caracterizar as ações na Pedreira como um “processo, um mapeamento institucional, textual e dos corpos que se movem entre elas” e assim apresentando-se como “um ‘site’ informativo, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações em vídeo, lugares físicos e

coisas” [MEYER, 2000, p. 25, tradução nossa]. Mas, em especial, as referências mais próximas para situar o *Manifesto Quiet* em seu contexto histórico mais imediato foram algumas proposições artísticas dadas no espaço público, sobretudo as ações do evento Moto Contínuo e as do grupo Sensibilizar, ambas realizadas em Curitiba nos anos de 1980 no contexto de ações públicas de caráter crítico no final da ditadura e início da redemocratização

Nesse mesmo contexto, podem-se acrescentar as proposições do grupo *Viajou sem passaporte* [Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello], 3NÓS3 [Hudilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França], ambos de São Paulo, e também o projeto 1º *Exposição Internacional de Art-Door*/1981, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em Recife. Tais ações, entre outras, em um momento político de redemocratização que incluía a retomada dos espaços públicos por meio de manifestações políticas [os grandes comícios das campanhas de anistia política e as Diretas Já!],

teciam novamente a ocupação civil que reivindicava vivencialmente os espaços da cidade, tanto na ação política quanto nas artes, nos últimos anos do regime de exceção. Assim, Júlio Manso escrutinava as muitas facetas e possibilidades daquele local na densidade e sentido político de suas ações artísticas.

As ações do Projeto *Manifesto Quiet* foram iniciadas no dia 21 de dezembro de 1992 na pedreira da Vista Alegre. O local foi assim descrito pelo artista:

[...] situada em frente à minha casa na Rua Francisco May, como era um espaço grande, muito grande, tendo um paredão de rocha com mais de 100 metros de altura, dentro de um aterro com tamanho de um campo de futebol, o objetivo era ferir o espaço sem machucar, o cenário para a intervenção estava colocado, imponente e bruto. [MANSO, 2020]

A medida de um primeiro ato contundente e, ao mesmo tempo, delicado, marcou o início das estratégias poéticas. A primeira ação foi a confecção e instalação de uma grande escultura efêmera, no também denominado Aterro das Pipas, assim descrita:

Partindo do ponto mais alto do local, esticamos um fio e penduramos uma Pipa gigante, com mais de três metros de tamanho, com uma rabiola de 20 metros, como estivesse sendo empinada naquele momento, um alento para a pedreira desativada. A pipa já algum tempo era a marca registrada do espaço, pois havia uma quantidade grande de crianças e adolescentes que ali empinava suas pipas [MANSO, 2020]

A pipa, brinquedo infantil também denominado papagaio, pandorga ou arraia, constituiu-se como um marco da dimensão da pedreira e, ao mesmo tempo, da ação lúdica do objeto sendo movido pelo vento. Reconfigurava-se sua finalidade em outros tempos: a de ter sido uma pedreira de exploração mineral, e que, naquele momento, instaurava a possibilidade de jogos, brincadeiras e encontros dos moradores das cercanias e, além disso, também da vivência de uma proposição artística naquele fim de 1992.

No contraponto à grande pipa pairando no céu aberto daquele espaço, um pequeno objeto na entrada da pedreira pendia de uma árvore e requiritava um outro tipo de olhar. Numa estrutura de madeira quadrangular de 50x15x15cm de altura com alguns lados recobertos de papel-seda, assemelhando-se a uma pequena pipa, constituía-se como um dispositivo sincrônico que convidava a olhar o presente e o passado daquele lugar e seus habitantes [Fig. 2]. Neste dispositivo,

[...] estavam pendurados 4 monóculos de propriedade do Silvio, filho de operário que trabalhou na antiga pedreira que teve morte por consequência da poeira produzida na produção da pedra brita. Eram imagens de trabalhadores e familiares da pedreira no período em que funcionava nos anos 1970. Este objeto ficou em exposição na entrada da pedreira: O dentro e o fora, o que se tira e o que se coloca, o que se vê e o que não se vê. [MANSO, 2020]

Paulo Reis, O 'MANIFESTO QUIETO' e as vozes da cidade.

Fixadas na superfície do objeto, havia duas fotografias de Geraldo Magela, parceiro e colaborador do *Manifesto Quieto*. Uma das fotos mostrava “um caminhão na parte alta do aterro despejando entulho” e na outra constava “crianças soltando pipa do mesmo ponto onde estava o caminhão, em tempos diferentes” [MANSO, 2020]. Evidenciava-se a memória daquele local nos fotogramas dos monóculos de 20 anos atrás, as más condições de trabalho, a vida da comunidade e também o jogo e a brincadeira desinteressada. O vento que levantava as pipas no momento da ação fora anteriormente o ar pesado carregado com pó de pedra.

Somando-se ao grande objeto-pipa e ao dispositivo dos monóculos, que oferecia o acolhimento e a configuração da memória do local, houve ainda uma terceira ação, a mais imaterial delas. Tal ação foi elaborada nas performances vocais de Júlio Manso para também ressignificar e ocupar os tantos espaços discursivos e físicos da pedreira. Em meio ao grupo de pessoas no dia da ação, o artista

postava-se em pé em frente às paredes da pedreira e, com uma voz clara e de grande intensidade, bradava seus poemas sonoros, cheios de aliterações e repetições, para

serem em seguida ecoados pelas encostas. Ela assim foi descrita pelo artista:



Fig. 2 – Geraldo Magela, 1. *Objeto de madeira quadrangular com monóculos e fotos*; 2. *Fotografia de despejo de dejetos afixada internamente no Objeto* e 3. *Fotografia de crianças brincando na pedreira abandonada afixada internamente no Objeto*.
[Fonte: registros fotográficos de Geraldo Magela/acervo Júlio Manso]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>]

Os poemas sonoros são lançados sobre o paredão de pedra, o tom alto, as variações da intensidade, as palavras sendo construídas e se desmanchando com o retorno do eco, fazendo da performance um campo de vibração intenso. Se havia um diálogo com o espaço, ele respondia com mais e mais sinais de sobrevivência. [MANSO, 2020]

As performances de vocalização dos poemas sonoros assumiam a “voz como corpo e movimento” [NAVARRO, 2017, p. 16], pois se projetavam como um organismo a vaguear em cada reentrância das paredes de pedra e reinscrevia-se no espaço de trabalho em que foram explorados o meio ambiente e os trabalhadores. Pode-se também aproximar essa vocalização à reflexão do pesquisador Paul Zumthor sobre a dimensão performativa e corpórea da poesia, para quem a voz é

[...] uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido a voz desaloja o homem do seu corpo. [ZUMTHOR, 2007, p. 83-84]

E, talvez nesse desalojar corpóreo, a voz reaproxime-o das paredes, fissuras e rasgos da paisagem-ruína, somando-se também aos tantos sons das memórias de explosões, pedras quebradas e às vozes dos trabalhadores e de crianças, colando-se então na tensa quietude de sua história presente. Uma outra ação foi realizada não no espaço físico, mas nas publicações *Manifesto Quieto* e *Caderno Manifesto Quieto*, que também fizeram

parte das ações do projeto aqui analisado. A primeira publicação constituía-se em um folder no formato A4, com texto de apresentação de Altair Pivovar, duas fotografias

de Geraldo Magela e os poemas sonoros de Júlio Manso, que foram registrados no vídeo *Manifesto Quieto*. A outra publicação, o *Caderno Manifesto Quieto* [Fig. 3], é mais extensa, formada por dezesseite pranchas soltas, em tamanho A4 e de média gramatura. Duas pranchas traziam a apresentação e os créditos, sete pranchas traziam os poemas sonoros, oito com fotografias de Magela, com a revisão e diagramação de Altair Pivovar. Tais publicações certamente não se propunham a ser um catálogo ou material auxiliar das ações, mas sim a

se configurarem como ações a serem compartilhadas. O *Manifesto Quieto* e o *Caderno Manifesto Quieto* foram distribuídos “para a vizinhança em torno da pedreira, escolas, posto de saúde e amigos, além de jornalistas” [MANSO, 2020].

O *Caderno Manifesto Quieto* insere-se também em uma movimentação que, no contexto das experimentações da arte dos anos de 1960 e 1970, apresentava-se como uma possibilidade de

ampliação e, até mesmo, de dispersão do circuito institucional das proposições artísticas. O catálogo da exposição *Book as Artwork 1960/1972*, realizada na *Nigel Greenwood Gallery* e com autoria do crítico italiano Germano Celant, foi um dos marcos iniciais para o entendimento dos livros e publicações de artista, como uma expansão do conceito de objeto de arte. No texto de Celant, construíam-se novos contextos de inteligibilidade para os livros de artistas:

Com o uso do 'mass-media' na arte, as regras usadas para identificar um objeto de arte foram destruídas e tornou-se mais difícil estabelecer as fronteiras de uma obra de arte ou definir suas características específicas. [...] Assim a arte misturou-se com a mídia e foi subjugada por ela. Uma obra de arte não pode mais ser identificada por critérios tradicionais, mas através da forma de sua apresentação. Esta distinção entre material físico e conceitual e material mais ortodoxo não é mais perceptível de acordo com uma análise artística mais tradicional e requer uma interpretação especializada. [...] Nos anos 1960, muitos artistas criaram obras usando formas de comunicação, incluindo filme, televisão, livros, telex, fotografias e computadores, como forma de arte filosófica e teórica. [CELANT, 2010, p. 14-15]

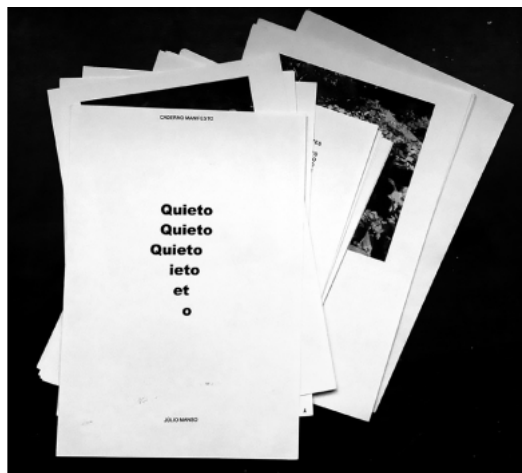


Fig. 3 – Júlio Manso, *O Caderno Manifesto Quieto* e suas pranchas soltas, 1992.
[Fonte: *Caderno Manifesto Quieto*/acervo Paulo Reis]

Celant partilha assim um debate muito amplo e paudado por conceitos, como o de obra aberta de Umberto Eco, das variadas vertentes internacionais da arte conceitual, do novo realismo de Pierre Restany, da proposição da nova objetividade de Hélio Oiticica e do conceito de pós-moderno de Mário Pedrosa, entre outros. Trata-se de conceitos, posturas e proposições dispersas entre campos culturais múltiplos e distintos, em acordo ou não, a propor a diversidade do enfrentamento da arte frente às radicais mudanças políticas e sociais dos anos 1960 e 1970.

No Brasil, há uma grande produção de publicações de artistas desde os anos 1970, como, entre tantos outros, os postais de Anna-Bella Geiger da série *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* [1977], as publicações e *xerox-art* de Paulo Bruscky e, em Curitiba, nas publicações *Fique doente, não fique são* [1977], de Luiz Carlos Rettamozo na publicação *Motocontínuo*, encartado no jornal *Correio de Notícias* [1983] e de *Sensibilizar: arte na rua* [1984], do grupo Sensibilizar.

O BONÉ, AO VER O
BALÃO SENDO ATRAÍDO
PELO SEU CHÃO, FALA
BAIXINHO:

QUIETO
QUIETO
QUIETO
QUIETO
QUIETO

AFINAL, O QUEE
STÃO Q
UEREND
OCONST
RUIRNO
SESPAÇ
OSESQU
ECIDOS
?

Fig. 4 – Duas poesias de Júlio Manso diagramadas por Altair Pivovar, 1992.
[Fonte: *Caderno Manifesto Quietos*/acervo Paulo Reis].

O *Caderno Manifesto Quiet*, nas suas sete pranchas de textos, apresenta uma diagramação em sintonia com a forma gráfica da poesia concreta, tratando o texto como imagem, com tipografias significantes e não ‘neutras’, explorando os espaços brancos da página e trazendo outros sentidos de leitura e visualização [Fig. 4]. Os textos trazem micronarrativas, entre elas, a da existência possível no local e a das duas mortes ocorridas – “QUEDA FATAL / 9 ANOS / BRINCANDO / VIVENCIANDO / INVESTIGANDO / - FATALIDADE”, e também “E A VIVALDINA / [SAIU NOS JORNAIS: / PERDEU A VIDA] [...]”. Trata-se de poemas que muitas vezes sibilam em suas onomatopeias e espaços vazios os sons e silêncios do local – “QUIETO / QUIETO / QUIETO / IETO / ET / O”; remetem ao impacto da exploração de minérios sobre a paisagem – “A VISTA / TEM UMA CACHOEIRA FORMADA PELAS DINAMITES / ARDENTE NO ENTANTO / [TANTO!] PELO ESQUECIMENTO / DESPREZO / NOJO / DES / VALORIZA / AÇÃO” e, na consciência da operação crítica do projeto, traduzem sensivelmente o local – “ALI / O TEMPO PERMANECERÁ / NA ESCURIDÃO DO LUAR”.

As oito pranchas com fotografias de Geraldo Magela realizaram uma etnografia poética do local, uma cartografia dos pequenos indícios e vestígios da vida possível na destruição e da permanência do passado da exploração sem medida. As fotografias dividem-se,

grosso modo, em dois grupos: um olhar para a paisagem com vistas superiores que abarcavam o céu e outro com vista para o solo e suas tessituras de micro acontecimentos. Os olhares para o solo revelavam camadas de pedras, luvas e botas de trabalhadores espalhadas pela pedreira, papéis e plástico. Uma das fotos evidenciava um sistema orgânico com plantas e líquens sobre as pedras. Das fotos com vistas superiores, evidenciam-se desde um paredão de pedra nua até uma vista com sol nascente ou poente com seu rasgo possível de lirismo. Por fim, uma terceira foto, a mais contundente, a mostrar a vista de uma pequena colina que havia recebido dejetos de construção civil e tendo uma criança em primeiro plano. As fotos mostravam, nos processos distópicos da cidade, os usos da pedreira que antes produzira o material pétreo para a construção civil e que por fim recebia os dejetos das tantas demolições e reconstruções do espaço urbano [Fig. 5].

Por fim, a última ação do projeto seria o *vídeo Manifesto Quiet* a ser inscrito no 50º Salão Paranaense [1992] daquele ano. O evento, nesse momento, representava uma possibilidade privilegiada de mostrar pesquisas artísticas para o grande público e ser também conhecido pela crítica nacional e da cidade. Mas com o trágico falecimento do fotógrafo Geraldo Magela, autor das imagens das duas publicações, o vídeo não foi realizado. De acordo com o artista,



Fig. 5 – Três fotografias de Geraldo Magela, 1992.
[Fonte: *Caderno Manifesto Quieto*/acervo Paulo Reis]

Paulo Reis, O 'MANIFESTO QUIETO' e as vozes da cidade.

Porém o vídeo não ficou pronto e não foi possível sua inscrição. No ano de 1993 tinha a intenção de editar o Vídeo Manifesto como apontava o projeto, no entanto com a morte do Magela, um guru da imagem que traria grande contribuição para o Vídeo e o desafio do recurso financeiro para a edição, acabou adiando a conclusão do Vídeo Manifesto e conseqüentemente sua inscrição para 50º Salão Paranaense [MANSO, 2020].

E foi apenas no ano de 2009, com o convite para participar da exposição *O corpo na cidade: performance em Curitiba*, que o vídeo foi finalizado. O material ganhou novas camadas de significação na junção das imagens de 1992 e de 2009, e continuava pulsando nos poemas sonoros lidos pelo artista, na possibilidade do reequilíbrio do ecossistema e da transformação possível da paisagem: “a ocupação sonora pulsa a vida no espaço, podemos perceber que no momento da gravação do som diretamente da pedreira, escutamos animais, como aves e sapos, como que interagindo com o poema” [MANSO, 2020].

Porém, muito antes de ser finalizado o projeto com a edição definitiva do vídeo em 2009, houve ainda uma outra proposição que invadiu a abertura da

exposição do 51º Salão Paranaense [1994]. Um ano depois de terem acontecido as ações na pedreira e sem inscrição ou aprovação anterior da

comissão julgadora, o artista realizou uma intervenção performática naquele Salão, assim descrita:

Tomando de assalto a abertura do Salão Paranaense, Júlio Manso, com seu projeto *Manifesto Quieto*, criou um estranhamento junto ao público no momento de comemoração da exposição e deslocou momentaneamente o local da pedreira para dentro do espaço institucional da exposição.

Por outro lado, não queria deixar a impressão que a ideia tinha acabado, e que o manifesto tripartido ficaria sem pé sem cabeça, que todos aqueles registros de anos com contribuição de pessoas que ajudaram na sua elaboração ficariam sem resposta, foi neste momento que surgiu a Capa de luvas de couro surradas, usadas por pedreiros na construção civil, recolhidas no entulho da pedreira com o nome de Pedreiro Leminski, como fosse a tradução em objeto de um dos poemas sonoros no Manifesto com o mesmo nome. Já que não deu com o Vídeo, tinha que surgir uma outra forma, não oficial, talvez marginal, não tinha a intenção de estar em exposição, mas ser objeto/vivo em determinado momento na exposição. Entrar com a capa na abertura do 51º Salão Paranaense foi chocante, inusitado, deixando todos perplexos e muito curiosos, o objeto não era pequeno, tinha peso perto de 20 quilos e cheiro de obra. Em algumas luvas adicionei pó de brita [do local] com cimento em seu interior. A luva que preenche agora é preenchida, couro/mineral – dentro/fora. Os 12 monóculos pendurados na capa eram de trabalhadores da pedreira e familiares nos anos 70. [...] Vi na ação com a capa um grito sem som, um salto sem sair do chão, um mergulho no avesso sem se molhar. Todos queriam saber mais sobre o que estava acontecendo. Até mesmo os jurados do 51º Salão que estavam presentes, como Frederico [Morais], viram os monóculos e queriam saber tudo sobre o Manifesto Quieto.

Por fim, o *Manifesto Quieto* teve suas ações artísticas realizadas num espaço da cidade que guarda em sua discursividade um contexto social e cultural de precarização do meio ambiente e das condições de vida. E, juntamente com isso, foi usada uma estratégia artística comprometida com o sensível e com uma cartografia da vida comunitária. Numa cidade que tem muitos artistas e coletivos preocupados com proposições mais críticas que envolvam a vida no ambiente urbano, esta proposição de Júlio Manso é um dos marcos definidores das diversificadas possibilidades de acionamento artístico do viver, estar e perceber a cidade. E é no esforço de construção narrativa desta ação artística, por meio de pesquisas e entrevistas com o artista, que o *Manifesto Quieto* se apresenta como um olhar do presente a resgatar e atualizar certo passado de pesquisas artísticas relevantes para refletirmos com mais densidade os desafios de nossa contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCI, Denise de La Corte; ESTON, Sérgio Médiçi de; LANDIM, Paulo Milton Barbosa. *Aspectos e impactos ambientais de pedreira em área urbana*. REM: R. Esc. Minas, Ouro Preto, v. 59, n. 1, p. 47-54, jan./mar. 2006.
- BENITEZ, Aurélio. Dez dias de *arte na cidade*. *O Diário do Paraná*, Curitiba, 9 mar. 1975. Artes Plásticas.CE-LANT, Germano. *Book as artwork 1960/1972*. Nova York: 6 Decades Books, 2010.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LIPPARD, L. R. Trojan Horses: activist art and power. In: WALLIS, Brian; TUCKER, Marcia. *Art after Modernism. Rethinking representation*. Nova York: New Museum of American Art, 1984.
- LOPES, Adélia Maria. *Manifesto Quieto* entre paredões. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 dez. 1992. Almanaque, p. 6.
- KWON, Miwon. *One place after another – site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- MANIFESTO Quieto*. Direção: J. Manso [colaboração R. Lopes]. Curitiba. cd [5:31 min], 2009.
- MANSO, Júlio. *Caderno Manifesto Quieto*. Curitiba: Edição do autor, 1992.
- MANSO, Júlio. Entrevista. *[Entrevista concedida a] Paulo Reis*. Não publicada. Curitiba, 14 mar., 2020.
- MEYER, James. The functional site; or, the transformation of the site specificity. In: SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2000.
- MOTTA, Flávio. *Arte na cidade*. Catálogo. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

NAVARRO, L. Acontecer escrita Acontecer Voz. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, p. 15-28, dez./2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

REIS, Paulo. *O corpo na cidade: performance em Curitiba*. Curitiba: Ideorama, 2010.

UMA COSTURA pela ecologia. O Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1975.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007

ACOCORÉ: UM PROJETO DE RESISTÊNCIA À PANDEMIA OU ARTE EM TEMPOS DE TELEPRESENÇA

Acocoré: a pandemic resistance project or art in times of telepresence

Acocoré: un proyecto de resistencia a la pandemia o arte en tiempos de telepresencia

> Maria Beatriz de Medeiros [Universidade de Brasília, Brasil]*

Citação recomendada: MEDEIROS, Maria Beatriz de. Acocoré: um projeto de resistência à pandemia ou arte em tempos de telepresença. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 266-278, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48172>].

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Maria Beatriz de Medeiros

(Submetido: 15/1/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

RESUMO O presente texto apresenta o projeto Acocoré [Arte, Coletivos, Conexões e Redes] realizado em telepresença desde julho de 2020, isto é, durante uma pandemia. Acocoré foi uma ideia, um movimento, e, de repente, [e]vento: site, performances, entrevistas, vídeos, isto é, movimento disruptivo fazendo História.

PALAVRAS-CHAVE Acocoré, arte, coletivos, conexões, redes

ABSTRACT The following paper presents the Acocoré project [Art, Collectives, Connections and Networks], conceived and carried out online and over telepresence since July 2020, during the pandemic. Acocoré was an idea, a movement, and suddenly is [e]vent: website, performances, inter-actions, videos, therefore disruptive movement making history.

KEYWORDS Acocoré, art, collectives, connections, networks

RESUMEN Este texto presenta el proyecto Acocoré [Arte, Colectivos, Conexiones y Redes] realizado en telepresencia desde julio de 2020, es decir, durante una pandemia. Acocoré fue una idea, un movimiento y, de repente, [e]viento: web, performances, entrevistas, videos, es decir, un movimiento disruptivo que hace historia.

PALABRAS CLAVE Acocoré, arte, colectivos, conexiones, redes

* Maria Beatriz de Medeiros é professora do Departamento de Artes da Universidade de Brasília - UnB, Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade Paris I e coordena o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992. E-mail: mbmcorpos@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1899-1052>

De repente, o silêncio. Não mais “teatro, boate, cinema” [Luiz Melodia, *Congênito*]. De repente, o pouco que se tem representa tudo e/ou o muito que se tinha se fechou. A vida cessou nas ruas. Não mais carros e ônibus, desde às seis horas da manhã, arranhando o sono pouco de quem muito correu. O sono se esparrama junto com o medo. Silêncio: ninguém vai chegar e ninguém vai sair. Não haverá convites, nem vernissages, nem aniversários, nem almoços familiares, nem viagens, hotéis ou outras paisagens.

O COVID 19 tomou a vida de muitos no momento em que escrevo, janeiro de 2021. O COVID 19 tomou a vida de 1% da população brasileira. Presa em casa, 50% da população, e o vírus passeando nas ruas, calçadas, praias e parques. Os teatros escuros e fechados ruminando mofo e poeira em poltronas tortas; as boates silenciosas e ninguém cheirando nos banheiros, os cinemas surdos, cegos e mudos com portas enferrujando. Os museus e galerias de arte acumulando um vazio de sentido de obras de arte enclausuradas. A arte se completa na interação e/ou na iteração.¹ Sem ser vista, ela é, naturalmente, invisibilizada, mas também inviabilizada. Um papel cheio de pontos, de linhas e de tintas, nada pode dizer em uma gaveta, mofando. Um grito não escutado escorre pelas paredes mudas e a performance congela o artista na geladeira que estala, range, mas não interage nem itera.

Assim foi se passando o inesquecível ano de 2020, se arrastando entre paredes ou brilhando, um pouco, nos 15 minutos em que o sol toca janelas, na cerveja solitária ao final do dia surdo, em intermináveis séries televisivas agora esgotadas: ninguém filma, ninguém atua, ninguém monta cenários que permitiriam outros devaneios para longe deste confinamento. Com fim? Não sabemos, mas certamente, lamento.

14 dias, 30 dias, 60 dias. No meio da solidão, julho de 2020, uma mensagem. Tratava-se de um convite para fazer uma sequência de fotos sobre máscaras feito por Juliana Cerqueira, pessoa que não via há mais de dez anos, que havia colaborado em alguns trabalhos em arte e tecnologia, isto é, em performance em telepresença do Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos*², que coordeno desde 1992. Resolvi telefonar e questionar, ao que me foi respondido que era uma proposta inicial ainda sem rumo definido. Assim, fizemos uma “simples” sequência de fotos.

Me adianto no texto para não deixar os leitores inquietos: *Acocoré* é hoje, janeiro de 2021, a melhor coisa que fizemos, Juliana e eu, mas também todos aqueles que vêm participando deste projeto: ele mudou nossas vidas, ele nos dá felicidade, risadas, danças, trocas, comédias, debates sérios, [e]vento, e uma infinita coleção de figurinhas

no *WhatsApp*. Temos performances coletivas aos sábados no Zoom, nas quartas-feiras temos o projeto *Entre-atos, nunca entrevistas no Instagram*, nas segundas-feiras vamos começar um grupo de estudos, temos um site [criado e alimentado por Juliana Cerqueira: <https://acocore.wixsite.com/acocore>] e cerca de 300 mensagens no *WhatsApp* por dia: conversa séria: 2%; diversão, comédia, brincadeira, palhaçada crítica: 98%. Temos, inclusive, uma marca.

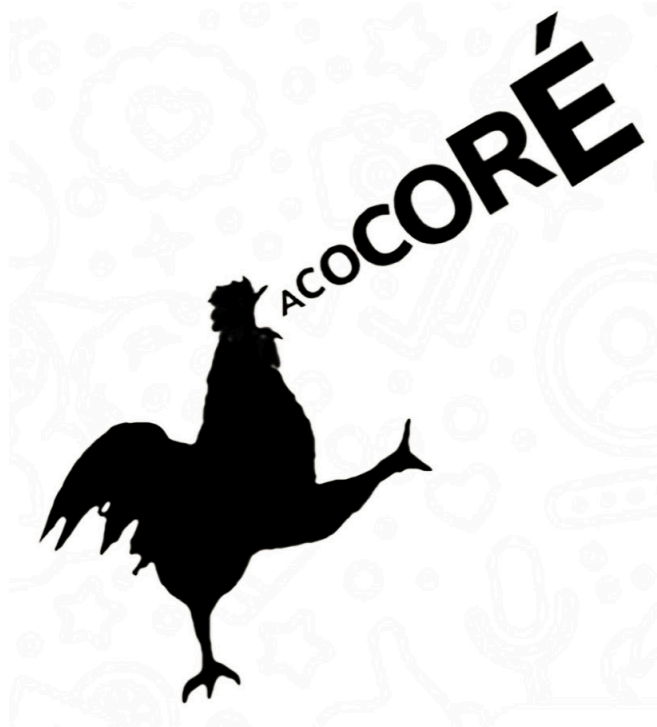


Fig. 1 - Logomarca do Projeto Acocoré.

Fonte: Arquivo Bia Medeiros, <https://acocore.wixsite.com/acocore>.

Acocoré nasceu *Arte, Coletivos, Conexões e Redes* em 18 de julho de 2020 com a performance *Descobrimo Máscaras*. Como dito, desde esta data temos performado todos os sábados pelo Zoom. À cada performance, corresponde um título, um texto e uma imagem e/ou vídeo que convida para a ação [criação e design: Juliana Cerqueira]. Somos, em ordem alfabética: Ana Reis [GO]; Alex Simões [BA]; Arthur Scovino [RJ, BA, SP]; Bia Medeiros [RJ, DF]; Carla Rocha [DF, USA]; Cássia Nunes [GO]; Cristine Carvalho Nunes [RS]; Juliana Cerqueira [RJ]; Maíra Vaz Valente [SP]; Milene Lopes Duenha [SC, PR]; Raphael Couto [RJ]; Ricardo Garlet [SC]; Zélia Caetano [PR]; Zmário [José Mário Peixoto, BA]. Alguns destes artistas conhecemos pessoalmente e/ou realizamos trabalhos em grupo, outros foram aparecendo e se tornando parte deste movimento, digamos, necessário. Alguns participam desde o início, outros acocoraram há pouco, outros observam sem nos deixar vê-los, outros pululam por lá.



Fig. 2 - Acocoré, Grupo, 2021, performance. Fonte: Arquivo Bia Medeiros, <https://acocore.wixsite.com/acocore>
 Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Enquanto isso na pia [Naldo Martins]; Ricardo Garlet; Zmário; Maíra Vaz Valente; Cássia Nunes; Naldo Martins; Raphael Couto; Milene Lopes Duenha; Arthur Scovino; Juliana Cerqueira; Bia Medeiros. Fonte: <https://www.instagram.com/artecole-tivosconexoes/>

Acocoré é oxigênio com que o galo enche o peito para cantar toda manhã. É o som do respiro da tartaruga na superfície do mar aberto. É o chão da plataforma suspensa na nuvem criada para promover encontros virtuais, performáticos e simultâneos de corpos aflitos que se estrebucham na terra em chamas.

@arthurscovino [Arthur Scovino, SP, 04/10/2020]

Acordar no espelho das nossas sombras voláteis. Poesia bordada dos sentidos. Uns lá e eus aqui. Textura de espaços e tempos, tautocronia. Renda preciosa, colcha de retalhos de uma memória desejada. Música rebelde dos desejos. Teletransporte do sopro, toque.

@carlarocha [Carla Rocha [RJ, DF, USA]

Acocora a vida, o mundo, o tempo que vai passando, num pequeno instante de nós captado. Nosso sexo, desejos à flor da pele, na pele película do corpo, da tela, do vídeo. Exposto, entregues ao devir do agora, do já, na potência que move os corpos. Conexões onde corre eletricidade, afeto, água de rio, mar, extinguindo distâncias na imensidão do existir.

@nau_vegar [Naldo Martins. AP, 08/10/2020]

*Uma ideia,
Um movimento,
E, de repente, vento.
Um tormento, um lamento
E, sem muito, evento.
Um retorno entardecido,
Talvez, distorcido, talvez,
Inacabado, no tempo mutilado.
Eu, magia;
Tu, vida;
Ela, existência;
E nós, nós, nós,
E eles e elas e outros também:
Acontecimento.*

@performancecorporopolitica [Bia Medeiros. RJ, 13/10/2020]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 266-278, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48172>]

Em outubro de 2020, solicitamos aos participantes textos sobre o *Acocoré*.⁴ Como dito, cada performance aos sábados possui título e texto, cada um sugerido por um de nós. Eles são propostos, mas quase nunca seguidos. Performances todos os sábados! Haja repertório e, em tempos de pandemia, é praticamente impossível perseguir propostas: em geral, trabalhamos com o que temos em mãos, nossos corpos, objetos, animais [gatos, cachorros, pássaros fazendo ninho na cozinha, e até cavalos], trabalhamos com nossas pias sempre de novo e de novo lotadas. Alguns lavam banheiros, poucos passeiam.

Panos/Plumas/Revoltas e ironia. 25/07/2020

Panos	Plumas	Revoltas e ironia.	
Planos	Puros	Reflexos e zombarias.	
Plenos	Puns	<i>Recuerdos e zunzunzum.</i>	
Planaltos	Praias	Resenhas e fuleragem.	
Prumos	Pontas	Ritmos e mares.	
Tortas	Portas	Ratos e maresias.	
Desvios	Devaneios	Romarias e rosáceas.	
Pontes	Padrões	Rendas e distância.	
Demônios meus frouxas.	Desejos nossos	Recados outros	Emendas
Paralelos	Convexos	E triângulos amorosos.	
População perplexa	Poderes	não mais podres	
Mas	Purulentos	Assassinos.	
Povo preso,	Povo e medo.		
Revolta	Discórdia	70 % #elenão.	
FORA	Ferro	Muita tristeza e hospitais lotados.	

FORA. Foda. Foda-se.
ARTE ARTE ARTE (dito como se ladrasse).

[Texto proposto por Bia Medeiros em 25/07/2020]

Desengaiolar em durAÇÃO. 10/10/2020

Desengaiolar a pele que não toca. Desengaiolar as mônadas, fênix, minotauros e seres mágicos...

"O que pode o corpo?": tudo e nada.

Corpo engaiolado. Corpos atravessados por linhas duras, às vezes flexíveis, mas certamente caóticas, malcriadas.

Surge em frestas o desengaiolar constantemente, urgindo como o vento, rasgando o grito e a palavra. Desengaiolar as mônadas, compor com os corpos, confabular com as gotas do oceano, em durAÇÃO, ultrapassar as dimensões do cabível.

A experiência é coletiva. Habitamos vários nós e derivantes, cambiantes, embriagantes. Mover as grades da gaiola, convocar corpos para o experimento ao beijar a terra, descer e subir camadas. Encontrar a morte com vestes na ressonância da poesia da vida... Abrir a gaiola dos loucos, encontrar um lugar de nó (s).

Enfim, sem fim. O gozo vital.

Bem vind@s!

[Texto proposto por Cristine Carvalho Nunes. 10/10/2020]

Maria Beatriz de Medeiros, Acocoré: um projeto de resistência à pandemia ou arte em tempos de telepresença.

Astrolábio de sete faces (6ª face). 28/11/2020

Fórmula: sangue, saliva, fio de cabelo ou sêmen, líquido amniótico, ossos, face, cu, dentre outros tecidos, entulho de amante, musa, silêncio, problemas, oxigênio, tapa-buraco, permissão progressiva, triz, sigilo, troca de segredos, treda ao lado, tecnologia, contas para viver melhor, conexos e conexões, odum, incêndio, puta dor, fúria e alta tensão no mundo, todos temos. No meu corpo, o canto.

[Texto proposto por Alex Simões. 28/11/2020]

As performances aos sábados são simultâneas: "cada um no seu quadrado" ou retângulo, por vezes entrando em conjunção com uma das ações de outros artistas. Por vezes, todos entram em uma mesma vibração, na mesma cor, em movimentos semelhantes⁵. Por vezes, não há consonância, mas "a potência caótica na criação de pequenas maquinarias do heterogêneo" [RANCIÈRE, 2012, p. 66]. Estamos fazendo arte [sempre lido como quem late], poesia, histórias e História: "O espaço do choque e do contínuo pode ter o mesmo nome, História. De fato, a História pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença" [RANCIÈRE, 2012, p.70].

Assim se expressou Zmário [José Mário Peixoto Santos] no *WhatsApp*:

Reflexões matutinas: não noto que apresento performances via Zoom... vejo que improviso em telepresença, como nas aulas de Improvisação em Dança, na Escola de Dança da UFBA, quando levávamos [...] objetos para performar [e as músicas tocadas davam o tom das ações]. Performance, para mim, requer uma determinada elaboração mesmo que o ensaio nunca ocorra... Leio os txts propostos para o encontro no Zoom, ficam reverberando no meu cabeçãõ, separo alguns objetos que se aproximam simbolicamente dos conteúdos dos txts minutos antes, ligo a cam, e os aciono de maneira improvisada... Então, ao meu ver/sentir, me apresentar no Acocoré é um exercício contínuo de improvisação em performance, ou seja, é por em primeiro plano e em prática um dos elementos característicos da performance: o improviso.

O projeto *Entre-atos*, nunca entrevistas, no Instagram, às quartas-feiras, foi inicialmente pensado no sentido de gerar uma maior iteração entre dois artistas, e havia, sobretudo, a intenção de fugir do formato de entrevistas que foi intensificado em diferentes projetos artísticos durante a pandemia. Estávamos cansadas de entrevistas com carinhas: duas carinhas falando em discursos muitas vezes entediantes: somos artistas! Como não poderia ser diferente, “vluímos”⁶ para um formato outro: um artista coordena a sala do *Instagram* e convida aleatoriamente qualquer um de nós, a qualquer momento. Esta iniciativa gera como que programas televisivos [engraçadíssimos] com convidados improvisando. O formato se revela cansativo para aquele que “orquestra” e também para os convidados, que permanecem em performance por 40 minutos tendo direito a “entrar em cena” de 3 a 15 minutos,

no entanto, cria uma imensa diferença, ou melhor, dessemelhança: “As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança” [RANCIÈRE, 2012, p. 15].

Há necessidade de citar também a proposta de ensaio. Em polêmica gerada no *WhatsApp*, que denominamos “*polenta*”, discutimos diversas questões da performance. Entre elas, questões que sempre voltam quando se trata de performance. Por exemplo, o próprio questionamento sobre o que é performance. Em 2010, após uma visita às exposições *Marina Abramovic* [MoMA, NY, 2010] e *100 years of performance* no PS1, ao retornar ao Brasil, discuti com o grupo *Corpos Informáticos* sobre o fato da performance “já” estar nos museus, isto é, ter se tornado doce [SERRES, 2005], se tornado linguagem. A conversa nos levou à necessidade de um novo termo para a performance e declaramos não mais fazer performance, mas fuleragem e, ainda, não mais realizar arte efêmera, mas fazer coisa mixuruca. A fuleragem pode ser barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertebrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subserviente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser

estratégias. Acocoré, no mesmo sentido, preferiu, não mais fazer performance, mas unicamente ensaio. No ensaio podemos errar, ser errantes, corpo sem órgãos, matilha ou movimento. Performance, fuleragem ou ensaio? “Proust

chama essa desfiguração de denominação, qualificando a arte da sensação pura em Elstir: ‘Se Deus Pai criara as coisas nomeando-as, era tirando seu nome ou dando-lhes outro que Elstir as recriava.’” [RANCIÈRE, 2012, p. 88].⁷

Outra questão foram algumas possibilidades da performance, do ensaio, ou da fuleragem, que divergem das nossas. Possibilidades: 1 - o artista idealiza e realiza a performance com seu corpo; 2 - o artista idealiza e realiza a performance com seu corpo e, posteriormente, paga alguém para refazer a performance [re-performance, exemplo: Marina Abramovic no *Museum of Modern Art*, NY, 2010]; 3 - o artista idealiza a performance e paga alguém para realizar a performance por ele. A isto podemos chamar “performance terceirizada” [exemplos: Ayrson Heráclito em *Transmutação da carne* em MAI Terra Comunal, SESC-SP, 2015, ou Laura Lima]. Afirma Laura Lima:

Não entendo o meu trabalho no sentido de performance historicamente, os corpos sempre são transformados em carne, objetos, têm tarefas. O corpo pode ser visto como um barro que se molda [LIMA, 2021, s/p.].

Pasmo: o corpo do outro entendido como carne, objeto, com tarefas, como barro que se molda.

O corpo, neste caso [experiências com sociedades não-ocidentais], remete sempre a si e aos outros corpos ao mesmo tempo, sendo essencialmente no plural. Não é de modo algum isolável daquele a quem atribui um rosto e de quem é o único indicio de existência. Também não é separável daqueles com quem coexiste. Característico de ambientes sociais comunitários, este corpo não tem funções delimitadoras. Não é propriedade privada. Não é eminentemente uma marca de identidade social. Não é máscara. Não é indicador de um personagem. [...] esse corpo é exatamente onde o homem transborda de si, onde recusa a inércia e os confortos que o tornam passivo e dócil. [RODRIGUES, 1999, p. 191, grifo nosso]⁸

Neste questionamento, outros artistas foram postos em questão: Francis Alys e seu movimento de montanha, Tania Brughera e Ana Mendieta, Santiago Serra, Tino Seghal, mas como afirma Zmário em *polenta* no *WhatsApp*: “não tenho opinião formada”.

Corpos Informáticos, por diversas vezes, se tornou e se autodenominou *Corpos Expandidos*⁹. Trata-se uma prática diferente das acima citadas. *Corpos Informáticos*, desde 2010 principalmente, idealizou movimentos e/ou ações, sempre no improvisado, isto é, recolheu, amaciou, tratou objetos, mas também camisetas [no sentido de formar visualmente um grupo maior] e propôs performances livres a outros

Maria Beatriz de Medeiros, Acocoré: um projeto de resistência à pandemia ou arte em tempos de telepresença.

que, participando com o grupo, integrando, iterando, fizeram potência. Gostaria de citar apenas dois exemplos para não me estender: *Encerando o Congresso Nacional*, 2010, e *Dança das cadeiras*, 2016. Na primeira, preparamos 17 enceradeiras vermelhas, uma máquina de escrever e um aspirador de pó, e distribuímos aos participantes do evento *Performance, Corpo, Política e Tecnologia*¹⁰. Na segunda, catamos cadeiras de plástico quebradas, abandonadas, isto é, “lixo”, plástico e micro-plástico infinitos, e distribuímos aos participantes do evento *Participação, Performance, Política*¹¹.

Entre 1996 e 2006, *Corpos Informáticos* muito investiu na investigação artística através da telepresença¹². Nossa investigação era sobre a



Fig. 3 – Acocoré, *Encerando o Congresso Nacional*, 2010, fotografia. Fonte: Acervo da autora.



Fig. 4 – Acocoré, *Dança das cadeiras*, 2016, fotografia. Fonte: Acervo da autora.

possibilidade de um “corpo informático”, de um “corpo-carne numérico”, possibilidade de sobrevivência de um corpo sensual, tornado imagem/movimento/som/vídeo, ou melhor, um corpo tornado “quase-presença” apenas pelo bombardeamento de raios luminosos, gerando sensação, sensível, quiçá, possibilidade de iteração efetiva, isto é, arte [lido como quem late]. Desejo de presença real. O desejo do outro é capaz de gerar prazer. O desejo do outro, por mim, é capaz de prazer estético. A telepresença, atualmente, no projeto *Acocoré*, é possibilidade de estar junto sem ser fisicamente real, no entanto, estando “presentes”, isto é, ausentes. Corpo real, “ausente-presente”, tocando o sensível: som, imagem, movimento, palavra, poesia, piada, nos tiram do confinamento para nos jogar em *Acocoré*.

Somos sensíveis, agora, muito sensíveis à tele-presença, ela constitui, para nós enclausurados pelo coronavírus, as nossas próprias histórias e a História. E nós, acocoréticos brasileiros, enclausurados e desgovernados, nos lambuzamos de tecnologia para sermos nós mesmos, isto é, corpos desejantes vazando por telas e escapando da monotonia, da covardia, da hegemonia de um Estado falido, decrépito e agonizante.

Não tenho certeza se *Acocoré* é um grupo, um espasmo, um refúgio, um lapso, um sopro ou um porto, mas com certeza tem sido porta para outros devires, sonhos por outros espaços, lance de felicidade, fagulha de delícia e um bocado de risada.

De repente, o silêncio. Não mais “teatro, boate, cinema” [Luiz Melodia, *Congênito*]. *Acocoré*, segundas [teoria] e quartas-feiras [cinema] e sábados [festa]. A vida cessou nas ruas, nas telas pulula, dança e ri. Desde às seis horas da manhã, carros e ônibus voltaram, mas lá fora o medo permanece. Silêncio: ninguém vai chegar e ninguém vai sair: *Acocoré* vai mandar 247 mensagens e muitas delas serão conforto, discussão, palhaçada ou zombaria. Haverá convites, vernissages, aniversários, almoços, viagens, hotéis e outras paisagens nas veias de um coletivo disruptivo e simultaneamente coeso.

Sejam bem-vindos!

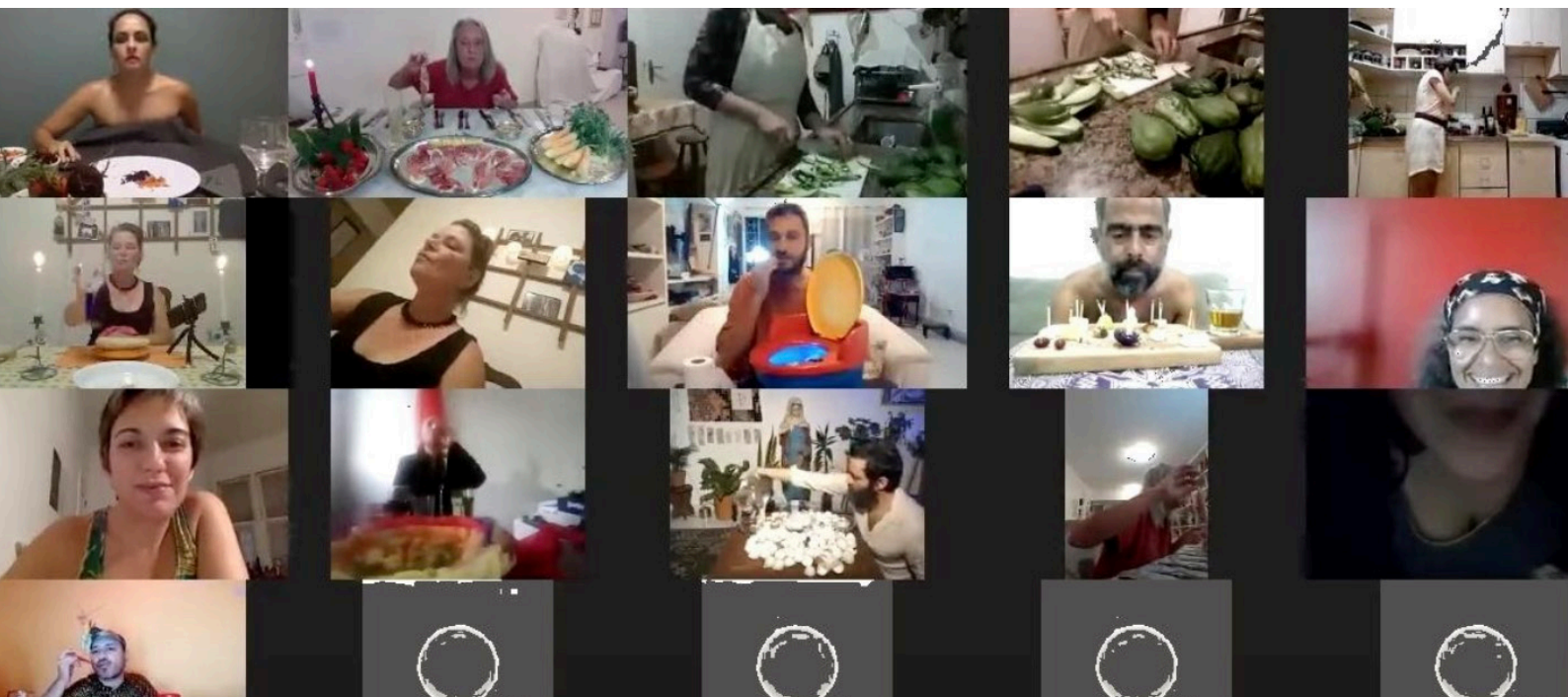


Fig. 5 - Projeto Acocoré, Proposta: Banquete [Bia Medeiros]: 15 de agosto de 2020. Fonte: Arquivo Bia Medeiros.

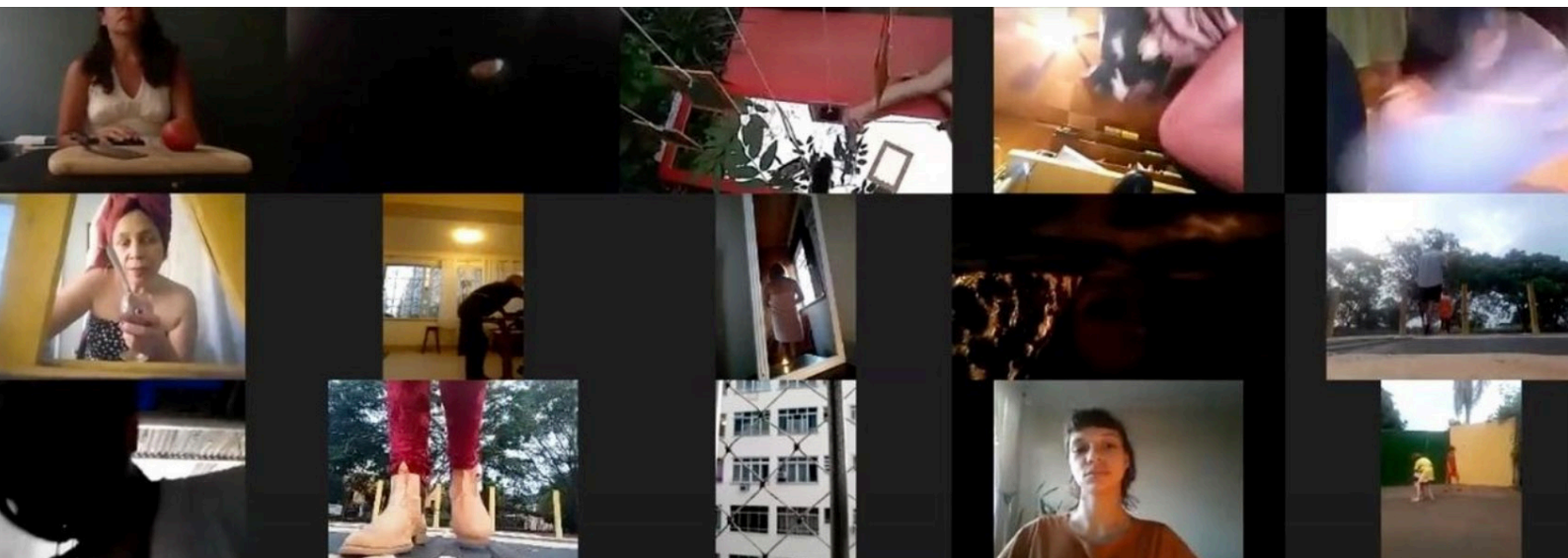


Fig. 6 - Projeto Acocoré, Proposta: Do outro lado da rua [Naldo Martins]: 14 de nov. de 2020. Fonte: Arquivo Bia Medeiros.

NOTAS

1 A iteração é o processo que acontece quando existe, em performances abertas à participação do público, à participação de transeuntes e/ou errantes [que somos todos nós], à efetiva participação. Por iteração entendemos, com Jacques Derrida [1990, p. 7 e 120]: “Iterabilidade- [iter, provavelmente vem de itara, outro em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido, o trabalho fora da lógica que liga a repetição à alteridade] [...] A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; faz com que se queira dizer [já, sempre, também] algo diferente do que se quer dizer, diz-se algo diferente do que se diz e gostaria de dizer, compreende-se algo diferente etc”. Na iteração, a performance proposta pode e deve se modificar, se contaminar, ser outra pela participação dos outros.

2 Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos*, formado na Universidade de Brasília em 1992: www.corpos.org; www.performancecorporopolitica.net; www.corpos.blogspot.com.br.

3 Disponível em: <https://www.instagram.com/artecoletivosconexoes/>

4 Para todos os textos conferir: <https://www.instagram.com/artecoletivosconexoes/>

5 Todas as performances são gravadas e posteriormente editadas por Juliana Cerqueira. Os vídeos editados possuem cerca de 7 minutos e estão postados no site do *Acocoré*: <https://acocore.wixsite.com/acocore>.

6 “Volução” é outro conceito por mim desenvolvido: volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo,

tudo volui, re-volui. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro [inexistente], sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia quando paixões deixam mentes-corpos tornando-se um corpus político de prazer em grupo. As fragatas planam em volução.

7 Elstir é um personagem do livro *d’À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Elstir simboliza, para Proust, o pintor visionário, aquele que é capaz de ver o mundo com outros olhos, e, através dele, o romancista constrói seu pensamento sobre pintura.

8 José Carlos Rodrigues é professor-associado da PUC-Rio e professor titular de antropologia da UFF. Doutor em Antropologia pela Université Paris 7, mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ e graduado em Ciências Sociais e em Direito pela UFF.

9 *Corpos Expandidos* são amigos, próximos, artistas, iteradores, sempre dispostos a iteragir.

10 *Performance, Corpo, Política e Tecnologia*. Evento organizado pelo Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos*, 2010. Financiamento: MINC-Petrobrás. www.performancecorporopolitica.net

11 *Participação, Performance, Política*. Evento organizado pelo Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos*, 2010. Financiamento: REDES-Funarte. www.performancecorporopolitica.net

12 <http://corpos.org>; <http://www.corpos.org/telepresenca2/index.html>; <http://www.corpos.org/teleperformance/index.html>; <http://www.corpos.org/ctrlCtrlC79/index.html>; <http://www.corpos.org/weblandart/Index.html>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, F. & MEDEIROS, M. B. *Corpos informáticos*. Cidade, corpo, política. Brasília: PPG-Arte, 2011.

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. In Prosa Seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2001.

DERRIDA, Jacques. Limited inc a b c... In: *Limited Inc*. Paris, Galilée, 1990a, pp.61-197.

LIMA, Laura. Laura Lima. Enciclopédia Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa215255/laura-lima>. Acesso em 27/05/2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Art Research Journal*. Brasil. V. 4, n. 1, p. 33-47, jan. / jun. 2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Plataforma virtual: Bia Medeiros. Disponível em <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/>. Acesso em 27/4/2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História/ José Carlos Rodrigues*. – Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Paris: Grasset, 2005.

CORPORALIDADES [DES]LOCALIZADAS: ACIONAMENTOS DE PERFORMANCE DE PÊDRA COSTA

[De]localized corporealities: performance drives of Pêdra Costa

Corporealidades [des]localizadas: impulsos de rendimento de Pêdra Costa

> Thigresa [Universidade Federal Fluminense, Brasil]*

RESUMO A partir da produção da artista Pêdra Costa – dando foco à exposição *À Nordeste* e às ações de *Solange tô aberta* – pretendo desenvolver neste artigo uma reflexão sobre a arte da performance associada às ações políticas, à ação-palavra-performance, tendo como foco da discussão a decolonialidade, uma perspectiva política da ação dos corpos dissidentes, compreendendo a dissidência desde uma perspectiva estética. O artigo ainda busca discutir os territórios da performance, pensando o corpo, a borda, a fronteira, a criação de espaços fronteiros e as [des]deslocalizações que se dão pela performance e pelo corpo.

PALAVRAS-CHAVE performance, Pêdra Costa, território, aesthetic dissent

ABSTRACT Based on Pêdra Costa's production – focusing on the exhibition *À Nordeste* and *Solange tô aberta* actions – I intend to develop in this article a reflection on the art of performance associated with political actions, action-word-performance, focusing on the subject of decoloniality, a political perspective on the action of dissident bodies, comprising dissent from an aesthetic perspective. The article also seeks to discuss the territories of performance, thinking about the body, the edge, the border, the creation of border spaces, and the [de]displacement that occurs through performance and the body.

KEYWORDS performance, Pêdra Costa; territory, aesthetic dissent

*Thigresa, Thi. Gresa & José Pedro Almeida é pessoa não binarie, professore, performer, pesquisadore. Graduada em Artes do Corpo [PUC/SP], mestru em Comunicação Social [UERJ] e doutorande em Estudos Contemporâneos das Artes [UFF], desenvolve pesquisas sobre genealogias de performance, estéticas dissidentes, ações políticas e relações entre performance, gênero e política. E-mail: josepedro.arte@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2509-8203>;

Thigresa, *Corporealidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa*.

RESUMEN Partiendo de la producción de la artista Pêdra Costa - centrándome en la exposición À Nordeste y acciones de "Solange, tô aberta" - pretendo desarrollar en este artículo una reflexión sobre el arte de la performance asociada a las acciones políticas, acción-palabra-performance, con foco de la discusión a la descolonialidad, una perspectiva política sobre la acción de los cuerpos disidentes, entendiendo el disenso desde una perspectiva estética. El artículo también busca discutir los territorios de la actuación, pensando en el cuerpo, el borde, la frontera, la creación de espacios fronterizos y el [des]desplazamiento que se da a través de la actuación y el cuerpo.

PALABRAS CLAVE performance, Pêdra Costa, território, disidencia estética

(Submetido: 8/3/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:
THIGRESA. Corporalidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p.279-292, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49077>].

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC]
© 2021 THIGRESA

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 279-292, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49077>]

INTRODUÇÃO

Uma exposição ou uma ocupação? Novas narrativas pelo corpo, ou um corpo-existência-performance que amplia os diálogos sobre a linguagem da arte da performance? Esse artigo pretende lançar um olhar-investigação sobre a produção artística da artista da performance Pêdra Costa¹, desde “Solange tô aberta” até a ação que a artista apresentou na exposição *À Nordeste*, realizada em São Paulo, no Sesc 24 de Maio.

Pêdra Costa é um corpo-território em constante criação, transmutação e tensão de narrativas. A artista instaura com a sua política-existencial ações estético-políticas que ampliam os limites e as dinâmicas dos fazeres práticos da performance. É a produção de Pêdra que mobiliza os olhares e pulsões deste artigo. Um olhar para a arte da performance, desde as ações disparadas pela artista, me instiga a pesquisar os campos indisciplinados da performance, sob uma ótica das dissidências e dos desvios.

Pêdra Costa atualmente reside em Berlim, mas já transitou entre Rio de Janeiro, Natal, Belém e as fronteiras do mundo. Conheci a produção da artista ainda na graduação em Artes do Corpo na PUC, quando investigando a linguagem da performance

me deparei com a produção de “Solange Tô Aberta”. Pedra é uma artista que localiza a sua produção desde o seu corpo dissidente no campo da performance, das narrativas artísticas e das localizações. A existência estético-política de Pêdra Costa desloca, e desde essa realocação se produz um território de ação. Assim sendo, além de Pêdra produzir ações da performance, o corpo de Pêdra é um território para se acionar performances: um corpo-suporte.

Ser um corpo suporte não significa ser um corpo passivo, o corpo-suporte é um território político que guarda as suas idiossincrasias e se coloca como uma tensão para os debates sobre os limites da performance. O corpo-suporte é a existência levada ao limite, é a crise da norma e das possibilidades lineares de existências. Corpo-suporte é a crise instaurada no discurso normativo e regulatório. Busco debater durante o desenvolvimento do texto as questões provocadas pelos deslocamentos e as [des]localizações, desde uma perspectiva decolonial, dissidente e do desvio, tendo como foco a produção da artista.

Esse artigo articula-se diante dessas três chaves: o decolonial, que redimensiona a ação do corpo e o corpo como território; a dissidência, compreendida enquanto uma dissidência estética que transcende a questão de gênero e se aproxima do fazer político,

Thigresa, *Corporalidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa*.

como a ação estético-política; e, o desvio, um olhar para a prática da performance e das questões da linguagem da fronteira. Aliás, é desde as fronteiras e os territórios da borda – propriamente falando da performance – que esse artigo se desenvolve, levando em consideração que é nos limites e nas práticas fronteiriças que se estabelece o movimento de descolonização, de desvio e da performance.

LOCALIDADES?

Realizada no Sesc 24 de Maio, em São Paulo, entre os dias 16 de Maio e 25 de Agosto de 2019, a exposição teve como eixo curatorial uma abordagem de artistas que residem no Nordeste, ou que produzem desde os territórios nordestinos. O evento buscou produzir um questionamento estético a partir da contraposição social, cultural, econômica e artística, à qual a região é submetida desde os processos coloniais e, posteriormente, aos olhares centralizados que se fazem sob perspectivas sudestinas. A organização estética/conceitual se deu a partir de um questionamento do artista Yuri Firmeza², como afirma o texto curatorial da exposição – que é assinado por Clarisa Diniz, Bitu Cassundé e Marcelo Campos [2019]. Reproduzido no catálogo da exposição, o texto afirma:

concebemos a exposição À Nordeste não como uma busca por identidades regionais, mas como uma articulação entre posições e contraposições sociais que apontam para narrativas diversas e continuadas disputas em torno e intrínsecas ao nordeste. [CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2009, p. 7]

Tal fricção se deu pela apresentação de diversos³ artistas das mais distintas linguagens e gerações. A exposição não buscava uma representação da região – como muitas vezes é feita pelo imaginário – mas sim tensionar o que se compreende por Nordeste, reconfigurado agora por “estratégias de luta” [CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2009, p. 7] e de resistência. Por meio da reconfiguração, a partir de novas estratégias de luta é que se dá a resistência geopolítica e estética. O título da exposição já é uma provocação com relação a um deslocamento, um redimensionamento e uma realocação da espacialidade imaginária do Nordeste.

Ao crasear o artigo “a” que direciona o olhar e o imaginário para o Nordeste – produzindo uma tensão léxica e gramatical *à Nordeste* – transforma uma porção territorial definido “apoliticamente” e simploriamente em termos geográficos em um território político fronteiriço, um território de performance⁴. *À Nordeste*, além de se configurar como uma exposição que questiona os limites das representações, tensiona a política dos corpos pela performance da palavra. Como afirma, o texto de apresentação da exposição.

Crasear a expressão 'À Nordeste' não é fixar um lugar por suas características identitárias. Em outra direção, desejamos a instabilidade de um gesto que, desobedecendo a norma culta, fricciona normatividades. Inventar expressões reverbera questões prementes que atravessam a história e a atualidade desse território, como núcleos da exposição, que provocam ideias de futuros, [de]colonialidades, trabalho, insurgências, linguagens, desejos, cidades, natureza. A crase torna ambivalente o estereótipo regionalista, pois evita o artigo definido – e, com ele, uma identidade unívoca – de “o nordeste”, ao passo que torna mais ambíguas suas coerções de gênero. A crase indica também movimento, trânsitos que questionam estigmas e destinos. [CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2009, p. 8]

Ainda acrescentaria que ao crasear a expressão, *À Nordeste* deixa de ser uma ação de negação e confrontação às classes léxicas e gramaticais, e passa a ser uma performance: o próprio título da exposição/ocupação é uma performance. Ocupação e performance ao deslocar e provocar reflexões sobre as subjetividades e singularidades a partir de uma questão. Ao mesmo tempo, performance ao instaurar uma outra dinâmica de olhar e de produção de sentido, por meio do questionamento das posições rígidas das relações de poder.

Por um lado, trata-se de um projeto contra-hegemônico que produz outras/novas narrativas de mundo, ao passo que questiona a desinstitucionalização e desierarquização das relações e políticas das espacialidades, ocupações e disposições geopolíticas. Por outro lado, é um processo de tensão a partir dos corpos, que performam um giro que nos leva à perspectiva à nordeste, ou, como ainda dito pelos

curadores, que a pergunta de Yuri Firmeza deslocou o questionamento para a reflexão sobre a ideia e a produção do Nordeste.

[...] em que posições encontram-se as nossas identidades e valores. Confrontadas com corpos e subjetividades em deslocamento, nossas certezas são surpreendidas pela crase que, insurgindo-se contra a gramática, ativa a linguagem – e a arte – como armas de luta e gozo [CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2009, p. 8]

À Nordeste é a expressão do que instaura uma ação política no mundo, ela deixa o espaço do papel e vira uma ação do corpo que habita os territórios fronteiriços dessa política contra-hegemônica. Essa proposta de movimento se localiza e dialoga com o que o filósofo da linguagem⁵, John Langshaw Austin [1990], conceitualiza no seu livro *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Para o autor, a construção do ato da palavra [e da sua fala, seja na dimensão do ruído – a voz – seja por meio da escrita] é uma ação. Ele compreende que essa ação impreterivelmente está associada a um ato performativo. Assim: atos de fala são atos de fazer [quando falar é fazer].

Segundo Austin [1990, p. 138], “*a considerar desde la base en cuántos sentidos puede entenderse que decir algo es hacer algo, o que al decir algo hacemos algo*.” [p. 138]. O autor compreende que o ato de falar gera uma ação política no mundo, de forma que na concepção de Austin, falar⁶ é fazer. Ao falar-fazer uma ação no mundo, pode-se criar um espaço de ações políticas por meio das palavras que instauram movências e movimentos. O trânsito do ato de falar e fazer algo é pautado pela ação política, da afetação, contaminação, atravessamentos e da idiossincrasia⁷, também em um conceito da arte da performance.

O autor se debruça sobre os atos locucionários – *locutionary act* –, que dentro dessas práticas da ação da fala [fazer pela fala] tem um “acto de otro tipo” [AUSTIN, 1990, p. 145]. “Tipo” refere-se a um ato que se dá numa esfera que não a física, e John Langshaw Austin qualifica esse outro tipo de ato da seguinte forma: “*A menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos e acciones del auditorio*.” [AUSTIN, 1990, p. 145]. Política aqui é entendida como o que produz um sentido, uma sensação, e uma alteração nas organizações e nas estruturas normatizadoras. Nesse sentido cabe dizer da aproximação da produção de sentido e da sensação que na performance está associa-

da à ideia de idiossincrasia. Essa ação, entendida desde uma perspectiva do *locutionary act* mas, que não engloba apenas o ato da fala, por isso é o ato da locução, que implica também estudos das ações “*de las unidades completas del discurso*”. [AUSTIN, 1990, p. 138]. Performance, palavra, ação, política [arte] e agora, produção de sentido-idiossincrasia.

Palavras que possibilitam e friccionam novas formas de estar no mundo, ao mesmo tempo que pela performance da palavra, pela criação de movimentos e trânsitos políticos, por meio da fala-performance-política, se inventa novas palavras, léxicos e dinâmicas gramaticais para se dar conta dos corpos, existências e possibilidades de fazer [des] localizados. Novas palavras para novas formas de estar no mundo. É neste sentido que se dá o trânsito e o giro político, desinstitucionalizado e descolonial em *À Nordeste*. Ainda num sentido de produzir outras tensões por meio da palavra, e das localidades deslocadas – [des]localidades –, quero construir uma segunda linha de força, por meio da tentativa de condensar as questões dentro das palavras.

Início dizendo que a palavra não dá mais conta, não só da categorização, mas a palavra tornou-se, com o passar do tempo, um elemento da captura, que utilizado pelas normatividades, cai no vazio existencial que provou o debate feito no livro *Los diferentes modos de existencia* [SOURIAU, 2017]. Para finalizar

esta sessão e tentar construir mais uma dimensão desses deslocamentos produzidos pela ocupação/exposição, quero trazer à cena um debate sobre os trânsitos que as palavras constroem junto com os corpos dissidentes e as dissidências estéticas que as produzem.

Sempre que penso em dissidência estética – que está para além de uma dissidência de gênero, uma vez que a estética se pauta além da visualidade por um descompromisso com as normas, normatividades e linearidades⁸ – as movências, movimentos e trânsitos ilustram imgeticamente o que eu penso e o que eu quero construir. Há um primeiro momento no qual essas imagens fazem referência aos movimentos dos corpos, às suas ações. Diante do olhar de Austin, ainda poderia dizer que a produção da expressão que desloca o nordeste – À NORDESTE –, que se dá nos movimentos dissidentes de Pêdra Costa, e que provoca movimentos e [des]localidades, se dá por meio da ação-proposta de Paul Zumthor [2005]: a performance [escrita, ação do corpo] e o nomadismo.

Paul Zumthor – assim como Austin, seu contemporâneo –, estuda a performance da escrita e da fala desde as perspectivas da poesia oral [oralidade]. Entendendo essas possibilidades de deslocamentos do corpo, deslocamentos estéticos e as presenças que se dão por meio da palavra, o autor escreve:

a voz, por onde a poesia transita, aceita, assume a servidão⁹ que constitui a existência do corpo, com tudo que esse corpo implica, suas fraquezas e suas forças. Estamos assim de volta à ideia de espaço: a voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme. [ZUMTHOR, 2005, p. 89]

É na expansão que se dá esse movimento que tão bem localizou o autor. A relação que aqui fizemos entre as ideias de política, dissidência, performance, idiosincrasia, [des]localidades me fez perguntar como a palavra, – no caso a expressão À NORDESTE, – pôde gerar tantos debates, abrir tantos caminhos – para que inclusive as organizações artísticas repensem as suas políticas? A resposta me levou esse extenso debate sobre a dinâmica das palavras e dos corpos.

Nos deslocamentos provocados pelo título da exposição ainda indico que a presença da voz está diretamente associada à presença do corpo. E a presença do corpo atravessa diretamente a ideia do deslocamento da política por meio das dissidências estéticas. Para encerrar essa sessão, mas não na esperança de encerrar o debate, entendo esse movimento coletivo político estético, como parte do deslocamento estético político que se dá também pelas políticas das presenças da performance. Cito uma das passagens em que Paul Zumthor discorre sobre esse debate:

Thigresa, *Corporalidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa*.

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para as coletividades dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz. [ZUMTHOR, 2005, p. 84]

AÇÕES, BORDAS E INSTABILIDADE

Sempre que me refiro à linguagem da arte da performance, ao diálogo sobre os campos de ação do corpo, à dissidência estética e às idiossincrasias, eu gosto de trazer à cena um artista da performance que há muitos anos – pelo menos 27 anos¹⁰ – vem anunciando uma radicalidade no diálogo sobre as ações da performance e as dissidências estéticas: trata-se do artista e pesquisador da linguagem da performance Guillermo Gómez Peña.

O primeiro contato se deu por meio do texto *Em defesa da arte da performance* [2013]. Desde então Guillermo me atravessa e permeia as minhas produções. Faço esse comentário pois acredito que ele delimita um campo de ação da ocupação *À Nordeste* e diz muito sobre a produção de Pêdra Costa e sobre os processos de investigação dos territórios de ação da performance.

Logo, num primeiro momento, quero dizer que recuso já há algum tempo a palavra espaço, que venho

substituindo pela palavra território. Nas minhas experiências conceituais e investigativas em relação à arte da performance, sinto que o território guarda as parti-

cularidades políticas do corpo, que também é um território de ação. Ilustro o que estou dizendo: na introdução deste texto aponte que o corpo de Pêdra Costa é um suporte não passivo, já que o território não possibilita passividades – para ações, é nesse sentido que entendo a complexidade do território.

Antes temos a ação de Pêdra: por onde se enca-minha a produção da artista que [des]localiza as tensões da arte por meio de seu corpo-ocupação? É por meio dessa ideia de corpo [como território expandido da performance], território de ação do corpo, que Guillermo Gómez-Peña estrutura uma aproximação que permite, em determinado sentido, compreender a dinâmica de diálogo, tensões e fricções dessas dinâmicas. Em um primeiro momento o autor delimita o espaço/território da performance da seguinte maneira¹¹:

‘Aqui’ a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas as leis e as estruturas estão em constante transformação, e ninguém presta muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional. ‘Aqui’, não há governo nem autoridade visível. ‘Aqui’, o único contrato social que existe é a

nossa vontade de desafiar modelos e dogmas autoritários e, assim continuar pressionando os limites da cultura e da identidade. [GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444]

Ainda, há aquilo que aproxima os territórios da ação do corpo, do território do corpo. Gómez-Peña não diz isso explicitamente no texto, mas constato pelo teor que se segue: a fronteira, caminhar até a fronteira do território e chegar à fronteira do território do corpo. E sigo, com o que o artista diz, “para mim a arte da performance é um ‘território’ conceitual com clima caprichoso e fronteiras movediças” [GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444]. Em contrapartida, e em simultaneidade, há também o abismo da fronteira do corpo que liga esses dois territórios sobre o território do corpo e a performance. Destaco duas passagens: “somos criaturas intersticiais e cidadãos fronteiriços por natureza – simultaneamente membros e intrusos –, e nos regozijamos nessa paradoxal condição. No ato mesmo de cruzar uma fronteira, encontramos nossa emancipação... temporária” [GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444].

Destaco nessa citação a palavra “temporária”. A ideia de um corpo como território de ações da performance que impossibilita de antemão a fixação. A temporalidade é que provoca as movências, os

diferentemente das fronteiras impostas por um Estado/nação, as fronteiras em nosso ‘país da performance’ estão abertas aos nômades, aos imigrantes, aos híbridos e desterrados. Nosso país é um santuário provisório para outros artistas e teóricos rebeldes, expulsos dos campos monodisciplinares e das comunidades separatistas. [GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 444]

movimentos e permite que a fronteira se instale e se instaure. Digo fronteira não como limite que separa os territórios, até por que, como o próprio Guillermo comenta, os territórios da performance se caracterizam por ser um local [santuário] daqueles que foram expulsos das comunidades separatistas. Portanto, a fronteira está posta como o território político da dissidência estética e da ação da performance. Faço essa explicação para que não haja um retorno às fronteiras instauradas e friccionadas pela performance.

Numa situação seguinte do texto, o autor relaciona as fronteiras do território do corpo e do território da performance da seguinte forma,

Isso me faz crer e lançar a discussão em torno do conceito e da ideia da borda [FERREIRA, 2010]. A borda ilustra o encontro entre território do corpo e território da ação da performance. Além desses atravessamentos dos territórios, a borda também dinamiza a implosão das fronteiras. Entre a rebeldia, a desobediência e as ações políticas – dentro do campo dos estudos da performance e relacionan-

do-o com as tensões políticas – por meio da ideia da borda é que reflito sobre as [des]localizações: a borda implode a fronteira e cria territórios fronteirios.

Jerusa, na abertura do seu livro, ao conceitualizar as bordas como o território móvel diz: “implica a pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites. Pode ser até um contracânone e mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras de sistemas” [FERREIRA, 2010, p. 11]. Ainda, na concepção da pesquisa, a borda como território de reflexão, de tensão das fronteiras e de descobertas surge na intenção de

tentar dizer que, em espaços não consagrados do mundo urbano, se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida, criando regiões imantadas que nos permitem pensar em temas, autores, textos a pedir sempre novos parâmetros de avaliação, em regime de movimento e descoberta. [FERREIRA, 2010, p. 12]

A borda aparece como esse espaço de trocas, de contaminações e atravessamentos, e é justamente sobre esses atravessamentos possíveis que eu reflito sobre as questões e possibilidades de instabilidades dos territórios da performance. Jerusa aborda isso na passagem já citada – pela desierarquização, equilíbrio precário, e outras qualidades pautadas pela autora – e é diante esse campo da borda que se dão os territórios do corpo de Pêdra Costa, bem como o território de ação do corpo de Pêdra.

Ainda, por uma outra radicalidade dos territórios dos corpos: é por meio da ação da performance e pela performance dos territórios múltiplos que se possibilita as emancipações das bordas, justamente os campos fronteirios que ao implodirem a fronteira constroem o espaço político do trânsito e da movência das ações da arte da performance. E por último, é pela implosão que também se dão as [des]localizações, que poderiam igualmente ser ilustradas pela ideia de habitar a borda e transitar pelas bordas criando territórios fronteirios deslocalizados.

À QUEM?

[DES]LOCALIZAÇÕES.

Quero retomar nesta última sessão a exposição/ ocupação *À Nordeste*. Mais

especificamente a publicação, o zine, distribuído por Pêdra na abertura do evento. Na ocasião, a artista distribuiu um zine com diversos textos de sua autoria e de outros pesquisadores e artistas, comentando aquela produção da artista. Neste caminho de tensionar as ações, há um deslocamento causado pelo corpo e pelas ações de Pêdra Costa. Destaco o texto da própria artista que integra a publicação: o *Manifesto contra os desejos capitalistas* [COSTA, 2019]. Insisto que o texto é da

produção de Pêdra. Ela, enquanto artista, pesquisadora e tensionadora de fronteiras, apresenta uma dinâmica sobre esses trajetos e trânsitos da arte da performance. Como ela mesma diz, o corpo de Pêdra Costa é a “guerrilha encarnada” [COSTA, 2019, p. 65]. É nesse campo de ações do corpo, do campo fronteiriço, que se dão as ações contra os desejos capitalistas, segundo Pêdra,

Vocês pensam que somos sempre cooptadxs, mas vocês não entendem que é nossa estratégia é mais fatal que a sua. Atuamos de forma invisível. O que fazemos é profundo e não há volta. Somos 'invisíveis' para o seu sistema, porque não deveria existir nada além da binariedade. Mas nos hipervisibilizamos para que sejam incomodados. Nós passamos, te enfrentamos e ao final rimos do seu sistema falido. [COSTA, 2019, p. 66]

Penso que a ação fronteiriça da performance, ainda mais no caso de Pêdra Costa, se dá nessa ação política de criar espaços que estão para além da binariedade, de quebra das narrativas visíveis. Esses territórios políticos desestabilizadores, [des]localizados das ações políticas e das construções das dissidências estéticas, de território do corpo-guerrilha é aquele que aciona uma ação estética decolonial [GÓMEZ, 2014], que permite construir e inventar outras formas de estar no mundo, capazes de tensionar a codificação da estética que busca incansavelmente o controle. Assim, o corpo-guerrilha de Pêdra Costa, [des]localizado é o desvio, que escapa da lógica da captura e do controle da linearidade.

Thigresa, *Corporalidades [des]localizadas: acionamentos de performance de Pêdra Costa.*

NOTAS

1 Não pretendo dar conta de toda a produção da artista. Para tal, um único artigo não daria conta, já que a artista produz em diversas linguagens, há muitos anos, e o conjunto de sua produção impossibilita uma totalidade.

2 Diante dos mapas das eleições – que marcavam discussões sobre políticas públicas – em 2011, o artista levou a questão: “a nordeste de que?”. Justamente pela região demonstrar a importância sócio-política para o desenvolvimento do país mesmo diante de uma exclusão xenofóbica sudestina.

3 Ao todo são mais de 300 trabalhos – que transitam da produção pictórica ao meme – cerca de 160 artistas. Dentre os artistas que participaram, destaco: Pêdra Costa, Jota Mombaça, Michelle Muza Matiuzzi, Tertuliana Lustosa, Ayrson Heráclito, Arthur Bispo do Rosário, Glauber Rocha, Jayme Figura, dentre outros.

4 Observo ainda que sobre essa questão do território político, o projeto curatorial e expográfico, que ocupou durante 3 meses os espaços do Sesc, construía um labirinto, onde se perder era uma das ações políticas que o público poderia realizar ao visitar a ocupação. Assim, em vez de falar em espaço expositivo – ou enunciar qualquer outra expressão utilizada pelos estudos curatoriais – digo que “À Nordeste” foi uma ocupação, por tensionar e deslocar esse espaço da exposição. A ocupação presume, no sentido da exposição, que o espaço se manifeste também como uma performance. Para isso, sobre as noções ampliadas de espaço e performance sugiro a leitura do livro, “Espaço e Performance”, organizado por Maria Beatriz de Medeiros.

5 Apesar da construção gramatical, semântica, lexical e

política da expressão “À Nordeste” negar qualquer análise linguística, faço uso de um linguista – John Langshaw Austin –, por acreditar que o autor é um dos precursores nas pesquisas que tangem o debate sobre palavra, ação e performance. Portanto, não se trata de uma análise linguística por meio de um linguista, mas um olhar da performance por meio da ação de pesquisa de um linguista.

6 O “falar” em Austin não está ligado apenas ao ato de verbalizar a palavra, ele pode estar associado à ação da escrita, ou a visualidade da palavra. Isso também poderia nos levar ao que os vanguardistas paulistas da poesia concreta denominaram Projeto Verbivocovisual. Para um aprofundamento desse debate sugiro a leitura de: “Poesia concreta: O projeto verbivocovisual” [2008] organizado por Pedro Bandeira e Leonora de Barros; e, “A máquina performática” [2017] de Gonzalo Aguilar e Mário Câmara.

7 Idiosincrasia pode ter algumas leituras dentro dos campos da performance. No caso de Renato Cohen, por exemplo quer dizer as habilidades pessoais [individuais] que cada performer tem – neste primeiro sentido ela está ligada também ao estranhamento, as coisas que deslocam o olhar, pelo distanciamento da construção aristotélica de narrativa das artes da cena, quando acionada a performance –, e por outro lado, a idiosincrasia no coletivo pode ser a definição de um campo de investigação e linguagem própria. Utilizo dessas duas definições, e digo que a idiosincrasia também tem um caráter de afetação, que faz com o coletivo coloque as suas linguagens e crie a partir de uma colagem um campo de ação a partir da performance e das narrativas/fazeres pessoais.

8 Entendo que a dissidência estética não é uma característica da imagem, a estética visual. Penso a dissidência estética desde uma ação da performance. Dito isso, há algumas outras questões

que pautam as dissidências estéticas que estão neste âmbito da ação, poderiam ser elas: as dissidências cívicas, a desobediência e a dissidência ética.

9 A ideia de servidão em Zumthor não está associada à dependência, e o autor também não hierarquiza a voz em relação às demais ações do corpo.

10 Algumas datas poderiam marcar essa linha do tempo: primeiro, a fundação do coletivo/organização La Pocha Nostra; segundo, o lançamento da primeira edição do livro “Ethno-Techno: Writings on performance, pedagogy and activism”, em 2005; terceiro, o lançamento, do manifesto “La Pocha Nostra: un manifesto en constante proceso de reinención” [Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano, fundadores do coletivo La Pocha Nostra], em 2007; e, quarto ainda o lançamento do livro “Exercices for rabel artists: radical performances pedagogy”, em 2011.

11 Na verdade, para Guillermo Gómez Peña essa construção se dá na simultaneidade – um elemento conceitual da arte da performance mas, ao fazer a leitura do texto “Em defesa da arte da performance”, coube uma reorganização dessa simultaneidade para explicar esses dois campos de ação e de território da performance.

12 Disponível em: https://www.academia.edu/43724035/P%C3%A0dra_Costa_2004_2017. Acesso em 24/2/2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa; CAMPOS, Marcelo. À Nordeste. In: *À Nordeste*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

AUSTIN, John L. *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1990.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

COSTA, Pêdra. *Pêdra Costa: uma trajetória 2004-2017*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

FERREIRA, Jerusa P. *Culturas das bordas: edição, comunicação e cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

GÓMEZ, Pedro P. Introducción: trayectorias de la opción estética decolonial. In: GÓMEZ, Pedro P. [org.]. *Arte y estética em la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “Em defesa da arte da performance”. In: DAWSEY, John; MULLER, Regina; SATIKO, Rose; MONTEIRO, Mariana [org]. *Antropologia e performance: ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

A MULHER CIENTISTA E A MULHER ALIENÍGENA: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM UMA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA¹

THE SCIENTIST WOMAN AND THE ALIEN WOMAN:

female representation in Brazilian science fiction

LA MUJER CIENTÍFICA Y LA MUJER EXTRANJERA:

representación femenina en la ciencia ficción brasileña

> Carolina de Oliveira Silva [Universidade Estadual de Campinas, Brasil]*

RESUMO Partindo do filme *Os Cosmonautas* [1962] de Victor Lima, uma ficção científica nacional que conta a história de uma missão espacial brasileira bastante confusa, a análise destaca duas personagens femininas relevantes – a cientista Alice [Telma Elita] e a alienígena Krina Iris [Neide Aparecida]. Ao abordar o filme a partir das problemáticas de gênero, a hipótese é de que a produção explora a construção de suas personagens, prevendo outras possibilidades de existência aos estudos feministas no cinema brasileiro em meio a um gênero cinematográfico tão híbrido e, quiçá para alguns, inexistente. Assim, a análise fílmica pretende apontar as complexidades na criação das personagens femininas que: confirmam estereótipos, utilizam-nos a seu favor e, por vezes, os negam, construindo outras formas de sobrevivência para as mulheres no mundo.

PALAVRAS-CHAVE ficção científica, personagens femininas, estudos feministas, cinema brasileiro

ABSTRACT Departing from the film *Os Cosmonautas* [1962] by Victor Lima, a national SF that tells the story of a very confused Brazilian space mission, the analysis highlights two relevant female characters – the scientist Alice [Telma Elita] and the alien Krina Iris [Neide Aparecida]. When approaching the film based on gender issues, the hypothesis is that the production explores the construction of its characters, foreseeing other possibilities of

*Carolina de Oliveira Silva é Mestre em Comunicação Audiovisual [UAM] e Doutoranda em Multimeios pela UNICAMP. E-mail: coralinacarol@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8447-1576>

existence for feminist studies in Brazilian cinema in the midst of such a cinematographic genre, hybrid and perhaps for some, non-existent. Thus, the film analysis aims to point out the complexities in the creation of female characters who: confirm stereotypes, use them in their favor and, sometimes, deny them, building other forms of survival for woman in the world.

KEYWORDS science fiction, female characters, feminist studies, Brazilian cinema

RESUMEN Partiendo de la película *Os Cosmonautas* [1962] de Victor Lima, una ciencia ficción nacional que cuenta la historia de una misión espacial brasileña muy confusa, el análisis destaca a dos personajes femeninos relevantes: la científica Alice [Telma Elita] y la alienígena Krina Iris [Neide Aparecida]. Al abordar la película desde la perspectiva de género, la hipótesis es que la producción explora la construcción de sus personajes, vislumbrando otras posibilidades de existencia para los estudios feministas en el cine brasileño en medio de un género tan híbrido y, quizás, inexistente. Así, el análisis cinematográfico pretende señalar las complejidades en la creación de personajes femeninos que: confirman estereotipos, los utilizan a su favor y en ocasiones los niegan, construyendo otras formas de supervivencia para las mujeres en el mundo.

PALABRAS CLAVE ciencia ficción, personajes femeninos, estudios feministas, cine brasileño

(Submetido: 5/3/2021;
Aceito: 7/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:
SILVA, Carolina de
Oliveira. A mulher científica e a mulher alienígena: a representação feminina em uma ficção científica brasileira. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 38, p. 293-308, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49000>]

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não-Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC]
© 2021 Carolina de Oliveira Silva

INTRODUÇÃO

Nos livros *Cinema de Bordas* [2006] e *Cinema de Bordas 2* [2008], Bernadette Lyra e Gelson Santana organizam uma série de artigos sobre a produção de “um cinema brasileiro ‘invisível’” [LYRA; SANTANA; 2006, p. 5] no Brasil. Tais produções pretendem trazer à tona para os estudos acadêmicos algumas práticas cinematográficas, costumeiramente consideradas periféricas ou marginais e que, muitas vezes, são colocadas às bordas pelas instituições. Todavia, esse cenário está aos poucos se modificando, muito devido ao grande e plural interesse demonstrado por pesquisadoras e pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento.

A valorização de uma história a contrapelo, ou seja, aquela do ponto de vista dos vencidos, é uma preocupação da Nova História desde a década de 1970, o que implicou em uma série de modificações das metodologias de análise sobre os materiais que, até então, não eram considerados como documentos válidos para a história. Com o aumento da incorporação sobre as questões de gênero dentro da academia e nas próprias discussões em sociedade, atualmente, muitas pesquisas atentam-se para perspectivas que destaquem a histórias das mulheres e suas lutas. Longe da compreensão que abarque apenas o crescimento econômico e de de-

sempenho tecnológico, o desenvolvimento de tais assuntos devem ser encarados como uma forma de implementação das transformações sociais, da promoção da igualdade e sustentabilidade, e que junto a perspectiva de gênero, precisam ser colocados em debate.

Desde 1970, as questões acerca do tema já começaram a ser discutidas na Conferência do México, conhecida como a I Conferência Mundial sobre as Mulheres, promovida pela ONU e que estabeleceu o Ano Internacional da Mulher em 1972 e a Declaração da Década da Mulher [1976-1985]. A partir daí, observou-se a contribuição feminina em setores como: a produção de alimentos em lugares como a África, a Índia e a América Latina que, em sua grande maioria, contam com a mão-de-obra feminina. Apesar disso, muitos impactos negativos também foram reconhecidos: as sobrecargas no trabalho, a distorção do controle familiar, a diferença de salário, a falta de acesso aos benefícios sociais, além das diversas consequências multifacetadas relacionadas ao meio ambiente e a cultura —, são os estudos de gênero começando a habitar outros terrenos, inclusive o cinematográfico.

Dessa maneira, ao destacar os estudos que se preocupam em compreender um gênero fílmico que ocupa um terreno aparentemente incerto dentro das produções brasileiras, obras como a de Alfredo

Luiz Paes De Oliveira Suppia, *Cartografias para a ficção científica mundial – cinema e literatura* [2015], funcionam como um ponto de partida para este estudo, que propõe a expansão das análises sobre um viés que considere, também, a representação feminina. Com o intuito de desvendar as personagens femininas nesse tipo de produção, a hipótese é ir além de promover uma categoria de arte feminista para o filme, o que poderia ser problemático e bastante restritivo a uma estratégia característica das artistas norte-americanas do início da década de 1970, como bem explica Duda Kuhnert em seu texto para o livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* [2018], organizado por Heloísa Buarque de Hollanda. A autora compreende o termo “arte feminista” como algo equivocado, historicamente ligado a uma realização que só poderia depender de mulheres ao promover uma estratégia característica para um grupo específico, o que impediria a observação de construções mais complexas e menos óbvias em torno do assunto. A ideia é percorrer as possibilidades advindas de um gênero que, em grande parte de suas narrativas, trabalha a multiplicidade dos universos e as possibilidades de passados, presentes e futuros. Assim, abrimos nosso questionamento: o que exatamente essas produções consideradas como ficção científica podem oferecer para os debates feministas contemporâneos brasileiros?

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 293-308, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49000>]

Ao partir do filme *Os Cosmonautas* [1962] de Victor Lima, salientamos a construção de duas personagens: Alice, uma jovem cientista que auxilia o professor Inacius Isidorius [Álvaro Aguiar] e sua equipe nos procedimentos e estudos responsáveis por enviar os cosmonautas à Lua, por meio do foguete Nacionalista II – missão essa que precisa ser cumprida antes que os russos e os americanos cheguem ao satélite; e Krina Iris, uma simpática e inteligente alienígena habitante do planeta Korson, que surge com a missão de convencer os seres humanos do planeta Terra a cessarem com os gastos em armas, guerras e a exploração espacial – alertando assim, para a construção de uma sociedade mais pacífica. Em ambas as personagens a caracterização a partir de um viés cômico é recorrente, algo muito capaz de reforçar as estruturas amplamente sexistas da sociedade, além de repetitivas das ideias do que poderia ser considerado como engraçado em uma determinada época. Assim, em *Os Cosmonautas* lidamos sim com o reforço de alguns estereótipos como a sexualização e a objetificação do corpo feminino: a música leitmotiv de Krina, por exemplo, a apresenta como uma figura tipicamente sedutora, já as insinuações com relação a beleza como algo a ser mais valorizado que a profissão, no caso de Alice, é uma constante em seu ambiente de trabalho. No entanto, a dupla que se encontra em lados à primeira vista antagônicos, reverbera de uma

perspectiva mais contemporânea, uma abordagem que deixa de se preocupar somente com os retratos reificados e permanentes, o que nos concede a possibilidade de uma visão mais panorâmica. Por essa razão, a análise proposta tenciona entre as leituras centradas em um suposto olhar masculino², mas que não deixam de colocar em pauta um viés crítico e que aponte as complexidades na construção dessas figuras.

ENTRE CIENTISTAS E ALIENÍGENAS – POR CONSTRUÇÕES MAIS PLURAIS

O filme de 90 minutos com argumento e direção de Victor Lima, é considerado uma chanchada tardia, estreada um pouco depois da crise dos mísseis em Cuba. A denominação de chanchada tardia se dá pelo fato de que, quando o filme fora lançado, o tipo de comédia nomeada de chanchada já estava em amplo declínio. No entanto, críticas da época chegam até a descomprometer o filme como chanchada, reconhecendo que nele havia algo a mais com relação as preocupações a respeito da Guerra Fria e a modernização do país, ainda que grande parte das críticas concluíssem de forma severa e até bastante negativa as impressões sobre sua história.

Ao apresentar um enredo bastante pacifista, *Os Cosmonautas* conta a história do professor Inacius

Isidorius, chefe do Centro de Pesquisas Espaciais de Cabo Carnival no Brasil, que acaba de lançar um de seus foguetes para o espaço, sempre acompanhado da atenciosa cientista/secretária Alice [Telma Elita] – essa duplicidade de funções é estabelecida por este trabalho, já que na sinopse disponibilizada pelo site da Cinemateca Brasileira, a personagem de Alice não é citada em relação a sua função. Alice é uma moça que funciona como um ponto de equilíbrio no caótico laboratório espacial constantemente visitado por jornalistas, figuras políticas e cientistas – em sua grande maioria homens. O professor se prepara de forma muito confusa para enviar não mais um símio, mas dois homens à Lua, antes que russos e americanos cheguem ao satélite. A busca emergencial por dois cosmonautas começa com a ajuda do irrequieto Zenóbio [Grande Otelo], chefe do FBI [Fiscalização Brasileira de Investigações], que deve encontrar duas pessoas designadas como inúteis, já que, se a experiência não for bem-sucedida, ninguém sentirá falta deles. Gagarino da Silva [Ronald Golias] é um dos cosmonautas que passa por um treinamento intensivo para o dia do lançamento. Gagarino é bastante irreverente, engraçado e atrevido, completamente o oposto de Zeca [Átila Iório], sua dupla na viagem espacial, um homem interessado na bomba de cobalto, capaz de destruir o planeta e que vale alguns milhões de cruzeiros. No

meio dessa confusão, Gagarino recebe a visita da alienígena Krina Iris [Neide Aparecida], dotada de alguns poderes especiais e muita perspicácia. Habitante do planeta Korson, a alienígena vem em busca de ajuda para completar a sua missão: é preciso que se convença os seres humanos a cessarem os gastos com as guerras e comecem a investir em melhorias para melhores condições de vida de sua sociedade.

Ao apontar para um dos caminhos possíveis de florescimento da ficção científica no cinema brasileiro, *Os Cosmonautas* “é um raro exemplo de comédia em que a ficção científica assume a dominante narrativa, ou pelo menos compete em igualdade de condições” [SUPPIA, 2007, p. 107]. Diferente da corrente mais depurada e com intenções de problematizar temáticas ambientais e ecológicas, o filme de Victor Lima se assume em meio a um tipo de produção que se apropria da chave da paródia em sua leitura debochada da Guerra Fria. Tal artifício de recriação não é recente e não se resume, apenas, às lógicas do cinema contemporâneo, como bem explica Rogério Ferraraz no artigo *Da ficção científica à comédia: o [des]arranjo dos gêneros em O homem do Sputnik e Por incrível que pareça* [FERRARAZ, 2006, p. 140-153], disponível no livro *Cinema de Bordas*.

[...] como a nossa cinematografia, em momentos distintos como os anos 50 e 80, conseguiu, a partir de fragmentos e ideias de um gênero específico, no caso, a ficção científica, desenvolver outro gênero, a comédia, construindo filmes que satirizavam e parodiavam não só o cinema, e suas convenções estéticas e narrativas, como o próprio país. Alguns iam além e ridicularizavam, através da ironia ou do escracho, o discurso das grandes potências e o desenvolvimento científico e tecnológico, um dos pilares que sustentavam [e sustentam até hoje] o gênero que servia de ponto de partida aos próprios filmes. [FERRARAZ, 2006, p. 143]

Assim, a comédia acaba se impondo como um dos nossos grandes gêneros cinematográficos de nosso país. A perspectiva que o escritor de ficção científica Roberto de Sousa Causo descreve em sua crítica de *Os Cosmonautas* também aponta para uma confirmação do uso dessa comicidade e das produções à margem do dito cinema *mainstream*, revelando uma perspectiva igualmente importante para pensar a estrutura e o desenvolvimento das personagens femininas nessa história: a sátira sobre a invenção da padronização e dos estereótipos em nossa sociedade.

Assim como as comédias de FC americanas com os Três Patetas ou Abbott e Costello, [Os Cosmonautas] é sátira de filmes B de ficção científica que usa muito bem a linguagem dessas produções [ao contrário do que Os Trapalhões, por exemplo, iriam fazer quinze ou vinte anos mais tarde]. [FERRARAZ, 2006]

Ao desenvolver uma metodologia sincrética e tão canibal quanto a chave antropofágica da chancha-

da, os enredos adaptados à realidade das produções nacionais confirmam o escracho e o deboche como uma forma autêntica de falarmos sobre nós mesmos. E esse falar sobre si não descarta a necessidade de criticar aquilo que é dominante e do qual nos alimentamos, ou seja, aquilo que vem de fora – algo como um eurocentrismo velado. É preciso levar em conta os prazeres inegáveis desse alimento – em nosso caso, as referências estadunidenses, reconhecendo-as como parte integrante e importante de nosso cinema. Tal perspectiva é muito bem pontuada por autores como Ella Shohat e Robert Stam em *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação* [2006], ao discutirem sobre a construção das imagens no cinema e os cuidados com uma suposta simplificação das representações.

A preocupação exclusiva com imagens, positivas ou negativas, pode levar a um certo tipo de essencialismo, em que críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a uma série limitada de fórmulas reificadas. Esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido. [SHOHAT; STAM, 2006, p. 289]

Nesse sentido, conseguimos identificar nas personagens femininas apresentadas uma configuração que perpassa pelos modelos canônicos ou estereotipados, que sugerem ideias irrefutáveis de imagens positivas e/ou negativas, muitas vezes, como

representações rotuladas, mas que, em determinados momentos conseguem apontar para outros caminhos de interpretação.

PEQUENAS SUBVERSÕES PARA GRANDES PERSONAGENS

Alice é, praticamente, a única mulher cientista do filme, e sua personagem se exercita em uma constante retaguarda, pelo menos em termos de imagem. Na maior parte das vezes, ao executar o seu papel de cientista, ela aparece em segundo plano ou, se em primeiro, divide a cena com outras personagens que, em sua grande maioria são homens. Todavia, em alguns momentos ela se destaca, principalmente nos trechos em que a relação com Gagarino é explorada – aqui, a sua aparência su-

gere algumas mudanças. Um vestido preto que lhe permite deixar os braços a mostra – possibilidade que o jaleco branco não concedia até então; o cabelo parcialmente

solto que faz volume em uma franja presa, deixa em destaque o seu rosto, que agora também se livra dos óculos, enfatizando o seu olhar – a atenção se volta para o dito espelho da alma, o melhor e mais óbvio lugar para enxergarmos o amor entre o casal.

À Gagarino o comentário sobre essa transformação é concedido por meio de uma comparação machista que estabelece algumas concepções do que pode ser bonito ou não: é quando ele retira gentilmente os óculos de Alice – um símbolo de sua capacidade intelectual, “com esse negócio de cientista aí eu nem olhei pra você, agora que eu tô reparando que você é um bocado bonita”, sugerindo que o fato de ser cientista e portadora de uma beleza física, fossem qualidades incapazes de ocupar um mesmo corpo. É importante lembrar que, tal ideia, constantemente apreciada por Gagarino, também se estende a própria concepção dada por Alice, quando a cientista, mais tarde, afirma que estava se esquecendo de ser mulher pelo fato de estar apaixonada pela ciência – uma alarmante incompatibilidade entre inteligência e beleza que também faz parte das convicções da jovem cientista.

O assédio sofrido por Alice é recorrentemente abordado por meio de piadas, sua profissão de cientista não parece tão comum a uma mulher: ao receber diversos flertes do deputado Veloso [Carlos Tovar], quase sempre sozinha – “uma cientista tão bonita”, “gostaria que fosse minha secretária” – comenta o político, sempre se aproximando. Alice é obrigada a se afirmar de alguma maneira, promovendo um juízo de valor próprio com relação à sua classe – “eu não sou secretaria, deputado,

sou cientista”, revela ela por meio de uma voz que existe, e é rebatida com outro flerte que coloca o seu trabalho em função de uma relação amorosa forçada e embasada na ideia de posse, “pois bem, gostaria que fosse minha cientista”.

No caso de Krina Iris, a extraterrestre que surge para promover um tratado de paz entre as potências do planeta Terra, reconhece-se a tratativa de uma figura mais petulante, sugerindo outras possibilidades de existência para as mulheres em meio a um vasto e desconhecido universo. A alienígena é confirmada por meio de pequenas ações que costumam infringir algumas leis ou regras pré-estabelecidas em nosso mundo, como quando ela obriga Gagarino a entrar em um local estritamente proibido no laboratório ou no momento em que ela deixa propositalmente os cosmonautas congelados para poder decidir algumas coisas da missão completamente sozinha. Quando surge, Iris é recebida com piadas que exacerbam a sua beleza – “a senhorita é muito bonita, simpática, até cheirosa” – e, posteriormente, ao apaixonar-se por Gagarino, se revela por meio de uma certa inocência com relação às questões amorosas entre os indivíduos, algo que se explicaria: [1] pelo modo de vida em seu planeta? ou [2] a partir de uma ideia de feminilidade já reconhecida, taxada como inocente e utilizada por ela, de forma amplamente consciente?

Na discussão entre Krina e Gagarino, as partes parecem falar de coisas distantes: a missão de salvar o planeta e as relações amorosas heterossexuais. Krina questiona Gagarino sobre o seu comportamento com Alice, “você me viu namorando a Alice e está com ciúmes”, afirma o cosmonauta, enquanto isso, Krina nega tal sentimento e explica que ela não pode esquecer de sua missão. Dessa forma, é possível constatar que, salvar o mundo e ter um namorado são duas coisas que não podem acontecer ao mesmo tempo para uma mulher/ extraterrestre, ou pelo menos, não são permitidas neste planeta. Nesse momento, Gagarino muda novamente o foco do assunto e responde que pode conquistar qualquer mulher com um beijo, é quando Krina pergunta o que é um beijo, estabelecendo assim, duas diretrizes possíveis: [1] uma compreensão distinta do amor, que não se baseia, somente, nas relações heterossexuais e, [2] uma compreensão completa das intenções do cosmonauta, mas que ela camufla com uma suposta inocência, utilizada com ampla sagacidade.

Dona de um corpo capaz de atravessar as paredes, Krina demonstra, por meio dos não limites de seu físico, diferenças muito significativas entre a sua sociedade e a dos terráqueos. Com uma aparência futurista composta por roupas angulosas e um penteado timidamente despojado – ainda que

cuidadosamente arrumado em uma franja que lhe concede um ar bastante juvenil, Krina se movimenta com muito mais facilidade nos espaços quando comparada, por exemplo, a mais comediada Alice – o fato da extraterrestre não ter que lidar com os limites físico de um corpo, obviamente, contribui muito para isso. Krina, diferente de Alice, está quase sempre em primeiro plano, até mesmo quando divide o quadro com os cosmonautas. A extraterrestre, já prestes a completar a sua missão interplanetária, demonstra toda a sua sabedoria e conhecimento quando começa a explicar sobre a gravidade em meio a espaçonave – uma das forças fundamentais da nossa natureza, mas que produz efeitos incapazes de a atingir. Ao mesmo tempo, ela recebe um elogio de Zenóbio por sua exposição e domínio do verbo – “a senhora que é tão sabida”. Nessa mesma cena, o agente do FBI está completamente desesperado por estar fora de seu habitat natural e pede para que ela os ajude a retornar para o planeta Terra: Krina é vista como uma autêntica heroína.

Nesse segmento fica demarcado o tom irônico, mas nem por isso debochado de Krina Iris com relação a angústia dos cosmonautas – o desespero dos terráqueos aponta para um despreparo não apenas emocional, mas científico daqueles homens – a extraterrestre está, definitivamente,

mais bem preparada para enfrentar tal situação. A ironia está, justamente, nesse embate: a figura feminina quase sempre ligada aos comportamentos históricos e desestabilizados pelo aspecto emocional, precisa surgir de outros mundos para refutar a falácia da fragilização.

No entanto, mesmo com algumas pequenas, mas representativas modificações no trato da figura feminina, as trajetórias de Alice e Krina Iris ainda tentam replicar uma lógica do relacionamento heterossexual e que chega a apontar brevemente para uma disputa entre elas, algo que, na verdade, não ocorre profundamente. Ambas habitam mundos aparentemente diferentes, mas compartilham entre si e sem saber, um espírito que é coletivo e colaborativo. Esse espírito que é simbolicamente feminino – como explica a historiadora e designer em sustentabilidade Carla Tennenbaum [2019], ao se referir a um tipo de economia e modo de vida ligado à circularidade, a regeneração e o cuidado com o lugar que habitamos, pode parecer, em um primeiro momento, bastante essencialista, mas é útil para nos

fazer pensar além dos aspectos binários e lineares, trazendo à tona elementos como as agências dessas personagens. Tennenbaum se refere ao pensamento linear dentro de uma lógica que, não precisa ser destruída, mas repensada e, no caso de nossas personagens, as colaborações para um mundo melhor – o bem estar social em detrimento da guerra, nos parece condizente.

Não é que esse pensamento esteja errado, ou precise acabar. Pelo contrário: ele é útil e ajudou a impulsionar diversas conquistas – sejam científicas, econômicas ou tecnológicas. Mas a sua prevalência absoluta contribuiu para o estado de destruição e crise ambiental, econômica e social em que nos encontramos. Se estamos buscando alternativas, e nos lançando ao desafio de construir outras imagens de futuro – essa que estamos chamando de economia circular, por exemplo... Então é preciso antes de tudo questionar a lógica que criou o problema, entender as suas sombras e os seus limites. E investigar outros modos de perceber e atuar no mundo.

[TENNENBAUM, 2019]

Seriam Alice e Krina pontos de partida para tal investigação? Dentro do alcance de cada uma, sim! O ímpeto da colaboração – seja participando das descobertas científicas ou colocando em prática um plano de salvamento – faz com que Alice e Krina, mesmo exacerbadas à sujeição ao tempo cíclico, sejam capazes de incorporar uma ação dentro do tempo linear. Os diferentes tempos apontados por Julia Kristeva em *The Kristeva Reader* [1986] dizem respeito à forma como as mulheres foram confinadas ou privadas do tempo da história e do progresso – o dito tempo linear e, de outra perspectiva, como foram e ainda são designadas ao tempo

circular, ou seja, aquele da gravidez, de uma suposta índole feminina da qual não é possível escapar e que se explica por meio da natureza e suas “fases” – ou o dito tempo natural da mulher.

Entre os meandros do cíclico e do linear, seria possível descobrir as complexidades desse “ser” denominado mulher? Alice e Krina Iris promovem o que podemos chamar de desconstrução de conceitos supostamente naturais ou naturalizados –, principalmente nos momentos da negação amorosa ou no combate das justificativas biológicas para explicar o trabalho. Ambas incorporam, em determinados momentos, as complexidades dos processos, as mudanças e as discontinuidades de uma constante e incansável construção sobre o ser mulher. Autoras como Maria Izilda Santos de Matos, Andrea Boreli e Rosana Schwartz em *Da invisibilidade ao gênero: trajetórias, perspectiva, possibilidades e desenvolvimento* [2015], apontam para transformações das questões de gênero, revelando que é impossível argumentar apenas a partir de lugares fixos ou sedimentados, pois, ao mesmo tempo que enxergamos a contribuição feminina, também revelamos as suas sobrecargas e distorções no trabalho, na família, no âmbito social e na cultura.

Ao considerarmos tal multiplicidade para a análise de *Os Cosmonautas*, ainda que um pouco na

contramão de Alice e Krina, não podemos deixar de citar outras personagens femininas que, mesmo ocupando papéis secundários, também conseguem desvelar questões não contempladas na cientista e na extraterrestre. Inclusive, essas tantas personagens nem sequer são citadas nos créditos iniciais do filme e não foram igualmente catalogadas em suas identidades/elenco na base de dados disponibilizada pelo site da Cinemateca Brasileira. Nesse sentido, podemos destacar dois grupos principais de mulheres: as cosmonautas que estão no laboratório em preparação para uma viagem ao espaço e as terráqueas, que se encontram em uma loja de roupas no início do filme.

As mulheres que estão há meses congeladas sendo preparadas para o espaço, prefiguram uma representação da mulher sexualmente ativa e selvagem – estão vestidas de biquíni e são transformadas em estátuas geladas como uma forma de silenciamento: o que importa são os seus corpos e não o que elas têm a dizer, ainda que suas falas passem por afirmações irônicas como a de que Gagarino até que serve para as garotas que estão congeladas há meses. Agora, essas mulheres, colocam o aprendiz de cosmonauta em segundo plano, deixando subentendido de forma igualmente problemática, que também é possível dividir os homens em categorias, como acontece com elas mesmas – já que

uma delas comenta, “gostaríamos que eles fossem simpáticos [os cosmonautas] assim como você” – revelando um suposto estereótipo do como seria o homem da ciência.

As futuras cosmonautas, promovem a repetição de lógicas totalmente machistas, o que não as fazem muito diferentes em comportamento, somente pelo fato de serem mulheres. Ainda que encaradas como as mulheres da ciência – na visão e sob o poder e controle dos homens, já que foram congeladas por eles – apresentam-se sobre uma outra chave quando comparadas às mulheres encontradas por Gagarino no início do filme. Nessa sequência, Gagarino ainda não fora selecionado para participar da viagem espacial, por isso, tenta outras formas de sobrevivência, como por exemplo, ser vendedor de eletrodomésticos. É quando o aprendiz de vendedor entra em uma loja de roupas totalmente voltada para o público feminino, na tentativa nada bem-sucedida de vender o seu aspirador de pó. Na loja, as mulheres são apresentadas como incisivamente consumistas e histéricas, muitas aparecem com pouca roupa – já que se trata, justamente, de uma loja em que as pessoas podem experimentar diferentes peças. Nesse aspecto, a utilização do corpo feminino com pouca roupa é igualmente explorada em ambos os casos: tanto para as ga-

rotas congeladas no laboratório quanto para as mulheres que fazem compras na cidade.

Enquanto no Centro de Pesquisas Espaciais de Cabo Carnival no Brasil as mulheres se preparam para viagens espaciais, na loja terráquea, as mulheres experimentam roupas, sapatos e passam o tempo dispendendo atenção para objetos que satisfazem os seus desejos por um consumo desenfreado. Em ambos os grupos de mulheres conseguimos observar uma dinâmica aparentemente binária e problemática que o filme almeja tratar, um já ultrapassado julgamento que “ignora a instabilidade histórica dos estereótipos” [SHOHAT; STAM, 2006, p. 289] ao contrapor, como valores anuláveis, a aparência e o conteúdo. Todavia, ao retornarmos para as protagonistas – Alice e Krina Iris –, tal afirmação não deve ser feita de maneira categórica, afinal, a abordagem de um tipo de personagem – se é que ainda podemos falar em tipos – não significa necessariamente confirmá-lo, mas confrontá-lo em sua própria existência: o que pode ser uma mulher? Uma extraterrestre que está há anos luz de compreensão do planeta Terra pode se apaixonar por um homem “mulherengo”? Cabe a uma cientista bem-sucedida ser “ingênua” em seus relacionamentos amorosos?³ Aparentemente sim.

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A procura por personagens femininas que ultrapassem os modelos canônicos e as divindades impecáveis que obedecem aos repetitivos padrões de beleza e comportamento da sociedade ocidental, aponta para caminhos muito valiosos na compreensão da figura feminina no cinema brasileiro de ficção científica. Ao resgataremos um filme como *Os Cosmonautas*, uma ficção científica também fora dos padrões reconhecidos do gênero e estabelecidos, em sua grande maioria, por histórias estadunidenses ou europeias, conseguimos construir pensamentos que não se limitam, apenas, ao entendimento desse gênero em nosso país, mas como esse gênero pode ajudar na criação de personagens instigantes e que podem, mesmo depois de muito tempo, ter algo para nos dizer.

Assim, longe de promover algo como uma ficção científica feminista, o que provavelmente nos faria cair em um círculo vicioso de categorização do qual grande parte do gênero está longe, a análise reforça as construções complexas e que se utilizam também do corpo feminino – ferramenta não apenas de enclausuramento, mas de emancipação, mesmo que em situações muito pontuais. Ao revelar momentos que se intercambiam entre uma representação mais estereotipada de mulheres universalmente sensíveis, amorosas e subservien-

tes, assim como o fortalecimento de outras ideias, como a das mulheres presentes no mundo da ciência ou realizadoras de grandes feitos, *Os Cosmonautas* indica transformações importantes que uma ficção científica de viés mais antropológico poderia sugerir para as mulheres.

As inúmeras possibilidades do ser mulher já podem ser apontadas nessa história: seria essa uma possível premissa do que viria a ser os esperançosos anos 60 para o mundo e, em alguma escala, para o Brasil? Nos confrontamos com uma premissa para a tímida, mas florescente e cada vez maior e mais intensa tomada de espaço, voz e mãos das mulheres no mundo científico, sejamos cientistas ou extraterrestres – nas mais diversas compreensões do que isso pode significar – é preciso nos entendermos como parte operante e fundamental: são as nossas ações postas em prática para a [des] construção de um futuro cada vez mais presente. <

NOTAS

- 1 Trabalho apresentado no VII Colóquio de Cinema e Arte da América Latina em 2019 na mesa sobre Cinema, Arte e Gênero.
- 2 O “suposto olhar masculino” a que me refiro, não pretende reproduzir a ideia de que exista um olhar essencialmente masculino ou feminino, tornando as análises tão dualistas. Ao longo de texto, é possível perceber que, os estereótipos são momentaneamente reforçados também, pelas personagens femininas – o que não elimina a possibilidade de utilizá-los como formas de subversão por elas mesmas. Tal problemática está imbuída na análise fílmica, ainda que não tenha sido amplamente percorrida no âmbito teórico, demonstrando que a discussão levantada para este filme merece outros aprofundamentos.
- 3 As perguntas de teor ambíguo servem para retomar o que acontece na trajetória de cada uma das personagens no filme, demonstrando que elas não devem obedecer a padrões de ou/ou, reforçando um caráter dual do qual o pensamento feminista, ou pelo menos alguma parte dele, tenta de desvencilhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAUSO, Roberto de Sousa. “Os Cosmonautas”, *Terra Magazine*, 2006. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,O11100146-EI6622,00.html>. Acesso em 11/7/2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson [org.]. *Cinema de Bordas*. São Paulo: Editora a lápis, 2006.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson [org.]. *Cinema de Bordas 2*. São Paulo: Editora a lápis, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de; BORELI, Andrea; SCHWARTZ, Rosana. Da invisibilidade ao gênero: trajetórias, perspectiva, possibilidades e desenvolvimento. In: *Gênero, terceiro setor e desenvolvimento: Quebradeiras – uma luta pela preservação do meio ambiente e cultura dos babaçuais*. São Paulo: Verona, p.38-79, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Carolina de Oliveira Silva, A MULHER CIENTISTA E A MULHER ALIENÍGENA: a representação feminina em uma ficção científica brasileira.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. 2007. Tese [Multimeios] – Unicamp, São Paulo, 2007.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Cartografias para a ficção científica mundial – cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.

TENNENBAUM, Carla. *O circular é feminino*. *Ideia Circular*, 9 de março de 2019. Disponível em: <https://www.ideiacircular.com/circular-e-feminino/?fbclid=IwAR1FNjNHnjb7uOkd9HhtJUmfQZiloMgA-vmuyrWliafIUeigSQZtusyLH0>. Acesso em 12/6/2019.

MUDANÇA ESTRUTURAL DOS CONTRAPÚBLICOS EM FACE A CONTROVÉRSIAS ARTÍSTICO-CULTURAIS

The structural transformation of the counterpublics *before* artistic and cultural controversies

La transformación estructural de los contrapúblicos *ante las* controversias artístico-culturales

> Cayo Honorato [Universidade de Brasília, Brasil]*

Diogo de Moraes Silva [Universidade de São Paulo, Brasil]**

RESUMO Nos últimos anos, manifestações contrárias às artes questionaram uma suposta receptividade dos públicos. O fato de os detratores compartilharem várias características dos contrapúblicos suspendeu a vinculação exclusiva do termo aos públicos progressistas. Mas a mudança não se reduz a uma ampliação de escopo do conceito; ela vai da ascensão de ultraconservadores à disjunção entre as instâncias normativa e descritiva que o conceito era capaz de sobrepor. Após revisarmos a teoria de Michael Warner sobre os contrapúblicos, discutimos os usos do termo pelo campo da arte, para então confrontá-los com duas expressões daquela mudança: o caso *Queermuseu* e a formação de um contrapúblico ultraliberal.

PALAVRAS-CHAVE contrapúblicos, esfera pública, Michael Warner, *Queermuseu*, guerras culturais

ABSTRACT In recent years, demonstrations against the arts have questioned the supposed receptivity of the audience. The fact that detractors share several characteristics of the counterpublics suspended the term's exclusive link to progressive audiences. But the change has not just expanded the scope of the concept; it ranges from the rise of ultraconservatives to the disjunction between the normative and descriptive instances which the concept was able to conflate. After reviewing Michael Warner's theory about counterpublics, we discuss the uses of the term in the field of art, and so confront them with two expressions of that change: the *Queermuseu* case and the formation of an ultraliberal counterpublic.

KEYWORDS counterpublics, Michael Warner, public sphere, *Queermuseu*, culture wars

* Cayo Honorato é Doutor em Educação e Professor Adjunto pela Universidade de Brasília. E-mail: cayohonorato@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5220-0691>

** Diogo de Moraes Silva é Doutorando em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. E-mail: diogodemoraes@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5124-1355>

RESUMEN En los últimos años, las manifestaciones contra las artes han cuestionado la supuesta receptividad de los públicos. El hecho de que los detractores compartan varias características de los contrapúblicos ha suspendido el vínculo exclusivo del término con los públicos progresistas. Pero el cambio no se trata solo de ampliar el alcance del concepto; va desde la ascensión de los ultraconservadores a la disyunción entre las instancias normativas y descriptivas que el concepto supo superponer. Después de revisar la teoría de Michael Warner sobre los contrapúblicos, discutimos los usos del término por parte del campo del arte, para luego confrontarlos con dos expresiones de ese cambio: el caso *Queermuseu* y la formación de un contrapúblico ultraliberal.

PALABRAS CLAVE contrapúblicos, esfera pública, Michael Warner, *Queermuseu*, guerras culturales

(Submetido: 10/12/2020;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:
HONORATO, Caio;
SILVA, Diogo de Moraes. Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a controvérsias* artístico-culturais. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 309-343, jul./dez 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.47572>]. Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Caio Honorato e Diogo de Moraes Silva.

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 309-343, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.47572>]

INTRODUÇÃO

Tributário da sociedade burguesa, o conceito de *esfera pública* remonta ao século XVIII e designa originalmente o caráter aberto do debate de ideias em torno de preocupações comuns, fomentado pela imprensa e pela cultura do livro. Desenvolvendo-se fora do domínio do Estado, esse debate, em tese, é acessível a um público irrestrito de pessoas privadas, processando-se em contraposição ao poder estatal, mediante argumentação crítico-razional [REPA, 2005]. Essa vocação tem por pressupostos a igualdade, a liberdade, a publicidade e a inclusão universais, que municiam a sociedade civil burguesa na busca pela transformação da ordem dominante no Antigo Regime. A principal referência no assunto é o filósofo Jürgen Habermas [2014 [1962]], para quem o advento do Estado social de direito, a partir das últimas décadas do século XIX, associado à crescente massificação das experiências cultural e comunicativa, provocou o que ele chama de uma “mudança estrutural da esfera pública”.

O presente artigo parafraseia essa *mudança*, chamando atenção para sua incidência relativa a uma figura marginal da esfera pública: o contrapúblico, em suas diferentes personificações e irrupções. Se o bem-estar social, os meios de comunicação

em massa e a indústria cultural produziram alterações profundas na lógica e no funcionamento da esfera pública – tendo em vista a desarticulação de sua função crítica pelos imperativos do consumo cultural e informacional, associados à promiscuidade que se estabelece nesse processo entre Estado e sociedade –, por outro lado, os contrapúblicos parecem ter trilhado caminhos heteróclitos, cruzando obliquamente os padrões e prerrogativas da esfera pública. Logo, a *mudança estrutural* a que nos referimos não necessariamente acompanha as mesmas transformações sofridas pelo ambiente discursivo em que os contrapúblicos são personagens de exceção.

Embora o surgimento dos contrapúblicos seja concomitante ao dos públicos crítico-razonais da esfera pública, eles emergem em reação a supostos consensos sociais de maneira notadamente descontínua e imprevista – o que tende a lhes atribuir um caráter duplamente progressista. Acompanhando, porém, algumas de suas manifestações mais recentes, particularmente em relação ao campo das artes, verificamos que a contrapublicidade [*counterpublicness*] vem sofrendo mudanças que solicitam uma revisão de seu progressismo. Nesse sentido, é também nossa compreensão acerca dos contrapúblicos que deve mudar, de modo a considerar a heterogeneidade de seus pleitos e

performances nos lugares em que os discursos públicos se entrecruzam e se referenciam. Na seção seguinte, buscamos discutir detalhadamente o entendimento de Michael Warner sobre o conceito. A revisão um pouco extensa se justifica por duas razões: o autor ainda não foi suficientemente traduzido para o português¹ e, como iremos demonstrar, uma interpretação parcial de suas ideias tem sido recorrente em diferentes campos.

1. OS CONTRAPÚBLICOS SEGUNDO MICHAEL WARNER

Embora reconheça que Habermas jamais adotou uma concepção unitária de público, ou ainda, que sua reflexão sempre enfatizou diferentes tipos de discurso público, das conversas de bar à crítica de arte, Michael Warner [2005] entende que o filósofo terminou confundindo, em seu livro *Teoria do agir comunicativo* [1981], o exercício da razão pública com a argumentação tête-à-tête. Assim, acabou desconsiderando o que de certo modo havia reconhecido no *Mudança estrutural da esfera pública* [1962]: que o público corresponde tanto a um modo de endereçamento quanto a uma audiência indeterminada. Mas o que Habermas principalmente ignorou foi que alguns públicos são definidos por sua tensão com um público mais amplo, pelo conflito

com as normas de seu próprio ambiente cultural – o que para Warner representa uma primeira característica dos contrapúblicos.

Segundo o autor, os contrapúblicos são públicos que têm alguma consciência de seu status marginal e subordinado; que se organizam por “disposições ou protocolos alternativos”; que se mostram abertos às dimensões poéticas, afetivas e expressivas da linguagem; que “se definem por meio de [...] performances tipicamente corporificadas” [WARNER, 2005, p. 103].² Inicialmente, seus exemplos são o movimento feminista, as culturas gay e lésbica, e o discurso afeminado [WARNER, 2005, p. 55-63]. No entanto, porque tais exemplos são frequentemente associados a uma subcultura, sua relação com o sentido de contrapúblicos precisa ser mais bem esclarecida. Para Warner, os termos não se recobrem inteiramente. Nesta seção, revisaremos tanto a relação dos contrapúblicos aos conceitos de esfera pública [em sentido habermasiano] e público discursivo [em sentido warneriano], quanto às diferenças “internas” entre os diferentes tipos de contrapúblicos, notadamente, entre os contrapúblicos subalternos e os contrapúblicos performativos e, depois, entre contrapúblicos progressistas e conservadores. Entre esses conceitos e posições, há tanto diferenças quanto pontos em comum, de modo que os binarismos aqui perdem qualquer utilidade.

Assim como os públicos da esfera pública, os contrapúblicos possibilitam um horizonte de opinião e troca, relacionam-se criticamente com o poder, têm uma extensão indefinida, são mediados pela imprensa, entre outros meios e redes mais difusas. No entanto, ao contrário dos públicos, são frequentemente pensados como *subalternos*.³ Warner esclarece que nem todos os contrapúblicos podem ser caracterizados dessa forma.

Os exemplos a que ele recorre para demonstrá-lo são alguns públicos juvenis ou artísticos que operam como contrapúblicos, mas não são exatamente subalternos. Isso significa que os contrapúblicos não necessariamente representam identidades subalternas em sentido substantivo, que estariam constituídas previamente. Eles são entidades *performativas*. Sua participação no discurso público, no tempo em que ela se dá, é essencial à sua caracterização como tal. Por meio dela, sua “identidade” se forma e se transforma [WARNER, 2005, p. 56-7].

Um exemplo dessa performatividade transformadora é a Casa Susanna, um clube de *drag queens* que, entre os anos 1950 e 60, se reunia em uma casa em Nova Jersey.⁴ Nesse ambiente doméstico, o contexto privado é subvertido pela ambição de “um tipo diferente de publicidade”. O lugar corresponde a um espaço protopúblico de “improvisação coletiva”, no qual a transformação identitária parece depender



Fig. 1: *Camera Club*, Nova Jersey, 1962.
Fonte: SWOPE, Robert, HURST, Michael. *Casa Susanna*, 2005.

de uma relação com outros públicos. Em uma de suas sessões de glamourização [fig. 1], as *habitués* da Casa posam umas para as outras, cada qual empunhando uma câmera fotográfica. A imagem ilustra a capa do livro *Publics and Counterpublics*. As câmeras sugerem que a cena pode ser vista por um sem número de estranhos, inclusive por quem as veria como “monstros do descaramento”. Desse modo, forjam um ambiente simultaneamente íntimo e público, no qual as retratadas experimentam seus corpos de um modo que não seria possível sem aquele “testemunho”. Assim, questionam o próprio sentido do que é público [WARNER, 2005, p. 13-4].

Em substituição aos públicos da esfera pública, Warner propõe o conceito de “públicos discursivos”,⁵ dos quais os contrapúblicos se diferenciam, mas sem deixar de compartilhar algumas características. Mais do que constatar, representar e veicular identidades ou interesses prévios, ambos constituem, performam e medeiam identidades ou interesses *na* esfera pública. Nesse sentido, a circularidade entre públicos e discurso também é essencial aos contrapúblicos.⁶ Diferentemente dos públicos, no entanto, os contrapúblicos elaboram “novas formas de cidadania [...] no sentido de uma participação ativa na construção de um mundo coletivo por meio dos públicos de sexo e gênero” [WARNER, 2005, p. 57]. Assim, transformam o lugar estigmatizado de

suas vidas “privadas”, de um modo que os diferencia dos públicos da esfera pública. Enquanto estes públicos supostamente constituem suas identidades no âmbito privado e debatem questões comuns de maneira crítico-racional, a partir da colocação entre parênteses de seus interesses pessoais, domésticos e familiares, os contrapúblicos constituem suas “identidades” em público.

Ainda segundo Warner, essa compreensão da performatividade dos contrapúblicos é responsável pela reabilitação de Hannah Arendt no âmbito da crítica feminista, para quem a filósofa representava um pensamento “masculino”, que aparentemente ignorava a reivindicação do pessoal como político. Para Arendt, a vida política consistiria na modelação pública de um mundo em comum – o que não significa pôr de lado a individualidade e a privacidade, nem simplesmente estendê-las ao mundo público, mas sim abri-las a um processo de transformação por meio daquela modelação, onde as diferentes individualidades atuam umas sobre as outras, nas melhores situações, agonisticamente. Arendt nesse momento se opõe ao totalitarismo tanto quanto ao liberalismo. Certamente, o exercício daquela modelação pública também é limitado pelas assimetrias da sociedade massificada. Para Warner, no entanto, o movimento feminista e a cultura *queer* representam modelos típicos desse

processo. Em vez de se comportarem como se a sociedade fosse uma extensão da família ou da vizinhança, eles parecem dispostos a elaborar mundos em comum e se transformar nesse processo, a partir do intercâmbio de pontos de vista com estranhos, questionando o caráter excludente das normas de participação num determinado contexto [WARNER, 2005, p. 58-61].

A par da necessidade de se entender concretamente as condições que medeiam o trabalho transformativo dos contrapúblicos, Warner conclui que, ao elaborar cenas coletivas para que as pessoas “saíam do armário”, os contrapúblicos de gênero e sexualidade elaboram novas privacidades, corpos, cidadanias – que não guardam relação com a casa, o matrimônio, o parentesco, a propriedade, a nação [WARNER, 2005, p. 49-50, 116 e 199]. Nesse processo, podem certamente provocar “reações viscerais”, inclusive porque a visceralidade, enquanto corporalidade expressiva, é uma das manifestações que eles buscam tornar publicamente relevante. Essas provocações também evidenciam contradições presentes na insistência em se manter uma oposição absoluta entre intimidade e publicidade [no sentido de *publicness*], quando a orientação para estranhos, mesmo em nossas atividades mais íntimas, é uma das dimensões mais significativas do imaginário moderno [WARNER, 2005, p. 76 e 200-1].

Após ser discutido no fim do capítulo *Public and Private*, o tema será retomado nas duas últimas seções do capítulo *Publics and Counterpublics*, no momento em que Warner avalia a relação do clube *She-Romps* ao periódico *The Spectator*: “trata-se de uma cena onde um grupo dominado pretende recriar-se como público, mas que, ao fazê-lo, entra em conflito não só com o grupo social dominante, mas com as normas que constituem a cultura dominante como público” [WARNER, 2005, p. 112]. É preciso aqui apresentar minimamente cada um dos atores envolvidos – o que faremos a seguir. Portanto, mais do que uma oposição a grupos ideologicamente distintos, os contrapúblicos se caracterizam pelo questionamento das normas que possibilitam a existência de públicos dominados e dominantes. Segundo Warner [2005, p. 112-3], “porque elas [cenas como a do *She-Romps*] diferem marcadamente [...] das premissas que permitem à cultura dominante se entender como público, elas passaram a ser chamadas de contrapúblicos”.

The Spectator foi um jornal diário, publicado em Londres entre 1711 e 1712, no qual leitores [reais ou fictícios] publicavam suas opiniões sobre assuntos diversos: gosto, moda, maneiras, relações de gênero etc. Ao discutir questões privadas por meio de procedimentos impessoais, o periódico não só conferia relevância pública a essas questões, como

atribuía a seus participantes um tipo de generalidade que até então era privilégio do Estado ou da Igreja. Trata-se de um dos primeiros periódicos a desenvolver uma “reflexividade sobre sua própria circulação”, ao coordenar relações entre diferentes leitores, resultando na produção de um “público geral”. Essa impessoalidade, no entanto, embora se dirigisse a qualquer um, reivindicando ser a voz da sociedade civil, representava um contexto de recepção prioritariamente masculino. De fato, uma série de requisitos materiais, linguísticos e sociais condicionam sua circulação entre estranhos. Se, por um lado, isso contradiz os postulados de uma circulação indefinida, reforçando a ideia de uma apropriação particular, por outro, não evita que outros públicos se imiscuem naquele contexto masculino [WARNER, 2005, p. 98-108].

Segundo Warner, uma tensão intrínseca ao discurso público – entre abertura e fechamento – impede que suas estratégias de dominação, no sentido de postular *um* público como sendo *o* público, sejam completamente bem-sucedidas. Tais estratégias são contudo visíveis, na forma como o periódico, a fim de assegurar sua legitimidade, representa cenas à margem de seu próprio público. É nesse contexto que a carta de uma das *She-Romps* é publicada no nº 217 do *Spectator*. Suas integrantes se encontravam à noite, uma vez por semana, num

quarto alugado para esse propósito. Nesses encontros se despiam da discricção com que ser mulheres obrigava a se comportar em público. Podiam ser rudes como homens, jogar fora as amarras do decoro, arrancar as roupas umas das outras. Mas o espaço que o *Spectator* lhes reserva não significa que ele as tem como público, muito menos que aprove seu estilo de sociabilidade, considerado demasiadamente corporal, agressivo e sexualizado. Entre o público feminino, o periódico espera no máximo inspirar conversas à mesa de chá, que não questionassem seu modelo de sociabilidade polida. Segundo Warner [2005, p. 111], “é a recusa de quaisquer normas familiares para a sociabilidade entre estranhos, mais do que a feminilidade, que faz delas uma contraimagem dos públicos”.

Ao mesmo tempo, os contrapúblicos não estão imunes às críticas que fazem aos públicos dominantes. Afinal, também são públicos; trabalham com os mesmos postulados de circulação e circularidade, formam-se através da mesma sociabilidade entre estranhos – o que também significa que eles compartilham das mesmas contradições presentes na organização dos públicos, relativas às exclusões que praticam e suas limitações ideológicas. Para Warner, por exemplo, os contrapúblicos podem providenciar um sentido de “pertencimento” que mascara o fato de que eles não teriam um poder de atuação muito

decisivo na sociedade capitalista. Em todo caso, esse imaginário do endereçamento público é estabelecido por meio de uma ética do estranhamento e uma poética do social, que de algum modo transformam tanto o *Spectator* quanto o *She-Romps*. Ao projetar a circulação entre estranhos como uma entidade social endereçável, o discurso público põe em risco o próprio mundo concreto que o sustenta, uma vez que esse mundo pode não ser completamente confirmado por aquela entidade. Essa estrutura contraditória não só determina sua instabilidade formal, como abre espaço para eventuais estranhamentos e reconfigurações [WARNER, 2005, p. 113].

Certamente, o fato de os contrapúblicos serem mais abertamente orientados para as dimensões poético-expressivas da linguagem é constantemente apagado pelo que Warner chama de uma “ideologia da linguagem”. Essa ideologia caracteriza o discurso público enquanto diálogo entre interlocutores previamente constituídos, assim como a circulação enquanto espaço de deliberação crítico-racional. Seus pré-requisitos e protocolos discursivos possibilitam a confiança moderna na sociabilidade entre estranhos, característica da circulação pública. Porém, ela deriva, segundo Warner, de uma questionável transposição das faculdades do leitor privado para um horizonte geral de opinião pública, cuja capacidade de oposição ao poder estatal tem

na racionalidade crítica sua principal avalista. No caso dos contrapúblicos, em função da sua expressividade e corporalidade, essa transposição não goza da mesma credibilidade. Sendo assim, uma vez estabelecidos os pressupostos da “opinião pública”, todos os públicos tendem a ser assimilados como parte *do* público, no sentido de um espaço unitário [WARNER, 2005, p. 115-7].

Mas a univocidade do público, como dissemos, depende de uma série de protocolos para delimitar sua extensão potencialmente infinita. Os públicos que dominam tais protocolos terminam representando mais do que outros aquilo que consideramos *o* público. Certamente, muitos desses públicos não se veem como a nação nem como a humanidade; são públicos especializados, profissionais ou locais, que participam do público em geral e até podem se considerar seus membros mais representativos. Porém, alguns públicos se distinguem inegavelmente do público em geral. Neste ponto, Warner se refere à caracterização dos “contrapúblicos subalternos” por Nancy Fraser, para quem eles constituem “arenas discursivas paralelas onde membros de grupos sociais subordinados inventam e circulam contradiscursos, que por sua vez lhes possibilitam formular interpretações de suas identidades, interesses e necessidades em sentido opositor” [FRASER, 1990, p. 67; FRASER *apud* WARNER, 2005, p. 118]. Fraser

dá como exemplo o contrapúblico feminista do fim do século XX, com suas revistas, livrarias, editoras, redes de distribuição, centros de pesquisa etc. Mas o que faz desse público um contrapúblico?

Para Warner, a filósofa entende que os públicos não são unitários, mas os descreve de modo semelhante a Habermas, como sendo crítico-rationais. Além disso, ela os descreve com base em suas identidades, desconhecendo tanto sua dimensão performativa quanto sua dimensão poético-expressiva. Por sua vez, Warner entende que o caráter opositor dos contrapúblicos não pode ser uma função apenas de seu conteúdo. Fosse o caso, sua diferença para os públicos especializados se resumiria a um programa político particular. Ambos seguiriam os mesmos protocolos crítico-rationais, com a “diferença” de que os contrapúblicos teriam um caráter opositor. Além disso, Warner pergunta por que deveriam estar limitados a públicos “subalternos”. Ou ainda, de que modo se diferenciariam dos fundamentalistas cristãos, por exemplo. Afinal, estes públicos também formulam interpretações opositoras de suas identidades, organizam-se por protocolos diferentes daqueles praticados noutros lugares, tiram diferentes conclusões a respeito do que pode ou não ser dito. Ainda se referindo aos fundamentalistas cristãos, Warner afirma que “tais públicos são de fato contrapúblicos, *em um sentido*

mais forte do que aquele abrangendo subalternos com um programa reformista” [WARNER, 2005, p. 119, grifo nosso].

A afirmação pode nos surpreender. Ela reconhece os fundamentalistas religiosos como contrapúblicos “em um sentido mais forte” do que o público subalterno feminista. Warner não a desenvolve no livro, mas afirma em entrevista recente que sua pesquisa atual é sobre “como os primeiros evangélicos podem ser entendidos como um tipo de contrapúblico” e, mais adiante, que “a *alt-right* pode ser vista como uma versão disso [do contrapúblico]” [WARNER, 2018]. Em todo caso, este é o sentido do termo que ele termina defendendo no livro: os contrapúblicos têm alguma consciência de seu status subordinado; o horizonte cultural contra o qual eles se opõem não é só o de um público geral ou mais amplo, mas o de um público dominante; sua oposição não se limita a um conflito de ideias, mas se estende aos gêneros discursivos, aos modos de endereçamento, à hierarquia dos meios; o discurso que o constitui não é simplesmente alternativo ao público dominante, mas considerado muitas vezes como hostil ou indecoroso; sua relação conflitiva com o público dominante traz para um primeiro plano o caráter poético-expressivo de seu discurso [WARNER, 2005, p. 119-20].

A partir desse ponto, os exemplos de Warner são os públicos gay ou *queer*. O tema será retomado no capítulo *Sex in Public*, em uma seção intitulada *Queer Counterpublics*, cujo projeto de mundo inclui “modos de sentir que podem ser aprendidos mais do que experimentados como um direito inato” [WARNER, 2005, p. 198]. Assim como os públicos, os contrapúblicos se constituem por meio do endereçamento a estranhos indeterminados, mas diferentemente do discurso público, os contrapúblicos se endereçam a estranhos como não sendo quaisquer pessoas, eis que seus públicos são, antes de mais nada, marcados socialmente por sua participação num tipo de discurso do qual muitas pessoas não querem participar. Um discurso que se endereça a “qualquer um” como gay ou *queer* pode circular livremente, até o ponto em que se depara com algum incômodo, resistência ou reação, como veremos mais adiante no caso *Queermuseum*. Nesse processo, a luta individual contra o estigma social é transposta para um conflito entre modalidades daquilo que é público [*publicness*]. Em resumo, “os contrapúblicos são ‘contra’ na medida em que buscam providenciar diferentes maneiras de imaginar a sociabilidade entre estranhos e sua reflexividade” [WARNER, 2005, p. 121-2].

Como já indicamos, “o status subordinado de um contrapúblico não reflete simplesmente identida-

des formadas noutra lugar; a participação [...] é uma das maneiras pelas quais as identidades de seus membros são formadas e transformadas” [WARNER, 2005, p. 121]. Desse modo, mesmo quando desafiam a hierarquia social entre a faculdade crítico-racional e a poético-expressiva, os contrapúblicos projetam o espaço da circulação discursiva entre estranhos como uma entidade social na qual suas próprias subjetividades são modeladas. Portanto, para que os fundamentalistas sejam contrapúblicos no sentido atribuído por Warner, precisariam de algum modo performar essa disponibilidade para modelar e ser modelado, em vez de simplesmente projetar a sociedade como extensão de seus valores identitários, familiares ou comunitários. Do mesmo modo, essa disponibilidade não é algo que pertença essencialmente aos públicos gay e *queer*, que eventualmente se organizam para defender identidades previamente concebidas, assim como fazem os públicos subalternos de Fraser.

No caso do *She-Romps*, essa disponibilidade aparece na iniciativa de uma de suas integrantes – que assina “Kitty Termagant” – de escrever uma carta para o *Spectator*, relatando suas atividades em um quarto alugado, que também pode ser visto como um lugar protopúblico. Chama a atenção sua dificuldade para traduzir o que experimentam: “Não sou capaz de expressar o prazer de que

gozamos, das dez horas da noite às quatro da manhã [...] [TERMAGANT *apud* WARNER, 2005, p. 109]. Em seguida, ela lista os “trapos e farrapos” que costumam restar no chão após seus jogos libidinosos: “leques quebrados, anáguas rasgadas, restos de toucados, babados, rendas, ligas e aventais de trabalho”, despojos que elas chamam de “homens mortos” [TERMAGANT *apud* WARNER, 2005, p. 109-10]. Há nisso um *esforço de transposição*. A demanda do *She-Romps* não é publicizar «atos privados de leitura», como faz o público do *Spectator*. Elas almejam “abrir a intenção transformadora de suas reuniões ao distanciamento crítico do discurso público” [WARNER, 2005, p. 112]. A opacidade entre os protocolos discursivos de cada público é tamanha que Termagant decide abrir uma exceção às regras do *She-Romps*, convidando o “Sr.” *Spectator* para testemunhar “pessoalmente” suas cenas noturnas, para que tenha “uma verdadeira noção do nosso esporte” – convite que é peremptoriamente recusado.

Os contrapúblicos se caracterizam, entre outras coisas, por essa disposição para se transformar entre estranhos. Enquanto os públicos dominantes tomam suas pragmáticas discursivas e mundos vitais como pressuposto, os contrapúblicos são espaços de circulação nos quais se pressupõe uma transformação do próprio espaço da vida

pública. Nesse sentido, Warner admite que os públicos gay e lésbico, ao se transformarem em movimentos sociais atuantes frente ao Estado, adaptando-se para isso à pragmática do discurso crítico-racional, parecem ter ignorado ou mesmo recusado o caráter contrapúblico que os marcou historicamente. Mais do que isso, ignoraram uma condição fundamental do público discursivo, que é ser organizado independentemente de instituições formais de cidadania preexistentes [WARNER, 2005, p. 68]. Os contrapúblicos lutam para que a sociabilidade corporificada, o afeto e o jogo, enquanto atividades que não correspondem à transposição de atos privados de leitura, tenham um papel mais decisivo na constituição das relações político-sociais – o que requer tanto uma contraideologia da linguagem, quanto outro imaginário social [WARNER, 2005, p. 122-4].

Antes de retomarmos o problema dos “contrapúblicos fundamentalistas”, que será objeto da quarta seção, parece-nos oportuno revisar de que modo os contrapúblicos têm sido associados aos públicos progressistas. Para isso, analisamos na próxima seção os usos do termo no/pelo campo da arte, onde suas ocorrências, apesar de situadas cultural e institucionalmente, podem refletir dinâmicas sociodiscursivas mais abrangentes. Precisamos ainda considerar que, embora os públicos [e contra-

públicos] discursivos não possam ser confundidos com formações concretas [isto é, com pessoas que compartilham um mesmo espaço físico], tanto os frequentadores quanto os detratores da arte em museus e exposições participam de um público discursivo. Voltaremos a isso na terceira seção, onde abordamos o caso *Queermuseu*, no qual aquelas dimensões [discursiva e concreta] se encontram sobrepostas.

2. USOS DO CONTRAPÚBLICO NO/PELO CAMPO DA ARTE

A noção de contrapúblico tem figurado no debate da arte contemporânea das duas últimas décadas, sobretudo a partir de sua retomada por Michael Warner. Alguns de seus primeiros disseminadores nesse campo foram o curador, crítico de arte e professor dinamarquês Simon Sheikh [2008, 2009, 2015] e o crítico de arte e ativista cultural catalão Jorge Ribalta [2004]. Sheikh se envolveu longitudinalmente com o tema e seu trabalho teve alguma repercussão no Brasil. Ribalta foi chefe do Departamento de Atividades Culturais do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona [MACBA], entre 1999 e 2009, quando integrou o comitê editorial da coleção que traduziu o capítulo *Publics and Counterpublics* para o espanhol.⁷ Mais recentemente,

encontramos apropriações do termo pelo filósofo e professor brasileiro Rodrigo Nunes [2015], entre outros. Além das referências ao trabalho de Warner, os textos da área de artes também se referem a Nancy Fraser [1990] e, com menor frequência, ao trabalho seminal de Oskar Negt e Alexander Kluge [1993 [1972]]. Embora Warner faça uma referência muito pontual a estes dois autores, devemos creditar a eles o pioneirismo do conceito.

Avaliamos que, do ponto de vista da recepção dos discursos artísticos [representativos das práticas artísticas, curatoriais e institucionais] pelos contrapúblicos, a utilização do termo tem se dado de maneira parcial, senão problemática. Como procuramos demonstrar, alguns daqueles autores pressupõem que seria possível se associar, interagir e colaborar com os contrapúblicos. Se, por um lado, isso corresponde a uma abertura politicamente bem-intencionada, por outro, negligencia a contrapublicidade naquilo que ela tem de auto-organizado e incongruente com as agendas artístico-institucionais. Nos exemplos que vamos comentar [Ribalta, Sheikh e Nunes], o modo imprevisível e desafiador com que tais agendas são confrontadas pelos contrapúblicos resta surpreendentemente ausente ou é simplesmente aludido, como se fosse algo secundário.

Ribalta recorre ao conceito no ensaio *Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos* [2004],

Cayo Honorato e Diogo de Moraes Silva, *Mudança estrutural dos contrapúblicos em face a controvérsias artístico-culturais*.

em que comenta diferentes projetos desenvolvidos pelo MACBA naquele momento, junto a comunidades locais. Sheikh, por sua vez, utiliza o conceito em uma quantidade de textos sobre curadoria na contemporaneidade. *No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos* [2008] questiona a esfera pública de matriz liberal-burguesa, reunindo projetos artísticos e curatoriais que a concebem em termos fragmentários e contrapúblicos. Parte dessas ponderações também integra o texto *Sobre a produção de públicos ou arte e política em um mundo fragmentado* [2009], que problematiza os públicos das exposições de arte. Já no texto *A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship* [2015], que mais abertamente se dedica à recepção artística pelos públicos, Sheikh curiosamente não utiliza o conceito – embora se refira ao *Publics and Counterpublics* de Warner. Nunes emprega essa categoria no texto *Por uma política de contracafetinagem* [2015], no qual analisa formas de colaboração, negociação e captura entre, de um lado, públicos institucionalmente legitimados e, de outro, os contrapúblicos.

A despeito de como cada autor se refere ao conceito, chama a atenção que todos atribuam aos contrapúblicos um caráter progressista. Além disso, tendem a concebê-los como comunidades subalternizadas com as quais artistas, curadores

e educadores colaboram em projetos politicamente engajados. Desse modo, como já sugerimos, pressupõem que os contrapúblicos possam ser conclamados ou mesmo fortalecidos por agentes institucionais, a partir da sua posição no sistema da arte, reverberando ou mesmo suprindo as reivindicações de segmentos minorizados. Pressupõem ainda que os contrapúblicos, ao se envolver com a esfera pública da arte, pudessem desafiar ou mesmo transformar os regimes de visibilidade vigentes nesse contexto. É nesse sentido que Sheikh salienta o caráter oposicional dessas formações, assim como sua disposição para modificar os lugares em que incidem:

Contrapúblicos podem ser entendidos como formações particulares paralelas de um caráter menor ou até mesmo *subordinado*, onde outros discursos e práticas, até mesmo opostos, podem ser formulados e circular. Onde a clássica noção burguesa de esfera pública exigia universalidade e racionalidade, contrapúblicos frequentemente exigem o oposto e, em termos concretos, frequentemente implicam uma *subversão dos espaços existentes em outras identidades e práticas*. [SHEIKH, 2008, p. 130, grifos nossos]

A subalternidade associada à possibilidade de subversão e uso heterotópico dos espaços públicos e plataformas discursivas – sendo o museu de arte

um lugar emblemático dessa conjugação – também é valorizada por Ribalta. Destacando trechos de *Rethinking the Public Sphere*, de Fraser, o autor parece prescindir dos “contrapúblicos performativos” de Warner em benefício do conceito mais estável “contrapúblicos subalternos”, cunhado pela filósofa para se referir a espaços de “retiro e reagrupamento” e, ao mesmo tempo, “preparação para atividades de agitação”, no caso, destinadas a públicos não exclusivamente feministas [FRASER *apud* RIBALTA, 2004, p. 3-4].

Apesar da tendência para substantivar o contrapúblico e do caráter “reformista” que o termo adquire na argumentação de Fraser [cf. WARNER, 2005, p. 119], sua vocação supostamente emancipatória e seu endereçamento aos públicos em sentido mais abrangente são dimensões presentes também no ensaio de Nunes. O filósofo destaca o caráter múltiplo dos contrapúblicos, sugerindo que suas colaborações com os agentes da arte correspondem a iniciativas marcadamente políticas:

Optar por falar em contrapúblicos plurais em detrimento do público em geral [...] não é uma simples opção por privilegiar o particular diante do universal, mas deriva de uma tomada de posição em relação ao lugar que a arte deve ocupar ao intervir em um processo social e político. [...] Ao invés de falar para o público a respeito do contrapúblico, o papel politicamente mais relevante que a arte pode assumir envolve um compromisso com ampliar a capacidade que o contrapúblico pode ter de falar por si mesmo e de agir sobre suas condições de existência e de fala, transformando-as. [NUNES, 2015, p. 1-2, grifos nossos]

Sem entrar no mérito dos critérios e estratégias adotados pelas iniciativas de ampliação das possibilidades de transformação das cenas discursivas dominantes pelos contrapúblicos, salientamos que, nas análises em questão, eles são considerados como necessariamente progressistas e potencialmente emancipatórios, dada a posição marginal que lhes é socialmente imputada e o desejo de transformação que supostamente trazem consigo. Nos textos em questão, os contrapúblicos aparecem objetivamente caracterizados como habitantes de favela, minorias sexuais e de gênero, militantes anticapitalistas, imigrantes, ativistas sociais, menores em situação de rua, associações de vizinhos etc. Daí sua importância, conforme a ótica dos autores arrolados, para os processos de abertura e pluralização almejados pelos agentes e instituições do sistema da arte.

Observamos, porém, uma dissonância entre o entendimento que os três autores têm do conceito e a compreensão do próprio Warner. Nota-se nos autores uma tendência para associar os contrapúblicos à ideia de *comunidades*, ou seja, a corpos coletivos identificáveis ou passíveis de serem produzidos enquanto tal. Como

já aventamos, os contrapúblicos podem até performar esse papel, mas não em função de *pertencer* a uma comunidade e sim, em virtude do modo como se relacionam aos discursos. Dessa forma, sua contrapublicidade deve ser vista como relacional e contingente, em vez de algo dado de antemão, como sugere a proposta de “colaboração com contrapúblicos”. Conforme a ressalva de Warner:

[...] [a cultura queer na qual se baseia o conceito de contrapúblico] difere da comunidade ou do grupo, já que necessariamente inclui mais pessoas do que aquelas que podem ser identificadas, mais espaços do que aqueles que podem ser mapeados para além de uns poucos pontos de referência, modos de sentir que podem ser aprendidos mais do que experimentados como um direito inato. [WARNER, 2005, p. 198, grifo nosso]

Além da interpretação comunitarista que perpassa os ensaios em questão, um segundo aspecto coincidente em suas análises pode ser problematizado: a ideia de que os contrapúblicos são chamados a se envolver com a arte e suas instituições *mediante* as iniciativas dos agentes que operam nessas instituições – por mais que elas sejam conscientes dos problemas de representação aí envolvidos. É o que se pode notar quando Ribalta detalha parte da ação do Departamento de Atividades Culturais do MACBA:

[...] Desenvolvemos projetos com comunidades específicas no bairro. Por exemplo, com grupos que trabalham com prostitutas de rua para alcançar reconhecimento legal [...],

ou com ONGs que trabalham com crianças e adolescentes de rua. [...] Toda essa atividade não se limita ao bairro, uma vez que é parte de um contexto mais amplo de pensar e praticar modos pelos quais o museu possa contribuir para a reconstrução de uma esfera pública radicalmente democrática e, portanto, possa exercer um papel central na vida da cidade. [RIBALTA, 2004, p. 2]

Essa forma de uso da instituição artística, voltada explicitamente para o fomento de uma esfera pública plural e participativa a partir da “colaboração com contrapúblicos”, também é patente nas ideias de Sheikh sobre as práticas curatoriais politicamente motivadas e sua busca por reimaginar as instâncias de interação social e discursiva. Para ele, a produção de exposições comprometidas com a transformação progressista da esfera pública pressupõe a adoção de um horizonte contrapúblico:

Enquanto a noção burguesa de esfera pública lutou por racionalidade e universalidade, os contrapúblicos geralmente reivindicam o oposto e, em termos concretos, isso quase sempre vincula a mudança de espaços existentes [a] outras identidades e práticas, [assim como a] um estranhamento do espaço. Essa tem sido a forma pela qual as exposições feministas contemporâneas usam a instituição de arte como espaço para uma noção diferente de espetacularização e articulação coletiva [...], o que Marion von Osten descreve como a “produção de exposições enquanto estratégia do contrapúblico”. [SHEIKH, 2009, p. 84]

Fica evidente, tanto na descrição de Ribalta quanto na visão de Sheikh [e de von Osten, por extensão], uma aposta no aproveitamento das potencialidades políticas ensejadas pela instituição artística. Tal oportunidade, assim como as experiências que ela encoraja, são situadas por Nunes [2015, p. 1] como uma “tendência observada em práticas artísticas, curatoriais e institucionais na última década em direção a um envolvimento com questões políticas”, desdobrando-se em um “ativismo artístico contemporâneo” que se distingue por lidar com “públicos diretamente mobilizados pelas questões políticas e sociais com que dialogam”. O caso escolhido pelo autor para discutir os critérios de avaliação dessa “arte política” é o “envolvimento de dois anos do Grupo Comboio com a comunidade [da Favela] do Moinho” [NUNES, 2015, p. 8]. O projeto resultante desse processo foi comissionado pela 31ª Bienal de São Paulo e decidiu pela reforma do campo de futebol localizado no meio da favela paulistana – que já funcionava como o principal espaço de convivência entre os moradores.

A par dos efeitos que são perseguidos na relação com públicos e comunidades específicos, é preciso considerar as aproximações e gestos adotados pelos contrapúblicos *independentemente* de serem arregimentados pelas instâncias e inicia-

tivas artístico-institucionais, ou que até mesmo contrariam um progressismo pretensamente compartilhado. Referimo-nos à possibilidade de que os contrapúblicos performem atitudes, discursos e expressões decididamente estranhos àqueles valorizados pelos artistas, curadores, educadores etc. O problema, contudo, não reside apenas no fato de que a lista de contrapúblicos apresentada pelos autores ignore os “contrapúblicos fundamentalistas”, mas principalmente na ausência do caráter auto-organizado, imprevisível e confrontador dos contrapúblicos, nas cenas públicas de enunciação e endereçamento às quais eles se referem.

Por exemplo, como explicar que Sheikh, em seu ensaio especificamente dedicado ao “espectro da recepção” em arte, abra mão da categoria de contrapúblico? Curiosamente, estão presentes nesse texto, ainda que de maneira secundária, personagens notadamente alheios ao progressismo adotado em seus escritos anteriores. Nestes personagens, ironicamente, é possível flagrar a emergência de contrapúblicos que, em lugar de colaborar com os agentes artísticos, *confrontam* suas proposições:

Para os neoconservadores, por exemplo, a emancipação está associada com a pavorosa permissividade dos anos 1960, tendo claramente ido longe demais ao deixar outras identidades saírem do armário, por assim dizer. Essa forte reação também afetou a arte contemporânea, desde os ataques do senador norte-americano Jesse Helms ao trabalho de Robert Rauschenberg e o subsequente desmonte do National Endowment for the Arts através dos escritos de figuras como o crítico Hilton Kramer. [...] Ou ainda, [desde a] designação da arte contemporânea como um “hobby esquerdista” pelos partidos políticos de direita na Holanda, outrora orgulhosa e presunçosamente liberal. [SHEIKH, 2015, p. 256-7, grifos nossos]

Notamos, além disso, que a sua contrapublicidade se manifesta não exatamente em função do perfil conservador *a priori* dos personagens evocados, mas sim de seus discursos antagônicos ao consenso progressista em torno da arte. Certamente, não será possível conceber essa contrapublicidade se mantivermos intocada a ideia de que os públicos representam um desdobramento direto da imaginação artística, como parece acreditar Sheikh [2015, p. 263], juntamente com boa parte da crítica de arte associada à ideia de um público “participador”: “Os públicos não devem ser entendidos apenas como aqueles que frequentam exposições e programas públicos: eles também existem como um corpo imaginário que pode a qualquer momento ser ativado”.

Entendemos que os contrapúblicos não condizem exatamente com as formações imaginadas e empreitadas pelas práticas artístico-institucionais, assim como não condizem com as comunidades

que se organizam para produzir e difundir discursos alternativos que concernem às suas agendas políticas prévias. Eles correspondem, isto sim, às

formações que, em atenção a enunciados artísticos percebidos como ameaçadores, por exemplo, mobilizam-se como que *a posteriori*, respondendo com discursos e expressões muitas vezes alheios aos desígnios da arte e seus agentes. Certamente, ao performar uma contraimagem do público, eles também lançam mão de plataformas discursivas, a fim de fazer circular entre desconhecidos os seus enunciados antagonistas [WARNER, 2005, p. 112]. É o que, aliás, faz deles *um* público.

3. OS DETRATORES DA ARTE

Neste ponto da discussão, parece-nos importante calibrar o estatuto “discursivo” do público de arte, que se caracteriza desse modo não tanto em função de sua presença física no ambiente expositivo, mas, principalmente, em virtude de sua atenção ao que ali é exibido. O público se faz “discursivo” por meio dos objetos semânticos que assim o definem.

A exemplo dos leitores de jornal, os visitantes de exposição se autoproduzem performativamente como *um* público, no momento em que se relacionam com os discursos artísticos colocados em cena. Ao mesmo tempo, são de algum modo projetados pelas mostras, curadorias e obras, às quais se dedicam com maior ou menor grau de diligência, constituindo-se voluntária e temporariamente como seu público. Essa dinâmica define a *circularidade* própria do discurso público. A relação que aí se estabelece com os objetos artísticos e partidos curatoriais envolve ainda uma contraparte responsiva. Aqui entra em cena a *reflexividade* do discurso público, fomentando produções distribuídas e inter-relacionadas. Na condição de discursividades públicas, as obras e curadorias artísticas, em última análise, não se dirigem a alguém em particular, mas a um público despersonalizado, que refere seus atos de recepção a uma miríade de outras respostas.

Esse processo de referenciação tece a malha citacional responsável por conferir publicidade [*publicness*] a uma exposição de arte. Mas, como Warner [2005, p. 95] sugere, as “controvérsias” também fazem parte dessas respostas. Nelas há posições de discordância ou mesmo de declarado antagonismo. Elas sinalizam a mesma reflexividade inerente à circulação dos discursos. Para discutir a incidência da circularidade e da reflexividade nas

atividades exercidas pelos públicos de exposições de arte – esfera da qual Warner não se ocupou –, consideramos os episódios protagonizados por públicos que, durante o segundo semestre de 2017, insurgiram-se contra eventos artísticos em diferentes cidades e instituições brasileiras, tendo como alvos privilegiados algumas exposições de arte contemporânea. Para avaliar em que medida a noção de “contrapúblicos” condiz com os detratores da arte, tomamos particularmente como referência a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* [2017].

No catálogo da mostra, editado por ocasião de sua remontagem na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, Gaudêncio Fidelis, seu curador, relata o que teria resultado no fechamento da exposição em Porto Alegre. Como amplamente noticiado, a mostra foi encerrada pelo Santander Cultural em 10 de setembro de 2017 – um mês antes da data inicialmente prevista.⁸ Segundo Fidelis, a medida foi tomada pela instituição com “apenas dois dias e algumas horas de manifestações do Movimento Brasil Livre [MBL]”. Para o curador, militantes do grupo teriam entrado na exposição “produzindo vídeos e fotografias” que serviram para a construção de “uma narrativa difamatória de forte caráter moralista sobre a exposição”. Isso a despeito de se basearem, como Fidelis enfatiza,

em apenas cinco obras da exposição [ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, 2018, p. 19].⁹ Baseando-se na acusação de que a mostra fazia apologia à zoofilia e à pedofilia, além de blasfemar símbolos cristãos, essa narrativa se difundiu pelas redes sociais digitais. Isso demonstra a *circularidade* indeterminada dos conteúdos da *Queermuseu* e a *reflexividade* que ela propiciou enquanto discurso público. Contudo, a versão de Fidelis omite que não fora o MBL quem deflagrou os ataques, e que os mesmos tiveram início em 06 de setembro de 2017. Considerar o encadeamento citacional em questão também é importante para se perceber aquela circularidade e reflexividade. Uma matéria da revista *Época* documenta que, na manhã do dia 06, Cesar Augusto Cavazzola Jr., advogado e professor de Direito de Passo Fundo [RS], postou um texto de sua autoria num site de perfil conservador [TAVARES; AMORIM, 2017]. Suas linhas expõem a indignação diante da mostra por ele visitada dias antes, expressando repúdio ao que chamou de “ataques à moral e aos bons costumes”. Sua publicação é considerada a primeira rejeição rastreada à exposição. Dentre as iniciativas subsequentes, destaca-se a de Felipe Diehl, ex-militar e segurança patrimonial de Porto Alegre, que visitou a mostra no dia da postagem de Cavazzola Jr. Em vídeo gravado no espaço expositivo, ele classifica as obras de “putaria” e “sacana-

gem”, além de abordar educadores da exposição, perguntando se eles eram “tarados” ou “pedófilos”. Amigo de Diehl, o blogueiro Rafinha BK também filmou obras *in loco*, fazendo comentários que as abominavam. Os vídeos viralizaram a partir de suas postagens no dia 08, sendo sucedidos por um sem número de manifestações de repúdio à mostra, via redes sociais e e-mails enviados aos funcionários do Santander, assim como pela depredação de agências do banco em diferentes cidades do país.

É somente no dia 10 que o MBL passa a influir – ao menos publicamente – no curso dos acontecimentos, data em que o Santander encerrou a mostra e publicou uma nota acerca de sua decisão. A primeira manifestação do grupo sobre o caso se deu por meio de postagem no *Facebook*, embora Renan Santos, um dos fundadores do MBL, afirme que a mobilização via *WhatsApp* havia começado antes, mesmo que nenhum de seus membros tenha visitado pessoalmente a exposição. Isso sugere que a campanha difamatória encampada pelo grupo teve como principais referências o texto de Cavazzola Jr. e os vídeos de BK e Diehl. O último inclusive chegou a se mostrar ressentindo com o fato de os créditos pelo fechamento da exposição terem ficado com o MBL – identificado por ele como um grupo “socialista fabiano” [*sic*], que teria uma posição de esquerda, comprometida com o Estado provedor.

Diante de episódios como esse, com as consequências que produziu e segue produzindo no ambiente sociopolítico e cultural brasileiro,¹⁰ é oportuno retornarmos à concepção de público de Sheikh “como um corpo imaginário que pode a qualquer momento ser ativado”. Como observamos, as prerrogativas dessa “imaginação ativadora” tendem a ser reservadas aos agentes da arte, em correspondência a uma renitente posituação dos contrapúblicos. Algo dessa lógica se deixa apreender nas palavras do então Diretor-Presidente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Fabio Szwarcwald, que no texto institucional para o catálogo da exposição alinha a escola carioca às “instituições que desejam se posicionar à frente do seu tempo [*sic*] em plena sintonia com o sofisticado público do século XXI” [ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, 2018, p. 10].¹¹ Considerando o teor supostamente vanguardista e elitista do endereçamento, o que fazer com os públicos menos “sofisticados” do agora? Como reconhecer e lidar com os desafios que eles nos impõem?

Enfrentá-los solicita levar a sério suas ações, dentre as quais estão os ataques à *Queermuseu*. Como o próprio Fidelis reconheceu, tais ações revelaram “posições até então *não imaginadas* como forma de manifestação e julgamento em relação a uma exposição de arte” [grifo nosso]. O curador as des-

creve como um “processo difamatório que engoliu e submergiu a exposição em um terremoto de infâmia” [ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, 2018, p. 47]. São inúmeros os argumentos que ele apresenta, buscando deslegitimar a onda detratora: [i] a incoerência com a narrativa original da exposição e sua estrutura conceitual; [ii] o equívoco e falsidade das informações circuladas, estranhas à natureza da exposição; [iii] o engajamento majoritariamente descolado da frequência presencial à mostra; [iv] a eleição de um pequeno número de obras ou detalhes para generalizar o conteúdo da exposição; [v] a confusão entre representação e realidade, entre crítica e apologia; [vi] a deturpação, remontagem e ficcionalização de aspectos das obras; [vii] o uso de robôs, a manipulação dos algoritmos e o impulsionamento de postagens nas redes; [viii] a premeditação fundamentalista em função de uma “guerra santa”; [ix] a mobilização conservadora da noção de “ideologia de gênero”; [x] os interesses econômicos e clientelistas da instituição financeira promotora da mostra; [xi] a busca de base eleitoral por agentes políticos neoliberais e reacionários; [xii] a agressividade com que os indignados se manifestaram, incluindo abordagens violentas de visitantes, trabalhadores da exposição e do próprio curador [ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, 2018, p. 11-51].

Apesar do compromisso desses argumentos com a defesa da exposição, eles não apenas negligenciam a circularidade e a reflexividade do discurso público, como também acabam sobrepujados pelas formas de apreensão e rechaço praticadas pelos detratores da *Queermuseu*. Se consideramos a controvérsia pelo viés performativo e da circularidade dos públicos, os argumentos do curador parecem desinformados do funcionamento da arena pública discursiva, marcada por recepções e respostas conflitivas ou mesmo antagônicas. Nesse campo de enunciação distribuída entre estranhos, as demandas por fidelidade ao discurso “original” e à “natureza” da exposição não se sustentam. Tampouco se sustenta a afirmação de que grande parte dos detratores sequer visitou a exposição, uma vez que *um* público é formado, não por sua presença física em determinado espaço, mas por sua atenção ao discurso veiculado. Também não faz sentido exigir que, para poder falar sobre a exposição, o público esteja apropriado de todo o seu conteúdo, inclusive porque a eleição de obras específicas para representar uma exposição é prática corrente tanto das suas estratégias de divulgação, quanto da crítica especializada.

A confusão entre metáfora e literalidade, por sua vez, não pode ser acusada de ilegítima, se considerarmos que, na “condição pós-autônoma da arte”

[CANCLINI, 2016, p. 23], os critérios do mundo comum concorrem para desarticular a especificidade artística – incluídas aí sua ficcionalidade e criticidade. Deturpação e remontagem do discurso público são expedientes da sua reflexividade, responsável pela dinâmica citacional da qual depende o discurso para se fazer público. Por sua vez, apontar o uso de artifícios técnicos para anabolizar os efeitos dos ataques subestima a onda detratora, como se ela fosse *fake*. Sobre o caráter fundamentalista e conservador dos ataques, isso reflete as “guerras culturais” [HUNTER, 1991; HARTMAN, 2016; ORTELLADO, 2018] em que estamos vivendo – o que justamente precisaria ser considerado. Isso para não dizer dos interesses autopromocionais da instituição realizadora da exposição, de cuja engrenagem Fidelis aceitou participar, tendo em vista que o marketing cultural tem por motor a captura e instrumentalização de imaginários artísticos. Dessa vez, isso não se deu apenas a título de «valor agregado» à marca do banco ou de “sala de visita” para a sua clientela, mas como curral eleitoral do MBL, em seu gesto de “captura da captura”.

A violência das manifestações e as respectivas manobras discursivas deflagradas por Cavazzola Jr., Diehl e BK – catalisadas e capitalizadas pelo MBL –, podem ser consideradas pela ótica poético-expressiva como *indecorosidade*, isto é, como a forma

destituída de credibilidade e confiança com que os contrapúblicos irrompem na esfera pública. Neste ponto, podemos nos perguntar se os detratores da arte podem ser reconhecidos como *contrapúblicos*. Noutros termos, em que medida essa categoria analítica se presta a traduzir os atos discursivos mobilizados nos ataques a exposições de arte ou, inversamente, de que forma os autores desses ataques performam a contrapublicidade nos termos delineados por Warner com base nas discursividades *queer*? O caso *Queermuseu* não poderia ser mais oportuno para indagações desse tipo. A seguir, discutimos a pertinência de se atribuir uma contrapublicidade aos públicos conservadores.

4. CONTRAPÚBLICOS CONSERVADORES

Como dissemos, Warner [2018] afirma em entrevista recente que sua pesquisa atual é sobre “como os primeiros evangélicos podem ser entendidos enquanto um tipo de contrapúblico” e, mais adiante, que “a *alt-right* pode ser vista como uma versão disso [do contrapúblico]”. Mais do que reconhecer a existência de contrapúblicos conservadores [ou fundamentalistas, nacionalistas, ultraliberais, rancorosos etc.], Warner introduz uma diferença “interna” entre eles. Enquanto os evangélicos do século XVIII atuavam “tentando retirar

as pessoas do que eles entendiam ser a cultura dominante”, a *alt-right* de 2016 – um ator decisivo na eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos – se empenha em “se tornar o público dominante”. Essa contradição atual, segundo Warner, está em toda parte. A diferença que ele demarca é menos entre evangélicos e *trolls* do que entre subcategorias de contrapúblicos conservadores. Em todo caso, ambos compartilham, além da “consciência de sua própria marginalidade”, uma “vontade de converter estranhos” e um “uso agressivo das mídias públicas”.

Ainda nessa entrevista, Warner sugere que os contrapúblicos conservadores, assim como os contrapúblicos em geral, existem desde que há públicos. Apesar disso, como no caso dos “contrapúblicos subalternos” de Fraser, os contrapúblicos têm sido principalmente associados aos públicos progressistas. Se, por um lado, o fato de desafiar os públicos dominantes sugere essa associação, por outro, o sentimento de marginalidade, entre outros aspectos, não é exclusividade dos públicos progressistas. Como explicar esse fenômeno? Nos últimos anos, em meio ao que diferentes autores chamaram de “fadiga da democracia” [APPADURAI, 2017], “populismo reacionário” [FRASER, 2017], “era do ressentimento” [MISHRA, 2017], “de-civilização” [NACHTWEY, 2017], “era da regressão” [GEISEL-

BERGER, 2017] etc., podemos observar algumas “mudanças na estrutura de oportunidades políticas” [ROCHA, 2019], que por sua vez propiciaram uma mudança na própria estrutura dos contrapúblicos. Segundo Malin Holm [2019], “o surgimento recente na internet de contradiscursos racistas, antifeministas e negacionistas [...] levanta novas questões sobre como podemos entender e analisar o poder e o privilégio nas esferas públicas”. A seguir, buscamos indicar algumas dessas questões.

Em sua pesquisa sobre os “contrapúblicos ultraliberais”, Camila Rocha [2019, p. 132] avalia que “[...] a mudança mais significativa na redefinição dessa categoria foi o abandono da ideia de que o atributo central dos contrapúblicos seria a condição subalterna de seus membros”. A cientista política acredita a Warner uma contribuição destacada nesse processo. Sua avaliação não deixa de estar correta, particularmente a respeito dos limites de Fraser em relação a Warner, mas ela também é parcial. Voltaremos a isso mais adiante, mas, basicamente, assim como Sheikh, Ribalta e Nunes, Rocha também despreziona a dimensão performativa dos contrapúblicos. Em todo caso, a mudança em questão implica não só uma ampliação do escopo dessa categoria, de modo a abarcar diferentes tipos de contrapúblicos [progressistas e conservadores, subalternos e não subalternos], mas uma apropriação

por parte da direita que ascendeu nos últimos anos de técnicas, estilos ou estratégias até então associadas à esquerda, além de uma fragmentação do que até então era considerado público dominante. Segundo Angela Nagle [2017, p. 29], “a facilidade com que esse ambiente *alt-right* e *alt-light* mais amplo pode hoje usar estilos transgressores mostra o quão superficial e historicamente acidental é a associação desses estilos com a esquerda socialista”.

Nagle não emprega o termo “contrapúblicos”, mas entende que a habilidade da direita digital para “assumir a estética da contracultura, da transgressão e da inconformidade nos diz muita coisa sobre [...] o *establishment* liberal contra o qual ela se define” [NAGLE, 2017, p. 28]. Devemos sublinhar que, nos Estados Unidos, o termo “liberal” – conforme a divisão entre liberais e conservadores enquanto categorias para se pensar a política nesse país – corresponde *grosso modo* aos setores progressistas ou democratas da sociedade [LAKOFF, 2002]. Também podemos considerar que a *alt-right* norte-americana chegou a se autodenominar “*libertarian*” [NAGLE, 2017, p. 13-4], enquanto no Brasil, onde o liberalismo e o conservadorismo se associam,¹² o termo “libertário” não pegou, segundo Rocha [2019, p. 133], por remeter ao anarquismo. Em todo caso, o comentário de Nagle sugere não

só uma caracterização da *alt-right* como contra-público, mas também da esquerda como público dominante. De fato, a fragmentação da esfera pública, como veremos a seguir, fez com que tanto a *alt-right* quanto os ultraliberais se referissem simultaneamente a pelos menos dois públicos dominantes: um à esquerda e outro à direita.

Rocha entende que o conceito de contrapúblicos pode ser frutífero “para compreender a expressão de atores que não são oprimidos socialmente, mas que se percebem marginalizados na esfera pública”. No caso dos ultraliberais, trata-se de contrapúblicos das classes média e alta, que se organizaram a partir de comunidades no *Orkut*, em um momento no qual o acesso à internet no Brasil era restrito a uma elite econômica e cultural. Apesar de sua condição privilegiada, os ultraliberais compartilham um “sentimento de marginalidade”, uma “sensação de silenciamento”, especialmente em relação aos públicos acadêmicos, que percebem como sendo “dominados culturalmente pela esquerda” e fechados para “um debate franco acerca de questões políticas e econômicas”. A ideia de que são “vítimas do esquerdismo” os diferencia tanto da esquerda que eles chamam de “comunista” ou “bolivariana”, quanto de setores à direita que consideram limitados. A defesa peessedebista de um neoliberalismo de terceira via, por exemplo, é para eles sinônimo de “esquerdis-

mo” [ROCHA, 2019, p. 125-6, 135, 153-4]. Do mesmo modo, os primeiros detratores da *Queermuseu* impuseram ao MBL um suposto “socialismo fabiano”.

Outro componente da mudança a que nos referimos é a perda por parte da esquerda do monopólio sobre a mobilização social, a partir das manifestações de 2015 em favor do *impeachment* de Dilma Rousseff, se não desde 2013. Nesse processo, os defensores radicais do livre mercado são apenas uma das “ideias-força” que organizam a mobilização, juntamente com o antipetismo e o conservadorismo moral [MESSENBURG, 2019]. Em um artigo a respeito da influência da *alt-right* sobre o bolsonarismo, Rodrigo Nunes [2020] entende que a nova extrema direita, ao assumir a posição do *troll*, logrou “posicionar-se como a voz dos desejos antissistêmicos ao mesmo tempo em que associava a esquerda [...] ao *establishment*, a uma cultura ‘*uncool*’ e ultrapassada, ao controle de pensamento”. Segundo o filósofo, o *troll* seria justamente “alguém que busca instigar reações fortes e parece se alimentar da própria capacidade de causar confrontos e expor os outros ao ridículo”. A descrição não só o aproxima do contrapúblico, como também do artista de vanguarda, por contrafação da ideia de *épater la bourgeoisie*.

No campo cultural, a ideia de uma “hegemonia esquerdista” encontra respaldo não só em Olavo

de Carvalho, como também – embora neste caso se refira a um momento particular da história do país – em Roberto Schwarz [2008 [1970], p. 71], para quem “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [em 1964], e mais, de lá para cá não parou de crescer”. Essa hegemonia, a propósito, é um dos principais fatores para o surgimento das chamadas “guerras culturais”, em resposta às conquistas por direitos civis a partir dos anos 1960 [HUNTER, 1991; HARTMAN, 2016] ou, no caso do Brasil, em resposta às conquistas da redemocratização e da Constituição de 1988 [ORTELLADO, 2014]. Como lembra Nagle [2017, p. 57], “às vezes se diz que a direita ganhou a guerra econômica e que a esquerda ganhou a guerra cultural”. Da sua perspectiva, é o reconhecimento de que a identidade cultural triunfou sobre a igualdade econômica, em termos de expectativas sociais, o que leva a direita digital a adotar uma política identitária à sua maneira, que tem “mais o espírito desbocado dos comentários em *threads* feitos pelos *trolls* do que o dos estudos bíblicos, mais *Clube da Luta* do que valores familiares”.

Para Rocha [2019, p. 132 e 165], haveria dois fatores principais condicionando a mudança em questão: uma popularização ambivalente da internet, que tanto democratiza quanto fragmenta a esfera pública, e o que Robin Celikates [2015] chama de

uma “multiplicidade de esferas públicas – mais ou menos locais, mais ou menos integradas, mais ou menos oficiais e institucionalizadas, e mais ou menos digitalizadas”. As mudanças a que a pesquisadora se refere envolvem uma crise das instituições democráticas e do sistema representativo em geral, que se aprofunda desde 2013. Nesse processo, o próprio papel mediador da esfera pública [ou das esferas públicas] entre a sociedade civil e as instituições políticas assume um funcionamento diverso, em que a legitimidade daquilo que diria respeito ao comum perde qualquer estabilidade. Certamente, a digitalização dessas instâncias – que deve ser entendida como um processo “complexo e multifacetado” [CELIKATES, 2015] – massifica os espaços de convocação, engajamento e contestação. Porém, na medida em que suas operações são incontornavelmente editadas pela economia da atenção, podem inclusive ser revertidas em favor de seus próprios adversários [NUNES, 2020].

Em sua leitura de Michael Warner, Camila Rocha [2019, p. 133] entende que “a despeito de serem subalternos ou não, [os membros de um contrapúblico] partilhariam identidades, interesses e discursos [...]”. De fato, com base nas entrevistas que realizou, os ultraliberais se percebem como “parte de uma mesma coletividade, organizada na forma de um contrapúblico”; que entre eles foi se cristalizando

“uma identidade coletiva”; que eles partilhavam “um sentimento de pertencimento”; que existia no movimento uma “sensação de família” [ROCHA, 2019, p. 136, 153, 155 e 166]. Nossa leitura, diferentemente, demonstrou que os contrapúblicos não podem ser definidos de forma substantiva, muito menos identitária; que o que eles “compartilham” é da ordem de uma performatividade; que a sua configuração “coletiva” remete a uma sociabilidade entre estranhos. Mas se, por um lado, a leitura de Rocha parece limitada pela categoria dos contrapúblicos não subalternos, por outro, sua descrição da formação e institucionalização dos contrapúblicos ultraliberais nos permite analisar com mais precisão o que Warner chama de contrapúblicos que se empenham para se tornar dominantes.

Há diferentes momentos nesse processo que não podem ser confundidos: entre apropriações do *Orkut* por jovens universitários e a ascensão de lideranças que impactaram significativamente a política nacional, a ponto de conquistarem uma centralidade para sua agenda na equipe econômica do 38º Presidente da República, não podemos ignorar a preexistência de uma rede de *think tanks* liberais disposta a oferecer apoio organizacional e financeiro à militância em formação [ROCHA, 2019, p. 125-6 e 166]. Uma das diferenças entre aquele processo e a transformação dos públicos

gay e lésbico em movimentos sociais comentada por Warner é que estes o fazem por adaptação à pragmática do discurso crítico-racional, enquanto os ultraliberais se institucionalizam radicalizando a agressividade poético-expressiva que os caracteriza enquanto contrapúblicos. Serão mais ou menos contrapúblicos por isso? Trata-se de uma agressividade indecorosa, que se julga “moralmente superior” e que, no caso do bolsonarismo, é percebida por seus apoiadores como indicativo de que o Presidente é “sincero”, “autêntico” e “verdadeiro” [ROCHA *et al.*, 2020]. Nela, entretanto, não reconhecemos a disponibilidade para modelar e ser modelado, característica dos contrapúblicos performativos e progressistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto os autores que associam os contrapúblicos a ações políticas progressistas, quanto os que, ao contrário, entendem que eles não correspondem exclusivamente a identidades subalternas, desconhecem o caráter performativo dos contrapúblicos. As razões para que isso ocorra excedem o que foi analisado neste artigo, mas supomos que a intratabilidade das formações contrapúblicas pelas estratégias de mobilização política – em função de seu caráter emergente, autoproduzido,

extrainstitucional etc. – seja um dos motivos para se relegar o performativo. Os contrapúblicos são algo de que se possa participar, mas não algo a que se possa pertencer. Logo, não podem ser agenciados nem dominados – embora eventualmente sejam, como vimos, catalisados e capitalizados. Em última análise, reconhecer o performativo implica abrir mão dos contrapúblicos como um conceito crítico-normativo *a priori*, para pensá-lo e experimentá-lo como um método capaz de descrever e analisar *a posteriori* diferentes alianças ou *assemblages* de contestação pública [THIMSEN, 2017].

Se por um lado a subalternidade deixa de caracterizar os contrapúblicos suficientemente, por outro, o performativo fornece outros critérios para descrevê-los empiricamente: o poético-expressivo, a corporeidade, a indecorosidade etc. O ponto é que esses critérios se encontram distribuídos tanto à esquerda quanto à direita do espectro político. Segundo Freya Thimsen [2017], enquanto os contrapúblicos foram pensados como subalternos, sua valência crítico-normativa andou junto com sua função analítico-descritiva. Com a disjunção dessas instâncias, a função dos contrapúblicos deixa de estar necessariamente comprometida com os valores e práticas democráticos. Analisando o trumpismo, a pesquisadora entende que esse contrapúblico contestou o modelo dominante de

financiamento das campanhas eleitorais. Contudo, ao posicionar Trump como a única solução para enfrentar a interferência plutocrática dos ricos e dos grandes conglomerados de mídia na política, o trumpismo não se comprometeu com a ampliação da democracia, no sentido do combate às injustiças sociais.

A esta altura, porém, a tentativa de restaurar a dimensão crítico-normativa dos contrapúblicos, no sentido de fazer com que o conceito se apoie sobre pressupostos democráticos, pode comprometer sua capacidade analítico-descritiva. Uma das características dos contrapúblicos, no entanto, resta como dificilmente associável aos públicos conservadores: a disponibilidade para modelar e ser modelado. Diferentemente da vontade de converter estranhos, trata-se de uma disponibilidade para se transformar entre estranhos; de uma abertura efetiva para as mais diversas e imprevistas diferenças. Mas isso tampouco se encontra facilmente associado aos públicos progressistas, ao menos enquanto movimento ou organização. Segundo Richard Sennett [2015, p. 19], “A sociedade moderna está gerando um novo tipo de caráter. É o tipo de pessoa empenhada em reduzir ansiedades provocadas pelas diferenças [...]. O objetivo da pessoa é evitar qualquer sobressalto, sentir-se o menos estimulada possível por diferenças profundas”.

Para o sociólogo, essa “socialidade” contrasta com a solidariedade, que pode basicamente se estabelecer de duas formas distintas: de cima para baixo, enfatizando a unidade, a coalizão, o consenso e a organização; ou de baixo para cima, enfatizando a inclusão, a cooperação, a reciprocidade e a informalidade. A segunda, certamente mais receptiva àquela disponibilidade para se transformar entre estranhos, não condiz com a política dos meios voltados para fins, podendo não levar a resultado algum. Daí certa incompatibilidade entre os contrapúblicos e sua institucionalização enquanto movimento social. Mais do que o poético-expressivo, é o próprio performativo que pareceria sacrificado nesse processo. Porém, quando mesmo a socialidade tende a ser suplantada por uma vontade de anulação das diferenças, é justamente aquela disponibilidade que, de algum modo, precisaria ser performada, suscitando redes em que a transformação possa existir, circular e ser compartilhada. Certamente, é o próprio conceito que se transforma nesse processo, para se tornar um conceito exposto às suas próprias diferenças internas.

NOTAS

1 Em 2016, por ocasião de nossa edição do sexto número do *Periódico Permanente*, publicação promovida pela plataforma de ação e mediação cultural Fórum Permanente, promovemos a tradução para o português da “versão abreviada” do capítulo *Publics and Counterpublics* do livro de Warner, versão esta produzida e veiculada pelo próprio autor. A tradução ficou a cargo da mediadora Ethienne Nachtigall, convidada por nós, editores, para esse fim. Disponível em <https://bit.ly/3u2Ahc4>. Acesso em 19/5/2021.

2 Todas as citações cujas referências estão em língua estrangeira têm tradução nossa.

3 Essa é a proposta de Nancy Fraser, no artigo *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy* [1990].

4 Warner emprega o termo “*drag queen*” para se referir às frequentadoras da casa. Já o livro *Casa Susanna*, editado em 2005 por Michael Hurst e Robert Swope, emprega o termo “*cross-dressers*”.

5 Distinguindo-se das noções de “público como totalidade social” [pertencente a certa nacionalidade, sociedade, estado, cidade etc.] e, também, de “públicos como formações concretas” [presentes em espetáculos teatrais, exposições de arte, sessões de cinema, procissões religiosas, protestos de rua etc.], o conceito de “públicos discursivos” deriva de experiências comunicacionais tipicamente modernas, inicialmente ligadas às culturas da imprensa e do livro. Nesse sentido, os “públicos discursivos” se autoproduzem performativamente *na relação* com textos e outros artefatos que circulam entre desconhecidos. Essa *circularidade* indefinida do discurso público é necessariamente

acompanhada por um tipo de *reflexividade*, caracterizada por citações e respostas públicas a esse mesmo discurso.

6 Essa circularidade é ilustrada por Warner com o “enigma do ovo e da galinha”: o discurso não existe senão mediante seu endereçamento a um público, que por sua vez só existe mediante a atenção dispensada ao discurso que lhe é endereçado.

7 O capítulo *Publics and Counterpublics* do livro homônimo de Michael Warner foi traduzido e editado em forma de brochura pelo MACBA, em parceria com a Universidade Autônoma de Barcelona, no ano de 2008.

8 O episódio de seu fechamento foi sucedido por uma série de outros eventos, em diferentes cidades brasileiras [Campo Grande, Jundiá, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza, Vitória, Brasília], chegando à condução coercitiva do curador da exposição em 08 de novembro do mesmo ano, mediante requerimento aprovado pela CPI dos Maus-tratos. Nesta seção, abordaremos o caso *Queermuseu* com um propósito particular, interessado em demonstrar sua circularidade e reflexividade, sem a pretensão de discuti-lo exaustivamente. Outros aspectos do mesmo caso foram discutidos em textos nossos anteriores [ver HONORATO, 2019; SILVA, 2018].

9 As obras são: *Cena de interior II* [1994], de Adriana Varejão; *Travesti da lambada e deusa das águas* [2013] e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* [2013], de Bia Leite; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* [1996], de Fernando Baril; e *Et Verbum* [2011], de Antonio Obá.

10 Exemplo recente dessas consequências é a aprovação de projeto pela Câmara Legislativa do Distrito Federal, proibindo a nudez em exposições realizadas nessa unidade federativa [CRUZ, 2020].

11 A primeira tentativa de remontagem da exposição na cidade do Rio de Janeiro, prevista para o Museu de Arte do Rio

[MAR], fora vetada com traços de desdém pelo então Prefeito Marcelo Crivella. A transferência da exposição para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, instituição ligada ao governo do estado, contou com campanha de financiamento coletivo amplamente encampada pela sociedade civil.

12 Entrevistando Kim Kataguirí, um dos líderes do MBL, sobre a adoção das guerras culturais pelo movimento, a jornalista Anna Virginia Balloussier [2017, grifo nosso] transcreve: “Esse distanciamento [em relação à moral, aos costumes, às tradições], segundo ele [Kataguirí], ‘levou a uma derrota política acachapante para a direita, porque as pessoas, antes de se preocuparem com o que é economicamente viável, se preocupam com o que é justo. A gente esqueceu de focar no discurso da justiça – que o MBL trouxe de volta para o *liberalismo e o conservadorismo brasileiros*’”. Mais uma vez, o caso *Queermuseu* demonstra essa associação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. Une fatigue de la démocratie. In GEISELBERGER, Heinrich [ed.]. *L'âge de la régression*. Paris: Gallimard, 2017, p. 17-37.
- BALLOUSSIER, Anna Virginia. Moral e costumes entram em foco em congresso do MBL. *Folha de São Paulo*, 11 nov. 2017. Disponível em <https://bit.ly/3oDKFoF>. Acesso em 8/12/ 2020.
- CANCLINI, Nestor García. *A Sociedade sem Relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CELIKATES, Robin. Digital publics, digital contestation: a new structural transformation of the public sphere? In CELIKATES, Robin; KREIDE, Regina; WESCHE, Tilo [org.]. *Transformations of democracy. crisis, protest and legitimization*. London: Rowman & Littlefield International, 2015, p. 159-75.
- CRUZ, Carolina. Câmara Legislativa aprova projeto que proíbe nudez em exposições culturais públicas no DF. *G1 DF*, 18 ago. 2020. Disponível em <https://glo.bo/37BcHdz>. Acesso em 25/11/2020.
- ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE. *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Organização, curadoria e textos de Gaudêncio Fidelis. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.
- FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, n. 25/26, p. 56-80, 1990. Disponível em <https://bit.ly/3oLvXMv>. Acesso em 8/12/2020.
- Cayo Honorato e Diogo de Moraes Silva, *Mudança estrutural dos contrapúblicos em face a controvérsias artístico-culturais*.

FRASER, Nancy. Néolibéralisme progressiste contre populisme réactionnaire: un choix qui n'en est pas un. In GEISELBERGER, Heinrich [ed.]. *L'âge de la régression*. Paris: Gallimard, 2017, p. 60-77.

GEISELBERGER, Heinrich [ed.]. *L'âge de la régression*. Paris: Gallimard, 2017.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HARTMAN, Andrew. *A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

HOLM, Malin. *The Rise of Online Counterpublics? The limits of inclusion in a digital age*. Uppsala, 2019. PhD Thesis, Uppsala University: Department of Government. 246 pp.

HONORATO, Cayo. Mediação cultural em meio às controvérsias. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, p. 99-113, 2019. Disponível em <https://bit.ly/2SXitSZ>. Acesso em 19/5/2021.

HUNTER, James Davison. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. New York: Basic Books, 1991.

LAKOFF, George. *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2002.

MESSEMBERG, Débora. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. In ROCHA, Camila; SOLANO, Esther [org.]. *As direitas nas redes e nas ruas: a crise política no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2019, p. 175-213.

MISHRA, Pankaj. La politique à l'ère du ressentiment. Le sombre héritage des Lumières. In GEISELBERGER, Heinrich [ed.]. *L'âge de la régression*. Paris: Gallimard, 2017, p. 171-194.

NACHTWEY, Oliver. La dé-civilisation. Sur les tendances régressives à l'œuvre dans les sociétés occidentales. In GEISELBERGER, Heinrich [ed.]. *L'âge de la régression*. Paris: Gallimard, 2017, p. 217-236.

NAGLE, Angela. *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester; Washington: Zero Books, 2017.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993 [1972].

NUNES, Rodrigo. Alvim errou a mão na trollagem nazi inspirada na direita dos EUA. *Folha de São Paulo*, 21 jan. 2020. Disponível em <https://bit.ly/3lVOW4U>. Acesso em 8/12/2020.

NUNES, Rodrigo. Por uma política de contracafetinagem. *Mesa*, Rio de Janeiro, n. 3, mai. 2015. Disponível em <https://bit.ly/2VRQhPF>. Acesso em 28/11/2020.

ORTELLADO, Pablo. Guerras culturais no Brasil. *Le Monde Diplomatique*, 01 dez. 2014. Disponível em <https://bit.ly/33U5STr>. Acesso em 8/12/2020.

ORTELLADO, Pablo. Conservadores temem entregar a família aos quatro cavaleiros do apocalipse. *Folha de São Paulo*, 2/1/2018. Disponível em <https://bit.ly/3oxn5tr>. Acesso em 28/11/2020.

REPA, Luiz Sérgio. Sobre o conceito habermasiano de esfera pública. *Número*, São Paulo, v. 6, 2005. Disponível em <https://bit.ly/3grQXoA>. Acesso em 3/12/2020.

RIBALTA, Jorge. Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. *Transform*, EIPCP, 2004. Disponível em <https://bit.ly/39VtP0e>. Acesso em 28/11/2020.

ROCHA, Camila. “Imposto é roubo!” A formação de um contrapúblico ultraliberal e os protestos pró-*impeachment* de Dilma Rousseff. In ROCHA, Camila; SOLANO, Esther [org.]. *As direitas nas redes e nas ruas: a crise política no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2019, p. 123-74.

ROCHA, Camila; RIBEIRO, Marcio Moretto; MEDEIROS, Jonas. O contrapúblico bolsonarista e o negacionismo da pandemia. *Novos Estudos*, 10 jul. 2020. Disponível em <https://bit.ly/3oyzs8F>. Acesso em 8/12/2020

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

SENNETT, Richard. *Juntos*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SHEIKH, Simon. A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship. In HLAVAJOVA, Maruaa; HOSKOTE, Ranjit [ed.]. *Future Publics [The Rest Can and Should Be Done by the People]: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht: BAK basis actuele kunst, 2015, p. 232-63.

SHEIKH, Simon. No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos. *Urbânia*, São Paulo, n. 3, p. 127-35, 2008.

SHEIKH, Simon. Sobre a produção de públicos ou arte e política em um mundo fragmentado. In CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel [org.]. *Arte para a educação / educação para a arte*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 74-88.

SILVA, Diogo de Moraes. Públicos controversos – entrevista com Daniela Labra. *Políticas Culturais em Revista*, v. 11, n. 1, p. 168-196, 2018. Disponível em <https://bit.ly/2RuZCOR>. Acesso em 19/5/2021.

TAVARES, Flávia; AMORIM, Daniele. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. *Época*, 15 set. 2017. Disponível em <https://glo.bo/3qB9X8B>. Acesso em 8/12/2020.

THIMSEN, Freya. Did the Trumpian Counterpublic Dissent Against the Dominant Model of Campaign Finance? *Journal of the European Institute for Communication and Culture*, v. 24, 2017, p. 267-83. Disponível em <https://bit.ly/37GiRZQ>. Acesso em 8/12/2020.

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2005.

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics with Michael Warner – Conversations with History*. University of California Television, 7/5/2018. 53 min. Entrevista concedida a Harry Kreisler. Disponível em <https://bit.ly/3mX987W>. Acesso em 14/10/2020.

RESENHA

COMPARTILHAR A MESA. DESIGN CENTRADO EM PESSOAS PARA RECURSOS MUSEOGRÁFICOS EDUCATIVOS

Sharing the table. Human centered design as educational museographic resources

Compartir la mesa. Diseño centrado en personas para recursos museográficos educativos

[Resenha do artigo de Nayeli Zepeda Arias publicado em DAT Journal, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 129-139, 2020]

> Bruna L. Estevão da Silva [Universidade Anhembi Morumbi, Brasil]*

(Submetido: 28/1/2021;
Aceito: 13/5/2021;
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:
SILVA, Bruna L. Estevão da. Compartilhar a mesa. Design centrado em pessoas para recursos museográficos interativos - Resenha. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 345-349, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48996>]

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Bruna L. Estevão da Silva

RESUMO

Resenha do artigo Compartilhar la mesa. Diseño centrado en personas para recursos museográficos educativos, de Nayeli Zepeda Arias, historiadora da arte, mestre em museografia interativa e didática e coordenadora do NodoCultura.

PALAVRAS-CHAVE design centrado nas pessoas, Design Thinking, recursos educacionais, visitantes, usuários, educação em museus

ABSTRACT

Review of the article Sharing the table. Human centered design as educational museographic resources, written by Nayeli Zepeda Arias, art historian, interactive and learning museology specialist and coordinator of NodoCultura.

KEYWORDS human-centered design, Design Thinking, educational resources, visitors, users, museum education

RESUMEN

Revisión del artículo Compartir la mesa. Diseño centrado en personas para recursos museográficos educativos, escrito por Nayeli Zepeda Arias, historiadora del arte, experta en museología interactiva y coordinadora de NodoCultura.

PALABRAS CLAVE diseño centrado en personas, Design Thinking, recursos educativos, visitantes, usuarios, educación en museos

*Bruna L. Estevão da Silva é mestranda em design pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: estevao.bruna@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2400-2284>

Historiadora de Arte pela Universidade Ibero-Americana e Mestre em Museografia Interativa e Didática pela Universidade de Barcelona, Nayeli Zepeda Arias colabora há mais de dez anos com instituições públicas e privadas no México e nos Estados Unidos. Além de coordenar o NodoCultura, coletivo multidisciplinar que explora práticas comuns e dissidentes em museus, integra o Museu Empathetic, iniciativa dedicada à construção de museus diversos, equitativos, acessíveis e inclusivos.

Neste artigo, a autora se refere ao museu como uma mesa, um lugar de comunhão, onde cada participante leva seu prato e todos compartilham a ceia, de modo que a mesa se torna o espaço onde se desenvolvem atividades sociais, comunitárias e também de pertencimento — é preciso enfatizar a importância do pertencimento, pois o visitante que não se sente pertencente à uma determinada comunidade ou espaço não demonstra interesse na preservação e participação das atividades ali exercidas. Logo de início, a autora afirma que a mesa está aberta e todos são bem-vindos e capazes de contribuir e apreender, de modo que é necessário reaprender com o visitante para, então, construir um novo museu. Ela afirma que as desigualdades socioeconômicas perdem a importância quando se compartilha a mesa dentro de um contexto cotidiano e as diferenças não restringem as formas de in-

teração, mas evidenciam ainda mais tais trocas. O design centrado em pessoas é apresentado como uma estratégia para compartilhar a mesa com os visitantes e estabelecer processos colaborativos na construção do museu.

O museu do século XXI transcende as funções básicas de preservar, conservar, expor e pesquisar, e torna-se parte da dinâmica cultural das cidades. Dessa forma, estratégias como a curadoria educacional, a mediação e a integração de outras práticas, como o design centrado em pessoas, apresentam o museu como um local crítico, consciente, transparente e inclusivo, oferecendo ao visitante a oportunidade de experienciar e interagir com o espaço e os outros visitantes. Segundo a autora, compartilhar a mesa e criar relações democráticas dentro do museu é mais do que criar ferramentas que valorizam a participação do público. O design centrado em pessoas parte de uma abordagem empática e está ligado ao design participativo e co-design, que se baseia na investigação, no conhecimento profundo dos usuários e em suas formas de interagir e construir significado; esta abordagem está ligada ao *design thinking*, um processo crítico e criativo que possibilita a organização de ideias e a busca por conhecimento. No artigo, assim como na abordagem do *design thinking*, a autora divide o processo em quatro fases: inspiração, idealização,

implementação e avaliação. Contudo, a definição dos problemas também é considerada como uma fase do *design thinking*.

Em *Inspiração: empatia como hábito*, a autora avalia que o design centrado em pessoas pode valer-se de estratégias como empatia, observação, monitoramento. A empatia no âmbito museológico esclarece os propósitos. Na inspiração, devemos percorrer os espaços por onde passam os visitantes e ouvi-los, para conhecer e aprender sobre suas dificuldades e diferenças, para, então, propor um projeto acessível.

A segunda fase do processo é intitulada como Idealização: o design como investigação, que se encarrega de interpretar e explicar as narrativas anteriormente encontradas, assim como contextualizar e estabelecer os caminhos para desenvolver os recursos museológicos e educativos. A fim de exemplificar, a autora discorre sobre um Sprint realizado no museu de Phoenix em 2016, no qual, em um dia, foi desenvolvido um guia impresso na tentativa de desmistificar a visita ao museu; foi perguntado por que as pessoas visitam os museus e porque tiram selfies. A resposta era para constar que eles estiveram ali. Como resultado, foram impressas duzentas cópias dos guias com a inscrição “*I’m here*” para fazer uma avaliação pública.

A terceira fase, Implementação: da ideia ao protótipo, a autora afirma que a elaboração e uso de protótipos é uma proposta de desenvolvimento museográfico iniciada nos museus de ciência. Os museus são incubadoras controladas onde se experienciam elementos museográfico, cujo o propósito é provar a relevância de ideias e projetos. Para demonstrar a implementação de protótipos, a autora apresenta dois exemplos que, através da experiência, basearam-se na participação do público: o Exploratorium de San Francisco [EUA, 1970] e o Papalote Museu del Nino [Cidade do México, 1992].

A última fase, Avaliação: Aprender Juntos, determina que avaliar os recursos museográficos educativos requer observação, escuta e, invariavelmente, empatia e, portanto, ação. A avaliação possibilita que a aprendizagem seja constante e dinâmica. A autora cita a reforma da galeria da história da Califórnia, no museu de Oakland, como um exemplo de avaliação. Os organizadores do museu convocaram um grupo formado por profissionais vinculados ao museu e visitantes assíduos para captar feedback e comentários – por meio de protótipos, entrevistas, encontros de grupo e pesquisas – e foi implementado um programa específico para revisar esses recursos e diretrizes para seu desenvolvimento.

Finalmente, a autora encerra o artigo afirmando que se queremos que as mudanças sejam duradoras e que a instituição museológica seja realmente relevante e social, é preciso partilhar a autoridade e dar ao visitante um espaço a mais à mesa, pois é na diversidade que somos capazes de aprender contribuir, reaprender, construir, e reconstruir a nós mesmos.

CONSIDERAÇÕES

O ideal de museu do século XXI não se encaixa mais nos padrões previamente estabelecidos. Os espaços museológicos vêm se tornando locais de aprendizagem, participação e convivência das cidades. Dado que os museus são espaços privilegiados de educação não formal e são importantes na formação de todos no campo da cultura, o espaço museológico se reafirma como intersecção entre os elementos de um triângulo – território, patrimônio e sociedade –, que culmina no diálogo entre diferentes camadas sociais, econômicas e políticas. O museu participativo se respalda em vínculos cognitivos e afetivos com o visitante, e sua transformação se dá a partir da empatia. Convidar o público a contribuir com a criação da narrativa do museu, ou como a autora coloca: dar um lugar à mesa, ratifica o processo de mudança, tornando-o um espaço mais

inclusivo e plural. Contudo, deve haver intenção na mediação, é necessário conhecer profundamente o visitante, se colocar em seu lugar e não criar suposições. O design centrado em pessoas é uma abordagem que viabiliza a co-criação e a construção colaborativa da narrativa que, por sua vez, resulta em ações efetivas por parte do museu para tirá-lo do espectro de templo de elitismo cultural. Ao passo que se as necessidades do público mudam, o mesmo deve acontecer com os próprios museus.

O Museu da Imigração, localizado em São Paulo, é um exemplo de instituição brasileira que desenvolve iniciativas de mediação voltadas à empatia, aplicando a abordagem do design centrado em pessoas. A exposição permanente conta a história da imigração em São Paulo, por meio de objetos e depoimentos de pessoas vindas de todo o mundo. A exposição virtual “Viagem, sonho e destino” – derivada de uma exposição itinerante – apresenta histórias sobre os imigrantes que contribuíram para formação de São Paulo. A exposição constrói sua narrativa a partir de registros fotográficos e relatos da população, apresentando o caminho destes imigrantes desde o porto de Santos até a Hospedaria de Imigrantes do Brás, com o objetivo de mostrar sua trajetória e o meio do caminho entre a vida que ficava para trás e a que estava por vir. <

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS, Nayeli Z. Compartir la mesa. Diseño centrado en personas para recursos museográficos educativos. *Dat Journal*, v. 5, n. 2, p.129-139, 2020.

BIRKETT, Whitney B. *To infinity and beyond: a critique of the aesthetic white cube*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Museum Professions. Seton Hall University, May 2012.

OLIVEIRA, G., *O museu como um instrumento de reflexão social*, MIDAS [online], 2|2013, posto online no dia 01 abril 2013, consultado dia 10/11/2020 URL: <http://midas.revues.org/222>; DOI: 10.4000/midas.222 Museu da Imigração. Disponível em: <http://www.museudaimigracao.org.br/exposicoes/virtuais/viagem-sonho-e-destino>. Acesso em 15/12/2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

REITOR

ANTONIO CLAUDIO LUCAS DA NÓBREGA

VICE-REITOR

FÁBIO BARBOZA PASSOS

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO

ANDREA BRITTO LATGE

PRÓ-REITORA DEGRADUAÇÃO

ALEXANDRA ANASTÁCIO MONTEIRO SILVADI

DIRETORIA DO INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

FLÁVIA CLEMENTE DE SOUZA

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

CLARISSA SCHMIDT

COORDENADOR DO PPG EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

JORGE VASCONCELLOS

VICE-COORDENADOR DO PPG EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

RICARDO BASBAUM

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO

ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

LINHAS DE PESQUISA

Corpo - Cena - Crítica da Representação

Experiência - Conceito - Sonoridades

Lugar - Política - Institucionalidades

CORPO DOCENTE PERMANENTE

ANA BEATRIZ CERBINO

ANA PAULA KIFFER

ANDREA COPELIOVITCH

GABRIELA LÍRIO

GIULIANO OBICI

JORGE VASCONCELLOS

LEANDRO MENDONÇA

LIGIA DABUL

LUCIANO VINHOSA

LÚCIO AGRA

LUIZ GUILHERME VERGARA

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

MARTHA RIBEIRO

PAULO KNAUSS

RICARDO BASBAUM

TANIA RIVERA

TATO TABORDA

VIVIANE MATESCO

WALMERI RIBEIRO

PROFESSORES COLABORADORES

JESSICA GOGAN

MARIA ALICE POPPE

MARIANA PIMENTEL

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]

Revista Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense [2021, 352p., 21 cm, il.].

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, jul./dez. 2021. [Editor: Luiz Sérgio de Oliveira].

[Dossiê - Folhas secas: memória política da floresta - Organização: Ana Carolina Prudente Nascimento e Augusto Melo Brandão].

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 [online]

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura

