

farol

Verão de 2025-2026
Volume 21, Número 33

Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo
ISSN 1517 - 7858



farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – Ano 21, Número 33 – Vitória : Centro de Artes / UFES, verão 2025-2026.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos. 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Data, Volume 21, Número 33
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Editores

Aparecido José Cirillo
Angela Grando

Editores de Seção

Léa Araujo
Rodrigo Hipólito
Angela Grando

Capa e Diagramação

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Detalhe de "Fora!" (série Pinturas com cacetete), de Artiom Loskutov. , 2024.

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I
Vitória, ES. CEP 29.075-910
revistafarolppga@gmail.com

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-Reitor

Sonia Lopes Victor

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Renata Gomes Cardoso
José Eduardo Costa e Silva

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

8 Apresentação

ENSAIOS

- 12 “Een merkwaardig misverstand”: Postcolonial reflections on Hoepla
Janna Schoenberger

SEÇÃO TEMÁTICA

- 28 O comum: “imediato-universal”?
Stéphane Huchet
- 42 O ativismo na Rússia no século XXI e as retóricas do absurdo
Cristina Antonioevna Dunaeva
- 60 Corpos em Foco: dez anos de prática fotográfica com as travestis de Roraima
Elisangela Martins
- 73 Lote Bravo: memória, luto e vulnerabilidade no trabalho de Teresa Margolles
Sheila Cabo Geraldo, Karenn Amorim
- 87 Tampouco o chão mente
Márcia Braga
- 100 Ativismo artístico e o (re)encantamento do mundo
Luiz Sérgio de Oliveira
- 114 Pictográficas e pictóricas: a arte de rua na história da arte
Elisa de Souza Martinez
- 143 Fins Comuns: tentativas do ser artista
Léa Araujo, Angela Grando

ARTIGOS

- 156 A preservação da memória institucional através de acervos fotográficos
Rosa da P. F. da Costa, Thiago G. de Oliveira, Rayra da S. Föeger, Margarete F. de Moraes
- 173 O laboratório Casa Río e seu arquivo de vozes *del Plata*
Paola Fabres

- 188** **Monumento a Fernand Deligny**
Gabriel Bonfim, Guilherme Bruschi Frizzo
- 208** **(Re)criando rituais: considerações sobre arte, judaísmo e feminismo**
Viviane Gueller
- 221** **Gênese e expansão do coletivismo artístico brasileiro no início dos anos 2000**
Pedro Caetano Eboli Nogueira
- 239** **¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza: trincheiras do visível**
Bárbara Mol
- 256** **Mierle Ukeles, arte de manutenção e o contra-feitiço da mercadoria**
Ricardo Cabral Pereira
- 267** **Hans Haacke: Retrospectiva**
André Arçari

TRADUÇÃO

- 289** **“Um Curioso Mal-entendido”: reflexões pós-coloniais sobre Hoepla**
Janna Schoenberger
Tradução: Léa Araujo
- 305** **Normas de publicação**

APRESENTAÇÃO

Apresentação

A revista Farol estabeleceu-se como um importante instrumento para a disseminação entorno da arte e da cultura numa perspectiva que se crê de resistência ao esmagamento pelos discursos dominantes e que propõe novas leituras e novas redes de conhecimento.

O dossiê temático desta edição, **Fins possíveis: desvios contemporâneos e os artistas – do – comum**, propõe novas leituras que, em sua convergência, constituem uma rede de sentidos, integrada a uma nova paisagem e as tensões que circundam o “comum” nas artes. Desde reflexões acerca do próprio termo e suas implicações na contemporaneidade, às expressões que evocam modos de olhar; assim, produzir e repensar questões intrinsecamente ligadas ao campo artístico, abrindo-se a potenciais diálogos com a sociedade. A renovação constante do contemporâneo, observável em curtos intervalos de tempo, ancora-se em pressupostos oriundos de períodos anteriores. Nesse movimento circular, situam-se múltiplos *fins*, que vem e vão. Nesse redemoinho histórico, o sistema que coopta as realizações artísticas favorece, por um lado, o esvaziamento e, por outro, as novas construções. Ao longo dos anos, ações e práticas artísticas buscam brechas em um campo no qual até mesmo pequenas fissuras são facilmente contornáveis, tornando-se parte da lógica que pretendiam combater, transformando o conflito em consenso e o campo das artes em uma permanente disputa. Ao privilegiar o conflito, esta edição opta pela pluralidade de abordagens e pela observação atenta daquilo que se insinua nas fissuras do contemporâneo, sob os degraus da crítica, da prática, e do historicismo.

O texto de Janna Schoenberger, “Een merkwaardig misverstand”, parte de pressupostos que refletem sobre a exposição televisiva da dura realidade dos molucanos na década de 1960. Ignorados antes e depois dessa exposição midiática pela sociedade e pelo governo, ofuscados pela comoção pública gerada pela exibição performática de Phil Bloom, marcada por sua aparição nua segundos antes da transmissão da trágica entrevista. Nessa edição o texto ganha tradução de Léa Araujo sob o título “Um curioso mal entendido”.

Stéphane Huchet em “O comum: “imediato-universal?”” retoma conceitos desenvolvidos em sua publicação *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte*, atravessando décadas e consolidando uma sólida e organizada constelação crítica em torno da noção do comum, cujo ideal, sociologicamente fundamentado na ideia de proximidade com a vida cotidiana, veicula ainda uma visada universalizante.

A práxis artística protagoniza os artigos que se seguem, afirmando-se como campo de experimentação crítica e de produção de sentido. “Em Corpos em Foco”, Eli Macuxima apresenta uma década de ações que articulam a fotografia a temas que a sociedade insiste em invisibilizar, neste caso, as travestis de Roraima, em

favor não apenas da visibilidade, mas também da resistência e da partilha estético-política, em diálogo com os aportes teóricos de Jacques Rancière e Judith Butler.

Esse mesmo arcabouço conceitual é retomado por outras autoras, como no texto, de Sheila Cabo e Karenn Amorim, que tece uma abordagem articulando memória, luto e vulnerabilidade em “Lote Bravo”, trabalho da artista mexicana Teresa Margolles”. A obra em questão se trata de uma impactante instalação referente aos feminicídios em Ciudad Juárez, como um dispositivo sensível-político de memória.

Relações entre imagem e violência reaparecem no poético texto de Marcia Braga, “Tampouco o chão mente”, título da instalação participativa desenvolvida por Braga a partir de processos colaborativos entre o coletivo Balcão da Cidadania e um grupo de mulheres em situação de privação de liberdade no Presídio Estadual Feminino Madre Pelletier.

O ativismo artístico no contexto russo contemporâneo é abordado por Cristina Dunaeva em “O ativismo na Rússia no século XXI e as retóricas do absurdo”, com as poéticas do absurdo e a ironia como fio condutor, Dunaeva apresenta um desenrolar de um novelo que permanece em movimento, parte das vanguardas históricas do Leste Europeu e permanece em presente diálogo com a arte conceitual e contemporânea.

Luíz Sérgio de Oliveira, em “Ativismo artístico e o (re)encantamento do mundo”, traça uma precisa genealogia que oferece ao leitor percursos possíveis e compreensão da produção ativista contemporânea, sobretudo com ênfase nas práticas nomeadas como “arte comunitárias”.

Elisa de Souza Martinez, em “Pictográficas e pictóricas: a arte de rua na história da arte”, observa a ocupação do espaço público, protegido por leis de tombamento, do Plano Piloto de Brasília, com obras de arte cuja intensidade se intensificou a partir dos anos 1980, com ênfase na ampliação ilimitada do repertório de técnicas para a realização de murais a céu aberto.

Em “Fins Comuns” o texto, assinado por Léa Araujo e Angela Grando, evidencia o comum a partir de uma abordagem que não se restringe aos parâmetros contemporâneos. O artigo investiga os fins das artes e os estatutos que configuram o ser artista, tomando como ponto de partida as especificidades das práticas dos chamados artistas do comum, conforme problematizadas pelo historiador da arte Stéphane Huchet (2023).

Assim, esses pesquisadores abordam a proposta temática a partir de perspectivas singulares, evidenciando a ampla gama de desvios, aproximações e atravessamentos que podem ser percorridos pelos múltiplos modos de leitura e investigação. Trata-se de um campo inesgotável de diálogos possíveis, que se mantém – e continuará a se manter – em permanente disputa. O olhar atento, a disposição em partilhar visões críticas e o consistente referencial mobilizado por cada contribuição revelam-se fundamentais para a construção coletiva deste dossiê.

Se o dossiê temático estrutura um campo mais específico de reflexão, a seção aberta da *Farol*, tradicionalmente, amplia esse horizonte ao acolher abordagens plurais e investigações críticas diversas. Por conseguinte, se desenvolvem artigos que problematizam distintos aspectos do campo das artes, reafirmando o compromisso da revista com a produção de pensamento em permanente diálogo e tensão.

No artigo “A preservação da memória institucional através de acervos fotográficos” de Rosa da Costa, Thiago Oliveira, Rayra Föeger e Margarete Moraes, a memória é apresentada como ponto de tensão entre a instituição e gestores, especialmente no que se refere a preservação imagética. Práxis, memória comunitária e questões socioambientais aparecem em “O laboratório Casa Río e seu arquivo de vozes del Plata” de Paola Fabres. Gabriel Bonfim e Guilherme Frizzo propõem uma escrita performática para expor realidades sistêmicas no ensino de artes em “Monumento a Fernand Deligny”. Viviane Gueller subverte a tradição ao tratar questões relativas à maternidade na recriação de um ritual judaico em “(Re)criando rituais: considerações sobre arte, judaísmo e feminismo”. O texto de Pedro Nogueira, “Gênese e expansão do coletivismo artístico brasileiro no início dos anos 2000”, debruça-se sobre as práticas colaborativas, as residências artísticas e as ações ativistas, junto aos movimentos de luta por moradia. A obra de Teresa Margolles é abordada por Bárbara Mol em “¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza. Trincheiras do visível.” Em uma abordagem sequencial das micropolíticas, Ricardo Pereira analisa obras de Mierle Ukeles em “Mierle Ukeles, arte de manutenção e o contra-feitiço da mercadoria”, ao refletir sobre aberturas de espaços de visibilidade no campo das artes. Em diálogo com o dossiê temático, o artigo de André Arçari, “Hans Haacke: Retrospectiva”, consolida esta seção lançando luz sobre a coerência metodológica que atravessa mais de seis décadas da produção de Haacke – a crítica ao poder corporativo e político, a exposição dos mecanismos, a memória histórica e a responsabilidade democrática.”

Somos, assim, gratos pela oportunidade de apresentar esses trabalhos na 33ª edição da revista *Farol*. Este conjunto de artigos permite de estabelecer uma teia de relações em torno da implicação da arte e da sua dimensão política, atravessando perspectivas, tensões e dissensos na construção de um território plural. Convidamos o leitor a percorrer esse caminho e, em cada texto, ampliar possibilidades de reflexão e pensamento crítico, em consonância com o diálogo aberto que orienta a trajetória da revista. Boa jornada!

Editores
Verão de 2025

ENSAIO

“Een merkwaardig misverstand”: Postcolonial reflections on Hoepla

“Um Curioso Mal-entendido”: reflexões pós-coloniais sobre Hoepla

Janna Schoenberger
(Amsterdam University College)

Publicado originalmente em: SCHOENBERGER, Janna. “‘Een Merkwaardig Misverstand’: Postcolonial Reflections on Hoepla.” *Stedelijk Studies Journal* 14 (2024). <https://doi.org/10.54533/>. This contribution is licensed under a CC BY 4.0 license.

Abstract: This article is based on a Dutch television event from the 1960s. In a dark humor program, the first nude woman was shown on Dutch television; however, its impact overshadowed the subsequent event, the demonstration of a reality made invisible on Dutch soil: the Moluccans residing in the country. The ignorance and unpreparedness of those involved in the interview, and the surreal nature of the living conditions of Indonesian immigrants after the violent process of Dutch colonization in Indonesia, are discussed. This “event” on the television program Hoepla is developed in the article from the perspective of Ludic Conceptualism, a terminology coined by Dr. Schoenberger and applied to the artistic trend strongly present in the Netherlands between the 1960s and 1970s.

Keywords: Indonesia; ludic; media; post-colonialism.

Resumo: O presente artigo tem como base um acontecimento televisivo holandês da década de 1960. Em um programa de humor ácido, a primeira mulher nua foi mostrada na televisão holandesa, contudo, sua repercussão obliterou o seguimento posterior, a demonstração de uma realidade invisibilizada em solo holandês, os Molucanos residentes no país. O desconhecimento e despreparo dos envolvidos na entrevista, o caráter surreal das condições de vida de imigrantes indonésios após o violento processo de colonização holandesa na Indonésia. Tal “acontecimento” no programa televisivo Hoepla é desenvolvido no artigo a partir da perspectiva do Conceitualismo Lúdico, terminologia cunhada pela Dra. Schoenberger e aplicada a vertente artística fortemente presente na Holanda entre as décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Indonésia; lúdico; mídia; pós-colonialismo.

DOL: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51417>

The second episode of *Hoepla*, an experimental cultural television program, aired on October 9, 1967, leading to a public outcry for broadcasting a naked woman—the artist Phil Bloom—on Dutch national television for the first time. The segment immediately following, titled “Een merkwaardig misverstand” (A curious misunderstanding), was an interview with members of the disbanded Dutch colonial army, essentially in exile in the Netherlands. Despite the segment’s contentious subject matter, addressing a national failure in the postcolonial period, this part of the show received almost no attention, noteworthy in contrast to the tremendous focus on Bloom.

Hoepla producers ventured into the Dutch countryside to interview former members of the KNIL (*Koninklijk Nederlands Indisch Leger* or Royal Netherlands East Indies Army), an important part of the colonial army who enforced Dutch rule in what is now Indonesia. After the Netherlands recognized an independent Indonesia in 1949, these South Moluccan soldiers were evacuated in 1951 for their safety and then dismissed from service, in effect abandoned by the Dutch government. They were shuttled to enclaves in the Dutch countryside that lacked running water or electricity.¹ Whereas the government considered the KNIL’s duty complete, in the 1967 interview the KNIL members still wore their uniforms and believed they worked for the Dutch military, ultimately expecting the Dutch to fulfill their promise of supporting an independent Republic of South Molucca (RMS). This article will explore the KNIL interview and suggest why it has been largely ignored, especially in comparison to the overwhelming response of the broadcast of a naked woman. The “curious misunderstanding” of the interviewer, producers, and audience traces back to deeply embedded sexism, prejudice and ignorance, and, finally, the subtle, indirect critique characterizing artistic production in the Netherlands in the 1960s.

Avant-garde Dutch television programming belongs to the playful experiments in conceptual art, popular in the 1960s, that can best be described as *Ludic Conceptualism*.² This refers to works of Conceptual art that are markedly distinct from the examples of Conceptualism associated with the dry tautological practices as seen, for example, in work by Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, and Art & Language. In the Netherlands in the 1960s, playful art flourished, and its source traces back to Johan Huizinga’s *Homo Ludens: A Study of the Play-Element*

1 Two noteworthy sites initially housing former KNIL members include transit camps in operation during World War II, Camp Vught and Camp Westerbork. Iris van Ooijen and Ilse Raaijmakers, “Competitive or Multidirectional Memory? The Interaction between Postwar and Postcolonial Memory in the Netherlands.” *Journal of Genocide Research* 14, no. 3–4 (2012): 463–483; Rami Khalil Isaac and Erdiç Çakmak, “Understanding visitor’s motivation at sites of death and disaster: the case of former transit camp Westerbork, the Netherlands” *Current Issues in Tourism* 17, no. 2 (2014): 164–179.

2 I coined this term in my doctoral dissertation. Janna Schoenberger, “Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959–1975” (PhD diss., The Graduate Center, CUNY, 2016).

in *Culture* (1938).³ Huizinga's controversial central thesis is that civilization "arises in and as play, and never leaves it."⁴ Key elements from Huizinga's definition of play, as seen in the work by Ludic Conceptualists, include the voluntary nature of play (the absence of coercion or obligation), a delineated space and time, play's parallel existence to everyday life, purposelessness, the simultaneous occurrence of seriousness and fun, and absurdity. Notably, playful art incorporated social criticism that was oblique: in fact, such art was often impactful due to an open and non-dogmatic questioning that avoided polemicism. For example, the continued presence of bikes on Dutch streets can, in part, be traced to the performative critique in the 1960s of the burgeoning car culture.⁵ Finally, Ludic Conceptualism flourished, in part, due to an overwhelming governmental support of artistic endeavors, including prime-time television programs that pushed the boundaries of art and brought the avantgarde directly into millions of homes.⁶ *Hoepla* is a key example of Ludic Conceptualism, demonstrating a playful critique of Dutch society. In the broadcast episodes, the makers utilized parody and irony, and they tried to push boundaries with an open and indirect critique that sparked conversations. *Hoepla* also demonstrates that oblique critique leaves the possibility for misunderstanding.

The television series *Hoepla* (1967–1968) is the best-known experiment in avant-garde Dutch television from the 1960s. Only three episodes were aired in 1967: on July 28, October 9, and November 23. A fourth episode, recorded and scheduled to appear on January 8, 1968, was never broadcast because the program had become too directly critical of Dutch culture. That is, the success of the programming was dependent upon the balance of playful art with serious social messaging via indirect critique. In this way, the aired episodes fit firmly within the bounds of Ludic Conceptualism.

Hoepla deployed humor to aim lighthearted gibes at traditional, normative Dutch culture, yet it did not only find fault; each hour-long show also featured contemporary artists and musicians. Topics included pop music, fashion, drugs, sex, and art. Artist Wim T. Schippers, photographer Wim van der Linden, and filmmakers Hans Verhagen and Trino Flothuis produced the episodes. Verhagen spoke about their aims: "We accept no standards, morals, decency, taboos, good taste, those

3 The book first appeared in Dutch as *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1971), ix.

4 Huizinga, *Homo Ludens*, 173.

5 For more detail, see Schoenberger, "Ludic Conceptualism" and the discussion of Robert Jasper Grootveld's cooperation with the anarchist group Provo.

6 As I argue in my doctoral dissertation, the support of avant-garde art can be traced back to World War II, when art became a public concern. This was, in part, a reaction to the arts policy implemented during the German Occupation. Schoenberger, "Ludic Conceptualism," 200. See also Werna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945* ('s-Gravenhage: Gary Schwartz/SDU, 1990), 49, 10.

are meaningless concepts for us. They are dividing lines, artificially created by the large, bulky middle group, the middle class, the middle-aged, the mediocre.⁷ This ironic statement was sincere and characteristic of Ludic Conceptualism.

As a reaction to the rampant change in the Netherlands in the 1950s, which included rapid modernization, secularization, and depillarization, *Hoepla* questioned established social norms and values. The show was subsequently attacked by the press and conservative politicians. Notably, viewers were diverse in terms of background; there was no political or ideological division in the two existing television channels. The first episode was arguably the least offensive and most innocuous, with a focus on pop culture; it included interviews with Eric Clapton, Pete Townsend, and several segments on popular men's fashion (interviews about clothing with a shop owner, a soldier, a politician, and an office worker). Subsequent episodes became increasingly provocative, in response to harsh criticism of the first broadcast, but always featured pop culture. For example, for the third episode, the Jimi Hendrix Experience performed; although, during the set a man dressed as the Dutch figure Sinterklaas walks through the studio and tries to persuade Jimi Hendrix to become "Zwarte Piet" (Black Pete), a racist caricature of a black person who is traditionally one of Sinterklaas's helpers.⁸ Despite the diversity of issues covered, all discourse on *Hoepla* recognizes it for airing a naked woman, eclipsing nearly every other topic covered by the show.

In the introductory sequence of the first episode, Bloom—naked but for wreaths of plastic flowers covering her nipples and genitalia—wanders around the set while rock musician Teddy Lee J. performs a song. In the second episode, seven minutes into the show, Bloom appears again, sitting in a chair, naked, reading aloud a newspaper article titled "VPRO Cuts Out Naked Phil" published in the left-wing newspaper *Het Vrije Volk*.⁹ The text reports that the newest episode of *Hoepla* had been recorded a week earlier and that VPRO—the broadcasting company—had guaranteed that Phil Bloom would *not* appear naked on screen, and that the show would be taken off the air if nudity occurred. After Bloom finishes the article, she lowers the newspaper to reveal her entire body, this time without a veil of flowers, and remains exposed on screen for thirty-eight seconds (fig. 1). The address to send complaints appears in the final seconds of the segment, superimposed over Bloom's image.¹⁰ This scene became notorious for being

7 Wim Beeren, *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* (Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1979), 118.

8 Ibid, 119.

9 "VPRO zet schaar in naakt van Phil," *Het Vrije Volk*, September 29, 1967, 1.

10 About two thirds of the written feedback was negative, while a third was positive, although the article does not specify the total number of letters, which was not made known. See "Blote Phil geen VPRO-boodschap," *Het Vrije Volk*, October 17, 1967, 13.



Figure 1. Hoepla #2, 1967, black and white tape recording, 56 min 24 sec. Film still of Phil Bloom's segment.
Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

the first time a nude woman was seen on television.¹¹ Notably, in nearly every reference to *Hoepla*, Bloom's gender is emphasized and there is no discussion about if or when a naked man appeared on television. A website accompanying a 2017 episode of the Dutch history television program *Andere Tijden* reports that *Hoepla 2* received worldwide attention, with articles reporting on the show appearing in the United Kingdom, the United States, and Germany; an example

11 Ieke van der Huijzen, "Een keuze uit taboedoorbrekende kunst," in *Ludiek sensueel en dynamisch*, ed. André Kocht (Schiedam: Scriptum Art Publishers, 2002), 187.

in the British tabloid the *Daily Mirror* was titled “Such a fuss as a blonde goes on TV in the nude.”¹² All attention focused on Bloom’s naked body, and the other segments and even entire episodes were essentially ignored. While showing a naked woman on television was provocative, my point here is to underscore that press at the time, as well as publications reflecting on *Hoepla*—in the fifty-plus years after it aired—neglected to address some of the most shocking parts of the program, such as the KNIL interview.

Arguably, Bloom’s body was not *Hoepla*’s most controversial moment. In the third episode, drunk Dutch soldiers were interviewed about their mandatory service, responding to prompts that questioned the morality of the soldiers’ actions. One soldier off-screen said military service was a waste of money (and later, another soldier claimed that 2.5 million guilders spent on training was “nonsense”).¹³ While Bloom indirectly questioned Dutch values and mores by silently sitting on screen, the soldiers directly criticized governmental policy. This article, however, will address the segment immediately following Bloom’s exposed torso. The announcer verbally linked the nude scene to the next, seemingly unrelated (and lesser-known) clip, with the rhyming statement: “And after Phil the KNIL.”¹⁴ As I have discussed elsewhere, the inclusion of the KNIL interview—and similarly the interview about conscription—suggests that the *Hoepla* creators were not merely poking fun, but rather indicates that their play was simultaneously lighthearted and serious.¹⁵ The artists who produced *Hoepla* did not only want to make an amusing television show but also aimed to explore social ills and question mainstream culture.

It is likely that the average citizen was not fully aware of the complexity behind the KNIL members’ relocation to the Dutch countryside, nor the details of the colonial history behind their migration. When the 12,500 Moluccans arrived in the Netherlands in 1951, they believed their stay was temporary. As Fridus Steijlen writes, it was only in the mid-1970s that they began to accept that they were not leaving the Netherlands, which influenced their oppositional relationship to the Dutch, culminating in, for example, the 1977 Dutch train hijacking.¹⁶ Steijlen argues that the Moluccans’ radicalism in the 1970s traces back to their identity transformation during their initial arrival twenty years earlier, namely that

12 “Een blote Phil Bloom in Hoepla,” *Andere Tijden*.

13 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden, and Trino Flothuis, “Hoepla 3,” VPRO, November 23, 1967.

14 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden, and Trino Flothuis, “Hoepla 2,” VPRO, October 9, 1967.

15 Janna Schoenberger, “Hoepla: The Power of Ludic Prime Time Television,” *Amsterdam, the Magic Center* (Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam), July 3, 2018, accessed June 16, 2023; Schoenberger, “Ludic Conceptualism.”

16 Fridus Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter’: A key moment in identity formation of Moluccans in the Netherlands” in *Post-Colonial Immigrants and Identity Formations in the Netherlands*, ed. Ulbe Bosma, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 117–134.

of refugee to immigrant. Steijlen points out that, unlike other former colonial nations, the Moluccan community only focused on the responsibilities of the Dutch government as military members; they did not investigate the colonial project and the postcolonial condition at large.¹⁷

The Moluccan soldiers of the Dutch Royal Army had several options after Indonesia became independent. They could demobilize in Java, transfer to the Indonesian army, or be sent to the Netherlands.¹⁸ The military accepted the move abroad; both they and the Dutch government believed the move was provisional. The military members were under the impression that the Dutch would help create the Republic of South Molucca, independent of Indonesia, whereas the Dutch authorities thought the Moluccans would return to Indonesia after a few months.¹⁹ The Moluccans were discharged from the army on arrival in the Netherlands, and their attempts to fight the order failed in court. The Dutch government initially provided the ex-KNIL basic necessities such as housing as well as a subsistence allowance, but the latter was curtailed in 1956; in the same year, central services to the ex-KNIL enclaves ceased.²⁰ Moluccan leaders admonished the Dutch government for neglecting their obligation in supporting exiles, leading to feelings of betrayal for the government they served during the colonial era.²¹

The KNIL interview begins with a black screen, as the voiceover introduces the segment in a somber tone; a star and the title “Een merkwaardig misverstand” (A curious misunderstanding) appears onscreen as the introduction continues (fig. 2). First, we hear a brief history: nearly twenty years after Indonesia’s independence, several “bright orange” Ambonese members of the KNIL have “never been able to stomach the transfer of sovereignty.”²² The description continues, “They have bleak prospects... their pleading letters [to the house and cabinet] are left unanswered,” and “they are looked down upon in their current environment,” that is, in the countryside city of Wierden in the province Twente, near the German border. They are described as “poor and lonely.”²³

The interviewer appears genuinely interested in his subjects and his questions reflect his naivety as a young, white Dutchman. For example, one of the first questions he asks is why they continue to wear their KNIL uniforms. His questions are directed

17 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 118.

18 Steijlen writes that there is debate about whether the Moluccan military were given orders to go to the Netherlands. The Moluccans claim orders had been given, while the Dutch government denies this. Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123, 134.

19 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123.

20 Ibid.

21 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123–124.

22 “Bright orange” refers to the Dutch national color, which traces back to the kingdom’s origins. As an expression, it suggests that the KNIL members are strong supporters of the Dutch. Verhagen et al., “Hoepla 2.”

23 Ibid.



EEN MERKWAARDIG MISVERSTAND

Figure 2. Hoepla #2, 1967, black and white tape recording, 56 min 24 sec. Film still of “Een merkwaardig misverstand” segment. Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

to Alexander Leasa, who struggles to explain in imperfect Dutch that they had to leave Java as members of the Dutch military (fig. 3). The interviewer clarifies that the former KNIL members refuse to accept welfare payments, and live without running water or electricity; his incredulous tone is apparent when he asks, “How... how do you live?” and “Where do you get food?” He immediately follows up by asking how they keep their uniforms in such good shape. Leasa explains that they live through donations from people sympathetic to their cause, and they maintain their clothes as a sign of their military status. They see themselves as soldiers, and would accept payment for those duties, but refuse “civilian” work. A woman described as Leasa’s wife interjects that they drink more water than eat food.



Figure 3. Hoepla #2, 1967, black and white tape recording, 56 min 24 sec. Film still of KNIL segment. Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

Some of the questions betray the interviewer's convictions. For example, he asks about the children present and states that drinking water in place of eating is not healthy for the kids. And he hesitantly clarifies that the ex-KNIL will not take a job: "So... you refuse to work?" The question about work comes up again, with the interviewer pushing, "But you don't earn a single cent?" and "How do you make ends meet at the end of the month? How do you get food on the table?".²⁴ The interviewer shows his alarm not only in the questions he poses, but in the number of times he returns to the same line of inquiry.

Leasa mentions God and the trust he has that they will be able to survive not only through God, but also through the Dutch government, who will

²⁴ Ibid.



Figure 4. Hoepla #2, 1967, black and white tape recording, 56 min 24 sec. Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

remember their promise to help. The interviewer's reply to Leasa's staying true to the "Holy Spirit" displays wonder, with a mix of curiosity and fascination in addition to his doubts: "Are you never disappointed in God?" Leasa reiterates his "gratefulness" and "happiness" in God, and while he is speaking, the camera initially focuses on his wife, who is hunched over and looking toward the ground, then frames the couple, which suggests a stark difference between Leasa's claim of joy and what his wife is projecting. Next, the camera moves to a child who is sitting on the ground and biting her lip, gazing up at Leasa. The camera work is thus consistent with the interviewer's dubious thoughts. Overall, the entire segment is seeped with a combination of curiosity, fascination, and judgement.



Figure 5. Hoepla #2, 1967, black and white tape recording, 56 min 24 sec. Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

The most impactful moment occurs when the interviewer thanks Leasa for the talk. Leasa's reply is revealing: "We hope that with your cooperation we could change our living conditions, to find our way free from these difficulties." The interviewer does not reply, but rather shakes everyone's hand. There is a quick cut to a frame with the text "Koning Boudewijn der Belgen" surrounded by ornate lines (fig. 4). Then the words are supplanted by a photograph of King Baudouin of Belgium, who granted the Congo full independence from Belgium in 1960 (fig. 5). Lighthearted music plays in the background. This sequencing suggests that the makers of *Hoepla* were, at the very least, aware that this episode should be situated within the larger international context of decolonization. Moreover, Baudouin's actions—the direct transfer of power to the Congo—were,

as Elizabeth Buettner has argued, directly related to the Dutch.²⁵ That is, the Netherlands resisted decolonization, which led to war and the eventual loss of their colony; this influenced Baudouin. The interview's ending and last frames point to the marked differences in the colonial powers' handling of decolonization, and, perhaps, indirectly criticizes the Netherlands' actions.

Why did *Hoepla* conduct this interview? In the most basic sense, the show covered current events and culture. The former KNIL members and their living conditions count as news that would fit under the show's purview. In line with *Hoepla*'s counterculture aims, the interview breaks a taboo by exposing a concealed part of Dutch society and history. The former KNIL members had been shuttled to the remote countryside, and to give them a platform on national prime-time television literally displays them in one of the most public forums, unlike their peripheral living conditions. The plea Leasa makes at the end of the segment insinuates that the ex-KNIL members felt they could have also benefitted from the broadcast; perhaps the producers wanted to help.

In 1968, *Hoepla* creator Hans Verhagen published a book about the show, addressing each episode in depth; he also included a transcription of the KNIL interview.²⁶ Verhagen reports that after the twelve-minute segment aired there was a "rush" of calls, with viewers wanting to know how to donate money or goods, which eventually reached Leasa and his family.²⁷ While charity will not create systemic change, it indicates that viewers, the Dutch public, were quite moved by what they saw. Indeed, the interview is hard to watch: seeing the former KNIL members (and their children playing and dogs barking in the background) struggling to survive without basic amenities is shocking and poignant. Moreover, their difficulty in speaking Dutch underlines their attempt to persevere in this foreign country, one in which they were essentially forced to settle. Standing in stark contrast to the attention received by Bloom's segment, Verhagen writes that not a single newspaper article reported the interview, revealing his own shock at the lack of regard for the former KNIL members, their situation, and plight. In the seemingly countless articles on *Hoepla*, I only found three that mention the KNIL. Two reported on the sympathy garnered, indicating that the segment was informative and the audience sought ways to help the Moluccans.²⁸ The most telling article was published in *Het Vrije Volk*, "Outstandingly Hip Hoepla," which

25 Elizabeth Buettner, *Europe after Empire: Decolonization, Society, and Culture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016), 179.

26 Verhagen, *De gekke wereld van Hoepla: Opkomst en ondergang van een televisieprogramma* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1968), 92–95.

27 Verhagen ends his blurb on the interview by noting that Leasa and his "associates" were arrested for assault a couple of months after the show's airing. Verhagen, *De gekke wereld*, 92.

28 "Geen Reacties van publiek op blote Phil in 'Hoepla,'" *Het Parool*, October 10, 1967, 3; "Phil Bloom kost VPRO nog een lid," *Algemeen Dagblad*, October 11, 1967, 13.

praises the show.²⁹ It lists the “daring” interviews with Mick Jagger, a cancer patient, and more, concluding with a mention of “the KNIL military who did not want to work.”³⁰ This article implies the KNIL are lazy rather than principled. Of all the responses the show could have evoked, this report suggests that even among the left-leaning Dutch population at the time, who could conceivably be sympathetic to the ex-KNIL, there was still misunderstanding of their predicament.

Why was *Hoepla*’s KNIL interview overlooked by nearly every publication, past and present? The interview with former KNIL members was ignored due to a *misverstand*, or misunderstanding. While the segment’s title includes this term, it is much more apt than the *Hoepla* creators intended. There was a failure of communication. On the surface, it is likely the misunderstanding was a reference to the ex-KNIL members’ predicament. Namely, the Moluccan soldiers had a different of opinion about their status in the military. But the *misverstand* comes from every side, every constituent component at the time, relating to sexism, colonial history, and the show’s artistic choices.

The Netherlands projects an image of gender equality, however, this was not the case at the time (and arguably still today).³¹ Until the mid-1950s, for example, female civil servants were fired once they were married; only in 1956 were women recognized as “competent” and granted full ownership and legal rights.³² In 1960, sixteen percent of women worked, which was about half of the average of industrialized Europe.³³ Thus, the strong patriarchal and sexist history of the country influenced *Hoepla*’s skewed reception, namely, a hard focus on Bloom while overlooking the rest of the show.

As mentioned above, Bloom was barely covered by the plastic flowers in the first episode. That already garnered a lot of attention in the media, and the discussion of whether or not Bloom would return—as well as her state of (un) dress—was the subject of many articles, including the one Bloom was reading when she appeared fully naked. The buildup certainly accounts for part of enormous attention she received. In addition, a reaction to Bloom did not require much on the viewer’s side, especially in comparison to the KNIL interview. The audience only had to respond to what they saw (no need to listen closely or

29 Ale van Dijk, “Uitstekende hippe Hoepla,” *Het Vrije Volk*, October 10, 1967, 14.

30 Ibid.

31 While addressing gender inequality in Dutch society is not the aim of this article, I will provide one recent statistic here. In January 2023 the news organization *NU.nl* surveyed the top fifty companies in the Netherlands to find that 47 are headed by men. Only two, PostNL and Wolters Kluwer, have a women as CEO, and one has joint CEOs. “Top Nederlandse beursbedrijven is nog steeds een mannenbolwerk,” *NU.nl*, January 20, 2023, accessed June 13, 2023.

32 James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*, trans. Simone KennedyDoornbos (Amsterdam: Boom, 1997), 106. Women were legally recognized as fully independent of men in 1956 when the “Wet handelingsonbekwaamheid” (Incapacity Act) was abolished.

33 Ibid., 107.

analyze content); and *Hoepla* made it hard to ignore by fixating a camera on Bloom's exposed body for thirty-eight seconds.

While the title "Een merkwaardig misverstand" points to the confusion, it would be generous to use that term for the Dutch government: their actions could be interpreted as willful deception. If the Dutch were afraid of a bloodbath had the Moluccan military stayed behind in Java, why did they not consider longer-term solutions, outside a few months' stay in the Dutch countryside?³⁴ When comparing the interview with historical documentation, several inconsistencies arise. As for the lack of the Moluccans' financial resources, Leasa explains that they refused to work as average civilians due to their military status and they refused welfare payments for the same reason. As Steijlen writes, the Dutch had already cut off (or drastically reduced) allowances due to the fact that many Moluccans had found work within a few years of arriving in the Netherlands.³⁵ Additionally, the government initially provided utilities to the camps, which ceased after about five years. While the details of the narratives are complex and do not encompass every individual Moluccan's experience, the principle remains: the colonial nation's choices resulted in the colonized left behind in the Netherlands with few options.

On the one hand, a portion of viewers saw the interview as a cry for help; on the other, there were also many that ignored or misunderstood the passage. The clearest example of miscomprehension is from the left-wing publication *Het Vrije Volk*, describing the ex-KNIL as not interested in working and further loosely quoting them as saying "our food comes from God, and if it doesn't come then we drink water."³⁶ The article points to at least a portion of the population who did not fully understand how the ex-KNIL arrived in the Netherlands and why they stayed. Further, the absence of a strong public response suggests that the interview did not resonate, which may have been due to a lack of awareness of the political and historical context.

Hoepla producers—as well as the interviewer speaking with Leasa—seemed generally curious about the ex-KNIL's status in the Dutch countryside, why they were there, and what they expected from the colonial nation. Based on their questions and the tone of the interview, the "misunderstanding" inadvertently describes *Hoepla*'s position. There is no recognition of the Moluccan's colonial history, their service to the Dutch, and no direct blame placed on the government to account for the dismal state in which the Moluccans were abandoned. But the interview itself at least opened a door for a view on what was happening in the countryside, allowing a glimpse of this social ill. Did the program itself obscure an understanding of the postcolonial condition?

34 Steijlen, "Closing the 'KNIL chapter,'" 123.

35 Steijlen used the word "curtailed" to describe the change in allowance provided to the Moluccans. Steijlen, "Closing the 'KNIL chapter,'" 123–124.

36 Van Dijk, "Uitstekende hippe Hoepla," 14.

Ludic Conceptualism, this playful art form, as seen on television programs, performances, exhibitions and more, is critical but indirectly so, which paved the way for social change because it opened a conversation rather than leading with a confrontational, polemic position.³⁷ The problem with this approach is that an implicit, playful, and often humorous critique risks being misunderstood. In this interview, whether due to ignorance or conscious neglect, no direct blame is explicitly placed on the Dutch government. The closest moment that could resemble critique is when Leasa says, “The government has forgotten our jobs [as military].”³⁸ The interviewer even implies the Moluccans are to blame by asking more than once why they refuse to work and how they are able to survive without food. Finally, while the interview with the former KNIL members itself was serious and even quite dark, it was sandwiched by lighthearted segments that may have influenced any critical tone that could have been read by a viewer. Ludic Conceptualism thus has its strengths, but also its vulnerability in its characteristic indirectness.

Hoeplac creators should receive credit for giving space to the former KNIL members to demonstrate their resistance concerning their dismissal and make bare their abominable living conditions, a direct result of the colonial past. In this interview, the entire country was able to peer inside the camps that otherwise kept the Moluccans hidden. This segment spoke to Dutch audiences to the extent that it sparked letters and calls, as well as money and food sent to support the Moluccans. The episode, however, was tied up in too many “misunderstandings” stemming from a sexist society and ignorance of the colonial relationship, to an oblique critique which never placed blame on the Dutch government. Showing does not equate to understanding: the KNIL’s abhorrent treatment could not be perceived by a blind eye.

Janna Schoenberger

She is a core faculty member at Amsterdam University College, where she teaches modern and contemporary art. Dr. Schoenberger completed her PhD in Art History at the Graduate Center, The City University of New York. Her doctoral dissertation, *Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975*, is the first extensive study of art in the Netherlands in the 1960s and '70s. Dr. Schoenberger has held fellowships at the Rijksmuseum and Yale University’s Beinecke Library. Her book on Robert Jasper Grootveld, *Waiting for the Witchdoctor: Robert Jasper Grootveld’s Scrapbook and the Dutch Counterculture*, was published in 2020. Dr. Schoenberger’s writing on instances of Dutch institutional critique appeared in the 2024 book *Humor in Global Contemporary Art*.

37 Schoenberger, “Ludic Conceptualism.”

38 Verhagen et al., “Hoepla 2.”

SEÇÃO TEMÁTICA

O comum: “imediato-universal”?

Le commun : « immédiat-universel » ?

Stéphane Huchet
(UFMG)

Resumo: Por “comum”, costuma-se remeter a um tipo de arte distanciando os artistas e o público das molduras eruditas que caracterizam a arte em sua história. Retomando aqui alguns pontos de um ensaio publicado pelo autor deste artigo em 2023 e esboçando uma reflexão sobre os paradoxos do conceito, defendo a tese de um “comum” cujo ideal, sociologicamente fundamentado na ideia de proximidade com a vida cotidiana, veicula ainda uma visada universalizante. O conceito bem antigo de *sensus communis* em Kant permite sustentar essa tese, já que todo “comum”, dentro da lógica estética da experiência, cria quase explicitamente uma relação integrativa com a ideia de comunidade. Seja ele micro, seja ele macro, o “comum” precisa ser pensado além da sociologia para afirmar seu pleno pertencimento ao jogo estético como mecanismo potencialmente unificador das sensibilidades. Uma categoria pretensamente inédita recicla antigas motivações.

Palavras-chave: comum; universal; *sensus communis*; comunidade; cotidiano.

Resumé: Par « commun », on renvoie à un type d'art qui place les artistes et le public à distance des cadres érudits qui caractérisent l'art dans son histoire. Reprenant ici quelques points d'un essai publié par l'auteur de cet article et esquissant une réflexion sur les paradoxes du concept, je soutiens la thèse d'un « commun » dont l'idéal, sociologiquement fondé sur l'idée de proximité de la vie quotidienne, véhicule encore une visée universalisante. Le concept ancien de *sensus communis* chez Kant permet de soutenir cette thèse, puisque tout « commun », à l'intérieur de la logique esthétique de l'expérience, crée presque explicitement un rapport d'intégration avec l'idée de communauté. Qu'il soit micro ou qu'il soit macro, le « commun » a besoin d'être pensé au-delà de la sociologie pour affirmer sa pleine appartenance au jeu esthétique comme mécanisme potentiellement unificateur des sensibilités. Une catégorie prétendument inédite recycle des motivations anciennes.

Mots-clé commun; universel; *sensus communis*; communautaire; quotidien.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51430>

O “comum” se tornou um lugar-comum na arte e na crítica de arte recentes. Seria interessante que um historiador consagrasse um estudo atento ao surgimento dessa categoria no discurso artístico. Por exemplo, em outro contexto histórico, no fim do século XVIII, Kant já introduziu na filosofia estética a categoria de *sensus communis*, cuja importância aparecerá mais no fim deste artigo. Existiria um *senso comum* na arte, na experiência da arte? Reelaborado nas circunstâncias atuais, essa pergunta poderia também ser estendida naquela que diz: que sociedade o artista gostaria de criar; com que sociedade ele deseja comunicar, e comunicar o quê? É a problemática que atravessa um ensaio que publiquei (Huchet, 2023) e que esse artigo retoma e prolonga, selecionando-lhe alguns brevíssimos reflexos.

Sem fazer uso da palavra, a arte moderna teve sua própria ideia do “comum”, bem genérica. As vanguardas idealizaram uma categoria diferente, a de “Homem Novo”, notadamente no movimento construtivista russo ou no surrealismo, mas esse *slogan* motivava também os movimentos políticos totalitários, com mecanismos obviamente outros (o comunismo, o nacional-socialismo). Mesmo que as mudanças radicais fossem pensadas para serem realizadas em sociedades particulares – o comunismo pretendendo, contudo, internacionalizar a revolução –, a utopia de uma mudança radical da vida veiculava um ideal quase metafísico de redefinição e regeneração da humanidade. Tinha, inclusive, um carácter universalizante. Por exemplo, uma figura marcante da história moderna como Le Corbusier, arquiteto e pintor autoproclamado “purista”, a promover um ideal artístico universalizante, defendia nos anos 1920 a ideia de que o artista deveria usar um “teclado de sensações” suscetível de disparar em toda a humanidade sensações análogas, independentemente dos contextos culturais. O desafio consistia em manejar, na imagem pintada, uma gama de recursos plástico-visuais cujo agenciamento pudesse determinar uma experiência estética comum a todos. Um universo de sensações e percepções comuns à humanidade... Nos mesmos anos, Piet Mondrian destinava seus quadros neoplasticistas a um público também genérico. Ele acreditava numa possível mudança da percepção mediante as coordenadas geométricas e cromáticas pintadas em suas telas, a visão neoplasticista criando as condições de uma consciência nova. Seus famosos colegas “abstratos” (Kandinsky, Klee, Malevitch) atribuíam também um carácter genérico às suas próprias pinturas, sem pensar num perfil específico de destinatário. Os mestres do abstracionismo dialogavam com a filosofia, as consequências sociais de suas obras sendo sobredeterminadas por uma metafísica que transbordava de todos seus textos. A dimensão social, diluída como filigrana apenas implícita em seus textos, não gerava um discurso militante (à diferença do produtivismo de um Rodchenko, por exemplo). O engajamento para a mudança da vida (da percepção, da consciência, da experiência estética) passava por uma

argumentação metafísica e sua dimensão política, subjacente, não gerava uma “mensagem” mediada por uma imaginária panfletária, mas uma invenção radicalmente nova dentro da linguagem visual. As vanguardas artísticas dos anos 1915-25 veiculavam ainda um potente idealismo teórico. Se a palavra “comum” tivesse surgido no espírito dos primeiros mestres abstratos, teria sido o que a estética kantiana pensou bem antes como *sensus communis*. Mesmo sem um diálogo literal com a estética de Kant, as reverberações são evidentes: como argumento mais adiante, é bom não nos esquecermos do *communis* kantiano, que indica alguma comunidade possível no horizonte da experiência estética. Como lembra Jean-François Lyotard, um dos filósofos que renovou a leitura da estética kantiana, o *sensus communis* postula que alguma “Ideia de comunidade” pode surgir de dentro da experiência estética.

O que parece caracterizar hoje o “comum” artístico mantém uma relação escondida com a ideia de “universal”! Quando um sentimento estético revela algo que nos é comum e que nos une; quando afirmamos que a arte é capaz de despertar em todos nós uma experiência *ética*, nos deparamos com a conexão que o “comum” pode estabelecer com certos mecanismos que a filosofia clássica considerava como “universais”. Afirmar isso é provocativo porque, na arte e na crítica de arte, um uso mais imediato da categoria de “comum” tende a negar qualquer dimensão universalizante. É um problema que não resolveremos aqui, mas que me parece importante porque, na discursividade artística recente, o “comum” vem desbancar o “universal”. É importante ressaltar essa quebra conceitual, já que, nos primórdios da estética moderna, o “senso comum” fazia a sensibilidade estética se alimentar de e alimentar um ideal universal.

Na arte, o atual conceito de “comum” aparenta ter adquirido força quando a categoria que inspirava a filosofia e a política do Iluminismo, a de “universal”, se tornou objeto de um dismantelamento epistemológico. O “comum” ataca um “universal” transformado em objeto de um esvaziamento crítico. O que se purga é sua substância histórica, porque o pretensão universalismo esconderia, dentro do cenário histórico, o que chegou a ser chamado de “epistemicídio”. Eles foram, obviamente, múltiplos, ligados a uma longuíssima história de carácter geopolítico. Insisto: o “comum”, no discurso da arte e da crítica, conhece uma fortuna exponencial na hora da derrota do universalismo teórico, sendo este último considerado como o avesso da arrogância dos até então vencedores da história. Mas será que esse “comum” não veicularia ainda algo de seu antónimo? Com efeito, para sugerirmos que o “comum” pode ser um substituto politicamente correto do conceito de “universal”, tornado caduco, vale lembrar que a raiz da palavra é ambivalente. De que “comum” estaríamos a falar, agora

que o carácter universal que subjazia a ideia iluminista de comunidade estética, sensível, foi questionado?¹

A palavra é polissêmica, mas ela aparenta ser hoje a identificação de um fragmento social. O “comum” é frequentemente o “comum” de uma “comunidade” (auto-)declarada, que reivindica sua legitimidade numa lógica de estrito pertencimento a costumes e escolhas existenciais, comportamentais, morais, sexuais. Ele é a expressão categorial, crítica e social, com frequente sotaque de militância identitária, de um fragmento dentre outros fragmentos da sociedade. O sentimento de (pertencimento à uma) comunidade gera estreitamento de laços, união orgânica em torno de valores compartilhados naquela comunidade. Inclusive, num momento histórico em que todo grupo ideológico se radicaliza na hostilidade para com outro grupo, observamos a tendência a cercear o direito de expressão do outro. Como? Já que uma comunidade se define face a outra, para não dizer contra, apoiada que é contra a diferença para afirmar a sua própria e fazer dela uma prioridade criteriológica, uma comunidade X pode ceder à tentação autoritária de cercear o direito de outra comunidade ou grupo sociocultural Y falar no seu lugar ou pretender compreender ou compartilhar sua experiência. Essas proibições - discorrer sobre uma experiência minha que os outros não seriam autorizados a formular - postulam a impossibilidade que algumas determinações antropológicas de carácter geral possam ser comuns aos membros de duas comunidades diferentes. Vivemos numa época em que os ostracismos - essa antiga tática da Grécia para expulsar um membro indesejável da comunidade cívica -, se alastrando cotidianamente e de maneira covarde no anonimato de julgamentos ferozes espalhados nas redes sociais contra qualquer

1 O conceito de comunidade interessa a filosofia contemporânea. Maurice Blanchot, em *La communauté inavouable* (1984), que se abre com a proposição de pensar a partir do que Jean-Luc Nancy escreveu num artigo anterior sobre “*La communauté désœuvrée*”, tema do livro epônimo (1986; 2016) ou ainda, Giorgio Agamben, em *La comunità che viene* (1990). A propósito de maio-68, Blanchot fala de uma experiência única do estar-juntos, “‘comum presença’ (René Char), a ignorar seus limites, política pela [...] consciência de ser, tal qual, o imediato-universal [negrito meu], com o impossível como único desafio [...] Presença do ‘povo’ na sua potência sem limites [...]” (p. 53-55). Nancy dialoga com a antropologia filosófica de Georges Bataille, dando à experiência da morte o poder de revelar a comunidade. Para Nancy, “o motivo da revelação, pela morte, do estar-juntos, ou do estar-com” (p. 39), faz o eu desaparecer na morte de outrem (“espaço dos eu, que são sempre outrens”, p. 41) e a partilha do conhecimento da nossa condição mortal faz de outrem um “semelhante [semblable]” (p. 82). Outrem espelha minha condição humana. É fundamental entender esse mecanismo, que torna possível uma partilha porque existe um semelhante na comunicação entre pares. Partilha-se as singularidades, expondo a finitude. A comunidade das singularidades finitas, que se expõe na morte, gera a comunicação que faz comparecer o “entre enquanto tal” (p. 74): “tu e eu (o entre-nós)”, tal é a fórmula em que o “e” assume o “valor de exposição” das singularidades finitas umas às outras: tu (com)partilha eu [toi partage moi], escreve Nancy. É claro que estamos aqui em águas ontológicas radicais, já que a “interpelação [...] mútua das singularidades” (p. 72-73) é “anterior a todo endereçamento de linguagem”. Portanto, não é a linguagem artística que vai revelar nossa semelhança, entre-nós, determinada pelo conhecimento da morte, mas ela pode captar e refletir alguma dimensão afim.

opinião divergente, constituem em inúmeras circunstâncias reflexos automáticos, de carácter fundamentalmente ideológico, refletindo o poder discricionário de subjetividades ou comunidades que, em nome de uma *doxa* excludente, desqualificam qualquer discurso que não viria de seu interior para falar do que elas pretendem monopolizar para poder testemunhar unilateralmente um certo tipo de experiência histórica. É interessante lembrar aqui a 27ª Bienal de São Paulo, que sua curadora, Lisette Lagnado, intitulou em 2006 “Como Viver Junto?” Se punha no desafio da ideia de bem comum - “juntos” - para enfrentar o fato de nosso mundo aparentar ser fragmentado em microterritórios culturais e sociais, ou, como dizia o filósofo Jean-Luc Nancy, acósmicos. Nancy falou de nossas sociedades como incapazes de “fazer cosmos” (Nancy, 1993), já que vivemos uns ao lado dos outros - “junto” (de), sem o plural integrador -, frente a, ou contra eles, as reivindicações comunitárias, ligadas às *agendas* atuais, inspirando fortemente as recentes Bienais. A de 2006 constituía o sintoma de algo em fase de mutação, a sociologia dos títulos e das curadorias sendo, depois, a do viver setorizado de experiências culturais identitárias e reivindicadas por grupos específicos.

De que “comum” fala um artista que pauta seu trabalho na sua priorização? Do nacional, que transcenderia as diferenças num possível sentimento de pertencimento mais universalizante, sem negar, contudo, as especificidades e determinações do particular? Do “comum” de uma comunidade social e cultural específica, a saber, o que um setor fragmentado de uma sociedade reivindica como o critério de definição de sua essência? As pistas apontam mais uma vez para uma sociologização da categoria. O “comum” artístico é uma categoria que se quer democrática. A arte do “comum” não valoriza uma “ciência” da arte com seus saberes sofisticados, seus códigos para iniciados, seu processo cumulativo de linguagens interpretáveis como uma sucessão sem fim de equações formais intra-artísticas à espera de sua resolução, suas teorias complexas e frequentemente herméticas, suas obras de arte sobre Arte (metalinguagem), tudo o que constitui as mediações sábias que uma inteligência mais completa da arte, sobretudo a moderna e a contemporânea, exige. O que dizer, então, de sua relação com as teorias da imagem, especular, especulativa, quando elas tomam rumos teológicos que religam certos discursos atuais aos fundamentos da Patrística cristã (os trabalhos ímpares de Jean-Luc Marion ou Marie-José Mondzain, por exemplo)! O “comum” contrasta radicalmente com essas perspectivas. Atentar para temas mais próximos da condição cotidiana das pessoas já motivava alguns discursos e algumas vertentes artísticas no século XIX. Na pintura “realista”, por exemplo, que fazia das figuras do mundo seu material iconográfico, muitos artistas e críticos defenderam a escolha de temas escolhidos na vida cotidiana. Por exemplo, Maxime du Camp, amigo de Gustave Flaubert, publicou uma mega-resenha sobre a arte exposta na Exposição Universal de 1855, consagrando longas páginas à reivindicação, politicamente argumentada, de uma pintura de temas cotidianos que pudesse testemunhar seu

tempo. Nesse texto particularmente interessante, du Camp prega o mecenato da elite econômica para bancar uma arte que, deixando de ser “católica-aristocrática” para se tornar “nacional, isto é, popular” (du Camp, 1855, p. 415), saberia mostrar ao povo, em grandes narrativas murais, o que ele é: “em alegorias imensas [d] os grandes esforços da humanidade laboriosa [...], eu instruiria o povo, que leria pela primeira vez sua verdadeira história em palácios construídos por ele e para ele” (du Camp, 1855, p. 412), escreve du Camp. Aqui, o espírito do muralismo, pretensamente popular, está sendo formulado bem antes de seu surgimento na história da arte... Pouco depois, muitos pintores introduziram temas do cotidiano em suas telas (Monet, Caillebotte, por exemplo). Vale lembrar o que Leon Tolstói, autor naquele momento de um fascinante romance social e político, *Ressureição* (1900), escreveu no fim do século XIX de uma arte *deselitizada* para o povo, transformando de maneira veemente o “comum” num lema político (Tolstói, 2019). Quanto à relação das vanguardas com a realidade concreta, ela encontra na invenção do *papier-collé*, da colagem, da montagem (“materiais reais num espaço real”, como dizia o escultor russo Tatlin, em 1914) e, obviamente, no *readymade* duchampiano, elementos dessa relação com um real no qual o artista seleciona aspectos físicos dos mais comuns e banais para integrá-los na fabricação da imagem. Entretanto, é de se notar que, por ser *imagem*, a imagem da materialidade real acabava por transfigurar o real em seu símbolo. Ora, esse paradoxo aparece constantemente quando se pensa agora a arte (do) “comum”. A colagem cubista, por exemplo, com pedaços bem comuns de papel de parede, tickets de metrô, bilhetes de cinema etc., não impedia que sua significância operasse num nível não “comum” - e já temos aqui uma ambivalência típica dos jogos de linguagem, com seus paradoxos inerentes à arte! Nesses exemplos históricos, a informação passava pelas imagens. Hoje, o “comum” privilegia a interatividade tri-, ou melhor dito, quadridimensional, a dimensão do tempo, propondo menos *obras* do que processos. Mas se as poéticas diferem das vanguardas do início do século XX, as da arte (do) “comum”, ao inventar novos paradoxos, prolongam o mecanismo do jogo de linguagem inerente à arte, seja ela “comum”, seja ela erudita.

São paradoxos instrutivos da cultura literária e filosófica que Michel de Certeau ressalta na sua grandiosa “Invenção do cotidiano” (1994), balizando o terreno crítico que está em jogo em várias formas culturais de afirmação do “comum”. Num contexto epistemológico sem relação direta com a arte, de Certeau apresenta alguns conceitos suscetíveis de pensar a volta ao homem comum na modernidade, falando numa reorientação da atenção filosófica do uso científico da linguagem à sua experiência na fala comum, notadamente em Wittgenstein. Suas análises foram determinantes em minha reflexão no livro de minha autoria acima mencionado. De Certeau ajuda a entender melhor o que parece constituir uma motivação central da arte (do) “comum”: a devolução da experiência “artística” a estratos menos codificados da percepção e do juízo estético.

Em carácter de proposição desconstrutiva, proponho reafirmar aqui que a reivindicação do “comum” resultaria da metamorfose sociológica de uma má-consciência de artistas que não ousariam mais assumir a antiga glória da arte (notadamente seu comprometimento plurissecular com a elite sociocultural), sua história simbólica, sua ânsia em constituir um *corpus* patrimonial, um “museu imaginário”, como dizia André Malraux. No plano simbólico, a arte do “comum” é uma arte que não veicula uma metafísica da duração e permanência, que não apresenta objetos candidatos a uma eventual museificação, e ainda menos a um devir-eterno. Ela se desfaz de toda preocupação ligada à ideia de posteridade. Uma forma de luta contra uma arte que atravessou a história, carregando uma maiúscula poderosa (a Arte), exige que a arte do “comum” seja circunstancial, de situação, efêmera, micro temporal, que ela não dure além de seu acontecer espaço-temporal. É encenação de uma proposição artística que solicita a recepção imediata de um público num tempo volátil. É o conjunto desses componentes que faz performar a arte do “comum”, construindo uma ocasião, a ocasião de um acaso feliz entendido como o encontro da arte com parceiros aleatórios, o público “comum”. Hoje, a arte que promove o “comum” privilegia a atenção àqueles que não costumam ter uma relação com a arte. Ela faz perfil baixo, reorientando a arte na direção de quem não costuma participar e ainda menos ter sido formado a seus segredos teóricos. A sua brevidade e sua instantaneidade são destinadas ao sentimento e aos afetos imediatos dos espectadores e/ou participantes. O “comum” exige o fim das mediações sábias, dos protocolos seletivos, de uma certa instituição da arte, ela implica um certo não-saber, tornando a assimilação e compreensão mais diretas e fáceis. Nada melhor, nesse sentido, que o contato estabelecido pelo(s) artista(s) com um público em espaços não institucionalizados: rua, praça, parque etc. A arte do “comum” faz comunidade ao ar livre, capturando o público de passagem, surpreso, não avisado. Parece reavivar, numa forma de analogia surpreendente, o modo adotado na Grécia antiga para os cultos, antes de os templos começarem a ser construídos para abrigar um espaço e uma imagem duradouros do divino. O “comum” desloca o rito *da* instituição, no duplo sentido do genitivo, a saber, os ritos que os templos da arte, o museu ou a galeria, produzem e exigem para atestar que eles mesmos são *ritos-em-si* (todo museu é um mega rito que abriga micro ritos). Esse programa, chamado historicamente de arte anti-institucional, é bem conhecido e, nesse sentido, nada inovador.

O “comum” não é difícil. Ele privilegia a interação aleatória entre instâncias, artista e público, cujo contato configura a cena de um encontro imediato prescindindo de preparo do lado do observador. O surgimento, em certas situações urbanas, de ações performáticas que parecem ao público relativamente improvisadas, portanto, não baseadas num controle ou num domínio erudito de uma linguagem formal específica, criam um *teatro de situação* que passa uma ideia de espontaneidade até lúdica. A partilha de um momento dinâmico, carregado de

uma breve intensidade, costuma harmonizar o(s) artista(s) e o público no *core* da ação, sempre imprevisível, mas é de se perguntar se a construção da qualidade estética pode deixar muitas vezes a desejar sem afetar o conteúdo propositivo do acontecimento? Como argumenta o livro de minha autoria, a arte (do) “comum” pode gerar uma forma de negligenciamento artístico, notadamente no quesito construção-e-uso-da imagem. A intensidade emocional de uma ação nunca garante a qualidade de seu conteúdo artístico, o(s) artista(s) se revelando às vezes pouco exigentes no “produto” que eles propõem a seu público. Problematizei esse aspecto a partir da categoria nietzscheana de “alexandrinismo”, notadamente na Coda (Huchet, 2023, p. 397-421)², ou da ideia de um prejuízo estético decorrendo de uma insistência excessiva na proposta de uma arte que, no final de contas, procura ser moral (não digo moralizadora). A intenção moral pode impactar a dimensão artística. Às vezes, ao pensar demais no efeito social e menos nas mediações formais-plásticas, a interação “comum” entre artista e público gera uma arte que, por estranho que pareça, acaba usando da performance artística como faria um sofista com a linguagem. A analogia, provocativa, entre arte e sofismo é formulada por Hegel em sua estética, há duzentos anos. Trata da arte que se quer demasiadamente próxima de seu público, levando-lhe informações que não exigem um processo complexo de recepção. Arte “sofista” seria uma arte demasiadamente fácil ou assimilável, persuasiva, que se pretende rica em teor crítico, mas que esconde a fraqueza estética de seus elementos formais atrás de intenções, no caso da arte do “comum”, generosas.

É quase sempre uma argumentação de carácter sociológico que atribui ao “comum” seu poder disruptivo. Ela predomina no discurso dos artistas que atuam nessa linha, propiciando uma motivação capaz de seduzir imediatamente porque ela pauta uma forma de generosidade social. Por quê? Porque esse “comum” é relacionado à ideia de reinventar o cotidiano. Ele quer agir no cotidiano, ser arte que movimenta a vida normal dos anônimos, de preferência urbanos, não iniciados aos códigos da arte institucional. Esse “comum” funciona como *mantra*. Trata-se de fazer a arte descer de seu pedestal histórico, de regenerá-la no caldeirão da interatividade entre artistas e público, de quebrar sua antiga verticalidade e de lhe atribuir uma dimensão horizontal, facilitando a assimilação do parceiro, uma experiência mais imediata que não precisa de iniciação prévia sobre os códigos de linguagem herdados da história da arte. Questão histórica, cuja importância já

2 Notadamente, no que diz respeito a Hegel, uma citação do *Curso de estética* (*Curso de Estética. O Belo na arte*, 2ª ed, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009) e outra, também na p. 410, de Ernst Cassirer, que identificou (*A filosofia do Iluminismo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1997) o perigo de um devir-“espetáculo” da arte na teoria do abade André Du Bos no século XVIII. Esse abade bem surpreendente me parece anteciper em muitos aspectos a recente categoria de *espectador emancipado* em J.Rancière, a emancipação em questão sendo central na arte (do) “comum” por ela exigir a marginalização dos intermediários e especialistas na relação entre arte e público (ver cap.4: “Posições estéticas: política do público”, p. 131-167).

transparece, por exemplo, na fascinante e errática conversa entre Joseph Beuys e Jannis Kounellis, em 1985, num colóquio a quatro na cidade de Basileia, no qual a categoria de “comboio” artístico apresentava alguns desafios teóricos longamente discutidos no encontro (Beuys, 1986, p. 140). Por “comboio”, Enzo Cucchi, pintor italiano da Transavanguardia, entendia a história da arte como herança que os artistas devem carregar e com relação à qual eles precisam se posicionar. Um dos problemas era de saber se os artistas podem vulgarizar a arte e como se estabelece a relação entre leigos e especialistas (Huchet, 2023, p. 103-129). Costumamos vulgarizar a ciência, mas podemos vulgarizar a arte? A arte do e para o “comum” ainda recorre a protocolos, mas eles não têm o peso constrangedor presente nos códigos de acesso exigidos pela arte institucional, seja ela moderna, seja ela contemporânea. O “comum” é a categoria que garantiria que, nela, alguma visada educacional (Hélio Oiticica já falava em artista educador em suas “Notas sobre a Nova Objetividade Brasileira”) inerente a uma arte conscientizadora, a despertar a faculdade elucidativa e auto elucidativa das pessoas, conseguisse tocar a todos sem restrição. Num nível geral, o conceito artístico de “comum” é generoso porque ele pauta uma *deshierarquização* no uso das escalas de valores; ele reivindica muitas vezes uma pretensa *deselitização* da arte³, uma proposta de transmissão da possibilidade da experiência “artística” a pessoas não acostumadas a ter um contato com ela – mas que arte, no caso? O “comum” viria horizontalizar a arte numa troca entre artista(s) e público, que, ao “participar” – outro *mantra* –, experimenta o que tantos coletivos costumam chamar de coautoria, condicionada pela renúncia do artista a seu estatuto tradicional de autor. Já lemos muito sobre esse *slogan* corriqueiro que se banalizou e que questionei (Huchet, 2023, p. 79-102 e p.169-220)⁴.

Esse conceito generoso de “comum” é uma máscara. Ou ele é o “comum” de alguns – de algum grupo, de alguma comunidade - ou, sendo potencialmente para todos, ele é paradoxalmente um vestígio de universalidade. Trata-se da diferença entre um “comum” específico, exclusivo, que restringe sua generalidade a um

3 Nesse sentido, a posição heterotópica da arte (do) “comum” com relação ao mercado da arte merece ser mencionada. Por mais que o efêmero possa, contudo, desejar se beneficiar de um devir-mercadoria, as ações no “comum” representam, em seus mecanismos, um universo afastado da lógica monetária.

4 A isonomia estética entre artistas e público exige uma relação direta entre ambos, sem mediadores. A problematizo longamente, frisando o paradoxo de artistas que precisam, para garantir essa igualdade entre destinador e destinatário, artista e público, que suas poéticas artísticas funcionem como atos de comunicação indutores de (re)ação. Um desejo pragmático de comunicação que Habermas, o filósofo com quem se dialoga, nega aos atos poéticos – seriam ficções desinteressadas –, cria o paradoxo da arte do “comum”: o poético assume a função de transmissão de alguma mensagem, induzindo potencialmente uma reação pragmática, o que constitui uma motivação tradicionalmente reservada aos “atos ilocutórios” (verbais) de comunicação. O “comum” seria sempre para comunicar algo que pudesse induzir o sentimento e/ou a experiência de alguma comunidade.

perfil sociológico definido - os parceiros, o enunciador, o público destinatário e o enunciado agem em nome próprio - e um “comum” em que a atenção a todos configura uma generalidade abrangente, inclusiva, reciclando o universal sob uma máscara nova. Assim, se entendemos por “comum” *o que podemos compartilhar, uma experiência sensível não limitada por pré-requisitos cognitivos ou setorializações sociológicas*, ele aparenta reafirmar uma espécie de universalismo, mas no modo fraco ou, melhor dito, como que numa ontologia paradoxal em que o artista não ousaria mais afirmar as pretensões simbólicas da arte – sua grande letra A -, escondendo-as atrás de um discurso nivelador. Acredito que o “comum” é uma ilusão se ele significa uma maneira inconfessada de reciclar um universal recalcado que insiste por trás e está a voltar a despeito das denegações. Com efeito, a mudança das causas sociais ou dos horizontes antropológicos não pode esconder que todo “comum” potencializa uma universalidade. A concentração do “comum” e das ações que ele pode motivar num público sociologicamente perfilado – para usar uma palavra antiga, o proletário -, não pode barrar o fato de que a questão da comunidade sem limites do “povo”, como disse Blanchot, está a ressurgir. Trata-se de uma genericidade que, por mais circunstancial ou breve que seja, não deixa de apontar para o “imediato-universal” de que falava o filósofo francês.

Enquanto pesquisador no duplo campo da história da arte e da estética, minha atenção às permanências críticas trans históricas me leva a propor a ideia de que, mais de duzentos anos depois do filósofo solitário de Königsberg ter construído sua estética, os adeptos do “comum” ainda se inserem - num paradoxo que eles não gostariam de reconhecer - na lógica do *sensus communis*. A questão é relacionada à do efeito e do afeto gerados pela arte. Decerto, com Kant, se falava ainda em “belo”. Não retomaremos aqui os trabalhos decisivos de Thierry de Duve sobre a legítima substituição da palavra “arte” à palavra “belo” na teoria da arte, mas consideramos como adquirido que onde se lê “belo” em Kant, deve-se ler “arte” (de Duve, 1989). A partir dessa substituição epistemológica amplamente argumentada pelo De Duve nos anos 1980, podemos retornar a Kant com o intuito didático de enxergar em sua meditação filosófica sobre o belo e o sublime uma filosofia do efeito estético. Efeito, afeto, juntos, já que o sentimento, no que chamavam, há duzentos anos, de gosto, está envolvida como uma peça-chave nesse processo.

A frequente destinação, notadamente pelos ativistas, da performance artística a um público chamado genericamente de periférico, vivendo habitualmente longe do mundo da arte institucional, não pode esconder o fato de que a ambição de uma ação com e no “comum” carrega em si potencialidades universalizantes. Seja como o “comum” de um grupo sociocultural específico, seja como o “comum” de uma nação que possui também seus *totens* de identificação e “identidade”, o “comum” é sempre uma generalidade. O “comum” *particular* é a maneira insatisfatória de qualificar o “comum” de um grupo que reivindica uma identidade cultural,

racial, étnica, cultural, religiosa, sexual etc. específica. O “comum” *universal* seria também o modo vago de chamar para um público não predeterminado, anônimo, infinito. A tensão é flagrante entre o *comum universal* (macro comum) e o *comum particular* (micro comum). Mas, nos dois casos, a diferença de estratificação, de definição do objeto, do público-alvo, não impede que o mecanismo requerido para que a proposição artística funcione seja bem algum *sensus communis*. O “universal” está sempre de volta como sombra fantasmal mesmo quando ele é redefinido como “comum”. Ao mesmo tempo em que ele pretende desfazer o “universal”, o “comum” o reaviva na denegação.

O *sensus communis* é fácil de se compreender quando entendemos com Kant que ele é a “ideia de um senso comum a todos, isto é, uma faculdade de julgar que, em sua reflexão, leva em conta, ao pensar, o modo de representação de outro homem para vincular, por assim dizer, seu juízo à razão humana [...]” (Ferry, 2003, p. 128). Vemos bem: o juízo estético liga os homens e os faz enxergar a possibilidade de uma participação universal a uma forma de razão. A experiência em questão, na qual inteligência e sensibilidade se completam e se alimentam mutuamente, instaura um apelo a um compartilhamento intersubjetivo potencialmente universal. Seria na ordem da experiência estética, da sensibilidade, dos sentidos, que encontraríamos o lugar privilegiado de uma possível comunidade sensível, que pode unir, evitando os atritos ligados a outras ordens da experiência. Como escreve Lyotard, o *sensus communis* é “a Ideia [...] de um senso comunitário [...] que leva em conta o modo de representação de todo outro homem” (Lyotard, 1984, p. 241). Todo outro homem... É a lógica de Le Corbusier e dos abstratos mencionados acima. Um universal que as vanguardas prezavam e promoviam, o que poderia ser considerado como uma das diferenças com a qual os artistas do “comum” pretendem romper, restringindo seus horizontes práticos a grupos mais circunscritos e a situações mais modestas. O universalismo das vanguardas históricas constituiria um cenário glorioso com o qual se quer romper, reorientando sua dimensão utópica em performances heterotópicas menores. O “comum” reinventa bem uma arte “menor”, depois da arte “maior” que todas as vanguardas foram, não em suas poéticas visuais, mas em seus ideais teóricos...

Entretanto, tratando-se de “micro comum” ou de “macro comum”, ambos convocam as propriedades da experiência estético-artística⁵, que consiste na abertura de um horizonte de integração intersubjetiva de escala humana em que as pessoas conseguem identificar uma solicitação a se unir com os outros para agir na realidade, independentemente de toda norma prescritiva. Nem normativa, nem prescritiva, a arte é indutiva. Ela seria capaz de fazer se encontrar, convergir, *comungar* num afã de ação na realidade, os membros de uma sociedade, respondendo a um apelo da arte, a resposta sendo inventada e

5 Não entramos aqui na relação entre os dois termos. Os mantemos unidos estrategicamente.

não predeterminada por um conceito normativo prévio. Como escreve Lyotard, os interlocutores “devem um e o outro procurar formular completamente o sentido. É assim que a comunicabilidade é exigida ‘por assim dizer como um dever’” (Lyotard, 1984, p. 243) que a experiência estética cria.

Na experiência do sentido comunitário, a “partilha” não pode não acontecer. A arte faz se experimentar o direito de todo juízo estético, de todo sentimento artístico, existir e se comunicar. Lyotard caracteriza, inclusive, esse sentimento potencialmente compartilhável, de “antecipação sentimental da república” (Lyotard, 1984, p. 242). A arte, pela experiência que ela propicia, tem esse poder de antecipação de uma coisa comum experimentada na *ágora* do sentimento gerado na recepção. O sentimento disparado no sujeito, que participa enquanto espectador de uma performance artística “comum” – urbana, aparentemente não-institucional e improvisada, *happening* ou *event* em que o(s) artista(s) interage(m) com uma coletividade –, é o sentimento de dividir com os outros um “elo de ‘comunicabilidade’”. Esse elo sentimental não pode ser objeto de um conceito [...], mas o sentimento tampouco é ausência de elo” (Lyotard, 1984, p. 243). Se o sentimento carrega de dentro de si uma potência de comunicação com os outros, é porque a arte, propiciando ideias, institui de direito o dever da partilha. O *sensus communis* é um apelo à comunidade. Essa comunidade é “chamada imediatamente, sem mediação de um conceito, pelo único sentimento, naquilo que o torna partilhável *a priori*” (Lyotard, 1984, p. 242). Importa que seja uma partilha imediata, sem mediação. É assim que, seguindo essa lógica, o “comum” atual prescinde de iniciação prévia a códigos cognitivos ou informativos da linguagem artística. É exatamente nesse sentido que Lyotard resumia a significação desse sentimento, que se alimenta de, e que propulsa uma antecipação da república.

Creio poder afirmar que o artista do “comum” é um neokantiano que se ignora. Ele não leva uma ação artística ao público sem cogitar a geração de um efeito/afeto, e recorre, assim, sob uma máscara nova, ao mecanismo enunciado por Kant no conceito de *sensus communis*, sempre a reativar uma ideia da comunidade. Na circunstância, acaba sendo de menor importância saber se ele age para uma comunidade restrita a certos traços socioculturais específicos ou para uma comunidade infinita, porque, o que aqui age é a capacidade de a arte pôr em movimento e sentimento de comunidade. Seja micro comum, seja macro comum, é o núcleo de humanidade que ambos procuram despertar e (re)configurar. Que haja dez pessoas ou o infinito dos humanos no jogo da interação com a arte, se trata de um processo de natureza similar. Inclusive, o “imediato-universal” de Blanchot tem mais chances de se concretizar na micrologia experimental da performance breve, efêmera, circunstancial. Com efeito, é uma certa velocidade em (re)configurar o universal na sua imediatidade que caracteriza a proposição da arte (do) “comum”, que escolhe investir no curto prazo, sem, contudo, ignorar o fato de que a concentração espaço-temporal da experiência garante a intensidade do movimento sensível e crítico no qual o humano está a se atestar como comunidade estética e moral. As argumentações sociológicas são absolutamente insuficientes. Elas não podem

esgotar a análise do “comum” artístico porque elas não fazem jus às consequências mais amplas do processo. A sociologia costuma ofuscar o funcionamento estético mais amplo. Assim, a arte do “comum” não pode impedir que, dentro do espaço mais modesto ou restrito de sua performatividade, o salto na dimensão universal inerente ao *sensus communis*, disparado na experiência estética, esteja a funcionar.

Nunca é suficiente sociologizar a questão do “comum”, que encontra nas legitimações sociais e políticas seu eixo habitual de argumentação. No final de contas, todo artista do “comum” recorre ao jogo da “educação estética da humanidade”, seja ele restrito ou amplo em seus horizontes. Inclusive, no plano de sua relação dialética com a história da arte, a arte do “comum” não pode ignorar que ela está a acontecer depois de séculos de “arte”. Como momento contemporâneo de uma história da arte que insiste por baixo, a arte do “comum” não pode ser pensada sem levar em conta que ela é uma pragmática *histórica*. Como mixto insolúvel de realismo e de utopia, ela pretende mudar a realidade e gerar uma realidade mais fundamental que a realidade normal, mas quando ela tenta “colar” o máximo possível ao real, tanto do lado de seu público quanto do lado de seus procedimentos artísticos, ela não pode deixar de abrir uma questão delicada: a arte que “cola” ao real é uma linguagem que carrega sempre seu diferencial com relação ao real comum. É o que afirmamos a respeito do simples exemplo da colagem cubista: materiais reais, sim, mas numa imagem que opera no plano do símbolo. Performar o, no, e com o “comum”, é sempre relançar uma máquina simbólica que não é comum porque ela tem uma genealogia.

O artista do “comum” sabe que a arte é poderosa em manejar as realidades num plano simbólico. Na pauta do “comum”, ele nunca deixa de desempenhar o papel do *bom pastor* que leva a *boa nova* da arte às pessoas não iniciadas. Nesse jogo, esse artista que Dominique Chateau chamou de “pós-artista” avança mascarado: ele pretende despersonalizar seu papel de agenciador, pretende dividi-lo com os outros, os anônimos da rua, da praça, do teatro de-teatralizado, pretensamente *desesteticizado*, *desarticizado* etc., mas ele o faz graças aos recursos da singularidade simbólica envolvida em toda performance estético-artística. Ele manipula a credulidade do público porque nesse tipo de performance, por essência simbólica, o público “comum” é glorificado, mas aquele que glorifica é o artista com os recursos da linguagem que ele maneja: a arte. A palavra se escreve com uma letra minúscula que é apenas o tampa-sexo da maiúscula.

A arte, como protocolo de sensibilização, sempre recorreu ao jogo da diferença. A denegação manifesta sintomaticamente uma dificuldade em resolver dialeticamente a relação com a *tradição da diferença* – boa maneira de caracterizar a história das artes –, que é sempre uma irreduzível diferença social e simbólica. Os artistas sempre souberam, mesmo e sobretudo quando o denegam, que o artista nunca é “comum”. Tampouco a “arte”.

Referências

- BEUYS, Joseph et al. **Bâtissons une cathédrale**. Paris: l'Arche, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. **La communauté inavouable**. Paris: Minuit, 1984.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 1994.
- DE DUVE, Thierry. **Au nom de l'art**. Pour une archéologie de la modernité. Paris: éditions de Minuit, 1989.
- DU CAMP, Maxime. **Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855**. Paris: Librairie Nouvelle, 1855.
- FERRY, Luc. **Homo Aestheticus**. A invenção do gosto na era democrática. Edições Alameda, 2003.
- HUCHET, Stéphane. **A sociedade do artista**. Ativismo, morte e memória da arte, São Paulo: Editora 34, 2023.
- LYOTARD, Jean-François. **Le différend**. Paris: éditions de Minuit, col. Critique, 1984.
- NANCY, Jean-Luc. **Le sens du monde**. Paris: Flammarion, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1986.

Stéphane Huchet

Professor Titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador em Produtividade do CNPq. Publicou *A Sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte*, São Paulo: ed.34, 2023; *Experimentum mundi: arte e sortilégios modernos da semelhança*, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, Col. Interface, 2022; *Intenções Espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Belo Horizonte: C/Arte, 2012; *Fragmentos de uma teoria da arte (org.)*, São Paulo: Edusp, 2012; *Castaño: situação da pintura*, Belo Horizonte: C/Arte, 2006 e outros artigos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9400245008288091>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4102-6920>

O ativismo na Rússia no século XXI e as retóricas do absurdo

Artivism in 21st-century Russia and the rhetoric of the absurd

Cristina Antonioevna Dunaeva
(IdA-UnB)

Resumo: O artigo aborda o uso do absurdismo e da ironia nas obras da arte das vanguardas históricas do Leste Europeu, em sua relação com a arte conceitual desenvolvida informalmente na União Soviética e o ativismo contemporâneo. As poéticas do absurdo aparecem como as características importantes da arte contemporânea, em sua vertente ativista e acionista, marcantes no cenário artístico da Rússia no século XXI. Pontuam-se a importância da obra artística de Dmitri Prigov, representante da arte informal soviética e do conceitualismo moscovita; a influência de Prigov sobre os coletivos artísticos, como Voina e Pussy Riot, exemplares do ativismo contemporâneo. Por fim, abordam-se alguns aspectos da obra de artistas, como Katrin Nenacheva e Artyom Loskutov.

Palavras-chave: ativismo; performance; vanguarda; antimilitarismo; Rússia.

Abstract: The article addresses the use of absurdism and irony in the works of art of the historical avant-garde of Eastern Europe, in its relationship with conceptual art developed informally in the Soviet Union and contemporary activism. The poetics of the absurd appear as the important characteristics of contemporary art, in its activist and actionism aspects, striking in the art scene of Russia in the twenty-first century. The importance of the artistic work of Dmitri Prigov, representative of Soviet informal art and Muscovite conceptualism, is highlighted; Prigov's influence on artistic collectives, such as Voina and Pussy Riot, exemplars of contemporary activism. Finally, some aspects of the work of artists, such as Katrin Nenacheva and Artyom Loskutov, are addressed.

Keywords: activism; performance; avant-garde; anti-militarism; russia.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rrf.2133.51431>

Deboche, *épatage* e zoação são epítetos comuns usados pela crítica de arte e pelo público nas primeiras duas décadas de século XX, ao descrever as obras de artistas da vanguarda. Curiosamente, no início do próximo século, o XXI, os mesmos adjetivos aparecerão nas reações do público e de jornalistas ao depararam-se com as performances radicais de artistas no espaço pós-soviético. Pesquisadores, como Camilla Gray (1986) ou Nina Gurianova (2012), apontam para o caráter iminentemente irreverente, jocoso e anárquico das vanguardas da primeira década do século XX, aquela que precedeu o período revolucionário no Império Russo, iniciado com a revolução de Fevereiro em 1917 e a deposição da monarquia. Entre os movimentos artísticos exemplares deste período, podemos citar o cubofuturismo ou o aloguismo de Malévitch e Ivan Puni na pintura, ou a poesia futurista de Krutchiônkh. Assim, Malévitch traz o recorte de jornal com a imagem da Gioconda ao lado de ululante recorte anunciando o “apartamento para ser alugado” em sua famosa tela de 1913 “Eclipse parcial” (Figura 1.). O artista empresta do cubismo a técnica de colagem ou de imitação de colagem para dar conta do absurdo da realidade circundante. Passado um ano, a realidade crua e sangrenta da primeira guerra mundial ultrapassará todas as projeções absurdistas, ceifará a vida de muitos dos participantes do movimento artístico da vanguarda e, em 1917, desbocará na sucessão de trocas de poder levando o país ao abismo social e ao morticínio que se estenderá por décadas.

Talvez, a obra de arte mais emblemática desta primeira fase das vanguardas seja a ópera futurista “Vitória sobre o sol”, fruto de criação conjunta de artistas imersos em linguagens artísticas diversas - música, poesia, artes visuais. No final de 1913, a ópera estrondou em São Petersburgo: escrita por Krutchiônkh e Klébnikov, poetas futuristas, geniais inovadores da linguagem; com os figurinos semiabstratos de Malévitch (Figuras 2 e 3) e a música dissonante e experimental de Mikhail Matiúchin.

O famoso “Quadrado negro” de Malévitch, seu conceito e sua inovação formal, germinam neste momento. A ópera é um fiasco, o público se indigna com o “circo”. A principal ideia da ópera futurista consistia na representação do eclipse do Sol, este que simbolizava a razão iluminista, a idade das luzes, o progresso; artistas consideravam a necessidade de apelar às trevas da intuição, da linguagem pré-racional, à ausência da lógica (daí, o “aloguismo”) para libertar a força criadora das amarras do raciocínio ordenado. O caos, a anarquia, a desordem da razão deveriam reinar para que uma nova arte contemporânea, correspondente às demandas da época pudesse surgir. Além disso, pressentiam-se as forças irracionais e destrutivas que logo mais levariam a Europa à guerra fratricida e, posteriormente, o Império Russo à revolução demolidora de toda a estrutura social sedimentada por séculos de opressão monárquica e oligárquica. Grandes mudanças que estavam por vir, decorrentes de um tecido social contorcido em nós de absurdo galopante, foram intuídas por artistas do cubofuturismo e



Figura 1. Malévitch, Kazímir. Composição com Gioconda ("Eclipse parcial"). 1914. Tela, papel, óleo, grafite. 62,5x49,3. São Petersburgo, Museu Estatal Russo. Disponível em: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhs_440/index.php. Acesso: 7 nov. 2025. Um quadro abstrato composto por várias formas geométricas sobrepostas – retângulos, quadrados e triângulos – em cores como preto, rosa, azul, branco e bege. Há também recortes de texto em russo e um pequeno fragmento de imagem de Gioconda impressa.

Figura 2. Malévitch, Kazímir. Esboço para o figurino da ópera futurista "Vitória sobre o sol". O Homem Novo. 1913. Disponível em: https://ru.wikipedia.org/wiki/Победа_над_Солнцем. Acesso em: 7 nov.2025. Desenho de uma figura humana estilizada, com formas geométricas simples e cores fortes. O rosto é verde e angular; o corpo é dividido em blocos de roxo, preto, amarelo e branco. A figura usa botas e tem braços e pernas formados por linhas retas, lembrando um boneco abstrato.



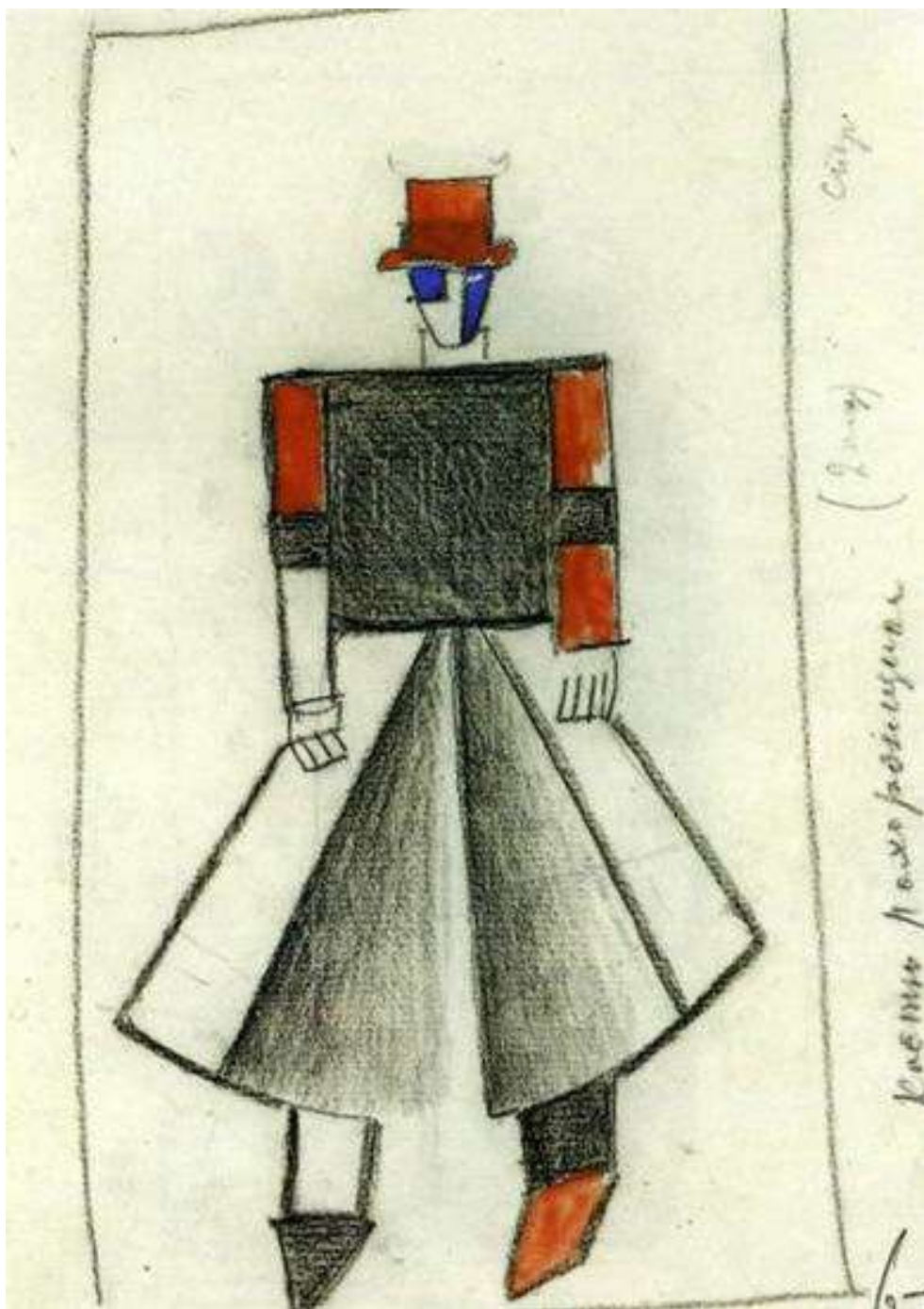


Figura 3. Malévitch, Kazímir. Esboço para o figurino da ópera futurista "Vitória sobre o sol". O Coveiro. 1913. Disponível em: https://ru.wikipedia.org/wiki/Победа_над_Солнцем. Acesso em: 7 nov.2025. Desenho de uma figura humana abstrata, formada por formas geométricas. O corpo é um grande retângulo preto com detalhes vermelhos nos ombros e braços. A figura usa uma saia ampla em tons de cinza, um chapéu vermelho e rosto com metade azul. As pernas são assimétricas, uma preta e outra vermelha.

traduzidas em linguagem alógica, transmental, jocosa, engraçada. O mote era o riso, como profetava o poeta Velemir Klébnikov em seu verso “Encantação pelo riso” (Campos; Campos; Schnaiderman, 2001, p. 117):

Ride, ridentes!
 Derride, derridentes!
 Risonhai aos risos, rimente risandai!
 Derride sorrimente!
 Risos soborrisos – risadas de sorridentes risores!
 Hílare esrir, risos de soborrisores riseiros!
 Sorrisonhos, risinhos,
 Sorride, ridiculai, risando, risantes,
 Hilariando, riando,
 Ride, ridentes!
 Derride, derridentes!
 (1910, Tradução Haroldo de Campos)

O caráter irreverente, irônico e jocoso das obras de arte foi herdado das vanguardas pelo movimento de arte não conformista, atuante na URSS, nas décadas de 1970 e 1980, na véspera do fim do regime político e econômico socialista. Posteriormente, os jovens artistas da época putinista, novamente apelarão à ironia e ao sarcasmo ao realizar algumas das obras de arte de protesto mais marcantes das primeiras duas décadas do século XXI.

Uma figura importante neste processo, a que liga as vanguardas à novíssima arte contemporânea do nosso século, é a do poeta e artista Dmitri Prígov (1940-2007). Pouco conhecido no espaço lusófono, raramente traduzido para o português¹, Prígov foi uma das vozes poéticas mais interessantes a elaborar os aspectos absurdistas da existência soviética tardia². Em algumas de suas obras visuais Prigov traz as referências diretas à figura de Malévitch (Fig.4), tratando ironicamente seu endeusamento e afirmando, ao mesmo tempo, a importância de seu legado para a arte contemporânea.

Dmitri Prigov, com sua obra poética e visual irreverente, irônica, chegando ao sarcasmo e, ao mesmo tempo, altamente comunicativa e dirigida ao comum cidadão soviético ou pós-soviético, liga a geração das vanguardas históricas e revolucionárias ao acionismo e ativismo contemporâneos na Rússia, já no século XXI. Hanukai (2023) aponta para a importância do acionismo na reflexão sobre as realidades biopolíticas no cenário social pós-soviético, em constante mudança; este autor ainda denota a diferença entre certa agressividade e provocação

1 A principal referência para a obra de Prígov no Brasil é a tese de mestrado de Cesar (2007).

2 Sobre Prígov ver, por exemplo: Groys (2010); Skakov (2016); Lipovetsky, Kukulín (2016); e Nicholas (2024). Sobre a indissociabilidade de sua obra visual e escrita, ver Feshchenko (2019) que aborda a poesia visual de vanguarda e sua (in)tradução, incluindo Prígov e Augusto de Campos.



Figura 4. Dmitri Prigov. Quadrado de Malévitch. 1987. Técnica mista sobre o papel de jornal. Disponível em: <https://t-j.ru/black-square/>. Acesso: 7 nov. 2025. Sala de museu com duas grandes obras penduradas lado a lado. Cada obra é formada por páginas de jornal cobertas parcialmente por uma mancha preta irregular, com grandes palavras escritas por cima: à esquerda "KVADRAT" e à direita "MALEVICH".

do acionismo dos grupos artísticos *Voina* e *Pussy Riot* em comparação com o acionsimo dialógico e polifônico, mas voltado à interação social de artistas performers Daria Serenco³ ou Katrin Nenácheva⁴, representantes da cena artística atual na Rússia contemporânea.

Um dos grupos acionistas e artivistas mais importantes na Rússia contemporânea, o grupo artístico *Voina*, surge no final dos anos 1990 sob a influência direta de Prigov. Assim, uma das primeiras ações performáticas deste grupo homenageava o poeta que deveria ser levado, dentro de um armário-cofre de ferro, pelas longas escadas dos vinte e dois andares da moradia estudantil da

3 Daria Serenco, uma das idealizadoras do movimento artístico Resistência Feminista Antimilitarista (RFA), formado após o início da invasão russa na Ucrânia. Atualmente, a artista encontra-se em emigração. Sobre RFA ver Bomfim, Dunaeva (2022) e Dunaeva (2024).

4 Sobre Katrin Nenacheva ver Mitenko, Chassen (2017).

Universidade Estatal de Moscou. O título da performance, a Ascensão⁵, trazia as conotações religiosas e as alusões diretas ao aloguismo de Malévitch, elementos posteriormente retomados em magnífica performance “Mãe de Deus” (2012) de *Pussy Riot*. O texto que anunciava a performance acabou sendo o último texto do artista do conceitualismo moscovita, na acepção de Groys (2010) e Nicholas (2014), do poeta e filósofo Dmitri Prigov (Prigov 2007 apud Plutser 2009):

A Ascensão. A imagem de alguém sentado dentro de um armário, de uma casca, de um estojo, de um capote, é conhecida há muito tempo. Alguém escondido, desaparecido homem do porão e do underground, de um ascetismo secreto, – o trabalho da alma e do espírito escondido dos olhares alheios. Como aquele mesmo São Jerônimo na caverna, para onde, enfim, penetra o raio da vontade superior que o eleva aos céus. Assim também, finalmente, chegou a hora da ascensão ao 22º andar para o homem no armário – como recompensa por todos os seus sofrimentos e tormentos suportados do mundo, pelos feitos espirituais nunca declarados <...>⁶.

A performance do grupo *Voina* em conjunto com Dmitri Prigov nunca aconteceu, por dois motivos: foi proibida pelo decano da Faculdade de Filosofia; e, faltando algumas horas para a performance, seu herói infartou e, após alguns dias, faleceu. Alex Plutser, ideólogo e arquivista do grupo *Voina* descreve o trágico momento (Plutser 2009):

<...> O grupo propôs ao poeta que “ascendesse”, e ele concordou <...> Para o poeta, foi uma ascensão e libertação da “prisão” da vida – uma tentativa de se desprender de tudo o que era soviético, de ferro, fechado e proibido; sua libertação simbólica do pesadelo da Realidade, da desesperança do escudo fantasmático do Imaginário. A “Ascensão” foi marcada para 7 de julho. A data de sua “ascensão” foi escolhida pelo próprio Prigov. E, literalmente, poucas horas antes do início da ação, quando já se sabia que ela havia sido proibida, Dmitri Aleksandrovitch sofreu um infarto gravíssimo. E no dia 16 de julho o poeta faleceu. No hospital, não havia os medicamentos necessários <...>⁷

A morte do poeta se deu no contexto das ações artivistas que marcaram fortemente o cenário artístico da Rússia contemporânea no século XXI⁸. Entre as produções em linguagens de acionismo e ativismo e seus variados autores, interessam-nos, para os fins deste artigo, principalmente as performances dos grupos artísticos *Voina* e *Pussy Riot*, devido à repercussão de suas obras de arte no espaço público e ao afrontamento bastante explícito das principais

5 Sobre esta performance do *Art-gruppa Voina* ver, em russo: <https://plucer.livejournal.com/208289.html>. Acesso em: 7 nov. 2025.

6 Tradução nossa.

7 Tradução nossa.

8 A lista de todas as performances e ações artísticas do Grupo *Voina* e de seus integrantes pode ser encontrada em: <https://plucer.livejournal.com/>. Acesso em: 7 nov. 2025. Algumas das performances de *Pussy Riot* podem ser consultadas em: <https://youtu.be/SaMaXkbkRgQ>. Acesso: 7 nov. 2025.

instituições governamentais e de segurança do país. Como coloca um dos principais estudiosos do ativismo na Rússia, Alek Epstein (2013: 275-276):

The fantastic success of Voina's performances resulted from the fact that the art group managed to say what hundreds of thousands wanted to say, but didn't know how. It would not be an overstatement to claim that, at a time when the political arena was cleared—by hook or crook – of any kind of protest groups, Voina emerged as the most widely heard voice of the independent civil society. Staging various performances Voina acted against the police, FSB, prosecution service, courts, government, and bureaucratic privileges, thereby harvesting all the sympathy that any self-proclaimed Robin Hood, from Alexey Dymovsky to Alexey Navalny, could expect to receive in contemporary Russia. Hatred towards the government, its power structures and judicial system, universally perceived as corrupt and definitely hostile towards the population, allowed the group to attract the sympathies of a significant number of Russians, while the absence of any meaningful doctrine allowed it to avoid schisms.

Entre as numerosas performances do grupo artístico-anárquico-punk *Voina*⁹, atuante entre 2005 e 2013, destacam-se *Mentopop*¹⁰ (2008) (Figura 5), Em memória dos deembristas¹¹ (2008) (Fig. 6) e Caralho aprisionado pela FSB (2010).

O integrante do grupo Voina, ao vestir um *mix* de roupas indicando o pertencimento a duas instituições mais poderosas do país: à polícia e à igreja, flanou pelas ruas de Moscou e, por fim, levou cinco bolsas cheias de comida e de bebida diretamente de um dos mercados, sem pagar, sem ser interrompido pelos seguranças ou pelos atendentes dos caixas. Os uniformes, virando o salvo conduto para qualquer tipo de ação, mesmo um furto descarado, ainda em 2008, prenunciavam e evidenciavam os rumos que o país tomaria muito em breve. A metáfora sagaz da junção do poder religioso com o poder das forças de repressão demonstrou, também, as limitações de absorção deste tipo de obra de arte pelo campo artístico, já que os registros da ação não adentraram nenhuma instância legitimadora, como galeria ou exposição; as imagens proliferaram na internet entre o público leigo, sem chamar muito interesse, naquele momento, da crítica de arte.

A performance “Em memória dos deembristas”, do mesmo ano, novamente num supermercado, simulando o julgamento com o posterior enforcamento de migrantes asiáticos e de mulheres trans ou travestis, procurava revelar a indiferença da sociedade russa em relação ao destino dos dois grupos sociais estigmatizados e vítimas dos maiores preconceitos existentes no país¹². Não

9 O próprio grupo se apresenta desta forma; ver, por exemplo, Plucer-Sarno (2008).

10 Palavra criada, em russo, da junção das palavras “tira/ policial” (*ment*) e “padre/ pastor” (*pop*).

11 Alusão ao movimento nomeado de deembrismo, do início do séc. XIX, quando representantes da nobreza russa almejavam a implementação de reformas sociais e políticas na Rússia czarista. Membros do movimento foram enforcados, outros presos.

12 Sobre a xenofobia e a discriminação de migrantes na Rússia contemporânea ver Dunaeva (2013).



Figura 5. Art-gruppa Voina. Mentopop. 2008. Registro de performance realizada em Moscou, Rússia. Disponível em: <https://plucer.livejournal.com/94884.html>. Acesso: 7 nov. 2025. Uma pessoa vestindo trajes religiosos pretos e um chapéu distintivo de polícia caminha por um longo túnel subterrâneo iluminado. O túnel tem paredes de azulejos bege e luzes fluorescentes no teto. A pessoa carrega uma bolsa escura enquanto atravessa o corredor do metrô.

houve reação do público, que passivamente assistia ao espetáculo, enquanto realizava as compras do dia. Como pontuava o *release* da ação, no dia 6 de setembro, quando se comemorava o aniversário da capital da Rússia, três *gastarbeiters* e dois homossexuais (inclusive, um destes sendo judeu) foram executados através do enforcamento na sessão da Luz de uma rede de supermercados (Plucer-Sarno 2008b). A performance trazia referências às ações bastante comuns no espaço pós-soviético nas primeiras duas décadas do século XXI, quando neonazistas realizaram assassinatos de representantes de grupos sociais por motivos racistas ou homofóbicos. Certa complacência da sociedade russa em relação a estes acontecimentos foi iluminada pela performance que, desta vez, recebeu a atenção das forças de segurança, todos os participantes da ação sendo detidos e acusados de delitos contra a ordem pública.



Figura 6. Art-gruppa Voina. Em memória dos dezembristas. 2008. Registro de performance realizada em Moscou, Rússia. Disponível em: <https://plucer.livejournal.com/97416.html>. Acesso: 7 nov. 2025. Interior de um supermercado com corredores estreitos e prateleiras repletas de produtos até o teto. Uma mulher trans ou travesti está simulando um enforcamento. Ao centro, um funcionário vestindo camisa azul com logotipo da loja, e à direita, outra pessoa de branco.

Somente a ação artística “Caralho aprisionado pela FSB”, quiçá a mais famosa do grupo *Voina*, teve uma repercussão maior e acabou ganhando um importante prêmio de crítica da arte. A ação não pôde passar despercebida por ter sido realizada numa escala monumental. Em poucos minutos, o grupo *Voina* executou um trabalho coletivo cuidadosamente planejado e o deixou exposto durante toda a noite¹³. Os artistas picharam uma das enormes pontes centrais de São Petersburgo justamente no momento em que ela estava sendo levantada para permitir a passagem dos navios, procedimento típico das noites de verão; aproveitando que ela permaneceria na posição vertical até o amanhecer, o que tornou a pichação plenamente visível durante todo esse período. Abordamos especificamente

13 A gravação desta ação artística pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMXQ3U3FSyw>. Acesso em: 7 nov. 2025. Os registros fotográficos em: <http://lj.rossia.org/users/plucer/236283.html>. Acesso: 7 nov. 2025.



Figura 7. Integrantes do grupo artístico *Pussy Riot* durante a performance “Putin se mijou” na Praça Vermelha, em Moscou. 2012. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot. Acesso em: 7 nov. 2025. Em local nevado há grupo de pessoas sobre estrutura elevada segurando sinalizadores com fumaça roxa e bandeira com símbolo feminista. Ao fundo, torres ornamentadas com padrões decorativos e topo dourado. Figuras com passa-montanhas coloridos.

esta obra de arte em relação com a arte conceitual clandestina desenvolvida no contexto da URSS e com as recentes ações artísticas antimilitaristas realizadas em resposta à invasão da Rússia na Ucrânia em dois textos recentes (Bomfim, Dunaeva (2022) e Dunaeva (2024)). Em resposta à ação, apesar de indicação para o prêmio de arte, o governo da Rússia iniciou a perseguição criminal dos artistas, inaugurando, desta forma, o período, no qual as performances e as ações artivistas resultarão na detenção e no aprisionamento de seus atores.

Alguns dos integrantes do grupo artístico *Voina* passaram a integrar o grupo *Pussy Riot* e este realizará algumas apresentações performáticas, irreverentes e com a estética punk, em espaços públicos na Rússia, como a Praça Vermelha (Fig. 7), uma estação central do metrô e a Catedral ortodoxa de Cristo Redentor.

Na Figura 7 podemos observar como as artistas contemporâneas fazem uso de elementos da ópera futurista “Vitória sobre o sol”, referenciando os figurinos

portando as balaclavas multicolor idealizadas por Malévitch em 1913. Retomando a fase anárquica e debochada daquele primeiro momento das vanguardas as artistas ocupam os locais “sagrados” do Estado russo – a praça central, a igreja mais importante, a estação histórica de metrô, para cantar suas músicas estridentes, com as letras cheias de alusões religiosas. Após a ação artística “Mãe de Deus” de 2012, as artistas do grupo serão aprisionadas. Logo depois, qualquer tipo de manifestação pública, artística ou política, será proibido pelo governo da Rússia, inaugurando o período de censura total, vigente até os dias atuais.

Mas, antes deste cerceamento total à liberdade de expressão, *Pussy Riot* realizam uma das últimas ações artísticas homenageando o poeta Prigov. A ação “O policial adentra o jogo” se deu durante a partida final, decisiva, da Copa do Mundo da FIFA, que, em 2018, acontecia na Rússia. Usando as táticas do grupo *Voina*, artistas portaram os uniformes policiais e graças ao disfarce conseguiram ultrapassar todas as barreiras de segurança da final da Copa do Mundo e invadir o campo suspendendo por alguns minutos a partida¹⁴. Antes de iniciar a invasão artística, integrantes da *Pussy Riot* gravaram o vídeo, no qual citam a obra de Prigov e, especificamente, seu ciclo de poemas sobre o Policial Celestial, um personagem transcendente e, ao mesmo tempo, engraçado, a quem poeta se dirige e com quem dialoga.

Simultaneamente, no final da década de 2010, o ativismo na Rússia tomou forma de ações realizadas por artistas individuais, em vez de coletivos artísticos. Tais ações possuíam caráter mais intimista e dirigiam-se aos transeuntes, a pessoas comuns que as artistas, como Daria Serenko (1993) ou Katrin Nenacheva (1994), cruzavam no caminho. Uma das ações artísticas mais impactantes deste período é a “Carga 300” de 2019 da Katrin Nenacheva (Figura 8).

A gaiola com a artista seminua percorreu vários locais da capital da Rússia, as estações de metrô, as praças públicas, uma galeria de arte, onde deveria estar confrontada com as informações sobre os prisioneiros políticos do regime de Putin e sobre as torturas empreendidas pelos policiais nos centros de detenção e nas prisões do país. O título desta obra de arte faz referência à nomenclatura, com a qual os corpos mortos são marcados durante o envio para os lugares de sepultamento. Nas palavras da própria artista (Volchek 2018):

As pessoas que vivem nas regiões periféricas estão desligadas, em seu cotidiano, da arte contemporânea e, de modo geral, também do protesto. Parece-me que este é um gesto importante do ponto de vista de informar as pessoas sobre o que está acontecendo na Rússia. O que eu tento fazer é me comunicar com as pessoas vivas nas ruas, com as pessoas que compartilham de diferentes pontos de vista e convicções.

14 O vídeo da ação artística com as legendas em inglês pode ser acessado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7zQGV7XBkLE>. Acesso em: 7 nov. 2025.



Katrin Nenacheva (Courtesy Photo)

Figura 8. Katrin Nenacheva. Carga 300. 2019. Moscou. Disponível em: <https://www.svoboda.org/a/29503836.html>.

Acesso 7 nov. 2025. Na imagem há uma gaiola de metal no chão contendo uma pessoa dentro dela. Ao redor da gaiola, há um grupo de aproximadamente 15 a 20 pessoas observando a cena. Entre os espectadores estão homens e mulheres de diferentes idades, incluindo uma criança pequena que aparece em destaque no centro do grupo.

Uma das características da obra de Nenacheva e de Serenco (assim como das ações da Resistência Feminista Antimilitarista) é o abandono do caráter jocoso e irônico das ações artísticas, que as distancia tanto da tradição vanguardista, quanto da arte subversiva e irônica do conceitualismo clandestino soviético. O distanciamento plenamente compreensível no contexto de censura sobre as artes, de prisão de artistas e de início de uma guerra.

Porém, a irreverência e o deboche inteligente sobrevivem, por ora, na obra de um outro artista do espaço pós-soviético, atualmente emigrante, Artyom Loskutov (1986). Idealizador das Monstrações, performances coletivas influenciadas pelo situacionismo, Loskutov apresentou recentemente uma série de pinturas nomeada *Dubinopis*, em russo; algo que poderia ser traduzido para o português como Pintura de cacete (Fig. 9). Chama a atenção o fato de Loskutov, que durante muito tempo trabalhou com as linguagens artísticas de performance, de intervenção urbana e de ativismo, passa, no período recente de emigração, à elaboração de obras que dialogam com os gêneros artísticos tradicionais, como a pintura. Sua série recente fora realizada com a tinta acrílica sobre as telas; no entanto, o modo de execução destas obras nos leva de volta às práticas performáticas. Loskutov “pinta” batendo nas telas com o cacete.



Figura 9. Artiom Loskutov. Foral (Série Pinturas com cacete). 2024. Disponível na página do Facebook do artista: <https://www.facebook.com/artemloskutov>. Acesso em: 7 nov. 2025. Uma pessoa segura um cartaz branco com a palavra "ДОЛОЙ" (que significa "abaixo" ou "fora" em russo) escrita em letras grandes e pretas no topo. Abaixo da palavra há duas faixas horizontais de tinta preta que cobrem/censuram parte do texto.

O resultado assemelha-se tanto ao abstracionismo de Malévitch, por exemplo, quanto às recentes “obras dos censores” de literatura na Rússia (quando as partes indesejáveis dos textos são cobertas integralmente com a tinta preta). O caráter absurdista destas criações contemporâneas repete o “absurdismo” do dia a dia num país dominado pelo autoritarismo e pela censura.

Referências

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (trad.). **Poesia russa moderna**. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CEZAR, Luiz Alberto. **Cinquenta gotas de sangue**: a estética conceitualista de Dmitri Prigov. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-10012008-114027/>. Acesso em: 09 nov. 2025.

DUNAEVA, Cristina. Algumas reflexões sobre a arte antimilitarista na Rússia contemporânea, ou da so(m)briedade do fazer artístico em contextos autoritários. **. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [S. l.]**, v. 23, n. 2, p. 65–77, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/56455>. Acesso em: 29 dez. 2025.

DUNAEVA, Cristina. MARIANA, Fernando. Breve esboço sobre a arte antimilitarista na Rússia contemporânea. In: GOMIDE, Bruno. JALLAGUEAS, Neide (Orgs.). **Ensaio sobre a guerra. Rússia, Ucrânia 2022**. São Paulo: Kinorus, 2022.

DUNAEVA, Cristina Antonioevna. **Preconceito racial e xenofobia na Rússia contemporânea**: os mecanismos da categorização étnica e a dicotomia entre “nós” e “outros”. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1619435. Acesso em: 17 nov. 2025.

EPSTEIN, D. Alek. The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia. In: Dziewańska, Marta, Degot, Ekaterina & Budraitskis, Ilya (ed.). **Post-post-Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the turn of the decade**. Warsaw: Books, Museum of Modern Art in Warsaw, 2013.

FESHCHENKO, Vladimir. Graphic Translation of Experimental Verse as a Strategy of Poetic Text’s Transcreation. **Studia Metrica et Poetica**, v. 6, n. 1, 2019, p. 94–115. Disponível em: <https://ojs.utlib.ee/index.php/smp/article/view/smp.2019.6.1.04>. Acesso em: 29 dez. 2025.

GURIANOVA, Nina. **The Aesthetics of Anarchy**. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley: University of California Press, c. 2012.

GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art 1863–1922**. London: Thames Hudson, 1986

GROYS, Boris. **History Becomes Form**. Moscow Conceptualism. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.

HANUKAI, Maksim. Russian Actionism as Biopolitical Performance: Shifting Grounds and Forms of Resistance. **Russian Literature**, v. 141, 2023, p. 111-142. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.11.001>. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304347922001053>. Acesso em: 29 dez. 2025.

LIPOVETSKY, M. and KUKULIN, I.. The Art of Penultimate Truth”: Dmitrii Prigov’s Aesthetic Principles. **The Russian Review**, v. 75, 2016, p. 186-208. DOI: <https://doi.org/10.1111/russ.12070>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/russ.12070>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MITENKO, P.; CHASSEN, S. Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции (A terceira onda do acionismo: a arte da ação livre durante a reação). **Moscow Art Magazine**, n. 60, 2017. Disponível em: <https://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241> Acesso em: 7 nov. 2025

OGULA, Vladimir. Necropolitics and Necropolice: Death, Immortality, and Art-Activism in Russia, **International Political Sociology**, v. 19, n. 2, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1093/ips/olaf006>. Disponível em: <https://academic.oup.com/ips/article/19/2/olaf006/8116977>. Acesso em: 29 dez. 2025.

PLUCER-SARNO, Aleksei. Акция “Менто-Поп”! Арт-анархо-панк группа Война – опасные провокаторы, сотрудничающие с органами [Aktsiia “Mento-Pop”! Art-anarkho-pank gruppy Voina – opasnye provokatory, sotrudnichaiushchie s organami]. **LiveJournal**, v. 15, jul. 2008. Disponível em: <https://plucer.livejournal.com/94884.html> . Acesso em: 7 nov. 2025.

PLUCER-SARNO, Aleksei. Геноцид в Ашане! Казнь гастарбайтеров и пидарасов в супермаркете: Чудовищная акция арт-группы Война! [Genotsid v Ashane! Kazn' gastarbaiterov i pidarasov v supermarkete: Chudovishchnaia aktsiia art-gruppy Voina!]. **LiveJournal**, 9 set. 2008. Disponível em: <https://plucer.livejournal.com/97416.html>. Acesso em: 29 dez. 2025.

PLUCER-SARNO, Aleksei. Д.А. Пригов и группа Война. Перформанс “Война занимается только неквалифицированным трудом” [D.A. Prigov i gruppa Voina. Performans “Voina zanimaetsia tol'ko nekvalifitsirovannym trudom”]. **LiveJournal**, 23 out. 2009. Disponível em: <https://plucer.livejournal.com/208289.html>. Acesso: 7 nov. 2025.

SKAKOV, N.. Typographomania: On Prigov's Typewritten Experiments. **The Russian Review**, v. 75: 2016, p. 241-263. DOI: <https://doi.org/10.1111/russ.12069>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/russ.12069>. Acesso em: 29 dez. 2025.

VOLCHEK, Dmitri. Тело в клетке (Corpo na gaiola). **Rádio Svoboda**, 23 set. 2018. Disponível em: <https://www.svoboda.org/a/29503836.html>. Acesso em: 7 nov. 2025.

Cristina Antonioevna Dunaeva

Mestrado em História da Arte/ UNICAMP (2005); doutorado em Ciências Sociais/ UNICAMP (2013). Professora adjunta do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte/ Departamento de Artes Visuais/ Instituto de Artes/ UnB - Universidade de Brasília. Traduziu para o português o tratado Dos Novos Sistemas na Arte (1919) de Kazimir Maliévitch (1878 - 1935). Líder do Grupo de Pesquisa “História da Arte: estudos feministas e decoloniais” (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5972175405357875>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2310-9650>

Corpos em Foco: dez anos de prática fotográfica com as travestis de Roraima

Bodies in Focus: Ten years of photographic practice with transvestites in Roraima

Elisangela Martins
(UFRR)

Resumo: O trabalho apresenta uma autoetnografia sobre dez anos fotografando junto a uma associação de travestis no estado de Roraima. Objetiva descrever a trajetória e compreender como a fotografia pode atuar em prol da visibilidade, resistência e partilha estética-política, toma como referência reflexões de Jacques Rancière e Judith Butler. Conclui refletindo sobre a importância da prática coletiva, da experimentação estética e do afeto para o aprimoramento da prática fotográfica e as lutas políticas por visibilidade.

Palavras-chave: prática fotográfica; gênero; visibilidade.

Abstract: *This work presents an autoethnography of ten years photographing alongside a transvestite association in the state of Roraima. It aims to describe the trajectory and understand how photography can contribute to visibility, resistance, and aesthetic-political sharing, drawing on reflections by Jacques Rancière and Judith Butler. It concludes by reflecting on the importance of collective practice, aesthetic experimentation, and affection for the improvement of photographic practice and the political struggles for visibility.*

Keywords: *photographic practice; gender; visibility.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51432>

Roraima tornou-se estado brasileiro apenas em 1988. Apesar de suas riquezas naturais e étnico-culturais – com a presença de mais de quinze diferentes povos indígenas – tem sua colonização marcada quase que exclusivamente pelo militarismo e o garimpo, ambas atividades predominantemente masculinas que impuseram a esse rincão um forte traço machista. Não surpreendem, nesse sentido, os dados levantados pela Associação Nacional de Travestis, ANTRA, de que Roraima é, proporcionalmente, um dos estados que mais oferecem risco à vida das pessoas trans devido à violência transfóbica.

É no interior desse contexto inóspito que presente artigo pretende apresentar um relato autoetnográfico a respeito do trabalho voluntário realizado junto à Associação de Travestis, Transexuais e Transgêneros do Estado de Roraima, a ATERR, dando destaque para a produção de ensaios fotográficos e exposições desenvolvidos na última década (2015-2025).

Embora a ATERR tenha sido fundada em Boa Vista no ano de 2006, foi apenas em 2015, através de um estudante do curso de Artes Visuais em que atuo como professora, que tive contato com seu trabalho. Organização social sem fins lucrativos, a Associação tem como seus pressupostos mais importantes a defesa dos direitos e a promoção da visibilidade da população trans no estado.

Desde o primeiro contato, fiquei convencida de que minhas habilidades como fotógrafa poderiam ser úteis à Associação, motivo pelo qual dispus voluntariamente os meus serviços à sua então diretoria. Além dos ensaios fotográficos em si, também pude contribuir com outras tarefas, como registrar ações sociais promovidas pela Associação, escrever ou revisar notas de repúdio ou de pesar, preparar publicações para as redes sociais, ministrar oficinas, auxiliar na organização da distribuição de cestas básicas etc. Com o passar dos anos, minha relação com a ATERR revelou-se uma parceria sólida e comprometida de modo que a realização de ensaios fotográficos com associadas tornou-se uma prática recorrente.

Em 2025 completam-se dez anos desde a realização dos primeiros ensaios fotográficos com travestis de Roraima – fato que me levou a questionar: em que medida as decisões políticas e estéticas que vêm norteadando essa prática tensionam normas de visibilidade e reconhecimento da pluralidade das identidades de gênero?

Antes de entrar especificamente nessa discussão, é preciso mencionar as razões para a abordagem autoetnográfica, escolhida como metodologia de trabalho. O que se pretende analisar em busca de respostas – os ensaios, as fotografias e sua circulação – são produtos do encontro de corpos diversos, que se envolveram e tomaram decisões conjuntas sobre como, onde e porque fazer os ensaios fotográficos. Nesse processo, o corpo de quem fotografava também se construía como companheira de ativismo das pessoas fotografadas. Minha presença por trás da câmera em cada uma das imagens registradas me impõe,

nesse momento, a posição de pesquisadora implicada, que participou ativamente da produção dos elementos que ora serão analisados: anotações e memórias sobre os ensaios, as próprias fotografias e as formas pelas quais foram feitas circular. A autoetnografia vem assentar-se como metodologia adequada para explicitar o viés e o ponto de onde se enunciam as verdades dessa reflexão sobre as práticas fotográficas realizadas em parceria com a ATERR.

Do ponto de vista teórico, Jacques Rancière é um dos grandes contribuintes para esse trabalho. Considerando a estética como fundamental para compreensão da política e suas práticas, o autor desenvolve o conceito de partilha do sensível para referir-se ao que pode ser dito, visto e pensado em determinada sociedade. Rancière afirma que a partilha do sensível é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p.15). Assim compreendida, a partilha do sensível estabelece relações estreitas entre a estética e a política, pois pode igualmente invisibilizar, calar e impedir formas alternativas de pensar em uma sociedade.

Analisando a história, o autor define três diferentes regimes de identificação das artes, o ético, o poético e o estético. Ele afirma que no regime estético a arte é identificada “não mais por uma distinção nas maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Segundo o autor, o “regime estético da arte” é aquele que define a arte contemporânea, que busca se aproximar da vida nos seus modos de fazer, livre de hierarquias temáticas e de gêneros, uma arte que funda sua autonomia e suas formas de modo muito próximo à da vida em si (Rancière, 2009, p.32-34).

As proposições de Rancière sobre a relação entre arte e política são muito relevantes. Ele desenvolve sua ideia explicando que as artes podem ser percebidas como artes e como “formas de inscrição de sentido” nas comunidades e, ao fazê-lo, independente das intenções que as regem ou mesmo da inserção social dos artistas que a produzem, estão fazendo política (Rancière, 2009, p. 18). Como as práticas artísticas são também uma forma de visibilidade do trabalho, “refletindo estruturas ou movimentos sociais”, a arte pode ter importante papel na redistribuição da partilha do sensível, agrupando e permitindo a constituição de comunidades provisórias que, com ações criativas se tornam capazes de perturbar aquilo que é perceptível. Nessas ações as fronteiras entre política e a estética se tornam mais tênues e, se não conseguem fundar novos regimes de visibilidade, as ações desses grupos podem ao menos geram fissuras importantes na partilha do sensível que as prejudica.

Outra autora importante para esse trabalho é Judith Butler. A noção de performatividade de gênero por ela desenvolvida entende a performance “não como um ato singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa” através da qual “o discurso produz os efeitos do que nomeia” (Butler, 2019, p. 21). Há uma

conexão estreita entre as formas de performatividade de gênero e a visibilidade dos diferentes corpos, com implicações estéticas e políticas, pois “imagens corporais que não se encaixam” acabam por constituir “o domínio do desumanizado e do abjeto” (Butler, 2018, p. 151). Corpos que desafiam o regime normativo de visibilidade cis padecem de dificuldades para atingir o reconhecimento e muitas vezes são postos em condições de precariedade social.

O diálogo entre Rancière e Butler é bastante profícuo para a busca de respostas às questões desse trabalho, dado que ambos questionam fronteiras do visível e do invisível em sociedade, apontando para as consequências políticas da invisibilidade como um dano imposto ao sujeito. Enquanto Rancière fala das possibilidades da arte como redistribuidora do sensível, Butler discute a questão dos corpos que escapam à inteligibilidade e, por isso mesmo, podem inscrever novas formas de compreensão do gênero.

O diálogo entre as proposições desses dois autores ajuda na construção do relato desse trabalho, pois permitem pensar o contexto de interação e a fotografia produzida na colaboração entre uma mulher cis e um grupo organizado de travestis. Considerando essa experiência como evento que se constitui ao mesmo tempo como um ato de reconfiguração estética e uma política da existência, opto pela autoetnografia para descrever e analisar os dez anos de práticas fotográficas realizadas junto à ATERR. A intenção é produzir uma escrita incorporada, pensando a prática fotográfica como processo de pesquisa e de produção de sentidos construídos coletivamente.

Tal empreitada se torna possível porque, durante esses anos de trabalho, além das fotografias produzidas, foram se juntando materiais diversos como anotações, mensagens de aplicativos, depoimentos de pessoas fotografadas, vídeos dos “bastidores” de alguns ensaios, publicações em redes sociais e em veículos de comunicação sobre exposições e atos decorrentes dos ensaios. Todos esses registros são relevantes para contribuir com um relato que excede a memória individual e permitem observar nuances do processo a ser descrito e analisado.

No início, houve hesitação e resistência de algumas associadas em aderir ao projeto que, por sugestão da diretoria, foi inicialmente batizado de “Retratos e Magias”. Observar essa situação, expressa sobretudo pela negativa em servirem de modelos, foi importante para que, antes mesmo que os primeiros ensaios fossem realizados, se pudesse levantar dúvidas e discutir questões éticas que norteariam nossa prática conjunta. Assim, pontos relacionados com a representação, o consentimento, a coautoria de imagem e o cuidado com as pessoas retratadas, foram importantes para constituir uma série de combinados. Primeiro, que a realização do ensaio não geraria nenhum custo para a Associação ou para as pessoas fotografadas. Que as imagens tomadas seriam disponibilizadas para cada fotografada, de modo que ao final receberiam o equivalente a um book fotográfico digital. Que cada pessoa fotografada poderia fazer uso livre de suas

imagens, se possível, citando o contexto de sua produção, com o nome da ATERR e da fotografia elimacuxi. Que cada pessoa fotografada assinaria um termo em que permitia o uso das imagens exclusivamente para efeito de divulgação da Associação e/ou possível publicação acadêmica pela fotógrafa. Assim, desde o início dos trabalhos, todas as pessoas fotografadas durante esse período foram informadas dessas condições e assinaram documento da Associação declarando anuência com esses termos.

Iniciando uma vivência transfotográfica

Nenhum projeto semelhante foi sequer aventado junto à ATERR antes do desenvolvimento de nossa proposta. Nossas primeiras conversas deixaram claro que a ideia da diretoria era aproveitar essa oportunidade de serviço voluntário para compor peças de divulgação dos trabalhos e eventos da Associação, sobretudo em alusão ao dia da Visibilidade Trans. Por minha iniciativa, também refletimos sobre possíveis suportes para as imagens que seriam produzidas, como um calendário por exemplo, mas as restrições financeiras limitavam essas possibilidades.

Como fotógrafa que até então tinha se dedicado sobretudo a paisagens e naturezas mortas e recentemente começara a realizar experimentações na produção de retratos, essa situação me causava curiosidade e receio, sentindo-me desafiada a encarar a dificuldade que até então eu mesma me impusera em relação a fotografar pessoas. A produção da primeira série de ensaios fotográficos se estendeu, entre planejamento e execução, durante todo o segundo semestre de 2015.

Como convergimos na ideia de registrar imagens diurnas, externas, coloridas e alegres, completamente opostas àquelas imagens noturnas, sexualizadas e em contexto violento que comumente apareciam nas pesquisas de imagem do Google quando se buscava pela palavra “travesti”, já havia sido possível delinear intenções políticas que influenciariam decisões estéticas muito antes do primeiro click. Além disso, contando com a colaboração das fotografadas para a definição de figurino, maquiagem, escolha dos locais etc., pretendíamos produzir, coletivamente, imagens que enfrentassem o estigma que pairava sobre aquelas sujeitas. Desse modo, pode-se afirmar que o trabalho foi guiado por uma clara intenção política que de certo modo definiu previamente uma condição estética.

Percalços e contornos: a importância do afeto

Apesar de termos tido vários encontros e conversas, era perceptível para mim que meu pertencimento ao grupo não estava consolidado. Havia estranhamento e desconfiança por parte de algumas associadas, em relação ao que seriam “meus reais interesses” em colaborar com a Associação. Pude compreender que essa resistência não se relacionava com o fato de eu ser uma mulher cis, “uma mona”,

“uma racha”. Muitas acreditavam, na verdade, que em algum momento eu cobraria pelo serviço das fotografias, o que é compreensível, dado que essa infelizmente ainda é uma prática de muitos fotógrafos, oferecer-se para fotografar e, depois, exigir pagamento pelas imagens.

Apesar do esforço em explicitar os termos do trabalho voluntário que eu pretendia realizar e das questões éticas que foram definidas coletivamente, apenas as próprias membras da Diretoria se candidataram a ser fotografadas nos primeiros ensaios. Mesmo assim a dinâmica ainda foi conturbada, com negativas veladas como muitas marcações e remarcações de datas e desistências em cima da hora. Percebo agora que foi apenas com bastante resiliência que persistimos no objetivo de realizar os ensaios nessa fase.

Todas essas questões evidenciaram que, durante as sessões, era necessário aproveitar oportunidades e provocar conversas, buscar a construção de um vínculo com elas, tudo a fim de que as fotos pudessem representar o conforto e a alegria que desejávamos exprimir. Para tanto, tomei alguns cuidados como não estabelecer um tempo determinado para a duração das sessões e fotografá-las em locais escolhidos por elas (como um salão de beleza, o local de trabalho de uma das voluntárias, duas praças e um parque da cidade de Boa Vista). Apesar de terem sido realizadas de modo intencional e direcionado a um objetivo, essas iniciativas não foram percebidas por mim como algo que demandasse esforço, apenas atenção especial para garantir uma atmosfera agradável e que contribuísse com os resultados das imagens.

Nas conversas para marcar os ensaios, o percebi que as modelos sempre propunham que eu, depois de fazer as fotos, alterasse suas imagens “no photoshop”. Essas falas foram recebidas por mim de modo muito empático. Mulher cis com mais de quarenta anos, sujeita à todas as pressões estéticas que a sociedade impõe ao corpo feminino, sentia compreender aquela preocupação expressa pelas travestis antes de serem fotografadas. Todas queremos “estar bonitas” nas fotos e a repetição dessa demanda por pós-produção parecia confirmar, na prática, o que eu já lera em diversas publicações sobre a especial insegurança das pessoas trans e travestis com sua imagem corporal.

Num misto de empatia pelo desejo de beleza e resistência a fazer pós-produção alterando as imagens captadas, fui realizar o primeiro ensaio, fotografar S.N em seu local de trabalho. Depois de alguns clicks em diferentes espaços, eu lhe pedi que ficasse próxima a uma janela, fotografei e mostrei a imagem que tinha tomado. Ao ver a tela da câmera, seu rosto se iluminou e me disse: “ah, vou usar essa no meu perfil”. Naquele momento tomei uma decisão íntima de só me sentir satisfeita com as imagens produzidas após receber uma expressão de contentamento da modelo ao ver sua imagem registrada pela minha câmera. Essa decisão se manteve em todas as outras sessões que realizei junto da ATERR nos anos posteriores.

Dessa maneira, foram se delineando diretrizes para a prática fotográfica que começava a se desenvolver. Focada em produzir não apenas imagens, mas momentos prazerosos tanto para aquelas que foram fotografadas quanto para mim enquanto fotógrafa, foi se tornando possível consolidar uma relação de confiança e amizade entre nós, sobretudo porque os ensaios acabavam sendo sempre muito divertidos, com muitas risadas e tentativas e erro até chegar ao acerto e contentamento com as fotografias produzidas. De modo geral nos envolvemos no ato de fotografar como quem realiza uma brincadeira conjunta e isso foi crucial tanto para fortalecer os vínculos como para a qualidade das imagens produzidas.

Embora todas as pessoas fotografadas nessa fase fossem mulheres trans ou travestis, em nenhum momento se pensou em fazer dessa condição das modelos a principal característica a se realçar. Como cheguei a publicar em meu perfil, “a intenção era produzir e divulgar imagens que retratassem o cotidiano e a dignidade humana daquelas pessoas”. Para tanto foi necessário buscar um olhar que não as tratasse de modo exótico ou estereotipado. O objetivo perseguido coletivamente era o de sempre valorizar sua beleza, força e unicidade de ser e, talvez por isso mesmo, tenha rendido a formação de nossas amizades e um processo criativo tão longo.

Nosso bloco na rua...

O resultado dos primeiros ensaios foi tornado público em janeiro de 2016, no dia da Visibilidade Trans, por meio de diversos suportes. Fiz uma postagem no Facebook com uma prévia das fotos; pensamos em fazer uma exposição na sede da Associação e outra na praça do bloco um da Universidade Federal de Roraima, com um sarau de três horas de duração, em que as imagens foram exibidas em um telão. Também encomendei, com recursos próprios, a confecção de 500 cartões postais com seis diferentes fotografias, que foram entregues para a Associação que poderia dispor deles como entendesse. As fotografadas estiveram presentes ao sarau e em todas as oportunidades foram apresentadas como as verdadeiras protagonistas do processo, o que para mim significava uma inversão relevante na lógica da exposição fotográfica, em que geralmente é o fotógrafo quem figura como personagem central.

Depois de termos logrado grande divulgação da primeira fase de nosso projeto, com publicação de notícia nos jornais físicos locais, participação no telejornal da afiliada local da TV Globo e em vários sites de notícias, outras associadas da ATERR começaram a se interessar pelo projeto. Com mais pessoas disponíveis para serem modelos, demos seguimento à realização de sessões fotográficas públicas, com ensaios em ruas, praças ou parques da cidade, o que acabou por se tornar uma tradição do trabalho desenvolvido junto com a ATERR.

Essa iniciativa contribuía para ampliar a percepção da presença de pessoas trans em diferentes locais da cidade. Ao deslocar esses corpos em plena luz do dia para espaços que não fazem parte dos tradicionais pontos que são relacionados com a prostituição e a violência em Boa Vista, a nossa prática fotográfica, além de incrementar a política de visibilidade intentada pela Associação, também se constituía em disputa pelos imaginários.

A parceria com meios de comunicação que divulgavam a realização dos ensaios, das exposições e ações sociais da ATERR, durante esses dez anos de práticas fotográficas, foi um elemento bastante importante. É válido destacar que, na relação com a imprensa local, vivenciamos, em geral, reações de acolhimento e apoio ao projeto. Foi o que aconteceu, por exemplo, quando a Coordenadoria de Gestão de Pessoas do Tribunal de Contas do Estado de Roraima me procurou na intenção de produzir uma exposição fotográfica virtual em homenagem ao Dia Internacional das Mulheres.

Ela me disse que o convite tinha acontecido devido à informação de que eu era a professora de fotografia do curso de artes na Universidade e trabalhava com gênero. Aproveitei a oportunidade e fiz, sem muita esperança de resposta positiva, uma proposta de que construíssemos uma exposição chamada Feminino Diverso, com uma seleção das fotos de mulheres trans e travestis que já tínhamos produzidas. A aceitação dessa contraproposta foi uma grata surpresa e como resultado, durante mais de um mês, vinte imagens de mulheres trans e travestis estiveram em uma página associada ao TCERR em alusão ao Dia Internacional da Mulher.

Durante a divulgação online dessa exposição, presenciei alguns comentários transfóbicos realizados sobretudo por um grupo de radfem que, no antigo Twitter, havia se incomodado com o fato de que mulheres trans e travestis figuravam em uma exposição homenageando o Dia Internacional da Mulher. Nas publicações de alcance mais local, entretanto, esse tipo de manifestação felizmente não aconteceu.

É preciso refletir que resultados como esses não teriam sido alcançados não fosse a potência das imagens produzidas. Tal poder não deve de nenhum modo ser atribuído somente à composição ou técnica fotográfica. Ao posar para as fotos, os modelos (considerando que também houve três homens trans e um homem cis gay no conjunto total de fotografados) também atuam performando sua identidade. Como ensina Judith Butler, o efeito e aparência de naturalidade do gênero não vem de uma essência, mas dos gestos, signos e práticas corporais reiterados no decorrer da vida (Butler, 2018-2019). Assim, pode-se pensar que as práticas fotográficas realizadas junto à ATERR geraram imagens que não são apenas o documento de uma aparência, uma pose, um olhar, um instante, mas remetem à performance própria de cada modelo, uma afirmação ousada de si diante de normas que insistem em tentar negar essa existência.

Assim compreendidas, cada fotografia captada excede a representação e se torna ato criador de outros mundos possíveis. Ao inscrever em seu seio, como seu

tema e motivo, corpos que foram historicamente violentados e apagados de nossa sociedade, essas fotografias podem tanto multiplicar a potência do encontro que as gerou como ampliar a visibilidade dos corpos fotografados, levando-os para outros lugares em que a violência da invisibilidade ainda esteja imperando.

Outro ponto a se tratar é o caráter lúdico de cada encontro, quando havia muita liberdade para a inserção dos mais diversos elementos para composição das imagens. A prática comum era definir o local e horário e, no momento do encontro, conversar um pouco sobre o que se poderia fazer. Assim, cada pessoa que se permitiu fotografar teve tanta agência quanto a Associação e a fotógrafa. Muito mais do que posar passivamente, em cada ensaio quem seria fotografada trouxe propostas e ideias e embora em alguns casos eu pudesse me ver diante de situações de dificuldade técnica (com questões relacionadas à luz e limitação dos equipamentos), as formas, poses, cores, figurinos e cenários sempre foram definidos a partir das contribuições das modelos.

O conjunto das decisões tomadas nesses encontros, as conversas sobre beleza, feminilidade, virilidade, delicadeza, harmonia e força, passam a integrar uma produção estética coletiva que acontece antes e se materializa nas fotografias. Em decorrência, as imagens que são produto de uma dança entre meu corpo e os corpos fotografados, diluem a ideia de autoria e testemunham um ato conjunto em que os sujeitos, em frente ou detrás da câmera, performam e se politizam.

Trazer os corpos travestis e trans para o centro da imagem é reconhecer sua potência estética em diferentes facetas. A constante experimentação e invenção por elas aplicadas aos seus corpos frequentemente se choca contra normas morais, religiosas, políticas e estéticas, desafiando tanto a lógica binária que rege a cisheteronormatividade quanto a própria ideia do que é bom, belo, decente e legítimo. É nesse ponto que a ideia de partilha do sensível ajuda a compreender a estética presente nessas imagens. A potência estética de um corpo trans não se limita à sua imagem. Corpos evocam características que, para além da aparência, lhes são prévia e socialmente imputadas, assim, as imagens de pessoas trans podem provocar a sensibilidade, chamando atenção e podendo reconfigurar formas de sentir a si e ao outro.

Desorganizando os modos tradicionais de ver e sentir, com enunciados que antes estavam vetados de serem ouvidos, vistos, sentidos, os corpos trans fotografados nesses ensaios se estabelecem como sujeitos de produção estética. A circulação das fotografias dessas pessoas, além disso, ajuda a promover uma redistribuição do visível em que a fotografia é o veículo que amplia o alcance da ação coletiva entre fotógrafa e fotografada. São imagens produzidas a partir das margens do que era até então visível em Boa Vista, ou seja, a vida, a alegria e a beleza de pessoas trans, imagens que tensionam os limites entre a estética e a política para se converter em arte que propõe novas possibilidades de ver, dizer, pensar.

Nosso bloco foi à rua quando começamos a imaginar a possibilidade de fazer esses retratos. Continuou em cada parte do conjunto de imagens produzido nesses dez anos, cada compartilhamento, cada matéria publicada. Durante esse período de dez anos de caminhada conjunta vimos a ATERR ser reconhecida como entidade de utilidade pública pela Assembleia Legislativa de Roraima por seus muitos projetos na área de assistência social e saúde; suas associadas serem convidadas a participar de documentários feitos pela iniciativa pública e privada; suas ações serem foco de interesse crescente na mídia local; a defesa da minha tese de doutorado contando as histórias entrelaçadas que deram origem à Associação e, mais recentemente, a criação de um ponto de cultura chamado Traviarca e que tem como objetivo ampliar as ações da instituição apoiando produções culturais da comunidade T em Boa Vista. Ocorrido em paralelo a essa trajetória, o projeto e o processo de produção dos ensaios fotográficos que realizamos pode ser considerado mais do que a produção de um conjunto documental: é um ato contínuo de performatividade coletiva.

Eu caçador de mim

Performando como voluntária da ATERR, vale apontar elementos de minha própria transformação ao longo desse processo. A maneira como trabalhamos me permitiu renunciar aos papéis centrais que tanto a prática como professora quanto como fotógrafa costumam permitir. O caráter de trabalho coletivo e a repetição dos encontros que culminam com a produção de fotografias tornaram possível a minha integração à comunidade trans representada pela ATERR. Junto dessa comunidade tive lições práticas do que significa ter um corpo que é usado como argumento de outrem para interditar a livre vivência e experimentação do gênero. Confirmei a importância política da solidariedade e do esforço para o bem viver e ampliei minhas habilidades expressivas com a fotografia. Em cada ensaio pude implodir a exclusividade do fotógrafo sobre a visão, compartilhando o tempo todo com as fotografadas aquilo que eu estava vendo através de minhas lentes. Essa atitude reforçava o sentimento de estar aprendendo tanto com as associadas que eram fotografadas quanto com as diferentes membras da diretoria.

Embora essa última situação possa remeter a algo menos mensurável, vale dizer que eu vivia, do ponto de vista profissional, um momento bastante difícil quando conheci a ATERR. Me sentia frustrada com o péssimo engajamento dos estudantes e o pequeno alcance da licenciatura em artes visuais, tendo dificuldade em reconhecer qualquer importância social no que vinha realizando. Atuar junto da ATERR permitiu que eu experimentasse novamente o gosto da militância em um movimento em busca da transformação social. Poder abrir mão previamente do lugar daquela que ensina permitiu a constituição de uma relação muito mais horizontal e propícia à construção de vínculos afetivos duradouros.

Assim, o processo aqui descrito também foi responsável pelo surgimento, na

minha vida, de amizades complexas, cheias de camadas de muita sinceridade, humor irônico, suporte fraterno, deboche e alegria. Nesse sentido, essa autoetnografia também se investe do desejo de partilhar um modo diferente de ver a carreira docente na universidade e refletir sobre a pressão que sofremos para produzir mais de modo cada vez mais rápido, em práticas que costumeiramente nos afastam da possibilidade de realizar aquilo que exige tempo: fazer diferença na própria vida e na das pessoas com quem convivemos.

Tá pensando que é bagunça?

O estigma sobre pessoas trans, em especial travestis, vai desde a negação da validade de sua identidade de gênero até a caricaturização de suas vivências e abjeção de seus corpos. Sua presença em vivências artísticas e seu protagonismo para definir a maneira como querem ser visibilizadas são capazes de destruir esses preconceitos e, como ensina Rancière, denunciar a partilha do sensível que lhes causa dano.

É inserida nessa reflexão e postura que vejo e apresento a minha aproximação e o trabalho que, junto da ATERR, completa dez anos. Os ensaios fotográficos com travestis e a circulação das imagens produzidas por diferentes meios digitais, exposições e reportagens produziram novas formas de visibilidade para esse grupo, propondo certa reconfiguração de quem pode ser visto e reconhecido na sociedade boa-vistense.

O nosso fazer fotográfico e a nossa fotografia como meio expressivo, ao possibilitar a construção de imagens que se opunham frontalmente a estigmas que marcam a existência travesti, se mostraram potentes para promoção de deslocamentos estéticos e políticos, abrindo espaço para outras formas de ver o gênero.

Partindo de uma iniciativa solidária, a intenção de uma professora em prestar trabalho voluntário para uma associação, essa experiência parece confirmar o poder transformador da arte e da criação nas vidas individuais e no estabelecimento de laços para fortalecimento da coletividade. Construindo espaços vigorosos voltados, ao mesmo tempo, para a resistência política de grupos invisibilizados e a afirmação de sua existência plural e diversa, a prática fotográfica desenvolvida junto com a ATERR nos últimos dez anos ainda promete desdobramentos futuros: além da busca de recursos para impressão em diferentes suportes e a realização de novas exposições e formas de circulação, há a pretensão de iniciar projetos de formação a partir da realização de novos ensaios, para que pessoas trans assumam a câmera e venham a multiplicar, em outros municípios do estado de Roraima, experiências como a descrita nesse trabalho.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: N1Edições, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível, estética e política**. 2.ed. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2009.

LIVE abre as comemorações do Dia Internacional da Mulher no TCERR. Tribunal de Contas de Roraima, 8 mar, 2021. Disponível em <https://www.tcerr.tc.br/portal/noticia/1620;jsessionid=965BE53F6047F175924D17BFFFD686E>. Acesso em: 10 nov. 2025.

EXPOSIÇÃO fotográfica aborda o feminino diverso. **Folha de Boa Vista**, 8 mar. 2021. Disponível em: <https://www.folhabv.com.br/variedades/cultura/exposicao-fotografica-aborda-o-%C2%91feminino-diverso%C2%92/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

PROJETO retratos e magias celebra data especial para trans. **Folha de Boa Vista**. 24 jan. 2016. Disponível em: <https://www.folhabv.com.br/variedades/entretenimento/projeto-%C2%91retratos-e-magias%C2%92-celebra-data-especial-para-trans/>. Acesso em 10 nov. 2025.

PROJETO faz ensaio fotográfico em alusão a visibilidade trans. **Folha de Boa Vista**. 20 jan. 2021. Disponível em: <https://www.folhabv.com.br/variedades/cultura/projeto-faz-ensaio-fotografico-em-alusao-a-visibilidade-trans/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

ASSEMBLEIA Legislativa do Estado De Roraima. ATERR faz ensaio fotográfico sobre o Dia Nacional da Visibilidade Trans. Boa Vista, 30 jan. 2021. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=762820291317531>. Acesso em 10 nov. 2025.

Elisangela Martins

Elisangela Martins (elimacuxi) é uma artista que une poesia, fotografia e outras linguagens artísticas para a defesa dos direitos humanos. Especialista em Alfabetização, investigou sobre a história do Mobral em Roraima e em seguida cursou mestrado pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade do Amazonas, onde empreendeu pesquisa sobre a memória do Regime Militar em Roraima. Interessada nos debates de gênero e sexualidade no campo da arte contemporânea, é professora de História da Arte e Fotografia no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima, sócia da Associação de Fotografia de Roraima, AFOTORR e Colaboradora voluntária da Associação de Travestis e Transexuais do Estado de Roraima, ATERR, com quem desenvolve projetos desde o ano de 2015. Ligada à linha de pesquisa Arte, Sujeito e Cidade do PPGARTES/UERJ, doutorou-se em 2024 investigando a história do Movimento LGBTQ+ em RR a partir das manifestações artísticas do transformismo e drag.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6682470277789593>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6952-7293>

Lote Bravo: memória, luto e vulnerabilidade no trabalho de Teresa Margolles

Lote Bravo: memory, mourning, and vulnerability in the work of Teresa Margolles

Sheila Cabo Geraldo
(PPGArtes-UERJ)
Karenn Amorim
PPGArtes-UERJ)

Resumo: O artigo analisa a instalação Lote Bravo (2005), da artista mexicana Teresa Margolles, realizado a partir dos feminicídios em Ciudad Juárez. O objetivo é compreender como a artista transforma a materialidade da morte em um dispositivo sensível-político de memória. A obra desloca corpos historicamente invisibilizados para o espaço do comum, desafiando a naturalização da violência de gênero. A abordagem fundamenta-se em referenciais de Judith Butler, María Lugones, Jacques Rancière e relaciona conceitos como precariedade, colonialidade de gênero e partilha do sensível. Lote Bravo reconfigura a visibilidade das vidas precárias, convertendo o luto em gesto político. Assim, conclui-se que a obra de Margolles propõe uma estética da memória que desafia a normalização da violência contra mulheres no norte do México.

Palavras-chave: precariedade; feminicídio; memória; vulnerabilidade; luto.

Abstract: The article analyzes the installation Lote Bravo (2005) by Mexican artist Teresa Margolles, conceived in the context of the feminicides in Ciudad Juárez. The aim is to understand how the artist transforms the materiality of death into a sensitive and political device of memory. The work displaces historically invisible bodies into the space of the common, challenging the naturalization of gender-based violence. The analysis is grounded in the theoretical frameworks of Judith Butler, María Lugones, and Jacques Rancière, articulating concepts such as precarity, the coloniality of gender, and the distribution of the sensible. Lote Bravo reconfigures the visibility of precarious lives, turning grief into a political gesture. Thus, it is concluded that Margolles's work proposes an aesthetics of memory that confronts the normalization of violence against women in northern Mexico.

Keywords: precarity; femicide; memory; vulnerability; mourning.

Introdução

A arte contemporânea latino-americana tem se configurado como um campo fértil para a problematização das estruturas sociais, políticas e simbólicas que sustentam a violência e a desigualdade na região. Nesse contexto, a obra *Lote Bravo* (2005), da artista mexicana Teresa Margolles (1963-), emerge como um gesto estético-político que confronta o espectador com a materialidade da morte e a banalização do feminicídio em Ciudad Juárez. Ao transformar a terra impregnada de vestígios das vítimas em matéria artística, Margolles propõe um espaço de luto e de resistência, no qual a memória se insurge contra o esquecimento.

A partir dos conceitos de precariedade e condição precária desenvolvidos por Judith Butler (2019; 2020), este artigo busca compreender como a obra de Margolles torna visível a desigual distribuição das condições de vida e de morte, revelando os mecanismos que definem quais vidas são consideradas dignas de luto e quais são relegadas à invisibilidade. Essa reflexão é ampliada pela incorporação do conceito de colonialidade de gênero, formulada por María Lugones (2020), que permitem situar a violência contra as mulheres de Ciudad Juárez dentro de um sistema histórico de opressão racial, patriarcal e econômica.

Além disso, o artigo estabelece um breve diálogo com Jacques Rancière (2007), a fim de compreender como *Lote Bravo* reconfigura a partilha do sensível e desestabiliza a experiência cotidiana da violência, transformando o espaço expositivo em um território de confronto político. A metodologia adota uma abordagem que combina análise da obra, reflexão filosófica e leitura crítica de textos teóricos, com o objetivo de articular os modos pelos quais a arte atua como forma de pensamento e denúncia social.

Desse modo, neste artigo *Lote Bravo* foi analisada como um monumento precário à memória das mulheres assassinadas em Ciudad Juárez, uma obra que, ao reivindicar o luto, reivindica também o direito à vida. Ao fazer da arte um lugar de debate e memória, Margolles reinscreve a precariedade no espaço público e convoca o espectador a compartilhar a responsabilidade pela memória, instaurando uma estética da lembrança que desafia a o contínuo projeto de normalização da violência de gênero na América Latina, especificamente na região de Ciudad Juárez, no norte do México.

Sobre a precariedade e condição precária

Para Judith Butler (2019, p. 31), a precariedade é uma consequência de estar vivo e de interagir com o mundo, constituindo, assim como a vulnerabilidade, uma condição que recai sobre todos os seres humanos. A autora enfatiza que todas as vidas podem ser lesadas ou negligenciadas até a morte, o que não apenas evidencia a finitude da existência, “[...], mas também sua precariedade (porque a vida requer que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantida como uma vida)”. Dessa forma, a precariedade configura-se como

uma condição ontológica e compartilhada, derivada do simples fato de existir e estar inserido em relações sociais e materiais. No entanto, embora seja um traço universal, a manutenção da vida depende de condições sociais, políticas e econômicas específicas, o que torna necessária a reflexão sobre as desigualdades na distribuição dessas condições e sobre como algumas vidas se encontram mais expostas à vulnerabilidade do que outras.

A condição precária, segundo Butler (2019, p. 46), é politicamente induzida e se manifesta na distribuição desigual da precariedade, na qual determinadas populações, desprovidas de redes de proteção social e econômica, tornam-se mais expostas à violência, à pobreza, ao deslocamento e à morte. Ou seja, a autora expõe o fato de que nem todos os indivíduos experienciam a vida sob as mesmas condições sociais e econômicas necessárias para uma existência digna.

Assim, a condição precária está relacionada ao aumento da vulnerabilidade de determinados grupos e indivíduos. Essas vidas, frequentemente situadas nas margens da visibilidade social, não são reconhecidas como plenas e tampouco dignas de luto, evidenciando que a precariedade ultrapassa o plano existencial e se torna um fenômeno ético, social e político. Tal reflexão coloca em questão quais vidas são consideradas dignas de ser vividas e lamentadas, revelando como a valoração diferencial da vida funciona como mecanismo de poder, reforçando estruturas de exclusão, invisibilidade e desumanização.

Colonialidade, gênero e distribuição desigual da precariedade

Por se tratar de uma análise voltada ao trabalho de uma artista latino-americana, torna-se necessário incorporar à reflexão uma perspectiva sobre colonialidade, de modo a estreitar o diálogo entre os escritos de Butler e a produção de Teresa Margolles. A articulação entre precariedade e colonialidade de gênero permite compreender que a vulnerabilidade dos corpos representados por Margolles não é apenas uma condição existencial, mas também histórica, cultural e política. Como aponta a socióloga argentina María Lugones (2020, p. 56), “[...] a colonialidade do poder introduz uma classificação universal e básica da população do planeta pautada na ideia de raça [...]”. Essa estrutura de poder, segundo a autora, produz hierarquias de humanidade que atravessam gênero, raça e território, aspectos essenciais para compreender o processo de naturalização da violência contra mulheres latino-americanas.

Ao analisar a realidade latino-americana, torna-se fundamental incorporar o conceito de colonialidade do poder, formulado por Aníbal Quijano (2005, p. 118-120) e aprofundado por María Lugones. Partindo dos estudos de Quijano, Lugones (2020, p. 53-56) evidencia como a colonialidade estruturou uma classificação hierárquica da população global, baseada na diferença racial, e propõe uma ampliação dessa perspectiva ao desenvolver o conceito de “colonialidade de gênero”. Esse conceito descreve um sistema que subalterniza

corpos racializados e feminilizados, articulando as dimensões de raça e gênero na produção das desigualdades sociais e na manutenção de relações de poder históricas e estruturais.

Lugones (2020, p. 53) amplia a noção de colonialidade do poder ao incorporar as assimetrias de gênero, evidenciando que a dominação colonial também se sustenta na “[...] preocupante indiferença dos homens com relação às violências que sistematicamente as mulheres de cor¹ sofrem [...]”. Essa indiferença revela um regime de poder que naturaliza a opressão e invisibiliza o sofrimento feminino dentro de estruturas raciais e patriarcais. De modo convergente, Butler, em suas reflexões sobre a precariedade, reconhece marcadores como gênero, raça, classe e sexualidade como determinantes na intensificação das condições de vulnerabilidade e privação de direitos. Tal convergência teórica permite aproximar as formulações de Butler das realidades vividas pelas mulheres latino-americanas, cujas existências são atravessadas por violências estruturais e pela constante ameaça à sua sobrevivência. Essa aproximação será aprofundada a partir da análise dos trabalhos de Teresa Margolles, nos quais a artista torna visível a materialidade política dessas vidas precárias.

Assim como Butler, Lugones reconhece que marcadores sociais como gênero, raça, classe e sexualidade não apenas estruturam identidades, mas também configuram níveis diferenciados de vulnerabilidade e risco, ampliando a exposição de determinados grupos à violência, à marginalização e à privação de direitos. Para ambas as autoras, essas categorias sociais operam como vetores de precarização, determinando quem tem acesso a condições de vida dignas e quem permanece em situações de exclusão sistêmica.

Enquanto Butler enfatiza a distribuição desigual da precariedade como fenômeno ético e político, Lugones articula essa desigualdade com a colonialidade do poder e de gênero, mostrando como estruturas históricas e culturais consolidam a subalternização de corpos racializados e feminilizados. Essa interseção teórica entre feminismo decolonial e filosofia butleriana permite analisar a condição de mulheres latino-americanas, especialmente aquelas pobres, racializadas e da classe trabalhadora, como corpos vulneráveis, situados nas margens da visibilidade política, revelando tanto a vulnerabilidade material quanto a invisibilidade social e simbólica a que estão submetidas.

1 O termo “mulheres de cor” é utilizado por Lugones como tradução da expressão estadunidense *women of color*, empregada originalmente por feministas negras e chicanas nos Estados Unidos a partir da década de 1970 para designar uma identidade coletiva dissociada do feminismo proposto por mulheres brancas, reivindicando uma política de solidariedade entre as mulheres não-brancas. A expressão busca abranger mulheres historicamente marginalizadas pelo feminismo hegemônico branco, incluindo mulheres negras, indígenas, latinas e asiáticas. No contexto da obra de Lugones, o termo é utilizado para evidenciar como as estruturas coloniais de poder produzem e hierarquizam diferenças raciais e de gênero, mantendo a ênfase em mulheres “não brancas” como sujeitos de opressão e violência de gênero.

Teresa Margolles: território, memória e feminicídio

Teresa Margolles nasceu na cidade de Culiacán, México. Seus interesses e investigações visuais circundam a morte, a violência, a justiça social, a memória coletiva e “as hierarquias sociais que mesmo depois da morte se mantêm e permeiam o tratamento dos mortos” (Rocha, 2017, p. 23). De forma geral, uma parte considerável da obra de Margolles opera como um dispositivo de lembrança da memória coletiva contra a normalização da violência. O trabalho que analisado neste artigo é um exemplo de como a artista cria ambientes que, através de seu significado, provocam o espectador e o convidam a não ceder ao esquecimento. Entre esses trabalhos, destaca-se a instalação *Lote Bravo* (2005), cuja crítica está diretamente relacionada a um contexto histórico específico de violência de gênero no México.

Para uma compreensão mais aprofundada de *Lote Bravo*, é necessário contextualizar a gênese do conceito de feminicídio na América Latina, em estreita relação com os episódios de violência ocorridos em Ciudad Juárez, no México. A partir de 1993, essa cidade, localizada no estado de Chihuahua, na fronteira com os Estados Unidos, tornou-se conhecida pela recorrência de assassinatos de mulheres caracterizados por extrema brutalidade, cujos corpos eram frequentemente abandonados em espaços públicos, apresentando mutilações e sinais de violência sexual. A impunidade sistemática e a omissão do Estado contribuíram para que tais crimes fossem noticiados pela imprensa sob a denominação genérica de “as mortas de Juárez”, reduzindo-os à condição de homicídios comuns e silenciando sua dimensão estrutural de gênero. Nesse contexto, a antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos, vinculada à Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), introduziu e difundiu, em 1998, o termo “feminicídio”, com o intuito de revelar o caráter político desses assassinatos e de denunciar o entrelaçamento estrutural entre misoginia, poder e impunidade institucional (Modelli, 2016).

Dez anos após o início da série de assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez, Marcela Lagarde, cuja atuação acadêmica e política foi decisiva para a consolidação do conceito de feminicídio na América Latina, foi eleita deputada federal no México. Nesse cargo, criou uma comissão parlamentar destinada à investigação sistemática desses crimes, buscando romper com a histórica omissão estatal e instituir mecanismos de responsabilização (Lagarde, 2006, p. 116-117). Em 2007, Lagarde apresentou o projeto de lei que tipificava juridicamente o feminicídio no país, definindo-o como a morte violenta de mulheres motivada por razões de gênero. Essa iniciativa representou um marco no enfrentamento à violência contra as mulheres na América Latina, servindo de modelo legislativo para outras nações da região e consolidando o reconhecimento do feminicídio como uma violação de direitos humanos e um problema estrutural, e não apenas individual.



Figura 1. Lote Bravo, Teresa Margolles, 2005. Fonte: <https://emuseum.mfah.org/objects/76286/lote-bravo#>>.

Acesso em: 29 set. 2025. Fotografia em cores da instalação artística Lote Bravo. A obra é composta por quatrocentos tijolos de argila de tom marrom-claro, organizados em duas longas fileiras paralelas. Cada tijolo tem formato retangular, medindo aproximadamente 40 cm de comprimento por 25 cm de largura e 10 cm de altura. Eles estão empilhados e distribuídos de forma regular e simétrica, criando um conjunto ordenado. A instalação está disposta sobre um piso liso e polido, na cor cinza. Ao fundo, uma cortina branca cobre toda a parede, servindo como um plano de fundo neutro.

Em consonância com a urgência política e simbólica do contexto de feminicídios em Ciudad Juárez, Teresa Margolles desenvolveu a instalação Lote Bravo (Figura 1) com o objetivo de tornar visível a alarmante frequência de violências perpetradas contra mulheres na cidade. Para a realização da obra, a artista deslocou-se até os locais onde os corpos das vítimas haviam sido encontrados, recolhendo amostras de terra impregnadas de memória e ausência. A partir desse material, Margolles produziu 500 tijolos, utilizados para a construção de um muro cujo título remete à região de Lote Bravo, uma

das áreas mais afetadas pelos feminicídios e frequentemente utilizada como local de desova dos corpos.

Lote Bravo é uma região periférica de Ciudad Juárez caracterizada por terrenos áridos, pouca urbanização e alta vulnerabilidade social. A popularidade do local se deve ao seu histórico de violência durante a década de 1990. O adjetivo bravo, semelhante ao português no sentido de valente ou destemido, assume em espanhol também os significados de árido, perigoso ou hostil, conferindo ao local uma conotação de inóspito e ameaçador. Ao utilizar esse topônimo como título de sua instalação, Margolles transforma o nome desse local em um símbolo político e memorial, evocando simultaneamente a violência sistemática, a impunidade institucional e a precariedade social que caracterizam a região e contaminam seu solo. Nesse sentido, *Lote Bravo* configura-se, na obra, como um espaço de reflexão sobre a relação entre território, desigualdade e a exposição das vidas vulneráveis à violência de gênero.

Conforme observa a pesquisadora Julia Banwell (2009, p. 150), a instalação mobiliza o espaço expositivo como um lugar de denúncia e testemunho, transformando fragmentos do território do crime em matéria sensível de memória e resistência. Nesse sentido, Margolles afirma que os tijolos “[...] estão postos ali como uma barreira de dor, que interrompe o caminho pela galeria, para que não se esqueça do que está acontecendo” (Margolles apud Banwell, 2009, p. 150). O muro construído pela artista atua como um obstáculo ao processo de esquecimento dos feminicídios não resolvidos em Ciudad Juárez, tornando-os presentes na memória coletiva e confrontando o público com uma problemática que permanece sem solução. Ao mesmo tempo, a obra evidencia a vulnerabilidade dessas mulheres, uma vez que “[...] mulheres e minorias, incluindo minorias sexuais, são, como comunidade, sujeitas à violência, expostas à sua possibilidade, se não à sua concretização” (Butler, 2020, p. 40), sublinhando a dimensão estrutural da exposição à violência e a necessidade de uma reflexão crítica sobre a desigualdade e a marginalização social.

Para Margolles, tornar visível a violência sofrida pelas mulheres de Ciudad Juárez é uma forma de resistir à sua naturalização e ao esquecimento coletivo. A artista compreende que esses corpos, desaparecidos ou assassinados, não apenas testemunham a barbárie, mas revelam uma forma de precariedade socialmente distribuída, em que a exposição à violência é resultado direto das hierarquias de gênero, classe e raça que estruturam o tecido social. À luz da reflexão de Butler (2019, p. 46-47), pode-se compreender que essa precariedade não se limita à vulnerabilidade inerente à condição humana, mas é politicamente produzida e intensificada, já que determinadas populações são expostas de modo desproporcional à pobreza, à fome, ao deslocamento e à violência, sem acesso a redes efetivas de proteção. *Lote Bravo*, nesse contexto, funciona como um monumento à precariedade das mulheres de Ciudad Juárez: os tijolos

moldados com a terra impregnada de ausência tornam-se matéria de denúncia e memória, um corpo coletivo que expõe as falhas do Estado e a persistência da violência de gênero como mecanismo de controle e silenciamento.

A condição precária na fronteira do México

O território de Lote Bravo, em Ciudad Juárez, é um espaço marcado pela violência de gênero e pela precariedade social, especialmente para as mulheres trabalhadoras das maquiladoras. A instalação de Teresa Margolles, realizada em referência a esse local, materializa a ausência e a vulnerabilidade dessas mulheres, conectando a memória de seus corpos à crítica das estruturas sociais que perpetuam a exploração e a violência. As maquiladoras, fábricas geralmente associadas a empresas multinacionais que produzem eletrodomésticos e peças de reposição para exportação, surgem nesse contexto como cenários em que desigualdades econômicas e de gênero se entrelaçam, tornando as mulheres jovens e, em sua maioria, migrantes rurais, particularmente vulneráveis à precariedade laboral e à violência.

No livro *Las Hijas de Juárez* (2007), a jornalista Teresa Rodríguez, documenta casos de mulheres jovens assassinadas, muitas das quais trabalhavam nas maquiladoras, e relata a busca de suas famílias por justiça. Além disso, Rodríguez (2007, p. 12-13) apresenta dados sobre desaparecimentos e assassinatos a caminho do trabalho, evidenciando a vulnerabilidade extrema dessas trabalhadoras.

As maquiladoras são fábricas voltadas à produção para exportação, situadas em zonas de livre comércio na fronteira entre México e Estados Unidos. A força de trabalho é majoritariamente feminina, em função de fatores históricos e econômicos que favorecem a contratação de mulheres que são percebidas como mão de obra mais barata, disciplinada, facilmente controlável e substituível, consolidando a desvalorização de seus corpos e a lógica de exploração (Rodríguez, 2007, p. 12-13).

A vulnerabilidade dessas trabalhadoras se manifesta de diversas formas. Segundo relatos coletados por Rodríguez (2007, p. 28) muitas mulheres desapareceram a caminho do trabalho ou enquanto aguardavam em filas para conseguir um emprego nas maquiladoras, e que gerentes chegaram a tirar fotos das candidatas como parte do processo seletivo, enquanto desaparecimentos e assassinatos tornaram-se recorrentes. Além disso, essas trabalhadoras cumpriam turnos de dez a doze horas nas linhas de montagem e eram frequentemente alvo de assédio sexual (Rodríguez, 2007, p. 16).

Ainda segundo Rodríguez (2007, p. 45), gerentes das maquiladoras optavam por contratar mulheres por acreditarem que elas possuíam maior destreza manual e eram mais aptas para realizar tarefas repetitivas e fisicamente extenuantes, além de representarem uma mão de obra de menor custo. Segundo os empregadores,

isso resultava em maior eficiência e ritmo acelerado na produção, mas, de forma não intencional, contribuía para gerar um conflito de gênero no México, possivelmente relacionado aos assassinatos das jovens operárias.

As maquiladoras funcionam, portanto, como microcosmos das desigualdades estruturais de gênero. As trabalhadoras de Ciudad Juárez enfrentam não apenas condições laborais adversas, mas também desvalorização social, assédio contínuo e exposição à violência sexual. Essa realidade evidencia a interseção entre exploração econômica e violência de gênero, mostrando como hierarquias de gênero, classe e raça estruturam tanto o espaço de trabalho quanto a vida cotidiana, tornando essas mulheres particularmente vulneráveis e socialmente substituíveis.

As trabalhadoras das maquiladoras de Ciudad Juárez representam um grupo subjugado por essa precariedade socialmente produzida e visível nas análises de Margolles e Butler. A maioria dessas trabalhadoras é composta por mulheres jovens, frequentemente migrantes de áreas rurais, que enfrentam não apenas condições laborais adversas, mas também a desvalorização social e a exposição contínua a assédio e violência sexual. Essa realidade evidencia como as hierarquias de gênero, classe e raça estruturam tanto o espaço de trabalho quanto a vida cotidiana, tornando essas mulheres particularmente vulneráveis e revelando a interseção entre exploração econômica e violência de gênero.

Segundo a pesquisadora e ativista feminista Ana Carcedo (2010, p. 11-12), as mulheres na América Latina enfrentam múltiplas formas de violência derivadas da opressão patriarcal, o que configura uma violação sistemática de direitos humanos e, conseqüentemente, um aumento de sua vulnerabilidade, afetando diretamente suas possibilidades de acesso a uma vida digna. Carcedo ainda enfatiza que essas mulheres frequentemente se encontram em uma posição de desvantagem, em que enfrentam maior escassez de oportunidades e assumem mais responsabilidades sobre terceiros em comparação aos homens. Nesse contexto, são frequentemente compelidas a aceitar condições de trabalho inferiores. Além disso, o ambiente de trabalho nessas condições favorece a perpetuação de diversas formas de violência, incluindo insultos, humilhações, castigos físicos, desapropriação de propriedade, assédio e agressão sexual. Essa realidade contribui para que as trabalhadoras das maquilas sejam socialmente desvalorizadas e facilmente substituíveis, dada a abundância de mão de obra disponível.

A análise de Carcedo acerca da situação laboral das mulheres nas maquilas da América Central converge com a perspectiva de Butler sobre a distribuição desigual da precariedade. Para Butler (2019, p. 46), a precariedade não é apenas uma questão material, mas também perceptual, pois determinadas vidas não são consideradas socialmente valiosas ou merecedoras de proteção. Como resultado, os indivíduos nessas condições são mais vulneráveis à fome, ao subemprego,

à privação de direitos legais e à violência diferenciada, evidenciando como a desvalorização social se articula com condições materiais adversas.

Essa análise se articula com a perspectiva de Butler (2019, p. 46), segundo a qual a precariedade não é apenas material, mas também perceptual, uma vez que determinadas vidas não são socialmente reconhecidas como valiosas ou merecedoras de proteção. Nessa ótica, as trabalhadoras das maquilas são desproporcionalmente expostas à fome, ao subemprego, à privação de direitos e à violência, revelando como a desvalorização social se combina com condições materiais adversas para intensificar sua vulnerabilidade.

Lote Bravo: luto, arte precária e partilha do sensível

A instalação *Lote Bravo*, de Teresa Margolles, se inscreve em um território marcado pela violência de gênero e pela precariedade social, ao qual a própria artista atribui visibilidade e memória. O trabalho atua como um monumento que materializa a vulnerabilidade das mulheres de Ciudad Juárez, muitas delas trabalhadoras das maquiladoras, cujas vidas têm sido historicamente desvalorizadas. Margolles transforma a ausência física em presença simbólica, convocando o luto como prática política e ética, em consonância com a reflexão de Butler, que enfatiza que apenas vidas socialmente reconhecidas como dignas de luto são consideradas plenamente vivíveis. Butler argumenta que a impossibilidade de enlutamento sobre uma vida implica que sua perda não é lamentada e que, portanto, a vida não alcançou pleno reconhecimento social (Butler, 2019, p. 64; Butler, 2020, p. 54). Nesse sentido, reivindicar o luto, como faz Margolles, equivale a afirmar a existência dessas mulheres, desafiando a indiferença social e institucional que contribui para a perpetuação de sua precariedade.

O não reconhecimento social dessas mortes e a tentativa de naturalizar ou banalizar a violência são aspectos centrais da análise de Rita Laura Segato. Segundo a antropóloga, o descaso do Estado, da mídia e das autoridades policiais, que frequentemente classificam os homicídios como crimes passionais, violência doméstica ou disputas relacionadas ao tráfico, funcionando como estratégias para ocultar a misoginia estrutural presente nesses crimes (Segato, 2004, p. 5). Dessa forma, a violência de gênero em Ciudad Juárez não é apenas episódica ou individual, mas sistematicamente produzida e invisibilizada por instituições que deveriam proteger essas vidas.

Margolles materializa essa precariedade em múltiplas dimensões: desde a exploração laboral e os subempregos, passando pelo assédio, ameaças e feminicídios, até o descaso do Estado e da mídia diante da sistematicidade da violência. O muro erguido pela artista atua como barreira física e simbólica, interrompendo a passagem do espectador e forçando o encontro direto com a realidade dessas mulheres. A instalação torna-se, assim, um espaço de denúncia, memória e resistência, em que a arte se articula à política e à ética, convocando o

luto como instrumento de visibilização e valorização da vida feminina subjugada.

Nesse ponto, a abordagem do filósofo francês Jacques Rancière sobre a partilha do sensível fornece um marco teórico para compreender a dimensão política de *Lote Bravo*. Para o filósofo, a política ocorre primeiramente no campo do sensível: o que é visto, ouvido e considerado relevante define quem participa do comum e quem é excluído dele (Rancière, 2009, p. 15-16). Historicamente, mulheres relegadas ao espaço do trabalho repetitivo e doméstico, como as operárias das maquiladoras, foram excluídas dessa partilha, não por ausência de capacidade, mas porque sua ocupação e tempo de trabalho as tornavam invisíveis e inaudíveis à esfera pública. Nesse sentido, a obra de Margolles desafia a distribuição desigual do sensível ao tornar visíveis corpos que a partilha tradicional do sensível invisibilizava, deslocando o espectador para uma experiência ética e política do olhar.

O pesquisador e professor Luiz Cláudio da Costa contribui para essa compreensão ao articular a noção de arte precária, que se caracteriza por obras que evocam traumas históricos e estabelecem uma relação situada entre obra e espectador. As imagens do terrível, segundo Costa, não se constituem como representações neutras, mas como figuras da precariedade da vida, surgindo no espaço do olhar em função da presença do outro (Costa, 2021, p. 13). Em *Lote Bravo*, essa precariedade não se limita a evidenciar a vulnerabilidade das mulheres de Ciudad Juárez; ela se manifesta no ato de trazer o trauma à luz, compelindo o espectador a reconhecer e responsabilizar-se frente à condição social e política dessas vidas, que, devido ao descaso institucional, tendem a ser esquecidas.

A instalação de Margolles dialoga com a dimensão estética da política proposta por Rancière. A obra desloca a experiência do espectador dentro do espaço comum, interpelando-o a ocupar uma posição ativa no reconhecimento dessas vidas e desafiando a partilha tradicional do sensível que separa o que é visível e invisível, ouvido e silenciado. Nesse sentido, *Lote Bravo* exemplifica como a arte pode intervir na organização do sensível, questionando as formas institucionais de exclusão e mostrando que a política não se limita às estruturas estatais, mas se realiza na distribuição das visibilidades, das palavras e dos espaços de experiência compartilhada (Rancière, 2009, p. 26-29).

Ao articular Margolles com Butler, Segato, Costa e Rancière, torna-se possível compreender *Lote Bravo* não apenas como um memorial, mas como uma intervenção estética-política que problematiza a distribuição desigual da precariedade, denuncia a violência estrutural de gênero e evidencia o potencial transformador da arte contemporânea como instrumento de memória, resistência e redistribuição do sensível.

A precariedade em *Lote Bravo* não se limita, portanto, a expor a condição vulnerável das mulheres de Ciudad Juárez, mas reside no ato de trazer o trauma à luz, de não o negar, e de compelir o espectador a reconhecer essa condição, confrontando-o

com histórias que, devido ao descaso político, tendem a ser esquecidas. Nesse sentido, a força da obra de Margolles encontra-se na capacidade de demandar do outro responsabilidade e posicionamento ético em relação à precariedade da vida, tornando visível o que se pretendeu ocultar (Costa, 2021, p. 13).

Conclusão

A instalação *Lote Bravo*, da artista mexicana Teresa Margolles, constitui-se como um gesto estético-político capaz de materializar a precariedade socialmente produzida das mulheres assassinadas em Ciudad Juárez. Ao transformar a terra impregnada de vestígios das vítimas em tijolos, dispostos como barreira física e simbólica, a artista cria um espaço de luto que desloca o espectador de sua posição de indiferença, compelindo-o a reconhecer a vulnerabilidade social e histórica dessas vidas. Nesse sentido, a obra configura-se como um monumento à memória que denuncia a naturalização da violência de gênero, problematizando a distribuição desigual das condições de vida e morte.

Ao articular as reflexões de Butler sobre precariedade, de Lugones acerca da colonialidade de gênero e de Rancière sobre a partilha do sensível, torna-se possível compreender que *Lote Bravo* atua na reorganização do campo perceptivo e sensível do público. Margolles desloca corpos historicamente invisibilizados para o espaço do comum, redefinindo o que é visível, audível e reconhecível como digno de luto, ao mesmo tempo em que evidencia as estruturas de exclusão que permeiam a experiência política cotidiana.

Dessa forma, a obra transcende a função memorial, operando como intervenção crítica que combina denúncia social, memória, arte e política. Ao fazê-lo, *Lote Bravo* revela o potencial transformador da arte contemporânea latino-americana, demonstrando que a prática artística não apenas testemunha a violência, mas também propicia uma experiência coletiva de responsabilidade, resistência e redistribuição do sensível, insurgindo contra a marginalização e a invisibilização histórica de vidas subalternizadas.

Referências

BANWELL, J. M. **Teresa Margolles' aesthetic of death**. 2009. 274 p. PhD. Thesis. Department of Hispanic Studies, University of Sheffield, South Yorkshire, 2009. Disponível em: <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/14529/1/515425.pdf>. Acesso em: 16 set. 2025.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Tradução: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª ed., 2019.

BUTLER, J. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução: Andreas Lieber, Belo Horizonte: Autêntica (Filô), 2020.

CARCEDO, A. **No olvidamos ni aceptamos:** Femicidio en Centroamérica 2000-2006. San Jose: CEFEMINA Asociación Centro Feminista de Información y Acción, 2010. Disponível em: <https://biblioteca.corteidh.or.cr/documento/59473>. Acesso em: 18 set. 2025.

COSTA, L. C. D. A precariedade da arte e a imagem situada. In: COSTA, L. C. D. (org.) **Vidas precárias:** a experiência da arte na esfera pública. Rio de Janeiro: Arquivo Público, 2021, p. 7-16.

LAGARDE, M. Del femicidio al feminicidio. **Desde el Jardín de Freud**, n. 6, Bogotá, 2006, p. 216-225. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/items/b686642a-3897-49f8-addd-5b76578ff210>. Acesso em: 18 set. 2025.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. D. (org.). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 53-95.

MODELLI, L. Femicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra as mulheres. **BBC Brasil**. São Paulo, 12 dez. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>. Acesso em: 18 set. 2025.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

ROCHA, S. Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos cotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Magolles e Oscar Muñoz. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 5, n. 2, 2017, p. 19-30. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1262>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1262>. Acesso em: 18 set. 2025.

RODRÍGUEZ, T. **Las hijas de Juárez:** un auténtico relato de asesinatos en serie al sur de la frontera. Nova York: Atria Books, 2007.

SEGATO, R. L. **Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado:** la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Serie Antropológica 362. Brasília: Universidad de Brasília, 2004. Disponível em: <http://www.dan2.unb.br/images/doc/Serie362empdf.pdf>. Acesso em: 23 set. 2025.

Sheila Cabo Geraldo

Pesquisadora em História e Teoria da Arte, professora aposentada de Arte Moderna e Contemporânea do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ, atuando como pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da UERJ. Possui graduação em Desenho e Plástica (Licenciatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1977) e mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2001) e realizou pós-doutorado na Universidade Complutense de Madri (2008), com bolsa CAPES, e na Unicamp, no Instituto de Estudos da Linguagem (2016-2017).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9708930883837098>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-713X>

Karenn Amorim

Graduada em Artes Plásticas (UFES, 2016) e mestre em Artes (PPGA-UFES, 2019, bolsa CAPES). Atualmente doutoranda em Artes no PPGArtes-UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1340108107048641>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6537-3187>

Tampouco o chão mente

The ground doesn't lie either

Márcia Braga
(UFRGS)

Resumo: O presente artigo trata da relação entre imagem e violência enfocando um momento e lugar específicos associados ao trauma e à dor. A discussão, que tem como ponto de partida a imagem da implosão de um dos edifícios do Complexo do Carandiru, remete à tese de doutorado *Uma poética provisória e a estética de outras emergências: táticas coletivas para (des)habitar uma prisão feminina e a instalação a participativa Tampouco o chão mente* (2022-atual) realizadas a partir de processos de colaboração entre o coletivo Balcão da Cidadania e um grupo de mulheres privadas de liberdade do Presídio Estadual Feminino Madre Pelletier (Porto Alegre, RS/Brasil). O tema é abordado a partir de autores como Susan Sontag, Suely Rolnik, Sharon Macdonald, Georges Didi-Huberman, Flávio Agostini e William Logan & Keir Reeves. A escrita conserva ainda situações gráficas presentes na tese.

Palavras-chave: imagem; violência; carandirú; balcão da cidadania; mulheres privadas de liberdade.

Abstract: *This article addresses the relationship between image and violence, focusing on a specific moment and place associated with trauma and pain. The discussion, which takes as its starting point the image of the implosion of one of the buildings in the Carandiru Complex, refers to the doctoral thesis *A Provisional Poetics and the Aesthetics of Other Emergencies: Collective Tactics to (Dis)inhabit a Women's Prison and the participatory installation Neither Does the Ground Lie* (2022-present), carried out through collaborative processes between the Balcão da Cidadania collective and a group of women deprived of liberty at the Madre Pelletier State Women's Prison (Porto Alegre, RS/Brazil). The theme is approached from the perspective of authors such as Susan Sontag, Suely Rolnik, Sharon Macdonald, Georges Didi-Huberman, Flávio Agostini, and William Logan & Keir Reeves. The writing also retains graphic situations present in the thesis.*

Keywords: *image; violence; carandiru; balcão da cidadania; women deprived of their liberty.*

DOL: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51433>

Introdução

Com todas essas vozes gritando em seus ouvidos, como o artista pode permanecer tranquilo em seu ateliê, contemplando seu modelo ou sua maçã na luz fria que entra pela janela? Ele é forçado a participar da política. Estão em jogo duas causas de suprema importância para ele: a primeira é a sua própria sobrevivência; a outra é a sobrevivência de sua arte. (Virginia Woolf)

A tese de doutorado *Uma poética provisória e a estética de outras emergências: táticas coletivas para (des)habitar uma prisão feminina* e a instalação participativa *Tampouco o chão mente*¹ (2022-atual), que serão aqui discutidas, foram realizadas a partir de processos artísticos no quais colaboraram o coletivo *Balcão da Cidadania*, do qual faço parte, e grupos de mulheres privadas de liberdade do *Presídio Estadual Feminino Madre Pelletier* (Porto Alegre/RS/Brasil). A presente escrita preserva situações gráficas da tese que refletem a instabilidade, as urgências e as emergências do ambiente prisional, conferindo movimentos às palavras representados pela **intensidade** ou esmaecimento da cor.

O *Balcão da Cidadania* foi, de 2005 a 2018, um projeto de extensão universitária cujas atividades envolviam assistência jurídica às pessoas privadas de liberdade². Em 2019, passou a ser organizado como um coletivo independente. Nesse momento de abertura, inicio minha participação no coletivo, como artista visual e arquiteta, colaborando com um grupo de profissionais oriundas de outros campos do saber como: direito, psicologia, ciências sociais e música. A partir de novos olhares, revisamos os processos desenvolvidos anteriormente pelo *Balcão* e reafirmamos a necessidade **(e a urgência) de pensar mecanismos que tornem as relações no cárcere menos vulneráveis, afastando-se da perversidade da exclusão e da ocultação vivenciada pelas pessoas privadas de liberdade.**

Todas as sextas-feiras, nós, do coletivo *Balcão da Cidadania*, vamos ao encontro de um grupo de aproximadamente vinte pessoas privadas de liberdade. Todas estão em situação de espera. **São presas provisórias.** Aguardam julgamento e a possibilidade da liberdade. Enquanto isso, sofrem. Tomam remédios para dormir e acordar. Enfrentam a dura realidade da prisão. Estão esgotadas, desanimadas e deprimidas. Por vezes, não conseguem comparecer aos nossos encontros por não terem condições físicas e/ou mentais, ou ambas. Os grupos de trabalho formados por pessoas provenientes da *Galeria D do Presídio Estadual Feminino Madre Pelletier* e nós estamos em uma condição **impermanente, um terreno escorregadio e, ao mesmo tempo, fértil.**

1 Trecho apropriado do livro *Cascas* (2017) de Georges Didi-Huberman.

2 Vinculado à UniRitter, coordenado pela Profa. Dra. Simone Schroeder. As atividades do coletivo envolviam, em um primeiro momento, assistência jurídica voltada para a instrução das pessoas privadas de liberdade em relação a seus processos e a orientação em relação à feitura de *habeas corpus*.

Dentre os diversos trabalhos realizados de forma colaborativa nesse terreno, com diferentes grupos de presas provisórias, está *Tampouco o chão mente* (2022-atual). A instalação participativa trata das relações entre imagem e violência a partir de um espaço específico associados ao trauma e à dor, tendo como ponto de partida a imagem da implosão de um dos edifícios do Complexo do Carandiru, na cidade de São Paulo, em 2005.

A imagem como um estilhaço



Figura 1. Implosão do Carandiru, 2005. Fonte: <https://www.quatrocinco.com.br/br/artigos/laut/motim-nao-massacre>

É bem diferente em Birkenau. Aqui, as paredes quase desapareceram. Mas a escada não mente e nos golpeia com uma força – uma força de desolação, de terror – inaudita. **Tampouco o chão mente.** [...] é pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. (Didi-Huberman)³

³ Em junho de 2011, o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman visita o museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, e faz um relato do encontro com esse lugar no livro *Cascas* (2017) a partir destes pedaços de árvores recolhidos e algumas fotografias.

A partir do momento em que passo a fazer parte do coletivo *Balcão da Cidadania*, começo uma pesquisa explorando as possibilidades da internet. Entre autores de referência como Michael Foucault, Angela Davis e outros que versam sobre o tema prisional, uma imagem irrompe na tela com o impacto de um estilhaço. Trata-se da implosão de uma construção (Figura 1). A imagem é inquietante. Tendo a pensar que toda a implosão é um apagamento⁴, uma morte, a morte de uma arquitetura e, em certos casos, da memória que ela carrega. Essa escrita é atravessada por uma fotografia jornalística que tem por trás da camada de pó a história de uma tragédia, ocorrida no Brasil, que produziu outras imagens de indescritível violência.

Relembremos. A *Casa de Detenção de São Paulo*, inaugurada em 1956, fazia parte do *Complexo Penitenciário Paulista* conhecido como *Complexo do Carandiru*, formado ainda pela *Penitenciária do Estado* (1920), a *Penitenciária Feminina* (1973) e o *Centro de Observação Criminológica* (1983). A *Casa de Detenção* era composta por sete edifícios de arquitetura imponente (Figura 2) realizada no estilo *Art Déco*, característico da arquitetura de edifícios públicos da época que possuíam, ainda, volumes de geometria simplificada e proporções exageradas. A composição arquitetônica era de tipologia pavilhonar, ou seja, construídos em pavilhões isolados, marcados pela simetria.

Em 1992⁵, quando abrigava 7.257 pessoas, o local foi palco de uma das maiores chacinas das instituições prisionais brasileiras: **cento e onze presos perderam a vida nas mãos de policiais** que invadiram o espaço com o intuito de “conter uma rebelião”. No Pavilhão 9, onde ocorreu o massacre, havia 2070 detentos. **Entre as pessoas assassinadas, oitenta e nove não haviam sido condenadas. Estavam presas de forma provisória. Condição idêntica, portanto, a das pessoas que fazem parte dos nossos grupos de trabalho no *Madre Pelletier*.**

Imagens cobertas pelo pó

Penso nas terríveis imagens por trás dessa demolição. Imagens da tragédia que marca a história desta construção. Lembro dos corpos enfileirados sob poças de sangue. **Cento e onze corpos.** Os eventos traumáticos nos chegam por meio de imagens produzidas em profusão, de forma amadora ou profissional, que

4 Na gíria do crime, apagar alguém é matar uma pessoa.

5 Neste ano, 1992, o Brasil tinha aproximadamente 115 mil pessoas presas, hoje a população carcerária no país é de quase 1 milhão. De lá pra cá, outras chacinas ocorreram e o próprio STF reconheceu que existe uma violação sistemática de direitos humanos nos presídios brasileiros. Para que a Constituição Federal de 1988, conquistada pela luta do povo, não seja letra morta, mais do que reconhecer formalmente os culpados, é necessário punir os mandantes e os executores das chacinas, torturas e do terrorismo de ontem e de hoje. Lutar pelos direitos humanos é também lutar para que os violadores desses direitos fundamentais sejam punidos Disponível em: <https://averdade.org.br/2023/03/massacre-do-carandiru-terror-e-impunidade/#:~:text=A%20Casa%20de%20Deten%C3%A7%C3%A3o%20de,popula%C3%A7%C3%A3o%20era%20de%207.257%20detentos>. Acesso em: out. 2023.



Figura 2. Imagem aérea dos anos 2000 da Casa de Detenção. A numeração indicada corresponde ao número de cada um dos pavilhões. Implosão do Carandiru, 2005. Disponível em: https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/c583ec44-2085-480c-8dd5-180c20b5cefd/TFG_Laura%20Yamashita_Carandiru-patrimonio%20e%20mem%C3%B3rias.pdf.

circulam com “naturalidade” em diversos meios. **Tais imagens acabam mediando a nossa experiência com a dor? As imagens da violência fazem com que nos acostumemos a ela? Como esses momentos são entendidos, assimilados culturalmente? Como esse trauma pode ser lembrado, narrado? Ou por que narrar o trauma, lembrá-lo? É essa também uma função da arte?**

Como nos colocamos e o que sentimos “diante da dor dos outros” é o que Susan Sontag pergunta no livro *Ante el dolor de los demás* (2003). A autora se dedicou a investigar, especialmente, a presença da fotografia nas guerras e conflitos, desde a guerra civil americana até a atualidade, e seu papel na arte contemporânea e na sociedade, mas também como documentação. Sontag se interessa pelo poder da fotografia no sentido de capturar e moldar uma percepção de mundo, suas implicações éticas e políticas.

No livro citado, a autora faz uma revisão histórica da representação da dor e da catástrofe. Analisa fotografias que vão de obras do artista Francisco de Goya até os atentados de 11 de setembro nos EUA. Na publicação, não há imagens,

a não ser a da capa, que é a mesma em todas as edições que consultei. Escolha importante, tratando-se de uma escrita que questiona as imagens produzidas, perguntando a que se prestam, se há, na produção de imagens, uma possibilidade de conscientização e sensibilização e alguma mudança, ou apenas servem para alimentar a curiosidade mórbida de quem as vê. Ou ainda, se elas são mesmo capazes de captar a experiência de quem as vive e a complexidade emocional e política envolvidas. A autora destaca a sensação de que, **depois do choque inicial diante da imagem da dor dos demais, exposta nos meios de comunicação, tudo tende a se dissipar e retomar sua normalidade com o tempo.**

Ao me deparar, na internet, com a imagem do prédio do *Carandiru* desaparecido no pó, imediatamente pensei no nosso grupo de trabalho do *Madre*. Nas vinte mulheres junto às quais desenvolvemos um projeto em colaboração. **Alguém saberia algo sobre a história que essa imagem guarda? Sobre a chacina, o massacre? Interessaria ao grupo dedicar duas horas da sua manhã para falar sobre esse trágico acontecimento? Como trabalhar algo tão delicado juntamente com o grupo?** Pelo distanciamento no tempo e no espaço, dificilmente alguém ali teria vivenciado de forma direta o trauma. Sugerí às colegas do *Balcão da Cidadania* que tentássemos uma conversa com o grupo.

Para iniciar a atividade, imprimir inúmeras imagens da implosão e as colegas do *Balcão* me ajudaram a distribuir entre as pessoas participantes em um dos nossos encontros de sexta-feira. Observamos a imagem juntas e em silêncio. Que memórias essa imagem aciona? Lembramos desse acontecimento? Ninguém reconhecia a imagem. Quatro, das dezessete pessoas presentes, com idades acima de 30 anos, sabiam do que se tratava quando revelamos que a imagem era da implosão de um edifício da antiga *Casa de Detenção*, lugar onde aconteceu a maior chacina da história das instituições prisionais do mundo. A conversa com o grupo naquele dia foi densa, pesada. Dor e sofrimento perpassam o encontro.

Lembro de um aspecto importante do pensamento da filósofa e psicanalista Suely Rolnik (s/a, n.p), que trata da sensação de que alguns acontecimentos nos provocam e a possibilidade de serem transformados em signos. Nas palavras de Rolnik:

Quando ocorre uma emoção, ela nos incomoda porque é não localizada no mapa de significado que temos. Para nos libertarmos do desconforto que esse estranhamento nos causa, somos obrigados a decifrar a sensação desconhecida até que ela se transforme em signo. Ora, a decifração que este signo exige não tem nada a ver com explicar ou interpretar, mas com inventar um sentido que o torne visível. **O trabalho do artista consiste exatamente nesta decifração.** (Rolnik in: Garnica, s/a, n.p, grifo da autora).

Tampouco o chão mente (2022-atual)

A conversa daquele dia no presídio reverbera. Penso a partir do que imagino que resta. Visito Auschwitz-Birkenau, na Polônia, por meio dos relatos de Georges Didi-Huberman em *Cascas* (2017).

É de fato esta estrada, este caminho, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu como fumaça dos crematórios, soterrado junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (Didi-Huberman, 2017, p. 41).

Recolho “Casca” em um outro lugar. Invento um signo. Memórias de um dia, coisas frágeis. Concretamente, do prédio implodido do *Carandiru* resta o pó. Penso que é com o pó da memória que podemos trabalhar, construindo “outras imagens”, sobrepondo passado e presente como forma de exercitar a memória coletiva como coisa feita de um acúmulo de camadas. Na época escrevi:

Experimentaremos a memória - o cubo é de vidro, transparente e frágil. Deixa ver o que há por trás. O vazio preenche-se de imagem, de outras imagens. Do pó. Daquilo que resta da imagem e que cabe nas nossas mãos. Queremos escrever outra história. Quem escreve modela uma forma de ver e sentir o mundo. Escreveremos a partir daquilo que resta. E o que resta é areia, argila marrom, caulim, feldspato. Tijolo que se esfarela. A instalação participativa é um convite a compormos uma imagem-texto a muitas mãos. como quem gostaria de estar escrevendo outra história.

A instalação desenvolvida a partir da imagem do *Carandiru* e da conversa que tivemos com o grupo de trabalho no *Madre* aconteceu em três instâncias distintas: no meu ateliê, no *Madre Pelletier* e na Exposição *Ensaio II: fazer, desfazer, experimentar*, todas em 2022.

A primeira montagem da instalação participativa *Tampouco o chão mente 1* aconteceu no meu ateliê. Sobre uma mesa depus o cubo de vidro. Separei, em potes de cerâmica, porções de argila em pó de três cores, areia e caulim. Convidei pessoalmente mulheres que circulavam pelo *Vila Flores*⁶ naquele dia como artistas, amigas, alunas e visitantes desconhecidas para participarem da construção de um objeto. Sem que ninguém perguntasse do que se tratava, todas as pessoas aceitaram o convite. No total, participaram quatorze mulheres. Todas exploraram os elementos em pó para compor uma nova imagem. Algumas trabalharam juntas, a quatro mãos. Outras preferiram um exercício solitário. Predominou o silêncio.

Tampouco o chão mente 2 (Figura 3) aconteceu no *Madre Pelletier* e teve a participação de doze pessoas em situação de privação de liberdade participantes dos nossos encontros e das cinco integrantes do *Balcão da Cidadania* presentes naquele dia. Como no encontro da semana anterior, nosso diálogo fora acionado

6 Centro Cultural onde meu ateliê está localizado. Para mais informações consultar: <https://vilaflores.org/>



Figura 3. Márcia Braga, *Tampouco o chão mente (1)*, 2022. Instalação participativa. Cubo de vidro, areia, feldspato, argila marrom e caulim, 30cmx15cmx20cm. Fonte: da autora.

pela imagem que levei da implosão do *Carandiru* e havíamos combinado de seguir pensando naquele acontecimento. Enquanto realizam a ação, por escolha, em duplas ou trios, lembraram das areias coloridas com paisagens desenhadas, artesanato típico do estado brasileiro do Ceará. Tentaram sem sucesso mover os materiais no vidro para compor alguma imagem realista.

Tampouco o chão mente 3 (Figuras 4 e 5) aconteceu no contexto da Exposição *Ensaio II: fazer, desfazer, experimentar* (2022)⁷, realizada na *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo*. Participaram, no dia da abertura, colegas e pessoas que prestigiaram a exposição. Desta vez, o objeto a ser construído tinha um pano de fundo: a imagem que abre essa escrita, a implosão do *Carandiru*.

⁷ Realizada como encerramento da disciplina de doutorado UFRGS - *Ensaio como forma* ministrada pela Profa. Dra. Sandra Rey em agosto de 2022.

Figura 4. Márcia Braga. Tampouco o chão mente (3), 2022. Instalação participativa. Cubo de vidro, areia, feldspato, argila marrom e caulim. 30cmx15cmx20cm. Fonte: da autora.



Figura 5. Márcia Braga. Tampouco o chão mente (3), 2022. Instalação participativa. Cubo de vidro, areia, feldspato, argila marrom e caulim. 30cmx15cmx20cm. Fonte: da autora.



Um inimigo difícil

Ao ler alguns depoimentos e relatos presentes em diferentes meios de comunicação da época sobre o massacre, pareceu-me, no mínimo curioso, o comentário do desembargador do Tribunal de Justiça de São Paulo, Ivo de Almeida, publicado em um jornal nos dias que se seguiram à tragédia, em que afirma que a arquitetura do *Carandiru* teria inviabilizado o diálogo com os presos: **“Infelizmente não foi possível [conversar e solucionar o conflito]. A arquitetura física do pavilhão 9 impedia qualquer conversa, com aquelas muralhas, fora o barulho do helicóptero Águia [da PM]. Era muito barulho”⁸**. O que o desembargador quis dizer com esse comentário é que as mortes teriam sido culpa da arquitetura.

Tal argumento poderia ser imediatamente repudiado tendo em conta as circunstâncias e quem o proferiu. Por mais perverso que seja o comentário e por mais repugnante sua intenção, me leva a pensar sobre o conceito de “edifício inimigo” cunhado pelo arquiteto e pesquisador Flávio Agostini (2002). O edifício inimigo, segundo o autor, são tipologias de edifícios prisionais que tem como objetivo maior estabelecer um processo em que a pessoa privada de liberdade, que ali se encontra sob custódia do estado, passe a agir de maneira submissa ao universo disciplinar que lhe é imposto.

Dessa forma, para seus habitantes, os presos, este espaço transforma-se duplamente em um inimigo: primeiro porque isola e exclui, e, segundo, porque busca destruir todas possibilidades de afirmação das individualidades. Para tal, seus mecanismos de controle buscam estender-se até mesmo aos menores e mais corriqueiros gestos diários, inscrevendo o corpo em uma rotina disciplinar que lhe é estranha, e que é pautada por uma vivência de mundo radicalmente artificial. (Agostini, 2002, p.74).

Grande parte dos edifícios projetados ao longo de pelo menos dois séculos são produtos de uma cultura institucional que, segundo Agostini (2002), prioriza o comportamento anormal, dando forma a mecanismos de destruição das ações individuais. **“Seja pela eliminação da noção de privacidade, pela imposição de obstáculos ao movimento, pelo controle da disponibilidade do tempo, pela especialização funcional dos espaços ou pela vigilância exaustiva”** (Agostini, 2002, p.72). Isso posto, me pergunto se o massacre ocorrido dentro do edifício justificaria sua implosão? Seria a destruição material, entendida como uma espécie de falsa vingança? O edifício se converte em único vilão enquanto o julgamento dos culpados se estende por décadas.

Em 1999, sete anos depois da tragédia que resultou na morte de cento e onze

8 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/04/16/arquitetura-do-carandiru-inviabilizou-dialogo-com-presos-diz-desembargador.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: fev. 2024.

presos, foi realizado um concurso de projetos para transformação do *Complexo do Carandiru* em um espaço público através da criação de um grande parque, com edifícios institucionais e equipamentos de lazer. O escritório paulista de arquitetura *Aflalo/Gasperini* venceu o concurso com uma proposta que incluía a remodelação de dois edifícios existentes que foram preservados e transformados em escolas técnicas e um novo edifício horizontal recebeu a Biblioteca de São Paulo. Em 2002, o presídio foi desativado e parcialmente demolido, dando lugar ao *Parque da Juventude*⁹, um complexo recreativo, cultural e esportivo que conta com 240.000 m² de área construída.

Entendo que a demolição de parte do *Complexo do Carandiru* atesta um desinteresse e incompetência para lidar com aquilo que é considerado por autores como Sharon Macdonald (2009) e William Logan & Keir Reeves (2009) como sendo um “patrimônio difícil” ou ainda patrimônios sombrios, dissonantes. Tal denominação diz respeito a construções arquitetônicas que abrigaram tragédias, massacres e eventos dolorosos (Logan & Reeves, 2009), uma experiência concentrada e coletiva que Macdonald (2009) denominou de testemunho moral.

Como sabemos, e a autora destaca, os processos de patrimonialização remetem predominantemente a triunfos e conquistas, ou a sacrifícios envolvidos na luta por realização e reconhecimento e que “(...)eventos e vestígios materiais que não se encaixam nessas narrativas tendem, portanto, a ser publicamente ignorados ou removidos do espaço público” (Macdonald, 2009, p.2). Quando me deparo com essa construção sendo desfeita, acesso justamente àquilo que ela quer enterrar, borrar, apagar, que é a memória de um massacre. Deixar o edifício vivo, em pé e **“Frequentar um lugar de um patrimônio difícil é também uma performance de um comprometimento mais amplo com a lembrança da atrocidade e do mal, e, portanto, para se proteger contra eles”** (Macdonald, 2009, p. 185, tradução da autora).

Considerações finais (ou o que ainda nos resta para ver)

Dentro das diversas possibilidades de escrever um artigo a partir da minha tese de doutorado *Uma poética provisória e a estética de outras emergências: táticas coletivas para (des)habitar uma prisão feminina*, **a escolha pela instalação participativa *Tampouco o chão mente* (2022-atual) não foi gratuita. Por certo, nenhuma escolha é, quando pode ser escolha.**

Enquanto pensava na escrita deste artigo, muitas imagens novas estavam sendo produzidas idílicas, banais, violentas, e, sem critério, **colocadas lado a lado** em um mesmo lugar brilhante onde passo boa parte dos meus dias. Talvez, aquela manhã fosse como qualquer outra e aquele novo estilhaço fosse obra do algoritmo, perseguindo meus movimentos, me colocando diante de uma imagem

⁹ Para saber mais sobre o parque consultar: <https://www.etecpj.com.br/memoria/>. Acesso em abril de 2023.

que já vi antes: corpos enfileirados lado a lado estendidos no chão. **Não eram. Não eram cento e onze corpos enfileirados lado a lado estendidos no chão de uma prisão. Mas também eram. Eram cento e vinte e um corpos enfileirados lado a lado estendidos no chão de uma favela - Rio de Janeiro 29 de outubro de 2025. O chão não mente.**

Referências

AGOSTINI, Flávio Mourão. **O edifício inimigo**: a arquitetura de estabelecimentos penais no Brasil. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <https://m3arquitetura.com.br/wp-content/uploads/2013/09/agostini-flavio-o-edificio-inimigo.pdf>. Acesso em: nov. 2025.

BRAGA, Márcia. **Uma poética provisória e a (est)ética de outras emergências**: táticas coletivas para (des)habitar uma prisão feminina. Tese de doutorado - PPGAV.UFRGS. Porto Alegre, 2024. Disponível <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/283490>. Acesso em: 29 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

GARNICA, Dolores. Cotidiano para la batalla: Doris Salcedo. **Magis**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://magis.iteso.mx/nota/cotidiano-para-la-batalla-doris-salcedo>. Acesso em: nov. 2025.

LOGAN, William; REEVES, Keir (org.). **Places of pain and shame**: dealing with difficult heritage. London; New York: Routledge, 2009. Disponível em: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134051496_A24933031/preview-9781134051496_A24933031.pdf. Acesso em: nov. 2025.

MACDONALD, Sharon. **Difficult heritage**: negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond. London: Routledge, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/288974566_Difficult_heritage_Negotiating_the_Nazi_past_in_Nuremberg_and_beyond/link/6475f0186fb1d1682b1c7e9d/download. Acesso em: nov. 2025.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das letras, 2003.

Márcia Braga

É artista visual, arquiteta e professora na UFRGS. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis (1998) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). É pós-graduada em Arquitectura, arte y espacio efímero pela Universidade Politècnica de Catalunya (1999), mestre e doutora em Poéticas Visuais pelo Programa de pós graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018, 2024). Participa, desde 2016, do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da participação: cidadania e arte. Faz parte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Participa dos coletivos Balcão da Cidadania e Bando de Barro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7787549820823006>

ID: ORCID:0000-0002-6541-4189.

Ativismo artístico e o (re)encantamento do mundo

Artistic activism and the re-enchantment of the world

Luiz Sérgio de Oliveira
(UFF/CNPq)

Resumo: Este artigo busca trazer algumas reflexões, mesmo que dentro de uma abordagem inicial, em relação à virada ativista na arte contemporânea. Para tanto, busca-se traçar uma genealogia que ofereça uma leitura possível para o que se tem configurado como a produção de arte ativista, em especial aquela que, se apresentando como “arte comunitária”, parece deslocar o/a artista para um lugar de lateralidade. Enquanto as assunções de parcela da arte modernista há muito se revelaram totalmente ineficientes e inadequadas para lidar com as complexidades e as desigualdades do mundo contemporâneo, por outro lado, a arte parece ainda buscar os tons e as medidas para que, garantindo sua permanência e a relevância dos/as artistas, consiga falar com e escutar o mundo em processos de encantamento da arte e da vida.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte ativista; lateralidade do/a artista; (re) encantamento do mundo.

Abstract: *This article seeks to provide some reflections, even if within an initial approach, on the activist turn in contemporary art. To this end, it attempts to trace a genealogy that offers a possible reading of what has been configured as activist art production, especially that which, presenting itself as “community art,” seems to displace the artist to a position of laterality. While the assumptions of part of modernist art have long since proved totally inefficient and inadequate for dealing with the complexities and inequalities of contemporary world, on the other hand, art still seems to be searching for the tones and measures that will ensure its permanence and the relevance of artists, enabling it to speak to and listen to the world in processes of enchantment of art and life.*

Keywords: contemporary art; activist art; laterality of the artist; (re)enchantment of the world.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51434>

Argumento

As origens da arte ativista, ainda nos anos 1980, apontavam para o enfrentamento de pontos basilares do funcionamento do sistema de arte, tais como as questões da manualidade, da autoria do objeto estético e a própria ênfase na obra de arte, resultado do processo de criação, para onde convergiriam os sentidos experimentais da arte. Ao mesmo tempo, a arte ativista buscava introduzir aspectos políticos e preocupações sociais da vida cotidiana. Algumas décadas depois, percebemos que as premissas daquelas práticas ativistas na arte dos anos 1980 parecem não mais reverberar na produção contemporânea, em parte porque as práticas comprometidas com as transformações sociais têm abraçado sem hesitação os meios tradicionais da produção de arte, a pintura como exemplo, assim como o retorno da ênfase na presença do/a artista-autor/a tem sido valorizada como parte importante e constituinte das lutas de afirmações identitárias no enfrentamento das desigualdades.

Para além dessas manifestações de arte que, atuando no *mainstream*, têm sido acolhidas com justificado entusiasmo pelo sistema de arte, em particular pelo mercado de arte, outra parcela da produção ativista contemporânea parece se esgueirar nas sombras do sistema de arte ou com atuação em outros sistemas, o acadêmico por exemplo, sendo apresentados em congressos e seminários de diferentes áreas do conhecimento, nos quais a arte, quando ainda persiste algum resquício de suas potencialidades, parece sucumbir a estratégias de instrumentalização e de aplicação de seus recursos em processos de desidratação da arte.

Eventualmente identificada como “arte comunitária”, essa produção parece se deslocar e se circunscrever em outras esferas das dinâmicas sociais, avançando em direção ao embaçamento de práticas artísticas e ações de práticas comunitárias, em um processo no qual a própria noção e os sentidos da arte parecem em um colapso vertiginoso.

Introdução

Vivemos tempos sombrios, marcados por enfrentamentos que se revelam insuficientes diante das assimetrias sociais e da desigualdade entre nações, o que acaba por deixar muitos com muito pouco ou com quase nada de tudo. De acordo com Boaventura de Souza Santos, há uma partilha de esperança absolutamente discrepante entre as populações de diferentes partes do planeta¹. Nesse cenário, os/as artistas têm procurado se posicionar crítica e politicamente, fincando os dois pés em um mundo que parece fadado a muitos e diversos colapsos.

Há mais de trinta anos, o artista mexicano radicado nos Estados Unidos, Guillermo Gómez-Peña, afirmou que “a maior parte dos trabalhos que estou

1 Em conferência inaugural do XXXII Congresso Internacional da ALAS - Asociación Latinoamericana de Sociología em Lima, Peru, em 1/12/2019.

fazendo vem, penso eu, da percepção de que estamos vivendo em um estado de emergência... Sinto que mais do que nunca devemos sair da arena estrita da arte. Fazer arte só não basta” (Gómez-Peña apud Gablik, 1996, p. 75). A afirmação de Gómez-Peña parecia replicar uma preocupação e uma vertente que ganhavam proeminência em uma parcela da produção de arte contemporânea, em especial aquela identificada como ativista, mesmo que Gómez-Peña mantivesse os dois pés no universo da arte.

Esses/as artistas identificados como ativistas pareciam se distanciar de uma abordagem puramente estética da produção artística, uma vez que “fazer arte só não basta”, para incorporar ações de caráter político e social e para se embrenhar em atividades que, conforme o pretendido, trariam maior eficácia à arte em seu compromisso e engajamento com as transformações sociais. Nesse novo cenário, o/a artista precisaria aprender a se localizar e a se deslocar, reconhecidas as habilidades que lhes são escassas. Tratando dessas restrições no campo específico da *performance*, Gómez-Peña ressalta que

Nosso grande dilema é que muitas vezes nos vemos como ativistas e, como tal, tentamos organizar nossas comunidades étnicas, de gênero ou profissionais. Mas os resultados, infelizmente, costumam ser ruins [...], e nos perdemos facilmente em discussões logísticas e pragmáticas. Além disso, nossas personalidades iconoclastas, posições antinacionalistas e propostas experimentais muitas vezes nos colocam em desacordo com setores conservadores dentro dessas comunidades. No entanto, nunca aprendemos a lição básica: os artistas performáticos atuam em um nível que não está exatamente em sintonia com as necessidades e com as exigências da vida cotidiana e da resistência cotidiana. Organizar e negociar definitivamente não são nossos pontos fortes. (Gómez-Peña, 2013, p. 28)

As preocupações de Gómez-Peña encontram eco nas reflexões da crítica estadunidense Lucy R. Lippard, para quem “os artistas ativistas não esperam, digamos, mudar os valores de Ronald Reagan (se é que ele tem algum), mas se opor às suas opiniões sobre a guerra e o desumanismo [...]. Claro, isso é idealista. A arte dificilmente tem uma vocação pragmática” (Lippard, 1984, p. 342).

Para Lucy Lippard, em texto que ajudou a delinear as bases da arte ativista nos anos 1980, “a arte ativista é, acima de tudo, orientada para o processo”, ressaltando que “é preciso levar em consideração não apenas os mecanismos formais da arte em si, mas também como ela alcançará seu contexto e público e porquê” (Lippard, 1984, p. 343). Note-se que, nesses anos 1980, a arte e os/as artistas se mantinham sob estado de alerta, reconhecendo que os mecanismos formais e estéticos da arte já não eram suficientes, muito embora a ele permanecessem atados e comprometidos.

Na tentativa de traçar alguma distinção entre arte política e arte ativista, Lippard sugere que “a arte ‘política’ tende a ser socialmente preocupada,

enquanto a arte ‘ativista’, socialmente envolvida. [...] O trabalho da primeira é um comentário ou análise, enquanto a segunda atua dentro do seu contexto, com seu público” (Lippard, 1984, p. 349), mesmo que a autora reconhecesse certo embaralhamento dos papéis do artista “político” e do artista “ativista”.

Diferentemente do que podemos observar em muitas produções ativistas ao final do primeiro quarto do século XXI, a arte “ativista” dos anos 1980/1990 parecia encontrar suas raízes e sua genealogia na produção experimental dos anos 1960/70, em especial nos territórios desbravados pela produção de artistas minimalistas e daqueles/as que se alinharam com os diferentes conceitualismos. Nos anos 1960, os/as artistas buscavam se opor e se reposicionar dentro do sistema de arte capitalista, mesmo que atuando em seu *mainstream*, recorrendo a estratégias e táticas que colocaram em disputa pontos basilares do mundo da arte, como a ênfase na centralidade do/a artista e na valorização de suas marcas sobre o objeto produzido, contra o que os/as artistas introduziram os mecanismos de “fabricação” da obra, além de enfrentar o valor hiper-hipotecado ao objeto artístico como trabalho do/a artista-autor/a. Para tanto, esses/as artistas recorreram a um antídoto: o interesse da arte conceitual na desmaterialização do objeto de arte (Lippard, 1968, 1984, 1997; Lacy, 1996; Gablik, 2002)².

Conforme apontado por Boris Groys, os/as artistas ativistas “reagem ao crescente colapso do estado social moderno e tentam substituir o estado social e as ONGs que, por diferentes razões, não podem e não irão ter sucesso no desempenho de seus papéis” (Groys, 2014, n.p). Atuando em ações e projetos de cunho social, esses/as artistas da geração inaugural de ativistas queriam ser úteis e participar dos processos de transformações sociais, “mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas” (Groys, 2014, n.p).

Entretanto, uma década depois da afirmação de Boris Groys, é possível reconhecer em certas práticas ativistas, em especial da assim chamada “arte comunitária”, que, embora mantenham alguma articulação lateral com a arte, parecem sugerir que o processo de imbricação da arte com as ações sociais se instaura para além dos processos de expansão da arte em territórios que lhe são fronteiriços, quer sejam conceituais, políticos ou discursivos, o que tem

2 Cabe ressaltar que a própria Lucy R. Lippard lembrou, ainda no posfácio da edição de 1973 de *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* que “as esperanças de que a ‘arte conceitual’ fosse capaz de evitar a comercialização generalizada e a abordagem perigosa da modernidade ‘progressista’ eram, em grande parte, infundadas. Em 1969 (ver o ‘Prefácio’), parecia que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, pagaria dinheiro de verdade, ou pelo menos não muito dinheiro, por uma fotocópia referente a um evento passado ou nunca observado diretamente, por um conjunto de fotografias que documentavam uma situação ou condição efêmera, por um projeto de obra que não seria realizado ou por palavras proferidas, mas não gravadas; parecia, portanto, que esses artistas estariam libertos da tirania do status da mercadoria e da orientação para o mercado. Três anos depois, os principais artistas conceituais estão vendendo suas obras por somas substanciais aqui [Estados Unidos] e na Europa; estão sendo representados (e, o mais inesperado, sendo expostos) pelas galerias mais prestigiosas do mundo da arte (Lippard, 1997, p. 263).

caracterizado o espalhamento das práticas de criação e de experimentação artística dos últimos 150 anos. De alguma maneira, as práticas de “arte ativista comunitária” parecem encontrar seu ponto de emergência e de florescimento independentemente da presença ou da vontade de qualquer artista, mesmo que essas práticas recorram com frequência a procedimentos comumente referidos como processos de arte.

No meio do caminho, a arte participativa/colaborativa

Assim como na história, também inexistiu qualquer senso de linearidade nos processos de arte e de criação artística. Ao contrário, as simultaneidades, porosidades e contaminações são elementos a permear o cotidiano dos/as artistas em seus processos criativos. Entretanto, na mesma medida em que se pode identificar a emergência de uma produção de arte ativista na contemporaneidade que pareça prescindir da presença e da participação substantiva do/a artista, certamente essa eclosão não se deu de maneira abrupta, como uma erupção vulcânica a tomar o mundo da arte de assalto (ou o que dele restou a partir das perspectivas dessa arte ativista).

Antes que as comunidades e seus agentes comunitários (educadores, ativistas, assistentes sociais, entre outros) assumissem o protagonismo no uso dos recursos das artes e a utilização de processos e procedimentos da criação artística, granjeando assim sua própria primazia, inúmeros projetos exibidos em grandes eventos internacionais ao redor do mundo, comumente apresentados como “bienais”. Esses projetos estimulavam o trabalho de artistas em articulação direta e engajada com diferentes comunidades, independentemente de seu escopo, formação ou constituição. Com isso, estava em curso o processo de deslocamento do lugar destinado ao/à artista que, por opção ou por falta de opção, cedia o lugar de centralidade que tradicionalmente lhe cabia no campo da arte para outras e outros protagonistas.

Os exemplos dessas práticas em articulação com diferentes comunidades se avolumam. Entretanto, pretendemos aqui permanecer com apenas o exemplo da obra de Krzysztof Wodiczko. O artista polonês tem desenvolvido projetos com projeção audiovisual em espaços públicos em diferentes cidades do mundo, quer seja uma comunidade de sobreviventes do bombardeio nuclear de Hiroshima (*Hiroshima*, Atomic Bomb Dome, Hiroshima, 1999, Figura 1), ou uma comunidade de pessoas em situação de rua de Montreal (*Homeless: Place des Arts*, Place des Arts, Montreal, Quebec, 2014), ou ainda com trabalhadoras mexicanas das indústrias maquiladoras, na região de fronteira com os Estados Unidos, vítimas de assédio sexual em sua ocupação laboral, de violência doméstica e da brutalidade policial (*The Tijuana Projection*, Centro Cultural Tijuana, 2001), entre outros.



Figura 1. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, Atomic Bomb Dome, Hiroshima, 1999. Fonte: Wodiczko, Krzysztof. Public Projections. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>.

Em seus projetos, Wodiczko busca uma interação intensa com a comunidade com a qual pretende trabalhar, interação que tem início com “entrevista comunitária”: “ele [Wodiczko] entra em contato com diferentes pessoas que vivem na área em questão, conversa sobre seus problemas e dilemas e ouve as histórias de suas vidas. Ele também coleta informações sobre a situação geral daquela comunidade” (Sztabińska-Katowska, 2021, p. 308).

Para a realização de *Tijuana Projection*, Wodiczko empreendeu uma série de entrevistas gravadas, posteriormente regravadas, e adiante apresentadas às próprias mulheres entrevistadas em um processo dialético de entranhamento e de germinação, permitindo que essas mulheres desenvolvessem a capacidade “de operar com confiança entre os espectadores durante a projeção, diante de equipes de cinema, rádio e televisão que transmitiam a projeção para a cidade” (Figura 2; Wodiczko, 2001, p. 48).

Trabalhando em colaboração com assistentes sociais, psicólogos e outros profissionais, Wodiczko desenvolveu o *Tijuana Projection* na cidade mexicana de sua fronteira noroeste, tendo como objetivo criar condições para o transbordamento de uma dor enraizada no silêncio de mulheres vítimas de diferentes formas de violência naquela região. Vítimas que, desestimuladas pela indiferença da sociedade e no âmbito familiar, tendem a enclausurar seus traumas em suas próprias memórias. Mulheres vítimas de assédios no ambiente de trabalho, de violência e abusos domésticos e em outras esferas de poder, em situações que se replicam no cotidiano das cidades na periferia do mundo: Tijuana, Cidade do México, Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória...

O processo de articulação e de conexão comunitárias presentes na obra de Wodiczko é consistente com as práticas contemporâneas de arte nos espaços públicos desenvolvidas em estreita interação com as comunidades e seus contextos socioculturais, de maneira que, no melhor dos mundos, essas populações marginalizadas e oprimidas, com pouca ou nenhuma representação nas esferas de poder, teriam acesso a meios que reverberassem seus anseios e infortúnios.

Como *Tijuana Projection*, mais uma vez o artista polonês desenvolvia sua produção de arte em firme fricção com questões políticas, as quais estariam, segundo alguns críticos, distanciadas do plano estritamente artístico, negligenciando as preocupações estéticas próprias da arte, tendo como outro exemplo fulgurante o projeto *Homeless Projection* (1986) de Wodiczko, elaborado em torno do processo de gentrificação na cidade de Nova York³. Em diálogo com a historiadora estadunidense Patricia Phillips, Wodiczko afirmou acreditar que os excluídos “são os oradores mais importantes em uma democracia. Eles devem falar porque têm experimentado objetivamente os fracassos e a indiferença da democracia” (Phillips, 2003, p. 36).

3 O projeto de Wodiczko para a cidade de Nova York, assim como suas complexidades e implicações, foi examinado em profundidade por Rosalyn Deutsche no ensaio “Homeless Projection and the Site of Urban ‘Revitalization’” (1996, p. 3-48).



Figura 2. Krzysztof Wodiczko, Tijuana Projection, Tijuana, México, 2001. Fonte: Wodiczko, Krzysztof. Public Projections. Disponível e: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>.

Em linhas gerais, esses projetos são altamente dependentes das comunidades com as quais interagem, ao que se soma o envolvimento de outros profissionais que, trazidos para o entorno do artista, participam da produção dos projetos em suas diversas etapas, desde as aproximações com essas comunidades, passando pelo convencimento e pelo acompanhamento da participação nas gravações, pela assistência psicológica, pelo desenvolvimento das tecnologias envolvidas nas projeções etc. É importante ressaltar, entretanto, que Wodiczko jamais se posicionou em qualquer outro lugar que não fosse o do artista-autor.

Na mesma medida que Krzysztof Wodiczko e tantos/as artistas mantinham sua centralidade nos processos de criação e de produção da arte, ganhava força um fenômeno que, na esteira das lutas características dos enfrentamentos sociopolíticos na contemporaneidade, parecia fazer surgir algo novo no universo da arte: uma produção artística que prescindia da ação, da atuação, do conhecimento e da sensibilidade do/a artista.

Esse fenômeno tem se dado com a complacência do/a “artista” que parece abrir mão de sua condição de “artista”, aquela condição que propiciaria a emergência de projetos, situações e produtos diferenciados por sua própria condição de artista. Com isso, esse/a “artista” parece buscar um não-alinhamento ou uma desidentificação política com uma arte que, segundo a crítica comprometida e igualmente ativista, replica uma visão de mundo eurocentrada, colonial, patriarcal, machista e racista.

Diante da dificuldade em adentrar as instâncias do *mainstream* do sistema de arte contemporânea, essa produção ativista tem procurado outros canais de circulação, quer seja em circuitos paralelos de publicações, *zines* como exemplo, ou em encontros acadêmicos nos quais é apresentada como resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito universitário. De alguma maneira, essa produção aprofunda e/ou desloca os debates que caracterizaram as experimentações na arte dos anos 1960/70 que tensionavam a relação arte/não-arte (Morrill, 2012; Kaprow, 2003) que, contudo, deixam intactos o lugar e o estatuto do/a artista, mesmo em produções que aspiravam a condição de não-arte. Na realidade contemporânea, se instaura um fenômeno artístico (se ainda se pode assim chamar) que parece tensionar a presença e a necessidade do/a artista na produção de arte (ativista), criando uma tensão que pode ser representada na equação artista/não-artista.

Arte ativista, a lateralidade do/a artista e o (re)encantamento do mundo

Tem sido comum ouvir manifestações no entorno da arte que expressam, com certa ufania, que as produções de “arte” que se apresentam não tinham nenhum/a artista envolvido/a, algo que poderia até ser representado graficamente como N.A.E. (nenhum/a artista envolvido/a). Curiosamente,

essas produções N.A.E., mesmo que insistam em nomear-se como arte e atuem em sua periferia (arte e cuidado, arte e saúde, arte e educação, e assim por diante), oscilam entre a negação do envolvimento de artistas e o deslocamento do/a artista para funções subjacentes, tais como a de como educador, mediador, facilitador ou algo do tipo. Assim, mesmo que persista a presença e a participação do/a artista, isso se dará de maneira que sua condição de artista não estará identificada nem tampouco preservada.

Entretanto, de acordo com formulações de Stephen Wright, teórico, curador e pesquisador independente radicado em Paris, as ações de colaboração se configurariam como cenários propícios para que o/a artista apresentasse suas melhores credenciais e habilidades, entre as quais ele destaca um “senso de autonomia individual altamente desenvolvido”. Por outro lado, na outra ponta dessas colaborações de caráter social, os agentes políticos e sociais comunitários (os/as ativistas) trariam outras competências que escapam às características e às singularidades do/a artista, considerando que esses agentes comunitários são “altamente proficientes em termos de ação coletiva”. Assim, em um cenário de cooperação, de interesse mútuo e de ganhos recíprocos, vislumbrar-se-ia a possibilidade de uma composição complementar de habilidades, “em que as inabilidades de um parceiro são complementadas pelas habilidades do outro” (Wright, 2004, p. 535-537).

Contudo, não é isso que temos podido observar. Como parte dos embates de resistência à colonialidade que persiste para além do recorte temporal do colonialismo (Mignolo, 2017; Lander, 2005; Quijano, 2005), a arte ativista parece se afastar de tudo que possa vinculá-la aos fundamentos da estética tradicional em sua matriz europeia.

Se isso parece razoável e consistente com os enfrentamentos da descolonialidade, por outro lado, não parece haver uma explicação plausível ou uma justificativa legítima para que, nesse processo de deslocamento e de desestetização contemporânea, se sacrifique o lugar reservado ao/a artista, deslocando-o para um lugar que parece atrofiar suas competências e sua capacidade de melhor contribuir para as transformações sociais, mesmo que isso demande e implique a reinvenção dessa condição de artista. Essa desestetização contemporânea, que se manifesta em parte da arte ativista comunitária e radical, difere, substancialmente, das tendências desestetizantes da arte brasileira dos anos 1960/70 (Favaretto, 1993, 2010; Jezzini, 2009), quando “a combinação entre uma linguagem experimental e a contestação da repressão levou Glauber e Oiticica a postularem novos comportamentos e uma desestetização da arte. [...] Essa desestetização não estava banida [isenta] de preocupações com questões artísticas conceitualistas” (Jezzini, 2009, p. 26).

De qualquer forma, se por um lado se impõe de forma cristalina a necessidade de renovação da condição do/a artista, das expectativas em torno do surgimento de um/a artista forjado/a e engajado/a em lutas

presentes em nosso cotidiano político e social, de uma estética reinventada em condições de enfrentar a colonialidade, as desigualdades de gênero e de raça, por outro lado, a desaparecimento do/a artista e da estética (ou seja lá como venham a ser chamadas as ações e preocupações da arte e dos/as artistas no plano do sensível) nas produções ativistas radicais parece sacrificar as necessárias práticas de arte capazes de promover o encantamento da vida e a alegria de estar no mundo.

Para além das práticas que tendem a isolar o/a artista e a mantê-lo/a afastado/a das coisas do mundo e da vida mundana, diante das crises que solapam a vida contemporânea, as sociedades não podem prescindir da arte dos/as artistas, necessariamente reinventados e forjados nos embates com as coisas do mundo, de maneira a encantar esse mundo. Em texto publicado em 2002, em um momento que as práticas de arte politicamente engajadas começavam sua virada ativista, a artista e teórica estadunidense Suzi Gablik fazia uma projeção que, de alguma maneira, nos alcançam na contemporaneidade, a partir de sua leitura das práticas modernistas:

Se a estética moderna era inerentemente isolacionista, voltada para o distanciamento e a pureza, minha impressão é que o que veremos nas próximas décadas será uma arte essencialmente social e com propósito, uma arte que rejeita os mitos da neutralidade e da autonomia. O subtexto da responsabilidade social está ausente em nossos modelos estéticos, e o desafio do futuro será transcender a desconexão e a separação entre a estética e o social que existiam no modernismo. (Gablik, 2002, p. 4-5)

Gablik antecipou corretamente a superação da separação entre arte e vida, entre arte e as coisas do mundo, que fez surgir uma arte que, para além de certo ativismo radical, tem valorizado a inserção do/a artista no enfrentamento das desigualdades do mundo, algo que se impõe como uma necessidade social e, também uma necessidade de sobrevivência do/a artista na cena contemporânea das artes. Por outro lado, nesses enfrentamentos e conexões entre a arte e o social, se antes (no modernismo), arte e artistas pareciam negligenciar as relações com o social, na atualidade o social parece prevalecer com tanta veemência e em tal magnitude que as questões da arte e da estética (ou seja lá que nome venha tomar) são agora negligenciadas. Ao contrário do previsto por Gablik, a desconexão e a separação entre a estética e o social permanecem, apontando agora para um sentido invertido. Assim, essa nova configuração da arte ativista parece replicar a expressão popular na qual o bebê, por descuido, acabou por ser jogado fora com a água do banho!

Referências

DEUTSCHE, Rosalyn. Homeless Projection and the Site of Urban “Revitalization”. *In: Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, p. 3-48.

FAVARETTO, Celso F. Para além da arte. **Cadernos de Subjetividade**, [S. l.], n. 12, p. 22-29, 2018. DOI: 10.2354/cs.v0i12.38441. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38441>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FAVARETTO, Celso F. Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 4, n. 7, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27516. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27516>. Acesso em: 29 dez. 2025.

GABLIK, Suzi. **The Reenchantment of Art**. Nova York: Thames and Hudson, 2002.

GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. *In: LACY, Suzanne (Ed.). Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 75-87.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Ethno-Techno**: Writings on performance, Activism, and Pedagogy. Londres: Routledge, 2013.

GROYS, Boris. On Art Activism. **e-flux journal**, v. 56, n. 6, p. 1-13, 2014.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. A independência da arte e da cultura brasileiras: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha. **marcelina| eu-você etc.**, v. 3, n. 3, p. 22-30, 2009.

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**: Expanded Edition. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 2003.

LACY, Suzanne. Introduction: Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. *In: LACY, Suzanne (Ed.). Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 18-47.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In: LANDER, Edgardo (Ed.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005, p. 8-23.

LIPPARD, Lucy R. (Ed.). **Six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Los Angeles: Univ of California Press, 1997.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian. **Art after Modernism: Rethinking Representation**. Nova York; Boston: The New Museum of Contemporary Art; David R. Godine, Publisher, 1984, p. 341-358.

LIPPARD, Lucy R.; Chandler, John. The dematerialization of art. **Art International**, v. 12, n. 2, p. 31-36, 1968.

MIGNOLO, Walter D.. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. e329402, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MORRILL, Eric Padraic Soderlund Kelly. **Between Object and Interpretation: Allan Kaprow's Happenings and Environments**. Irvine: University of California Press, 2012.

PHILLIPS, Patricia C. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. **Art Journal** (College Art Association), v. 62, n. 4, p. 32-47, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Ed.). **A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais** - perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005, p. 107-126.

SZTABIŃSKA-KAŁOWSKA, Paulina. A discourse with architecture in the works of Krzysztof Wodiczko. **Art Inquiry**, n. 23, p. 301-311, 2021.

WODICZKO, Krzysztof. **Public Projections**. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

WODICZKO, Krzysztof. Instruments, Projections, Monuments. **AA Files**, no. 43, p. 31-51, 2001.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of the Artistic Collaboration. **Third Text**, Londres, v. 18, n. 6, p. 533-545, nov. 2004.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde atua no curso de graduação em Artes e no PPG em Estudos Contemporâneos das Artes como docente permanente. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de pesquisador associado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos. Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU, 1991). É o coordenador nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível B.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8428410835702358>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

Pictográficas e pictóricas: a arte de rua na história da arte

Pictographic and pictorial: street art in art history

Elisa de Souza Martinez
(PPGECsA-UnB/ELA)

Resumo: O espaço público do Plano Piloto de Brasília, criado por Lucio Costa, é protegido por leis de tombamento que garantem a preservação de princípios formais gerais em concordância com o projeto moderno. A ocupação desse espaço tombado com obras de arte se intensificou a partir da década de 1980, quando além das obras comissionadas a artistas modernistas intensificou-se a produção de arte de rua. No contexto de discussão do fim da originalidade e da ampliação ilimitada do repertório de técnicas para a realização de murais a céu aberto, surgiram diferentes modos de ocupação dos muros da cidade. Entre esses, distingue-se neste trabalho um grupo de painéis com qualidades pictóricas, que os vinculam ao campo da história da arte.

Palavras-chave: arte em Brasília; arte de rua; murais; cânone artístico; patrimônio moderno.

Abstract: The public space of Brasília's Pilot Plan, created by Lucio Costa, is protected by heritage listing laws that guarantee the preservation of general formal principles in accordance with modern aesthetics. The occupation of this listed space with works of art intensified from the 1980s onwards, when, in addition to works commissioned from modernist artists, the production of street art intensified. In the context of discussions about the end of originality and the unlimited expansion of the repertoire of techniques for creating open-air murals, different modes of occupying the city's walls emerged. Among these, this work distinguishes a group of panels with pictorial qualities that link them to the field of art history.

Keywords: art in Brasília; street art; murals; artistic canon; modern heritage.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51435>

A noção de rigorosa concordância na integração e na síntese provém em parte de uma analogia orgânica falsa de que grande parte da filosofia da história está infestada. É a noção de que em uma sociedade verdadeiramente orgânica todas as partes são iguais e são influenciadas pela mesma ideia comum. Mas se compararmos organismos em processo de desenvolvimento na vida real observaremos que quanto mais desenvolvido for um organismo mais subdivididas serão as suas funções, maior a sua capacidade de adaptação, maior a diferenciação de seus órgãos, mais distintas e especializadas as suas células. (Meyer Schapiro)¹

Em uma de suas intervenções no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado pela AICA no Brasil em 1959, Meyer Schapiro manifesta profunda desconfiança da possibilidade de ver o tema geral, a síntese das artes na cidade nova, convertido em princípio norteador para a ocupação de uma cidade em construção. Considerando os sucessivos fracassos de planejamento moderno, Schapiro apresentava ressalvas quanto à imposição aos futuros habitantes de Brasília de um conjunto de valores estéticos coeso e harmônico. Associava a proposta utópica de integração das artes à imposição de um caráter estatal que, visando a inserção da arquitetura brasileira em um panorama internacional, parecia-lhe indiferente às preferências culturais dos futuros habitantes.

No trecho em epígrafe, o historiador e crítico de arte questiona um pensamento convergente que parte da premissa de que a aparência externa das formas artísticas pode ser a causa ou o resultado da expressão dos valores estéticos da comunidade que as produz e de seus modos de organização social. As ressalvas são colocadas no contexto dos preparativos para a inauguração da cidade, a Capital da Esperança segundo Malraux², que Schapiro considera sob o risco de, eventualmente, “ser vítima de uma esperança cega ou de um entusiasmo cego” (Lobo; Segre, 2009, p. 97). Na contramão das apologias à unificação dos esforços para construir o cenário que seria ocupado pelos futuros membros de uma sociedade unificada, adverte que “além dos objetivos que fixamos racionalmente e com esperanças há também estados de coisas, circunstâncias que surgem sem que delas tenhamos plena consciência, sem que nelas tenhamos participação completa” (Lobo; Segre, 2009, p. 97). A leitura das discussões daquele congresso e o confronto entre o ideal questionado por Schapiro e a cidade que hoje extrapola o Plano original contribui para o entendimento do processo de sedimentação de utopias quando estas são submetidas às dinâmicas de ocupação de uma cidade.

1 Conferência de Meyer Schapiro na Sessão Artes Plásticas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (Coord.). *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* (1959) - Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 88.

2 A expressão “capital da esperança” foi utilizada por Andre Malraux, então Ministro da Cultura da França, no discurso proferido em sua visita à Brasília em 25 de agosto de 1959, conforme texto publicado na Revista Brasília, em agosto de 1959. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/documents/8650635/10162312/NOV-D-4-2-Z-0001-32d.pdf>.

A preservação dos parâmetros estabelecidos por Lucio Costa para a ocupação do espaço urbano do Plano Piloto, em Brasília, se inicia com a Lei n.3751, de 13 de abril de 1960. Anos mais tarde, com a inscrição do Plano na lista do Patrimônio Mundial pela Unesco, em 1987, ocorre a regulamentação dessa Lei federal de 1960 com a publicação do Decreto n.10829, de 14 de outubro de 1987, do Governo do Distrito Federal, que explicita o conceito de bem cultural que, sob sua proteção, integra o mesmo Plano acrescido das recomendações para sua expansão feitas por seu criador.

Esse preâmbulo, com citações de comentários em evento internacional e da legislação para preservação do traçado urbanístico para Brasília, tem por finalidade situar os esforços para garantir certa uniformidade geral. No mesmo congresso da AICA, Mario Barata cita na sessão sobre as “artes industriais” uma recusa de Lucio Costa em apoiar “um movimento dos artistas plásticos para tornar obrigatórios em nossos edifícios afrescos e esculturas” (Lobo; Segre, 2009, p. 118). Talvez não fosse sequer possível imaginar, naquele contexto em que a integração das artes era discutida como um desdobramento controlado de cada projeto arquitetônico que, anos mais tarde, seria promulgada uma lei distrital para reger a “inclusão de obras de arte nas edificações de uso público ou coletivo” em Brasília³. Para executar obra, o autor deve, segundo a Lei distrital, ter certidão de habilitação concedida pela Secretaria de Cultura ou ser profissional de renome já falecido. Contudo. Apesar desta Lei, encontram-se muitas obras em áreas públicas, independentemente de certidões oficiais, e grande parte destas não é executada com “material duradouro”⁴. Tampouco se enquadram “nos termos da legislação brasileira sobre Direito Autoral e das convenções internacionais de que o Brasil seja signatário”⁵. Fora dos espaços das instituições e desprotegidas pelas redes de preservação de patrimônio histórico, grande parte da arte de rua tem estatuto indeterminado, que pode ou não estar associado ao território da arte. As duas características previstas em lei para as obras em espaços de uso coletivo, a durabilidade e a originalidade, mostram-se insuficientes para enquadrar a maior parte do que se vê nas ruas em Brasília. Por esse motivo, para ver um acervo que demonstra diferentes modos de responder à precedência da arquitetura moderna, adota-se uma perspectiva que, sem semelhança com a concepção de síntese das artes que esteve na proposta inicial para o Plano, comentada por Schapiro, busca-se compreender como seus elementos contrastantes contribuem para uma integração atual, dinâmica e factível.

3 Segundo essa lei, o “edifício ou praça com área igual ou superior a mil metros quadrados, em construção ou que vier a ser construído no Distrito Federal deverá conter, em lugar de destaque ou fazendo parte integrante do mesmo, obra de arte, escultura, pintura, mural ou relevo escultórico de autor preferencialmente residente no Distrito Federal”.

4 Lei distrital N. 2.365, de 4 de maio de 1999, Art. 2.

5 Lei distrital N. 2.365, de 4 de maio de 1999, Art. 1, § 2º.

Cânone *versus* identidade

Em uma conversa sobre a realização da exposição *The Decade Show: frameworks of identity in the 1980s*, Marcia Tucker, fundadora e primeira diretora de The New Museum, cita (Peraza; Tucker; Conwill, 1990, p. 9-16) um comentário de Kinshasa Conwill, então diretora de The Studio Museum in Harlem, segundo o qual o rompimento com o cânone artístico e o confronto com o circuito de instituições paradigmáticas para o mundo das artes, defendidos por Tucker, eram atitudes na contramão da expectativa, de inclusão de artistas antes marginalizados naquele mesmo cânone. O circuito a que se referiam Conwill e Tucker é um segmento do abrangente sistema de arte, restrito a uma relativamente pequena comunidade de instituições. Ademais, a expressão circuito expressa de maneira mais adequada a conectividade e a continuidade, a ausência de espontaneidade ou de casualidade no encontro entre os agentes que moldam seus contornos, que tanto podem ser pessoas com preferências e interesses alheios às necessidade de expansão dos sistemas culturais quanto discursos, estas estruturas que parecem ganhar autonomia e autoridade ao serem publicadas em catálogos, antologias e literatura especializadas no campo das artes.

Rememorar um dos aspectos do debate interinstitucional no contexto do *Decade Show*, com sua proposta de realizar uma curadoria colaborativa, unindo três museus independentes, serve aqui como evocação de uma experiência de confronto com a complexidade da produção e do pensamento submetidos a um recorte temporal que, evitando a noção de unidade, abandonava os princípios de coesão e coerência que geralmente orientam os panoramas históricos. Misturavam-se sub-grupos, ou sub-categorias, no campo da produção artística com o objetivo de identificar a conectividade entre obras de arte procedentes de diferentes contextos de produção, uma essência comum. A exposição distribuída em três museus exigia de cada comunidade, ou público-alvo, um exercício de empatia e descondicionamento e, também, seu deslocamento físico através dos bairros da cidade para que se pudesse vivenciar a diversidade como traço inseparável de qualquer comunidade. Seria a arte capaz de se sobrepôr aos estragos causados pelos estigmas sociais, ou pela segregação sistemática de artistas confinados em subcategorias? A arte com complemento, a “arte de...”, parecia estar com os dias contados, desmoralizada por uma rede de relações livres entre artistas.

Contudo, apesar da autocrítica dos museus, naquele início da década de 1990 não se tratava de abolir o cânone hegemônico, mas sim de celebrar a abertura desse mesmo cânone para que as obras que antes estavam à margem do circuito fossem reconhecidas, como constatou Conwill em seu comentário. De certo modo, a dilatação do cânone para obter uma variedade maior de objetos artísticos gera uma ilusão de inclusão sem, no entanto, subverter o funcionamento da estrutura do circuito da arte. A centralidade das instituições, os processos de

legitimação que estas proporcionam favorecidos por uma ampla rede de espaços coadjuvantes que inclui salas de exposições e publicações especializadas, não seria desestabilizada por um projeto curatorial colaborativo transinstitucional. Ao buscar certa coerência entre a valorização de subtemas associados ao conceito de identidade e, ao mesmo tempo, apresentar diferentes modos de apropriação das linguagens artísticas, o circuito ampliava suas possibilidades de expansão.

Muitas são as subcategorias da arte que podem, entretanto, desafiar o conceito de cânone. Uma delas é a que se denomina aqui arte de rua. Naquela exposição, entre outras obras, o outdoor de Félix González-Torres e os letreiros luminosos de Alfredo Jaar marcavam a extensão dos espaços expositivos além das galerias dos museus, uma rua no Soho⁶ e uma esquina em Times Square⁷, deslocados do percurso intramuros. Embora estivessem na rua, e por isto pudessem passar despercebidos, não eram arte de rua. Tampouco pertenciam à categoria de monumento público, pois sua instalação nesses espaços era temporária e não seriam reconhecidos por seu valor simbólico para a história da coletividade.

O cálculo e a subversão

Na paisagem do Plano Piloto de Brasília, destaca-se o gesto, provavelmente impulsivo e não calculado, da mão que pega um pincel e, após mergulhá-lo em tinta fresca, produz pintura. Observa-se, sobretudo na Asa Sul, um conjunto de murais dispersos que têm em comum a valorização do gesto pictórico, diferenciando-se das imagens produzidas com *spray* ou estêncil, os grafites, com cores limpas e contornos nítidos. Esse conjunto de pinturas ao ar livre é efêmero, tanto pela fragilidade dos materiais de execução quanto pela instabilidade de seus suportes, que podem ser alterados a qualquer momento. O gesto individual, aparentemente inacabado, que difere das imagens de inspiração gráfica e, em grande parte, realista. O olhar treinado para reconhecer um repertório de referências restrito ao campo da história da arte pode confundi-las, talvez, com tentativas mal-sucedidas de criar formas belas.

Em busca de antecedentes históricos para os grafites pictóricos, identifica-se nestes reminiscências do trabalho do Grupo Ex-Cultura, atuante em Brasília entre o final da década de 1970 e o início da década seguinte, que realizou diversas intervenções urbanas em espaços públicos do Plano Piloto. Não há remanescentes da produção desse grupo que, embora tenha recebido apoios institucionais em sua fase inicial, e tampouco publicação que tenha analisado suas dinâmicas de atuação e o contexto em que atuou (Martinez, 2007, p. 124-136). As obras eram rapidamente apagadas pelo Serviço de Limpeza Urbana

6 Trata-se da obra: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991. Disponível em: <https://publicdelivery.org/gonzalez-torres-beds/>.

7 Trata-se da obra: Alfredo Jaar, *A logo for America*, 1987. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/33149>.

da cidade, incumbido de manter a aparência imaculada do conjunto urbanístico. Hoje, tendo em vista a multiplicidade e a diversidade de obras e intervenções que disputam a atenção de habitantes e visitantes da cidade, cabe perguntar se ainda há sentido em diferenciar o valor das obras de arte pública do das obras de arte de rua, estas manifestações espontâneas de um modo de viver, para a composição do meio ambiente urbano. Considerando, portanto, que o objetivo não é estabelecer uma hierarquia, pode-se separar as obras instaladas a céu aberto em dois grupos, conforme sua integração aos espaços públicos de modo permanente ou efêmero. Este texto abrange aspectos do segundo conjunto com o propósito de qualificá-lo como objeto artístico contemporâneo. Partindo do princípio de que o circuito da arte é o único catalisador de uma produção que almeja ser institucionalizada e, também, reconhecida, constata-se que uma parte da produção artística não comissionada para espaços públicos aspira ser reconhecida como obra autoral apta a migrar para o circuito comercial. Em Brasília, uma marca de café local⁸ comercializa canecas com imagens de um personagem, o Gurulino, criado por um grafiteiro, Pedro Sangeon, que surgiram há alguns anos nos muros da cidade⁹. Esse artista executou um mural permanente para a área externa do Centro Cultural Banco do Brasil¹⁰. A boa aceitação do personagem incorporado à paisagem urbana pode estar associada às suas características formais: traços limpos, cores brilhantes e formas agradáveis ao olho. Um personagem cuja narrativa não está associada a um evento memorável, que o elevaria à categoria de monumento. Sua história se inicia nos muros da cidade, de onde parte, irreverente, para os espaços comerciais e institucionais.

Diferentemente das imagens que buscam referências nos quadrinhos e nas pichações, explorando as possibilidades gráficas em suportes bidimensionais, há outro grupo de grafites que seguem um caminho diverso do que converte personagens em estampas para objetos utilitários ou itens de vestuário¹¹. O que pode parecer uma arbitrariedade classificatória, ou reminiscência do conservadorismo que eleva a um patamar diferenciado tudo o que exhibe qualidades pictóricas é, de fato, a tentativa de identificar no indefinível acervo de expressões artísticas dos espaços públicos de Brasília o gesto que impõe exige do olhar atenção demorada.

8 Disponível em: ernestocafesespeciais.com.br.

9 Sobre o Gurulino e outros personagens na paisagem de Brasília, consultar a dissertação realizada sob orientação de Pedro Russi (Baccile, 2017).

10 Disponível em: <https://gurulino.com.br/>.

11 Destaca-se aqui a atuação da marca brasileira DANE-SE que produz estampas para vestuário inspiradas em obras de artistas como Rubem Valentim, Athos Bulcão e Roberto Burle Marx para Brasília.

Arte de rua tem estilo?

A pergunta remete a outra, mais abrangente, sobre a definição do objeto artístico. Ambas são disparatadas quando confrontadas à interminável floresta de signos que se descobre na medida em que o olhar se liberta de guias e preconceitos. De fato, justifica-se a necessidade de qualificar o objeto artístico para, por extensão, defender a especificidade e a excepcionalidade de quem sabe reconhecê-lo, a prerrogativa do historiador ou do crítico de arte, do especialista. Em um circuito fechado se produz a arte que apenas alguns saberão reconhecer. Teria sido o aclamado fim do mito da originalidade¹², um marco inaugural para uma paradoxal construção de novas trincheiras no campo da arte?

A década de 1980 foi marcada por uma rendição diante da impossibilidade de defender a originalidade como qualidade essencial para o objeto artístico. É necessário lembrar que, não por acaso, essa constatação, a da batalha perdida, se consolida na segunda metade do século vinte, após sucessivos questionamentos do valor da originalidade feitos, sobretudo, por artistas que denunciavam a permeabilidade e a artificialidade na configuração de fronteiras para sistemas culturais e seus subsistemas artísticos. Um artista que cita, ou homenageia, Picasso por meio da imitação da estrutura de uma de suas obras, de suas relações formais, também cita, implicitamente, outros artistas que tenham influenciado Picasso, e assim, olhando para trás, descobrem-se camadas de referências que se perdem no tempo histórico e no itinerário de experiências formativas de um artista. Com essa perspectiva, o que muda não é o papel mediador do artista, entre a tradição das convenções artísticas e as contingências de cada sistema cultural. Tampouco são os valores que moldam o olhar de quem vê, capaz de situar as obras em um vasto universo de referências artísticas e culturais, também submetido às coerções institucionais.

Essas considerações parecem distantes da floresta transgênica na qual se vive. Não há nada para amortizar o impacto que uma profusão caótica de estímulos polissensoriais produz no olhar cujas percepções não se isolam e ordenam como em uma galeria, em um museu ou, seu simulacro mais comum, um projeto curatorial. A separação entre a arte de rua e a arte para a rua, classificação que aqui se associa ao conjunto de obras comissionadas por órgãos governamentais ou realizadas em conformidade com os preceitos da legislação em vigor, é necessária a partir do momento em que a segunda deixou de ser numericamente predominante. E o que isso pode ter significado para a noção de estilo que parecia ser uma prerrogativa relevante apenas para o reconhecimento de autores no campo da arte?

Em um comentando a produção pictórica de Gerhard Richter até a década de 1980, Howard N. Fox descreve a coexistência de tipos de pintura aparentemente

12 Sobre esse assunto, ver Krauss, 1986.

conflitantes. A obra pictórica de Richter abrange tanto o abstracionismo retoricamente universal, quanto o realismo mais próximo da fotografia. Essa duplicidade é apresentada por Fox no texto do catálogo que acompanha a exposição *Avant-garde in the eighties*¹³ para fundamentar o questionamento do valor que se pode atribuir a um estilo único como marca de originalidade artística (Fox, 1987), e da unidade do conjunto da obra. Naquele contexto, a livre apropriação de imagens era estratégia herdada dos *dadas* para subverter significados. Por outro lado, a apropriação não era livre de associações entre estilos e seus respectivos valores semânticos consolidados pela história da arte que, em termos gerais, resgata seletivamente referências contextuais para a criação artística. Para Fox (1987, p. 29), um exemplo dessas associações, aparentemente desprovidas de polêmica, pode ser encontrada nas obras de Peter Halley que dialogam com as pinturas dos minimalistas, sobretudo as de Frank Stella, e colocam em primeiro plano o questionamento dos significados, vinculados a contextos histórico-culturais, que podem ser atribuídos a um determinado estilo. Segundo Fox, essa constatação se associa a um dos pressupostos da arte contemporânea herdeira das vanguardas da primeira metade do século vinte, a de que todo estilo tem um conteúdo ideológico e, conseqüentemente, a arte tem uma missão política (Fox, 1987, p. 9).

O texto de Fox resgata o termo vanguarda para referir-se a rupturas que abrem novas frentes de combate. Tenta anular a obsolescência do termo, ampliando seu potencial crítico, afirmando que há na morte da originalidade recentemente consagrada um princípio vanguardista, com a recontextualização de elementos estilísticos. Fora dos muros das instituições, museus ou similares, o mundo real, vivido, conquistou lugar permanente em coleções e em publicações de referência para o campo da história da arte. Há incontáveis exemplos desse fenômeno. Muito além dos fragmentos de imagens impressas utilizados por artistas vanguardistas na década de 1920, como as colagens, vê-se o trabalho dos artistas vinculados ao *Nouveau Réalisme* que, como Mimmo Rotella, compõem suas *décollages* como fragmentos reais de um universo urbano sobrecarregado de camadas de informação visual. Nesse caso, o caminho parece inverso: do muro, da rua, para a parede do museu. Vê-se que o artista intervém nas imagens que estavam fixadas nos muros em camadas, sem planejamento, submetendo-as a uma lógica autoral.

Diante da descrença, ou da negação, de que possa existir qualquer tipo de subversão ou provocação em objetos artísticos que se adaptam a parâmetros convencionais, como ocorre com os fragmentos de impressos nas *décollages*, enquadradas em formato retangular e encontradas em coleções de museus e livros de arte, desvinculadas dos locais em que estariam constantemente submetidos à dinâmica das relações socioeconômicas, atribuir o termo vanguarda

13 A exposição *Avant-garde in the eighties* foi realizada no Los Angeles County Museum of Art, de 23 de abril a 12 de julho de 1987. Howard N. Fox foi o curador, com a assistência de Carol S. Eliel.

a processos que não representam qualquer tipo de rebeldia ou radicalismo é um exagero. Fox (Rosenberg, 1986, p. 37) cita autores que o ajudam a caracterizar as mudanças de rumo das vanguardas históricas da primeira metade do século XX que se intensificaram na década de 1950 quando as artes se misturaram às formas de entretenimento para as massas e o valor da mudança no campo artístico foi substituído por uma ilusão de novidade. Destaca ainda o papel que uma classe de “iluminadores das massas” assumiu, naquele contexto, com a tarefa de informar que o valor supremo emergente é o “novo”. Essa avaliação é ancorada na identificação, feita por Harold Rosenberg, dos agentes iluminadores: designers, arquitetos, decoradores, pessoas do campo da moda e curadores¹⁴. Essa lista pode ser ampliada para incluir, entre outros, os jornalistas e, recentemente, os *influencers*. Com a diluição do olhar especializado em um campo fértil para a multiplicação de opiniões comprometidas apenas com a novidade, ou o novidadeiro, a sucessão banal de tendências mercadológicas leva à redução das propostas de confronto e à perda de papel “político” para as artes em decorrência da ampliação indiscriminada do repertório de valores artísticos¹⁵ e dos modos de apreciação estética.

A valorização da novidade e da variedade ilimitada, que se vê na arte de rua, produz conflito com o cânone que orienta a preservação do patrimônio público tombado, como o de Brasília. A apreciação de Suzi Gablik, quanto ao fracasso do modernismo enquanto projeto de defesa da autonomia do campo artístico, que só persiste mediante pressões do “poder burocrático” (Fox, 1984). Ao adotar valores éticos de produção direcionados ao consumo em massa, a capacidade da arte para expressar um modo convergente de conceber seu papel social torna-se, segundo a citação de Gablik feita por Fox, enfraquecida (Fox, 1984). A crítica de Gablik não poupa o artista, e denuncia a ambiguidade da postura deste que, simultaneamente, se opõe à ideologia do capitalismo e não resiste ao seu avanço. Pode-se atualizar a crítica com uma reflexão sobre a dependência crescente por recursos tecnológicos para produção artística que tem produzido um quadro de valorização de formatos e formas artísticas como se estes fossem isentos de dimensão moral e, conseqüentemente, de motivações conservadoras.

Em Brasília, as intervenções em espaços públicos, sobretudo as obras não comissionadas que marcam a paisagem desde a década de 1980, Na abordagem de Fox, que contrapõe o ideal de universalidade dos princípios modernistas ao pluralismo da década de 1980, confrontam o ideal de universalidade dos princípios modernistas com a subversão do discurso moderno oficial que previu a integração das artes. Assim, situações cotidianas tornaram-se temas para

14 Harold Rosenberg não usa a palavra “curador”, mas sim a expressão “*exhibition director*”.

15 Nesse sentido, cita o crítico Robert Hughes, em sua apreciação do “fim do modernismo” no momento em que as artes deixaram de atuar com a urgência por mudanças que as caracterizaram no início do século vinte. *The Shock of the New*. New York: Knopf, 1981, p. 375.

murais que, na década de 1980, eram executados apesar da repressão policial. No cenário moderno, de linhas puras e formas geométricas em que predomina a recusa do ornamento, confrontam-se sentimentos e episódios da vida real, executados com gestos livres e cores sujas. O espaço público, o cenário protegido pelas leis de tombamento do patrimônio, se configura no confronto entre o planejado e o imprevisível.

Diante da irrestrita abertura para o pluralismo, qualquer pessoa pode ser curador do que se apresenta ao seu olhar enquanto caminha, despretensiosamente, no espaço urbano. Em sentido inverso às *décollages*, que recompõem e aprisionam fragmentos do universo caótico das imagens prontas, o caminhar pela cidade torna o indivíduo livre para perceber a sobreposição, e a justaposição, de camadas de imagens nos muros. O que se vê no trabalho do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) (Nador, 2024) é exemplo da dimensão política que o processo de sobreposição pode ter, mesmo quando seu efeito visual parece ser decorativo. No lugar de ver a imagem impressa como *ready made*, extraída arbitrariamente do mundo das coisas comuns, qualifica-se esse mesmo mundo como obra em processo ou como organismo vivo, que desdenha os rigorosos processos institucionais de reconhecimento do valor artístico e, também, de tombamento. Consequentemente, ao certificar-se de que no vasto horizonte de possibilidades que o espaço urbano oferece é possível distinguir e relacionar conjuntos de proposições estéticas ou ideológicas convergentes, conclui-se que a antiga tarefa de aplicar um critério único para identificar os objetos da história da arte segundo qualquer roteiro pode, afinal, ser obsoleto.

Pictorialismo in muros

Entre as obras em espaços públicos de Brasília encontram-se murais pintados à mão. É necessário enfatizar a execução manual que produz a qualidade pictórica que se diferencia da de outras pinturas sobre muros. Algumas dessas pinturas não são assinadas e para identificar seus autores é necessário distinguir recorrências, de traços, preferências cromáticas ou tratamento da superfície. Recorre-se, portanto, à antiga noção de estilo, a mesma que Meyer Schapiro¹⁶ considerou, no passado, essencial ao trabalho do historiador da arte. Assim, parte-se da identificação de qualidades plásticas reiteradas em obras distintas e dispersas. O olhar identifica traços, efeitos pictóricos, sobreposições de massas de cor, transparências e opacidades que definem volumes e profundidade, modos de estruturar as figuras, tratamento das superfícies, texturas, brilho e intensidade da cor, qualidades físico-químicas dos materiais, efeitos que se obtêm com misturas de cores que ocultam o contorno das formas, e as ambiguidades espaciais que tudo isso produz. Com um

¹⁶ Trata-se da frase "*To the historian of art, style is an object of investigation.*", citada como epígrafe (Elsner, 2003, p. 98).

amplo elenco de referências extraídas da história da arte, articulam-se no olhar do artista e no de seu contraponto, o do observador que vê suas obras, articula referências: Matisse, Volpi, Cicero Dias, Dufy, Djanira, Appel...

Para aproximar, pelo estilo, um grupo disperso de murais, parte-se de um princípio aparentemente paradoxal. Situado entre várias tendências que marcaram a história da arte hegemônica no século XX, não se pode deixar de ver a desmistificação da originalidade e do conceito de estilo que lhe é contingente como produto da constatação tardia, embora imprescindível, de uma realidade que por muito tempo esteve encoberta por discursos de exaltação dos atributos do artista enquanto autor de obras únicas. Afinal, o que seria a originalidade quando a apropriação de referências artísticas e, mais tarde, de fragmentos do mundo industrializado haviam penetrado no campo da arte? Ainda que as noções de originalidade e de estilo que a essa é vinculado tenham se tornado coisa do passado a partir da década de 1980, considerá-la um aspecto agregador de pinturas cujas autorias se pretende investigar é pertinente em uma abordagem que se coloca no campo da história da arte. Parte-se, portanto, da observação de pinturas que surgem espontaneamente, sem molduras institucionais, em espaços públicos.

A identificação do autor é associada com ironia no texto de Jas Elsner ao reconhecimento de marcas de nascença, como se houvesse traços da obra por meio dos quais se reconhece uma paternidade. Desse modo, para reconhecer no modo de ser da obra a recorrência de um ato criador, Elsner prescreve o papel da empatia que é despertada pelo reconhecimento das qualidades tácteis do objeto, como são as que caracterizam uma obra pictórica.

Esse autor defende uma história da arte com foco na noção de estilo, razão pela qual seu texto se inicia com a epígrafe de Schapiro. Contudo, distingue o uso do conceito sem vinculá-lo a uma historiografia da arte de abordagem evolucionista ou a um “discurso moralizante fortemente retórico” (ELSNER, 2003, p. 101) que ignora a importância de fatores históricos, políticos, estéticos e sociais para a configuração de uma situação complexa. Consequentemente, a diferenciação de estilos pode sinalizar uma mudança de percepção, mas não necessariamente uma separação em posições hierárquicas, conforme a posição de cada um em uma linha evolutiva. Seria possível transpor essa crítica para a análise da arte em espaços públicos na atualidade?

Na entrada do século XXI, viu-se uma grande mudança no espaço ocupado pelo que antes se denominava, pejorativamente, arte de rua. Nas páginas de revistas de decoração de interiores via-se fotografias de grafites encomendados para as paredes internas de residências. Nos ambientes havia painéis encomendados aos grafiteiros, combinados com obras de arte e objetos diversos. Além de tema de grandes exposições em espaços institucionais, os grafites e seus autores

passaram a ser incorporados, como referência, ao universo cultural urbano¹⁷, e tomados muitas vezes como inspiração para obras de arte e, também, de design.

Antes da integração do grafite ao mercado de arte, houve artistas que, na década de 1980, saíram de seus ateliês e dos espaços institucionalizados para fazer arte de rua. Entre esses, destaca-se Alex Vallauri que, conforme texto de Maurício Villaça, pertenceu ao “surto de românticos poetas pichadores que usam como suporte os muros da cidade [de São Paulo]” (Villaça, 1985, p. 218). A opção por estêncil de papelão para pintar imagens com *spray* favorecia uma execução rápida, bem como o impacto gráfico das formas recortadas e impressas. Como se fossem serigrafias sem as coerções das margens de uma folha de papel, Vallauri imprimia seus pictogramas, elementos de um código urbano, sobre os muros da cidade. As figuras migraram para camisetas e, transferidas para adesivos em vinil, cobrindo objetos que se dispersaram nos itinerários da vida comum. A noção de suporte e as possibilidades de circulação da obra são ampliadas, e os pictogramas dispersos tornam-se elementos de incontáveis narrativas na paisagem urbana. Basta imaginar um desses adesivos colados ao capacete de um motoqueiro ou ao carrinho de um vendedor ambulante.

A arte de rua no espaço tombado: o quiosque de Aldenice

A área de Brasília protegida pela legislação para preservação de patrimônio histórico tem contornos definidos¹⁸. No centro desta área encontra-se o Plano Piloto, no qual há um núcleo, na Asa Sul, que foi construído ainda nos primórdios da ocupação da cidade. Ali encontra-se alguns blocos de apartamentos residenciais projetados por Oscar Niemeyer¹⁹. Na Superquadra Sul 106, a SQS 106, encontram-se, além dos blocos residenciais, equipamentos previstos no projeto de Lucio Costa para a composição de uma Superquadra: escolas e instalações para “esporte e recreio e demais equipamentos de interesse comunitário”²⁰. Entre os elementos que compõem o mobiliário urbano da SQS 106 encontra-se o quiosque de Aldenice (Figura 1).

17 Conforme noticiado no jornal O Estado de São Paulo em 11/12/2025, no contexto da Saison France-Brésil 2025, que celebra 200 anos de relações diplomáticas entre os países, a cônsul-geral Alexandra Mias entregou à dupla Os Gêmeos a insígnia de Chevalier des Arts et des Lettres, reconhecimento oficial do governo francês pelo impacto dos artistas na cena contemporânea e urbana, dentro e fora do Brasil. A ordem, concedida pelo Ministério da Cultura da França, celebra personalidades cuja trajetória deixa marca duradoura na criação artística ou na difusão cultural internacional. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/alice-ferraz/os-gemeos-sao-reconhecidos-pelo-governo-frances-mostram-que-grafite-pode-estar-nas-ruas-e-museus/?srsltid=AfmBOorK_Sf-VEYzepYru7yyuxfyBEvd5DB3W7na5JNxDW24YMtOIU5-

18 Conforme a Portaria N. 68, de 15 de fevereiro de 2012, do IPHAN/MinC.

19 Conferir Ferreira; Gorovitz, 2020.

20 Conforme recomendação para complementação e preservação do Plano Piloto prevista no documento: COSTA, Lucio. Brasília Revisitada, 1985/87, Anexo I do Decreto N. 10.829/1987 do GDF e da Portaria N. 314/1992 do IPHAN.



Figura 1. Quiosque de Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

Conforme a cartilha *Superquadra de Brasília preservando um lugar de viver*, publicada pela Superintendência do Iphan no Distrito Federal (Reis; Ribeiro; Pinto, 2015, p. 88), os quiosques

surgem para cumprir um papel social importante, posto que prestam à população serviços de grande utilidade, mas que hoje são pouco valorizados economicamente. São serviços de pequeno porte e de caráter comunitário que envolvem: sapateiros, maleiros, costureiras, chaveiros, relojoeiros, pequenas lanchonetes, venda de produtos artesanais, flores etc. É possível imaginar o cotidiano de uma superquadra sem a presença de tais serviços?

O quiosque de Aldenice se incorpora, harmoniosamente, ao seu entorno nobre, instalado nas proximidades do primeiro bloco de apartamentos inaugurado pelo



Figura 2. Face Norte do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

Presidente Juscelino Kubitschek em 20 de junho de 1959²¹ (Figura 5). Sua aparência é semelhante à da casa de força²², um equipamento permanente, retangular, revestido de ladrilhos brancos como eram muitas das obras edificadas nos primeiros anos de Brasília, ainda que de dimensões menores. Enquanto a integração da casa de força à paisagem é consequência de um revestimento neutro e austero, o quiosque da costureira Aldenice pertence à paisagem bucólica, humana, da superquadra. Como previu Lucio Costa, a escala bucólica é um dos parâmetros para a preservação do Plano Piloto, e se caracteriza pela ocupação do espaço com equipamentos de pequeno porte e utilidade pública.

21 Ver: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/sqs-106-recebe-placas-que-destacam-marcos-historicos-de-brasilia-e-aproximam-moradores-da-memoria-da-capital>. Trata-se do Bloco D da SQS 106.

22 Casa de força é uma central de energia/subestação que abriga equipamentos elétricos para receber, transformar, administrar e distribuir energia elétrica em uma Superquadra.



Figura 3. Face Norte do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto: Vicente Martinez.

O quiosque é envolvido por jardins floridos, ou dois. Além do jardim real, com plantas de pequeno porte que florescem em pleno sol, há o jardim da pintura que recobre as paredes externas do quiosque. Desse modo, há um jogo espacial dinâmico, entre paredes e entorno do quiosque, um jardim que se desdobra em outro. Para diferenciar cada uma das paredes externas cobertas com pinturas, estas serão identificadas conforme a orientação dos pontos cardeais. Uma visão geral de todas as faces é possível somente quando o quiosque não está aberto, em funcionamento. Porta aberta e janelas que se transformam em coberturas que protegem clientes do sol e da chuva são também suportes para pinturas, como quadros complementares e não subordinados à composição total.

Ao entrar na SQS 106, a primeira face do quiosque que se vê é voltada para o Norte (Figura 2). A composição se divide em três áreas: uma à esquerda, definida



Figura 4. Faces Norte e Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

pela porta do quiosque, e duas à direita. Representa a fachada de uma residência, com um telhado inclinado e um jardim frontal. À direita, na parte superior, dois moradores em atividades independentes podem ser vistos através de uma janela (Figura 3). No centro do enquadramento, uma figura de longos cabelos pretos, vestindo uma blusa estampada, retira um livro de uma estante. À esquerda dessa, outra figura com blusa colorida e cabelos curtos, parcialmente encoberta por uma persiana, observa o jardim e, mais além, a chegada dos clientes para o quiosque. A persiana aberta se assemelha a um ripado horizontal que permite ao personagem ver sem ser visto, como se estivesse por trás um muxarabi, e define um retângulo menor, com a qual se obtém profundidade espacial. Abaixo da janela, uma planta folhas longas semelhante às da espada de São Jorge cresce em movimentos ondulantes. A sobreposição das folhas produz um tipo



Figura 5. Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.
Ao fundo, vê-se o bloco D.

de sustentação delicada para a cena emoldurada pela janela. Quando o quiosque está aberto, essas folhas verticais ondulantes direcionam o olhar para Aldenice em suas atividades laborais. Indicam, sem palavras, que é naquele retângulo superior que se entra em contato com a ocupante do quiosque. A cena emoldurada pela janela representa um ambiente doméstico simples, cujo único item de mobiliário é uma estante abarrotada de livros. Seria esse espaço a representação de um ideal de acolhimento associado ao modo com o qual a costureira atende os clientes? Rodeada de jardins que crescem livremente, como os quintais imunes às coerções de projetos paisagísticos, a cena parece distanciar o cliente da artificialidade imposta pela formalidade na vida cotidiana. À esquerda, pintada sobre a porta de entrada do quiosque, vê-se uma bananeira que ocupa mais de



Figura 6. Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 17/10/2025. Foto da autora. Na imagem, vê-se o quiosque em funcionamento.

um terço da área da parede, com folhas exuberantes e sem frutos.

Caminhando um pouco mais, em direção ao interior da superquadra, vê-se a fachada Oeste do quiosque (Figuras 4, 5 e 6), com o letreiro que ostenta a identificação de Aldenice. A composição se divide, mais uma vez, em três partes. Na metade inferior, com formas de colorido intenso, há uma cena com animais brincando em um jardim com grandes vasos de plantas. Há gatos, cachorros e pássaros. A acumulação e a sobreposição de várias figuras no espaço sem perspectiva, com os vasos apoiados sobre a linha do chão, produz certo caos espacial. Na extremidade esquerda, em primeiro plano, a cabeça de um gato branco é representada com elementos que aludem à atividade da costureira: seus olhos são dois grandes botões pretos e o contorno interno de seu rosto é marcado por uma linha vermelha tracejada como se fosse o alinhavo de um animal de pano. À sua direita, pássaros voam livres e



Figura 7. Detalhe da Face Oeste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 29/11/2025. Foto da autora.

enquanto um gato caminha em sua direção. No centro, um grande cachorro preto está sentado, acompanhado de outro, à sua direita, com pelo mais claro que olha para o alvoroço de pássaros e gatos. Outro gato, na extremidade direita, parece caminhar sobre duas patas em direção ao jardim ao sul do quiosque, saindo da cena. No lado direito da faixa inferior, as plantas têm um colorido intenso, vibrante, o que contribui para que o retângulo superior, o letreiro do quiosque (Figura 7), tenha maior destaque. No fundo da paisagem com animais e vasos com plantas, a retomadas de tons de azul semelhantes aos que estão no fundo da face Norte contribui para a continuidade entre ambas.

Na metade superior, à direita, a mesma cor do rosto do gato em primeiro plano é utilizada para destacar o nome da Costureira Aldenice, no letreiro (Figura 7). Abaixo do nome, a palavra “costureira” em letras maiores, em amarelo, contrasta



Figura 8. Faces Sul e Leste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Registro em 17/10/2025. Foto da autora.

com o fundo em um tom de vermelho terroso, que parece próximo do que foi utilizado na fachada do bloco residencial que se vê ao fundo do quiosque (Figura 5). Os contornos internos de cada letra são ressaltados por uma linha tracejada, semelhante à que se vê na cabeça do gato com olhos de botão, reforçando mais uma vez a associação entre a imagem e a atividade a que esta se refere, sua função indicial. Ao lado esquerdo do letreiro, na janela que se abre para tornar-se marquise quando o quiosque está em funcionamento, uma paisagem é composta em três faixas. Na faixa inferior, em primeiro plano, três agaves de folhas pontudas ocupam quase a metade do espaço. Acima de cada um desses, três ipês floridos, branco, amarelo e rosa, estão plantados em três morros separados, de cobertura verde, em uma composição que, destoando da liberdade com que os espaços são representados nas pinturas do quiosque, talvez não tenha sido executada pelo



Figura 9. Faces Sul e Leste do Quiosque da Aldenice, SQS 106, Brasília, DF. Detalhe. Registro em 29/11/2025.
Foto da autora.

mesmo autor. No fundo, o céu é azul e, atrás do ipê no centro da imagem, pode-se ver a lua. Essa paisagem é o segmento mais deslocado do conjunto, e transforma o retângulo da janela em elemento decorativo.

Contornando a lateral direita da face Oeste, seguindo o caminho indicado pelo gato, vêm-se as faces Sul e Leste (Figuras 8 e 9), que melhor representam a integração do quiosque com a escala bucólica dos espaços de convivência da superquadra. Sem porta ou janelas, essas faces são contornadas por plantas variadas, que estão dentro e fora da pintura. Como continuação do jardim-quintal para o quiosque, as plantas pintadas são semelhantes às que crescem na terra. A integração feliz, entre obra da natureza e obra humana, caracteriza a relação do quiosque com a paisagem natural, como um dos elementos que surgem espontaneamente. Quem poderia ousar dizer que não nasceu neste lugar? Suas



Figura 10. Painel policromado na parede lateral do Bloco A da CLS 307, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 15/06/2025. Foto da autora.

raízes estão fincadas na terra como as das árvores e plantas ao seu redor. Assim como nas pinturas, as íris plantadas no quintal do quiosque também florescem. Uma natureza exuberante, com grandes antúrios sobre a face Sul e forrações de samambaias e bromélias plantadas no chão. Alguns cilindros de cimento cobertos de amarelo demarcam a área do quintal do quiosque de Aldenice.

As pinturas nas paredes externas do quiosque são realizadas com gestos expressionistas, em cores puras que, quando sobrepostas, produzem profundidade espacial sem recorrer à perspectiva linear. No universo das pinturas de rua, esse trabalho pode parecer deslocado quando comparado às imagens executadas com *spray*, estêncil ou pixe. A composição é unificada com recursos pictóricos: a relação entre tonalidades e a direção das pinceladas e as variações de consistência da tinta. Em termos figurativos, as aberturas de uma



Figura 11. Construção nos fundos da CLS 106, Brasília, DF. PAINEL policromado. Dimensões indeterminadas. Registro em 17/10/2025. Foto da autora

construção cujas paredes externas se assemelham às de uma habitação pequena, proporcionando ao quiosque de Aldenice o valor do vernacular, do familiar, do aconchegante, do lugar em que se pode conversar sem pressa e apreciar as boas experiências no espaço urbano que, com desvios do roteiro oficial de visitação dos pontos turísticos da cidade tombada, proporciona ao cidadão distraído, longe da estratificação dos setores planejados, a volta ao tempo das costureiras de bairro que informa o autor da obra: Delei.

A solução empregada na pintura do quiosque é semelhante à de outra, que se encontra a menos de um quilômetro dali. Trata-se da lateral do Bloco A da CLS 307 (Figura 10), onde funciona a Casa Ieda Santos Delgado, Sede do Movimento



Figura 12. Construção nos fundos da CLS 106, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 17/10/2025. Foto da autora. Verso da pintura.

de Mulheres Olga Benário em Brasília²³. Nessa pintura, a indicação da função do imóvel, local de acolhimento e proteção para mulheres, é explícita e as personagens são colocadas em um ambiente doméstico. Além da semelhança no modo de identificar as atividades realizadas no imóvel, as qualidades pictóricas do mural da CLS 307 são semelhantes às do quiosque.

A similaridade no tratamento figurativo e pictórico aproxima as duas obras e ainda que não seja comprovado que compartilham a mesma autoria, têm um estilo comum. Embora o mural da CLS 307 tenha uma narrativa mais complexa, e recorra a certo ilusionismo para prolongar na calçada a representação de uma cama, item importante para a caracterização do espaço em que o acolhimento de mulheres

²³ Sobre esse mural, ver Martinez, 2025.



Figura 13. Construção de alvenaria anexa à Castália Padaria e Café, CLS 304, bloco B, Brasília, DF. Painel policromado de dimensões indeterminadas. Registro em 27/06/2025. Foto da autora

implica na oferta de condições de repouso, a composição e o tratamento da superfície parecem ter sido realizados pelo mesmo autor das pinturas do quiosque.

Da SQS 106, ao caminhar no sentido da quadra de comércio local, encontra-se outra pintura sobre uma estrutura que guarda equipamentos de uma das lojas (Figura 11). Essa pintura não se parece com a do quiosque, tendo em vista o valor

que atribui ao contorno linear das figuras, a estrutura da composição e a ênfase na bidimensionalidade das formas. No verso da parede pintada encontra-se a identificação de autoria (Figura 12), esperanz4a, que no instagram é associada a outra, pintura (Figura 13), realizada em uma construção semelhante, nos fundos da Castália Padaria e Café, na CLS 305, analisada em outro texto (Martinez, 2025) como um trabalho de autor anônimo. Há outros exemplos dispersos nos arredores da SQS 106, todos com similaridades na preferência pelo pincel como instrumento de ação pictórica. Diferentemente dos pictogramas de Alex Vallauri, essas pinturas narrativas pertencem a uma longa tradição pictórica.

Em vez de conclusão

Cabe perguntar, por fim, se o quiosque de Aldenice será preservado para futuras gerações como representante da ocupação em escala bucólica, prevista por Lucio Costa para as áreas entre as edificações planejadas do Plano Piloto. Situado no centro de uma superquadra de valor histórico, é integrado ao cotidiano da comunidade de moradores. Pode-se argumentar que o tombamento segue preceitos da Carta de Atenas e que esta prevê que “nem tudo o que é passado tem por definição direito à perenidade”²⁴.

Talvez o quiosque de Aldenice seja a melhor resposta à pergunta feita em 1959 por Meyer Schapiro quando defendia a necessidade de manter, diante dos planos para Brasília, um “espírito um tanto crítico e experimental”: “É possível outra espécie de ordem, ou é forçoso que a ordem seja tão ordeira quanto supomos?”²⁵

Referências

AGÊNCIA BRASÍLIA. **SQS 106 recebe placas que destacam marcos históricos de Brasília e aproximam moradores da memória da capital**. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/sqs-106-recebe-placas-que-destacam-marcos-historicos-de-brasilia-e-aproximam-moradores-da-memoria-da-capital>. Acesso em: 29 dez. 2025.

BACCILE, Claudia Vasconcelos. **Graffiti**: interações sociais através da semiótica visual. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/23511>. Acesso em: 29 dez. 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria IPHAN nº 68, de 15 de fevereiro de 2012**. Define os limites do conjunto urbanístico de Brasília. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 16 fev. 2012.

²⁴ Publicada pela Assembléia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em novembro de 1933, p. 25.

²⁵ Da intervenção de Meyer Schapiro nos debates da Sessão Artes Plásticas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (Lobo; Segre, 2009, p. 97).

CONGRESSO Internacional de Arquitetura Moderna. **Carta de Atenas**. Atenas, nov. 1933.

COSTA, Lúcio. **Brasília Revisitada**. 1985/87. Anexo I do Decreto nº 10.829/1987 do GDF e da Portaria nº 314/1992 do IPHAN.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Distrital nº 2.365, de 4 de maio de 1999**. Dispõe sobre a inclusão de obras de arte nas edificações de uso público ou coletivo no Distrito Federal. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, DF, 5 maio 1999.

ELSNER, Jas. Style. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard. **Critical Terms for Art History**. 2. ed. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003. p. 98-109.

ERNESTO Cafés Especiais. Disponível em: <http://ernestocafesespeciais.com.br>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FERRAZ, Alice. Os Gêmeos são reconhecidos pelo governo francês, mostram que grafite pode estar nas ruas e museus. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 dez. 2025. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/alice-ferraz/os-gemeos-sao-reconhecidos-pelo-governo-frances-mostram-que-grafite-pode-estar-nas-ruas-e-museus/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Mateus. **A invenção da Superquadra**. 2. ed. Brasília: IPHAN, 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ainvencaodasuperquadra2aed.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

FOX, Howard N. **Avant-garde in the eighties**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1987. Catálogo de exposição.

GABLIK, Suzi. **Has Modernism Failed?** New York: Thames and Hudson, 1984.

GONZALEZ-TORRES, Felix. **Untitled**. 1991. Disponível em: <https://publicdelivery.org/gonzalez-torres-beds/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

GURULINO. Disponível em: <https://gurulino.com.br/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUGHES, Robert. **The Shock of the New**. New York: Knopf, 1981.
JAAR, Alfredo. **A logo for America**. 1987. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/33149>. Acesso em: 29 dez. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1986.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Coord.). **Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959)** - Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

MALRAUX, André. Discurso proferido em visita à Brasília. **Revista Brasília**, Brasília, ago. 1959. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/documents/8650635/10162312/NOV-D-4-2-Z-0001-32d.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Ex-cultura. **Revista VIS**, Brasília, v. 6, n. 1, p. 124-136, jan./jul. 2007.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Reminiscências e desaprendizado, com João Evangelista. **Arte & Crítica**, Brasília, ano XXIII, n. 75, p. 100-128, set. 2025. Disponível em: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/09/Edicao-75-Elisa-Martinez.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

NADOR, Mônica. **Paredes pinturas**. São Paulo: Autoria Compartilhada, 2024.

PERAZA, Nilda; TUCKER, Marcia; CONWILL, Kinshasa. Director's Introduction. In: CRAIGHEAD, Linda (Coord.). **The Decade Show: frameworks of identity in the 1980s**. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem, 1990. p. 9-16.

REIS, Carlos Madson; RIBEIRO, Sandra Bernardes; PINTO, Francisco Ricardo Costa (Org.). **Superquadra de Brasília: preservando um lugar de viver**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2015. Disponível em: <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/7d4971ae-a429-440d-8921-ac10d029f137>. Acesso em: 29 dez. 2025.

ROSENBERG, Harold. **The Tradition of the New**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

VILLAÇA, Mauricio. Alex Vallauri. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18ª Bienal de São Paulo**: Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal, 1985. p. 218

Elisa de Souza Martinez

Professora Colaboradora Sênior do Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados sobre as Américas (PPGECsA/ELA/UnB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq (PQ2). Pós-doutorado na Amsterdam School for Cultural Analysis da Universiteit van Amsterdam (Países Baixos, 2011/2012). Doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Master in Fine Arts pelo Pratt Institute (New York, USA). Membro de diversas sociedades científicas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3386594078244605>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3018-1450>

Fins Comuns: tentativas do ser artista

Common Ends: Attempts toward the being of the artist

Léa Araujo
(PPGA-UFES/LEENA/FAPES)

Angela Grando
(PPGA-UFES/LabArtes)

Resumo: O presente artigo propõe um panorama sobre questões relativas ao comum nas artes, embasados principalmente no escrito *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte* de Stéphane Huchet, 2023. Dentro desse contexto, o artigo explora questões interligadas aos *artistas-do-comum* e suas especificidades, como motivações e estratégias, percorrendo diferentes temporalidades e pautado por pensamentos críticos e práxis artísticas de diferentes momentos historicistas das artes. Desde um suposto fim que pode ser repensado a partir das finalidades, aos estatutos que definem o ser artista, sobretudo, na contemporaneidade.

Palavras-chave: artistas-do-comum; ativismo; estratégias; fins.

Abstract: *This article offers an overview of artistic approaches to the notion of the common, drawing primarily on Stéphane Huchet's "The Society of the Artist: Activism, Death, and the Memory of Art" (2023). Within this framework, it examines the figure of the artist of the common and its specific motivations and strategies, tracing their development across different historical moments and artistic practices informed by critical thought. The discussion revisits the idea of an alleged "end" of art through its purposes and reconsiders the status of the artist, particularly within contemporary contexts.*

Keywords: *artists-of-the-common; activism; strategies; ends.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51436>

Em *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte*, Stéphane Huchet aborda com profundidade diversos temas relativos a permanências e metamorfoses artísticas em distintos séculos que reverberam na atualidade, elaborando um rico diálogo entre textos, autores e períodos, questões relativas ao fim da arte, ao fazer/devir do artista, moral, utopia, regimes estéticos, sem perder de vista o ativismo artístico e os “artistas do cotidiano”, ou, *artistas-do-comum*. Em sua constelação introdutória, alguns pontos característicos dessa categoria artística são introduzidos e retomados ao longo do texto:

Motivados por uma (nobre) vontade de missão social, de criação de relações no comum, no prosaico e no ordinário da vida e do real – *chama de artistas-do-comum* – talvez constituam uma nova categoria de artistas, ativistas corajosos, felizes, socialmente engajados, pouco sensíveis ao seu próprio prestígio. Apresentam verdadeira despreocupação em relação ao amplo contingente icônico, disciplinar, histórico da arte e das imagens (Huchet, 2023, p. 13).

À primeira vista, percebe-se que o autor trata de artistas e práticas pautadas no contemporâneo. Ao citar *A Genealogia do (não) Artista* (1983, p. 172) constatamos a concepção reinante nos primórdios da contemporaneidade que, de certa forma, nunca foram abandonadas por artistas que prezam pelo vínculo social, como são descritos os *artistas-do-comum*. Sob esse eixo, Huchet (2023, p. 19) cita:

Kaprow concebia em 1964 como a elaboração das condições de transmissão da experiência e da criação de valores – constitui ainda hoje o solo sobre o qual florescem certas formas de arte que buscam criar vínculo social no contexto da vida cotidiana.

Kaprow preestabeleceu alguns dos pensamentos teóricos utilizados como embasamento atual em proposições artísticas e ativistas de indivíduos ou coletivos que se encaixam na categoria de *artistas-do-comum*. Tais práticas, por vezes, ancoram no engajamento e, despreocupando-se com o método plástico ou *performativo*, arriscam negligenciar a arte.

Há uma forte possibilidade suscitada por Huchet (2023, p. 73) que os *artistas-do-comum* têm sua práxis motivada em contrariar o enrijecimento doutrinal proposto em uma cientificização da arte¹. Desafiar, provocar e contrariar o modelo e os moldes artísticos pode ser encarado como uma estratégia dos *artistas-do-comum*, um método antigo caso visto sob a perspectiva historicista da arte, a tentativa de diálogo e inserção de uma arte lida como *comum*, ou uma proposta ativista embasada em questões sociais e aproximação com outro; em diversos casos necessita de uma, ainda que às vezes hipotética, noção de verticalidade do artista com o *outro*. Seguindo tal raciocínio, podemos observar algumas noções de *artistas-do-comum* em que eles

1 A compreensão de tal postura é aprofundada pelo autor em *Antes da Ciência* (Huchet, 2023, p. 73-78).

Parecem desejar, em nome da arte, reinventar alguma experiência vital e existencial suscetível de dever pouco à arte e seus procedimentos. Ao mesmo tempo, eles não parecem poder renunciar à arte, apesar de muitas ações realizadas em seu nome serem suscetíveis de acontecer sem recorrer a seu prestígio (Huchet, 2023, p. 42).

Por exemplo, na escolha de locais mais marginais possíveis a um circuito institucional ou tradicional da arte. Sob o intuito de fazer da arte um contexto portador e legitimador de uma experiência descomprometida com toda dívida para com as históricas condições de possibilidades práticas e simbólicas da arte. Há um deslocamento por parte desses artistas na direção de agendas características da problemática da inserção social e participativa, refletindo uma ampla tendência cultural e política. Dessa maneira, o autor (2023, p. 44) afirma que as motivações dos *artistas-do-comum* representam um deslocamento, tanto físico quanto na direção das agendas características da problemática da inserção social e participativa. Algo que, atualmente, consta também no ideário de muitos arquitetos, na construção da cidade, do habitar a cidade, do planejamento, da aproximação, contra imposições do mercado especulativo e das políticas públicas urbanísticas neoliberais.

A lógica de retomar o pensamento às práticas artísticas dos Situacionistas, como o desvio e à deriva, o pensamento de Lefebvre e as práticas simbolicamente conscientes de alguns artistas, é subvertida quando se pensa pouco mais além, não em um obscurantismo artístico, mas em práticas de cânones. Como Huchet exemplifica (2023, p. 66), a assimilação da vida cotidiana no fazer artístico pode ser notada em afrescos e vasos gregos; na pintura holandesa do século XVII estão presentes obras de Borsch, Vermeer, Rembrandt os quais tiraram proveito do contraste entre o excepcional e o cotidiano, transformando este último numa categoria predominante da pintura de gênero. A maneira com que o cotidiano e o urbano foram cooptados em temáticas artísticas, canônicas ou não, se torna, então, o ponto de discussão e intersecção dos retratados *artistas-do-comum*.

Outro aspecto característico suscitado por Huchet (2023, p. 80) parte de um suposto despertar existencial, crítico e sensível, no qual procuram salvar o público e as comunidades da alienação. Convergindo com o pensamento de Foster (1995), quando trata do artista como etnógrafo, o *artista-do-comum*, em sua pretensão de burlar espaços artísticos, atingir outras comunidades e se apropriar do espaço urbano, adota uma postura messiânica, um salvador, que em muito se assemelha à antiga figura do artista como gênio. Pautando-se em uma narrativa de diluição da autoria, permeado por recursos artísticos que transpõe ao outro a sensação de cocriação e certa responsabilidade. O artista multiplica as posições de práxis e a ação para melhor ocultar-se por trás delas, numa posição de discurso multifacetada, difratada e, conseqüentemente, consolidada por meio de um poder de encenação, articulação e interpelação redobrado.

Nota-se o impasse de um artista que se põe literalmente na figura do outro, como em fotografias e performances, impondo uma dependência de produção com o outro, caso de *happenings* e performances. Porém, o eu não se apaga, não há um disfarce na imposição da posição do autor. Vê-se que a fuga do estatuto do artista dentro da historiografia da arte talvez seja intransponível e, mesmo disfarçados de não artistas, a maior parte desses artistas camuflados age apenas com peças pré-moldadas por instituições.

Beuys, por exemplo, como entusiasta de uma abertura artística e participativa, se aproxima da concepção contemporânea de que todos podem ser artistas em potencial. Essa ponte entre o artista e o público e esse potencial aproximação com a diluição da narrativa gera um palanque de fala, e garante certa autoridade à pauta de *artistas-do-comum*. Algo semelhante é apresentado por Huchet como um nó:

Certa arte moderna vive de tentar realizar a fusão entre arte e vida, mas o fracasso dessa utopia, além de sempre tornar necessário recomeçar o jogo, transforma este em impossibilidade de sair da arte – já que é a realização desse impossível, isto é, a superação do fosso entre arte e vida, que permitiria a libertação total (Huchet, 2023, p. 128).

Mesmo quando certos artistas continuam, ingenuamente, invocando as motivações da luta anti-institucional, eles raramente se dão conta – ou então fingem ignorar – que “aquele que entra no domínio da arte nunca mais sai dele”². O domínio, cujo público por vontade ou ingenuidade ignora, e o artista, que forja a saída de um local de permanência e pertencimento, funciona sob lógicas contraditórias e, por vezes, utópicas. Huchet (2023, p. 166) nos oferece um olhar sobre a lógica do processo artístico que, num primeiro momento, finge conceder ao povo sua competência singular, logo o povo tem a ilusão de oferecer gentilmente o que nunca deixou de pertencer ao artista, uma retroalimentação de poder realizada pelo artista.

Entretanto, a crença em uma mudança, seja ela regada de utopia, otimismo ou ingenuidade, está de fato presente em práticas artísticas. A proposta atual de muitos artistas consiste na transformação do teor do conhecimento teórico em princípio de ação, ou na participação concreta e ativa. Esse despertar de consciência do público, a partir de um gatilho artístico, crê em uma arte capaz de nortear tal proposta que desperta a mudança, a crença no poder transformador, política e eticamente, na habilidade do poder formador da arte, com aptidão de transformar o mundo e realizar um ideal, mesmo que em escala micropolítica. Algo que o autor (2023, p. 175) constata em uma reflexão sobre o ativismo, em um cenário que impossibilita a reversão da crença social no poder do artista e na necessidade de sua existência.

2 Referência a Peter Burger, em *Aporien der asthetischen Moderne/ Aporie de un'estetica dell'epoca moderna*, em catálogo da exposição Extra Muros, p. 24-25.

As estratégias utilizadas atualmente não são de fato uma novidade ou uma reinvenção no campo historicista da arte. O desejo de aproximação e inserção no comum, cuja práxis direciona diversos artistas à utilização do próprio comum, seja no espaço marginalizado, na temática aparentemente banal e nos aspectos cotidianos. Enquanto artistas buscam, mesmo que de maneira ingênua e utópica, se pôr na figura do outro, outros desfiguram e reconfiguram o outro em suas transformações, ao personalizar e fazer de si caricatura. Porém, a partir de uma realocação na figura artística, na qual há uma falsa noção de verticalidade entre ele e o outro. Nesse ponto, percebe-se uma suposta ciência em artistas que assumem tais posturas, ignoram ou optam por ignorar, que uma vez no domínio artístico sua saída se torna impossível. Nesse caso, estratégias artísticas são criadas para uma não inserção, reestruturada e impossibilitada ou, em certos casos, observa-se no *pós morte* de artistas uma consolidação de escritos e catalogação de trabalhos como peças que faltavam, enxergando registros como semelhantes aos artistas consolidados em vida, por meio de uma fundamentação de ações e criação de base teórica intelectual de criações imagéticas materiais.

Segundo Huchet (2023, p. 199), as práticas artísticas que almejam a reintegração à/da vida, nunca renunciaram aos recursos da representação. Não há como proferir que uma prática pôde, por si só, garantir a tomada de decisão de um público na intervenção da realidade comum. Entretanto, o autor afirma que na modernidade, uma época relativamente longa, a arte pretendeu veicular finalidades sociais em relação estreita essa motivação.

É por essa razão que a utopia acerca da capacidade que a experiência estética teria de levar o sujeito a (re)agir e a lançar mão de uma ação possui um caráter quase mágico. (...) A “participação”, com suas técnicas adequadas *happening*, performance etc. envolve uma capacidade e um incentivo ao despertar crítico e prático (Huchet, 2023, p. 199).

Quando nos referimos ao contemporâneo, as motivações de origem vanguardista e moderna não são mais mantidas como um solo comum. O conjunto de componentes que formam uma organicidade na arte, mencionado por Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012, p.57) e citado por Huchet (2023, p. 200), tem como “a intenção do artista, a forma sensível apresentada, um lugar da arte, o olhar de um espectador e um certo estado da comunidade” social. Uma unidade fundamental condicionada pela crença na capacidade de a arte ter um efeito real sobre a sociedade, renúncia ausente na arte dos *artistas-do-comum*. Dentro da ideologia da representação, onipresente nas artes:

Um *happening* ou uma performance encenam sempre, de modo improvisado ou não, as condições de possibilidade de rir com quem ri, de chorar com quem chora (...) de criticar com quem critica, denunciar com quem denuncia,

de desejar com quem deseja, de sonhar com quem sonha, de atravessar um instante com quem atravessa um instante, de moldar o tempo com quem molda o tempo, de explorar o espaço com quem explora o espaço, de ser corpo com quem é corpo (Huchet, 2023, p. 198).

Performances, ações, *happenings* nunca deixaram de se sustentar também por uma relíquia irredutível de representação, em uma experiência sensível compartilhada, dentro da lógica da participação, a qual o conjunto apagaria as categorias de produtor e receptor – o que, no contemporâneo, faz parte da utopia estética dos artistas que procuram mostrar sua disposição para trocar sua visão com a de seu público.

O diálogo de troca do artista com o outro, ou, da visão do artista que instiga uma visagem conjunta com o espectador, perpassa a vontade interior desse ser artista criador de mudança, de mostrar sua possibilidade e de quem sabe, ser abraçado pelo outro. Porém, a possibilidade que paira sob esses produtores de visões e ações artístico-ativistas de pauperização da arte em prol de suas crenças é, de fato, um risco grande, iminente e atualíssimo. Contudo, se estratégias artísticas e ações pertencentes ao grande *hall* de possibilidades artístico-visuais forem utilizadas e efetivamente pautarem mudanças, tais mudanças seriam realocadas no âmbito político e ativista? Morariam nas realizações o apagamento e a pauperização da arte? Existiria uma arte que dá certo? Ao pensar em uma arte que dá certo, provavelmente elaboramos um plano que engloba o reconhecimento público, os compradores, colecionadores, expositores e críticos, que consolidam os artistas tanto pública quanto financeiramente, apesar do mito, tanto real, do artista que falece na miséria e se torna um cânone. A finalidade da arte poderia render uma segunda investigação tão extensa que não cabe a esse artigo adentrar em tal imbróglio.

As alterações hierárquicas da receptividade de um artista e sua obra são trazidas por Huchet (2023, p. 134) via Heinch e Bowness, que identificou quatro níveis de mecanismo de reconhecimento público de uma obra. Sendo o primeiro reconhecimento pelos pares; o segundo, pelos *marchands*, colecionadores, compradores; o terceiro, especialistas críticos, curadores, *connaisseurs*; e o quarto, os espectadores. Atualmente, no contexto dos *artistas-do-comum*, há uma inversão hierárquica que busca a aproximação do primeiro nível, o artista, com o último, o espectador. Contudo, a crença que defende que o público é menos qualificado para entender as artes foi, por diversas vezes, problematizada. Como se nota, por exemplo, nas obras de Du Bos e Rancière.

Segundo Huchet (2023, p. 143), Du Bos, no ano de 1719, destina seu ataque contra o monopólio profissional do juízo pretensamente correto sobre a arte, em nome do público e do desejo de vê-lo constituir uma relação estética autônoma com a arte – um precursor do discurso de Rancière. Para Du Bos, a finalidade da arte consistia em tocar o espectador, pensamento compartilhado por diversos

artistas, como Barrio, na década de 1970, que acreditava na necessidade de o artista reconquistar a função crítica, Delacroix que, em 1829, questionava o papel do crítico e seu julgamento sobre estarem em posse da verdade, e Hogarth que, ainda no século XVII, criticava a formação acadêmica, mencionando “o mau espírito do conhecedor e bom espírito do pintor” (Huchet, 2023, p. 151).

Ao analisar tal problemática, percebemos sua constante presença nos debates artísticos ao longo dos mais diversos períodos da história da arte. Um pensamento de Du Bos, mencionado por Huchet (2023, p. 152), afirma que o juízo que depende de raciocínios analíticos não tem o mesmo valor e, sobretudo, o mesmo direito de cidadania estética que o juízo que depende do gosto natural. Este último pode se aperfeiçoar por meio das comparações e da estética, sendo necessário um contexto cultural capaz de sustentar a emergência de um público competente.

Para Rancière (2012, p. 17), no princípio de *O Espectador Emancipado*, a emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. Com a compreensão de que as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à dominação e à sujeição, ou seja, olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. A partir da construção própria, que leu ou sonhou, viveu ou inventou, o espectador é, ao mesmo tempo, distante e intérprete ativo do espetáculo que lhe é proposto.

No texto *Sem Fim...Finalidades da Arte*, de 2021, Huchet dialoga com as ideias presentes na Sociedade do Artista, de 2023, ao mencionar a recorrente temática do fim nas artes sob a perspectiva de uma dialética paradoxal de morte e transfiguração. Nesse texto, encontra-se a ideia dos artistas, denominados aqui (inter)ativistas, e suas intenções generosas, com pretensão de sensibilizar, conscientizar, transformar, remodelar uma coletividade, algo que pode ser equiparado à antiga ideia de “arte como ideia”:

Mas a “doação” quase sacrificial da arte aos outros, a oferta social da arte aos leigos, implica também um mecanismo de morte e transfiguração: fazer morrer a arte para ela renascer outra, difundida em todos e para todos, desativando as separações. Essa doação pode, inclusive, significar sua “liquidação”. É preciso interpretá-la porque ela arrisca ser uma enésima versão da “morte da arte” (Huchet, 2021, p. 225).

Essa transfiguração alimentou, segundo Huchet (2021, p. 225), as vanguardas modernas, a morte tornando-se vida caracterizou a “estetização da vida”. Como destaca a menção a Mario Pedrosa (1986 apud Huchet, 2021, p. 226), ano de 1968 mencionava a nostalgia por uma integração, imprescindível à vida coletiva nas sociedades primitivas. Huchet (2021, p. 227), ao referenciar artistas cujas intenções se baseiam na criação de situações de partilha com o público, cita Oiticica, Clark e Beuys que, de certa forma, inventaram maneiras de despertar uma sensibilidade no público

sem uma “má consciência em ser artista”, algo que contemporaneamente renegado por artistas (inter) ativistas, ou, *artistas-do-comum*.

Sentimos que hoje, o pertencimento histórico do artista à elite cultural e a uma história da arte que nunca foi democrática constitui uma espécie de pecado original motivando em alguns deles estratégias de nivelamento (motivação tanto crítica quanto meta-psicológica: acreditamos que o mito do artista, socialmente construído, repousa sobre processos psicológicos que tenderam a confirmar com sempre mais força o caráter lendário de estatuto. Com todas as instâncias detentoras de autoridade, isso é questionado). A arte sempre foi sofisticada, exigente, difícil, cifrada. O mito do artista é ainda vivo. A “legenda” que a figura do artista representa desde tempos antigos e que a modernidade contribuiu muito a consolidar nunca constituiu um mito democrático, mas essencialmente aristocrático – ou *dandy* (Huchet, 2021, p. 227).

Contudo, a divergência do rompimento atual com o antigo rompimento presente nas ações dos três artistas supracitados, Oiticica, Clark e Beuys, cujas intenções eram que todo mundo pudesse se tornar artista, e o nivelamento para o grande público

É a diferença entre quem ainda acreditava no poder formador da invenção sofisticada e quem acredita que se deve pauperizar a arte nivelando-a com produtos interativos de fácil acesso cuja espessura simbólica se esgota instantaneamente (Huchet, 2021, p. 227).

Há um longo e complexo histórico em *ser artista* no decorrer da história das artes e, tal como pode-se observar as inúmeras alterações estilísticas e do fazer artístico, diversas mudanças na figura do artista ocorreram. Partindo de um projeto vanguardista, pode-se observar um movimento alternativo. Huchet (2023, p. 359) cita, via Heinich (1996 *apud* Huchet, 2023), que a partir de meados do século XIX acontece uma divisão mais radical entre o artista “oficial”, que segue as normas e as regras acadêmicas, e o artista de “vocação”, que afirma sua originalidade e busca novas normas, transgressivas. Heinich observa que parte dos artistas vanguardistas podia optar por uma trajetória inicialmente marginal.

A arte começava a se tornar objeto de uma nova difusão e de uma circulação institucional que dotava de uma nova visibilidade, o artista de vanguarda podia aproveitar esse contexto para tornar mais visível e inteligível sua postura conflitante. A arte moderna criou, assim, as condições para que o artista agisse num espaço singular, entre as possibilidades de difusão, de reconhecimento e as estratégias de “resistência” (Huchet, 2023, p. 359-360).

Tais condições se tornaram palpáveis para essa nova figura do *ser artista*, devido à crescente valorização do mercado de arte tanto pela postura quanto pela produção, ou seja, assumir essa nova postura conflitante se tornou vantajosamente rentável para artistas da época. Uma retroalimentação citada por Huchet (2023, p.360) via Pedrosa, cuja arte dependia da existência de um mercado que estava nas mãos de uma burguesia cujos filhos – os artistas modernos – criticaram ou abandonaram. Mas, esses filhos sempre precisaram dessa burguesia e desse mercado para sobreviver. Para o artista da atualidade ou, o pós-artista, em referência a Dominique Chateau, sua situação corresponde a um conceito de arte saturado, vive na época de um conceito da arte que não mais permite pensar o artista como aquele produtor capaz de criar em condições de equilíbrio entre os vazios dados, fiel à utopia que acredita ou afirma a possibilidade de todos serem ou se tornarem artistas, ainda movidos pelos ideais de *pleno artista*.

O sucesso dentro e fora das instituições e a permanência atual dos tais *artistas-do-comum*, dentro do contexto pós artístico, nos remete ao pensamento vanguardista, à consolidação de linguagens e a posicionamentos artísticos da década de 1960, à arte moderna, à historiografia da arte em geral, na qual, como Huchet via Pedrosa (2023, p. 382) em *Arte e Cultura Popular* (1975) cita que: “o artista representa, dentro da sociedade burguesa, a plena encarnação do herói individualista, o maior fetiche criado por essa sociedade e, por isso, por encarnar seu mito primordial, essa sociedade vê-se obrigada a gratificá-lo com todos os bens que possui”.

Fenômeno observado por Danto na figura de Warhol, em 1960, relatado como exemplo por Huchet (2023, p. 381-382), no qual o galerista, devido à vastidão de visitantes, optou por retirar as obras de Warhol. Danto constata que o artista “havia se tornado sua arte pelo viés de sua imagem, e, no catálogo definitivo de suas obras, sua vida deveria valer como obra”. Algo não muito extraordinário na década de 1960, exemplificado a partir de nomes como Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert e George, Beuys, os acionistas vienenses etc. E, por razões como essa, Pedrosa criticou a *body art*, pois, o corpo dos artistas eram seus objetos, capitalizando o espetáculo de sua autodestruição.

Em um momento de excesso de possibilidades pelo acesso a todos os meios de expressão disponíveis no território da arte, há um risco de saturação que leva o artista, muitas vezes, a se prender na *hipersignificância* dados esses meios e possibilidades. O discernimento artístico em ocupar, dentro do conceito saturado da arte, o intervalo entre excesso e déficit plástico-proposicional, não é uma tarefa simples e assume o risco em não exprimir mais nada, destruindo, assim, sua singularidade. Entretanto, para Huchet (2023, p. 417), seja o déficit, seja o acesso, ambos deixam intocado o mito do artista, de modo que, a arte, pode-se dizer que está estilhaçada, o mito do artista, não. Ele é pleno.

No ano de 1968, Pedrosa questionava o lugar do artista em meio à criação de

um novo vínculo entre o artista e a sociedade, ao afirmar que, no fundo, o que jazia sobre todo movimento antiarte era um sentimento nostálgico dos artistas, por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindíveis à sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social, autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos. Essa constatação de Pedrosa em 1968 remete diretamente ao raciocínio de Huchet quando nos alerta que:

O lema central da modernidade artística que diz querer fundir arte e vida esbarra no fato de que nunca é com essa vida atual, essencialmente insatisfatória, que uma fusão legítima pode acontecer! Se, ao almejar fundir arte e vida, não é com sua vida atual que o artista fundirá (su)a arte, é preciso conceber *outra vida* aqui e agora, é preciso trabalhar para a criação de *outras maneiras de ser e viver*, portanto é preciso continuar a fazer arte! (Huchet, 2023, p. 420).

O tipo de vida que o artista visa, em sua fusão com a arte, não existe e nunca existirá e, com essa ciência, o artista precisa retomar, relançar, reinventar incessantemente o sonho, definitivamente inacessível. Como citado por Huchet (2023, p. 420), Kaprow diz que “se algo valioso deve ficar para nós amanhã, terá de ser um mito”, esse mito bem trabalhado e construído poderá se tornar arte. Sendo assim, todas as categorias do *ser artista*, pleno, *artistas-do-comum*, pós-artistas...teriam em comum a tentativa em reinventar a experiência.

Cabe ao artista e ao amanhã a experiência e a tentativa de reinventá-la. A legitimidade da fusão entre a vida, a *outra vida*, a criação do *outro modo de viver*, a reinvenção do *outro modo de ser* cabem nas tentativas, na criação, construção e trabalho do que há de ser o tal artista, esteja ele sob quaisquer denominações que preservem ou reiterem o mito.

Referências

BOWNESS, Alan. **The Conditions of Success**: How the Modern Artist Rises to Fame. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

CHATEAU, Dominique. **Qu'est-ce qu'un artiste?**. Rennes, França: Presses Univers. Rennes, 2008.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. Who was Andy Warhol. **Artnews**, v. 86, n.5, mai. 1987.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

HUCHET, Stéphane. **A Sociedade do Artista Ativismo, morte e memória da arte**. São Paulo: Editora 34, 2023.

HUCHET, Stéphane. Sem fim...finalidades da arte. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 30, p. 217–232, 2021. DOI: 10.5965/2175234613302021217. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20121>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA**, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUCHET, Stéphane. Vejo, entendo, ajo: um silogismo tenaz na comunicação estética. **Kriterion**: Revista de Filosofia, v. 62, n. 148, p. 171–191, jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2021n14808sh>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/x3Z5wysFnvsHCkNjHsyBBJC/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Califórnia: University of California Press, 1993.

HEINICH, Nathalie. **La sociologie de l'art**. Paris: La Découverte, 1996.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 13, n. 22, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27910. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910>. Acesso em: 29 dez. 2025.

PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica. In: PEDROSA, Mario. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes**: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

PEREIRA, Daniela Alves. Joseph Beuys: uma investigação sobre modos de ação. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 92–101, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v4i1p92-101. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/75660>. Acesso em: 29 dez. 2025.

RANCIÈRE, Jaques. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. São Paulo, Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo, Editora 34, 2012.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322>. Acesso em: 29 dez. 2025.

Léa Araújo

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), com bolsa pela CNPq, nas áreas de história, fundamentos teóricos e crítica das artes, com ênfase em política, estética e práticas conceituais e colaborativas. Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), bolsista Fapes, na qual desenvolve aspectos históricos e teóricos-críticos com enfoque em acervos e arquivos museológicos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1287265470107725>.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6732-1886>.

Angela Grando

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Historiadora e Crítica de Arte; Doutorado e Mestrado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Pesquisadora (BPC-FAPES); Membro da AICA, da ABCA e do CBHA. Tem experiência na área de Fundamentos Teóricos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: processos criativos; arte moderna e contemporânea, arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613271231371429>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>

ARTIGOS

A preservação da memória institucional através de acervos fotográficos

Preserving institutional memory through photographic collections

Rosa da Penha Ferreira da Costa (PPGCI-UFES)

Thiago Gregory de Oliveira (PPGCI-UFES)

Rayra da Silva Föeger (PPGCI-UFES)

Margarete Farias de Moraes (PPGCI-UFES)

Resumo: Este artigo tem por objetivo evidenciar a importância dos acervos fotográficos como fonte de informação para a preservação da memória institucional. Quanto aos métodos, a pesquisa caracteriza-se por possuir uma abordagem qualitativa e por ser do tipo exploratória, tendo sido realizada uma revisão bibliográfica. Conclui-se que os acervos fotográficos são de extrema importância para a preservação e divulgação da memória institucional, esta que também faz parte da memória de todos os indivíduos envolvidos, tais como colaboradores, fornecedores e clientes. Observa-se também a necessidade de maior atenção por parte das instituições quanto à gestão dos acervos fotográficos, principalmente digitais, os quais, na maioria das vezes, encontram-se desorganizados pela grande quantidade de registros.

Palavras-chave: acervos fotográficos; fotografia; memória; memória institucional.

Abstract: *The objective of this article is to highlight the importance of photographic collections as a source of information for the preservation of institutional memory. Regarding the methods, the research is characterized by having a qualitative approach and being of the exploratory type, having been carried out a bibliographic review. It is concluded that photographic collections are extremely important for the preservation and dissemination of institutional memory, which is also part of the memory of all individuals involved, such as employees, suppliers and customers. It is also observed that institutions need to pay greater attention to the management of photographic collections, especially digital ones, which are often disorganized due to the large number of records.*

Keywords: *photographic collections; photography; memory; institutional memory*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51437>

Introdução

De acordo com Borko (1968); Robredo *et al.* (2008, *apud* Camargo, 2010, p. 22), a “Ciência da Informação estuda os processos de tratamento da informação, envolvendo criação, organização, gerenciamento, representação, recuperação, apresentação, uso, disseminação e preservação da informação”, e assim nota-se a importância do estudo aprofundado de meios e recursos que ajudem a melhorar o desenvolvimento desses processos. Pinheiro (1999, p. 46) afirma que “organizar a informação disponível talvez seja a principal função de um estudioso da informação e dos processos informacionais”.

Este artigo se encontra nessa perspectiva, visto que se propõe a debruçar sobre os acervos fotográficos e sua relação com a memória institucional, destacando os aspectos de organização, preservação e acesso. Serão estudados os aspectos da fotografia como documento de valor histórico e os conceitos de memória e memória institucional, a fim de apresentar os fundamentos teóricos e temas-chave em que a pesquisa será desenvolvida. Além disso, busca-se evidenciar a importância da preservação dos acervos fotográficos das instituições, mostrando o quanto significam para a sua memória.

A pesquisa foi realizada em torno da seguinte problemática: “de que forma os acervos fotográficos contribuem para a preservação da memória institucional?”. Como objetivo geral, tem-se: evidenciar a importância dos acervos fotográficos como fonte de informação para a preservação da memória institucional. E como objetivos específicos estão:

- a) Compreender os conceitos de memória e memória institucional no campo da Ciência da Informação e áreas afins;
- b) Verificar na literatura a história da fotografia e seus aspectos como documento de valor histórico e sua relação com a memória institucional;
- c) Apresentar o quanto é relevante a preservação dos acervos fotográficos nas instituições.

A pesquisa proposta tem a intenção de colaborar com conhecimentos sobre uma temática ainda pouco explorada, principalmente no que diz respeito aos acervos privados. Sobre isso, Malverdes e Lopez (2016, p. 60) salientam:

Dessa forma, é necessário (re)conhecermos as instituições e os acervos privados que compõem nossa realidade para que possamos refletir sobre os desafios de proteger, fomentar, oferecer e divulgar a fotografia como parte do patrimônio cultural.

Envolvendo Ciência da Informação e Arquivologia, o estudo busca contribuir ativamente para essas áreas com os estudos sobre acervos fotográficos e sua relação com a memória institucional, visto que destacar a contribuição da fotografia para a memória das instituições auxilia na valorização deste objeto de estudo que enfrenta desafios quanto ao seu tratamento e conservação nas mais diversas instituições.

A fim de atingir os objetivos propostos e responder a problemática-chave anunciada, a pesquisa se valeu de um conjunto de métodos de pesquisa. Sua abordagem caracteriza-se como qualitativa, em que, segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 70), “[...] há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. Se enquadra também em uma pesquisa do tipo exploratória, que, para Gil (2002, p. 41), “tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses”. Os autores Prodanov e Freitas (2013, p. 52) explicam que pesquisas desse tipo proporcionam estudos dinâmicos e flexíveis, em que há várias perspectivas de abordagem, o que pode abranger “[...] levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão”.

A base teórica do trabalho foi obtida por meio de uma pesquisa bibliográfica, que, de acordo com Barros e Lehfeld (2000, p. 78), “tem por finalidade conhecer ou aprofundar conhecimentos e discussões”. Através de livros, artigos científicos, dissertações e teses, o eixo temático gira em torno de acervos fotográficos e memória institucional, utilizando as principais palavras-chave: “fotografia”, “acervos fotográficos”, “preservação de fotografias”, “organização de acervos fotográficos”, “institutional memory” e “memória institucional”. Utilizando-se a Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI), que possui um acervo qualificado para contribuir com o tema proposto.

Breve histórico da fotografia

A fotografia teve seu surgimento no século XIX, em meio a um período de grande desenvolvimento tecnológico, tendo inaugurado “[...] o processo da produção de imagens fotoquímicas, rompendo com as tradições pictóricas do desenho, da pintura e da gravura, também chamadas pré-fotográficas [...]” (Maya, 2008, p. 105).

Apesar de ter surgido nos anos 1800, pode-se dizer que a trajetória dessa nova forma de representar e replicar a realidade teve início ainda na antiguidade, tendo sido formada a partir de pesquisas e descobertas realizadas ao longo da história. Maya (2008) traz alguns conhecimentos adquiridos pelos indivíduos ao longo do tempo, os quais, de certa forma, contribuiriam para o nascimento da fotografia, como as ideias de contraste e reprodução, a partir da observação da dinâmica das sombras na antiguidade; o conceito de fotografia animada, pela percepção dos povos primitivos à alteração de imagens de acordo com a luz, a sombra e a cor; e a noção de câmara escura que possuíam os gregos antigos, observando-se a ação dos raios solares em ambientes fechados e escuros. No entanto, o evento considerado como principal no contexto do

surgimento da fotografia foi a descoberta da perspectiva, momento em que Leonardo Da Vinci observou que a luz solar, ao entrar por um pequeno orifício em um quarto escuro, faria aparecer uma imagem invertida na parede em frente (Maya, 2008).

Já no século XIX, o contexto do desenvolvimento tecnológico permitiu que novas pesquisas fossem realizadas, especialmente pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre e pelo inglês William Henry Fox Talbot, que objetivavam “[...] reter a imagem dos objetos nos materiais fotossensíveis, dentro da câmara escura” (Maya, 2008, p. 108-109). E foi a partir desses estudos que Daguerre criou o chamado daguerreótipo, uma espécie de máquina fotográfica que gravava as imagens obtidas na câmara escura em uma placa de cobre por meio de uma folha de prata sensibilizadora. Dessa forma, a fotografia, obtida pelo daguerreótipo, passou a substituir a imagem litográfica, que existia na época e era obtida manualmente através de desenhos em pedra calcária (Maya, 2008).

Sobre o sucesso da invenção de Daguerre, Fabris (1991, p. 13) afirma:

Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão.

De acordo com Maya (2008), em 1839, o diretor do Observatório de Paris e secretário da Academia de Ciências, François Arago, realizou um comunicado oficial na França, levando a mais nova invenção ao público. O ano ficou conhecido, portanto, como o da descoberta do daguerreótipo e também da fotografia. Ao mesmo tempo em que Daguerre inventou o daguerreótipo, o inglês Talbot também criou um processo de fixação de imagens em outros materiais, por meio de um sistema negativo-positivo, que ficou conhecido como calótipo, este que, diferentemente do primeiro – gerava uma única imagem –, possibilitava que um mesmo negativo gerasse várias cópias com baixo custo, além das imagens serem gravadas em papel (Maya, 2008).

Vale salientar que a preferência pelo daguerreótipo se deu até a década de 1950, perdendo espaço para a fotografia sobre papel a partir da década seguinte, esta que era capaz de satisfazer a grande demanda surgida na época, sendo também mais barata (Fabris, 1991). O autor cita três etapas da relação entre a sociedade e a fotografia no século XIX, sendo elas: a primeira, entre 1839 e 1850, período de grande utilização do daguerreótipo, no qual o interesse pela fotografia era maior por indivíduos de classe alta, que possuíam condições de pagarem caro pelo trabalho dos fotógrafos; a segunda, por volta de 1854, quando Disdéri criou o cartão de visita fotográfico, o que tornou os preços mais acessíveis e levou a fotografia a uma dimensão industrial; e a terceira, a partir de 1880, caracterizada pela massificação da fotografia, se tornando altamente comercializada.

Felizardo e Samain (2007), além de trazerem o nome de Disdéri, também citam George Eastman como importante ator na popularização da fotografia. Fundador da Kodak, Eastman contribuiu para a massificação da fotografia por meio das câmeras portáteis com preço acessível, permitindo que mais pessoas pudessem ter acesso.

Sobre a popularização das câmeras fotográficas portáteis, Fabris (1991) afirma que ela favoreceu para o surgimento da fotografia amadorística, isto é, não mais se fazia necessária a contratação de um fotógrafo profissional para capturar imagens de família, por exemplo, sendo possível realizar a captura por si só. Nota-se que, até chegar à contemporaneidade, o processo fotográfico passou por diversas etapas, desde descobertas na antiguidade até a invenção de mecanismos que pudessem fixar as imagens capturadas, possibilitando o surgimento da fotografia que conhecemos hoje.

A fotografia digital, surgida no final da década de 1980, acabou por levar a fotografia analógica ao declínio segundo Oliveira (2006). Hoje, não existe mais a espera pela revelação de uma foto: ela é instantânea, sendo gerada no momento em que é capturada. Além disso, de acordo com o autor, o registro fotográfico se tornou muito mais fácil, podendo ser realizado através da câmera do próprio celular e, ainda, as imagens podem ser armazenadas em espaços virtuais e dispositivos eletrônicos, estando disponível para acesso a qualquer momento.

A fotografia como documento de valor histórico

De acordo com Capurro e Hjørland (2007, p. 161), “a informação é um fenômeno humano que transmite e recebe mensagens no contexto de suas ações possíveis”. Le Coadic (2004, p. 11) ressalta que a comunicação é “o processo intermediário que permite a troca de informações entre as pessoas”, ou seja, é a ação; por outro lado, a informação é o produto, a matéria. E uma das principais características da informação está no fato de assumir diferentes formas, e dentre elas está a fotografia. Tonello e Madio (2018 *apud* Modolo; Costa, 2023, p. 6) explicam que:

A fotografia como documento surge a partir do momento em que ela substitui o ato de registrar visualmente paisagens, pessoas, eventos, o que era feito por artistas e absorve uma das características essenciais de documentos de arquivo que é a sua natureza probatória já que conserva no tempo e no espaço o registro das ações ou fatos representados por meio da imagem.

É importante salientar que, para que os documentos fotográficos sejam considerados documentos arquivísticos, é necessário que atendam a dois princípios fundamentais e básicos: da **proveniência**, que diz respeito a ligação do documento ao seu criador, em que o acervo deve ser organizado de acordo com as atividades da instituição responsável pela produção deles; e da **organicidade**, que se refere à ligação lógica que os documentos possuem entre eles e com os outros documentos que fazem parte do mesmo conjunto no contexto de produção

(Bellotto, 2010). Dessa forma, sendo tratadas como documentos arquivísticos, as fotografias produzidas nos ambientes institucionais:

[...] adquirem valor histórico e informativo, contribuindo para a preservação da memória institucional, bem como auxiliando na produção de conhecimento, como fonte informacional, pois o uso da imagem, assim como das fontes textuais e os testemunhos orais, são uma forma importante de evidência histórica (Modolo; Costa, 2023, p. 7).

Sá explica que:

No século XIX, a sociedade buscava uma forma de representação do mundo que atendesse aos seus anseios, à organização social, política, ao nível do crescimento e avanço tecnológico atingido. Foi a fotografia a melhor resposta a esse anseio e necessidade, cuja legitimidade se ancora nas suas funções documentais (Sá, 2018, p. 96).

O fato é que as fotografias são os documentos não textuais com maior frequência nos arquivos, e se configuram para os mais diferentes usos e aplicações, como prova, produção de conhecimento, expressão artística, objeto de recordação pessoal, suporte da memória dentre outros. De acordo com Hora (2023), as fotografias nos mostram uma noção verdadeira das aparências dos objetos, paisagens e seres do passado, o que não se pode ter em um discurso textual ou oral, e isso é uma característica que enaltece a importância desse documento para os mais diversos âmbitos. Para Felipe e Pinho (2018), a fotografia é uma fonte de informação e um documento com diversas funções, tornando-se uma forma onde o homem encontrou para guardar sua memória. Sendo essa memória, individual ou coletiva, dentre elas a memória institucional.

Fotografia e memória institucional

De acordo com Modolo e Costa (2023), os registros fotográficos institucionais são considerados para a Ciência da Informação um meio de comunicação visual, por meio dos quais é possível registrar informações importantes sobre uma organização, suas atividades, seu funcionamento, sua cultura etc. A fotografia assume diversos papéis, podendo ser fonte de informação, de natureza histórica, documental e de apoio à memória institucional, assim contribuindo de forma relevante como fonte de pesquisa para a própria instituição e para a sociedade.

Com relação à memória, para Jacques Le Goff (1990), ela é caracterizada:

[...] como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (Le Goff, 1990, p. 366).

O autor também contribuiu com a explicação sobre a relação memória e fotografia. Para ele, “[...] é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas,

permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (Le Goff, 1990, p. 402).

Segundo Crippa (2010, p. 81), “a memória é o único instrumento através do qual ideias e palavras podem ser reunidas, fugindo, assim, ao império do imediato: imprime as direções do tempo e permite uma continuidade social [...]”. A autora afirma ainda que “[...] a memória se constitui como princípio de todo fundamento e transmissão cultural” (Crippa, 2010, p. 81), evidenciando a essencialidade deste mecanismo para a manutenção da vida em sociedade.

Desde antes da escrita, quando os saberes eram transmitidos oralmente entre os indivíduos, já havia a preocupação com a memória. Nessa época, utilizava-se apenas a memória biológica para a guarda das informações transmitidas, não havendo outras formas de preservá-las, o que favorecia o seu esquecimento. Assim, se uma informação não fosse lembrada constantemente, ela provavelmente seria esquecida. Com o surgimento da escrita e, mais tarde, da fotografia, essa situação mudou, tornando-se possível registrar as informações em suportes e acessá-las a qualquer momento.

Quanto à importância dos suportes externos para a preservação da memória, Ferreira e Amaral (2004, p. 138) afirmam que: “[...] A memória não pode existir sem o suporte técnico, como algo puramente cerebral; o passado não pode sobreviver sem os suportes técnicos que nos inscrevem numa determinada cultura, tradição [...]”. Outro estudioso do assunto é Pierre Nora, que salienta:

À medida que desaparece a memória tradicional, nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história (Nora, 1993, p. 15).

Ao estudar a relação entre memória e as instituições, Costa (1997) citada por Silva (2022) enfatiza que:

[...] a memória é um elemento primordial no funcionamento das instituições. É através da memória que as instituições se reproduzem no seio da sociedade, retendo apenas informações que interessam ao seu funcionamento. Há um processo seletivo que se desenvolve segundo regras instituídas e que variam de instituição para instituição. Tendo em vista que as instituições funcionam em rede no campo social, o limite de uma instituição é outra instituição. [...] A memória institucional está em permanente elaboração, pois é função do tempo (Costa, 1997 *apud* Silva, 2022, p. 30).

Santos e Valentim (2021) também acreditam que a memória das instituições, a qual é formada no tempo presente, está em constante modificação, sempre buscando atender aos interesses, tanto da sociedade quanto aos institucionais. Além disso, segundo as autoras, a memória institucional se forma a partir da imagem pessoal dos indivíduos que compõem a instituição:

[...] as instituições em si não possuem memória, são os sujeitos que constroem sua memória, eles a validam coletivamente como bem social, pois as experiências, ações e conquistas em benefício da construção da sociedade institucionalizam-na e a perpetuam (Santos; Valentim, 2021, p. 222).

Neste sentido, as instituições são formadas por um conjunto de “[...] valores, normas, crenças, significados, símbolos, costumes e padrões socialmente aprendidos e partilhados que delineiam a gama de comportamentos esperados e aceites num determinado contexto” (Nelson, 1995, p. 80, tradução nossa). Ou seja, são estes fragmentos que formam a memória individual e, ao mesmo tempo, a memória institucional.

Vale ressaltar aqui que a valorização da memória institucional só se deu por volta dos anos 1970 nos Estados Unidos, alavancada pelos estudos sociológicos, antropológicos e históricos direcionados à temática memória (Marques, 2007). De acordo com o autor, “As organizações perceberam a necessidade, para o seu crescimento no milênio seguinte, do resgate, do registro e da preservação de sua memória institucional para as futuras gerações” (Marques, 2007, p. 52).

Assim, é possível verificar que, através da fotografia, parte da memória das instituições é preservada e acessada, tornando-se um instrumento para a manutenção e preservação da memória institucional. “A memória institucional é a memória das instituições, não necessariamente de instituições de memória” (Felipe; Pinho, 2018, p. 99). É através dos documentos produzidos pelas atividades institucionais que a memória se torna preservada e acessível, e assim, a fotografia é considerada um instrumento para a memória institucional.

Felipe e Pinho (2018) afirmam que a fotografia atua como documento para auxiliar na construção de uma memória institucional, fazendo parte de um conjunto que envolve também os outros documentos e a participação dos membros que formam a instituição. Segundo eles: “A partir da memória, se pode planejar as atividades futuras a fim de não perder sua identidade. Ao se gerar conhecimento, nos mais variados âmbitos da sociedade, as instituições geram regras de convivência” (Felipe; Pinho, 2018, p. 93).

Hora (2023) também segue a mesma linha de raciocínio, em que os documentos institucionais juntamente com os indivíduos que fazem parte do corpo de trabalho da organização possuem relação direta com a memória da instituição. Dessa forma, a fotografia cumpre um papel fundamental de registro visual das atividades exercidas, com capacidade de transmissão de conhecimento e cultura, colaborando para o planejamento de atividades futuras e, principalmente, a preservação da memória institucional.

Preservação dos acervos fotográficos institucionais

A importância de se preservar os acervos fotográficos nas instituições diz respeito a vários contextos em que esses documentos se enquadram. Oliveira

e Rodrigues (2011, p. 325) apontam que “essa relevância é justificada pela possibilidade de (re)construção da memória e da formação de identidade a partir desses registros, o que exige sua organização, preservação e divulgação”.

Preservar os acervos fotográficos institucionais é fundamental para a memória histórica, pois as fotografias capturam momentos importantes e documentam a evolução das instituições ao longo do tempo, além de servirem como um registro visual da história e das atividades realizadas (Silva, 2022). As imagens tornam-se ferramentas essenciais na construção e manutenção da identidade da instituição, já que guardam suas tradições, eventos e conquistas, e, assim, contribuem para fortalecer o senso de pertencimento entre os seus membros e a comunidade em geral (Silva, 2022).

Assim, todos os que possuem alguma ligação com a empresa, como colaboradores, clientes, distribuidores, fornecedores, visitantes e parceiros, se relacionam com a sua memória institucional. Os registros fotográficos mostram a evolução da instituição quanto: ao quadro de colaboradores; seus produtos comercializados; os eventos realizados; as mudanças na geografia da cidade e outros. Modolo e Costa (2023) enfatizam que:

O uso da fotografia como uma ferramenta para registrar e documentar as atividades, eventos e ações tornou-se cada vez mais frequente pelas instituições. No âmbito das instituições de custódia de documentos, estes itens documentais compõem os acervos fotográficos, circunscritos na categoria dos documentos iconográficos, e que, na maioria dos casos, são desvinculados de seu contexto de produção e artificialmente organizados em coleções (Modolo; Costa, 2023, p. 6).

Os autores prosseguem discorrendo sobre a importância desses acervos, os quais, possuindo as garantias de autenticidade, integridade e acessibilidade, possibilitam sua utilização como fonte de informação para pesquisas, além de atuarem ativamente nas tomadas de decisão e comunicação institucional, tornando-se, assim, essenciais na preservação da história e da memória da instituição (Modolo; Costa, 2023).

Ainda, de acordo com Silva (2022), os documentos fotográficos também atuam como prova documental, pois podem servir como evidências de atividades e eventos passados, sendo úteis em auditorias, pesquisas e nas tomadas de decisão futuras.

Goldbech *et al.* (2023) apontam também o acesso e a difusão, em que a preservação e digitalização dos acervos fotográficos permitem que essas imagens estejam acessíveis a um público mais amplo, facilitando a pesquisa e a educação, além de ajudar a proteger as imagens originais de danos físicos. Os autores discorrem também sobre a prevenção de perdas, pois a falta de cuidado e desastres naturais podem levar à perda irreparável de acervos fotográficos, e a preservação adequada garante que essas imagens sejam protegidas contra

deterioração e outros riscos (Goldbech et al., 2023). Quanto à degradação dos materiais em acervos, é preciso tomar alguns cuidados:

Altas temperaturas, umidade alta ou oscilante e presença de poluentes são as maiores fontes de deterioração para os diversos componentes dos objetos fotográficos. A única forma de deter ou desacelerar este processo é por meio da utilização de ambientes de guarda frios ou mesmo congelados. Nem sempre, no entanto, é viável atingir e manter em níveis constantes os baixos índices de temperatura e umidade requeridos por estes materiais (Mosciaro, 2009, p. 11).

Mosciaro (2009) destaca a importância de se realizar o diagnóstico de conservação, por meio do qual são obtidas informações importantes do acervo fotográfico, tais como, a “[...] natureza dos materiais fotográficos, a quantidade e os formatos existentes, sua atual forma de acondicionamento, bem como os danos presentes e sua provável causa” (Mosciaro, 2009, p. 10), as quais servirão como base para as ações de preservação.

Já no que tange à digitalização dos acervos, Lacerda (2022) traz alguns pontos relevantes a serem observados, entre eles, o estabelecimento de critérios de escolha dos materiais a serem digitalizados primeiro, já que, normalmente, as instituições não conseguem organizar todos os seus arquivos e coleções, o que é necessário para que eles sejam digitalizados. Ademais, faz-se necessário que as fotografias sejam consideradas não apenas como imagens, em seu aspecto visual, mas como documentos que possuem contexto, “[...] isso porque os documentos fotográficos são objetos resultantes, ao mesmo tempo, de suas condições de produção, de circulação e de consumo” (Lacerda, 2022, p. 45).

É visto que, com os avanços tecnológicos e a chegada da fotografia digital em câmeras portáteis e smartphones, a produção de acervos fotográficos nas instituições se tornou mais fácil, volumosa e descontrolada, sem regras de seleção ou metodologias de organização, como salienta Silva (2022). Esse é um fato presente atualmente na maioria das instituições, as quais, além do acervo físico com álbuns de fotografias, possuem um enorme acervo digital, que necessita de melhores diretrizes para sua gestão e, principalmente, da compreensão, por parte da empresa, da importância desse acervo para a manutenção da sua memória institucional.

Lacerda (2022) atribui esse “descontrole” na gestão dos acervos fotográficos digitais ao aspecto informal na produção dessas imagens atualmente, e cita como solução o controle de tais registros desde o momento de seu nascimento:

[...] os registros fotográficos numa instituição são produzidos por necessidades geradas pelas funções e atividades cotidianamente executadas. São documentos que se diferem dos tradicionais de arquivos principalmente na forma de sua produção e de sua acumulação e guarda, dado o caráter informal pelo qual vem sendo produzidos. Se não forem controlados do

nascedouro e rastreados no seu ciclo documental, apresentarão lacunas importantes em relação a dados contextuais, sejam eles tecnológicos, de conteúdo, de gênese documental (Lacerda, 2022, p. 59).

Quanto a isso, o Arquivo Nacional, por meio do documento “Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos” (Arquivo Nacional, 2020) recomenda que as fotografias sejam organizadas registrando-se o vínculo com os outros documentos gerados na mesma atividade, de forma a manter a relação entre eles, o que se dá pela criação de dossiês.

O mesmo documento traz ainda outras orientações, como a elaboração da pauta fotográfica nos casos de produção de fotografias em eventos e atividades de comunicação, na qual constará, entre outras informações pertinentes, a solicitação do serviço de fotografia, nome do fotógrafo, local, data e hora; a preferência pelos formatos TIFF (*Tagged Image File Format*), (melhor qualidade e tamanho maior) ou JPEG ou JPG (qualidade inferior e tamanho menor) para o registro, a depender das atividades nas quais as imagens serão empregadas; e, quanto ao armazenamento, a utilização de servidores específicos seguros com procedimentos de *backup* (Arquivo Nacional, 2020).

Vale ressaltar que os arquivos digitais ou digitalizados permitem um acesso facilitado às imagens, estas que podem ser compartilhadas, tanto internamente, com as pessoas que compõem a organização, quanto com o público externo. Isso facilita a pesquisa, a educação e a divulgação de informações. Sem contar que a digitalização e a gestão eficiente dos acervos podem reduzir custos a longo prazo, evitando a necessidade de armazenamento físico e facilitando a manutenção e o acesso aos documentos.

A título de exemplo, no que tange à preservação de acervos fotográficos, tem-se a pesquisa de Lima, Schäfer e Perez (2014), a qual objetivou estudar, no âmbito do acervo fotográfico do Curso de Arquivologia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), a mudança do suporte fotográfico tradicional para o digital. Dentre os procedimentos adotados, podem ser citados: a utilização do método de reprodução fotográfica (foto da foto) para a migração de suporte das fotografias, por ser mais rápido em comparação à reprodução com *scanner*; a utilização de um *scanner* para *slides* e filmes 35 mm para a digitalização de filmes fotográficos; a realização de cópias de segurança em DVD's; e a utilização do Código de Catalogação Anglo-Americano – 2ª edição (CCAA2) para a descrição das fotografias no banco de dados (Lima; Schäfer; Perez, 2014).

Lima, Schäfer e Perez (2014) enfatizam que os documentos ali tratados e preservados em seu estudo de caso, isto é, as fotografias, constituem-se de registros importantes da trajetória do Curso de Arquivologia da instituição em questão, contribuindo para manter sua memória institucional. Os autores ainda complementam que a pesquisa, proporcionando a preservação de tal acervo, também permite a formação do senso de identidade entre os indivíduos e o seu meio (Lima; Schäfer; Perez, 2014).

Esses acervos são, portanto, uma parte vital do patrimônio cultural e histórico das instituições, e sua preservação é crucial para manter viva a memória e a identidade institucional. Além disso, a conservação desses documentos permite que futuras gerações tenham acesso a informações valiosas e compreendam a evolução e os valores das instituições ao longo do tempo.

Considerações finais

A partir de toda pesquisa realizada, buscou-se, com os objetivos apresentados, desenvolver um conteúdo que respondesse a problemática levantada. Obter um pleno entendimento sobre a fotografia como documento de valor histórico e sua relação com a memória institucional no campo da Ciência da Informação e áreas afins tornou-se a base inicial teórica do artigo.

Desta forma, foi traçado um panorama contextual sobre esse documento e sua importante contribuição para fins de preservação da história e da memória, em especial, das instituições. Visto que, dentro de um conjunto que envolve diversos tipos de documentos, ações e os membros da instituição, a fotografia cumpre seu papel de guardar a memória institucional, colaborando para manter sempre vivas as diretrizes de uma instituição, suas realizações, as relações interpessoais e tudo que pode ser registrado em formato visual.

Vale ressaltar, também, o olhar de destaque para as instituições e seus acervos fotográficos, que, na maioria das vezes, não possuem a devida gestão. Esses são, hoje em dia, constituídos em sua maior parte de documentos digitais, o que torna ainda mais difícil a organização devido ao grande volume. Importante enfatizar que as fotografias ganham um papel fundamental para a instituição, influenciando tomadores de decisão e atuando como fonte de pesquisa.

A preservação dos acervos fotográficos institucionais é essencial para manter viva a memória e a identidade das instituições. Esses registros visuais não apenas documentam eventos e marcos importantes, mas também servem como testemunhos tangíveis da evolução e das conquistas ao longo do tempo. A gestão adequada desses acervos, especialmente na era digital, garante que essas imagens estejam protegidas contra a deterioração e acessíveis para futuras gerações. Investir na preservação desses acervos é investir na própria história e legado da instituição, assegurando que suas contribuições e histórias não sejam esquecidas.

Portanto, é necessário que as instituições reconheçam o valor inestimável de seus acervos fotográficos e adotem práticas eficazes de gestão e preservação para garantir que essas memórias visuais continuem a inspirar e informar as gerações futuras. Para isso, existem documentos à disposição na própria Internet, com recomendações quanto à organização, ao armazenamento e outras etapas do processo de preservação das fotografias, como o disponibilizado pelo Arquivo Nacional, citado anteriormente.

Estima-se que o tema deste artigo possa levar a um maior interesse em torno da preservação dos acervos fotográficos institucionais, fazendo com que haja um olhar ainda mais atento para as questões de gestão e guarda. O estudo buscou evidenciar a importância dos acervos fotográficos como fonte de informação e preservação da história e memória institucional.

Referências

- ARQUIVO NACIONAL. Coordenação-geral de gestão de documentos. **Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/centrais-deconteudo-old/recomendacao-05-2020-a-pdf>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- BARROS, A. J. S.; LEHFELD, N. A. S. **Fundamentos de metodologia**: um guia para a Iniciação Científica. 2. ed. São Paulo: Makron Books, 2000.
- BELLOTTO, H. L. Da gênese a função: o documento de arquivo como informação e testemunho. In: FREITAS, L. S.; MARCONDES, C. H.; RODRIGUES, A. C. (Org.). **Documento**: gênese e contextos de uso. 1. ed. Niterói: Eduff, 2010, v. 1, p. 161-174.
- CAMARGO, L. S. A. **Metodologia de desenvolvimento de ambientes informacionais digitais a partir dos princípios da arquitetura da informação**. 2010. 289 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103357>. Acesso em: 7 out. 2024.
- CAPURRO, R.; HJORLAND, B.; CARDOSO, A. M. P.; TRAD., M. G. A. F.; AZEVEDO, M. A.; (TRAD.), A. M. P. C.; (TRAD.), M. G. A. F.; (TRAD.), M. A. A. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22360>. Acesso em: 1 out. 2024.
- CRIPPA, G. Memória: geografias culturais entre história e ciência da informação. In: MURGUIA-MARAÑÓN, E. I. (org.). **Memória**: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Carlos: Compacta, 2010, p.79-110. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/787268523/Memoria-um-lugar-de-dialogo-para-arquivos-bibliotecas-e-museus-by-Eduardo-Ismael-Murguia-org-z-lib-org>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FABRIS, A. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. Brasil: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FELIPE, C. B. M.; PINHO, F. A. Fotografia como dispositivo da Memória Institucional. **Logeion: Filosofia da Informação**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 89–101, 2018. Disponível em: <http://revista.ibict.br/fiinf/article/view/4339>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FELIZARDO, A.; SAMAIN, E. A fotografia como objeto e recurso de memória. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 3, n. 3, p. 205-220, 2007. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1500/1246>. Acesso em: 19 jan. 2025.

FERREIRA, J.; AMARAL, A. Memória eletrônica e desterritorialização. **Política & Sociedade**, v. 4, p. 137-166, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2004>. Acesso em: 20 jan. 2025.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDBECH; I. L. R.; MIRANDA, A. C. da S.; GODINHO, A. X.; BICA, A. C. A importância dos acervos fotográficos das Instituições Escolares de Bagé para a História da Educação. **Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão**, [S. l.], v. 3, n. 15, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/SIEPE/article/view/116845>. Acesso em: 20 dez. 2024.

HORA, S. R. A. A construção da memória institucional através do acervo fotográfico do Arquivo Histórico Manoel Domingues. **Archeion Online**, João Pessoa, v.11, n.1, p.135-152, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/archeion/article/view/65723>. Acesso em: 8 jan. 2024.

LACERDA, A. L. A era digital e seu impacto na gestão de acervos fotográficos. In: MADIO, T. C. C.; MACHADO, B. H.; BIZELLO, M. L.(org.). **Desafios na identificação e organização de fotografia**. Marília: Ocina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022, p. 39-62.

LE COADIC, Y. F. **A ciência da informação**. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LE GOFF, J. História e memória. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1990.

LIMA, E. S.; SCHÄFER, M. B.; PEREZ, C. B. Migração de suporte para a preservação de acervos fotográficos: estudo de caso no arquivo fotográfico do Curso de Arquivologia da UFSM. **Revista Sociais e Humanas**, v. 27, n. 01,

p. 131-145, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/10425>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MALVERDES, A.; LOPEZ, A. P. A. Patrimônio fotográfico e os espaços de memória no espírito santo. **Ponto de Acesso**, v. 10, n. 2, 2016. Disponível em: <https://brapci.inf.br/#/v/66843>. Acesso em: 7 nov. 2024.

MARQUES, O. G. **Informação histórica**: recuperação e divulgação da memória do Poder Judiciário brasileiro. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/1563>. Acesso em: 19 out. 2024.

MAYA, E. E. Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 5, p. 103-129, 2008. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1928>. Acesso em: 19 jan. 2025.

MODELO, P. P.; COSTA, R. P. F. **O acervo fotográfico da Ufes** - Campus de Goiabeiras: documento, memória e patrimônio. XI Seminário Nacional Centro de Memória Unicamp. Universidade Federal do Espírito Santo. 2023. Disponível em: https://www.xiseminarionacionalcmu.com.br/resources/anais/21/encm2023/1700762999_ARQUIVO_6cdf36c3b9a0f731955f1a518ac27fa6.pdf. Acesso em: 5 dez. 2024.

MOSCIARO, C. **Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. Disponível em: <https://portaltainacan.funarte.gov.br/edicoes-online/diagnostico-de-conservacao-em-colecoes-fotograficas-caderno-tecnico-volume-6/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

NELSON, R. R. Recent Evolutionary Theorizing About Economic Change. **Journal of Economic Literature**, v. 33, n. 1, p. 48-90, 1995. Disponível em: <https://pure.iiasa.ac.at/id/eprint/4460/1/RR-96-05.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2025.

NORA, P. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. São Paulo: PUC, n. 10, 1993. Projeto História. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 8 nov. 2024.

OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M. O conceito de memória na Ciência da Informação: análise das teses e dissertações dos programas de pós-graduação no Brasil. **Liinc em Revista**, v.7, n.1, março 2011, Rio de Janeiro, p. 311-328. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3302/2918>. Acesso em: 7 nov. 2024.

OLIVEIRA, E. M. Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação - BOCC**, Porto, 2006. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025.

PINHEIRO, L. V. R. (Org.). **Ciência da informação, ciências sociais e interdisciplinaridade**. Brasília: Rio de Janeiro: IBICT, 1999. 182 p. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/1000>. Acesso em: 28 out. 2024.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SÁ, A. T. A imagem fotográfica como representação e documento: um estudo a partir das fotografias de objetos da sala de visitas do escritor Jorge Amado. **Informação & Sociedade: Estudos**, [S. l.], v. 28, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/37898>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SANTOS, J. C.; VALENTIM, M. L. P. Memória institucional e memória organizacional: faces de uma mesma moeda. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S. l.], v. 26, n. 3, p. 208-235, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/36235>. Acesso em: 20 jan. 2025.

SILVA, J. M. **A preservação da memória institucional: o acervo fotográfico do Ifes campus Cachoeiro de Itapemirim**. 2022. 178 f. Dissertação (mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas. 2022. Disponível em: <https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/2543>. Acesso em: 3. jan. 2025.

Rosa da Penha Ferreira da Costa

Doutora em Ciência da Informação (Dinter UnB/UFES - 2012-2016) e Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012). Coordenadora do Mestrado em Ciência da Informação (PPGCI-UFES); Membro do Núcleo Docente Estruturante (NDE). (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFES - PPGCI / Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas - CCJE).

E-mail: rosapenha2012@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3409664107216795>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5379-1323>

Thiago Gregory de Oliveira

Mestrando em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGCI-UFES). Formado em Desenho Industrial - Programação Visual (2013) e Arquivologia (2022), ambos pela (UFES).

E-mail: thiagogreggory@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4553148972562111>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0388-0022>

Rayra da Silva Föeger

Graduada em Administração pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFES) - campus Centro-Serrano (2024) e em Ciências Contábeis pela Faculdade da Região Serrana (2018). Mestranda em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGCI-UFES).

E-mail: rayrafoeger1@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7282392238738130>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0261-5626>

Margarete Farias de Moraes

Licenciada e bacharela em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001), bacharela em Arquivologia pela Universidade do Rio de Janeiro (1993), mestra em História das Ciências pela Fundação Oswaldo Cruz (2005) e doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (2015). Professora aposentada do Departamento de Arquivologia da UFES (2009-2025) e professora voluntária do PPGCI-UFES.

E-mail: margarete.moraes@ufes.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6346587909398922>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4110-4610>

O laboratório Casa Río e seu arquivo de vozes *del Plata*

The Casa Río Laboratory and its la Plata Voices Archive

Paola Fabres
(PPGCA-UFF)

Resumo: Este artigo analisa a articulação entre arte e território a partir da obra *Living Rivers*, apresentada na exposição *The Earth Will Not Abide* (Chicago, 2017). O estudo evidencia como práticas artísticas situadas podem atuar na visibilização de conflitos socioambientais nas bacias do Mississipi e do Prata, territórios impactados pelo agronegócio e pela lógica extrativista transnacional. Argumenta-se que *Living Rivers*, ao mobilizar cartografias colaborativas e narrativas locais, opera como dispositivo crítico de leitura territorial. O artigo discute ainda o desdobramento do projeto no Arquivo Casa Río Lab, que consolida um repertório de memória e resistência comunitária.

Palavras-chave: arte e território; cartografia; Casa Río Lab; arquivo comunitário.

Abstract: *This article analyzes the relationship between art and territory through the work *Living Rivers*, presented in the exhibition *The Earth Will Not Abide* (Gallery 400, Chicago, 2017). The study shows how situated artistic practices can make visible socio-environmental conflicts in the Mississippi and La Plata river basins, territories impacted by agribusiness and transnational extractivist dynamics. It argues that *Living Rivers*, by mobilizing collaborative cartographies and local narratives, operates as a critical device for territorial interpretation. The article also discusses the project's unfolding in the Casa Río Lab Archive, which consolidates a repertoire of community memory and resistance.*

Keywords: *art and territory; cartography; Casa Río Lab; community archive*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50414>



Figura 1. Exposição The Earth Will not Abide (La Tierra no Resistirá). Galeria 400, Chicago, Estados Unidos. 20 de abril a 10 de junho de 2017. Participação e curadoria de Brian Holmes, Alejandro Meitin, Ryan Griffis, Sarah Ross, Sarah Lewison, Duskin e Claire Pentecost. Fonte: Página oficial Galeria 400. Disponível em: <https://gallery400.uic.edu/exhibition/the-earth-will-not-abide/>. Acesso em: 1 ago. 2023

Duas bacias fluviais ganharam destaque, representadas em grande escala, logo na entrada da sala expositiva. À esquerda, via-se a imagem da Bacia Hidrográfica do Mississipi, principal via de escoamento da produção agrícola norte-americana. À direita, o que se tinha era um recorte territorial da América do Sul, contemplando a cartografia da Bacia Hidrográfica do Prata – planície de inundação nascida no Pantanal do Mato Grosso que transcorre por boa parte do sudoeste do Brasil, do Paraguai, do Uruguai, do norte da Argentina e também pelo sul da Bolívia. Como seu nome bem nos lembra, a Bacia Platina, ou *del Plata*, traz em seus cursos fluviais não apenas a memória, mas também as marcas concretas de um cenário histórico extrativista, por onde se escoava

toda prata removida em período colonial desde Potosí. Hoje, dando à soja o protagonismo que um dia fora da prata, a região ainda revisita feridas históricas, ao mesmo tempo em que lida com os impactos decorrentes do agronegócio e com a conjuntura de desestabilização política e perda de autonomia e governança local advinda dos efeitos da transnacionalização territorial. Por sua vinculação com a indústria de extração de recursos naturais e por fornecer irrigação e transporte para a maior região de monocultura do globo, a área da bacia tornou-se um ponto crítico em relação à sustentabilidade ecológica e justiça social. Lado a lado, os mapas configuravam os maiores canais de exportação de *commodities* em escala global e assinalavam, juntos, a dimensão das implicações socioambientais consequentes do modo como seus corredores hídricos têm sido utilizados e explorados ao longo do tempo, evidenciando como a geografia tem sido sistematicamente mobilizada como infraestrutura do capital, convertendo rios em corredores logísticos que subordinam ecossistemas a dinâmicas de acumulação (Harvey, 2004; Moore, 2015).

The Earth Will not Abide (La Tierra no Resistirá) era o título da exposição aberta em Chicago, em abril de 2017, e ela fazia referência ao estado de risco de um planeta incapaz de sustentar suas próprias lógicas de extração. Organizada na Galeria 400, espaço ligado à Faculdade de Arquitetura, Design e Artes da Universidade de Illinois, a mostra, que posteriormente itinerou para a cidade de Rosário, na Argentina, surgia da aproximação entre artistas, ambientalistas, produtores rurais e ativistas preocupados em questionar a viabilidade ecológica e social da agricultura industrial e suas formas de uso da terra. Com a participação de Brian Holmes, Alejandro Meitin, Ryan Griffis, Sarah Ross, Sarah Lewison, Duskin e Claire Pentecost, o projeto reunia processos de pesquisa e estudos de campo realizados em diferentes pontos da China e das Américas do Norte e Sul e traçava relações entre paisagens e contextos aparentemente distintos, embora diretamente associados por um mesmo sistema econômico uniforme e globalizado. Ainda que geograficamente distantes, esses ecossistemas específicos, afastados entre si, apareciam como terrenos indistinguíveis, padronizados a partir de um regime de produção de grãos “que dá a aparência de abundância, enquanto esgota a fertilidade da terra” (Kroeber, 2018), expondo aquilo que Jason W. Moore descreve como nova fronteira do capitalismo agrário, que produz zonas de sacrifício ecológico em escala global (Moore, 2016).

No entanto, mais que assinalar um planeta em estado de ameaça, o que o projeto curatorial – de autoria coletiva – ajudou a demonstrar é que era também nesses contextos rurais industrializados (cuja dinâmica e estrutura fora moldada a partir da ordem do capital global) que se formulavam, concomitantemente, estratégias pontuais de resistência e preservação. São iniciativas que emergem tanto de conhecimentos tradicionais quanto de práticas contemporâneas, operando muitas vezes em baixa escala, porém com potência suficiente para



Figura 2. Living Rivers, obra de Alejandro Meitin e Casa Río Lab e Brian Holmes. Exposição The Earth Will not Abide (La Tierra no Resistirá). Galeria 400, Chicago, Estados Unidos. 20 de abril a 10 de junho de 2017. Fonte: Página oficial Galeria 400. Disponível em: <https://gallery400.uic.edu/exhibition/the-earth-will-not-abide/>. Acesso em: 1 ago. 2023

ensionar a narrativa dominante da produção agrícola intensiva. Nesse sentido, a mostra evidenciava que, mesmo em meio aos fluxos predatórios do agronegócio global, persistem modos de existência que recusam a submissão completa ao regime extrativista. Essas práticas, embora localizadas, produzem fricções críticas, reorientando a relação com a terra e recusando o destino territorial imposto pela lógica da monocultura. Em lugar de colapsar diante da maquinaria econômica e geopolítica, esses territórios ativam respostas próprias, fundadas na reciprocidade, na cooperação e na continuidade de saberes que fazem frente aos processos de espoliação.

Living Rivers, trabalho artístico que fazia menção à extensão das bacias Platina e do Mississippi, era um exemplo. Resultado da soma das pesquisas realizadas pelo artista e filósofo norte-americano Brian Holmes (que há mais tempo vinha levando uma investigação sobre os corredores hídricos e sobre o fluxo de mercado de grãos pela região dos Grandes Lagos, nos Estados Unidos), com os estudos alavancados por Alejandro Meitin (artista e engenheiro ambiental

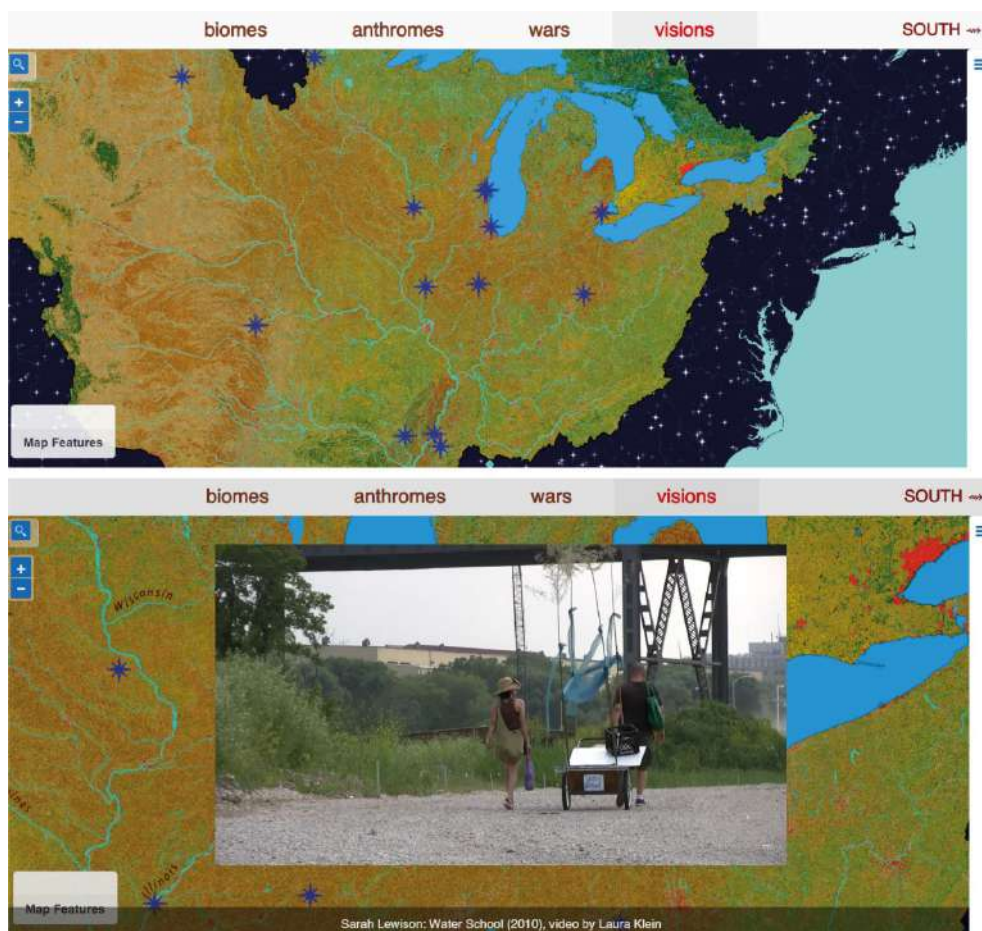


Figura 3. Plataforma de mapeamento cartográfico, parte da obra *Living Rivers*, de Alejandro Meitin e Casa Río Lab e Brian Holmes. Exposição *The Earth Will not Abide* (La Tierra no Resistirá). Galeria 400, Chicago, Estados Unidos. 20 de abril a 10 de junho de 2017. Fonte: Página oficial Galeria 400. Disponível em: <https://gallery400.uic.edu/exhibition/the-earth-will-not-abide/>. Acesso em: 1 ago. 2023

que vinha impulsionando estudos cartográficos sobre as regiões das planícies de inundação do rio Paraguai e Paraná), a obra assinalava áreas de ameaças, conflitos, interferências e afetações na ordem natural nas regiões de abundância hídrica apontadas no projeto. Além disso, o trabalho também apontava para uma variedade de práticas sociais colaborativas de proteção cultural e ambiental, por eles mapeadas, que vinham buscando superar formas unidirecionais de perceber o ordenamento territorial, recorrentemente ditado por argumentos econômicos, agendas corporativas e prioridades advindas do capital. Ao operar simultaneamente como cartografia crítica e dispositivo de leitura territorial, *Living Rivers* não se limitava à denúncia, mas produzia um gesto de contra-mapeamento, tornando visível o que as narrativas oficiais tendem a suprimir –

conflitos locais, invisibilização de modos de vida e disputas pelo uso da terra. Assim, a obra reinscrevia o território como campo de disputa simbólica e material, evidenciando que mapas não apenas descrevem o mundo, mas o organizam segundo determinadas agendas de poder.

Para se garantir um mergulho nessas pesquisas e nos aspectos estruturantes da paisagem socioambiental das bacias fluviais trazidas à mostra, um pequeno monitor, que chamava o visitante à interação, separava um mapa do outro, viabilizando acesso a uma plataforma digital que lançava um convite para quem quisesse se aproximar de algumas das histórias e embates registrados nessas regiões. Afinal, por estarem alocadas em áreas globalmente reconhecidas por seus papéis no fornecimento de energia, minerais e nutrientes, as cidades e vilarejos situados junto às áreas de margem desses canais hídricos, tornaram-se áreas de sensibilidade ecológica e geopolítica, “ricas em disputas advindas tanto da violência institucional, como de migrações, deslocamentos forçados e novos assentamentos populacionais” (Holmes; Meitin, 2017). Além de nutrir uma área de intensa biodiversidade, os canais que banham a região registram embates socioambientais que tem impactado moradores da orla e de cidades mais próximas. Ao colocar o público diante desses relatos situados, a plataforma desestabilizava a distância confortável entre observador e território, deslocando a percepção da escala global para a escala vivida. Era uma estratégia que recusava a neutralidade cartográfica e reinscrevia o conhecimento no corpo e na experiência de quem habita os lugares atravessados por dinâmicas de violência ambiental.

Desse modo, navegando pela plataforma posicionada entre as duas imagens cartográficas de *Living Rivers* dispostas sobre a parede junto à entrada da sala expositiva, era possível acessar um arquivo informacional formado por vídeos, entrevistas, depoimentos, relatos e estatísticas geosituadas, permitindo uma imersão nas principais problemáticas dessas localidades e nos diferentes modos de reação e resistência a seus principais impasses – material esse produzido e coletado junto a moradores locais.

Pelo dispositivo, acessava-se dados sobre o ecossistema daqueles recortes geográficos (alertas e estados de emergências, como áreas de extração, queima e desmatamento), além de projetos colaborativos (artísticos e não artísticos, de diferentes proveniências) responsáveis por compilar saberes, memórias, rituais e expressões culturais que têm atuado como diferentes dimensões constituintes de criação e preservação do território (Meitin et al., 2020, p. 28). A plataforma, nesse sentido, operava como um espaço de elaboração coletiva, onde conhecimento territorial era compartilhado não como dado técnico, mas como narrativa situada. Mais do que um repositório informativo, tratava-se de um ambiente de disputa simbólica e política, no qual diferentes perspectivas sobre o território entravam em negociação –evidenciando que todo mapa é resultado de relações de força e toda leitura territorial é, inevitavelmente, um reposicionamento crítico frente

à gestão hegemônica do território. Nesse sentido, o mapa deixa de ser mera representação para atuar como ferramenta de organização territorial e afirmação de perspectiva local.

Ancorado na valorização das perspectivas advindas dos povos locais, esse arquivo tinha como objetivo expandir os horizontes de compreensão sobre a riqueza desses ecossistemas a partir das vozes e impressões de seus próprios habitantes, além de compartilhar (dentro e fora do campo da arte) outros modelos possíveis de produção, existência e coexistência capazes de responder a conflitos territoriais. Acima de tudo, trazer essas práticas sociais e criativas advindas de atores sociais desatrelados ao circuito das artes a um espaço expositivo tornava-se uma forma de entrecruzá-las com produções artísticas do campo especializado, num gesto de sobreposição e embaralhamento de suas especificidades.

O desenvolvimento da plataforma fora liderado pelo Casa Río Lab, uma organização artística, comunitária e ambiental situada em Punta Lara, na região do estuário Río da Prata, no litoral argentino. Com um enfoque transdisciplinar, a iniciativa articulou a participação de pesquisadores, artistas, entidades locais, associações comunitárias e moradores das áreas de delta, consolidando um espaço de construção coletiva de conhecimento territorial. Ao integrar diferentes saberes – técnicos, empíricos e comunitários – o laboratório passou a operar como um mediador territorial, articulando práticas de investigação com processos de ação local¹.

O dispositivo permite que distintas pessoas e organizações somem conteúdos à plataforma construindo assim uma percepção cartográfica coletiva. A proposta entende que existem múltiplas formas de identificação sistemática de informação territorial nos distintos processos de organização das comunidades (micro experiências, projetos em funcionamento, produções sustentáveis, fluxos de ideias, criações artísticas, lutas sociais, práticas soberanas, etc.) que podem ser potenciadas a partir da utilização do mapa e, por sua vez, se expandir por processos de integração territorial. [...] Os dados reunidos permitem observar o caráter situado das perspectivas comunitárias frente às formas tradicionais de representação do Estado, do turismo, da ciência e das empresas – convalidando a aposta do projeto que pretende transformar os imaginários dominantes fazendo visíveis as múltiplas atividades que sustentam a rede da vida e fortalecendo olhares socio/ecológicos frente às concepções unilaterais tecno/políticas (Meitin et al., 2020, p. 163)

Alejandro Meitin, fundador do Casa Río Lab, dedicava-se há muitos anos ao mapeamento e à sistematização de um arquivo comunitário de saberes locais sobre a Bacia do Prata, consolidando uma plataforma de registros territoriais

1 O projeto de estruturação da plataforma cartográfica interativa teve seguimento e foi aprimorado posteriormente por Holmes e Meitin, em parceria com o projeto *Humedales sin Fronteras* (organização de preservação e restauração da Bacia do Prata), alcançando novo formato: <https://map.casariolab.art/>. A plataforma é de acesso público e segue sendo alimentada em formato colaborativo até os dias atuais.

fundamentada em práticas coletivas e conhecimento local. Membro do coletivo Ala Plástica – grupo de artistas formado em 1991 na cidade de La Plata, Meitin vinha experimentando formas de entrecruzamento entre o campo artístico e discussões de política pública ligadas ao urbanismo e ao meio-ambiente. Desde então, impulsionava estudos cartográficos e projetos colaborativos pela região, testando propositivas de conexão transversal entre a arte contemporânea e conhecimentos oriundos das comunidades ribeirinhas situadas sobre as zonas úmidas de pantanais. Com a dissolução do grupo Ala Plástica em 2016, vinte e cinco anos após sua formação, surgiu, em 2017, o Casa Río Lab – um espaço voltado para estudos artísticos e interdisciplinares, onde residências artísticas são desenvolvidas a partir de processos de imersão e investigação territorial. Ancoradas em práticas de pesquisa de campo e uso do espaço público, essas residências adotam a experimentação poética e a vinculação social como pilares metodológicos. Desde então, a iniciativa passou a congrega artistas, pesquisadores e ativistas em torno de projetos colaborativos, destacando-se a participação de Graciela Carnavale, Alicia Vandamme, Marcelo Miranda, Dani Lorenzo, Carlos Javier Diaz de la Sota, Ulises Cura Jáuregui, Viviana Staiani, Eyra Jáuregui, Brian Holmes, além do próprio Alejandro Meitin. Nesse sentido, sua atuação desloca a prática artística do espaço institucional para o campo expandido das urgências territoriais, assumindo a arte como prática situada e relacional.

Em pouco tempo, o laboratório, começou a ser visto como um centro de estudo de referência sobre o ecossistema de alagados no contexto sul-americano, bem como um espaço de mapeamento dos imaginários sociais circunscritos nessas localidades. O Casa Río Lab tornou-se também um local de encontro e de pesquisa para artistas, críticos e investigadores que começaram a transitar com maior frequência pela região litorânea de La Plata e se firmou como articulador e mediador central de uma rede de iniciativas, coletivos e espaços artísticos autônomos no território argentino, voltados ao cruzamento entre pesquisas artísticas e problemáticas territoriais – convertendo-se em um ponto de intersecção de outras trajetórias. Em suma, sua força institucional não deriva de uma estrutura formal, mas da capacidade de ativar redes de colaboração territorial e sustentar processos contínuos de investigação coletiva.

Inaugurado recentemente como Casa Río Lab, o projeto teve sua primeira inserção em uma instituição artística durante a mostra realizada em Chicago, em abril de 2017. Após a realização do projeto curatorial na cidade de Chicago, a mostra migrou para a cidade de Rosário, na Argentina, somando a presença de Graciela Carnavale e do grupo Colectiva Materia. Na cidade de Rosário, foram propostos diálogos entre as práticas exercidas pelo Laboratório Casa Río na região de La Plata e as experimentações históricas do Grupo de Arte de Vanguardia (1966-1968), já que Graciela Carnavale (coordenadora do espaço El Levante, de Rosário, e atual membro da iniciativa Casa Río) fora artista participante do *Ciclo de Arte*

Experimental e do emblemático *Tucumán Arde*, em 1968. Além de responsável pela documentação histórica do Grupo de Arte de Vanguardia, Carnavale segue atuando junto às margens do Rio Paraná com projetos coletivos interessados na recuperação e na contextualização histórica dessa área territorial.

O Laboratório Casa Río sempre evidenciou seu compromisso em mapear os saberes enraizados na experiência local, valorizando a oralidade e a presença ativa dos sujeitos envolvidos nesses processos. Essa abordagem permitiu à iniciativa consolidar um extenso arquivo de práticas comunitárias, sistematizado e acessível, que reúne desde ritos específicos e relatos orais de resistência até tradições agrícolas, habilidades artesanais, estratégias de pesca e expressões culturais diversas. Esse repositório de saberes locais não apenas constrói uma imagem multifacetada do delta e de seus habitantes, mas também sustenta a base conceitual dos trabalhos artísticos desenvolvidos pelo projeto, que, ao migrarem para instituições artísticas, carregam consigo essa multiplicidade cognitiva, ecoando as vozes e as práticas das comunidades ribeirinhas em espaços de circulação institucional. Com isso, o Casa Río Lab transforma o território em lugar de produção de conhecimento e desloca a própria função do arquivo, que deixa de ser mera preservação do passado para atuar como instrumento ativo de elaboração coletiva do presente.

Vale lembrar que ao longo da década de 1990 a região do Prata havia passado a sofrer o impacto das medidas do IIRSA, Projeto de Integração da Infraestrutura Regional Sul-americana, um instrumento político-econômico neoliberal interessado em facilitar o comércio transnacional e o escoamento de produção responsável por mais de 400 projetos situados em contexto sul-americano voltados a grandes obras de infraestrutura de transporte, energia e telecomunicação, bem como à liberação de acesso a recursos naturais e ao gerenciamento de centros de produção locais que passavam cada vez mais a perder suas autonomias e a receber ingerência de fora. Na região litorânea junto ao delta do Rio da Prata, o projeto liderou a construção de complexos rodoviários e ferroviários que atravessaram áreas de estuário e ainda concretizou projetos de barragem que ocasionaram o deslocamento de mais de 50 mil residentes – cujo impacto era predominantemente direcionado ao bioma da costa e às populações rurais da bacia. Essa reorganização política e espacial, porém, deu corpo à criação de uma infraestrutura de indústria, transporte e energia que “afetou o biosistema, diminuiu a independência das comunidades locais, erodiu as fronteiras geopolíticas e as topografias culturais até então resistentes à lógica da globalização”, ao mesmo tempo em que deslocou a tomada de decisão para “uma rede de bancos de desenvolvimento e agências quase-privadas” (Kester, 2011, p. 140). A transformação dos ecossistemas das zonas úmidas por aterros, queimadas e polderização para dar força ao agronegócio deu margem a um processo conhecido como *pampeanização* do delta. Em suma, o IIRSA era um

consórcio de bancos, governos e agências interessado em atuar como um ente de autoridade supranacional (Meitin, 2022), que, ao fim e ao cabo, vinha reforçando o processo de desmantelamento do poder do estado como um organismo territorial. Com isso, sua interferência abriu margem para o desdobramento de um novo imaginário que atropelava com velocidade aqueles já sedimentados e afetava de modo drástico a configuração social e ambiental daquele contexto (Fabres, 2023, p. 111). De acordo com Alejandro Meitin, a imposição desses procedimentos, justificados pela promessa de um bem-estar econômico regional, cuja entrega tornava-se o extrativismo (Meitin *et al.*, 2020, p. 8). Esse contexto de reconfiguração territorial forçada explica a emergência de iniciativas como o Casa Río Lab, que atuam como formas de contra-organização local diante da erosão de autonomia política e ambiental da região.

Como forma de responder criticamente a essas interferências e reverberações socioambientais que vinham abalando a região, o Casa Río tem desenvolvido uma gama de projetos envolvendo engajamento civil e participativo ligados à compreensão das ecologias humanas, vegetais e animais alocados no entorno do Rio Paraná, trazendo a problematização desses impactos e suas procedências sob diferentes perspectivas. Com a estruturação do seu programa de trabalho, a atuação dos grupos de estudos sobre as áreas costeiras do Vale Central da Bacia Platina ganhou força, aumentando o grau de reconhecimento da diversidade de práticas comunitárias que apresentavam reações simbólicas e criativas aos embates incitados pelo avanço da fronteira agrícola, pelas construções de grandes obras de infraestrutura, pela força da mineração ou mesmo pelo crescimento do setor imobiliário, alocadas pelas zonas ribeirinhas do delta e pelas áreas de pantanais e alagados. Esse olhar sistematizado sobre aquele contexto geográfico agregou volume e complexidade ao conjunto de registros e dispositivos documentais responsáveis por relatar esses processos de investigação. Nomeado hoje de Arquivo Casa Río Lab, essa espécie de acervo comunitário de práticas de resistência local – primeiramente apresentado na plataforma digital de Living Rivers, na Galeria 400 em Chicago – formado ao longo de anos e anos de pesquisa, reúne atualmente um material vasto sobre as vivências e estratégias coletivas encontradas pelas zonas úmidas do entorno da Bacia Platina, narrado, em grande medida, pela voz dos moradores que ali habitam.

Por estruturar um estudo de percepção coletiva sobre o território, o arquivo tem se tornado uma referência não apenas no campo da arte, mas também para outras áreas do conhecimento. Sua base metodológica e sua dimensão documental vêm sendo utilizadas por pesquisadores interessados em processos de integração territorial na região, além de servir como fonte para trabalhos acadêmicos desenvolvidos em universidades, especialmente na Universidade de La Plata, tanto nas Ciências Humanas quanto nas Ciências Biológicas. O material reunido também tem sido consultado por advogados, gestores públicos



Figura 4. Exposição Imaginaciones Posibles para abrigar el Río, da iniciativa Casa Río Lab, Fice, Enseada, Argentina, 2019. Fonte: Página oficial Casa Río Lab. Disponível em: <https://territorios.casariolab.art/exhibiciones/>. Acesso em: 1 ago. 2023.

e agentes legislativos envolvidos na formulação de políticas voltadas à proteção da biodiversidade cultural e ambiental. Esse trânsito interdisciplinar evidencia que o arquivo extrapola sua função cultural inicial: ele atua como plataforma de conhecimento aplicado e suporte para processos decisórios em disputa territorial. Nesse contexto, o Casa Río tem incorporado a participação de profissionais da arte contemporânea em projetos de urbanismo, ecologia política e políticas públicas, reafirmando a relevância do pensamento artístico na construção de instrumentos de planejamento e ação territorial fundados em perspectivas locais.

O Arquivo Casa Río Lab pode ser acessado tanto na sede do espaço, em Punta Lara, quanto por meio de plataformas digitais de consulta pública, que vêm ampliando continuamente seu volume de dados. Além do acervo principal, o arquivo integra ainda o Arquivo Audiovisual TDC – Territorios de Colaboración, que reúne registros de memória e saberes vinculados às dinâmicas sociais e ecológicas do delta. Soma-se a ele o Arquivo Oral TDC, desenvolvido em parceria

Conversaciones literales con personas que habitan o trabajan en los corredores bioculturales de la Cuenca del Plata: pobladorxs, artistas, referentes de organizaciones e investigadorxs especializadxs.
La Radio Mutante es un medio de información, articulación entre localidades costeras y espacio para la emergencia de nuevas prácticas simbólicas, ambientales y organizativas.













 <p>CASA RÍO: RELATOS EXPANDIDOS</p> <p>EPISODIO 45 2021</p> <p>Casa Río Lab fue una de las ocho sedes latinoamericanas de la cuarta edición de "Archivos del Común", un encuentro organizado en conjunto...</p>	 <p>ARCHIVOS ABIERTOS DEL SUR GLOBAL</p> <p>EPISODIO 44 2021</p> <p>Casa Río Lab fue una de las ocho sedes latinoamericanas de la cuarta edición de "Archivos del Común", un encuentro organizado en conjunto...</p>	 <p>UNDA: UNA INVESTIGACIÓN CON LAS FUERZAS DE LA NATURALEZA</p> <p>EPISODIO 43 2021</p> <p>Conversamos con la artista Alicia Vandamme de Damme galería y el arquitecto Carlos Javier (Toto) Díaz de la Sota sobre el proyecto que...</p>	 <p>AVES DEL PLATA</p> <p>EPISODIO 42 2021</p> <p>Cuando conversamos por primera vez con Cristian Williams estaba plantando unos arbustos nativos cerca de su casa a la vera del Arro...</p>
 <p>PARQUES LINEALES INUNDABLES PARA LA PLATA</p> <p>EPISODIO 41 2021</p> <p>En un nuevo episodio de #RadioMutante conversamos con la Secretaria de Planeamiento Urbano de la Municipalidad de La Plata, Ar...</p>	 <p>EL CAMINO DE LA AGROECOLOGÍA</p> <p>EPISODIO 40 2021</p> <p>De los 22 mil pequeños productorxs que integran la Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT), seis mil viven y trabajan la tierra en el...</p>	 <p>LA COMUNIDAD JAPONESA DETRÁS DEL FESTIVAL BON ODORI</p> <p>EPISODIO 39 2021</p> <p>Conversamos con la profesora y licenciada en Historia, Irene Isabel Cafiero en un nuevo episodio de #RadioMutante a partir de su...</p>	 <p>HISTORIAS DEL ABUELO FUEGO Y LA AVISPA ALFARERA</p> <p>EPISODIO 38 2021</p> <p>En este episodio de #RadioMutante, conversamos con Carlos Moreyra en la transmisión en vivo con motivo de la reapertura del Mercado de la...</p>
 <p>COSECHA INERCIAL DE MIMBRE EN EL MONTE</p>	 <p>FIRE PARAGUAY: CIENCIA, TÉCNICA Y EMPATÍA PARA</p>	 <p>PRODUCTO DIRECTO DEL CORAZÓN DEL MONTE</p>	 <p>VECINXS ADVIERTEN POR EL ARRASAMIENTO DE UN</p>

Figura 5. Archivo Oral Radio Mutante Laboratorio Casa Río, Punta Lara, Argentina, 2025. Fuente: Página oficial Casa Río Lab. Disponible en: <https://territorios.casariolab.art/>. Acceso en: 4 oct. 2025

com a Rádio Mutante, que vem reunindo um conjunto de relatos produzidos por residentes e trabalhadores das áreas costeiras. Com cerca de cinquenta entrevistas e depoimentos audiovisuais, esse núcleo documental oferece uma perspectiva territorial narrada por seus próprios habitantes.

Esse material inclui relatos de pequenos produtores rurais sobre o impacto ambiental das monoculturas e das queimadas; narrativas de comunidades afetadas pela expansão de obras de infraestrutura; observações de ornitólogos e pesquisadores locais sobre alterações no comportamento das aves; discussões sobre economia artesanal e extrativismo sustentável; além de contribuições de assembleias de bairro que atuam na defesa das margens do rio e de seus corredores bioculturais. Mais do que reunir dados, o arquivo reúne posições, permitindo compreender o território como um campo de conflitos e negociações permanentes.

Esse agrupamento de gravações e entrevistas (mais do que permitir um aprofundamento circunscrito sobre cada ponto que trazem à discussão) responde ao interesse de se configurar, no todo, um arquivo cultural específico das visões, das rotinas e das experiências daqueles que habitam as áreas de alagados, na formação de um arquivo do imaginário local. Todo esse mapeamento de interesses corporativos nacionais e internacionais, de estratégias do poder público local e regional, somado aos saberes autóctones coletados por diferentes localidades da região (remanescentes às condutas tecnocráticas que tem abalado àquelas práticas sociais), tem permitido um reconhecimento sistêmico e polifônico da vida cultural das áreas costeiras – não só do Rio da Prata como também das margens fluviais da Bacia Platina, configurando na sua essência um arquivo comunitário local. Dessa forma, o arquivo opera como um dispositivo de enunciação territorial, reunindo memórias que não apenas registram o vivido, mas projetam formas de continuidade comunitária frente às pressões de deslocamento e apagamento.

Além de ter transitado por exposições no contexto nacional argentino como *La Tierra no Resistirá*, montada no Centro Cultural de España em Rosário, ou *Imaginaciones Posibles para abrigar el Río*, em Fice, Enseada, o arquivo também fez parte da programação de *Archivos del Común: Archivos por/venir*, projeto organizado em 2021 pelo Museu Reina Sofia em parceria com a *Red Conceptualismos del Sur*, programa responsável pelo mapeamento de proposições artísticas envolvidas na organização de arquivos comunitários geopoliticamente situados e mobilizados por dinâmicas de articulação social. Atualmente, começa a ser incorporado ao acervo documental do Moma, projeto à cargo de Jens Andermann, editor do *Journal of Latin American Cultural Studies*, autor de *Tierras em trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018), e pesquisador ligado ao Instituto Cisneros e ao centro de investigação de Arte Latino-Americana do Museu de Arte Moderna, em Nova York. Esse percurso institucional demonstra que, ainda que enraizado localmente, o arquivo possui força conceitual capaz de tensionar os debates internacionais sobre arte,

território e memória.

O Arquivo Casa Río Lab não se limita a preservar registros do território, mas opera como dispositivo de enunciação coletiva, no qual memória e experiência são mobilizadas como formas de permanência e organização social. A partir de relatos situados e práticas comunitárias, o arquivo torna visíveis modos de vida e de uso da terra sistematicamente invisibilizados pela lógica do agronegócio e pelas políticas de integração territorial. Em vez de representar o território, ele participa de sua elaboração contínua, afirmando agência local frente a processos de desterritorialização.

A análise da obra *Living Rivers* e do desenvolvimento do Arquivo Casa Río Lab sugere que práticas artísticas situadas podem operar como dispositivos de leitura territorial e produção de conhecimento enraizado. Ao articular cartografia colaborativa, memória local e investigação crítica, a iniciativa desloca o papel da arte para além do domínio dos espaços formais, aproximando-a de processos de produção territorial e de elaboração coletiva do espaço, ancorada na convergência entre práticas advindas do campo da arte com saberes de ordem local.

Ao constituir um arquivo comunitário que registra e mobiliza formas de vida e biomas ameaçados, o Casa Río Lab não apenas documenta o território, mas participa de sua continuidade histórica. O arquivo, nesse sentido, não se reduz a dispositivo de preservação, mas atua como ferramenta de reorganização territorial e afirmação de autonomia. Mais do que um acervo, ele constitui um campo de disputa epistemológica, em que a memória se reafirma como prática de futuro.

Referências

CASARÍOLAB. Casa Río. Página oficial do Casa Río Lab. 2022. Disponível em: <https://www.casariolab.art/>. Acesso em: 24 ago. 2022.

FABRES, Paola. **A Troca no Tempo Estendido**: Modos de Aproximação da Prática Artística em Território. Tese de doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2023.

HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.

HOLMES, Brian; MEITIN, Alejandro. **Living Rivers**. Página oficial do projeto Living Rivers, 2017. Disponível em: <http://ecotopia.today/livingrivers/map.html>. Acesso em: 24 ago. 2022.

KESTER, Grant. **Conversations Pieces**: Community and communication in modern art. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2013.

KROEBER, Gavin. **The Earth Will not Abide**: Art in America, 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/earth-will-not-abide-62594/> Acesso em 27 de jul. de 2023.

MEITÍN, Alejandro; CARNAVALE, Graciela; HOLMES, Brian; MATERIA, Colectiva. **La Tierra no Resistirá**. Casa Río Lab: La Plata, 2020.

MOORE, Jason W. **Capitalism in the Web of Life**: Ecology and the Accumulation of Capital. London: Verso, 2015.

Paola Fabres

Curadora e doutora em História, Teoria e Crítica da Arte (ECA-USP, 2023), atuando nas intersecções entre arte, território e meio ambiente, com foco em metodologias colaborativas e pesquisa situada. É pós-doutoranda pelo PPGCA/UFF e integra o grupo de pesquisa Ynterfluxes Contemporâneos das Artes-Comunidade-Natureza (CNPq). É também pesquisadora da Universidade Federal do ABC (UFABC).

E-mail: paola.fabres@ufabc.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785518705643463>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1533-8728>

Monumento a Fernand Deligny

Monument to Fernand Deligny

Gabriel Bonfim
(UEL)

Guilherme Bruschi Frizzo
(UDESC)

Resumo: O presente texto é um exercício de escrita performativa, que traça no seu percurso um relato sobre o fracasso de dois professores de arte da rede municipal de ensino de Florianópolis (SC). Ele é disparado pela escrita de Fernand Deligny, memorável por seu trabalho em centros de educação e por sua crítica ao caráter carcerário desses. O educador, que acompanhou por mais de cinquenta anos jovens marginalizados, pensava a educação como uma forma de encontrar modos possíveis de viver em contextos excludentes. Escrever com ele é dar a ver o papel da escrita e da leitura na atuação crítica na educação, como dispositivos de apoio e cuidado. Com Deligny, o fracasso vira dança.

Palavras-chave: fracasso; ensino de arte; crítica institucional; escrita performativa.

Abstract: *The present text is an exercise in performance writing that traces in its course an account of the failure of two art teachers from the municipal education network of Florianópolis (SC). It is triggered by the writing of Fernand Deligny, memorable for his work in educational centers and for his critique of their imprisonment character. The educator, who accompanied marginalized youth for more than fifty years, thought of education as a way of finding possible ways of living in excluding contexts. Writing with him means making visible the role of writing and reading in critical educational action, as devices of support and care. With Deligny, failure becomes dance.*

Keywords: failure; art education; institutional critique; performance writing.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50805>

Quem fala e quem lê

Esse texto se escreve com duas vozes, mas existe nele apenas um eu. Um eu que se recusa a delimitar, toda vez, a voz sonante. Que se camufla e instaura esse questionamento de quem diz a cada momento. Duas vozes com caminhos distintos que se encontram num espaço de experiência comum, que é o trabalho na rede municipal de ensino de Florianópolis (SC), com turmas do Ensino Fundamental I. Esse texto antes foi conversa, uma sobre as condições que pautam o trabalho nesse espaço, e também se desenrola como uma no espaço da página. Escrever dizendo. Acima de tudo, é uma carta para mim, eu a escrevi com o único intuito de lê-la todas as vezes que eu me sentir fracassando.

A leitura é um grande tema aqui. Meu sentimento de fracasso foi compartilhado inúmeras vezes, buscando alguma escuta atenta e carinhosa, algum afago. Por vezes recebi a desconfiança e o descrédito. Admitir o fracasso para colegas já me colocou na situação de dúvida sobre minha capacidade de estar na função que ocupo: professor de arte. Já fez colegas se questionarem se tenho suficiente experiência, ou “jeito”. Mas também encontrei receptividade e apoio, inclusive na leitura. É anacrônico pensar que alguém tenha escrito, há quase 80 anos, algo que estabeleça tamanha conexão com minha angústia de hoje. E ainda mais que nessa leitura algo rebata, fazendo passar algo entre Fernand Deligny e eu. Deligny, “eu [também] arrasto comigo, sem dúvida desde o meu nascimento, uma espécie de angústia, de medo prévio, que se alia a uma magreza de homenzinho de arame” (2018, p. 119). Mas nessa passagem-angústia entre você-eu, se estabelece um caminho por onde eu, assim como você, consigo erguer a cabeça e mirar um ponto para atirar uma pedra.

Primeira pedra: sistema

Nesse ano, quando assumi a tarefa de acompanhar apenas crianças em fase de alfabetização, eu não imaginei que me sentiria fracassando tanto. De maneira tão intensa e de um jeito que me fez questionar tudo aquilo que eu tinha elaborado como educação. Mas toda vez que eu entro sozinho numa sala com vinte e cinco estudantes, dos quais quatro precisam de apoio educacional individualizado, o fracasso já está dado de antemão. O sistema educacional prepara a cena e me coloca como ator dela. Ele monta o cenário, chama os coadjuvantes. Eu entro. Você pode se questionar: mas dar aula é seguir um roteiro fechado? Não, definitivamente não. Mas a cena foi montada e uma cena é uma disposição de possibilidades, ela estabelece uma divisão do possível e do impossível (Rancière, 2018). Sílvio Gallo, professor e pesquisador da filosofia da diferença, parte dessa para pensar o sistema educacional em relação ao maior e ao menor no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Quando tratam de uma ciência maior, Deleuze e Guattari a colocam como detentora de formas, baseada numa estrutura hierárquica que fundamenta uma distribuição assimétrica do poder.

A maioria é uma conformação. O sistema que delimita as possibilidades da escola é o de uma educação maior, instituinte (Gallo, 2013). Uma educação que nunca pisa no chão da escola, mas que decide quais serão as condições de acesso e permanência nesse espaço.

Alguém acha que um professor dá conta, sozinho, de criar um ambiente adequado para todas essas crianças? Alguém acha que um professor dá conta, sozinho, de todas as necessidades específicas de aprendizagem de vinte e cinco crianças? Com alguma ponderação, boa parte das pessoas diria que não. Mas é essa a escola que a gestão municipal montou para mim: eu entro em salas com crianças desassistidas, que têm um direito negado. Esse fracasso nunca é individual, alguém o planejou antes. Mas quem compartilha da frustração do fracasso comigo? Do insuportável de estar em uma sala que se resume em gritos comigo? Das cobranças que chegam à despeito das condições inadequadas comigo? Isso tudo é para mim. É tudo para minhas colegas. E isso tudo chega individualmente. Precisamos, cada um, lidar com seu próprio fracasso, o fracasso que reservam a nós.

Então, poderíamos só aceitar o fracasso? Entender que aquilo não compete a nós, que não é nossa culpa? Sim, nós podemos. Eu tenho plena consciência de uma disjunção: o fracasso do sistema de ensino é um fracasso arquitetado, planejado, desenhado, montado. Esse sistema foi pensado para fracassar. Assumir a tarefa de fazê-lo ter sucesso seria bastante conveniente, seria provar que as condições míseras que oferecem são suficientes. Provar que, com dedicação, é possível chegar lá, sejá lá onde “lá” seja. Eu não tenho interesse nenhum em promover o sucesso desse sistema. Mas eu fracasso enquanto olho para vinte e cinco crianças, que nada têm a ver com aquilo tudo. Nada, ali, é culpa delas. Quando aceito meu fracasso e digo mentalmente que “não tem o que fazer” eu desenho o fracasso delas. Inscrevo, nelas, um outro fracasso.

Tudo isso passa pelo meu corpo, eu sinto nele. Não sentir como sentimentalismo, é de outra ordem o que eu falo aqui. Meu corpo é o sismógrafo dessa sala-fracasso. Eu, quando me fiz professor, decidi que não queria fazê-lo por meio do autoritarismo. Tento estabelecer uma sala de diálogo porque, como Sílvio Gallo, também acho que ela é uma situação de colaboração, que “professores inventam coletivamente com seus alunos formas de ensinar, possibilidades de aprender” (2013, p. 9). Eu não proíbo a conversa e, com isso, me lanço num cubículo onde reinam os gritos, porque existe uma dificuldade manifesta em lidar com a ausência de uma proibição. Eu tento falar e ninguém me escuta se eu não conseguir sobrepor esses gritos com um ainda mais alto, e aí eu e elas fingimos que isso é falar. Que, falando daquele jeito, seria possível que elas escutassem, que seria possível que alguma troca acontecesse. Aos poucos, meu corpo padece: meus ouvidos zunem, minha garganta esganiça, minha cabeça lateja.

E não só, que efeito tem a desilusão do professor que mora no meu coração sobre o meu corpo? Talvez, sobre meu ânimo. Mas Deligny chega e me lança a primeira pedra. “Fui a marionete cerimoniosa de uma abstração ilusória e me dou conta disso enquanto esse outro depravado continua gritando entre os dois policiais” (Deligny, 2018, p. 63). Ele atira contra mim: o insuportável que eu sinto ali é uma transferência do insuportável que se impõe a eles. Aquelas crianças vivenciam o insuportável da escola todos os dias quando têm suas experiências desconsideradas e suas formações negligenciadas. O que fazem é me colocar para vivenciar o insuportável disso junto deles. E isso é criar e botar para funcionar dentro da sala de aula uma máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 2012). Essa máquina que à gritos, pontapés e birras atua contra o Estado que é essa educação maior. Máquina que produz uma sala impossível, que intencionalmente produz a ausência de ordem e de Estado nela (*Ibidem*). Uma sala que só é possível quando ele for, ali, insignificante ou imperceptível. Quando o Estado permanecer do lado de fora. Principalmente, me colocam a ver que o fracasso do Estado não é o meu fracasso: eu não sou o Estado.

Segunda pedra: linguagem

Entender isso, que eu não sou o Estado, não torna nada mais fácil. Entender que existe, ali dentro, uma máquina de guerra das crianças também não. Essa operação da máquina cria, por vezes, uma sala excludente, dado o insuportável som de suas engrenagens girando. Quando eu percebi a frequência com que meus estudantes autistas precisavam ser retirados da sala, porque era a única maneira de reduzir os efeitos do insuportável a eles, as coisas começaram a parecer ainda mais indigestas. É nesse momento de angústia que eu penso “[...] somente um pouco de ordem para nos proteger do caos” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 237). Só um pouco de ordem, exato. Um pouco porque, senão, o que sobra é sempre frustração. A educação maior falha e falhará sempre. Mas eu também tento fazer com que aquele momento da aula de arte seja uma janela ou um intervalo de um ensino burocrático e ostensivamente sistematizado, para propor um encontro com a arte.

Eu organizo o material, levo coisas que jamais tive acesso durante meu processo formativo em escolas do interior. Chego na sala e tento propor esse encontro, e acho que o encontro demanda diálogo. Como dialogar com uma horda gritante? Como lançar uma pergunta-ponte? Nesse momento, a frustração é sempre insustentável... eu não estou levando o Estado para a sala, estou levando aquilo que mais amo. Eu não estou chegando como quem sabe tudo e quer ensinar. Eu quero que a gente converse, quero escutar o que passa por aquelas cabeças quando se encontram com aquilo tudo. O que se incorpora ali. Quando nem isso consegue estabelecer uma cena de diálogo, tudo o que surge é um eu-autoritário que nem sei de onde vem. Um pouco de ordem, só. Sim, só um pouco. E eu me engajo nesse jogo: eu digo quando levantar e quando me sentar, quem sai e quem

fica, se fazemos e quando fazemos, dito quem fala e quem cala. Quando nem isso resolve, eu peço por intercessão: que venham as pedagogas, as coordenadoras, por favor. Um tanto mais de autoridade porque a minha não dá conta. Deligny aparece e atira a segunda pedra. “Vi esses jovens adultos responsáveis, mal apoiados em portas mal fechadas, sem as cadernetas de punição na mão, desenvolver diante da garotada todo tipo de atitude lamentável para manter o que chamam de sua ‘autoridade’” (Deligny, 2018, p. 38).

A autoridade sempre vem acompanhada das piores atitudes, das mais lamentáveis. Sim, sempre. Mas o pior é que minha autoridade é tão fajuta... Ela dura, com sorte, cinco minutos, porque as crianças sempre sabem desmontar autoridades. “E se eu não fizer isso que você está mandando?”, pois é, e aí? Ai nada, né? Pronto, desmoronada. Desmoronada porque nem eu acredito naquilo que eu engajo naquele momento. Dizer o que, quando e como não me traz alegria alguma, é o Estado querendo voltar, se infiltrar ali. É ele querendo que eu acredite que, quando minha paixão falha, sua ordem é a solução, sendo que essa ordem é a raiz de todo fracasso ali. Deleuze e Guattari remontam toda essa cena, com uma escrita menos afetada pela angústia da sala do que a minha:

A professora não se questiona quando interroga um aluno, assim como não se questiona quando ensina uma regra de gramática ou de cálculo. Ela “ensina”, dá ordens, comanda. Os mandamentos do professor não são exteriores nem se acrescentam ao que ele nos ensina. Não provêm de significações primeiras, não são a consequência de informações: a ordem se apoia sempre, e desde o início, em ordem, por isso é redundância. A máquina do ensino obrigatório não comunica informações, mas impõe à criança coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, sujeito do enunciado-sujeito da enunciação etc). A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem (Deleuze; Guattari, 2011, p. 11-12).

Como criar escapes da palavra de ordem? Como falar de outros jeitos? Estabelecer outras cenas de enunciação que façam ouvir vozes onde antes só se ouviam ruídos (Rancière, 2018)? Eu sempre achei que meu papel era tentar fazer mais. Dar conta das exigências formais da escola (chamada, planejamento, avaliação etc) e, na sala, tentar criar linhas de fuga. Mas ali não tinha como, era essa a razão da minha frustração. Eu tive que abandonar tanta coisa... Tanto que eu imaginava saber sobre escola desde que passei pela primeira vez por aqueles portões. Eu comecei a fazer menos. Radicalmente menos. Chegar na sala e conseguir conversar, sobre o que quer que seja. Mas é preciso conseguir escutar. Lançar algo como contaminação e acreditar na possibilidade de proliferação por contaminação. Eu parei de mostrar tanto, de falar tanto, de explicar. Lançar uma proposta como uma pedra sem saber no que vai dar. Talvez não dê em nada, talvez dê outra coisa. Fazer sem saber onde vai chegar. E existir na sala numa

atitude de escuta mais pequena, com um ouvido “[...] que trabalha secretamente, sem chamar atenção para as rotas de fuga que ele vai abrindo e que transportam [...] pra fora do enquadramento opressivo” (Bines, 2019, p. 5).

Nisso, eu fiquei fascinado com a escrita daquelas crianças. Deleuze, quando se lança no empreendimento de olhar para Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, se atenta à questão da produção da linguagem pela criança. Para ele, a língua é mais produzida do que aprendida, e esse processo todo se dá numa disjunção de duas séries convergentes: um corpo sonante, com uma voz ruidosa, e uma língua preexistente, que vem de cima (Deleuze, 2015). A língua precede a todos nós, e falar é conseguir produzir no corpo as condições de recepção dessas palavras, “e certamente a criança desperta para uma linguagem que não pode aprender ainda como linguagem, mas somente como voz, rumor familiar que já fala dela” (Deleuze, 2015, p. 236). A criança pressente a língua antes de compreendê-la, e isso faz com que essa produção da linguagem se dê num tatear por sua materialidade. Então, a palavra surge:

[...] quando os elementos formadores da linguagem são extraídos à superfície, do curso da voz que vem do alto. É o paradoxo da palavra remeter, de um lado, à linguagem como a alguma coisa de retirado que preexiste na voz do alto e de remeter à linguagem como alguma coisa que deve resultar, mas que não ocorrerá senão com as unidades formadas [no corpo]. A palavra não é nunca igual a uma linguagem. Ela espera ainda o resultado, isto é, o acontecimento, que tornará a formação efetiva (Deleuze, 2015, p. 240).

Acho que há um acontecimento na escrita dos meus estudantes, mas não o tipo de acontecimento que efetiva a formação da linguagem. Há um que desvia a linguagem de si, daquilo de normativo que existe nela para testar outros tipos de palavras. Manoel de Barros (2016) diria que a criança delira a linguagem, e acho que é isso mesmo. A criança não aprende a falar e a escrever, ela atormenta as formações de sentido, ela brinca com os sentidos disponíveis. A escrita delas é singela e tão presente no momento em que se faz. Uma escrita que ainda não sabe tudo que faz, mas sabe algo e faz uma escolha, pondera cada letra que lança sobre o papel. Decide por uma e não por outra por crer – nem sempre com tanta certeza, mas com um tipo de crença que não tem medo de duvidar de si – que aquela letra dá conta do som que precisa se fazer ali.

Acho linda a escrita de balãosa o estojo (Figura 1), uma que denota essa atenção sutil aos sons que nos circundam. É instigante pensar que o som de um estojo balançando traga algum prazer a alguém. Mas não só, ela própria é uma escrita que faz nossa língua balãosar na boca, assim como o estojo na mão de uma criança. A língua balãosa e chacoalha as letras, se atritando contra os dentes. Ou também o carro aselerão (Figura 1), uma escrita em si também alavancante, que aselera e para de súbito, pula de linha e troca de marcha para então sair na mais alta velocidade. Foi. Ali perto do carro, um pouco acima, ainda um baruinho

GOSTO

GAVETA

VENTO

ARVORI

PORTA

BALÃOSA O ESTAO

TUVA

FACA

SUPER
MAR

NÃO GOSTO

NÃO GOSTO

MOTO

CARRO

CHORO DE BEBE

GRANISO

GANTIGRIDMO

CACHORRO

GATO

PROVDEU

Figura 1. [página anterior] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida de um caderno de desenho, com destaque para uma lista de sons organizados em "Gosto" e "Não gosto". No "Gosto" estão listados gaveta, vento, arvorí, porta, balãosa o estojo, juva, faca, ziper e mar; e no "Não gosto", moto, carro, choro de bebe, granizo, ganti gridmdo, cachorro, gato e provdeu.

que cria todo um atalho na língua, que come letras e que faz as remanescentes dizerem de um outro jeito, todo diferente.

A coisa do atalho é muito presente, apesar de operar cada vez uma coisa diferente, como a escrita fantasmática no fnaotasama (Figura 2). O nao é como aquele caminho que a gente aprende e quando precisa fazer algum desvio um dia, por conta de um infortúnio da vida, não consegue seguir e pegar uma rua paralela. Voltamos para a rua que já conhecemos porque é mais fácil seguir um caminho já conhecido, por mais que seja mais longo. O nao é essa rua conhecida e ele tenta ajudar a chegar ali, nesse vulto. E deixa também um vulto dentro do fnaotasama. Também acho isso da abelia (Figura 3). Acho que, ali, o "l" faz a passagem do "L" até o "A" ser uma muito mais tranquila. Faz pular de uma letra para a outra como numa amarelinha, ou amarelinia. Desvio por aqui porque pular do "L" pro "l" pro "A" é mais legal. Pego a pedra e volto até o início para jogar de novo.

E mais, talvez o mais lindo de tudo, ver cada letra ser uma letra inteiramente nova, e não uma repetição de uma presente no abecedário. Cada "A" ser um "A", e não uma repetição do "A" matriz. Isso aparece no desenho das letras, na atenção e na presença em realizar cada letra como uma coisa toda cheia de si e única, daquele jeito aqui e agora. E assim, talvez o "S" solitário de pasarinho (Figura 3) consiga, também, ter um outro som, e operar um /s/ e não um /z/. Talvez ganti gridmdo (Figura 1), essa escrita toda delirante, consiga também operar uma outra fonética. O primeiro "D" titubeia com um "T", e o que sobra parece um acoplamento duvidoso e incerto. Na dúvida entre uma e outra, ficam as duas. Aí quem lê escolhe. Mas essas letras todas deliram sua fonética para lançar um grito para fora da boca de alguém. Tem gente gritando.

Terceira pedra: moral

Em semanas, eu acumulava um arquivo fotográfico que chegava às dezenas. A atenção àquelas escritas trouxe, de fato, alguma alegria. Nelas, eu acho que conseguimos estabelecer um lugar de encontro – também acho que minha escrita é um tanto desviante e errática. O sentimento de fracasso não desapareceu magicamente depois disso, mas a maneira como eu me colocava diante dele mudou, radicalmente. Isso porque Deligny empenhou, agora, talvez a maior pedra até então. Ele se aproxima, se prepara e joga.

O mínimo desenho infantil é um chamado. Muito frequentemente, os adultos respondem curiosos, férteis em comentários. Vemo-nos assim no coração da fraude habitual.

Contrassensos, rupturas, tremores, rascunhos, ignorâncias são admitidos e mesmo apreciados quando expressos no papel, balbucios de uma ingenuidade aplicada.

Se a mesma ingenuidade for expressa em atos, instabilidades, desdém e preguiças, o adulto provocado se torna odioso (Deligny, 2018, p. 125).

NAO GOSTO

OTAVIO RITA

BARUINHO

CARROCELO

Figura 2. [página anterior] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida de um caderno de desenho, com detalhe de uma lista de sons organizados em "Gosto" e "Não gosto". Na fotografia aparece apenas o "Não gosto", e estão listados otavio rritado, baruinho e carro aselerado.

O que dizer depois disso? Como reagir a tamanho choque? O que me incomodava na sala era, ainda, termos uma dificuldade imensa em criar um espaço de acolhimento e respeito, para eles e para mim. Incontáveis vezes eu fui chutado, incontáveis vezes uma criança me pega pela roupa e me puxa com agonia, incontáveis vezes suas unhas raspam pela minha pele e deixam marcas. Mas algumas coisas, contáveis, não são menos piores. Como quando eu fui me agachar para amarrar o tênis de alguém e o Kauê se aproximou para gritar no meu ouvido, e a razão disso me parece, até hoje, impossível de precisar. Ou quando precisei dar aula com o Mateus no meu colo, porque ele só parava de chorar quando estava comigo, e a máquina do ensino oficial não pode parar para apartar o choro de uma criança. Isso não é menos violento comigo. Mas é, de fato, muito mais fácil lidar com todo tipo de desvio na escrita do que com os desvios morais que acompanham estes. Os contrassensos, as rupturas, os tremores morais. Se existe uma normatividade que as crianças negam a deixar se instalar em sua língua, também existe uma que elas negam a deixar se instalar em seu corpo. A língua também é corpo.

Qual o tamanho do cansaço dentro do fracasso? Ou quanto de cansaço que estava instalando esse fracasso que eu sentia no corpo? Quanto cansaço eu sentia no corpo? Muito, a resposta é muito. O cansaço me fazia tentar, minimamente, acalmar aqueles ânimos delirantes de criança para dizer: "oi gente, vamos conversar com isso?". Eu queria fazer uma conversa. E aquilo estava me matando. Era impossível fazer existir uma sala, porque quando eu falava para todos, na realidade, eu não estava falando com quase ninguém. Era preciso dizer, e dizer de novo, e de novo, e nunca dizer igual. Isso me cansava imensamente, mas um cansaço que, ao menos, estabelecia diálogo. O cansaço de um professor que faz existirem vinte e cinco salas dentro de uma. Salas proliferantes. Isso tudo porque, Deligny, "o que queremos para esses moleques é ensiná-los a viver, não a morrer. Ajudá-los, não os amar" (Deligny, 2018, p. 114). E aquilo ajudava.

Essa comunicação e atenção menor escapam de qualquer ideia de "igualdade" da educação. Aquelas crianças não estão, todas, tendo a mesma aula. Também não estão fazendo, todas, a mesma coisa. E não serão, todas, avaliadas da mesma maneira. Mas estou fazendo o possível para ensinar cada uma a viver. Ajudar cada uma naquilo que precisa. E isso é uma peleia que já começa fracassando, porque é impossível. É impossível oferecer, sozinho, tudo para todas aquelas crianças. E sim, é impossível e eu estou bem com isso. Chegar na sala e conseguir conversar, sobre o que quer que seja. Mas é preciso conseguir escutar. Lançar algo como contaminação e acreditar na possibilidade de proliferação por contaminação. Olhar para aquela multidão e encontrar o olhar mais perdido em si ou em o que quer que seja. Jogar uma pedra na direção daquele olhar. Sentar-se ao lado, ou chamar para perto, e pedir o que se passa, o que acha, o que quer. Lançar uma

FNA TAG AMA

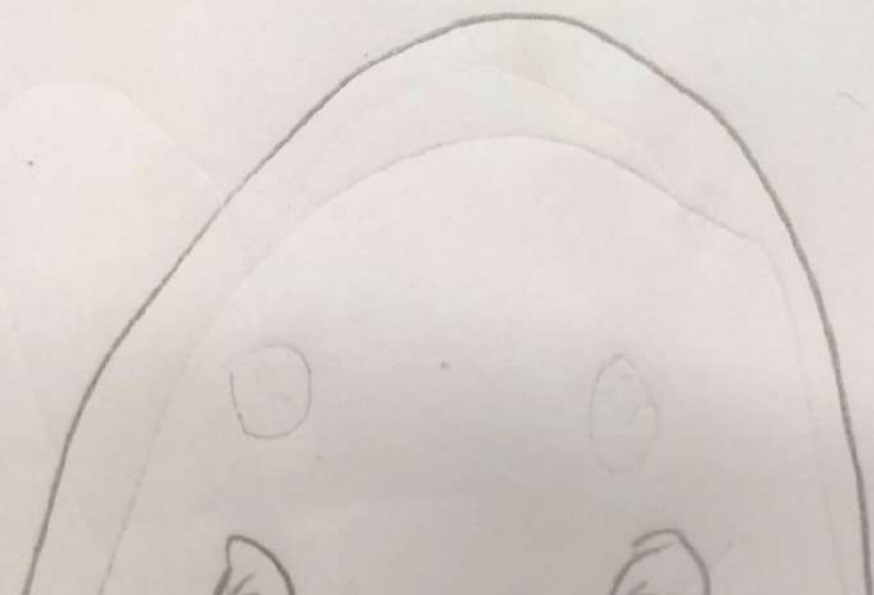


Figura 3. [página anterior] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida com um detalhe de um desenho de uma criança. Neste detalhe, a seguinte palavra escrita à lápis: "fnaotasama", com o "nao" apagado.

proposta como uma pedra sem saber no que vai dar. Talvez não dê em nada, talvez dê outra coisa. Fazer sem saber onde vai chegar. Hoje eu consigo ajudar essa criança, semana que vem atiro a pedra em outra direção.

Um dia essa pedra foi atirada na direção do Davi. Davi carrega consigo uma leveza que se mostra na igual medida de um caminhar que parece nunca saber o próximo passo. Caminha certo em direção às colisões com cadeiras, mesas e portas e desvia no último instante. É frequente encontrá-lo perdido na sala, mas esse é o meu olhar, porque ele sabe exatamente onde está. Um dia olhei e o encontrei alheio a tudo que estava acontecendo. O caderno ainda não tinha sido aberto, conversava com todos os colegas e transitava quase como uma visagem pela sala. Chamei para perto e pedi "por que você não quis começar um desenho?". Naquele dia, estávamos criando quimeras. Cada criança escolheu mentalmente um animal, e nós sortearmos. "Maria, qual animal você escolheu?", "tigre", "beleza, cabeça de tigre! Arthur?", "cavalo", "ok, cabeça de tigre e corpo de cavalo". E assim por diante. O Davi não quis imaginar a quimera sorteada, e eu pedi por quê: "é que eu não sei desenhar", "Davi, o que é não saber desenhar?", "é quando a gente começa uma coisa sem saber no que vai dar".

Você deve estar pensando "nossa, isso parece algo que já apareceu no texto". Esse texto só é o que é por causa do Davi. O Davi, com sua leveza e pequenez, num gesto tão singelo, se via defronte um gigante. Para fazer algo, convém saber aquilo antes. "Davi, mas não é instigante começar uma coisa sem saber no que vai dar? Se lançar e se surpreender com aquilo que a gente encontra? Mesmo que a gente erre?". Pode ser, o Davi concorda que pode ser instigante. A gente abre o caderno e começa a inventar um bestiário, que começa na quimera e desliza para outros tantos. O Golias ainda estava ali, não parecia derrotado, tinha só perdido a importância porque o Davi escolheu ignorá-lo. Mas teve um golpe que foi fatal. Depois de lançar sobre o papel uma quimera, um cachorro monstruoso, a mascote da marca de refrigerantes *Dolly* e o que quer mais que sejam as outras criaturas, ele assinou o desenho. Ele disse "professor, agora vou assinar", e quando ele me mostra o desenho assinado eu desabo. Numa escrita toda tremida, seguindo uma linha montanhosa estava na página: artista Davi i o lapis (Figura 4). Golias ao chão.

Poucas vezes eu chorei em sala. Na realidade, eu choro muito pouco. Mas ali não teve escapatória. Eu virei levemente meu rosto, para evitar causar uma comoção, e derramei uma meia dúzia de lágrimas inseguráveis. Elas escaparam inevitavelmente de mim e escorreram pelo meu rosto. Uma criança que não havia iniciado uma atividade apenas por se achar incapaz, com um pouco de atenção investida nela, lança no mundo isso. Davi comungou do ato de criar com o lápis, e isso é de uma beleza que se encontra raramente em museus e galerias. Isso é todo um pensamento de arte que corre voraz e taciturno, alheio ao sistema da arte. Aceitando a tarefa de fazer algo sem saber no que vai dar, Davi termina

mãe Gerla

X

Mãe

NENE

PANELA

BRIGA

ABELIA

GALINHA

Figura 4. [página anterior] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida de um caderno de desenho, com destaque para uma lista de sons organizados em "Gosto" e "Não gosto". Na fotografia aparece apenas o "Não gosto", e estão listados nenem, panela, briga, abelia e galinha.

com um carinho genuíno por aquilo que o acompanhou na empreitada: seu lápis. Mas aí, quem é o Golias no chão? Sou eu? Acho que não, não sou eu que lanço na cabeça das crianças a ideia de que se elas não sabem fazer, antes precisam aprender. Isso é coisa do sistema de ensino. O sistema de ensino é o Golias. E eu? Eu quero ser o bodoque.

Quarta pedra: dança

Não quero terminar isso com uma ideia de superação. Eu não superei o fracasso, ainda sinto ele. Mas, ao mesmo tempo, jamais moralizaria o fracasso. Não acho que fracasso seja não dar conta das demandas do sistema educacional, eu defino meu sucesso e meu fracasso. E esse diz respeito ao educador que eu carrego no meu coração. Eu senti, e sinto, que tenho traído ele. Sinto que precisei assumir atitudes que traem profundamente tudo aquilo que eu acreditava ser certo, que fundamentavam o professor que eu sonhava em ser. E eu sempre tentei fazer o professor do sonho e o professor do chão estarem o mais próximos possível. Andarem de mãos dadas. Mas as mãos se desentrelaçaram e eu não sei se o do sonho que está a andar muito rápido ou se o do chão que o deixou passar.

Fracassar tem sido essa necessidade de, constantemente, abandonar aquilo que eu acreditava certo, aquilo que eu defini como certo, porque nem sempre o certo é o certo naquele momento. Fracassar como traição. Não é isso que eu julgo certo, mas nessa situação é o que eu posso fazer. Ou o que eu quero fazer. Ou o que eu preciso fazer. E é sempre no meu pior, quando essa traição me faz questionar se meu trabalho vale de algo, se todo desgaste, toda garganta esganiçada, todo estresse valem a pena, que o Deligny vem. É só ele que me abraça nessa hora. Não para dizer que sim, que vale a pena. Mas me abraça como a mãe que, ao confortar a filha, diz "você está errada". Não como quem julga, mas como quem percebe esse animal frágil e debilitado que precisa de cuidado e de conselho.

E falo de mim mesmo, de minha atitude em relação às dificuldades pitorescas da minha profissão. Invento, enquanto lhes falo, reflexos ou intuições que não tinha. E, com mentiras em supersimulação, formo-me. Torno-me o educador que deveria ter sido, um pouco ofegante por correr atrás desse "eu" por mim descrito nos momentos de entusiasmo (Deligny, 2018, p. 20).

Eu crio o professor que quero ser e logo o abandono, aqui eu fracasso (Figura 5). Paro e olho para o que fiz, me culpo, mas busco uma maneira de me compreender. Eu mudo, minto e crio. É, sim, nos momentos de entusiasmo que eu forjo o professor do sonho impossível de existir, e perco o fôlego perseguindo-o na sala. Por isso meu trabalho se resume em dar dois passos para frente e um para trás. O nome disso é bolero, eu fracasso dançando.

GOSTO

MAR

GATO

MATA

AR

SILEISO

PASARINHO



GOSTO

Luisa

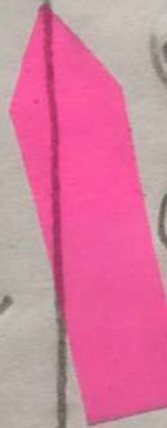


Figura 5. [página anterior] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida de um caderno de desenho, com destaque para uma lista de sons organizados em "Gosto" e "Não gosto". Na fotografia aparece apenas o "Gosto", e estão listado mar, gato, mata, ar, sileiso e pasarinho.

Monumento amontoado ou disperso

No entrelaçamento entre as palavras que se lançam sobre essas linhas, eu lanço no mundo um monumento a Fernand Deligny. Deligny que me ensinou a ser um professor vagabundo. E acho que no meu ensinar existe algo como uma pedra. Eu atiro uma pedra como quem aposta. Talvez ela chegue lá. E com uma frequência estatelante a pedra não chega. Eu aposto num jogo furado, em algo que a sorte se organiza para não acontecer. Dar aula como quem atira pedra. Escrever atirando a pedra. Eu imagino ela chegando lá. As condições incomensuráveis do mundo a fazem chegar ali. A pedra se move atritando com as correntes de ar, que tem uma velocidade e uma direção. Isso tudo é desconhecido a mim que sou apenas professor de arte. Mas talvez tenham tantas outras coisas que façam a pedra não chegar lá, como sua composição, ou seu peso, a altitude do lugar que eu atiro etc.

Figura 6. [página seguinte] Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida de um desenho à lápis num papel branco. Nele, cinco monstros estão dispostos lado a lado, numa linha horizontal. Acima existe uma inscrição, indicando a autoria: "artista Davi i o lápis".

Eu atiro a pedra imaginando ela chegando lá. A pedra não chega, e eu não sei se consigo fazê-la chegar, não sei se consigo atirar de novo e fazer chegar. Mas eu sempre continuo atirando. Eu chego todo dia na escola, entro na sala e atiro uma pedra. Longe de mim lançar nessa página um discurso de superação, dizer aqui que o que faz a pedra chegar mais longe é nunca desistir de jogá-la. Que, a cada dia, a gente pode superar os nossos resultados, treinando e tendo foco em nossos objetivos. Que se dane a superação. Eu não quero me superar, e tampouco acredito numa consistência. Tem dias que eu consigo dar menos do que jamais dei, e talvez esse dia seja sempre o próximo. Semana passada o Davi me fez chorar na sala, com seu gesto singelo, e amanhã vai ser a pior aula da minha vida. Eu não quero que a pedra chegue lá. O que eu quero é continuar sempre conseguindo imaginar a pedra chegando mais longe do que ela chegará. Continuar sonhando e querendo mais do que o possível, tendo uma imaginação que não é limitada pelas possibilidades.

Eu chego na sala e imagino. Eu atiro a pedra e se por acaso ela voar muito baixo e atingir sua janela, eu peço desculpas. Peço desculpas pela péssima mira, pela fraqueza, pelo descuido. Peço desculpas pelo transtorno e pelo prejuízo, também. Mas espero que você compreenda. A questão aqui é maior do que eu e você. É todo um delírio-bodoque. Eu atiro uma pedra com minha aposta de educação e às vezes uma janela se quebra. Janela de casa, janela de carro, vitrine de loja... Um monumento a Fernand Deligny não há de ser um monolito, imóvel e que, dada sua imobilidade, cria todo um desenho previsível de desvios cotidianos pelas pessoas que ali transitam. Um monumento a Deligny é uma multiplicidade de pedras atiradas, que caem em lugares quaisquer e que, eventualmente, quebram janelas ou fazem distraídes tropeçarem. Mas pode ser também essa coletânea minha de pedras que Fernand Deligny atirou em mim. Eu me movo por suas páginas e leio sempre as mesmas frases, mas nunca é a mesma coisa. Eu tropeço toda vez em linhas diferentes. Às vezes ele mesmo atira, de novo, com

vi. ARTISTA DAVID IO LAPIS



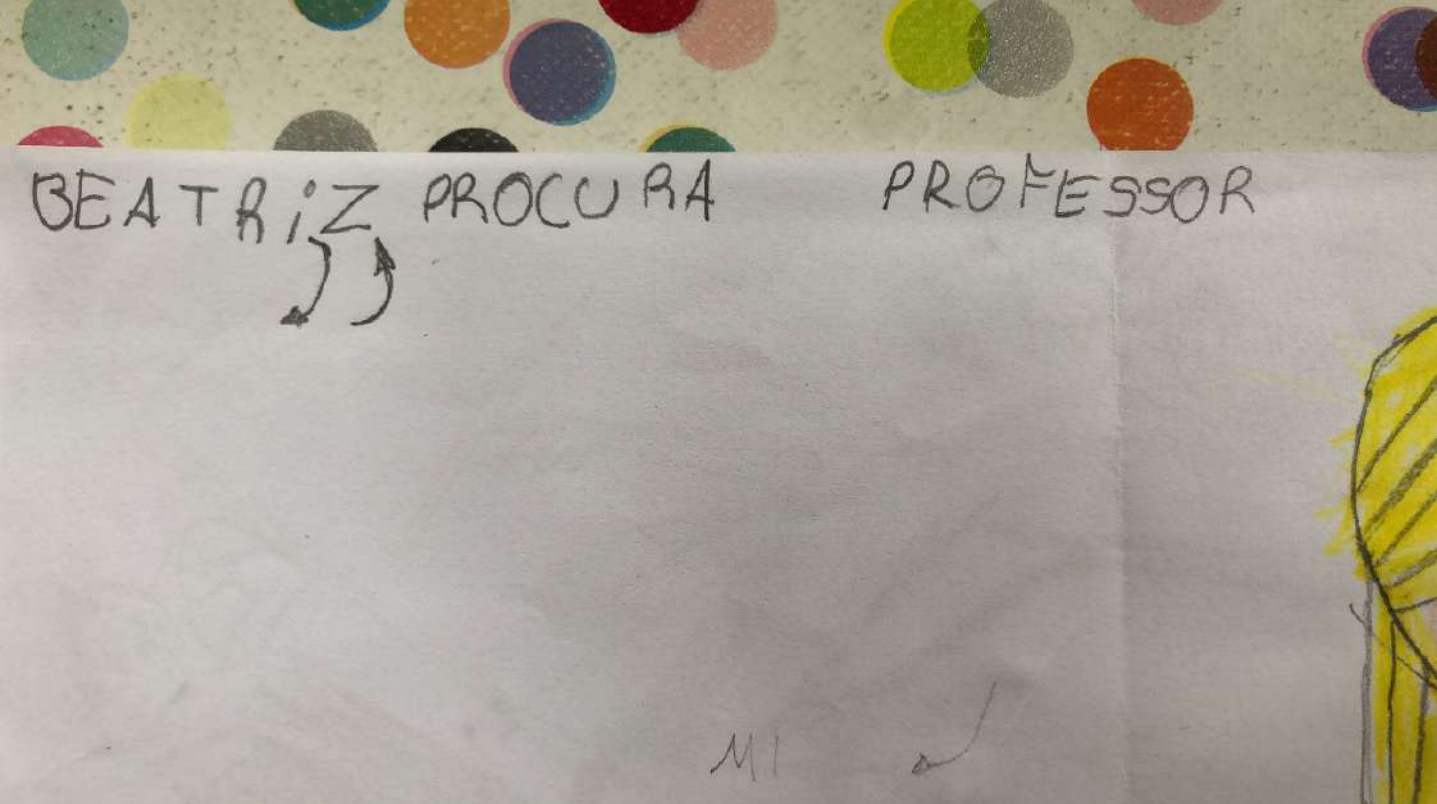


Figura 7. Elaborada pelos autores, 2025. Fotografia colorida com um detalhe de um desenho de uma criança. Nesse recorte, se destaca a seguinte frase escrita com lápis "Beatriz procura professor".

uma força e projeção que eu não esperava. *Clash*. Mais uma janela se foi, e eu recolho os cacos e instalo mais um tapume.

A exasperação de seres machucados por condições sociais intoleravelmente desonestas e as impaciências de crianças oprimidas por adultos desajeitados se exprimem através dos mesmos sinais.

Quando o povo for libertado e ousar andar com seus próprios pés, a obra de arte ganhará para ele formas, cores e músicas familiares.

Será preciso, por favor, libertar ao mesmo tempo as crianças e colocá-las junto de educadores de presença leve, provocadores de alegria, sempre prontos a remodelar bolas de argila, vagabundos eficazes maravilhados pela infância.

Esperança (Deligny, 2018, p. 130).

Já não restam janelas intactas na minha casa.

Referências

BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BINES, Rosana Kohl. A grande orelha de Kafka. **Caderno de leituras**. Belo Horizonte: Chão da Feira, n. 87, jan. 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno87/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 2. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 5. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELIGNY, Fernand. **Osvagabundoseficazes: operários, artistas, revolucionários: educadores**. São Paulo: n-1, 2018.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor: variáveis e variações. *In*: Reunião Nacional da ANPEd, 36., 2013, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: ANPEd, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

Gabriel Bonfim

É doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e professor colaborador no Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Sua produção e pesquisa concentram-se nos processos artísticos contemporâneos, com ênfase em performance, escrita de artista, autificação e práticas interdisciplinares.

E-mail: gabrielbonfim@uel.br

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0445222439680724>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5546-4003>

Guilherme Bruschi Frizzo

É professor de arte licenciado em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR) e mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. Desenvolve pesquisas que partem das condições de inserção no ensino para pensar as possibilidades e negociações entre ensino, liberdade e desejo.

Email: guilhermebruschif@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9146064563786249>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1710-9075>

(Re)criando rituais: considerações sobre arte, judaísmo e feminismo¹

(Re)creating rituals: considerations on art, judaism and feminism²

Viviane Gueller
(PPGAV-UFRGS)

Resumo: Este artigo investiga aspectos poéticos e políticos relacionados ao tema da maternidade, situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora a partir da instauração de um trabalho artístico. O texto aborda a concepção e desenvolvimento de uma intervenção artística inédita de reinvenção do minian; ritual judaico marcado pelo protagonismo masculino, refere-se ao quórum mínimo de dez homens judeus adultos necessários para uma oração pública. A proposta é compor um minian exclusivamente de mulheres, reinventando e atualizando tradições, e com isso, buscando encontrar nelas sentidos atrelados a questões contemporâneas. Para ancorar estas abordagens, são tecidas relações com o feminismo judaico no trabalho da artista visual Mierle Ukeles e das salonnières judias alemãs e austríacas, além de noções propostas pelas autoras Natalie Wichmann e Charlotte Burns.

Palavras-chave: cotidiano; ritual; maternidade; cuidado; arte contemporânea.

1 Escrevo esse texto em um momento que se caracteriza por um acirrado conflito entre o Estado de Israel e o povo palestino em Gaza. Penso ser esta mais uma situação na qual se renovam perguntas que são milenares, sejam elas feitas no exílio, nos guetos, nos campos de concentração ou após a existência do Estado de Israel com todos os paradoxos que envolveram sua criação. O que é ser uma judia hoje? O que é ser uma mulher, mãe, judia, etc. hoje, e não estar de acordo com a violência da guerra, mas pela solução de paz, pelo estabelecimento de dois estados? São perguntas que reaparecem, presentes em cada geração, e vão adquirindo diferentes características a depender do contexto em que são feitas, recuperando o gesto de refletir, de pensar. De se perguntar quais perguntas fazer, como ensina a tradição judaica do Talmude.

2 I write this text at a moment marked by an intense conflict between the State of Israel and the Palestinian people in Gaza. I see this as yet another situation in which age-old questions are renewed—questions that have been asked in exile, in ghettos, in concentration camps, or after the establishment of the State of Israel, with all the paradoxes surrounding its creation. What does it mean to be a Jewish woman today? What does it mean to be a woman, a mother, a Jew, etc. today—and to stand not with the violence of war, but with the pursuit of peace, with the establishment of two states? These are questions that resurface in every generation, taking on different forms depending on the context in which they are asked, reclaiming the gesture of reflection, of thought. Of asking what questions are worth asking, as taught by the Jewish Talmudic tradition.

Abstract: *This article investigates poetic and political aspects related to the theme of motherhood—situations that arise from inventing oneself as a mother and caregiver through the establishment of an artistic practice. The text discusses the conception and development of an unprecedented artistic intervention that reimagines the minyan—a Jewish ritual traditionally marked by male protagonism, referring to the minimum quorum of ten adult Jewish men required for public prayer. The proposal is to form a minyan composed exclusively of women, reinventing and updating traditions, thereby seeking to find within them meanings connected to contemporary issues. To ground these approaches, connections are drawn with Jewish feminism through the work of visual artist Mierle Ukeles and the German and Austrian Jewish salonnières, as well as through concepts proposed by authors Natalie Wichmann and Charlotte Burns.*

Keywords: *everyday life; ritual; motherhood; care; contemporary art.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50780>

Introdução

Nos últimos anos, venho pesquisando aspectos poéticos e políticos relacionados à maternidade – situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora. Este artigo aborda a concepção e desenvolvimento de uma intervenção artística inédita de reinvenção do *minian*, uma Comuna Mater a ser montada com a coleta e elaboração poética de depoimentos de no mínimo dez mulheres-mães - de diferentes faixas etárias, realidades socioeconômicas, étnico-raciais e de gênero sob o viés da interseccionalidade³. No judaísmo, *minian* é um ritual marcado pelo protagonismo masculino, refere-se ao quórum mínimo de dez homens judeus adultos necessários para uma oração pública. A proposta é compor um *minian* exclusivamente de mulheres, reinventando e atualizando tradições, e com isso, buscando encontrar nelas sentidos atrelados a questões contemporâneas. Uma Comuna Mater como lugar de escuta ancestral judaica, mas também indígena, pagão.

Este trabalho é resultado de uma imersão no universo doméstico e acadêmico, enquanto escrevia minha tese durante o isolamento imposto pela Covid-19 (2020-2021), e após um diagnóstico de câncer de mama, recebido em 2022, quando precisei me dedicar a um tratamento longo e desafiador rumo à cura. As dimensões plurais da vida estratificadas ideologicamente passaram a perder suas fronteiras – a maternidade, os cuidados de si para cuidar do outro, os cuidados com a casa e a saúde, com o trabalho de mulher-mãe-artista-doméstica-pesquisadora-etc, revelaram-se como frágeis tramas que tecem o mesmo solo cotidiano, onde todos os planos da vida se desdobram simultaneamente. Passei a ter dificuldade em separar o tempo de maternar e de trabalhar que normalmente tendemos a segmentar entre as esferas da vida privada e pública, mas que em sua realidade vivida integram o mesmo cotidiano, a rigidez dessa segmentação se revelou porosa e ativada por uma continuidade. Ao supor um aspecto poético e político na maternidade, nas situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora, passei a conversar com algumas mães, buscando estabelecer redes de interseccionalidade.

A tradição judaica ressalta a força do coletivo, a importância de se rezar em *minian*, pois somente assim há a garantia de que as preces serão recebidas – quando as pessoas se reúnem, a espiritualidade se multiplicaria. Tomando esse entendimento milenar do judaísmo, minha proposta é compor esta intervenção com no mínimo dez mães. Por ser judia, me interesso por vários aspectos da minha ancestralidade, os símbolos, os rituais, as práticas. Se para que ocorram cerimônias como a

3 Termo nascido no movimento feminista antirracista, em artigo de 1989, de Kimberlé Crenshaw, denunciando a sobreposição de formas de opressão, interseccionalidade é um conceito que descreve como fatores sociais, como raça, gênero, classe, cultura, religião, etnia, deficiência, idade e orientação sexual se cruzam e se sobrepõem. Essa interação influencia a identidade de uma pessoa e a forma como ela se relaciona com a sociedade e acessa direitos. A interseccionalidade demonstra que as discriminações são inter-relacionadas e, quando se cruzam, criam um sistema de opressão mais complexo (Akotirene, 2019).

circuncisão, o *bar-mitzvah*, o *shabat*, entre outros, é imprescindível um quórum de 10 homens judeus adultos, a maternidade me parece ser uma situação propícia à presença de um *minian* de mulheres - para que suas falas sobre cuidados de si, dos filhos, da casa, do planeta, da profissão e de diferentes trabalhos cotidianos simultâneos também ressoem em uma oração coletiva.

Sala aberta

Após o nascimento de Stela, meu primeiro contato com outras mães ocorreu em Lisboa, onde passamos um período de seis meses durante o desenvolvimento de meu doutorado sanduíche.⁴ Ela não havia completado seis meses de idade quando saímos do Brasil, e as dificuldades não foram poucas para conciliar trabalho acadêmico com trabalho materno e o puerpério que se estendia.

Nos meses finais de nossa estadia em Portugal, conhecemos a Sala Aberta, um projeto educativo de integração social de crianças entre zero e quatro anos que não frequentam instituições para a infância. Trata-se de um projeto de *playgroups* gratuitos que investem no acolhimento e cuidado das famílias com filhos na primeira infância. Em cada sessão, as crianças, acompanhadas dos seus cuidadores participam num grupo (com no máximo de 10 crianças e respectivo cuidador) e partilham experiências, dúvidas e saberes, assim como são exploradas atividades e metodologias pedagógicas.

Na Sala Aberta, vislumbrávamos a importância da conexão com a natureza ao promover a exploração como forma de autoconhecimento, autonomia e prazer. Durante as sessões, conversávamos, ríamos e chorávamos com nossas angústias, medos e alegrias. Quando retornamos ao Brasil, senti muita falta dos encontros e das partilhas. Este foi o primeiro projeto de viés mater-comunitário que tive contato e talvez a grande inspiração para o que viria. No início do período da pandemia, foram as conversas remotas e trocas com o grupo da Sala Aberta que me auxiliaram a propiciar um ambiente lúdico domiciliar para a minha filha.

Trabalho reprodutivo

Segundo a curadora e escritora Natalie Wichmann (2021), a maternidade e tudo o que ela acarreta - desde engravidar até dar à luz a criar filhos - tem sido um tema tabu durante a maior parte da história da arte. Para a artista Hannah Cooke, entrevistada por Wichmann, a maternidade ainda não se equipara a outros grandes temas das artes.

A perspectiva masculina sobre temas existenciais como vida, morte, tristeza, amor e esperança tem sido admirada e celebrada no mundo da

4 Meu doutorado em Poéticas Visuais foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2016 a 2021, com período sanduíche na Universidade de Lisboa/Portugal. A tese está disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/230139>.



Figura 1. Registos das manhãs na Sala Aberta em Lisboa (Portugal).
Fonte: Arquivo pessoal, 2019.



arte. Todas essas experiências fazem parte do nascimento e da criação de um filho, bem como uma parte existencial da nossa sociedade. Por que a perspectiva feminina sobre este mundo não é tão importante e aceita?” (Cooke, 2021, s.p.).

Em uma entrevista a Charlotte Burns, a jornalista norte-americana Jori Finkel, que realizou o documentário *Artist and mother* (2018)⁵, também afirmou considerar a maternidade um dos últimos grandes tabus no mundo da arte contemporânea. “Onde está a maternidade nos livros didáticos? Onde está a maternidade nas exposições de museus? Como seria uma história da maternidade na arte?” (Burns, 2020, s.p.).

Embora a maternidade seja indispensável à sociedade, e exija muito física, mental e emocionalmente de quem o pratica, não é um trabalho remunerado. “O trabalho de cuidado produz o trabalho que o sistema chama de ‘produtivo’, mas que é ele próprio considerado ‘improdutivo’ (Fraser, 2022, p. 67). A autora Nancy Fraser pontua que desde a era industrial as sociedades capitalistas vêm associando o trabalho de reprodução social às mulheres separado do trabalho de produção econômica, relativo aos homens – gerando uma crise de cuidados na contemporaneidade. No Brasil, grande parte das casas é de responsabilidade das mulheres, elas são as gestoras e cuidadoras, e muitas vezes a única referência da família⁶.

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt (1906-1975) retorna à *polis* grega para buscar as origens da estratificação social, fomentada por processos de distinção, que resultam em posição privilegiada para quem tem acesso ao conhecimento e pode se dedicar às atividades intelectuais, que ela nomeia como trabalho. Isto levaria também à depreciação e consequente achatamento social daqueles que usam o corpo como ferramenta para prover sua subsistência, atividade que ela situa no domínio do labor (Arendt, 2007).

Este princípio da não distinção, produzido pela aproximação entre labor, como atividade corporal, e trabalho, como atividade intelectual, deu-se no trabalho *Arte de Manutenção* (1969), da artista visual estadunidense Mierle Ukeles. Ela se dá conta, ao ganhar bebê e interromper a vida para mergulhar no universo de mãe recente, o quanto o trabalho laboral que passa a consumir sua rotina – dar à luz, cuidar, limpar a casa, ordenar, amamentar, banhar, cuidar-se – parecia

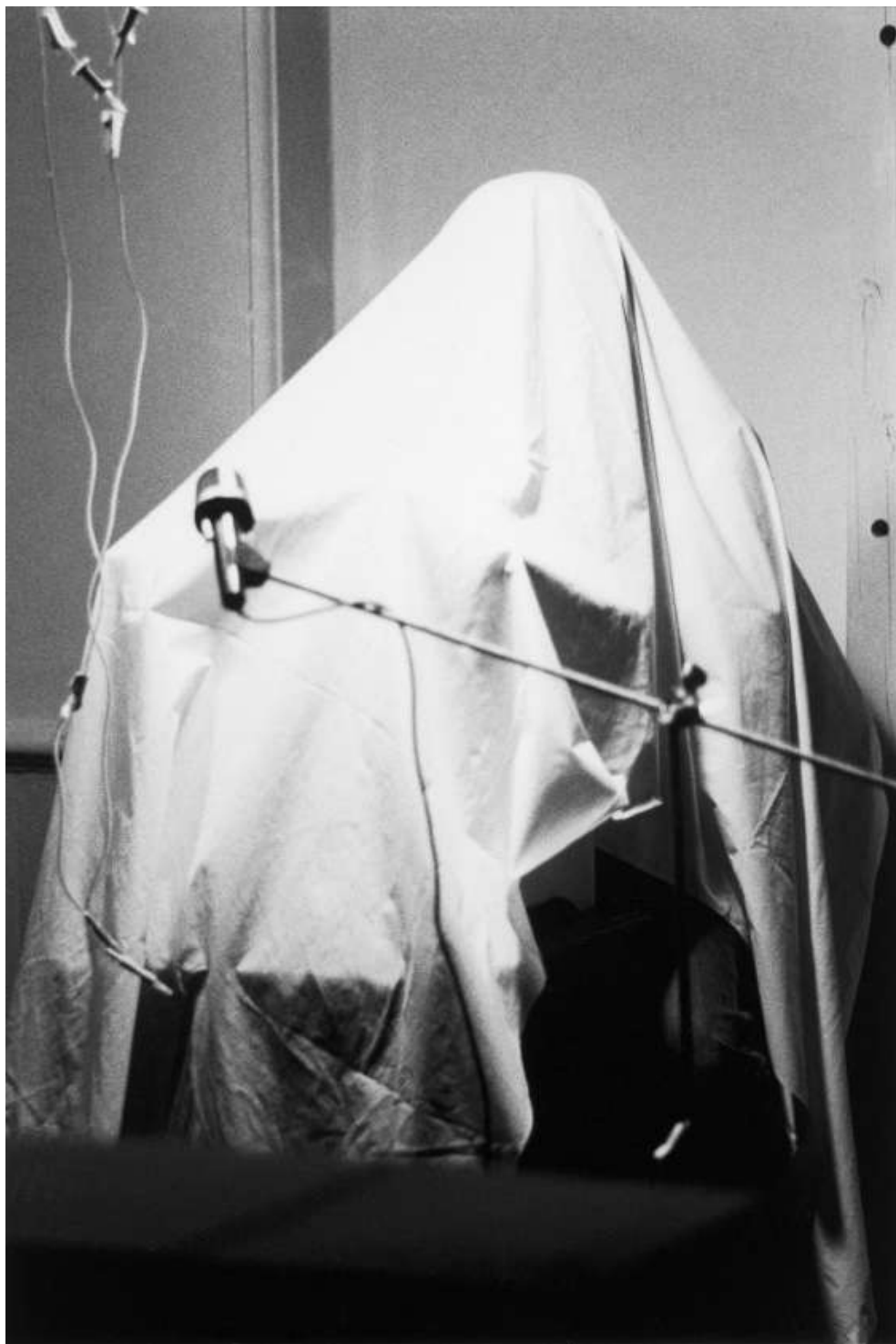
5 Disponível em: <https://www.mothermag.com/artist-and-mother/>. Acesso em nov. 2024.

6 Em 2022, das 72.522.372 unidades domésticas do Brasil, 49,1% tinham responsáveis do sexo feminino. A proporção representa uma mudança importante em relação ao Censo de 2010, quando o percentual de homens responsáveis (61,3%) era substancialmente maior do que o percentual de mulheres (38,7%). Por unidade doméstica entende-se o conjunto de pessoas que vivem em um domicílio particular. As informações são do Censo Demográfico 2022: Composição domiciliar e óbitos informados: Resultados do universo. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202410/censo-2022-em-12-anos-proporcao-de-mulheres-responsaveis-por-domicilios-avanca-e-se-equipara-a-de-homens>. Acesso em nov.2024.



Figura 2. (a) Foto: Robin Holland e (b) Foto: Vincent Russo - Mierle Laderman Ukeles Courtesy the artist and Ronald Feldman Gallery, New York. Fonte: Disponível em: <https://directory.weadartists.org/touch-sanitation>. Acesso em: 17 abr. 2025.

Figura 3. Mierle Laderman Ukeles, *Mikva Dreams*, Franklin Furnace, New York City, 11 de janeiro de 1977. Fonte: Disponível em: <https://journalpanorama.org/article/mikva-dreams/>. Acesso em: 17 abr. 2025.



colocá-la a milhares de quilômetros do estatuto que ela ocupava há pouco tempo como artista perante o grupo social de seu convívio. A partir dessa percepção, ela passa a considerar e a nomear todo o trabalho da rotina, ou seja, o conjunto de atividades domésticas e de cuidados com o bebê, como *Arte de Manutenção*, declarando-o como sua nova produção autoral. Pouco mais tarde, ao ser convidada a participar de uma exposição em Nova York, Ukeles decide trabalhar na manutenção do museu que abrigaria a mostra, limpando, tirando pó, varrendo e recebendo o público como visitas chegando em sua casa.

Um dia, nessa exposição, enquanto lavava os degraus de acesso ao museu, ela olha para a rua e vê alguns garis varrendo a calçada. A partir da revelação daqueles corpos que laboram a céu aberto na manutenção da cidade, mas que normalmente não são percebidos pelos passantes, Ukeles estabelece uma parceria com o departamento responsável pela limpeza urbana de Nova York, mergulhando por 40 anos em um trabalho colaborativo com estas pessoas que, de forma invisível e desprestigiada, mantêm a cidade.

Feminismo judaico

Se a artista visual Mierle Ukeles ficou conhecida por suas performances, incluindo *Touch Sanitation* (1979–80), na qual ela apertou as mãos e agradeceu a cada trabalhador de saneamento da cidade de Nova York pelo seu trabalho, o judaísmo somente começou a receber mais visibilidade em sua obra recentemente. O crítico de arte do New York Times, Holland Cotter, ao escrever em 2016 sobre a exposição retrospectiva da artista no Queens Museum, em Nova York, comentou sobre o contexto judaico de seu trabalho. E o ensaio principal do livro que acompanhou a exposição, escrito pela curadora Patricia Phillips, trazia aspectos judaicos de sua *Arte de Manutenção*, que não haviam sido discutidos anteriormente (Sperber, 2019, s.p.).

Quando Mierle Ukeles apresentou *Mikva Dreams* na Franklin Furnace Gallery, em Nova York, em 1977, foi a primeira vez que a imersão de uma mulher judia no *mikvah* foi apresentada publicamente. No judaísmo ortodoxo, o *mikvah*⁷ serve para alcançar a pureza ritual após o período menstrual, durante a qual um casal é proibido de ter contato físico. Este ritual também serve como parte do processo de conversão, que une uma pessoa ao povo judeu. Os debates feministas dominantes nos Estados Unidos durante a década de 1970 vinculavam a lei judaica referente à menstruação à visão patriarcal de que o sangue menstrual é impuro, o que levou as feministas a criticarem as leis judaicas de pureza.

Porém, Ukeles o entendia como uma continuação da religião matriarcal ancestral, e estava interessada em resgatar práticas de imersão como rituais de

7 Construída como uma pequena piscina, o *mikvah* é constituído por qualquer coleta natural de água corrente: lago, rio ou mar. Em áreas urbanas, utiliza-se água da chuva coletada pela força da gravidade através de um duto e misturada com água da torneira (Sperber, 2019, s.p.).



Figura 4. Exposição The place to be. Salons als Orte der Emanzipation. Museu Judaico de Viena, 2018. Fonte: Disponível em: <https://www.vienna.at/neue-ausstellung-im-juedischen-museum-wien-rueckt-prominente-salons-in-den-fokus/5803673>. Acesso em: 12 mar. 2025.

empoderamento feminino. Sentada na galeria, ela leu em voz alta um texto que havia escrito, enquanto se cobria com um lençol branco. Em sua performance, Ukeles descreveu a imersão no *mikvah* como um ato de renascimento e um retorno ao Jardim do Éden, exaltando-o como um ritual feminino de conexão interior (Sperber, 2019, s.p.).

Salonnières judias

Dois séculos antes, a partir de 1780, mulheres judias lideravam a cultura dos salões, que ocorriam em Berlim e Viena, quando o espaço doméstico passou a ser local de encontro para um ritual de conversação ao mesmo tempo estético e social, artístico e político, em um período que finalmente parecia não mais ser necessário errar. Os judeus começavam a assimilar e integrar a cultura local, alemão era a língua materna, mal sabiam hebraico - porém as mulheres eram (e seguiram sendo) amplamente excluídas da vida pública.

Para Elke Krasny, em busca de um novo papel na vida fora das estruturas patriarcais, esses salões reuniram resistências feministas que se opunham às noções estabelecidas de papéis normativos de gênero e religião, possibilitando uma emancipação feminina. “A anfitriã, que recebia convidados em sua casa e possibilitava que eles dialogassem uns com os outros, é aqui compreendida como uma curadora de conversas. [...] Ao reunir diversos sujeitos dialogando, o salão encorajava o expressar e o escutar mais que o exibir e o ver” (Krasny, 2019, p. 426).

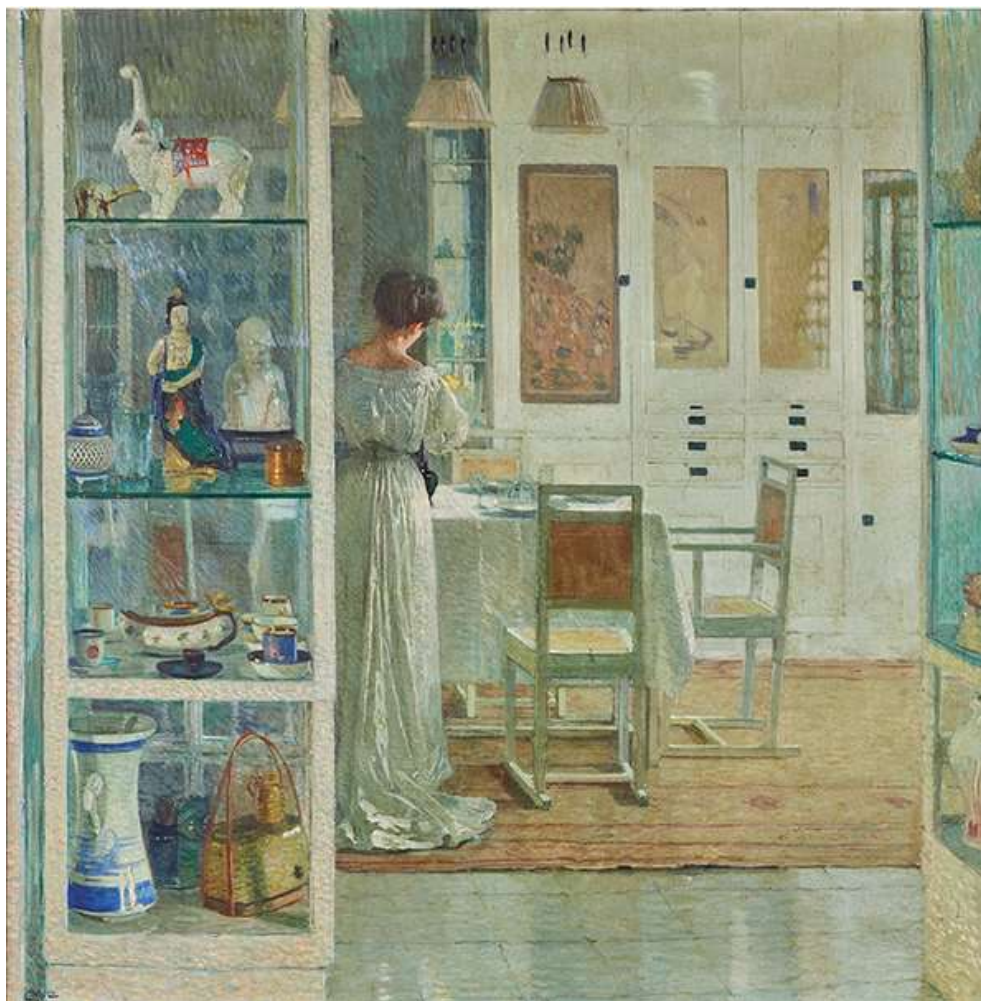


Figura 5. Casa da salonnière Berta Zuckerkandl-Szepts (1864-1945).

Reprodução da obra *White Interior* (1905) de Carl Moll. Fonte: Disponível em: <https://www.barnebys.fr/blog/double-record-pour-un-tableau-de-carl-moll>. Acesso em: 12 mar. 2025.

Em seu livro *Jewish Women and their salons: the power of conversation*, as autoras Emily D. Bilski e Emily Braun partem da reflexão de que atualmente, quando a cultura oral está desvalorizada em favor de uma cultura de imagens, é difícil imaginar as antigas habilidades da réplica e do poder da conversa — a capacidade de divulgar e arbitrar, de moldar consensos, de unir em diálogo aqueles que normalmente não se encontrariam, quando a opinião evoluía por meio de vozes coletivas. “Como resultado, a tradição de sociabilidade igualitária do salão dobrou de importância para as mulheres judias, que tinham de superar não apenas suas diferenças de gênero, mas também religiosas e étnicas” (Bilski; Braun, 2005, p. 2).

Para as autoras, as razões para o fenômeno dos salões são muitas. Privadas da oportunidade de estudar a lei judaica, as filhas judias eram educadas em casa, e

não em escolas de conventos inferiores, como as cristãs, aprendendo música e línguas estrangeiras. “Além da educação doméstica superior, a tradição talmúdica de interpretação hermenêutica — o valor da vida intelectual — permeava o lar e influenciava a propensão da mulher judia ao diálogo e ao debate” (Bilski; Braun, 2005, p. 16). As autoras observam também a antiga função dos judeus como intermediários financeiros (uma das poucas profissões disponíveis para eles à época) e a força de sobreviver por meio da inteligência, negociação e improvisação. “Para uma nação bíblica ‘vagando no exílio’ e considerada ‘sem raízes’ pelos países anfitriões, o salão garantia um domicílio seguro e um senso de pertencimento — um lar próprio” (Bilski; Braun, 2005, p. 16).

Considerações finais

Pesquisar sobre essas *salonnières*, minhas ancestrais, me possibilita transitar os tempos, entrar em contato com uma situação na qual as famílias mistas e a interseccionalidade eram também características da diáspora. Especificamente empreendida por mulheres interessadas em uma sociedade na qual as pessoas eram respeitadas por suas qualidades e singularidades, e não apenas por suas origens.

Penso que a construção desta Comuna Mater se coloca como uma atualização da cultura da *salonnière*, uma curadoria de conversas no contexto contemporâneo a partir da minha identidade cultural judaica, assim como na obra de Mierle Ukeles. Mesmo considerando as diferenças entre nossos dias e a época de ocorrência de seu trabalho, momento de emergência de várias questões já incorporadas pelo campo da arte, além das diferenças entre nossas práticas em si, acredito que a ideia de uma arte de manutenção ainda é potente e atual. Sua abordagem ritualística do *mikvah*, assim como a que busco ao reinventar o *minian*, se propõem a um trabalho interseccional de manutenção da vida, em um contato poroso com questões judaicas, feministas e artísticas contemporâneas.

Referências

- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BILSKI, Emily D.; BRAUN, Emily. **Jewish Women and Their Salons: The Power of Conversation**. New York and New Haven: Yale University Press, 2005.
- BURNS, Charlotte. Transcript #74 On the Ground in L.A. [In other words, Sotheby's](https://www.sothebys.com/en/articles/transcript-74-on-the-ground-in-l-a). 2020. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/transcript-74-on-the-ground-in-l-a>. Acesso em 12 dez. 2024.
- FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal**. São Paulo: Autonomia literária, 2022.

GARCIA, *Carolina Gallo*. Mierle Ukeles entre a arte e o trabalho de manutenção. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/62488>. Acesso em 25 nov.2022. Acesso em: 8 dez. 2025.

GUELLER, Viviane. **Imagem-Experiência**: uma ação poética entre brechas da vida cotidiana. (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

KRASNY, Elke. Reunindo feministas resistentes: curadoria de salões e de jantares. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

SOMMER, Michelle Farias. Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. e o sistema das artes. **Arte & Ensaios**, vol. 28, n. 44, jul.-dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/56431>. Acesso em 02 out. 2024.

SPERBER, David. Mikva Dreams: Judaism, Feminism, and Maintenance in the Art of Mierle Laderman Ukeles. Panorama: **Journal of the Association of Historians of American Art** 5, no. 2 (Fall 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1958>. Disponível em: <https://journalpanorama.org/article/mikva-dreams/> Acesso em: 14 abr. 2025.

WICHMANN, Natalie. Motherhood and art. Where is the solidarity? **Schirnmag**, 2021. Disponível em: https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2021_interview/motherhood_and_art_where_is_the_solidarity/. Acesso em: 20 out. 2022.

Viviane Gueller

É artista visual, jornalista e mãe da Stela. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/Ufrgs com período sanduíche na Universidade de Lisboa/Portugal. Mestre em Artes Visuais na mesma instituição. Foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição (2015). Em 2012, participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo.

E-mail: vigueller@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6078151711974524>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6878-4225>

Gênese e expansão do coletivismo artístico brasileiro no início dos anos 2000¹

Genesis and expansion of Brazilian artistic collectivism in the early 2000s

Pedro Caetano Eboli Nogueira
(IA-Unicamp)

Resumo: O artigo analisa a gênese e a expansão do coletivismo artístico paulistano no início dos anos 2000. Buscamos compreender como as práticas colaborativas, as residências artísticas e as ações ativistas, junto aos movimentos de luta por moradia, configuraram novas relações entre arte e política. A pesquisa baseia-se em documentos, relatos de artistas e bibliografia crítica. Demonstramos de que modo o coletivismo emergente instaurou um campo de ação estética e social que combina experimentação estética e luta por direitos.

Palavras-chave: coletivos artísticos; arte e política; ativismo; ocupações urbanas; lutas por moradia.

Abstract: The article analyses the genesis and expansion of artistic collectivism in São Paulo in the early 2000s. It seeks to understand how collaborative practices, artistic residencies and activist actions, together with housing movements, shaped new relationships between art and politics. The research is based on documents, artists' writings, and critical bibliography. We demonstrate how emerging collectivism established a field of aesthetic and social action that combines aesthetic experimentation with the struggle for rights.

Keywords: art collectives; art and politics; activism; urban occupations; housing struggles.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50779>

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/07416-2.

Gênese do coletivismo artístico paulistano e crítica institucional

O presente artigo aborda o processo de formação e consolidação do coletivismo artístico no Brasil na primeira década dos anos 2000, período em que a emergência de grupos e espaços autônomos redefiniu as relações entre arte, ativismo, política e vida coletiva. Partindo do *Centro de Contracultura de São Paulo* e chegando às experiências artísticas na *Ocupação Prestes Maia*, apontamos como práticas colaborativas, residências artísticas e ações junto a movimentos sociais contribuíram para instaurar novas formas de produção estética e ativismo político. Ao examinar esse percurso, buscamos compreender o modo como os coletivos afirmaram um campo de experimentação estética e política diante de transformações urbanas e tecnológicas do período, muitas vezes tensionando as instituições de arte e cultura.

Ricardo Rosas (2013) e Juliana Monachesi (2006) situam o *Centro de Contracultura de São Paulo*, mantido pela artista Graziela Kunsch, como um dos pontos nodais no processo de gestação e irradiação do coletivismo brasileiro, embora ele tenha durado pouco mais de dois anos. O local aglutinava as funções de moradia, experimentação artística e de exposição, assim como outros espaços artísticos emergentes da época: as três *Orlândias* (RJ, 2001-2003) e o *Rés-do-Chão* (RJ, 2002-2005), *A Menor Casa de Olinda* (PB, 2002-2008) e o *803 e 804* (SC, 2003-2004). Estes espaços eram geridos como modos de investigação artística, de forma similar às experimentações de autoria e formas de grupalidade encetadas pelos coletivos.

Graziela Kunsch inaugura o *Centro de Contracultura* no dia 3 de agosto de 2001, no Bairro da Vila Mariana (SP), dividindo o local com sua própria moradia. O espaço passa a abrigar a biblioteca pessoal da artista, aberta ao público, e logo recebe sua primeira exposição, *Fumaça*. A residência artística, realizada sempre na primeira semana de cada mês, se consolida como a principal atividade da casa, onde os artistas moram e experimentam. A maioria deles acaba trabalhando a partir da própria casa, de modo que as obras permanecem no espaço ou são instaladas em seu entorno. Ao final deste período era realizada uma conversa pública. Kunsch não podia trazer os artistas para São Paulo, mas oferecia as chaves da casa, alguns equipamentos e infraestrutura, além de dividir as tarefas domésticas com eles.

No âmbito do *Itaú Rumos Cultural*, realizado em novembro de 2001, um ciclo de palestras traz artistas do país inteiro para São Paulo. Nesta ocasião, Kunsch conhece pessoas envolvidas na cena emergente de grupos de artistas e espaços independentes de arte no Rio de Janeiro. Deste contato, surge a vontade de destinar a residência artística do *Centro de Contracultura* a grupos de artistas. O espaço promove, assim, intensa circulação e aglutinação de grupos, dos quais podemos destacar *Transição Listrada* (CE), *Atrocidades Maravilhosas* (RJ), *Telephone Colorido* (PB), *EmpreZa* (GO), *GRUPO* (MG), *Laranjas* (RS), *Yomango* (México) e

Urucum (AM). Este último tem uma ideia curiosa para propor coletivamente ao 9º *Salão de Arte da Bahia*, que ocuparia o MAM de Salvador em 2002. Com o intuito de submeter 31 propostas a um edital que aceita apenas 30 artistas, Kunsch e o *Urucum* entram em contato com todos os grupos de artistas que conhecem. Eles então propõem que esses grupos redijam projetos, nomeando os trabalhos como “Rejeitados” e adicionando a seguinte observação: “este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos”.

Várias propostas bem-humoradas e irônicas são enviadas, de modo que o Salão por fim aceita os projetos enviados pelos 31 Rejeitados, resolvendo exibi-los como um dos 30 artistas selecionados. Se toda a proposta já surge marcada pela *crítica institucional*, o aceite se desdobra em uma série de conflitos. Ao final, os *Rejeitados* expõem, na parede a eles destinada, apenas o endereço de um site, onde reúnem críticas ao próprio Salão. Assim, se o encerramento das atividades do *Centro de Contracultura* se dá em 2003, tendo como marco a festa *Demolidora Alvorada*, a esta altura os grupos já estão constituídos em torno de uma espécie de coletivo dos coletivos, os *Rejeitados*, reunidos em uma lista de e-mails que comporta discussões, manifestos, propostas e conceitos.

Alguns documentos em torno da querela do 9º *Salão da Bahia* são exibidos na Casa das Rosas (SP), por ocasião do festival Mídia Tática Brasil (MTB) de 2003. Neste âmbito, MTB reúne vários “grupos de ocupação” - como eram denominados - com atuações correlatas à mídia tática, focados em intervenção urbana, política, mídia independente, festas de rua e videoativismo. A participação dos *Rejeitados* se dá ao lado de outros grupos que posteriormente seriam denominados como coletivos², tais como *Formigueiro*, *A Revolução Não Será Televisionada*, *BijaRi*, *Anomia* e *Metáfora*. Antes mesmo da abertura da mostra, um desentendimento com a cobertura jornalística do SP-TV, noticiário local sediado na Rede Globo, inaugura uma desavença entre mídia formal e mídia tática/ independente. Aqui já podemos localizar um certo *ethos* combativo destes proto-coletivos em relação às instituições, muito embora a própria Casa das Rosas não tenha sido objeto de impasses.

O evento é realizado pelo Centro de Mídia Independente, organização que geria uma plataforma colaborativa por meio da qual são concebidas, ainda em 2003, diversas ações, dentre performances, manifestações, debates e intervenções urbanas. Neste ano, também surge um outro fórum relevante de discussões em torno de coletivos que aos poucos ganha alcance nacional e internacional. O CORO (Colaboradores em Rede e Organizações) consistiu, inicialmente, de um grupo de e-mails do Yahoo. Concebido a partir de um levantamento de iniciativas autônomas realizado pela pesquisadora Flávia Vivacqua³, ele é organizado pelo

2 É importante destacar que o próprio termo “coletivo” ainda não era consensualmente utilizado neste período, sendo o termo “grupo” mais frequente. Conferir nosso estudo a este respeito (Nogueira, 2024).

3 O grupo migraria para o Facebook e, graças ao esforço de Flávia Vivacqua, seria mantido ativo até 2014. Infelizmente as discussões não estão mais disponíveis.

coletivo *Horizonte Nômade*. Neste âmbito, é lançado o *Manifesto Horizonte Nômade*, onde lê-se

A compreensão do coletivo como fortalecimento de objetivos e potenciais, além da dissolução de problemas e divisão de etapas e mão de obra de trabalho, sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global e sua prática na cultura contemporânea. Não se trata de massificação igualitária e utópica, mas igualdade de condições e possibilidades geradoras. É o coletivo que afirma a individualidade e a potencializa em direção a uma relação aberta com o mundo⁴.

Aqui notamos um dos preceitos recorrentes de um certo imaginário das formações coletivistas: a constituição de um coletivo enquanto um conjunto de individualidades que não se deixa massificar. Mas também algumas condições pragmáticas implicadas na constituição deste tipo de grupalidade.

Em abril de 2003 a jornalista Juliana Monachesi escreve para o Caderno Mais!, do jornal Folha de São Paulo, um artigo intitulado “A explosão do a(r)tivismo”, tratando do fenômeno recente da proliferação de coletivos de arte e ativismo, empregando o termo *coletivo* sempre entre aspas. Ela remete estes grupos às estratégias dos Situacionistas e aos artistas políticos que, entre os anos 1960 e 1970, produzem uma cena anti institucional de confronto à Ditadura Militar no Brasil. Embora também mencione grupos sediados em Porto Alegre, Belo Horizonte, Fortaleza e Brasília, o artigo trata mais detidamente de alguns poucos coletivos cariocas e paulistanos.

Esta matéria gera indignação em alguns coletivos paulistanos, que se sentem mal descritos, considerando também que alguns deles são omitidos por Juliana Monachesi. De acordo com André Mesquita (2011) o termo *ativismo* poderia sugerir se tratar de um novo modismo da arte ou movimento artístico, engessando os “campos de interseção entre arte e ativismo e práticas artísticas” (Mesquita, 2011, p. 237). Em suma, o fato de ter sido divulgada pela “grande mídia” faz com que a reportagem promovesse modos de institucionalização e de registro histórico rejeitados pelos coletivos.

No mesmo mês da publicação, os artistas Túlio Tavares, Daniel Lima e Eduardo Verderame organizam o *I Congresso Internacional de A(r)rivismo*, como reação à matéria⁵. O evento satiriza, já em seu nome, a palavra *a(r)tivismo*, tal como redigida na matéria publicada na Folha de São Paulo, transformando-a em *a(r)*

4 Este trecho foi destacado por Flávia Vivacqua, no âmbito do site que se desdobrou do CORO. O site original não está mais disponível, mas parte de seu conteúdo pode ser acessado em um arquivo virtual. O trecho em questão está disponível em: <https://tinyurl.com/5fadm78e>. Acesso em: 06/11/2025.

5 Estavam presentes os coletivos ARNST, *Agruppa*, *After-Ratos*, *A.N.T.I. Cinema*, *Bartolomeu*, *BijaRi*, *Contrafilé*, *CMI*, *Embolex*, *Flesh Nouveau*, *Formigueiro*, *Fumaça*, *Mico*, *MTAW*, *Núcleo Performático Subterrânea*, *Os Menossões*, *Nova Pasta*, *Rejeitados* e *Transição Lustrada*.

rivismo [arrivismo]. Além disso, assume, ironicamente, uma pretensão acadêmica ao se autointitular como um *congresso*. A reunião resultaria em uma publicação distribuída virtualmente, contendo textos que apresentavam algumas das discussões travadas nesta ocasião, cada um deles assinado individualmente. Neste âmbito, a artista Júlia Tavares afirma:

Tamanha vontade de causar impacto e denunciar os paradoxos do sistema capitalista e os rumos da mídia comercial já renderam uma denominação a esses coletivos: artistas. Ironicamente, o nome foi inventado pela própria mídia, após uma matéria publicada no caderno Mais! da Folha de São Paulo no começo de abril deste ano. No entanto, muitos não concordam com tal denominação, e a discussão acerca do “fazer arte ativista” foi um dos temas mais polêmicos no Congresso. No geral, os grupos não têm grandes pretensões políticas nem assumem posicionamento partidário. Sua atuação corre à margem do sistema político e da própria mídia (Lima; Tavares, 2003, pp. 43-44).

Ao longo do evento, também emerge com frequência a crítica a todo tipo de normatização das ações, seja pela mediação institucional, pela inscrição em uma história da arte ou pela adoção de uma linguagem artística determinada. O DJ e produtor musical Eugênio Lima ressalta a importância de manter um diálogo entre estas várias linguagens, evitando subserviência a qualquer uma delas. Esta estratégia constitui, para ele, uma das “poucas possibilidades de se romper com o cerco da institucionalização. O frescor oriundo de tais diálogos podem constituir uma redescoberta do fazer artístico” (Lima & Tavares, 2003, p. 30). Esta crítica às instituições também aparece no questionamento à extinção do coletivo *MICO* - àquela altura reorganizado para compor o *Contrafilé* -, em consequência de sua participação na mostra *Panorama da Arte Brasileira* de 2001 (MAM-SP):

Depois do Panorama, não só perdemos o pé da experiência como ela se empobreceu, porque ser contra ou a favor do circuito da arte tornou-se (por termos nos inserido nele) praticamente a única situação sobre a qual discutíamos. Ser contra e/ou a favor deixou de ser algo intrínseco e diluído no processo de trabalho, para ser coisa separada e independente. Ficamos em cheque (Lima; Tavares, 2003, p. 35).

Este evento favorece uma aproximação entre os coletivos envolvidos, resultando em alguns alinhamentos estratégicos, além de atraírem novos agentes para comporem a recente órbita dos coletivos paulistanos.

A este respeito, destaca-se a aproximação da artista e educadora Fabiane Borges, que já participava do grupo *Catadores de Histórias*. Nos anos subsequentes, Borges se torna uma figura articuladora relevante para aproximar as lutas por moradia ao âmbito deste coletivismo artístico e ativista paulista que se desenvolvia. Este desenvolvimento praticamente se confunde com a trajetória pessoal da artista, que vincula seu envolvimento posterior com as ocupações paulistas à sua participação no *I Congresso Internacional de A(r)rivismo* (Borges, 2010).

Coletivismo artístico e lutas por moradia

No segundo semestre de 2003, um mandato de Reintegração de Posse é movido contra as mais de 500 pessoas do MSTC6 (Movimento dos Sem-Teto do Centro) que habitam a Ocupação Ana Cintra, localizada no centro de São Paulo. Por intermédio do fotógrafo e militante do MSTC Anderson Barbosa, Fabiane Borges participa de algumas vigílias desta ocupação. Assim, ela se aproxima do movimento de luta por moradia, acompanhando de perto algumas das ameaças de despejo e a luta para seus moradores permanecerem nas ocupações.

Imersa neste universo, a artista leva Túlio Tavares para conhecer uma série de ocupações no centro de São Paulo, acreditando que elas oferecem uma potência singular para abrigar algumas das inquietações estéticas e políticas dos coletivos, em contiguidade com as condições materiais e urgências da vida real. Eles finalmente chegam à Ocupação Prestes Maia, a maior ocupação vertical da América Latina, coordenada apenas por mulheres. O edifício de mais de 35 andares tinha sido uma fábrica de tecidos na década de 1950 e se encontrava abandonado havia mais de 20 anos.

Após alguns diálogos com as lideranças locais, Túlio Tavares e Fabiane Borges propõem uma “ocupação na ocupação”. Então, eles lançam, em listas de e-mails e outras redes virtuais de coletivos, o “Convite aberto para participação do ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC - Arte e Cultura contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro”⁷, se declarando como “coletivos que unem arte e política contemporânea”. Trata-se de uma convocatória para coletivos e artistas individuais participarem de uma exposição a ser realizada dentro da Ocupação Prestes Maia entre os dias 13 e 14 de dezembro de 2003. A mostra dispensa uma curadoria, mas a única condição óbvia era o consentimento dos moradores. Dentre os intuitos da exibição mencionados no convite distribuído virtualmente, constam: apresentar à sociedade a importância, inteligência e força da MSTC; interagir com os moradores da ocupação; atrair dinheiro para a ocupação mediante a venda de produtos.

Cerca de 120 artistas e coletivos concebem instalações, objetos conceituais e intervenções, em uma tentativa de diálogo com a realidade da ocupação: uma realidade de exceção, um cotidiano marcado por vigílias, assembleias, passeatas e negociações com os diversos níveis da gestão político-administrativa estatal. Arcando com todos os problemas que este aporte pode ensejar, a exposição evita assumir um viés caritativo e assistencialista, tão comum nas relações entre

6 O MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) é um movimento de luta por moradia com cerca de 50 mil pessoas que ocupa edifícios abandonados em centros urbanos de regiões metropolitanas. O MSTC baseia suas práticas na Constituição Federal que, em seu artigo 6º, determina que a moradia é um direito social. O Estatuto da Cidade (Lei federal 10.257/2001) regulamentaria a Constituição e estabeleceria a função social da propriedade como princípio básico, dando algum amparo legal para a prática da ocupação, ainda que muito frágil.

7 O convite pode ser lido na íntegra em *Domínios do Demasiado* (Borges, 2010, pp 77-78).

artistas e movimentos sociais, mas se baseia em uma proposta de contato com os moradores da ocupação e com a luta por moradia. Também vale destacar que o encontro dos artistas com a ocupação carregava uma vontade de inverter os processos de gentrificação implicados pela presença da arte⁸ e dos artistas em determinadas regiões das cidades.

Existe, é claro, um abismo enorme que divide os moradores, em situação de extrema vulnerabilidade social, e os artistas, em sua maioria intelectualizados, brancos e de classe média/ alta. Como relata Fabiane Borges (2010), as respostas dos artistas são diversas: alguns desistem, acreditando que a arte não tem sentido ali; alguns se perdem pela falta de curadoria e de uma organização centralizada; outros se misturam de tal modo à ocupação que passam a frequentar suas reuniões internas. Mas os trabalhos exibidos exploram um tamanho esboroamento das fronteiras entre arte e vida que

todos que receberam o convite da exposição e foram visitá-la como espectadores, provavelmente sentiram-se frustrados (...). Não se tratava mais da construção de um produto artístico e sim da vivência e transformação de um espaço. Da confluência entre diferentes pensamentos e experiências, e da produção do efêmero (mutabilidade imposta pela interação). O artista transformou-se em agente social através do pensamento estético e em contrapartida tornou-se primordialmente um indivíduo. Agindo e sofrendo a ação. Tornando-se a vida a própria arte (Borges, 2010, pp. 94-95).

Do ponto de vista pragmático, a ACMSTC ficou muito restrita ao meio artístico, ganhando pouquíssimo espaço midiático⁹. Dar visibilidade à ocupação é um dos principais objetivos da mostra, já que um maior prestígio junto à opinião pública contribui para evitar as ações de despejo movidas pelo governo. Em todo caso, como apontam os depoimentos colhidos por Sebastião Oliveira (2012), este pequeno espaço midiático basta para gerar orgulho entre os moradores, tantas vezes estigmatizados por morarem em uma ocupação. Este sentimento ao menos mitiga a atmosfera de conflitos instaurada entre moradores e artistas no final da mostra, que inclusive culmina na expulsão de alguns destes. Se a ACMSTC não ganha tanta visibilidade na opinião pública, no meio da arte ela se torna uma espécie de experimento-modelo das possíveis relações entre arte e movimentos sociais.

Em meio a tudo isso, a psicanalista Suely Rolnik é chamada para coordenar uma edição da hoje extinta revista de arte canadense *Parachute*, destinada

8 Nesta época, circulavam diversas críticas ao projeto *Arte/cidade*, cuja primeira edição havia sido realizada em São Paulo no ano de 1994, mas que, em 1997, resultou na expulsão de diversas famílias pobres de uma região no entorno do Moinho, adjacente à Casa das Caldeiras. Este foi apenas um dos episódios que evidenciou, no final dos anos 1990, os processos de gentrificação ocasionados pela chegada da arte.

9 A ACMSTC foi pauta da coluna assinada por Mônica Bergamo na Folha de São Paulo (14.12.2003), em uma reportagem intitulada "Invadir, ocupar, colorir". O jornal Estado de São Paulo (16.12.2003) publica a reportagem "Uma arte coletiva, pública e com raízes no real", assinada por Maria Hirszman.

a homenagear a cidade de São Paulo, com publicação prevista para o último trimestre de 2004. Entre dezembro de 2003 e abril de 2004, Rolnik¹⁰ realiza entrevistas semanais com diversos membros de coletivos que participaram do ACMSTC. Na compreensão de Fabiane Borges, “essas discussões foram interessantes por propiciar um raro momento de elaboração conceitual sobre nossas próprias ações (...). A qualidade dos encontros superou em muito o artigo em questão” (Borges, 2010, p. 110). O seguinte relato da exposição é publicado na revista:

Foi uma experiência arriscada, subjetiva, assimétrica e política. Foi um encontro de mudar a vida, alterar a realidade, ampliar os estados ordinários de tempo e espaço, promover conexões com outras modalidades de existência (...) “Não é melhor dar cestas básicas do que fazer arte?”, nos perguntou um crítico da Folha de São Paulo. “Qual a sustentabilidade desse projeto?”, perguntaram alguns ongueiros, também observando de longe. Eram questionamentos jogados no campo de forças, que impetuosamente exigiam respostas. Mas não havia respostas, nem controle de nada (...). Disso tudo, esse depoimento é só mais um eco (Rolnik, 2004, p. 2).

Embora o clima de desavenças que marca o final da ACMST tenha ocasionado uma distância temporária entre coletivos e a Ocupação Prestes Maia, a mostra gera uma série de ecos ainda em 2004, para além da publicação na prestigiosa revista de artes canadense. Neste ano, o ecossistema de coletivos paulistas movimenta uma série de eventos institucionais e aproximações com ocupações, acampamentos de sem-terra e comunidades. Dentre eles, Fabiane Borges (2010) destaca *Reverberações* (Ocupação Guapira - Comunas Urbanas; SESCs Vila Mariana e Santo Amaro), *Zona de Ação* (SESC Itaquera), *Arte Contemporânea na Favela do Moinho* (Favela do Moinho) e *Ocupações Imateriais I e II* (sede do MST-SP).

Ativismo midiático e a desocupação da Prestes Maia

Contudo, em julho de 2005 uma nova ameaça de reintegração de posse acaba por precipitar uma segunda atuação dos coletivos junto à Ocupação Prestes Maia, tendo como principais articuladores os artistas Fabiane Borges, Túlio Tavares, Flávia Vivacqua e Mariana Cavalcante. Praticamente na madrugada anterior são produzidos um site, um manifesto e outros materiais de divulgação, mas dessa vez o projeto artístico assume o segundo plano. A estratégia traçada envolvia operar especialmente na mídia impressa, ocupando, não o caderno de cultura ou de artes, mas o caderno de cidade. Deste modo, se crê capaz de deflagrar uma

10 Após esta aproximação, Suely Rolnik se tornaria uma espécie de patrona ideológica e teórica das práticas desenvolvidas pelos coletivos paulistas. Estas práticas, por sua vez, seriam responsáveis, em parte, por uma inflexão teórica no pensamento da autora. De acordo com a autora, o Brasil da segunda metade dos anos 90 teria assistido à emergência de uma “nova geração de artistas que começa a ter expressão pública, organizando-se frequentemente nos assim chamados coletivos” (Rolnik, 2007, p. 103).



Figura 1. Cartazes do evento Integração sem Posse X Reintegração de Posse. Fonte: acervo do autor.

discussão centrada nos direitos à cidade e à habitação e, assim, ajudar a legitimar o movimento perante a opinião pública. A principal tática discursiva é deslocar o termo *invasão* para *ocupação*, uma vez que a ocupação de edifícios ociosos para habitação social estava prevista na Constituição. Desta tática emerge o nome do evento: *Integração sem Posse X Reintegração de Posse*.

O evento tem lugar no sábado dia 2 de julho de 2005, reunindo acadêmicos, artistas, jornalistas, urbanistas e pessoas ligadas aos movimentos por moradia. Contrapor as políticas de gentrificação agora assume o primeiro plano, em uma série de ações independentes cujo objetivo principal é chamar a atenção da imprensa, forjando pautas para uma possível cobertura jornalística. Fabiane Borges relata a profusão de acontecimentos simultâneos que afloram no interior da ocupação e invadem a rua. De acordo com ela, esta espécie de evento-manifestação-happening se dá

panfletando na vizinhança, lançando a campanha de cobrir o prédio com lençóis coloridos, grafitando as fachadas, chamando toda a imprensa, paralisando o trânsito com placas imobiliárias roubadas e ressignificadas, rolando pelas calçadas em performances escandalosas, projetando vídeos nas paredes, ativando grupos culturais da própria ocupação e seu entorno (...). Placas atravessavam a calçada soletrando DIGNIDADE, enquanto o moço encapuzado tocava gaita de palhaço para noiva esbofetada. Uma mulher rolou pela calçada em grunhidos desconexos. O pintor sorriu. A luz

abaixou e uma fumaça amarelada tomou conta do recinto — a líder dos sem-teto gritou de dentro das névoas: “Quem não Luta?” A multidão respondeu: “Tá Morto!” (Borges, 2010, p. 162).

Mas desta vez o evento obtém maior visibilidade e cobertura jornalística¹¹. O fato de o despejo não ocorrer na data prevista, segundo Fabiane Borges, está diretamente relacionado ao papel de resistência que a Ocupação Prestes Maia assume na opinião pública. Algo que pode, em grande parte, se atribuir às atividades artísticas e culturais desenvolvidas em seu interior. Sua repercussão nos circuitos do urbanismo e da arte contemporânea acabam rompendo com a invisibilidade que é tão marcante nas lutas por moradia.

Com a adesão maciça das lideranças do Prestes Maia, um imenso galpão no subsolo do edifício é então destinado à realização de eventos periódicos, sempre aos sábados. Os *Sábados Culturais* passaram a atrair moradores e pessoas de fora da Ocupação para atividades tais como cinema, debates e oficinas artísticas. Os coletivos se envolvem ativamente na organização destes eventos, que aos poucos vão produzindo laços com os moradores da ocupação e frequentadores externos, além de alianças com grupos de Direitos Humanos de Direito à Cidade, como o *Fórum Centro Vivo*.

Em paralelo, é gestada a rede virtual de discussões *Integração sem posse*, que contribui para desdobrar uma intervenção inicialmente concebida para ter um caráter pontual, em uma ação continuada. Diante de um esgotamento dos meios legais para evitar a reintegração de posse, artistas e moradores da ocupação recorrem à ideia de uma “ocupação cultural” como um modo de ao menos adiá-la. São realizados, nesta chave, diversos projetos dentro da Ocupação Prestes Maia entre 2005 e 2007.

Dentre eles, podemos destacar *A Biblioteca Prestes Maia*, concebida por Severino Manoel de Souza, um dos líderes da ocupação. Ele então retoma um projeto implementado na ocupação ainda em 2002, mas destruído pelo fogo no ano seguinte¹². Reiniciada com livros que o próprio Severino coleta pelas ruas, a biblioteca chega a contabilizar um total de 3500 exemplares em fevereiro de 2006, segundo reportagem de Afra Balazina, publicada no jornal Folha de São Paulo no dia 1 de fevereiro de 2006. Mas à medida que o Prestes Maia ganha visibilidade pública, as doações de livros preenchem paulatinamente a biblioteca, que “chegou a um número aproximado de 16 mil livros, segundo seu Severino” (Mesquita, 2011,

11 Destaca-se, a este respeito, a reportagem “A arte questiona o uso do espaço público”, de Luís Brasilino, publicada no caderno Cultura do jornal Brasil de Fato (30.06.2005), onde há inclusive uma convocação para o evento que teria lugar no dia 2 de julho. Também seria publicada a reportagem “Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911”, de Alencar Izidoro, na Folha de São Paulo (14.07.2005).

12 Em 2003, quatro andares do Bloco A sofreram um incêndio, ocasionando a morte de uma criança, cuja mãe havia saído para trabalhar. A causa do fogo não foi identificada, mas suspeitava-se que tenha sido originado por uma vela acesa.

INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRAÇÃO DE POSSE

AÇÃO CULTURAL EM APOIO ÀS 468 FAMÍLIAS AMEAÇADAS DE DESPEJO

A Revolução Não Será Televisionada, artbr, Associação dos Moradores do Prestes Maia, Bijarí, C.O.B.A.I.A, Catadores de Histórias, Centro de Mídia Independente, Cia.Cachorra, Contra-filé, EIA – Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, FLM – Frente de Luta por Moradia, Fórum Centro Vivo, Frente 3 de Fevereiro, Grupo Calango de Teatro, Humanus 2000, Integração Sem Posse, Los Românticos de Cuba, Menossões, MSTC – Movimento Sem Teto do Centro, Nova Pasta, Os Bigodistas, Rádio Xiado, TrancaRUa

ARTE, CULTURA E INFORMAÇÃO NA OCUPAÇÃO PRESTES MAIA

Conheça a Biblioteca Prestes Maia
Participe, traga sua arte, seu apoio
Assine a petição contra o despejo:
www.petitiononline.com/pmaia911/

**Dia 12/02/06, a partir das
11h av. Prestes Maia, 911**



Figura 2. Convite para ação cultural em apoio à Ocupação Prestes Maia. Fonte: acervo do autor.

p. 262). A biblioteca ganha grande simpatia da mídia, passando a significar um dos principais entraves simbólicos às ameaças de reintegração de posse.

Paralelamente às atividades continuadas que movimentam o interior da ocupação, também são realizadas ações estético-políticas nas ruas, com o intuito de trazer visibilidade para as pautas relacionadas aos movimentos de luta por moradia. Elas têm lugar em ocasiões de urgência, especialmente quando há alguma ameaça de despejo, mesmo quando direcionada a outras ocupações. Nestes momentos, intervenções próximas da linguagem performática fazem com que singularidades despontem em meio a uma massa de manifestantes.

Algumas das ações são concebidas especificamente para as urgências e pautas que cada manifestação coloca em marcha, também variando de acordo com os atributos espaciais dos locais onde são realizadas. Outras delas passam a compor uma espécie de repertório tático dos coletivos e artistas, sendo acionadas e reencenadas no interior das manifestações, adaptadas para melhor caberem nos diversos contextos em questão. Neste momento passa a haver, entre os coletivos, uma grande proliferação de estratégias estéticas e políticas, propiciado por um ambiente fecundo de intercâmbios, trocas e colaborações.

Uma destas ocasiões se deu em torno da tentativa de despejo da ocupação Plínio Ramos¹³, prevista para agosto de 2005. Com esta notícia, os coletivos reunidos em torno da Prestes Maia imediatamente formam uma rede de apoio

13 Criada em 2003, ela ocupava um prédio abandonado da rua Plínio Ramos, no centro de São Paulo, onde viviam aproximadamente 80 famílias do MMRC (Movimento de Moradia da Região Centro). A ocupação abrigava uma série de atividades educativas e de lazer para jovens e adultos.



Figura 3. Ação Integração sem Posse X Reintegração de Posse. Fonte: acervo do autor.

àquela ocupação, participando de diversas manifestações e da própria resistência à reintegração. Assim, durante o ato promovido pela FLM (Frente de Luta por Moradia) no dia 8 de agosto, o coletivo *Frente 3 de Fevereiro* organiza uma ação performática. Os participantes vestem roupa preta, contendo as letras da expressão “Justiça Social”. De mãos dadas e alçadas, eles permanecem parados diante do Fórum João Mendes, de onde foi expedida a ordem de reintegração de posse. Após este curto momento de suspensão, em que os manifestantes se tornaram público e participantes desta performance, o ato retomou seu curso.

Contudo, as manifestações não são capazes de reverter as ordens judiciais, de modo que a reintegração de posse seria executada pela polícia no dia 16 de agosto de 2005. Junto a estudantes, os coletivos organizam então uma frente de apoio à ocupação no dia do despejo, que seria de intenso embate. Eles lançam mão de algumas estratégias estéticas baseadas especialmente na palavra escrita, portanto similares a faixas recorrentemente usadas em passeatas. Os coletivos têm como objetivo que estas palavras fossem capturadas nas fotos da mídia e circulassem, produzindo espécies de contradiscursos.

Nesta chave, o *Grupo Risco* produz faixas com as palavras “Justiça” e “Direito à cidade”, instaladas no prédio da ocupação; o coletivo *Dragão de Gravura* faz cartazes com a frase “Integração sem posse X Reintegração de posse”; o

coletivo *BijaRi* fixa lambe-lambes com a definição do termo “Gentrificado”¹⁴; e o *Esqueleto Coletivo* instala lambe-lambes de um executivo portando uma pasta, legendados com “Homens Ignorando”. Placas imobiliárias são apropriadas pelo coletivo *Experiência Imersiva Ambiental*, que espalha suas SPLAC (Salão de Placas Imobiliárias)¹⁵ pela rua. O coletivo *Elefante*, por sua vez, utiliza essas placas para escrever a palavra “Dignidade”. Nos dois casos, os suportes servem ao mesmo tempo como arma simbólica, passíveis de serem proliferadas como imagem, e como empecilhos físicos para a entrada da polícia na ocupação. A ação de despejo é extremamente violenta e os moradores acabam acampando nas ruas, por onde permanecem por três meses.

No dia 24 de agosto os coletivos se articulam com ex-moradores da Plínio Ramos para realizarem um enterro simbólico da ocupação. Vestidos de preto e com suas bocas vendadas, eles carregavam faixas, um caixão e instrumentos musicais, caminhando até a Secretaria de Habitação de São Paulo, que os ignorou. Meses de negociação levam os antigos moradores a aceitarem receber uma bolsa-aluguel de 350 reais mensais durante um ano, destinada apenas às famílias, majoritariamente dispersadas para zonas do subúrbio paulistano.

No último trimestre de 2005 também há algumas manifestações que, embora não estejam diretamente ligadas às ações de despejo contra ocupações, lançam mão de estratégias estético-políticas bem-humoradas, denunciando as políticas de limpeza étnica e classista que coadunam os processos de gentrificação do centro de São Paulo. Podemos compreender a ação *As Higienistas* neste bojo. Ela foi concebida pelo *Projeto Matilha*, convocando interessados a se munirem de produtos de limpeza, permanecendo em frente à prefeitura de São Paulo com trajes brancos e máscaras cirúrgicas. Os participantes carregavam uma faixa onde lê-se “Estão limpando gente”, em alusão direta aos processos de limpeza racial e classista promovidos no centro de São Paulo.

A este respeito também podemos destacar o *escrache*¹⁶ organizado pelo Fórum Centro Vivo e realizado em frente à casa de Andrea Matarazzo, então subprefeito da região central. Lá os manifestantes instalaram uma piscina de lona azul, fizeram piquenique e penduraram cartazes com frases como: — “Em Breve aqui: favela Matarazzo”, “Felicidade é morar no Morumbi”, “Piscinão do

14 A definição que constava no lambe-lambe era a seguinte: “Gentrificação: processo de recuperação e/ ou melhoria de propriedade urbana deteriorada. Realizado pela classe média ou emergente, geralmente resultando na remoção da população de baixa renda”.

15 Esta mesma ação já havia sido realizada em junho do mesmo ano, quando o coletivo, junto a outros 50 artistas, se apropriou de 80 placas imobiliárias encontradas nas ruas de São Paulo e as utilizou como suportes para uma série de trabalhos. Eles seriam expostos na Praça Cornélia e então levados para a Ocupação Prestes Maia.

16 A tática dos escraches surgiu na Argentina em 1995, quando era utilizada para visibilizar e expor a situações desconcertantes pessoas que, embora envolvidos nas políticas de genocídio promovidas pela ditadura, não foram jogadas.

Andrezão”. Logo em seguida, seria realizado o *Cortejo*, organizado pelos coletivos *EIA* e *Tranca Rua*, além de moradores do Prestes Maia. Ele consistiu em uma caminhada carregando velas e trajando preto, em um gesto de luto, com o intuito de questionar as remoções de moradores de rua que precederam a Virada Cultural do mesmo ano.

O ano de 2006 já se inicia com mobilizações na Ocupação Prestes Maia, em um protesto contra a ameaça de despejo deflagrada no dia 7 de fevereiro. Nesta ocasião, o coletivo *Frente 3 de Fevereiro* alça a bandeira *Zumbi somos nós* na fachada da ocupação¹⁷, um modo simbólico para situá-la enquanto uma espécie de “quilombo urbano”. A este respeito, Daniel Lima, em entrevista ao historiador André Mesquita, elucida: “se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada” (Mesquita, 2011, p. 253). Neste mesmo dia, o curador Ricardo Muniz Fernandes envia um texto-poesia para o coletivo, igualmente digno de nota:

Zumbi somos nós. Frase gravada no ar, incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção de ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbi somos nós (Coletivo Frente 3 de Fevereiro, 2007, p. 104)

Na semana seguinte tem lugar o evento intitulado *Integração sem posse X Reintegração de posse - ação cultural em apoio das 468 famílias ameaçadas de despejo*, programado para o dia 12 de fevereiro¹⁸. Nesta ocasião, os coletivos realizam diversas ações estético-políticas que já faziam parte de seu repertório, como é o caso dos lambe-lambes *Gentrificado*, concebidos pelo *BijaRi*. Na rua em frente à Prestes Maia, Mariana Cavalcante veste uma roupa preta colada ao corpo, deixando apenas sua boca e seus olhos aparentes, carregando uma faixa preta, onde lê-se, em branco: “Quem representa o povo?”. Esta frase, que dá nome à performance¹⁹, surge quando o então prefeito José Serra, em resposta

17 Uma foto da fachada do edifício, com a bandeira Zumbi somos nós, ilustra a reportagem “Para quem não tem teto, a ocupação”, de Juliana Rocha, publicada no *Jornal do Brasil*, 8 fev. 2006. Ela relata as manifestações realizadas nesta ocasião, mas atribui a bandeira às “famílias obrigadas a desocupar este prédio”.

18 No dia previsto para a ação despejo seria publicado, na Folha de São Paulo, 12 fev. 2006, o texto “Revitalizar sem segregar: o direito à cidade”, onde Aziz Ab’saber, Maria Rita Kehl e Pádua Fernandes fazem um apelo “ao prefeito Kassab para que inicie sua administração com um gesto que marcará de modo positivo a cidade”, legalizando a Ocupação Prestes Maia.

19 Conferir, a este respeito, o curta-metragem de 2006 “Quem representa o povo?”, que trata da versão da performance realizada na Prefeitura de São Paulo, em novembro de 2005, durante o EIA (Experiência Imersiva Ambiental). Ele é atribuído a Gira, o pseudônimo de Mariana Cavalcanti. <https://tinyurl.com/yy85v3df>. Acesso em: 6 nov. 2025.

a uma manifestação organizada pela FLM em julho de 2005, afirma que ela não representa o povo. Em outubro, a mesma resposta seria dada pelo subprefeito Andrea Matarazzo por ocasião do *escrache* realizado em frente à sua casa, e em novembro pelo então governador Geraldo Alckmin, quando a UMM (União dos Movimentos por Moradia) se reuniu no Palácio do Governo para uma manifestação.

No mesmo dia 12 de fevereiro, o grupo *Cia. Cachorra* instala uma placa em frente à ocupação, onde lê-se “Zona de Poesia Árida”. A frase surgiu durante uma oficina realizada com estudantes na biblioteca Oswald de Andrade, em que um passeio pelo centro de São Paulo revelou para eles a aridez do lugar, que por outro lado não deixa de secretar poesia. Destas reflexões emerge esta frase curiosa, transposta para o contexto da ocupação. Além de estampado em placas e na calçada em frente à Prestes Maia, o mote também inspira algumas ações do grupo no local. Fabiana Prado, integrante do *Cia. Cachorra*²⁰, em entrevista concedida a André Mesquita, faz o seguinte relato:

Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma *Zona de Poesia Árida*, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra (...). Plantamos uma árvore na frente do prédio como símbolo de uma ação mais afetiva. Fizemos um canteiro para a muda e, ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase “programa de irrigação poética”. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem (Mesquita, 2008, p. 406).

O ano de 2006 também é marcado por importantes iniciativas continuadas no âmbito da ocupação, dentre as quais destaca-se a *Escola Popular Prestes Maia*. De acordo com a reportagem “Uma escola contra a estupidez”, escrita por Marcelo Rodrigues e publicada no Caderno Cultura do jornal *Brasil de Fato* (23.03.2006), a escola é concebida para abrigar uma série de atividades educativas. Dentre elas, o texto destaca as práticas de desenho, fotografia, performance, reciclagem, hip hop e informática, além da alfabetização de adultos e da conscientização em temas como a gravidez e os direitos dos cidadãos. Neste âmbito, é concebido o *Cineclube de Documentários Brasileiros*, em que os artistas Graziela Kunsch e Cristian Cancino não apenas exibem e discutem documentários, mas estimulam os participantes a produzirem-nos.

A IX Bienal de Havana daquele ano tem como mote as “Dinâmicas da Cultura Urbana”, o que leva a curadora cubana Ibis Hernández Abascal a selecionar 13 coletivos paulistanos²¹. Mas a falta de verba para a viagem e a oportunidade

20 Conferir, a respeito do grupo *Cia. Cachorra*, o blog <https://tinyurl.com/4t2e8mya>. Acesso em: 6 nov. 2025.

21 Tratava-se dos coletivos *A Revolução Não Será Televisada*, *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cia. Cachorra*, *Cobaia*, *Contra-Filé*, *Coringa*, *Experiência Imersiva Ambiental*, *Elefante*, *Esqueleto Coletivo*,

de trazer visibilidade para a ocupação²² acaba resultando em uma solução inusitada: relatos, reflexões e notícias de ações realizadas no Prestes Maia seriam periodicamente enviados por fax para uma sala em Havana. Cada coletivo teria uma bobina de fax para usar, como um modo de driblar a centralização da curadoria, ao mesmo tempo não abdicando de realizar algo como uma ação direta na ocupação. Nesta ocasião, os coletivos convidados organizam uma exposição na *Galeria Vitrine*²³. Contudo, por problemas na conexão, a máquina de fax em Havana não recebe nada durante a abertura e acaba sendo retirada da exposição, de modo que a sala fica vazia.

O período que se sucedeu à exposição *Território São Paulo* marca um arrefecimento gradativo na participação dos artistas junto ao Prestes Maia. Aos poucos, os *Sábados Culturais* perdem o engajamento dos artistas e, à medida que o despejo parece cada vez mais remoto, os moradores também se distanciam. Neste contexto, uma negociação entre as lideranças da ocupação e a prefeitura de São Paulo decide pela concessão de bolsas-aluguéis para que as famílias possam arcar com outros espaços enquanto um prédio destinado a elas era construído. Assim, a ocupação seria pacificamente desocupada. De acordo com Fabiane Borges,

Esse prédio-prometido era mais uma obra de prédios populares, com taxas baratas, pagamento mensais, que grande parte dos moradores da Ocupação Prestes Maia não conseguiria pagar. Muitos estavam felizes pela possibilidade de ter um apartamento, e pelo fato de enfim ter uma casa própria para poderem ter sua vida de trabalhadores com casa. Outros sabiam que isso era a grande ilusão, mas não tinham opção (Borges, 2010, p. 204).

Referências

AB'SABER, Aziz; KEHL, Maria Rita & FERNANDES, Pádua. Revitalizar sem segregar: o direito à cidade. **Folha de São Paulo**, Opinião, n.p., 12 fev. 2006.

BALAZINA, Afra. Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, n.p. 01 fev. 2006.

BÉRGAMO, Mônica. Invadir, ocupar, colorir. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, n.p., 14 dez. 2003.

BORGES, Fabiane. **Domínios do demasiado**. São Paulo: Hucitec, 2010.

Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e TrancaRua.

22 A este respeito, conferir a reportagem "Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax", de Gabriela Longman, publicada na Folha de São Paulo (27 mar. 2006).

23 Espaço de arte no interior da Ocupação Prestes Maia, fundada para abrigar a mostra inaugural Território São Paulo, exibida entre os dias 31 de março e 30 de abril de 2006.

BRASILINO, Luís. A arte questiona o uso do espaço público. **Jornal Brasil de Fato**, caderno Cultura, p. 16, 30 jun. a 6 jul 2005.

COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**. Cartografias do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Vai/ prefeitura de São Paulo, 2007.

HIRSZMAN, Maria. Uma arte coletiva, pública e com raízes no real. **Jornal Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. D10, 16 dez. 2003.

LIMA, Daniel & TAVARES, Tulio. **Anais do I Congresso Nacional de Ar(r)ivismo**. São Paulo: [publicação independente], 2003.

LONGMAN, Gabriela. Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax. **Folha de São Paulo**, Acontece, n.p., 27 mar. 2006.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume editora, 2011.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

MONACHESI, Juliana. **Coletivos ganham vulto nos anos 2000**. Folha de São Paulo, Folha Ilustríssima, n.p., 06 dez. 2006.

NETO, Sebastião de Oliveira. **Situação Prestes Maia**: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - FFLCH, USP, São Paulo, 2012.

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. Da gênese à institucionalização do coletivismo artístico brasileiro: um estudo da exposição Zona de Poesia Árida. **Revista Art & Sensorium**, Curitiba, v. 11, n. 2, p. 01-22, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/9006>. Acesso em: 28 dez. 2025.

ROCHA, Juliana. Para quem não tem teto, a ocupação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, País, p. A2, 08 fev. 2006.

RODRIGUES, Marcelo Neto. Uma escola contra a estupidez. **Jornal Brasil de Fato**, São Paulo, Cultura, p. 16, 23 mar. – 29 mar. 2006.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. In: Comissão de Direitos Humanos do CRP-RJ (Org.). **Direitos humanos**: O que temos a ver com isso? Rio de Janeiro: CRP/ RJ, 1ª ed, 2007. p. 113-118.

ROLNIK, Suely. Urgence: contra-filé, Lucas Bambozzi et Ricardo Rosas. **Parachute Magazine**, Montréal, v. 1, n. 116, pp. 105-123, 2004.

ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 2, n. 2, n.p., 2013.

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Professor, crítico e curador de arte. É graduado em Desenho Industrial (UFRJ, 2009-2014), também obtendo formação teórico-prática na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2009-2011). Com pesquisa sobre as interfaces entre urbanismo tático e intervenções urbanas, concluiu o mestrado em Artes e Design (PUC-Rio, 2015-2017). No doutorado (PUC-Rio, 2017-2021), investigou as relações entre arte, política e movimentos sociais no Brasil contemporâneo. Atualmente, desenvolve uma pesquisa de pós-doutorado em torno das relações entre arte, política e identidades no cinema de Eduardo Coutinho, junto ao Instituto de Artes da Unicamp, com Bolsa FAPESP.

E-mail: pceboli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4248026791173033>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>

¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza: trincheiras do visível

What else could we talk about? Cleaning: trenches of visible

Bárbara Mol
(EBA-UFG)

Resumo: A obra de arte *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, da artista mexicana Teresa Margolles, instiga esta crítica de arte que tenta compreender a proposta efêmera e pública realizada no contexto da Bienal de Veneza (2009). Em um convite aberto à reflexão, esta escrita organiza as angústias e os êxtases desde o mundo da arte contemporânea aos gestos dos sujeitos no mundo das experiências sociais em meio ao lastro da violência. Para tanto, articulamos uma multiplicidade de vozes como as de Margolles, Medina, Mondzain, Bauman, Danto, com as quais acreditamos tornar mais evidentes as práticas de uma singular micropolítica onde atuam os fatos de arte e a moral do artista.

Palavras-chave: arte contemporânea; crítica de arte; postura do artista; Teresa Margolles; violência.

Abstract: The artwork *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza* (What else could we talk about? Cleanliness) by Mexican artist Teresa Margolles inspires this art critique, which attempts to understand the ephemeral and public proposal presented in the context of the Venice Biennale (2009). In an open invitation to reflection, this paper organizes the anxieties and ecstasies of the contemporary art world with the gestures of subjects in the world of social experiences amid the ballast of violence. To this end, we articulate a multiplicity of voices such as those of Margolles, Medina, Mondzain, Szyborska, Bauman, and Danto, with which we believe we can make more evident the practices of a singular micro-politics where art facts and the artist's morality come into play.

Keywords: contemporary art; art criticism; artist's morality; Teresa Margolles; violence.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50089>

Agora, se as telas são suporte, também o sangue o é, é o suporte do que restou de uma vida

Teresa Margolles

As imagens aumentam ou diminuem nossa potência de agir?

Marie José Mondzain

A obra de arte tende a divergências. Na busca por compreendê-las, uma série de reflexões desencadeiam apetites atraentes aos mais diferentes olhares. É porque a obra de arte dispõe ao olhar alguma coisa que causa espanto, alguma coisa muda e íntima. Por meio de seus atributos, a obra de arte demanda algo sensível daquilo que co-responde (a) o mundo que a rodeia. Determinadas vezes, é entre formas de pensamentos históricos, sociológicos, filosóficos que aprendemos a organizar tais sensibilidades. E, por que não, sentimentalidades? Determinadas vezes, é entre formas de imagens da literatura, das vozes dos artistas e com as oralidades poéticas de toda sorte que aprendemos a pacificar algo daqueles apetites frente à cacofônica contemporânea.



Figura 1: Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <https://universes.art/venice-biennale/2009/tour/mexico/03-margolles>. Acesso em 16 de set. 2025.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? é o que se escuta em meio ao ruído atual que enseja abafar os ecos do porte da artista Teresa Margolles, cuja questão permanece em aberto diante dos inúmeros fatos limites em seu contexto social mexicano. Sem recorrer ainda ao conjunto de imagens¹ que dão corpo a esse título e, demorando-me nesse enunciado escrito na língua materna da artista, algo convoca uma multiplicidade na interrogação, indiciada pelo plural, mas oculta na sentença.

A presença dissimulada do pronome nós – domínio *feito de inclusão, aceitação e confirmação* (Bauman, 2012, p.47), segundo a observação de Bauman (2012) –, deixa já visível no título uma lacuna abandonada, um “nós” em espera, talvez por um público, cuja indeterminação não seria motivo para se manter o silêncio frente aos problemas sociais como a violência.

Como se esse vazio, do qual a artista trata, não pudesse ser evitado pela arte, pelos artistas, pela sociedade que, obviamente, poderia, sim, falar de várias outras coisas, mas prefere não. Porque falar de outro assunto seria orientar o visível para outra direção, cujos sentidos não demonstrariam esse “nós” acossado.

Para aquele, muito ou pouco habituado com os tempos e os espaços contemporâneos da arte, para aqueles familiarizados ou não acostumados com o contexto social dessa artista, é importante atentar para o peso de suas palavras, para suas intenções, do mesmo modo que a artista atenta para o peso do destino de seu país – território de conflitos entre narcotraficantes, militares, policiais, envolvidos em execuções, decapitações e tiroteios –, o qual remonta uma situação comparável a zonas de guerra civil. É com aquela urgente afirmação e, concomitantemente, dúvida premente, antecipadas por um sinal gráfico, em sua dupla orientação e direção², que se estabelece um diálogo com a proposta artística e com um sentimento de incerteza declarada por Margolles:

Como conviver e produzir numa situação tão problemática? Essa é a pergunta que me faço sempre: como produzir dentro dessa situação de conflito e conseguir um resultado que discuta e transforme esse ambiente na beleza que se pode chamar de arte? Como ter um produto e falar de arte a partir disso? (Margolles, 2014).

Em uma entrevista concedida à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), de Recife, em 2014, Margolles estrutura uma espécie de angústia e mostra uma postura que compartilha sua incerteza construtora de um processo de pensamento e de criação. Citar a artista desde o início é, em alguma medida, trazer à luz a atitude de Margolles de tomar a palavra, perante o material com o qual trabalha: produto

1 É por meio de um conjunto de imagens que a pesquisadora conheceu a proposta de Margolles, realizada em 2009, especificamente por registros em fotografias, vídeos, entrevistas e pelo catálogo de exposição.

2 A orientação e direção dos sinais de interrogação, simbolicamente, indicam uma interpretação geográfica, que inclui o México no hemisfério Norte; e por uma interpretação histórica, que o inclui na América Latina; território americano tão perto e tão longe do primeiro mundo.



Figura 2. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, 2009. Fonte: <https://www.peterkilchmann.com/exhibitions/101-53rd-venice-biennale-what-else-could-we-talk-about-mexican-pavilion-venice/>. Acesso em 16 set. 2025.

formatado em um ambiente de silenciamentos, áreas de conflito das quais a artista extrai suas consistências imagéticas.

Dentre as operações extremas de recolher, *in loco*, resíduos materiais da violência, no perímetro urbano de cidades afetadas³ pelos cartéis de drogas – onde se acumulam estilhaços de cacos de vidro oriundos de tiroteios, até vestígios de sangue de pessoas assassinadas –, passando por testemunhos dos familiares das vítimas, pelo registro das mensagens de narcotraficantes, deixadas nas cenas de crime e pelas páginas de jornais sensacionalistas, Margolles mantém a produção de fotografias, joias, cartões, tecidos bordados, bandeiras, vídeos e ações, dentre outros meios

Convidada para representar o Pavilhão do México na 53ª Bienal de Veneza – *Fazer Mundos*, de 2009, Teresa Margolles apresentou algumas dessas operações, expondo o seu país ao olhar dos outros, de uma obscura ótica. Com a curadoria do historiador de arte mexicano Cuauhtémoc Medina (1965-), importante mediador dos trabalhos de artistas da América Latina, Margolles realizou uma série de trabalhos como *Mesa*, *Bandera*, *Ajuste de cuentas*, *Sangre recuperada*,

3 Por exemplo, Juárez, cidade que faz fronteira com os EUA; Culiacán, cidade de nascimento de Margolles e onde se encontra um dos maiores cartéis de drogas do México.

*Narcomantas, Sonidos de muerte e Limpieza*⁴, instalada no Palácio Rota Ivancich. Este espaço palacial é um prédio do século XVI, com restrições de conservação e manejo, cuja ambiência austera e decadente colaboraram para intensificar os efeitos dos diferentes elementos expostos, enquanto instantes de uma mesma imagem incorporada.

Após a questão-título, esses nomes aparecem, especificando a ação da artista, como vestígios de uma mesma investigação começada nos anos de 1990⁵, quando Margolles entra em contato corporal com a morte. Nesse período, a artista criou um coletivo de artistas chamado SEMEFO⁶ – sigla inspirada na instituição Serviço Médico Forense da Cidade do México, onde também estudou – cujas experiências em arte partiam do interesse sobre as fases do corpo morto, de origem animal e humana, utilizando materiais orgânicos, como gordura e fluidos corporais, desde o interior do necrotério, sendo obtidos com ou sem permissão legal. Posto isto, esta análise se detém a um desses trabalhos expostos em 2009: *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*.

Com restritos traços retinianos, essa ação envolve uma pessoa – que não se conhece – em uma sala vazia, um esfregão, um balde vermelho de plástico com um líquido indeterminado. No palácio desabitado, observa-se que alguém utiliza esses materiais, pelo menos uma vez ao dia, para fazer a limpeza dos espaços.

A cena permaneceu em construção, assim, durante os seis meses de exposição, nos quais aquele conteúdo foi continuamente espalhado pelo piso veneziano a ponto de impregnar uma fina e quase transparente camada.

A princípio, visualmente, nada neste gesto destoa de uma prática conhecida de limpar e, independente de se estar mais ou menos inteirado da trajetória da artista mexicana, parasitar aquela sala não seria suficiente para o espectador, assim como não o seria perquirir as imagens fotográficas dessa ação, de maneira que qualquer informação adicional precisaria ser sentida pelo público e, portanto, necessária para o sentido geral da obra. Porque, caso contrário, o que mais se poderia compreender frente a esse gesto?⁷

4 Esses trabalhos foram expostos no Pavilhão, enquanto outras ações foram realizadas extramuros, como *Embajada, Preparación de Sangre recuperada, Preparación de Sonidos de muerte, Paseo de las joyas, Tarjetas para picar cocaína, Bordado, Intervención pública con Bandera, Bandera sumergida, Bandera flotando, Escurrido, Bandera arrastada*. Todos esses trabalhos mantêm uma relação literal com a forma com que aparecem, sempre introduzidos pelo título principal.

5 Com mais de 20 anos de carreira, a primeira exposição individual de Margolles foi em 1997, em Madri, intitulada *Cadáveres*.

6 O grupo contava com os artistas Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta e Carlos López Orozco, ligados à Universidade Nacional Autônoma de México. SEMEFO participou de algumas exposições em museus mexicanos como o Museu de Arte Carrillo Gil, o Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, o Museu Rufino Tamayo.

7 Talvez, especulando, poder-se-ia cogitar sobre a condição de trabalho de pessoas saídas de seus países, menos desenvolvidos, para países estrangeiros do “primeiro mundo”, sabendo que os mexicanos são grande parte da força trabalhadora imigrante nos EUA, por exemplo.

Em uma cidade como Veneza, permeada de canais, a propósito, considerar a água poderia ser uma chave. Afinal, por mais que alguns digam que a arte não compensa, ela pensa e ensina a pensar, no meio do caminho entre as coisas e os sonhos, como diria Marie-José Mondzain (2017), filósofa argelina radicada na França.

Assim, será preciso saber da origem do que se mantém reservado no balde – descrita então na ficha técnica da obra – para entender que aquele brilho efêmero no chão do Palácio é oriundo de um composto de água e sangue, substância verídica de pessoas assassinadas no México. Essa substância usada como material de limpeza da sala, por um labor diário, transgride algumas condições básicas da água, a saber, ser inodora, insípida e transparente. Três atributos violados pela artista que elabora sua forma mantendo apenas uma das características singular de todo líquido: seu comportamento irregular.

Essa instabilidade habita, em partes, a situação instaurada por Margolles, pois não se sabe se aquele chão corre o risco de ser tingido, nem se aquele piso, sobre o qual o público anda, está contaminado por um sangue cuja origem espanta.

Desobediente ao senso comum, a artista propõe uma obra de arte que exige mais do que um pacto de credibilidade com o espectador, demanda a sua vulnerabilidade – tanto daquele que pôde estar lá em Veneza como dos que conheceram e irão conhecer a obra por fotografias e vídeos. Dessa forma, é preciso confiar que, não é porque, no atual estágio da arte contemporânea, se pode fazer arte com qualquer coisa que basta qualquer coisa para fazer arte, como comenta o crítico de arte Thierry de Duve (2012, p. 247).

É preciso confiar que esse *qualquer coisa* – referente aos modos de apresentação e uso dos mais imprevistos meios e temas – é considerado uma marca desse paradigma que autoriza e legitima artistas a exercitarem inimagináveis imagens, objetos, acontecimentos, evidenciando um período histórico cuja postura singular de cada artista torna-se tão relevante quanto sua obra. Então, se tudo está liberado, cabe à artista a decisão autárquica de usar ou não certos sinais/objetos, de apresentar ou não certas visibilidades e sonoridades, por uma conduta que recai sobre a coerência interna-externa de seu trabalho, vinculadas à carreira artística, à plasticidade com a qual a artista dobra a normatização das coisas, inventando-se a cada instante, também, através de uma trajetória pública.

É em nome desse interesse, sob essas estruturas, que busco olhar *Limpieza*. Se a obra provém da decisão de Margolles de manipular uma coisa orgânica como elemento estético, algo abjeto como objeto, ela demonstra a transitividade assumida para esse fluido-forma e, com isso, a artista faz a substância deslizar de uma camada para outra na esfera do social, de uma camada para a outra na esfera da arte contemporânea.

A maneira com que a artista – inquieta e não satisfeita com certa visibilidade dada pelas páginas de jornal mexicano, pela televisão e rádio internacional ou local – transfigura um fato diário em uma realização pontiaguda, contrasta com

o realizado por outros dispositivos históricos, jurídicos, econômicos, em especial, pelos meios de comunicação que não raro se referem ao humano de modo banal e cruel, seja por manipulação de imagens e legendas, seja pela alta fugacidade com que sobrepõem acontecimentos, sobrepondo, conjuntamente, o leitor já impossibilitado de sentir cada fato em sua circunstância. No final das contas, talvez nenhuma explicação racional, lógica e estatística da violência seja suficiente quando desacompanhada de medidas diretas de mudança e efetivas implicações de justiça em prol da dignidade humana, por uma empresa política abrangente e responsável. O que, de algum modo, justifica a busca por um específico saber de dinâmicas erigidas sob outra forma de gestão e racionalidade, uma que possa mexer nas normas e deslocar valores.

Toda essa sensação de movimento e transfiguração aciona o pensamento filosófico analítico de Arthur Danto, em sua obra *A transfiguração do lugar-comum* (2005), livro que discute o modo como os objetos banais tornam-se arte e as provocações que daí surgem. O título fala em transfiguração daquilo sem valor artístico convencional que, por meio dos gestos e das experiências transgressoras de artistas, “simplesmente” deslocaram um objeto qualquer de um ambiente cotidiano, comercial e banal para um ambiente em que o olhar praticado espera ver algo qualificado como arte. Os casos mais notórios são o urinol de Marcel Duchamp (1917), que apesar de assinado e datado tal qual uma pintura tradicional, é um objeto da indústria sem qualquer relação de valor com uma obra de arte para sua época. Outro exemplo, repetido por Danto, são as caixas de sabão em pó *Brillo*⁸, de Andy Warhol, expostas em 1964. Nessa investigação, o autor se esforça para esclarecer os motivos que levariam um objeto a ocupar um lugar na arte e um outro idêntico, em sua estrutura e aparência, ocupar um lugar comum, de modo que, se esses específicos critérios se embaralham, como distingui-los? Segundo a reflexão de Danto:

Aprender a distinguir entre aparência e realidade é uma experiência de outra ordem, um pouco mais filosófica do que a de aprender a distinguir entre carne de porco e carne de vaca ou entre homem e mulher, e somos obrigados a fazer um esforço para esclarecer as coisas, tanto mais que distinguir entre aparência e realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real (Danto, 2005, p. 52).

Sabe-se que o filósofo elenca alguns exemplos muito menos controversos do que os objetos com os quais Teresa Margolles decididamente trabalha, uma vez que o argumento da transfiguração se baseia em objetos idênticos de diferentes *status*, que “precisam” de um pensamento que os diferencie. Em consideração a isso, antes de tomá-los como universos não convergentes, é necessário salientar

⁸ Andy Warhol expõe na galeria essas caixas de sabão em pó da época idênticas às vendidas em supermercados norte-americanos. O que leva Danto a perguntar por que as caixas de supermercado não são arte e quais considerações devem ser relevantes para pontuar essas diferenças.

que esse feixe de pensamento de Danto foi produzido em uma época de inúmeros fenômenos artísticos radicais, até então não vistos em grandes exposições de arte. Assim, por essa via, ele pôde argumentar que a arte chegou a um momento de sua experiência em que o espectador perde muito, caso ainda se apoie, exclusivamente, nas propriedades visuais de um objeto para o identificar e julgar artisticamente ou não.

Essa abordagem demonstra que existe arte mesmo quando não se contenta com a aparência manifestada, já que ela não é capaz de ser, restritamente, o fator de discernimento e, portanto, abre um lugar, no tecido das percepções, para o conceito no artístico, no sentido de elucidar as possibilidades dos recentes objetos em arte. Danto afirma que, a partir de certas obras, ultrapassado o limite sensorial, o apreciador de arte aprende a ser alguém capaz de identificar as especificidades de cada coisa por uma cadeia de raciocínios e análises das situações, não sendo mais aquele ser preso na caverna de Platão, escravo das sombras, cuja acessibilidade ao mundo se reduz a cópias de uma verdade fora e distante dali.

Afinal, nada é totalmente indiscernível e transparente, especialmente quando se sabe que certa coisa está em um contexto de arte, em um determinado tempo. E, a partir daí, espera-se dela mais do que um mero objeto poderia oferecer, pois a arte construiu historicamente um sistema próprio de objetos e signos, transformados pelas operações e situações poéticas em exemplares sobrepujantes de sentidos, conceitos e ambiguidades.

As considerações expostas por Danto pontuam a necessária busca por outros motivos e argumentos que nos indiquem mais claramente essa transfiguração, esses motivos racionais que, na verdade, não agem sobre a figura, mas diretamente sobre o como se relacionar com o conceito de arte, com o tempo histórico, com o contexto e as referências que compõem esse conjunto. De modo que isso permitiria estabelecer critérios de discernimento e significação, de modo geral, a relação mesma entre o sujeito e o objeto de estudo. Segundo Danto (2005, p. 297), a “transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte”, já que o *gesto do artista* é observado como um *ato filosófico*.

Posto isso, seria interessante zelar, sob os alertas de Arthur Danto, pela imbricada relação entre o sujeito, a obra e seu substrato material (relação não é redução), através da qual se desembaraçam os fios sensoriais, conceituais e simbólicos. Pois, parece-me, que a condição aguda de *Limpieza* é atributo das tensões e contradições sem as quais, talvez, não se produziria tamanha tremulação. Um deslocamento sem o qual não se faria qualquer espécie de arrumação das certezas e posturas.

Ao narrar seu processo de trabalho, Margolles conta que caminha pelas ruas de certas cidades, onde ocorreram conflitos violentos, para “ver quais foram as marcas que este fato deixou nela; ver suas feridas.” (Margolles, 2009, p. 86,

tradução nossa). E, então, a partir dessa posição observadora, pega aquilo que foi esquecido, ignorado; aquilo que vai se tornando resto. Nas constantes buscas por evidências dessa violência anunciada, a artista fala que *Limpieza* partiu de uma pergunta: quem limpa o sangue do assassinado? Quando uma pessoa é assassinada e deixa seu sangue na cidade talvez a família ou os vizinhos encarreguem-se desse peso, mas quando são mil, quando são seis mil, quem limpa o sangue da cidade?

É preciso fazer coro à atitude da artista à procura de mais indícios e seguir os passos de seu *ato filosófico*, assim como também formular proposições, como elaborou o artista conceitual Joseph Kosuth, em *A arte depois da filosofia* (1969), que defendia a função da arte de propor questões, ideias, perguntas, por meio do diferente trabalho com a visibilidade. Isto é, defendia uma nova definição de arte, feita pelos artistas da época, equivalente à nova linguagem conceitual em experimentação, oposta aos encantos da visualidade de um Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, e presentes na longa tradição pictural que Kosuth, daquela arte contemporânea, queria superar. Para tanto, será proveitoso dar forma a certas perguntas: a visibilidade do problema da violência estaria condicionada pela inserção de um elemento orgânico? Caso o sangue fosse recriado, química e artificialmente, o peso do discurso estaria em risco? Mudar a materialidade artística é mudar os sentidos da obra?

Em *Limpieza*, a artista poderia falar e mostrar ele usando um composto artificial, mas jamaisalaria do mesmo modo, jamais com o mesmo alcance, porque *aquele que fala cifra seu pensamento* (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 27), porque o pensamento já não pode se manter o mesmo quando é convertido por outro código, quando é outra forma que faz falar. Assim, o que é aparência não pode se distinguir da realidade, justamente porque não se trata de um sangue cenográfico que substituiria o sangue derivado de um assassinato. Nessa obra, o sangue não imita o sangue, ele opera um pensamento enquanto suporte vivo que é, permite ver o que ficou, ou melhor, o que resistiu àquela intensidade, o que passou por processos de perda e, desse modo, o preparado diluído, literalmente, perde algo de sua densidade, mas não de sua presença.

Portanto, o grau de concentração do trabalho não está em seu volume, somente; além da aparência, existem as informações técnicas, o título; está também antes dele, em um estágio intuitivo, quando se dá a ação de derramar aquela água e, de fato, limpar a sala. Um dos processos elaborados para essa peça é descrito pela artista:

Leio o jornal e me informo do lugar exato do crime. Uma vez que é levantado o corpo e se fez a perícia própria da lei, se limpa (meus colaboradores e eu) a zona onde contém sangue com as telas umedecidas. Absorve-se. Depois, a tela é seca; uma vez seca, se transporta ao lugar onde será a exposição e aí, com a água local, se volta a hidratar. Com essa mistura, se limpa o piso (Margolles, 2009, p. 90, tradução nossa).

Dessa forma, se a água estava lá, contida em baldes, é porque alguém a recolheu, indiretamente, olhou para aquele decomposto da cidade, alguém o reclamou e reconheceu aí uma espécie de meio. Da náusea ao encontro com a crueza que faz parte desse trabalho, que afeta e contamina – mesmo de longe, mediado por leituras, fotografias e registros videográficos – passa-se por uma intensa sensibilização de uma problemática social, bem como encontra-se uma tomada de decisão artística. Intensidade que afeta porque, de maneira efetiva, Margolles inclui uma prova da violência que, depois de seus processos, se torna um precário rastro; atitude que escuta o que os restos dizem e os faz infiltrar, pela linguagem, no sólido ambiente, controlado e seguro, cujo mecanismo de defesa atua ao expor-se; quando o ambiente artístico se abre a experiências sem fronteiras do medo e da angústia, envolvendo-se e deixando-se contaminar.

Entre movimentos taciturnos e de balbuciamiento, tropeça-se mais uma vez em outra interrogação: seria necessária a verdade do real para autorizar a arte a tratar do real?

O real, também caracterizado por Bauman (2012, p. 296), como “inacabado, incompleto e imperfeito, pela sua falta de firmeza e fragilidade”, é uma noção repetida, nesse contexto, pela assertividade das palavras do sociólogo para com a situação dessa obra artística que, desde o começo, a meu ver, oferece conceitualmente uma ação inacabada, incompleta e imperfeita, porque não realiza a ideia de limpar, propriamente dita.

Seria essa instância fugaz e frágil, que faz parte desse componente real, que lhe daria um mínimo de controle necessário para administrar aquilo que se tem de realizar, mas não se pode? Quando a artista objetifica o sangue, ao descartá-lo pelo solo do pavilhão, em Veneza, gesto final que não é ela quem faz, ainda que seja Margolles quem o insere no mundo da arte, submetendo-o a outra acepção, não indicaria uma certa contradição? Por que colocar na mão do outro a tarefa de *Limpieza*?

Um fato é que a condição especial do sangue não inibe a artista de mover uma transmutação. Outro fato é que a escolha desse meio é uma decisão de quem não deseja poupar quase nada ao espectador, pois é preciso que se ouça todo o vazio daquela sala, além dos *Sonidos de muerte*; que se veja toda a verdade recuperada, apresentada, com o olhar crítico da vida. Terceiro fato é que um fragmento é um resto resistente de um regime social. Essa fatia de um fato social como a violência é trabalhada pela decisão da artista de desabilitar a capacidade da ilusão de narrar, ainda que, por outro lado, qualquer estilhaço do real, se deslocado, supõe-se já subsumido em terras ficcionais, onde a expressão faria um pacto com a memória de livre uso, sob uma subjetiva apropriação e suas lacunas.

Aquele que decide narrar, seja como for, sai do seu estado de indiferença e, nesse movimento, nesse específico lugar, *Limpieza* acolhe também uma outra margem, para lá do oceano Atlântico, distinta e nublada, uma que não deseja a confusão:

é preciso mostrar essa *sanguinificação*⁹ para fazer ver o que acontece no México, agora, no mundo, e que está mesmo acontecendo até naquele “condomínio” Europa, em um ambiente controlado e privilegiado de exposição, inevitavelmente.

No domínio do necrotério, havia uma separação regular de papéis entre o legista e o cadáver (na maioria das vezes sem identidade) quando uma família espera do lado de fora. Como relata Margolles sobre sua posição: “estava nessa linha que separa os dois: o filho e a mãe, o pai ou o amigo. Agora, estou trabalhando publicamente na rua, ante o olhar de pessoas que sabem a essência do que estou limpando” (2009, p. 92, tradução nossa).

A prática metodológica da artista de coletar a substância *in natura*, na rua, com a ausência do morto, limpa as relações anteriores postas; a linha invisível, identificada pela artista, reaparece entre aquele que faz e aquele que olha, quando busca os vestígios acumulados nas ruas do México e quando propõe a ação nas salas do Palácio, em Veneza.

Essa posição de encontro que Margolles ocupa, sem abstenção e neutralidade, pressupõe mais uma atuação que não evita o campo social turbulento de crimes e tragédias. Quando, muitas vezes, as pessoas já aprenderam a viver em áreas de intenso risco, por volume e insistência, elas passam, no fim, a não pensar nisso, a querer esquecer e eximir-se, enquanto possível, desse desconforto, que prossegue sem grande intervenção¹⁰. Diferente é quando a arte, que não faz lei e nem se ocupa do poder de governar a vida em uma sociedade, no geral, oferece ao olhar de cada sujeito, ainda que efêmero – durante o curto período de uma exposição, em uma discussão crítica ou ainda em leituras –, uma espécie de liberdade imaginativa, que pode desconstruir e trair as expectativas cognitivas de um mundo homogeneizante.

Mas, de fato, a arte não pode se neutralizar dessas correntes arbitrárias que pretende, de modo contínuo, assegurar todo controle, inclusive, sobre as singularidades tão vulneráveis às influências colonizadoras das subjetividades. Ao ajustar seu próprio território social com o *território existencial*, em seu modo plural de ser e estar nesse lugar como artista, Margolles trabalha as distâncias e as amplitudes de visibilidade/invisibilidade. Como se a visibilidade e a invisibilidade do fenômeno violência permanecesse, a rigor, tanto no espectador, de um lado – e sua livre associação entre o exposto dentro da galeria e o fato acontecendo, no agora e a todo momento – quanto na água, de outro, não transparente nem turva, em algum momento da ação visível; e ainda, invisível, ao passar do recipiente que a guarda à superfície que a absorve.

9 Sanguinificação deriva da palavra *haematopoiesis*: processo de formação e maturação das células componentes do sangue. Esse sentido biológico fornece mais uma camada de interpretação, para o espectador, sobre a específica escolha artística de Margolles.

10 Repensando, quando uma determinada realidade social não interfere em si mesma para reparar e reestruturar suas questões, respondendo-as, a problemática permanece em aberto e, do mesmo modo, delibera operações criativas, subjetivas, que atravessam a mesma realidade e, dela, tomam para si elementos próprios, uma vez que, além de qualquer disciplina, o real adere a todas as práticas sociais.

Essa dupla presença viria, por outra perspectiva, por meio da postura figural da artista que, não raramente, em apresentações ao público, está vestida de negro, óculos escuros e boné. Em uma espécie de íntima coerência, para além da relação da cor com os momentos de luto no Ocidente, observo, nessa escolha de indumentária, uma declaração discreta e necessária daquela que transita entre o submundo e o mundo das luzes – exposições, galerias, entrevistas audiovisuais –, em um país conhecido por sua outra relação com o defunto. Margolles contrai esse culto lúgubre em direção a procedimentos em absoluto festivos, contrastando a catarse nacional mexicana com uma realidade atual que, não obstante, nunca poderíamos comemorar.

Entre essas palavras, algo impetra essa *Limpieza* inevitável, uma vez que a questão é tão pungente, massacrante e, paradoxalmente, frágil. Frágil, porque se trata de um resíduo aquoso com sangue, de resquícios de vidas abandonadas, tiradas sob a força das armas daqueles que tão logo também serão impedidos de viver, numa cadeia de assassinatos e desaparecimentos vertiginosamente sem controle. Massacrante, porque a artista decide usar uma matéria viva, real, ao invés de expressar o tema por meio de um composto artificial, identificando uma impossível distância que a imitação de algo traz. O fato de a artista trabalhar com essa categoria de materiais, desde os tempos do grupo SEMEFO, e de ter participado de inúmeras exposições, de modo coerente esteticamente, não elimina a chance de se questionar sobre a insistência do uso dessa substância vital. De modo quase invisível, assim como fica o líquido quando seco, narra-se a incapacidade de controle desse tipo de problema social e a dificuldade de viver com isso: “Como conviver e produzir numa situação tão problemática?”, recito Margolles.

Essa problemática interfere rigorosamente sobre a posição do artista na história da arte, mais especificamente, as ressonâncias que emanam de uma certa iconografia moderna, nas obras emblemáticas de Ana Mendieta (1948–1985), *Traços do corpo*, de 1982, *Dando vida*, de 1975; de Frida Kahlo (1907-1954), com a pintura *Umas facadinhas de nada*, 1935; e de Regina José Galindo (1974-), em especial, a performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003. Três artistas que correspondem a três atos de uma mesma história latina de contradições, em que a violência, o corpo, o sangue e o território são recorrentes temáticas estéticas, cuja figura e apresentação por cada uma dessas artistas mesclam-se à construção individual das respectivas obras, genealogia a qual Teresa Margolles participa e, à sua maneira, confirma tal legado.

No catálogo da exposição, o curador Cuauhtémoc Medina afirma que o projeto de apresentação do México, em Veneza, precisaria “plantar o sentido conflitivo e de fricção” que acompanha o trabalho de muitos artistas há um certo tempo:

Por isso decidi trabalhar com Teresa Margolles, estando consciente de que as táticas e temáticas de seu trabalho dos últimos anos consistiam em abordar de modo não-sublimado os efeitos da violência nessa região

do mundo, o que não é uma anedota meramente mexicana, senão uma evidência dos fluidos sociais, cataclismas culturais e o drama político que envolve a globalização. Pleiteava-se conseguir um pavilhão que fosse um espaço de fricção (MEDINA, 2009, p. 83, tradução nossa).

Transpondo o pensamento, se aquele sangue é abjeto ou objeto, coisa especial ou banal, concretamente, prefiro me posicionar à beira do simbólico. Em afinidade com a definição do termo por Jung (1964), isso implicaria ir além do *significado manifesto e imediato*, por considerar determinado aspecto da imagem, da palavra, do gesto que não são exatamente definidos *ou totalmente explicados*. Então, à beira do simbólico é um posicionamento sensível e conceitual, a partir das relações da obra de Margolles com as significações que possibilitam evocar uma imagem e tomar uma coisa por outra, por uma capacidade de vê-la diferente, de distanciar-se para ver não a coisa em si, mas uma outra imagem dela, pois nesse processo de limpeza importa saber o que se trabalha como coisa-resíduo e de que maneira isso acontece. Isto é, para além das considerações feitas, importa saber o que seria o fenômeno de limpar, quem o executa, qual sua estrutura, quem o (des)constrói?

A princípio, limpar um ambiente com uma água residual que é produto de uma outra limpeza – a do tecido que absorveu o sangue de algum corpo caído em área de conflito – coloca, de novo, o contraditório no centro da proposta, em que a limpeza adiciona resíduos ao invés de excluí-los. Da atividade para a pensatividade, essa obra, dessa vez, não conseguirá diminuir os atritos, muito menos poderá amortecer os impactos, contracorrente à aptidão de toda água; da ação encenada para a ação simbólica, feita pelos parentes das vítimas, já que apenas eles poderiam absolver o impuro e o esquecido, para serem eles mesmos a transfusão do medo e da vida, da lembrança e da ausência. São exatamente esses sujeitos, então, que dão à proposta uma estrutura de ressignificação: quem, uma vez, compartilhou do mesmo sangue, partilha-o de novo, outra vez, diferentemente, permitindo gestar novo sentido, através do abismo do próprio sentido.

Reconhece-se, nesse gesto simples de uma atividade ordinária, em contraste, um ato de amor em nome dos esquecidos, dos sem solução, dos expostos ao mais intenso sofrimento. Ato constituído de certas energias do sagrado¹¹, em um encontro de intenso desvio, indicado pela arena institucional da arte frente à vida em si, em sua forma resistente, líquida e pegajosa, em uma cidade flutuante como Veneza; o profano, por sua vez, está presente na mácula daquele espaço histórico, do passado preeminente, enquanto rota central de produtos e comércios, porém, mais agudo, no movimento de cada gesto de expurgar uma posição de indiferença, de invisibilidade, de marginalidade. Nesse ínterim, como

11 Essa lavagem, realizada com todo o aparato artístico, possui traços históricos e culturais com outros rituais de limpeza, oriundos de religiões afro-brasileiras em que a água e o banho acolhem diferentes intenções de purificação, renovação e celebração de um corpo descarregado do mal e, portanto, livre.

restabelecer uma situação de diferença e liberdade a um corpo atrelado a um conceito de arte?

É Teresa Margolles quem intenta compartilhar o experimentado, de estar como artista naquele ambiente pouco propício à arte, porque pouco propício à vida. Desse modo, observa-se que a postura da artista é singular quando, categoricamente, é seu corpo vivo em experiência que está em contato direto com a realidade nua e, a partir daí, que a artista criaria camadas para produzir e fazer surgir um sentido, de um senso de realidade para o outro, que está lá na galeria e não em um laboratório médico e policial; que está acessando aquele real através da arte, acionando a sensibilidade não pela exposição de uma imagem direta da violência, mas pela sua sutil impregnação de efeitos de medo, de perda, de fim.

Efeitos pelos quais, possivelmente, se restituiria alguma liberdade aos corpos executados, cujos destroços, simbolicamente, poderão conter alguma energia ínfima para formar um senso de preservação, memória e respeito à vida. Não por um gesto mágico, ritualístico, batismal, mas por uma força-invenção – habilidade de todas as pessoas, artistas ou não – que olha a morte como efeito dual da vida, fonte de signos *ad infinitum*, algumas vezes condicionadas, outras nunca determinadas. Com isso, Margolles toca camadas extraterritoriais de ameaça e angústia, sem nelas se soterrar, porque, afinal, são muitos os trabalhos e muito tempo investido nessa prática artística que insiste na sua singular desobediência social de estar nesse espaçamento de tensão, de propor outras visibilidades para o mundo: “Eu penso na arte como trincheira. Há vários meios de utilizar a arte dessa forma: fotografia, vídeos, instalação. Busco a forma que melhor pode expressar o que estou trabalhando” (Margolles, 2014).

Reverendo os gestos, mais uma vez, trazer esse resto íntegro não implica, por consequência, a ausência da imaginação, visto que mostrar um vestígio real não exclui o rastro da imaginação; a presença do sinistro não exclui o desejo de seu oposto. Lugar que não se pode restaurar, mas está disponível à imaginação da artista que nos consegue mostrar, nesse *deslucamento*¹², nesse processo de transfiguração, a violência do mundo.

É então, nesse lugar radical, lugar de criação – que leva a extremos os significados inauditos, invisíveis, impensáveis – onde se constrói a atitude categórica de destilar das obras de arte uma singular postura do artista. Onde se observa como a artista utiliza uma sóbria visão de mundo para se proteger, ao mesmo tempo que a usa para manipular seu trabalho, em si, também entrincheirado e apoiado pelas instituições de arte que lhe permitem instigar um certo desalento, em alguns, e a denúncia de uma determinada realidade, em outros. Sobretudo, existe nesses gestos, como aponta Medina, um trabalho

¹² É no processo poético, tanto com o real quanto com a ficção, que se notaria esse deslucamento, ideia destacada pelo teórico e crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva, citando o termo cunhado pelo filósofo polonês de origem judaica Günter Anders (1902-1992) para definir a poética de Kafka.

Depois de cada guerra
alguém tem que fazer a faxina.
Colocar uma certa ordem
que afinal não se faz sozinha.

Alguém tem que jogar o entulho
para o lado da estrada
para que possam passar
os carros carregando os corpos.

Alguém tem que se atolar
no lodo e nas cinzas
em molas de sofás
em cacos de vidro
e em trapos ensanguentados.

Alguém tem que arrastas a viga
para apoiar a parede,
pôr a porta nos caixilhos,
envidraçar a janela.

A cena não rende foto
e leva anos.
E todas as câmeras já debandaram
Para outra guerra.

As pontes têm que ser refeitas,
e também as estações.

De tanto arregaçá-las,
as mangas ficarão em farrapos.

Alguém de vassoura na mão
ainda recorda como foi.
Alguém escuta
meneando a cabeça que se safou.
Mas ao seu redor
já começam a rondar
os que acham tudo muito chato.

Às vezes alguém desenterra
de sob um arbusto
velhos argumentos enferrujados
e os arrasta para o lixão.

Os que sabiam
o que aqui se passou
devem dar lugar àqueles
que pouco sabem.
Ou menos que pouco.
E por fim nada mais que nada.

Na relva que cobriu
as causas e os efeitos
alguém deve se deitar
com um capim entre os dentes
e namorar as nuvens.

Figura 3. Wistawa Szymborska, Fim e começo, 2011. Fonte: Szymborska, Wistawa; Przybycien, Regina. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.92-93.

de historiografia da brutalidade, um registro da experiência social no México, cuja estética se forma nas táticas de câmbio entre necrotério e galeria, em processos de contaminação simbólica que minimizam distâncias entre a arte, morte e vida. A partir dessa condição limítrofe, cujo mote nos faz sentir, justo, dentro de uma mesma e rasa vala, a humanidade não pode ser vista apenas como pura violência e medo, mas aberta aos devires, porque afeita à invenção de sentidos, à empatia.

De uma conduta filosófica, que formula perguntas¹³, depara-se com uma cena de arte que responde, então, esteticamente, por meio de operações sensíveis que tocam a moral do artista, enquanto sujeito perpassado por todas as angústias e êxtases das experiências de estar no mundo; como prova de que algo está sendo feito, assim como lembra Bauman de que “a gente não se desobriga só porque percebe o quanto a tarefa é difícil. Ao contrário, ver a dificuldade da tarefa é o começo do nosso trabalho, não o fim” (2016, p. 40). É então, por meio dessa postura de colocar em obra a força criativa exponencial do que persiste, efêmero e residual, nas plurais acepções das palavras, que não conseguindo mover o céu, a artista moveria o inferno, orficamente.

Referências

ARDENNE, Paul. **Un art contextuel** : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral**: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt; MAURO, Ezio. **Babel**: entre incerteza e esperança. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

DANTO, Arthur.C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola (ou refazendo-a?)**. Chapecó: Argos, 2012.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. **Escritos de artistas**: Anos 60/70. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

13 Haveria um modo de conciliar a atividade do artista e sua singularidade, no mundo contemporâneo que macera as subjetividades e diferenças, sem rupturas e múltiplas perguntas?

MEDINA, Cuauhtémoc (org.). **Teresa Margolles**: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Editora RM: Cidade do México, 2009.

MELENDI, Maria Angélica. **O corpo vulnerado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: CosacNaify, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Bárbara Mol

Artista, educadora, poeta e pesquisadora. Graduanda em Filosofia (UFOP, 2024). Pós-doc em Comunicação Social, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem (UFMG;2022). Doutora em Artes Plásticas, visuais e interartes (UFMG, 2020), com bolsa PROEX/CAPES. Doutorado-sanduíche pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (2018/out-2019/fev), no LIRA - Laboratoire International de Recherches en Arts, com Philippe Dubois. Mestre em Artes, [Arte e Tecnologia da Imagem, UFMG/2014], com bolsa CAPES em 2014. Bacharel em Desenho (UFMG, 2010).

E-mail: abarbaramol@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6411527597757239>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1104-8387>

Mierle Ukeles, arte de manutenção e o contra-feitiço da mercadoria¹

Mierle Ukeles, maintenance art and the commodity counter-spell

Ricardo Cabral Pereira
(UFRJ)

Resumo: Este artigo apresenta os trabalhos *I make maintenance art one hour everyday* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] e *Touch sanitation* [Toque sanitário], da artista da performance Mierle Laderman Ukeles. Partindo de contribuições do recente campo interdisciplinar dos *discard studies* [estudos dos descartes], percebo que os sistemas público-privados de limpeza urbana inventaram para o lixo a ficção de um “fora” impossível, que coreografa o movimento de mercadorias, pessoas, máquinas e bichos pela cidade. Nesse sentido, e pensando com Ursula Le Guin, proponho a arte de manutenção de Ukeles como uma bolsa de histórias de manutenção, um contrafeitiço da mercadoria, abrindo espaços de visibilidade no campo das artes contra o esquecimento do *jogar fora*.

Palavras-chave: Mierle Laderman Ukeles; arte de manutenção; estudos dos descartes; fetiche da mercadoria; teoria da bolsa da ficção.

Abstract: This article presents the works *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* and *Touch Sanitation*, by performance artist Mierle Laderman Ukeles. Drawing on contributions from the recent interdisciplinary field of *discard studies*, I perceive that public-private urban sanitation systems invented for waste the fiction of an impossible “out”, which choreographs the movement of matter, people, machines and creatures through the city. In this sense, and thinking with Ursula Le Guin, I see Ukeles’ maintenance art as a bag of maintenance stories, a counter-spell of the commodity, opening spaces of visibility in the art field against the oblivion of throwing out.

Keywords: Mierle Laderman Ukeles; maintenance art; discard studies; commodity fetishism; carrier bag theory of fiction.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50852>

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), com orientação da Prof.^a Dr.^a Eleonora Fabião.

Mierle Laderman Ukeles e a arte de manutenção

O clima não era de muita festa em Nova York no outono de 1976. Os meses que se avizinhavam traziam consigo “uma crise financeira de proporções épicas” (PHILLIPS, 2016, p. 83)², que se arrastaria pelos anos seguintes. Como resposta, a prefeitura da cidade demitiu funcionários públicos e fez cortes severos em serviços como limpeza urbana e contraturno escolar. Trabalhadores de manutenção, reparo e conservação se encontravam num alto grau de vulnerabilidade. “O impacto humano foi catastrófico, já que milhares de pessoas no governo municipal perderam seus trabalhos, devastando indivíduos e suas famílias e levando ao declínio serviços municipais críticos” (Phillips, 2016, p. 83)³.

Eram 11h da manhã do dia 16 de setembro quando as portas do Whitney Museum Downtown foram abertas ao público. O museu inaugurava a exposição coletiva *Art < > World*. No segundo andar do Whitney, o espaço da artista novaiorquina Mierle Laderman Ukeles estava praticamente vazio. A parede principal era dividida em três colunas, uma ao lado da outra, pintadas do chão ao teto. Na primeira, de cor cinza clara e mais estreita que as demais, algumas folhas de papel penduravam da parede, soltas ou presas a uma prancheta. Na segunda coluna, branca, uma bolota amarela bem no topo fazia as vezes de sol. Na terceira, de fundo azul marinho escuro, uma lua e cinco estrelas se destacavam no alto. Bem no topo das colunas, sobre o sol e a lua, lia-se: “EU FAÇO ARTE DE MANUTENÇÃO UMA HORA TODOS OS DIAS”⁴.

Semanas antes da exposição abrir, 300 funcionários e funcionárias responsáveis pela limpeza, reparo e segurança do Whitney haviam recebido uma carta, cujo cabeçalho endereçava: “Querido/a amigo/a trabalhador/a”⁵. O texto, assinado por Ukeles, era um convite à equipe do museu. Como explica a curadora e professora estadunidense Patricia Phillips, a artista

convidava-os/as a juntarem-se a ela “para criar um trabalho vivo de Arte de Manutenção”. [...] Ela deixou claro desde o início que ela não pediria tempo ou esforço extras; em vez disso, propôs algo que aconteceria “dentro da sua cabeça – e na sua imaginação.” Ela descreveu sua ideia como “um jogo que você joga comigo” – e assim como muitos jogos, havia instruções. *I Make Maintenance Art One Hour Everyday* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] (1976) pedia a cada empregado/a para escolher uma única hora de seu turno regular de trabalho e pensar nas atividades que performasse nesse período como Arte. (Phillips, 2016, p. 82-83)⁶

2 Tradução nossa. No original: “a financial crisis of epic proportions”.

3 Tradução nossa. No original: “The human impact was catastrophic, as thousands of people in city government lost their jobs, devastating individuals and their families and leading to the decline of critical municipal services.”

4 Tradução nossa. No original: “I make maintenance art one hour every day”.

5 Tradução nossa. No original: “Dear Friend Worker”.

6 Tradução nossa. No original: “invited them to join her ‘in creating a living Maintenance Art work.’ [...] She made it clear from the start that she was not asking for extra time or effort; instead, she proposed something that would take place ‘inside your head – and in your imagination.’ She described her idea as ‘a game you play with me’ – and as with many games there were instructions.”

Durante as cinco semanas seguintes, enquanto a exposição corria, Ukeles acompanhou as equipes de manutenção do museu em turnos de oito ou dezesseis horas de trabalho, de dia e à noite, sempre carregando uma polaroide em volta do pescoço. Encontrava funcionários e funcionárias e pedia autorização para fotografar seus trabalhos. A escolha pela polaroide, segundo a artista contaria anos mais tarde, em entrevista ao documentário *Maintenance artist*, de Toby Perl Freilich, era uma questão de franqueza: evitava que o filme fosse revelado fora da vista das equipes fotografadas (Maintenance, 2025). “Quando a fotografia emergia da câmera ela mostrava-a ao/à/s trabalhador/a/es e perguntava se consideravam suas ações ‘Trabalho de Manutenção’ ou ‘Arte de Manutenção’” (Phillips, 2016, p. 82)⁷. Ouvida a resposta, etiquetava a foto com a opção escolhida e colava as polaroides, dia após dia, na parede da exposição – a coluna branca para as equipes diurnas e a azul-escuro para os turnos vespertino e noturno.

Cinco semanas depois da abertura, o espaço de Ukeles no segundo andar era outro: tomavam toda a parede da sala 720 polaroides de trabalhadoras e trabalhadores do museu, às vezes fazendo trabalho de manutenção, às vezes fazendo arte de manutenção. No dia 4 de outubro, terceira semana da exposição, o jornalista David Bourdon publicou no jornal *The Village Voice* uma crítica elogiosa ao trabalho de Ukeles na *Art < > World*. No texto, ele diz que a artista

está fazendo um nome para si como a criadora de algo chamado “arte de manutenção”, que consiste em todas as tarefas de rotina que a maioria das pessoas odeia. [...] Uma equipe de mecânicos de elevadores que trabalha dia e noite, homens da segurança, mulheres que limpam as janelas e outros continuam a fazer seus trabalhos normalmente, mas por 60 minutos a cada dia eles são agora convidados a olharem para suas tarefas diárias como “Arte”. (Bourdon *apud* Phillips, 2016, p. 89)⁸

Havia, é evidente, muito mais coisa em jogo. Ukeles estava chamando a atenção para a imensa quantidade de trabalho, pessoas e ações necessárias para manter o museu vivo – aberto, preservado, protegido e funcionando, *exibindo arte*. A obra acontecia ao mesmo tempo nos espaços da galeria, nos elevadores, nos arquivos e nas entradas de serviço, ou seja, ao mesmo tempo no cubo branco e por trás das portas de “acesso restrito a funcionários”. No meio de uma crise fiscal cuja principal saída oferecida pelo governo era a demissão em massa de servidores de limpeza pública, acompanhada da precarização de serviços de conservação,

I Make Maintenance Art One Hour Everyday (1976) asked each employee to choose a single hour of their regular work shift and think of the duties they performed within that period as Art”.

7 Tradução nossa. No original: “as the photographs emerged from the camera she showed them to the worker(s) and asked them if they considered their actions ‘Maintenance Work’ or ‘Maintenance Art’”.

8 Tradução nossa. No original: “is making a name for herself as the originator of something called ‘maintenance art’, which consists of all the routine chores most people hate. [...] A round-the-clock crew of elevator mechanics, security men, cleaning women window washers, and others continue to do their regular work, but for 60 minutes each day they are now asked to look upon their daily tasks as ‘Art’”.

o trabalho – como diz a artista em seu manifesto de 1969 pela *maintenance art* – “*flush up to conscience*” (Ukeles, 1969, p. 3), isto é, dá uma descarga às avessas e faz transbordar na consciência (ou na galeria) o trabalho necessário para sustentar a manutenção da vida (e de espaços de exibição de arte).

Ukeles tinha 30 anos quando publicou seu manifesto. Depois de tornar-se mãe, percebe que seu tempo e energia passam a ser quase completamente direcionados para cuidar dessa nova vida – nutrindo, banhando, ninando etc. – o que a leva a rever seu pensamento e atitude como artista. Decide, então, fazer *arte de manutenção*. No manifesto, ela escreve:

Sou uma artista. Sou uma mulher. Sou uma esposa. Sou mãe (ordem aleatória). Eu não paro de lavar, limpar, cozinhar, renovar, sustentar, preservar etc. Além disso (até aqui separadamente), eu ‘faço’ Arte. Agora, eu apenas farei essas coisas cotidianas de manutenção e darei a descarga às avessas até a consciência, exibindo-as como Arte (Ukeles, 1969, p. 3)⁹.

Ukeles conta que a segunda onda feminista dos anos 1960 nos Estados Unidos tinha aberto caminhos para a ocupação de espaços de poder antes reservados apenas a homens, como os de executivos de alto escalão em grandes empresas. No entanto, segundo a artista, o movimento havia deixado de propor uma revalorização do próprio sistema de poder da sociedade patriarcal (Maintenance, 2025). À época, as maiores referências de Ukeles eram Jackson Pollock, Marcel Duchamp e Mark Rothko – todos homens – pelas viradas que haviam provocado no campo das artes por meio do corpo em ação; da nomeação do que seja arte; e da dimensão dos trabalhos, respectivamente. Seu manifesto combina então esses três elementos, porém na direção de dar visibilidade ao trabalho de manutenção necessário para sustentar a vida – e mesmo as vanguardas artísticas (Maintenance, 2025).

No início, ela faz séries fotográficas em sua própria casa. Em algumas imagens, aparece limpando o vaso sanitário ou as cortinas no box do banheiro. Logo, passa a lavar as escadarias de museus, a limpar o chão de centros culturais e a controlar o fluxo de entrada e saída de galerias, em geral colaborando com funcionários e funcionárias que cuidam, preservam e renovam, como seguranças, faxineiros e faxineiras – um tipo de trabalho usualmente esquecido, subalternizado e mal remunerado. Que histórias aparecem fora da luz?

Especialmente em *Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias*, Ukeles estava ela mesma trabalhando durante as semanas da exposição – e mesmo antes, durante o período de planejamento da ação. Trabalhando com o corpo, assim como os mais de 300 funcionários e funcionárias, muitas vezes longe

9 Tradução nossa. No original: “*I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I ‘do’ Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.*”

dos olhos do público, nos espaços “invisíveis” do museu. Patricia Phillips foi cocuradora de uma exposição retrospectiva de Ukeles no Queens Museum, também em Nova York, em 2016, quase cinquenta anos depois da publicação do manifesto. Ela acompanhou de perto o trabalho da artista, e assinou o catálogo da exibição. Phillips considera que “seu próprio comprometimento de tempo deu ‘peso’ e autenticidade a suas colaborações. Para os trabalhadores ela era uma artista (e colaboradora) que também estava trabalhando” (2016, p. 83)¹⁰. Phillips lembra ainda que

quando as fotografias começaram a preencher a parede do museu, um número de trabalhadores cruzou outra barreira fantasma e visitou o museu pela primeira vez. [...] Perto do fim da exposição o Whitney abriu na quinta-feira, 19 de outubro, das 23h30 às 00h30 [fora de seu horário regular] para que os dois turnos de trabalhadores noturnos pudessem ver as imagens de si mesmos/as definindo o que estavam fazendo (Phillips, 2016, p. 83)¹¹.

Olhando o conjunto do trabalho da artista, Phillips considera que ali, no meio da década de 1970, Ukeles já estava lançando perguntas e desenhando caminhos éticos e estéticos que ganhariam corpo mais tarde, especialmente a partir dos anos 90, e que ficaram conhecidos como arte socialmente engajada. Seu trabalho comparece, por exemplo, no catálogo da exposição *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* [Viver como forma: arte socialmente engajada entre 1991-2011], comissionada em 2012 pelo Creative Times em Nova York, com curadoria de Nato Thompson. A exposição reuniu trabalhos de diversos países, em geral ações coletivas e transdisciplinares, que privilegiam a experiência vivida e o corpo em acontecimento. No prefácio, a curadora e crítica de arte estadunidense Anne Pasternak se refere ao movimento como uma “prática social” (2012, p. 7)¹². São artistas, ela diz, que “se engajam em processos que incluem escuta cuidadosa, conversas atenciosas e organização comunitária” (Parternak, 2012, p. 7-8)¹³, criando “formas de viver que ativam comunidades e promovem a conscientização pública para questões sociais prementes” (Parternak, 2012, p. 8)¹⁴.

O catálogo reúne trabalhos que vão de peças de teatro a performances de longa duração, passando por exposições, projetos de Organizações Não Governamentais e até mesmo acontecimentos que não possuem qualquer tipo de autoria ou relação

10 Tradução nossa. No original: “her own commitment of time acquired ‘weight’ and authenticity with her collaborations. For the workers she was an artist (and collaborator) who was also at work.”

11 Tradução nossa. No original: “as the photographs began to fill the museum wall, a number of the workers crossed another phantom barrier and visited the museum for the first time. [...] Near the conclusion of the exhibition the Whitney opened on Tuesday, October 19, from 11:30 p.m. to 12:30 a.m. so that two evening shifts of workers could see images of themselves defining what they were doing.”

12 Tradução nossa. No original: “social practice”.

13 Tradução nossa. No original: “engage in a process that includes careful listening, thoughtful conversation, and community organizing.”

14 Tradução nossa. No original: “forms of living that activate communities and advance public awareness of pressing social issues.”

com espaços de arte, como “as celebrações no Harlem na noite da eleição de Barack Obama [que] foram erupções espontâneas de alegria e ocupação da rua, numa comunidade que por muito tempo achou que a eleição de um presidente negro fosse impossível” (Thompson, 2012, p. 28)¹⁵. Para Thompson, mais que um movimento artístico, são experiências que parecem sinalizar uma “nova ordem social” (2012, p. 19)¹⁶. Uma aproximação ao mesmo tempo ética, estética e política, que borra pretensas fronteiras entre o que seja arte e vida.

Como uma artista se aproxima respeitosamente e alcança de forma inclusiva uma comunidade de trabalhadores expandida, diacrônica? E como ela apreende e infiltra a cultura e a ecologia de ambientes altamente regulados? [...] Os arquivos da artista [Ukeles] mostram incontáveis documentos e evidências de que ela desenvolveu uma capacidade formidável de se engajar num trabalho ético, responsável e artístico dentro de condições externas complexas. (Phillips, 2016, p. 82)¹⁷

Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias era só o começo de uma investigação de longa duração, que Ukeles viria a desenvolver pelos próximos cinquenta anos. No último parágrafo da crítica de David Bourdon publicada no *The Village Voice* que mencionei acima, o jornalista fazia uma sugestão irônica para uma cidade em crise, com grande dificuldade de conseguir ajuda financeira do governo federal:

Vamos torcer para que os financistas da cidade de Nova York persigam as implicações da Arte de Manutenção de Ukeles. Se o Departamento Sanitário, por exemplo, pudesse fazer de seu trabalho regular uma performance conceitual, a cidade poderia se qualificar para uma subvenção do *National Endowment for the Arts* [órgão nacional de financiamento das artes]. (Phillips *apud* Bourdon, 2016, p. 87)¹⁸

Um dia depois de ler a publicação no jornal, Ukeles escreveu para Anthony Vaccarello, comissário do Departamento Sanitário de Nova York, instituição pública de limpeza urbana de uma das maiores metrópoles do mundo. A artista citava o texto de Bourdon e sugeria sem muitos rodeios: “Talvez você esteja interessado em ter uma artista em residência no Departamento Sanitário”

15 Tradução nossa. No original: “For example, the celebrations in Harlem on the night Barack Obama’s election were spontaneous eruptions of joy and street parading in a community that had long thought the election of a black president to be an impossibility.”

16 Tradução nossa. No original: “new social order”.

17 Tradução nossa. No original: “How does an artist respectfully approach and inclusively reach out to an expanded, diachronic community of workers? And how does she apprehend and infiltrate the cultures and ecology of a highly regulated environment? [...] The artist’s files hold countless documents and evidence of her developing a formidable capacity to engage in ethical, responsible, and artful work within complex external conditions”.

18 Tradução nossa. No original: “Let’s hope that New York City’s financiers pursue the implications of Ukeles’s Maintenance Art. If the Department of Sanitation, for instance, could turn its regular work into a conceptual performance, the city might qualify for a grant from the National Endowment for the Arts.”

(Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 92)¹⁹. Dias depois, o telefone de Ukules tocou. Do outro lado da linha, uma assistente de Vaccarello perguntou: “O que você acha de fazer arte com 10 mil pessoas?” “Estarei aí em breve”, ela respondeu (Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 92)²⁰. Ukeles se torna então artista residente do Departamento Sanitário de Nova York, onde passa a ter uma sala que ocupa até hoje. Ter um espaço de trabalho não significa, porém, que Ukeles esteja na folha de pagamento do departamento e, em geral, seus trabalhos são realizados com financiamentos públicos e privados.

Depois de estudar minuciosamente o sistema municipal de coleta de resíduos da cidade ao longo de um ano e meio, Ukeles se depara com uma questão de escala – como fazer proporções gigantescas e números imensos serem percebidos de forma sensível? Em sua primeira performance como artista residente, ela decide cumprimentar e agradecer pessoalmente a cada um dos 8 mil e 500 trabalhadores do departamento, ação que realizaria em turnos diários de trabalho ao longo de onze meses, entre 1979 e 1980. A performance recebeu o nome de *Touch Sanitation* [*Toque sanitário*] e cada aperto de mão era acompanhado das palavras: “Obrigada por manter a cidade de Nova York viva!” (Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 99)²¹.

O duplo feitiço da mercadoria

Os *estudos dos descartes* – também conhecidos como *discard studies* ou *waste studies* – são um campo recente, que vem se formando nas últimas duas décadas a partir do crescente número de pesquisas que se debruçam sobre as práticas de descarte nas sociedades de consumo em massa. São estudos que partem não tanto de uma perspectiva técnica de gerenciamento e manejo dos resíduos, mas de uma aproximação multidisciplinar, dentro das ciências sociais, que entende o lixo²² como um conceito situado e construído, que dispara relações, comportamentos, políticas, leis, finanças e faz coisas acontecerem nos corpos, nos mares, na terra e no céu. As estratégias e metodologias são diversas e reúnem perspectivas da antropologia, da geografia, da sociologia, da história, da política econômica e dos estudos ambientais, entre outros campos.

Heike Weber, professora da Universidade Técnica de Berlim, é uma teórica do campo que chama atenção para o tempo de *desfazeção* das coisas. Coisas, ressalta, duram no tempo, e seu desfazer é um processo de transformação que

19 Tradução nossa. No original: “Perhaps you might be interested in having an artist-in-residence in the Sanitation Department.”

20 Tradução nossa. No original: “How would you like to make art with 10,000 people?” “I’ll be right over.”

21 Tradução nossa. No original: “Thak you for keeping New York City alive!”

22 Na maior parte dos casos que se seguem, optei por traduzir o inglês waste por lixo. Acredito que a palavra seja mais adequada para dar conta da relação ainda muito alienada que tecemos com nossas práticas ecossociopolíticas do descarte. Outras alternativas de tradução, como descarte ou resíduo, poderiam dar falsamente a impressão de que a questão já esteja endereçada. A palavra lixo, para mim, tensiona a reflexão e nos faz permanecer com o problema, sem apaziguá-lo.

perdura. “O momento em que declaramos alguma coisa como lixo [...] não conclui a história do lixo” (WEBER, 2022, p. 89)²³, é só o início de outra história. Nada simplesmente aparece ou desaparece. A sacola de plástico voando ao vento é apenas um piscar de olhos, numa história de escala temporal geológica. São milhares de anos de transmutações, desfazimentos e refazimentos da matéria, da formação do petróleo, passando pelas tecnologias humanas de extração, produção e distribuição, até as centenas de anos que ela levará para se decompor, enquanto derrama chorume em lençóis freáticos e desprende fumaça pelos ares.

Weber percebe que a política de resíduos sólidos europeia e estadunidense, mais ou menos adaptada para dezenas de outros países ao redor do planeta (incluindo o Brasil) apostou na ideia de que aterros sanitários poderiam funcionar como um *ponto final* para a história de todo o lixo – um grande vórtex, que encerraria o caso de uma vez por todas e não se fala mais nisso. Mas a professora da Queen's University Myra Hird lembra que aterros sanitários enfrentam *pele menos* dois problemas: uma capacidade espacial limitada para uma quantidade de resíduos crescente, que tende ao infinito, e o *inevitável* vazamento de chorume.

Existem mais de 7 milhões de químicos conhecidos, 80 mil deles em circulação comercial, e cerca de 1 mil químicos novos entrando em uso comercial a cada ano [...]. Adicione a isso os cerca de 14 mil aditivos alimentares contaminantes adicionados aos aterros pelas comidas descartadas. [...] Uma vez no chão, esses materiais [tóxicos] tornam-se parte da economia de produção e consumo de bactérias. [...] O chorume viaja vertical e horizontalmente dentro dos aterros sanitários, e continua a viajar quando vaza das unidades de aterro. [...] As principais preocupações incluem contaminação do solo e dos lençóis freáticos, emissões de gases e uma miríade de efeitos adversos na saúde da flora e da fauna. (Hird, 2014, p. 457)²⁴

Hird argumenta que a engenharia sanitária e os sistemas público-privados de descarte de lixo e limpeza urbana inventaram a ficção de um fora impossível, que poderia esconder tudo o que não queremos mais. Jogar fora, assim, é um ato de esquecimento. Fora da vista, fora de preocupação. O que os olhos não veem o coração não sente. O que é isso que não queremos ver? Lixos contam parte da nossa história. Que histórias são essas, que só aparecem fora da luz? Segue Hird:

A prática de cuidado da classe média ocidental de colocar o lixo na calçada para que seja levado para estações de tratamento, aterros, incineradores

23 Tradução nossa. No original: “the very moment of declaring something as ‘waste’ [...] does not conclude the story of waste.”

24 Tradução nossa. No original: “There are over 7 million known chemicals, 80,000 of which are in commercial circulation and with about 1,000 new chemicals entering into commercial use each year [...]. Add to this the approximately 14,000 food additives and contaminants added to landfills from discarded food. [...] Once in the ground, these [toxic] materials become part of bacteria's production and consumption economy. [...] Leachate [...] travels vertically and horizontally within landfills, and continues to travel when it leaks beyond landfill cells. [...] Major concerns include soil and groundwater contamination, gas emissions and myriad adverse health effects for flora and fauna.”

e similares ritualiza o esquecimento. Isso é tornado possível por decisões legislativas, políticas de regulação, modelos de risco, adesão comunitária e práticas de engenharia. Desse modo, aterros sanitários aparecem na paisagem como uma *ação material de esquecimento*. (Hird, 2014, p. 455, grifo nosso)²⁵

No final do século XIX, Karl Marx escreveu que as mercadorias têm um “segredo” misterioso (Marx, 2013, p. 204). Seu feitiço – o fetiche da mercadoria – é esconder seu processo de produção. No mercado (onde as mercadorias são trocadas), o valor de troca de uma mercadoria é expresso pelo preço. Isso significa que todas as relações sociais investidas no processo produtivo daquela mercadoria aparecem sob essa forma numérica – a forma de uma quantidade de moedas; tantos reais, pesos ou dólares. “É justamente essa forma acabada – a forma-dinheiro – do mundo das mercadorias que vela materialmente, em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores” (MARX, 2013, p. 211). Dito de outro modo, na sociedade capitalista, mercadorias são trocadas por dinheiro a todo momento, deixando escondidas sob a forma-preço todas as relações humanas, animais, vegetais e maquinicas implicadas em sua produção.

Pensando no trabalho de Ukeles, a esse encobrimento dos processos de produção poderíamos acrescentar igualmente seu processo de descarte. Portanto, o feitiço é duplo. Não sabemos de onde as mercadorias vêm nem para onde vão. Não sabemos de que são feitas nem em que se transformarão. Não sabemos quem as produziu nem quem tratará de nosso lixo. Não sabemos nem participamos de seus processos de produção e descarte. Não sabemos, apenas consumimos. Ignoramos e consumimos ignorância. Lembrando Hird (2014), o feitiço das mercadorias é sobretudo um feitiço de esquecimento.

Uma bolsa de histórias de manutenção

No ensaio “A teoria da bolsa da ficção”, a escritora Ursula Le Guin (2021) faz duras críticas ao mito do Herói e sua estrutura de estória, sempre baseada na guerra e no conflito. Ícone de uma geração de autoras feministas estadunidenses que revolucionaram o gênero da ficção científica ao lado de nomes como Octavia Butler, Le Guin retoma em seu ensaio os períodos Paleolítico e Neolítico da chamada “pré-história”, quando hominídeos evoluíram em seres humanes, e percebe uma contradição: ainda que caçadores de mamutes fossem temas predominantes nas pinturas rupestres, apenas de 20% a 35% da nossa alimentação provinha da caça. “O que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi

25 Tradução nossa. No original: “*Diligent middle-class western practices of placing garbage on sidewalks to be taken to dumping stations, landfills, incinerators and the like ritualises this forgetting. It is made possible by legislative decision, regulative enforcement, risk models, community accession and engineering practice. As such, landfills make their appearance on and in the landscape as a material enactment of forgetting.*”

coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos, além de insetos e moluscos”, escreve (Le Guin, 2021, p. 17).

Le Guin se pergunta então por que historicamente o princípio da caça e da guerra, e não o da coleta, ocupou nossas mentes e se espalhou por nossas histórias. Possivelmente, pondera, porque “é difícil contar um conto realmente emocionante sobre como tirei uma semente de aveia selvagem de sua casca” (Le Guin, 2021, p. 17). Por outro lado, as histórias de caçadas de mamutes estão repletas de lanças que perfuram, presas enormes, flechas que matam, mamíferos tombando e jorros de sangue. São histórias centradas na figura de um Herói poderoso, que traça um percurso em linha reta na direção do seu alvo – e sai vitorioso. No entanto,

antes – certamente muito antes, se pensarmos – da arma, uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua; muito antes da útil faca e do machado; simultaneamente às indispensáveis foices, moinho ou pá – pois de que serve colher um monte de batatas se você não consegue carregar para casa aquelas que não pode comer; junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa. (Le Guin, 2021, p. 19-20)

Essa ferramenta é um *recipiente*, uma coisa que contém outras coisas. “Uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco” (Le Guin, 2021, p. 19). Le Guin nos convida então a alargar nossas possibilidades de histórias-bolsas, para que tenhamos outros caminhos poéticos quando os velhos modos de contar, do Herói e suas batalhas, estiverem já demasiadamente gastos. Ela salienta que sua teoria não exclui o conflito, apenas não deixa que a ideia de narrativa se reduza a ele:

Conflito, competição, estresse, luta etc., dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/patuá, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, *já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo.* (Le Guin, 2021, p. 22, grifo nosso)

Há muitas formas de contar histórias: romances, peças de teatro, filmes, performances, teses etc. Gosto de pensar na dramaturgia da arte de manutenção de Mierle Laderman Ukeles como uma história bolsa. Em 1969, em seu manifesto, Ukeles aponta dois sistemas básicos da vida: desenvolvimento e manutenção. Sem juízo de valor, a artista aponta que o sistema de manutenção é essencial e complementar ao desenvolvimento. Manter, preservar, sustentar, proteger, prolongar e renovar são verbos que aparecem em sua bolsa-manifesto. “Depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?”, Ukeles pergunta (1969, p. 1)²⁶. Ao jogar luz sobre o trabalho de servidores públicos e privados que estão na linha de frente do colapso climático, cuidando de

²⁶ Tradução nossa. No original: “after the revolution, who’s going to pick up the garbage on Monday morning?”

nossos lixos, as histórias das performances de Ukeles fazem um *contra-feitiço da mercadoria*: recusam-se a esquecer e, em vez de esconder o que está *fora*, ressaltam e valorizam todo o trabalho humano de manutenção que é necessário para sustentar cidades e museus vivos. Seu contra-feitiço reside em recontar partes de nossa própria história que desconhecemos, trazendo para o centro do autorretrato de nossa sociedade de consumo em massa os sistemas público-privados de descarte, seus trabalhadores e trabalhadoras.

Referências

HIRD, M. **Knowing waste**: towards an inhuman epistemology. In: Social Epistemology. London: Taylor & Francis, vol. 26, n. 3-4, 2012. pp. 453-469.

LE GUIN, U. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MAINTENANCE artist. Filme longa-metragem. Direção: Toby Perl Freilich. Estados Unidos: Framework Films, 2025.

MARX, K. **O capital**: livro 1. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

PHILLIPS, P. **Mierle Laderman Ukeles**. New York: Queens Museum, 2016.

THOMPSON, N. **Living as form**: socially engaged art from 1991-2011. Nova York: Creative Times, 2012.

UKELES, M. **Manifesto! MAINTENANCE ART, 1969**: proposal for an exhibition "Care". New York: Queens Museum, 2016. Disponível em: <https://queensmuseum.org/2016/04/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art>. Acesso em: 17 out. 2025.

WEBER, H. Unmaking the made: the troubled temporalities of waste. In: GILLE, Z.; LEPAWSKY, J. **The Routledge handbook of waste studies**. Londres e New York: Routledge, 2022.

Ricardo Cabral Pereira

Artista-pesquisador da cena e da performance. É doutor e mestre em Artes da Cena pela UFRJ e ator formado pela Escola de Teatro Martins Pena. Atualmente, é professor substituto do curso de graduação em Direção Teatral da UFRJ.

E-mail: cabralpereira.ricardo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9301479296029634>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3063-2057>

Hans Haacke: Retrospectiva

Hans Haacke: Retrospective

André Arçari
(EBA-UFRJ)

Resumo: Este artigo analisa a retrospectiva de Hans Haacke na SCHIRN Kunsthalle Frankfurt (2024-2025), examinando a trajetória do artista como pioneiro da crítica institucional. A exposição demonstra a coerência metodológica de Haacke ao investigar estruturas de poder que regulam arte e sociedade ao longo de seis décadas. O texto articula as principais linhas de força de seu trabalho – crítica ao poder corporativo e político, exposição de mecanismos institucionais, memória histórica e responsabilidade democrática. A retrospectiva evidencia tanto a extensão e complexidade de uma obra densa e multifacetada quanto os desafios curatoriais de sintetizar décadas de experimentalismo crítico, revelando tensões entre autonomia artística, mercado e sociedade.

Palavras-chave: Hans Haacke; crítica institucional; arte política; memória social; resistência pública.

Abstract: This article analyzes Hans Haacke's retrospective at SCHIRN Kunsthalle Frankfurt (2024-2025), examining the artist's trajectory as a pioneer of institutional critique. The exhibition demonstrates Haacke's methodological coherence in investigating power structures governing art and society across six decades. The text articulates the main threads of his work – critique of corporate and political power, exposure of institutional mechanisms, historical memory, and democratic accountability. The retrospective reveals both the scope and complexity of a dense, multifaceted oeuvre and the curatorial challenges of synthesizing decades of critical experimentation, exposing tensions between artistic autonomy, market forces, and society.

Keywords: Hans Haacke; institutional critique; political art; social memory; public resistance.

DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51498>

Hans Haacke nasceu em 1936, em Colônia, Alemanha. Após estudar na Academia Estatal de Arte (*Staatliche Werkakademie*) de Kassel e passar um tempo por Paris, Philadelphia e Nova York, mudou-se para Nova York permanentemente em 1965, onde ainda vive e trabalha. Haacke foi professor na *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art* por 35 anos, lecionando de 1967 até 2002. Figura seminal da Crítica Institucional, sua trajetória é marcada pelo rigor conceitual, pela investigação de processos naturais e sociais, e por uma postura crítica diante das estruturas de poder que regem a arte, seus mecanismos e sua circunferência. Sua produção busca revelar as complexas relações entre arte e sociedade, e foi precisamente essa postura crítica que o fez exercer influência decisiva sobre uma geração subsequente de artistas.

Haacke iniciou sua carreira, durante a década de 1960, explorando processos naturais e biológicos como forma artística. Em diálogo crítico com o contexto do Minimalismo, interessava-se por sistemas em transformação – fluxos de ar, alteração de estados da água, luz e crescimento vegetal –, em vez de objetos estáticos. Ele definia essas peças como *sistemas vivos*, deslocando o foco da arte para processos de mudança e autorregulação. Nesse período, sua investigação ainda era predominantemente ecológica e fenomenológica, mas já prenunciava o interesse pelos sistemas sociais¹ que viriam a dominar seu trabalho. O pensamento do escultor e teórico Jack Burnham, que ele já havia conhecido em 1962 na Filadélfia, especialmente sua teoria dos *sistemas estéticos*, exerceu influência direta sobre Hans Haacke e outros artistas do final dos anos 1960. Burnham escreveu, ainda em 1968, o importante ensaio *Systems Esthetics* (publicado na *Artforum*), no qual defendia que as práticas artísticas estavam migrando de uma produção focada em objetos para uma abordagem baseada em sistemas, processos e relações entre elementos e, apontava Haacke como um pioneiro no campo da arte *pós-formalista* (cf. Pfeiffer, 2024, p. 21-32).

Nos anos 1970, o artista deslocou seu foco dos sistemas naturais para os sistemas sociopolíticos e institucionais. Passou a investigar como museus, corporações e governos moldam a produção e a circulação da arte. Já em 1980, aprofundou suas investigações sobre as interdependências entre arte, poder e economia, deslocando sua prática para o campo das relações políticas e corporativas em escala internacional. Nesse período, passou a examinar de forma ainda mais detalhada as conexões entre as figuras de poder e os mecanismos de financiamento artístico. Para o artista, as inúmeras controvérsias em torno de seu

1 A *Teoria Geral dos Sistemas* (*General System Theory*), formulada pelo biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy e publicada em 1968, propõe compreender organismos, ecossistemas e fenômenos sociais como sistemas abertos que se autorregulam por meio de trocas constantes com o ambiente. Essa abordagem influenciou de modo significativo o interesse de Hans Haacke por processos e estruturas sistêmicas na arte, servindo como base teórica para suas investigações sobre *sistemas autorregulados* (*self-regulating systems*) nos anos 1960. Cf.: Bertalanffy, 1968.

trabalho – o que resultou na sua exclusão de diversas exposições – constituem parte integrante de seus princípios éticos e de sua prática artística. Entre os diversos questionamentos que orientam sua obra, destaca-se um fundamental: quais forças invisíveis moldam nossas vidas, e de que modo a arte pode torná-las visíveis?

A exposição *Hans Haacke: Retrospektive* (Pfeiffer, 2024) foi apresentada na *Kunsthalle Schirn*, em Frankfurt, de 8 de novembro de 2024 a 9 de fevereiro de 2025, e realizada em colaboração com o Belvedere 21, em Viena, onde esteve em cartaz de 1º de março a 9 de junho de 2025. Ao todo, foram reunidos cerca de 70 trabalhos que abrangem toda a sua produção, de 1959 até os dias atuais. Em Frankfurt a curadoria esteve a cargo da Dra. Ingrid Pfeiffer, com assistência curatorial de Cornelia Eisendle, enquanto em Viena a mostra foi curada por Luisa Ziaja, com assistências curatoriais de Katarina Lozo e Theresa Dann-Freyenschlag.

O percurso propôs uma leitura abrangente da prática do artista, evidenciando sua permanente reflexão sobre as interações entre arte, política, economia e ecologia sob as lentes da atualidade. Na Europa, a última retrospectiva do artista foi realizada a quase 20 anos atrás em Hamburgo e Berlim. Antes disso, apenas uma exposição monográfica foi apresentada na Áustria em 2001. Em território norte-americano, a primeira exposição abrangente da obra de Haacke em mais de três décadas contou com mais de 30 trabalhos. Sob título *Hans Haacke: All Connected* (Gioni, 2019), a mostra foi realizada no *New Museum* em Nova York entre 24 de outubro de 2019 a 26 de janeiro de 2020, sob curadoria de Gary Carrion-Murayari (*Kraus Family Curator*) e Massimiliano Gioni (*Edlis Neeson Artistic Director*).

O potencial democrático de sua produção se mostra particularmente relevante no cenário atual, marcado pelos avanços de governos e movimentos de extrema direita ao redor do mundo. Seu trabalho – que desde os anos 1960 e 1970 questiona as relações entre poder político, instituições culturais e interesses econômicos – oferece ferramentas críticas para pensar as estruturas de autoridade e as formas de manipulação simbólica que se manifestam nas sociedades contemporâneas. Em um período em que valores democráticos são continuamente desafiados por agendas autoritárias e políticas populistas, a prática deste artista – baseada na investigação, transparência e exposição de redes de poder – reafirma a arte como espaço de reflexão política e resistência. Ao articular informação, documentação e experiência estética, suas obras convidam o público a reconhecer e questionar tais relações, estimulando a participação crítica e a consciência cívica na esfera pública (*Öffentlichkeit*).

Nos anos de 1960, Haacke produziu trabalhos que exploravam sistemas físicos e biológicos, como ciclos de água e trocas de energia. O percurso expositivo foi dividido formalmente de modo retrospecto. Três peças emblemáticas situavam-se fora do espaço expositivo. A primeira delas, na rotunda da *Kunsthalle*, era *Gift*



Figura 1. Hans Haacke: Retrospektive. Vista da instalação: Gift Horse (2014). Schirn Kunsthalle Frankfurt 2024. Foto: Norbert Miguletz.

Horse (2014). Instalado sobre um plinto, trata-se de uma escultura do esqueleto de um cavalo com uma das patas dianteiras erguidas. Fundida em bronze, a obra apresenta uma de suas patas envolvida por um laço de LED, que funciona como um visor eletrônico onde se transmitia, em tempo real, as ações da bolsa de valores de Frankfurt, *site* da exposição e cidade-sede do Banco Central Europeu — símbolo do poder econômico da União Europeia. Realizada originalmente para a comissão do quarto plinto na *Trafalgar Square*, em Londres, ela esteve instalada nesse local entre março de 2015 e setembro de 2016. Este plinto, hoje espaço expositivo de esculturas públicas², permaneceu vazio por mais de 150 anos após a interrupção da estátua originalmente planejada para William IV, devido à falta

2 O programa de comissões temporárias do *Fourth Plinth* (em *Trafalgar Square*, Londres) é atualmente financiado principalmente pelo *Greater London Authority* (GLA) através do gabinete do Sadiq Khan, Prefeito de Londres, com o apoio do *Arts Council England* e da *Bloomberg Philanthropies*. *Gift Horse*, por sua vez, foi realizado com o suporte do *Goethe Institute* e por meio de recursos do *Arts Council England*.

de fundos. Inaugurada em 5 de março de 2015, a escultura venceu o prêmio de escultura pública e permaneceu no local até setembro de 2016. Inspirada na gravura do artista inglês George Stubbs, *The Anatomy of the Horse* (1766), sua apresentação em Londres apresentava o *ticker* do *London Stock Exchange*. Em sua apresentação na Alemanha, a peça remetia à memória de sua história londrina, ao mesmo tempo em que reterritorializava sua simbologia financeira para as informações em tempo real das ações da *Börse Frankfurt*.

Se, na Inglaterra, a peça pública trazia à superfície o passado militar e imperial da Grã-Bretanha por meio de uma iconografia equestre desnudada – cânone representativo dos antigos reis e do passado europeu, tão presente nas esculturas tradicionais em praças públicas –, o esqueleto, sem rei ou imperador a ostentar sua forma de poder simbólico, parecia menos suntuoso e mais decadente. Como um arqueólogo a escavar fragmentos da história britânica, a obra sugere uma crítica à tradição equestre e aos cânones iconográficos da arte europeia, sobretudo em suas origens clássicas, quando o cavalo era um emblema da elite militar e política. Assim, Haacke provoca uma reflexão sobre a relação entre arte, mercado financeiro e os simbolismos de poder, revelando, de forma irônica, como os sistemas econômicos moldam nossas percepções de valor. Por fim, seu título completa a reflexão ao referenciar a expressão inglesa *Never look a gift horse in the mouth* (*Cavalo dado não se olha os dentes*).

Na escadaria de acesso à primeira sala expositiva da *Kunsthalle*, vê-se uma fotografia em grande formato da vista parcial de *GERMANIA* (1993). A imagem mostra as placas de mármore da nave central do Pavilhão Alemão da Bienal de Veneza totalmente fraturadas, em pedaços irregulares, como se o próprio solo da história alemã tivesse cedido sob o peso de seu passado. Ao fundo, a palavra *Germania* se repete em letras pretas, replicando a tipografia da inscrição em baixo-relevo, entalhada no mármore da fachada do edifício. O registro fotográfico funciona como vestígio e, ao mesmo tempo, dobradiça conceitual da emblemática obra que fez o pavilhão receber, juntamente com Nam June Paik, o Leão de Ouro pela Melhor Participação Nacional.

Em *GERMANIA*, a destruição arquitetônica torna-se documento e metáfora para uma outra arqueologia. A escavação da história do passado do edifício, cuja última grande reforma geral havia sido realizada a mandado de Hitler em 1938 para refletir os ideais de beleza neoclássicos do *Terceiro Reich*. Haacke foi o primeiro artista a questionar a arquitetura do pavilhão, na sua totalidade, desde a reforma fascista³, ao intervir diretamente na estrutura do edifício e expor as fissuras da memória nacional, revelando camadas ideológicas e simbólicas ocultas sob o mármore neoclássico erguido durante o fascismo alemão. O que à

3 Conta também a existência de uma intervenção em 1964, datada como a última reforma interna importante, a qual removeu ou alterou certos elementos de 1938, ou pelo menos reformulou o interior para atenuar o legado nazi.

primeira vista parece apenas ruína é, igualmente, um gesto arqueológico – o que se torna visível são os resquícios simbólicos do autoritarismo e as reverberações do legado nazista pela história e arquitetura alemã na atualidade. A grafia de Alemanha (em alemão, *Deutschland*) para sua forma italiana, *Germania*, substituindo a escrita original de 1909 como *Padiglione Bavarese (Pavilhão Bávaro)*, sublinhava os ideais hitlerianos da reconfiguração monumental de Berlim como futura capital imperial (*Welthauptstadt*), sob nome *Germania*, a qual já estava sendo planejada em idos dos anos 1930. A reforma do pavilhão em Veneza serviu mais como projeção simbólica da Alemanha nazista para o exterior e menos como parte direta da construção da capital. Na porta de entrada do espaço, o que se via de forma imediata não era o piso destruído, mas um painel vermelho com uma fotografia ampliada de Hitler durante sua visita à Bienal em 1934, com uma legenda preta escrita *La Biennale di Venezia 1934*, situando o espectador na continuidade histórica do próprio lugar. Uma grande moeda de plástico de 1 marco alemão de 1990 foi instalada sobre o pórtico, no ponto onde antes se colocavam a águia e a suástica, conectando a memória do regime ao marco da reunificação alemã simbolizado pela data de 1990.

Nos arredores do exterior do museu, aprox. na altura do *Caminho da Coroação n.º 30 (Krönungsweg)*, de onde se vê parte da arquitetura circular do espaço, o público que atravessava esta passagem na cidade podia ver um estandarte de *Wir (alle) sind das Volk* (2003/2017) instalado na parte externa do prédio. *Nós (todos) somos o povo* aparece escrito doze vezes, em preto e branco, em diversas fontes e idiomas – sentença fundamental proclamada durante os protestos que levaram à queda do Muro de Berlim em 1989. A frase era um lema central da oposição da Alemanha Oriental, usada particularmente durante os protestos de segunda-feira (*Montagsdemonstrationen*) na *Innenstadtring* de Leipzig e, posteriormente, em todas as cidades da RDA, quando multidões ocupavam as ruas exigindo liberdade e mudança política. Ao retomar o projeto para a *Documenta 14* (2017)⁴, um estandarte e 10.000 cartazes foram espalhados aleatoriamente por Atenas. Nas palavras de Sarah Alberti, historiadora alemã baseada em Leipzig, especialista em estudos centrados na relação entre Alemanha Oriental, unificação e memória cultural:

Hans Haacke retomou a palavra de ordem quando foi convidado, em 2003, a participar de um concurso para projetar o espaço ao redor da *Nikolaikirche* em Leipzig, ponto de partida das manifestações das segundas-feiras. Sua proposta, não realizada, previa projetar a frase ‘*Wir (alle) sind das Volk*’ (‘Nós (todos) somos o povo’) em luz azul, com aparência de escrita manual, sobre o patamar das escadas em frente à igreja. (Alberti, 2024, tradução nossa).

4 O artista participou de 5 edições da documenta de Kassel: 1972, 1982, 1987, 1997 e 2017.

A sala de entrada da mostra reuniu um conjunto de trabalhos do início de sua carreira. Quando Haacke tinha 23 anos e trabalhou na *documenta 2* em Kassel, realizou um conjunto de fotografias de visitantes, funcionários da limpeza, figuras da curadoria, fotógrafos de registro de obras, etc. em *Photographic Notes, documenta 2* (1959). Em 1981, o crítico e sociólogo Walter Grasskamp encontrou, enquanto estava pesquisando os arquivos da *documenta*, uma impressão sem etiqueta que se diferenciava das outras fotos da exposição. Publicou tal imagem na revista *Kunstforum* e deu ao artista uma cópia recém-impressa. Dias depois, Haacke revelou ser o criador da foto ao qual ele não havia concebido como obra há 22 anos. Apenas em 2001 o artista compilou uma seleção de 26 impressões de um conjunto de 300 registros.

Também, do período inicial, estavam presentes as pinturas abstratas *Untitled* (1960) e *Ce n'est pas la voie lactée (This Is Not the Milky Way)* (1960), influências de seu professor Fritz Winter em Kassel e do tachismo que viu em seu período parisiense. A intenção dos pontos azuis nas pinturas era a de que elas pudessem vibrar opticamente. A série *Mirror objects*, relevos com folhas de espelhos iniciados em 1961, estava representada pelas peças *B7-61* (1961) e *A7-61* (1961), que deslocam a atenção para a interação do espectador e o ambiente refletido. Ambas trazem como referência seu diálogo com o Grupo ZERO e o interesse na óptica.

Dentre as produções mais significativas do período, *Large Condensation Cube* (1963–67) exemplifica a virada dos objetos em direção a esculturas-processo que dependem de fatores ambientais, revelando que aquilo que parece estático está, na verdade, em permanente variação sob agentes externos. *Large Condensation Cube* consiste num cubo de acrílico transparente e selado, com uma pequena quantidade de água destilada, que altera conforme temperatura, luz e umidade do espaço expositivo. Nesse circuito fechado, a água evapora, condensa e escoia pelas paredes internas, fazendo do cubo um sistema termodinâmico responsivo. Em vez de reforçar a autonomia geométrica típica do minimalismo – com sua ênfase na autorreferencialidade do objeto, na presença literal e na tautologia do meio – o cubo de Haacke inscreve a exterioridade no cerne de sua forma, convertendo o *cubo branco* de museu em um conjunto de variáveis que interferem na obra e contrapõem a neutralidade do contexto.

Double Decker Rain (1963) consiste em dois recipientes transparentes sobrepostos, dentro dos quais gotas de água caem em ciclos contínuos, simulando um pequeno sistema climático fechado. *Column with Two Immiscible Liquids* (1965) trata-se de um cilindro transparente contendo dois líquidos, um azulado e um transparente, que não se misturam. A tensão superficial e a diferença de densidade criam uma divisão visível e mutável conforme a movimentação do recipiente é realizada pelo público. Em *Large Water Level* (1964-1965), uma grande estrutura horizontal, também cilíndrica e transparente, é suspensa em

suas extremidades por fios e igualmente aberta ao manuseio. Parcialmente preenchida com água e aberta ao manuseio, nela é possível observarmos o nível e o movimento do líquido; uma metáfora visual do equilíbrio dinâmico, princípio central da *Teoria Geral dos Sistemas*. Em *Ice Stick* (1966), uma coluna vertical de gelo é mantida por um sistema de refrigeração que a conserva parcialmente congelada, permitindo que o material se derreta e se recongele de modo contínuo, evidenciando a instabilidade como elemento constitutivo da forma. *Floating Ice Ring* (1970) possui um ciclo termodinâmico semelhante, no qual um anel de gelo flutua sobre a água e sofre transformações graduais, num equilíbrio precário entre solidificação e dissolução.

Ainda nas relações físicas, a exploração da experiência da luz pode ser vista em *Les Couloirs de Marienbad* (*The corridors of Marienbad*) (1962), e igualmente o comportamento do ar como elemento escultórico em *White Wavings Line* (1967), *Sphere in Oblique Air Jet* (1964/2011), *Blue Sail* (1964-65) e registros de sua performance *Sky Line* (1967) realizada para a exposição *Kinetic Environment 1 and 2* no Central Park, Nova York (1967). Nesses trabalhos lufados, o artista investiga o movimento, a flutuação e a instabilidade como componentes formais, utilizando correntes de ar e materiais leves para revelar forças invisíveis que atuam sobre os corpos e o espaço. Destaque para sinuosidade e beleza hipnótica de *Blue Sail*, um fino tecido de *chiffon* azul suspenso que permanece em constante ondulação sob o efeito de um ventilador, enquanto em *Sphere in Oblique Air Jet* um balão de ar esférico é mantido no ar por uma máquina de fluxo de vento controlado – situações nas quais o equilíbrio depende de variáveis ambientais. Essas experiências com o ar e o movimento aproximam a prática de Haacke das pesquisas cinéticas e ecológicas dos anos 1960.

O fluxo de água foi explorado pelo artista também em *Water in Wind* (1968), que consiste em um sistema formado por bombas, bicos de pulverização, água e vento; criado originalmente para ser instalado em espaço aberto. A instalação produzia um jato de gotículas de água que, ao serem lançadas ao vento, formavam padrões aleatórios e, em certas circunstâncias, até mesmo arco-íris perceptíveis para os espectadores — a mostra exibiu seu registro fotográfico. Já *Circulation* (1969), instalado no piso, consiste em um circuito fechado formado por uma rede de mangueiras de plástico preenchidas com ar e água, que são continuamente bombeadas. Essa instalação se assemelha ao formato da água visto em *Cycle* (1969), uma fotografia de uma escultura realizada no terraço do ateliê do artista. Nessa obra, um tubo de plástico perfurado foi disposto ao redor das laterais da laje, permitindo que a água gotejasse, formando pequenos filetes que fluíam para o ponto mais baixo da superfície, de onde era bombeada de volta para o tubo.

Concebida inicialmente em 1965 e realizada em 1968 na praia de Coney Island, Nova York, a ação *Live Airborne System* (1969) consistia em jogar pedaços de pão no oceano para atrair gaivotas, cujas formações coletivas e voos eram incorporados

como elementos esculturais vivos e imprevisíveis. Nessa proposta, as gaiotas tornam-se *matéria* escultórica, – o voo e o comportamento dos animais, mediados pela intervenção do artista, tornam-se centrais e transformam o espectador em testemunha de um sistema biológico autônomo. Haacke apresenta o trabalho como uma fotografia, ao passo de que sua gênese pode ser vista no filme *Hans Haacke: Self-Portrait of a German Artist in New York* (1969), com duração aprox. de 28 minutos e televisionada pela emissora alemã WDR em 14 de novembro de 1969.

A partir de uma fase marcada por trabalhos com animais e ações efêmeras, que se estende do final dos anos 1960 ao início dos 1970, hoje restam apenas fotografias; as investigações passaram dos sistemas físicos para um aprofundamento nos sistemas biológicos. *Ten Turtles Set Free* (1970), consistia na compra de dez tartarugas e posteriormente sua liberação em *habitat* natural, questionando a autoridade humana sobre outras formas de vida e a dualidade entre liberdade *versus* controle institucional. *Ant Co-op* (1969), uma única fotografia em *close-up*, apresenta um fragmento de um formigueiro artificial, onde as formigas podem ser observadas interagindo e colaborando, evidenciando a complexidade dos microecossistemas sociais e biológicos. Já *Chickens Hatching* (1969), instalada para a exposição *New Alchemy: Elements, Systems and Forces*, na *Art Gallery* de Ontario, em Toronto, consistia na incubação de ovos de galinha em uma série de oito pequenas incubadoras, com formato minimalista, dentro do espaço expositivo. À medida que os pintinhos nasciam, eles eram transferidos para um viveiro aquecido, subdividido em compartimentos, de modo que cada grupo de nascimentos semanais ficasse separado, permitindo ao público observar diversas fases do ciclo de vida das aves em tempo real. De modo equivalente, vista como uma foto em *close-up* de uma ave em uma gaiola, *Norbert: All Systems Go* (1970-71) tratou-se de uma experiência fracassada de tentar que um pássaro mainá de nome Norbert repetisse *All systems go* para sua cancelada individual Museu Guggenheim.

A foto de *Bowery Seeds* (1970) registra um experimento simples e direto no terraço do estúdio de Hans Haacke, localizado na Bowery Street, Nova York onde o artista utilizou um punhado de terra, no qual semeou diversas espécies de sementes coletadas ao redor do edifício. *Directed Growth* (1970-72), reinstalado na Kunsthalle, consiste em um experimento onde mudas de feijão são plantadas em substrato de algodão ou terra, e orientadas para que o crescimento dos brotos ocorra por meio de fios de *nylon* esticados diagonalmente da parte central da sala até uma janela. Aqui, Haacke manipula certos parâmetros de crescimento vegetal (luz, umidade, temperatura), documentando em tempo real o desenvolvimento das plantas e questionando até onde processos naturais permanecem naturais sob intervenção humana. *Grass Grows* (1969), também remontado para a retrospectiva, deslocou o piso de madeira do espaço expositivo para o estatuto de substrato vivo ao criar um monte de terra em formato cônico coberto por sementes de grama, que germinam e crescem ao longo do tempo dentro do

museu. O desenvolvimento da obra depende de luz, irrigação, temperatura e manutenção institucional, tornando o tempo biológico e o trabalho de cuidado legíveis como parte integral da forma. Factualmente, essas produções não se fecham em um circuito autorreferente, pois seus estados alteram conforme clima, arquitetura, protocolos museológicos e circulação do público; suas contingências tornam-se componentes ativos da constituição da obra. Ao fazer isso, Haacke interroga a promessa modernista de autonomia e desafia a ideia minimalista de objeto autossuficiente ao redefinir os limites da escultura na incorporação de processos vivos, ciclos contínuos e sistemas autônomos.

Mais documentos, agora não apenas fotográficos, mas também discursivos, demonstram como os sistemas naturais e biológicos propostos pelo artista adquirem um claro caráter ecológico em *Monument to Beach Pollution* (1970). Para essa obra, Hans Haacke coletou e acumulou resíduos ao longo de aproximadamente 200 metros da praia de Carboneras, na Espanha, criando uma instalação temporária e registrando-a em uma fotografia; um verdadeiro monumento ao impacto ambiental (Museum Abteiberg, 2025).

Dois anos mais tarde, realiza *Rheinwasseraufbereitungsanlage (Rhine Water Purification Plant)* (1972)⁵, que aprofunda o tema da circulação e expande o conceito tratado em *Water in Wind*, elevando-o para uma escala ambiental e política. A instalação consistia em um sistema funcional de purificação de água, onde Haacke coletava a água poluída do rio Reno e a submetia a diversos processos químicos e filtrantes dentro do próprio museu. O trajeto incluía tanques para mistura de produtos químicos (água sanitária, hidróxido de sódio e sulfato), sedimentação de resíduos, filtragem em carvão ativado e cascalho, culminando em um aquário com peixes dourados nadando em água limpa e, de lá, através de uma mangueira no solo, a retornava ao lençol freático ou ao jardim do museu — tudo visível ao público, destacando fisicamente o ciclo da água e sua transformação. De acordo com a historiadora da arte Ursula Ströbele:

Na época, Krefeld era um centro industrial na margem esquerda do Reno e tinha a reputação de ser o maior “Poluidor do Reno”. Uma grande variedade de interesses de uso entrava em conflito: o Reno servia como uma importante rota de transporte em termos de infraestrutura, um reservatório de água potável e de resfriamento, uma área de lazer, uma reserva natural e um receptáculo para águas residuais. (Ströbele, 2024, p. 81, tradução nossa).

Em *Krefeld Sewage Triptych* (1972), presente na mostra de 72, ele também listou as empresas e as quantidades de substâncias despejadas no Reno e, igualmente, ilustrou esta poluição com uma fotografia em preto e branco com alta granulação

⁵ A instalação foi executada como parte da primeira grande exposição individual do artista na Alemanha, intitulada *Hans Haacke. Demonstrationen der physikalischen Welt. Biologische und gesellschaftliche Systeme* e realizada no *Museum Haus Lange* em Krefeld.

onde se vê, quase como uma abstração, uma chaminé industrial ao fundo e, no primeiro plano, um bando de gaivotas em revoada que se reuniam no ponto de despejo de águas residuais para se alimentar dos peixes mortos. Nos painéis laterais do tríptico, Haacke organizou tabelas detalhando os volumes totais de esgoto lançados por diferentes fontes, a classificação dos principais poluidores industriais — especialmente a fábrica da Bayer em Krefeld-Uerdingen — e os valores das tarifas pagas por cada tipo de dejetos, evidenciando que grandes indústrias desfrutavam de grandes descontos, apesar de serem responsáveis pela maior parte da contaminação. O painel central, com a fotografia, tornava explicitamente visível o impacto ambiental desse cenário, enquanto os dados quantitativos e classificações elucidavam ao público a desigualdade entre responsabilidade ambiental e custo efetivo para os poluidores. Dessa forma, o tríptico combinava impacto visual e transparência de dados para mobilizar a opinião pública e denunciar a política de gestão dos resíduos na região.

Haacke sempre esteve interessado em pensar o espectador e convocá-lo a uma reflexão crítica no tecido social. A segunda grande sala da retrospectiva apresentava uma série extensa de sua produção, que convergia uma série extensa de questões conceituais, tal como a remontagem da instalação *Photoelectric Viewer-Controlled Coordinate System* (1968), onde, numa sala escura, as paredes são equipadas com lâmpadas distribuídas uniformemente, cada uma conectada a um sensor fotoelétrico sensível à luz. Quando o visitante entra e se move pelo espaço, sua presença é detectada pelos sensores, que ativam as lâmpadas correspondentes à posição física do espectador na sala. Assim, as luzes acendem e apagam conforme a movimentação, localizando o corpo do observador em tempo real. Para Jack Burnham, a obra não deve ser vista como objeto tradicional, mas como sistema real de processos interdependentes que evoluem autonomamente e produz um efeito de vigilância e rastreamento.

Um ano depois, em *News* (1969), Haacke transfere o dispositivo da informação jornalística em tempo real para o ambiente expositivo. Uma máquina de teletipo retransmitia boletins de uma agência de notícias ininterruptamente sobre papel durante o período de cartaz da exibição, tornando o fluxo midiático parte da experiência dos visitantes. No contexto da retrospectiva em Frankfurt, as notícias exibidas vinham do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Frankfurter Rundschau* e *Hessischer Rundfunk* (*Hessenschau*). Em 1969, o trabalho usou relatos correntes e locais, ressignificando o espaço da arte como ambiente permeável pelos sistemas informacionais e de poder midiático. Também no mesmo ano, apresenta, juntamente com Linda Haacke, *Birth Certificate for Carl Samuel Selavy* (1969), o registro documental da certidão de nascimento de seu filho, Carl Samuel Selavy, nome que recebe como uma operação conceitual que homenageia Duchamp. Ao expor tal documento como obra, aponta para questões sobre identidade, autoria, legitimidade e estrutura formal dos sistemas estatais de registro civil.

Essas investigações sobre as dinâmicas naturais, institucionalização da informação, relações entre vida biológica e firmamento jurídico, bem como a convocação do espectador a presença rapidamente evoluíram para uma abordagem ainda mais incisiva dos sistemas sociais e políticos. Haacke passou a utilizar a arte como ferramenta de análise e denúncia: da especulação imobiliária à manipulação da opinião pública, do marketing corporativo ao papel cúmplice das instituições culturais.

Factualmente, os destaques de sua produção nos anos de 1970 são encontrados em *MoMA Poll* (1970) e *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), investigações amplamente conhecidas pelo grande público que se situam no que ele denominou *sistemas sociais*.

Grosso modo, *MoMA Poll*, exibido na mostra *Information* do *Museum of Modern Art* de Nova York, propunha, via sistema de enquete transparente, um dilema político: “O fato de o governador Rockefeller não ter criticado a política da Indochina do presidente Nixon seria uma razão para você não votar nele em novembro?”. Os visitantes depositavam seus votos de *sim* ou *não* em urnas acrílicas. Ao final, a obra expunha estatisticamente a insatisfação dos visitantes em urnas de acrílico transparentes, revelando as conexões entre museu, poder político e engajamento institucional: Rockefeller era membro do conselho do MoMA, e a intervenção tornou visíveis tensões ético-políticas subjacentes ao sistema das artes. A votação também se inclinava mais para o *sim* como resposta nos dias em que a entrada do museu era gratuita. Ao fim da enquete, 25.566 votantes marcaram *sim* (68.7%), enquanto 11.563 votaram *não* (31.3%). Participaram 37.129 (12.4%) de um total de 299.057 visitantes (Haacke, 2019, p. 103). Em 2024, ao lado das urnas históricas transparentes lacradas e com as cédulas presentes em seu interior, Haacke atualiza e reterritorializa a enquete com *Frankfurt Poll* (2024): um conjunto de perguntas relacionadas à demografia e à atitude política do público frequentador do museu. Seu resultado era continuamente exibido na parede durante a mostra.

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971) expunha de modo minucioso a gentrificação nas estruturas de propriedade e transação da família Shapolsky, grande concentradora de imóveis em Nova York. A montagem conta com um conjunto extenso de fotografias de prédios, mapas, informações descritivas e tabelas detalhando aquisição, troca de hipotecas, valor dos lotes e relações *nebulosas* entre empresas familiares e empresas fantasmas, evidenciando práticas fraudulentas e a lógica mercantil oposta às necessidades sociais. Houve forte controvérsia institucional: o museu Guggenheim, inicialmente programado para sediar uma exposição individual de sua autoria, cancelou a mostra. O diretor do Guggenheim, Thomas Messer, julgou o trabalho “incompatível com as funções de uma instituição artística” (MACBA, 2025), argumentando que o projeto violava a “neutralidade suprema da obra de



Figura 2. Hans Haacke: Retrospektive. Vista da instalação: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971). Foto: acervo do autor

arte" (MACBA, 2025). Por essa razão, cancelou a exposição individual de Haacke poucas semanas antes da abertura – medida que gerou intenso debate sobre os limites e funções da arte, e resultou inclusive na demissão do curador Edward F. Fry, que defendia o trabalho. Muitos comentadores da controvérsia haviam especulado que o Conselho de Curadores do museu tinha conexões com o grupo imobiliário. Até hoje isso não foi comprovado, como informa Haacke em seu verbete sobre a pesquisa presente no catálogo da mostra (Haacke, 2024, p. 110).

Manet-PROJEKT '74 (1974), desenvolvido originalmente para a exposição comemorativa *Projekt '74* no Wallraf-Richartz-Museum, em Colônia, propunha exibir o quadro *Une botte d'asperges* (1880), de Édouard Manet, acompanhado de dez painéis detalhando a trajetória dos proprietários da pintura ao longo das décadas, os valores das transações e seus respectivos contextos socioeconômicos. Haacke demonstrou rigorosamente como a obra de Manet percorreu diferentes mãos ao longo de sua história, passando por famílias judias que a possuíram e que, durante o nazismo, sofreram espoliação de seu patrimônio. O quadro foi posteriormente adquirido pelo Wallraf-Richartz-Museum com apoio de grandes doadores corporativos e da elite financeira alemã, encerrando um trajeto que expõe de forma incisiva as engrenagens do poder institucional e da memória coletiva. O trabalho suscitou reações contrárias e foi rejeitado pela instituição, fundamentalmente porque os painéis de Haacke evidenciavam o papel central de

Hermann Josef Abs – figura estratégica no sistema bancário alemão e presidente do conselho curatorial do museu – trazendo à luz seu envolvimento direto em operações econômicas de apropriação e enriquecimento durante e após o regime nazista, particularmente na chamada *arianização* de bens judeus. A instalação foi assim exposta na Galerie Paul Maenz, em Colônia, junto a uma reprodução fotográfica da obra de Manet.

Thank You, Paine Webber (1979), *The Right to Life* (1979) e *Photo Opportunity (After the Storm / Walker Evans)* (1992) constituem denúncias diretas das operações corporativas norte-americanas. O primeiro, um díptico fotográfico, confronta a retórica de responsabilidade social da firma de corretagem e banco de investimento *Paine Webber* com a realidade histórica de precariedade; o segundo documenta a política de *proteção fetal* da companhia química e farmacêutica *American Cyanamid* — grande conglomerado americano que iniciou seus negócios como uma indústria de fertilizantes —, que forçava esterilizações ou rebaixamento laboral de mulheres, criminalizando seus corpos em prol do lucro. O terceiro, confronta a fotografia documental engajada de Walker Evans — símbolo da reportagem comprometida com a realidade — com uma imagem de imprensa do presidente George H. W. Bush posando diante de sua casa destruída em Maine, transformando tragédia em *oportunidade de mídia*. Juntas, as obras revelam como corporações, instituições e poder político mobilizam imagem e narrativa para mascarar exploração, desigualdade e hipocrisia, mantendo intacto seu status enquanto lucram com a precariedade alheia.

Já *Oil Painting: Homage to Marcel Broodthaers* (1982) foi criada para a *documenta 7*, em Kassel. A instalação consiste em um retrato pintado a óleo do então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, realizado pelo próprio Haacke e exibido em um formato de respeito oficial. Diante do retrato, Haacke posicionou uma grande fotografia da maior manifestação anti-nuclear em Bona desde a segunda guerra, indo assim contra as pressões do governo Reagan para o posicionamento de mísseis americanos na Alemanha Ocidental — um tema central na disputa política da época.

Dois dias após o comício em Bona, uma marcha anti nuclear recorde, com presença de mais de 500.000 pessoas, percorreu as ruas de Nova York até o Central Park. Como resultado da diminuição das tensões entre a União Soviética e os Estados Unidos, um tratado foi assinado em 1987 eliminando todos os mísseis nucleares de alcance intermediário que as duas potências haviam estacionado em solo europeu. (Haacke, 2024, p. 164, tradução nossa).

Neste contexto de mobilização coletiva e negociação geopolítica, Haacke escolhe homenagear Marcel Broodthaers, artista belga conhecido por seu discurso crítico e uso irônico de convenções artísticas e museológicas, reforçando assim o caráter reflexivo e autocrítico de sua própria prática — uma estratégia que conecta resistência política a questionamento institucional.



Figura 3. Hans Haacke: Retrospektive. Vista das instalações: *Der Pralinenmeister* (1981) e *Nothing to Declare* (1992). Foto: acervo do autor.

Der Pralinenmeister (1981) e *Greetings from Aachen* (1981) dirigem crítica contundente ao empresário alemão Peter Ludwig, colecionador, mecenas e fundador do museu de mesmo nome em Colônia, que utilizava benefícios fiscais para concentrar patrimônio artístico e exercer influência institucional. O primeiro trabalho confronta retratos oficiais de Ludwig com imagens de operárias anônimas de sua fábrica de chocolate e embalagens de chocolates de diferentes marcas e linhas, denunciando como ganhos financeiros e isenções são convertidos em poder cultural, além de textos que detalham estratégias de isenção fiscal e ganhos financeiros do conglomerado familiar Monheim/Ludwig. O segundo, satírico, tratou-se do envio de cartões-postais na inauguração do *Ludwig Forum*, questionando o controle de espaços públicos por interesses privados. Rejeitada pela exposição oficial *Westkunst*, *Der Pralinenmeister* foi apresentada na Galerie Paul Maenz, espaço que havia recebido a também rejeitada instalação *Manet-PROJEKT '74*, com o detalhe de que Haacke havia explicitamente proibido sua venda a Ludwig, mesmo diante do interesse do empresário, pois temia que a compra gerasse o apagamento da obra. Ambos os trabalhos expõem como grandes patronos se apropriam do patrimônio público enquanto apagam a força de trabalho e a agência coletiva, transformando instituições em instrumentos de poder e legitimação privada com seus desdobramentos ao campo da arte.

De modo igualmente crítico, *Taking Stock (unfinished)* (1983–84) uma pintura a

óleo criada pelo artista, retrata a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher em pose oficial, inserida em uma moldura ornamentada, típica de retratos oficiais. No fundo da cena, uma estante exibe dois pratos de porcelana quebrados, cada qual com o rosto e as iniciais dos irmãos Maurice e Charles Saatchi, responsáveis pela agência de publicidade *Saatchi & Saatchi* — a maior do mundo naquele período e responsável pelas campanhas eleitorais vitoriosas de Thatcher em 1979, 1983 e 1987. A obra questiona como campanhas eleitorais vitoriosas são construídas não por debate público, mas por estratégias de *marketing* corporativo, revelando a cumplicidade entre política e indústria publicitária durante o governo Thatcher. Igualmente, Charles Saatchi desempenhou papel crucial na transformação do mercado de arte contemporânea britânico e global a partir dos anos 1990. Assim, a obra antecipa essa crítica ao expor como *Saatchi & Saatchi* transformou eleições em campanhas publicitárias, aplicando a mesma lógica de mercado tanto à política quanto à arte – ambos tratados como produtos vendáveis através de choque, polêmica e visibilidade midiática.

Buhrlesque (1985) é uma obra que faz referência direta ao controverso empresário suíço e colecionador de arte Emil Georg Bührle. A instalação utiliza materiais como sapatos, caixas, velas, tecido e fotografia, compondo uma cena fúnebre carregada de referências ao lucro com a indústria bélica, ao colecionismo de obras de arte e à história de espólio e tráfico de bens culturais durante o nazismo. Em diálogo crítico, *Standortkultur (Corporate Culture)* (1997) foi desenvolvido no contexto da *Documenta X*, em Kassel. A obra consistiu principalmente em uma série de cartazes espalhados pela cidade, apresentando seis frases de executivos de grandes corporações e duas do *Metropolitan Museum*. Entre as declarações, estavam slogans e discursos institucionais típicos sobre *cultura empresarial*, integração, diversidade e responsabilidade social, como a afirmação de Peter Littmann, presidente da Hugo Boss: “Não somos mecenas. Queremos obter algo pelo dinheiro que gastamos. E estamos obtendo.”. Ou ainda, uma sentença de Hans J. Baumgart, o Chefe do Secretariado Principal e da Coleção de Arte da Daimler-Benz: “O patrocínio é estrategicamente usado para construir nossa imagem e simpatia pública.”. Ao desmontar a ilusão do patrocínio desinteressado, o que se apresenta é o fato de que grandes corporações não são mecenas altruístas, mas estrategistas de *marketing* que trocam capital financeiro por capital simbólico – reputação, prestígio e influência cultural. Em suma, essas três obras anteriormente comentadas, bem como outras da carreira do artista, revelam que o patrocínio corporativo não é filantropia pura, mas um investimento estratégico em reputação pública, transformando cultura e arte em ferramenta de relações públicas e legitimação corporativa.

Broken R.M. ... (1986) e *Nothing to Declare* (1992) homenageiam Marcel Duchamp ao reinterpretar seus famosos ready-mades *Porte-bouteilles* (1914) e *En prévision du bras cassé* (1915). A primeira peça consiste em uma pá de neve

dourada quebrada, com a parte do cabo pendurado e sua estrutura inferior posta no chão; ao lado de uma placa azul esmaltada em que se lê: ART & ARGENT - A TOUS LES ETAGES (ARTE & DINHEIRO - EM TODOS OS NÍVEIS). Já em *Nothing to Declare*, sete molduras vazias ficam suspensas ao teto por um cabo enquanto o secador de garrafas similar ao usado por Duchamp em sua peça encontra-se deitado no piso da galeria.

Dois projetos não executados estavam em exposição. O primeiro deles, *Memorial to the Victims of National Socialism at the Military Target Practice Range "Feliferhof" in Graz* (1996) trata-se de uma proposta para um memorial em homenagem às vítimas do nazismo no campo de treinamento militar Feliferhof, próximo a Graz, na Áustria. O projeto consistia em cavar um fosso de três metros de profundidade no local, evocando simbolicamente uma ferida aberta na paisagem, como memória materializada do trauma e da violência perpetrada naquela área pelo regime nacional-socialista. Apesar da força conceitual da proposta – refletindo sobre ausência, vazio e impossibilidade de reparar plenamente a perda das vítimas –, o trabalho não foi selecionado no concurso público. O segundo, *Calligraphie* (1989/2011) foi concebido como uma intervenção pública para o pátio de honra do Palais Bourbon, sede da Assembleia Nacional Francesa, abordando temas de convivência, pertencimento e memória coletiva a partir do lema da República inscrito em árabe. Nas palavras do artista:

Os membros do Parlamento francês deveriam contribuir com uma pedra de seu respectivo distrito eleitoral. As pedras seriam encaixadas e polidas para formar um cone perfeito no centro da parte superior do pátio. Em sua superfície, estaria uma inscrição em caligrafia dourada, em árabe, com o lema da República Francesa: "Liberdade, Igualdade, Fraternidade." (Haacke, 2024, p. 196).

A água circulando desde o topo até irrigar uma área cultivável – representando o mapa da França – sugeria uma metáfora de renovação, diversidade e pertencimento. Assim como em sua obra *DER BEVÖLKERUNG*, que viria a ser produzida anos depois, a obra enfatiza processos e símbolos de participação e identidade plural, conectando espaço público, memória e colaboração cidadã.

Ao fim, uma extensa área apresenta os registros e desdobramentos da instalação *DER BEVÖLKERUNG* (2000), que encerra o percurso expositivo na retrospectiva, e que se encontra funcionando até a atualidade. Situada em um átrio do *Reichstag*, o artista ressignifica a frase *DEM DEUTSCHEN VOLKE* (AO POVO ALEMÃO), escrita assim mesmo em maiúsculas, inscrita na fachada externa do lado oeste do prédio do parlamento desde 1916, ao replicar sua tipografia e propor a instauração, no átrio do prédio, da sentença *DER BEVÖLKERUNG (PARA A POPULAÇÃO)*. O texto do artista propõe uma reflexão crítica sobre pertencimento, identidade, democracia e história institucional do país e dialoga com *Nós (todos) somos o povo*. Em um fragmento discursivo do projeto, Haacke pontua:

Membros do Bundestag são convidados a trazer aproximadamente cinquenta quilos de terra de seus distritos eleitorais para este pátio. As terras vêm de 669 diferentes regiões da República Federal (correspondendo ao número atual de deputados) e são depositadas em um canal/tanque de madeira ao redor das letras de neon. Sementes e raízes, provenientes de suas respectivas regiões, permanecem no solo e germinam espontaneamente, juntamente com sementes levadas pelo vento de Berlim. O crescimento das plantas é livre, sem manejo. Quando um parlamentar deixa o cargo, parte proporcional da terra que trouxe é retirada. Da mesma maneira, novos deputados são convidados a contribuir, renovando o ciclo de vegetação. (Haacke, 2024, p. 220, tradução nossa).

O desenvolvimento da vegetação e a dinâmica de renovação da terra acompanham o fluxo dos mandatos parlamentares no *Reichstag*, promovendo um ciclo contínuo de transformação no próprio espaço da instalação. Esse mecanismo é documentado e tornado público por meio de painéis informativos espalhados pelo prédio, onde estão listados os nomes, partidos e regiões dos deputados, junto de explicações sobre o funcionamento da obra e datas das contribuições de terra. A cada legislatura, esses registros são atualizados, reafirmando o caráter participativo e democrático do projeto. Além disso, na instalação, monitores exibiam discussões e avaliações sobre a obra na ordem parlamentar, enquanto Haacke testemunhava da plateia a recepção institucional de seu trabalho. Uma projeção em *time lapse* reuniu fotografias do pátio desde o início da instalação até o presente, apresentando visualmente as mudanças ocorridas ao longo dos anos. Complementam esse aparato um cartaz nominal dos parlamentares participantes e um conjunto detalhado de fotografias da vegetação, incluindo estudos dos microrganismos que habitam o solo – elementos que evidenciam a preocupação com a transparência, a colaboração e o vínculo vivo entre política, arte e natureza.

Em síntese geral, a amplitude da mostra permite captar a diversidade de estratégias de Haacke – de materialidades minimalistas a instalações de grande escala. No entanto, embora abrangente, toda retrospectiva desse porte enfrenta a tensão entre diversidade e especificidade. Trabalhos como *On Social Grease* (1975), *MetroMobiltan* (1985) e *A Breed Apart* (1978), presentes na mostra do *New Museum* (2019), ficaram ausentes. Essa seletividade é inevitável: a extensão de uma retrospectiva, embora ampla, impõe limites curatoriais que necessariamente deixam lacunas. O alcance geográfico da mostra – passando por Frankfurt e Viena – também significou recortes distintos: certas obras ganharam protagonismo em uma cidade enquanto outras foram priorizadas na itinerância, evidenciando como o experimentalismo e a crítica específica de cada peça podem se diluir ou se destacar conforme o contexto expositivo.

Haacke situa-se no cruzamento entre arte e sistema, argumentando que arte não é apenas objeto de contemplação, mas um sistema de relações. Em

tempos de crise ecológica, corporativa e institucional, seu trabalho se apresenta como diagnóstico e provocação, antecedendo debates sobre participação, interatividade, ecologia e crítica à infraestrutura museal. O fato de reunir obras sobre água, poluição, sistemas vivos, corpo social e campo político o torna precursor de várias abordagens contemporâneas. Esse vínculo com a crítica institucional exige do visitante engajamento visual e conceitual – razão pela qual a mostra adquire densidade.

A retrospectiva requer atenção do público e, por sua densidade, não é tão acessível a todos. A dependência de textos e contextos curatoriais integra a experiência – para espectadores não familiarizados com arte conceitual ou crítica institucional – e demanda esforço de pré-leitura ou mediação para *entrar* na lógica das produções. Tal dinâmica fortalece o debate curatorial sobre os limites e possibilidades de representar um artista cuja potência reside justamente em desestabilizar normas institucionais. A montagem implica um pacto com a institucionalidade – algo que o próprio Haacke critica. Em parte, o esforço curatorial decorre da necessidade de não se tornar, ironicamente, parte do sistema questionado pelo artista; trata-se antes de situar o esforço ético, político e estético do seu trabalho.

É fundamental reconhecer que Haacke opera uma leitura de conjunto, produzindo não apenas imagens e objetos, mas também relações entre espectador, sistema e tempo-realidade. Essas questões permanecem urgentes na atualidade. Seus *real-time systems* abrangem domínios físicos, biológicos e sociais, promovendo investigações que vão de processos termodinâmicos e ambientais a estruturas sociopolíticas e institucionais. A articulação desses sistemas – sem hierarquia entre matéria, vida e sociedade – atualiza o papel da arte como pensamento em ação, reafirmando o potencial crítico da obra frente aos desafios contemporâneos.

A curadoria articula o tempo histórico com o presente, tornando visível como o trabalho de Haacke atravessa décadas sem perder pulso crítico. Assim, a exposição da *Kunsthalle Schirn* se propôs não como registro passivo, mas como componente ativo de pesquisa e espaço reflexivo – um laboratório para pensar o papel do museu, do espectador e do artista diante das complexidades democráticas, culturais e políticas do nosso tempo.

A retrospectiva ofereceu mais que um panorama; funcionou como questionamento em aberto: sobre o que a arte faz, para quem, em que sistema e com qual efeito. Essa exposição não se ancora apenas na *beleza* ou no *fascínio visual*, mas aposta no desconforto, na reflexão e na consciência crítica. Em se tratando de arte contemporânea, reafirma que o trabalho de Haacke permanece fundamental, tanto historicamente, quanto como matriz para repensar o papel da arte na atualidade. Ao mesmo tempo, desafia o museu enquanto instituição e convoca o público para uma atitude crítica ativa. Uma mostra que se destaca como componente de pesquisa e reflexão.

Referências

ALBERTI, Sarah. Ein Mercedes-Stern im Todesstreifen: Haackes Beitrag zur Wende-Kunst. **Schirn Kunsthalle Frankfurt**, 12 nov. 2024. Disponível em: <https://www.schirn.de/schirmmag/die-freiheit-aus-der-portokasse-2/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

BERTALANFFY, Ludwig von. **General System Theory**: Foundations, Development, Applications. Nova York: George Braziller, 1968.

GIONI, Massimiliano; CARRION-MURAYARI, Gary (Orgs.). **Hans Haacke**: All Connected. Nova York: New Museum; Phaidon, 2019.

HAACKE, Hans. Calligraphie, 1989. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, p. 196.

HAACKE, Hans. Der Bevölkerung (to the population), 2000. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

HAACKE, Hans. MoMA Poll, 1970. *In*: GIONI, Massimiliano; CARRION-MURAYARI, Gary (Orgs.). **Hans Haacke**: All Connected. Nova York: New Museum; Phaidon, 2019.

HAACKE, Hans. Oil Painting: Homage to Marcel Broodthaers, 1982. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

HAACKE, Hans. Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. **Shapolsky et al.** Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists-a-z/haacke-hans/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-real-time-social-system-may-1-1971>. Acesso em: 13 nov. 2025.

MUSEUM ABTEIBERG. **Hans Haacke**: Art Nature Politics. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2025. Disponível em: <https://museum-abteiberg.de/>. Acesso em: 01 nov. 2025.

PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, pp. 21-32.

PFEIFFER, Ingrid. Real-Time, Natural, and Other Systems: On Hans Haacke's Early Work. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, pp. 21-32.

STRÖBELE, Ursula. Water as a Sculptural and Political Material: Hans Haacke in Krefeld. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt; Viena: Belvedere 21; Hirmer Publishers: Munique, 2024.

André Arçari

Possui graduação em Artes Visuais - Licenciatura (2014) e mestrado em Artes (2018), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo. É doutorando em Artes Visuais (2020) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

TRADUÇÃO

“Um Curioso Mal-entendido”: reflexões pós-coloniais sobre Hoepla

*“Een merkwaardig misverstand”: Postcolonial
reflections on Hoepla*

Janna Schoenberger (Amsterdam University College)

Tradução de Léa Araujo

Publicado originalmente em: SCHOENBERGER, Janna. “Een Merkwaardig Misverstand”: Postcolonial Reflections on Hoepla.” *Stedelijk Studies Journal* 14 (2024). <https://doi.org/10.54533/>. This contribution is licensed under a CC BY 4.0 license.

Resumo: O presente artigo tem como base um acontecimento televisivo holandês da década de 1960. Em um programa de humor ácido, a primeira mulher nua foi mostrada na televisão holandesa, contudo, sua repercussão obliterou o seguimento posterior, a demonstração de uma realidade invisibilizada em solo holandês, os Molucanos residentes no país. O desconhecimento e despreparo dos envolvidos na entrevista, o caráter surreal das condições de vida de imigrantes indonésios após o violento processo de colonização holandesa na Indonésia. Tal “acontecimento” no programa televisivo Hoepla é desenvolvido no artigo a partir da perspectiva do Conceitualismo Lúdico, terminologia cunhada pela Dra. Schoenberger e aplicada a vertente artística fortemente presente na Holanda entre as décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Indonésia; lúdico; mídia; pós-colonialismo.

Abstract: *This article is based on a Dutch television event from the 1960s. In a dark humor program, the first nude woman was shown on Dutch television; however, its impact overshadowed the subsequent event, the demonstration of a reality made invisible on Dutch soil: the Moluccans residing in the country. The ignorance and unpreparedness of those involved in the interview, and the surreal nature of the living conditions of Indonesian immigrants after the violent process of Dutch colonization in Indonesia, are discussed. This “event” on the television program Hoepla is developed in the article from the perspective of Ludic Conceptualism, a terminology coined by Dr. Schoenberger and applied to the artistic trend strongly present in the Netherlands between the 1960s and 1970s.*

Keywords: *Indonesia; ludic; media; post-colonialism.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51416>

O segundo episódio de *Hoepla*, um programa televisivo holandês com vertente cultural e experimental, foi ao ar 9 de outubro de 1967, e provocou uma comoção pública por transmitir, pela primeira vez na televisão nacional holandesa, uma mulher nua – a artista Phil Bloom. O segmento exibido em seguida, intitulado “*Een merkwaardig misverstand*” (um curioso mal-entendido), consistia em uma entrevista com membros do extinto exército colonial holandês, em situação de exílio nos Países Baixos. Apesar da natureza polêmica do tema, a abordagem de um fracasso nacional no período pós colonial, essa parte do programa não recebeu atenção, um notável contraste com o tremendo foco em Bloom.

Os produtores de *Hoepla* se aventuraram pelo interior da Holanda para entrevistar ex membros do KNIL (*Koninklijk Nederlands Indisch Leger* ou Exército Real Holandês das Índias Orientais), parte importante do exército colonial responsável por manter a dominação holandesa na Indonésia. Após o reconhecimento pelos Países Baixos, da independência da Indonésia em 1949, esses soldados Sul Molucanos foram evacuados em 1951, por razões de segurança e dispensados do serviço, na prática, abandonados pelo governo holandês. Eles foram transferidos para enclaves no interior da Holanda, em locais que careciam de água encanada e eletricidade.¹ Enquanto o governo considerava o serviço do KNIL finalizado, na entrevista de 1967 os membros vestiam o uniforme acreditando ainda servir o exército holandês e nutriam expectativas sobre o governo holandês cumprir a promessa de apoiar uma República independente das Molucas do Sul (RMS). Esse artigo explorará a entrevista com o KNIL e buscará compreender por que ela foi amplamente ignorada, sobretudo em comparação à avassaladora repercussão da transmissão da imagem de uma mulher nua. O “curioso mal-entendido” do entrevistador, dos produtores e do público remete a um conjunto de fatores profundamente enraizados, o sexismo, o preconceito, a ignorância, e, por fim, à crítica sutil e indireta que caracterizou a produção artística holandesa, principalmente, durante a década de 1960.

A programação televisiva de vanguarda nos Países Baixos integra os experimentos lúdicos em arte conceitual, populares na década de 1960, que podem ser melhor descritos como *Conceitualismo Lúdico*.² Referentes a produções de arte conceitual que são distintas dos exemplos associados às práticas tautológicas e áridas, como por exemplo, nos trabalhos de Joseph

1 Dois locais notáveis inicialmente abrigando membros do ex-KNIL incluem os campos de trânsito em operação durante a Segunda Guerra Mundial, o Campo Vught e o Campo Westerbork. Iris van Ooijen e Ilse Raaijmakers, “Competitive or Multidirectional Memory? The Interaction between Postwar and Postcolonial Memory in the Netherlands.” *Journal of Genocide Research* 14, no. 3–4 (2012): 463–483; Rami Khalil Isaac e Erdinç Çakmak, “Understanding visitor’s motivation at sites of death and disaster: the case of former transit camp Westerbork, the Netherlands” *Current Issues in Tourism* 17, no. 2 (2014): 164–179.

2 Terminologia criada na tese de Janna Schoenberger, “*Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959–1975*” (PhD diss., The Graduate Center, CUNY, 2016).

Kosuth, Lawrence Weiner e Art & Language. Nos Países Baixos durante a década de 1960, a arte lúdica floresceu, e sua origem remonta a obra *Homo Ludens*: O jogo como elemento da cultura (1938),³ de Johan Huizinga. A controversa tese central de Huizinga sustenta que a civilização “nasce no jogo, como jogo, e dele jamais se separa.”⁴ Elementos-chave da definição de jogo em Huizinga, evidentes nos trabalhos dos conceitualistas lúdicos, incluem: natureza voluntária do jogo (ausência de coerção ou obrigação), a delimitação de espaço e tempo, a existência do jogo paralela à vida cotidiana, a ausência de finalidade, a simultaneidade de seriedade e diversão, o absurdo. É notável que, a arte lúdica incorporava a crítica social de forma oblíqua: em muitos casos, seu impacto derivava justamente de um questionamento aberto e não dogmático, que evitava a polêmica. Por exemplo, a permanência das bicicletas nas ruas holandesas pode ser atribuída, em parte, às críticas performáticas dirigidas, nos anos 1960, à crescente cultura automobilística.⁵ Por fim, o *Conceitualismo Lúdico* prosperou, em parte, também em razão do amplo apoio governamental às iniciativas artísticas, o que incluía programas televisivos em horário nobre que testavam os limites da arte e levavam a vanguarda diretamente a milhões de lares.⁶ *Hoepla* é um exemplo chave do *Conceitualismo Lúdico*, ao demonstrar uma crítica lúdica à sociedade holandesa. Nos episódios transmitidos, seus realizadores recorreram à paródia e à ironia, buscando ultrapassar fronteiras mediante uma crítica aberta e indireta que desencadeava debates. *Hoepla* também demonstrava como a crítica oblíqua deixa espaço para o mal-entendido.

A série televisiva *Hoepla* (1967–1968) é o experimento mais conhecido da televisão de vanguarda holandesa dos anos 1960. Apenas três episódios foram exibidos em 1967: em 28 de julho, 9 de outubro e 23 de novembro. Um quarto episódio, gravado e programado para 8 de janeiro de 1968, jamais foi transmitido, pois a crítica à cultura holandesa tornara-se excessivamente direta. Em outras palavras, o êxito do programa dependia do equilíbrio entre arte lúdica e mensagens sociais sérias, via crítica indireta. Dessa forma, os episódios efetivamente exibidos se enquadram plenamente nos limites do *Conceitualismo Lúdico*.

Hoepla usou o humor para provocar levemente a cultura tradicional e normativa da Holanda, mas não apenas criticou; cada episódio, com duração de

3 O livro foi publicado pela primeira vez em holandês como *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1971), ix.

4 Huizinga, *Homo Ludens*, 173.

5 Para mais detalhes, veja Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*” e a discussão sobre a cooperação de Robert Jasper Grootveld com o grupo anarquista Provo.

6 Como argumentei em minha dissertação de doutorado, o apoio à arte vanguardista pode ser rastreado até a Segunda Guerra Mundial, quando a arte se tornou uma preocupação pública. Isso foi, em parte, uma reação à política de arte implementada durante a ocupação alemã. Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*,” 200. Veja também Werna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (‘s-Gravenhage: Gary Schwartz/SDU, 1990), 49, 10.

uma hora, também apresentava artistas e músicos contemporâneos. Os temas incluíam música pop, moda, drogas, sexo e arte. O artista Wim T. Schippers, o fotógrafo Wim van der Linden e os cineastas Hans Verhagen e Trino Flothuis foram os produtores do programa. Verhagen, declarou sobre seus objetivos “Não aceitamos padrões, moral, decência, tabus, bom gosto; para nós, esses conceitos não significam nada. São linhas divisórias, artificialmente criadas pelo grande e volumoso grupo intermediário, a classe média, os de meia-idade, os medíocres.”⁷ Essa declaração simultaneamente irônica e sincera é característica do *Conceitualismo Lúdico*.

Como reação às transformações aceleradas nos Países Baixos da década de 1950, que incluíram rápida modernização, secularização e despilarização.⁸ *Hoepla* questionou normas e valores sociais estabelecidos e foi subsequentemente atacado pela imprensa e por políticos conservadores. Deve-se observar que seu público era heterogêneo em termos de origem social, já que, à época, não havia divisão política ou ideológica entre os dois canais de televisão existentes. O primeiro episódio foi, sem dúvida, o menos ofensivo e mais inócuo, focado em cultura pop; incluiu entrevistas com Eric Clapton, Pete Townsend e segmentos sobre moda masculina (entrevistas sobre vestuário com um lojista, um soldado, um político e um funcionário de escritório). Os episódios seguintes tornaram-se progressivamente mais provocativos, em resposta às duras críticas à estreia, mas mantendo espaço para a cultura pop. Por exemplo, no terceiro episódio houve a apresentação do *Jimi Hendrix Experience*; contudo, durante a performance, um homem vestido como a figura holandesa de *Sinterklaas* atravessa o estúdio tentando persuadir Hendrix a se tornar um *Zwarte Piet*, uma caricatura racista de uma pessoa negra, tradicionalmente representada como ajudante de *Sinterklaas*.⁹ Apesar da diversidade dos temas abordados, todo o discurso sobre o *Hoepla* reconhece-o sobretudo por ter exibido uma mulher nua, eclipsando praticamente todos os demais assuntos tratados pelo programa.

Na sequência de abertura do primeiro episódio, Bloom — nua, mas com grinaldas de flores de plástico cobrindo os mamilos e a genitália — vagueia pelo estúdio enquanto o músico de rock Teddy Lee J. canta. No segundo episódio, sete minutos após o início, Bloom reaparece sentada em uma cadeira, nua, lendo em voz alta uma matéria de jornal intitulada “VPRO corta nudez de Phil”, publicada no jornal de esquerda *Het Vrije Volk*.¹⁰ O texto relatava que o novo episódio de *Hoepla* havia sido gravado uma semana antes e que a emissora VPRO havia garantido

7 Wim Beeren, *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* (Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1979), 118.

8 Nota da tradutora: despilarização (*ontzuiling*), se refere ao processo de afastamento de uma sociedade que foi historicamente pilarizada (*verzuiling*), que consiste na separação social vertical em grupos baseado em religião, status socioeconômico e posicionamento político.

9 Ibid., 119.

10 “VPRO zet schaar in naakt van Phil,” *Het Vrije Volk*, 29 de setembro de 1967, 1.



Figura 1. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento de Phil Bloom. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

que Phil Bloom não apareceria nua em cena, sob pena de o programa ser retirado do ar. Após terminar a leitura, Bloom abaixa o jornal e revela todo o corpo, desta vez sem a cobertura de flores, permanecendo exposta por trinta e oito segundos (fig. 1). O endereço para o envio de reclamações surge nos segundos finais do segmento, sobreposto à imagem de Bloom.¹¹ Esta cena tornou-se notória por ser a primeira vez que uma mulher nua foi vista na televisão.¹² É notável que, em quase todas as referências a *Hoepla*, enfatiza-se o gênero de Bloom, sem qualquer discussão sobre se ou quando um homem nu teria aparecido na televisão. Um website que acompanhou um episódio de 2017 do programa televisivo de história *Andere Tijden* (Outros Tempos) relata que *Hoepla 2* recebeu atenção mundial, com reportagens publicadas no Reino Unido, nos Estados Unidos e na Alemanha;

11 Cerca de dois terços dos feedbacks escritos foram negativos, enquanto um terço foi positivo, embora o artigo não especifique o número total de cartas, o qual não foi revelado. Veja "Blote Phil geen VPRO-boodschap," *Het Vrije Volk*, 17 de outubro de 1967, 13.

12 Ieke van der Huijzen, "Een keuze uit taboedoorbrekende kunst," em *Ludiek sensueel en dynamisch*, ed. André Kocht (Schiedam: Scriptum Art Publishers, 2002), 187.

um exemplo é o tabloide britânico *Daily Mirror*, que trouxe a manchete “*Such a fuss as a blonde goes on TV in the nude*” (“Tanto alvoroço por uma loira aparecer nua na TV”).¹³ Toda a atenção se concentrou no corpo nu de Bloom, enquanto outros segmentos, e até episódios inteiros, foram essencialmente ignorados. Embora a exibição de uma mulher nua na televisão fosse provocativa, o ponto que destaque é que a imprensa da época, assim como as publicações que, por mais de cinquenta anos, tratam sobre o *Hoepla*, negligenciaram um dos aspectos mais chocantes do programa, como a entrevista com o KNIL.

Pode-se argumentar que o corpo de Bloom não constituiu o momento mais controverso do *Hoepla*. No terceiro episódio, soldados holandeses embriagados foram entrevistados sobre o serviço militar obrigatório, respondendo a perguntas que questionavam a moralidade de suas ações. Um soldado, fora de cena, afirmou que o serviço militar era um desperdício de dinheiro (e, posteriormente, outro soldado declarou que os 2,5 milhões de florins gastos em treinamento eram “sem sentido”).¹⁴ Enquanto Bloom questionava indiretamente os valores e costumes holandeses ao permanecer sentada e silenciosa em cena, os soldados criticavam diretamente a política governamental. Este artigo, contudo, abordará o segmento exibido imediatamente após o torso exposto de Bloom. O apresentador estabeleceu uma ligação verbal entre a cena de nudez e o próximo segmento, não relacionado e menos conhecido, com a frase rimada: “*And after Phil the KNIL.*” (“E depois de Phil, o KNIL”).¹⁵ Como já discuti em outro contexto, a inclusão da entrevista com o KNIL — e, de forma semelhante, a entrevista sobre o serviço militar obrigatório — sugere que os criadores de *Hoepla* não estavam apenas zombando, mas indicavam que seu aspecto lúdico era, ao mesmo tempo, leve e sério.¹⁶ Os artistas responsáveis pelo *Hoepla* não buscavam apenas produzir um programa televisivo divertido, mas também explorar problemas sociais e questionar a cultura dominante.

É provável que o cidadão médio não tivesse plena consciência da complexidade por trás da realocação dos membros do KNIL para o interior da Holanda, tampouco dos detalhes da história colonial que explicavam sua migração. Quando os 12.500 molucanos chegaram aos Países Baixos em 1951, acreditando que sua estadia seria temporária. Como Fridus Steijlen¹⁷ escreveu, foi apenas em meados da década de 1970 que começaram a aceitar que não deixariam os Países Baixos,

13 “*Een blote Phil Bloom in Hoepla*,” *Andere Tijden*.

14 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden e Trino Flothuis, “*Hoepla 3*,” VPRO, 23 de novembro de 1967.

15 Hans Verhagen, Wim T. Schippers, Wim Van der Linden e Trino Flothuis, “*Hoepla 2*,” VPRO, 9 de outubro de 1967.

16 Janna Schoenberger, “*Hoepla: The Power of Ludic Prime Time Television*,” *Amsterdam, the Magic Center* (Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam), 3 de julho de 2018, acessado em 16 de junho de 2023; Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*.”

17 Nota da Tradutora: Fridus Steijlen é professor universitário e pesquisador especialista em minorias étnicas, especialmente os Molucanos, na Holanda.

o que influenciou sua relação de oposição com os holandeses, culminando, por exemplo, no sequestro de trem de 1977.¹⁸ Steijlen argumenta que o radicalismo Molucano nos anos 1970 remonta à transformação identitária durante sua chegada inicial, vinte anos antes, ou seja, de refugiados para imigrantes. Steijlen observa que, diferentemente de outras nações colonizadas, a comunidade Molucana se concentrou apenas nas responsabilidades do governo holandês como membros militares; eles não investigaram o projeto colonial e a condição pós-colonial de forma ampla.¹⁹

Os soldados Molucanos do Exército Real Holandês tiveram várias opções após a independência da Indonésia. Podiam se desmobilizar em Java, transferir-se para o exército Indonésio ou serem enviados aos Países Baixos.²⁰ Os militares aceitaram o envio, tanto eles quanto o governo holandês acreditavam se tratar de uma medida provisória. Os soldados estavam convencidos de que os Países Baixos ajudariam a criar a República das Molucas do Sul, independente da Indonésia, ao passo que as autoridades holandesas acreditavam que os Molucanos retornariam à Indonésia após alguns meses.²¹ Na chegada aos Países Baixos, os Molucanos foram dispensados do exército, e suas tentativas de contestar a ordem fracassaram nos tribunais. Inicialmente, o governo holandês forneceu aos ex-KNIL necessidades básicas, como moradia e um ajuda de subsistência, mas este último foi interrompido em 1956; no mesmo ano, cessaram os serviços centrais destinados aos enclaves dos ex-KNIL.²² As lideranças Molucanas criticaram o governo holandês por negligenciar sua obrigação de apoiar os exilados, o que gerou sentimentos de traição em relação ao Estado que haviam servido durante o período colonial.²³

A entrevista com o KNIL começa com uma tela preta, enquanto uma voz em *off* apresenta o segmento em tom grave; surgem na tela uma estrela e o título “*Een merkwaardig misverstand*” (Um curioso mal-entendido), enquanto a introdução prossegue (fig. 2). Primeiro, ouvimos um breve histórico: quase vinte anos após a independência da Indonésia, vários membros “laranja brilhantes” Amboneses²⁴ do KNIL, “nunca conseguiram engolir a transferência de soberania.”²⁵ A narração

18 Fridus Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter’: A key moment in identity formation of Moluccans in the Netherlands” em *Post-Colonial Immigrants and Identity Formations in the Netherlands*, ed. Ulbe Bosma, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 117–134.

19 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 118.

20 Steijlen escreve que há debate sobre se os militares Molucanos receberam ordens para ir à Holanda. Os Molucanos afirmam que ordens foram dadas, enquanto o governo holandês nega isso.

Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123, 134.

21 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123.

22 Ibid.

23 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123–124.

24 Nota da Tradutora: Orang Ambon ou Amboneses são um grupo étnico de origem mista austronésia e melanesiana da Ilha de Ambon em Maluku, um grupo de ilhas na Indonésia localizado entre Sulawesi e Nova Guiné.

25 “Laranja brilhante” refere-se à cor nacional da Holanda, que remonta às origens do reino. Como expressão, sugere que os membros do KNIL são fortes apoiadores dos holandeses. Verhagen et al., “Hoepla 2.”



Figura 2. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento "Een merkwaardig misverstand". Acervo do Museu Stedelijk de Amsterdam.

continua: "Suas perspectivas são sombrias... suas cartas de apelo [à Câmara e ao gabinete] ficam sem resposta", e "são desprezados em seu ambiente atual", isto é, na cidade rural de *Wierden*, na província de *Twente*, próxima à fronteira alemã. São descritos como "pobres e solitários."²⁶

O entrevistador demonstra interesse genuíno por seus interlocutores, mas suas perguntas refletem a ingenuidade de um jovem branco holandês. Por exemplo, um dos primeiros questionamentos é sobre o motivo de continuarem a usar os uniformes do KNIL. Suas perguntas são dirigidas a Alexander Leasa, que tenta explicar, em um holandês imperfeito, que eles precisaram deixar Java na condição de membros das forças militares holandesas (fig. 3). O entrevistador esclarece que os ex-membros do KNIL se recusam a aceitar benefícios sociais e vivem sem água encanada ou eletricidade; seu tom de incredulidade é evidente quando pergunta: "Como... como vocês vivem?" e "De onde conseguem comida?" Em seguida, questiona como conseguem manter seus uniformes em tão bom estado. Leasa responde que sobrevivem por meio de doações de pessoas simpáticas à

²⁶ Ibid.



Figura 3. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Fotograma do segmento KNIL. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

sua causa e que conservam as roupas como sinal de sua condição militar. Eles se veem como soldados e aceitariam pagamento por esses serviços, mas recusam trabalho “civil”. Uma mulher, identificada como esposa de Leasa, intervém observando que eles bebem mais água do que comem alimentos.

Algumas das perguntas revelam as convicções do entrevistador. Por exemplo, ele comenta sobre as crianças presentes e afirma que beber água em substituição à comida não é saudável para elas. De maneira hesitante, acrescenta que os ex-KNIL não aceitariam um emprego: “Então... vocês se recusam a trabalhar?” A questão do trabalho retorna diversas vezes, com o entrevistador insistindo: “Mas vocês não ganham um único centavo?” e “Como conseguem fechar as contas no fim do mês? Como colocam comida na mesa?”²⁷ O alarme do entrevistador manifesta-se não apenas no conteúdo de suas perguntas, mas também na repetição incessante da mesma linha de indagação.

Leasa menciona Deus e a confiança de que sobreviveriam não apenas pela providência divina, mas também com o apoio do governo holandês, que, acreditava, honraria sua promessa de auxílio. A resposta do entrevistador à

²⁷ Ibid.

fidelidade de Leasa ao “Espírito Santo” demonstra espanto somado a curiosidade e fascínio, além da dúvida: “Você nunca se decepçiona com Deus?” Leasa reitera sua “gratidão” e “felicidade” em relação a Deus e, enquanto ele fala, a câmera foca inicialmente em sua esposa, curvada e olhando para o chão; em seguida, enquadra o casal, sugerindo um contraste evidente entre a declaração de alegria de Leasa e o que sua esposa projeta visualmente. Logo depois, a câmera se desloca para uma criança sentada no chão, mordendo o lábio e olhando para cima em direção a Leasa. O operador de câmera é consistente com os pensamentos dúbios do entrevistador. No geral, todo segmento está imerso em uma combinação de curiosidade fascínio e julgamento.

O momento mais impactante ocorre quando o entrevistador agradece a Leasa pela conversa. A resposta de Leasa é reveladora: “Esperamos que, com a sua cooperação, possamos mudar nossas condições de vida, encontrar um caminho livre dessas dificuldades.” O entrevistador não responde, apenas aperta a mão de todos. Em seguida, há um corte abrupto para um quadro com a inscrição “*Koning Boudewijn der Belgen*” (Rei Balduino da Bélgica), cercada por linhas ornamentais (fig. 4). Logo depois, as palavras dão lugar a uma fotografia do rei Balduino, que concedeu plena independência ao Congo em 1960 (fig. 5) e uma música leve toca ao fundo. Essa sequência sugere que os criadores do *Hoepla* estavam, no mínimo, conscientes de que esse episódio deveria ser situado no contexto internacional mais amplo da descolonização. Além disso, as ações de Balduino — a transferência direta de poder ao Congo — estavam, como argumenta Elizabeth Buettner, diretamente relacionadas ao caso holandês.²⁸ Ou seja, a resistência dos Países Baixos à descolonização, que resultou em guerra e na eventual perda de sua colônia, influenciou Balduino. O desfecho da entrevista e os últimos quadros apontam para as diferenças marcantes nas formas como as potências coloniais lidaram com a descolonização e, possivelmente, constituem uma crítica indireta às ações dos Países Baixos.

Por que o programa *Hoepla* realizou essa entrevista? De forma mais básica, o programa abordava eventos atuais e cultura. Os ex-membros do KNIL e suas condições de vida eram uma temática relevante que se encaixava no escopo do programa. Em consonância com os objetivos contraculturais de *Hoepla*, a entrevista quebra um tabu ao expor uma parte ocultada da sociedade e da história holandesa. Os ex-membros do KNIL foram deslocados para o interior remoto do país e, ao fornecer uma plataforma na televisão nacional em horário nobre, os exibe em um dos fóruns mais públicos, em contraste com suas condições periféricas de vida. O apelo de Leasa no final do segmento insinua que os ex-membros do KNIL sentiram que também poderiam ter se beneficiado com a transmissão; talvez os produtores quisessem ajudar.

28 Elizabeth Buettner, *Europe after Empire: Decolonization, Society, and Culture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016), 179.



Figura 4. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

Em 1968, o criador do *Hoepla*, Hans Verhagen, publicou um livro sobre o programa, abordando cada episódio em profundidade; ele também incluiu uma transcrição da entrevista com o KNIL.²⁹ Verhagen relatou que após a exibição do segmento de doze minutos, houve uma “corrida” de telefonemas, com telespectadores querendo saber como doar dinheiro ou bens, o que eventualmente chegou até Leasa e sua família.³⁰ Embora a caridade não crie mudanças sistêmicas, ela indica que os telespectadores, o público holandês, ficaram bastante emocionados com o que viram. De fato, a entrevista é difícil de assistir: ver os ex-membros do KNIL (e seus filhos brincando e os cães latindo ao fundo) lutando para sobreviver sem as necessidades básicas é chocante e comovente. Além disso, sua dificuldade em falar holandês sublinha sua tentativa de perseverar no país estrangeiro, que foram forçados a se estabelecer. Em nítido contraste com a atenção recebida pelo segmento de Bloom, Verhagen escreve que nenhum jornal mencionou a entrevista,

29 Verhagen, *De gekke wereld van Hoepla: Opkomst en ondergang van een televisieprogramma* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1968), 92–95.

30 Verhagen termina seu comentário sobre a entrevista observando que Leasa e seus “associados” foram presos por agressão alguns meses após a exibição do programa. Verhagen, *De gekke wereld*, 92.



Figura 5. Hoepla #2, 1967, gravação em fita preto e branco, 56 minutos e 24 segundos. Coleção do Museu Stedelijk de Amsterdam.

revelando seu próprio choque com a falta de consideração pelos ex-membros do KNIL, suas miseráveis condições. Nos aparentemente incontáveis artigos sobre *Hoepla*, encontrei apenas três que mencionam o KNIL. Dois relataram a simpatia gerada, indicando que o segmento foi informativo e que o público procurou maneiras de ajudar os Molucanos.³¹ O artigo mais revelador foi publicado no *Het Vrije Volk*, intitulado “*Uitstekende hippe Hoepla*” (*Hoepla*, o programa maravilhosamente ousado), que elogia o programa.³² Ele lista as entrevistas “ousadas” dentre elas estão Mick Jagger, um paciente de câncer e outros, concluindo com uma menção aos “militares do KNIL que não queriam trabalhar”.³³ Este artigo sugere que os ex-membros do KNIL são preguiçosos, em vez de pessoas com princípios. De todas as respostas que o programa poderia ter evocado, este relatório sugere que, mesmo entre a população holandesa de esquerda da época, que poderia ser simpática aos ex-membros do KNIL, ainda havia um mal-entendido sobre seu dilema.

31 “*Geen Reacties van publiek op blote Phil in ‘Hoepla,’*” *Het Parool*, 10 de outubro de 1967, 3; “*Phil Bloom kost VPRO nog een lid,*” *Algemeen Dagblad*, 11 de outubro de 1967, 13.

32 Ale van Dijk, “*Uitstekende hippe Hoepla,*” *Het Vrije Volk*, 10 de outubro de 1967, 14.

33 *Ibid.*

Por que a entrevista do KNIL para o *Hoepla* foi ignorada pela quase totalidade das publicações, passadas e atuais? A entrevista com os ex-membros do KNIL foi ignorada devido a um *misverstand*, ou mal-entendido. Embora o título do segmento incluía esse termo, ele é muito mais adequado do que os criadores de *Hoepla* pretendiam. Houve uma falha na comunicação. Superficialmente, é provável que o mal-entendido se referisse à situação dos ex-membros do KNIL, ou seja, os soldados Molucanos tinham uma opinião diferente sobre seu status militar. Mas o mal-entendido vem de todos os lados, de cada componente constitutivo na época, relacionado ao sexismo, à história colonial e às escolhas artísticas do programa.

A Holanda projeta uma imagem de igualdade de gênero, no entanto, isso não era verdade na época (e talvez ainda não seja).³⁴ Até meados da década de 1950, por exemplo, funcionárias públicas eram demitidas assim que se casavam; apenas no ano de 1956 as mulheres foram reconhecidas como “competentes” e receberam plenos direitos de propriedade e legais.³⁵ Em 1960, 16% das mulheres trabalhavam, o que representava cerca de metade da média da Europa industrializada.³⁶ Assim, a forte história patriarcal e sexista do país influenciou a recepção distorcida do *Hoepla*, ou seja, houve um foco intenso em Bloom, enquanto o resto do programa foi ignorado.

Como mencionado acima, Bloom esteve mal coberta pelas flores plásticas no primeiro episódio. E, esse fato, por si só, gerou muita atenção midiática, e a discussão sobre se Bloom voltaria—em seu estado de nudez parcial—foi o tema de muitos artigos, incluindo aquele em que Bloom leu enquanto coberta apenas pelo jornal. Essa construção certamente explica em parte a enorme atenção recebida. Além disso, a reação a Bloom não exigia muito do público, especialmente em comparação com a entrevista com o KNIL. O telespectador só precisava reagir ao que via (sem a necessidade de ouvir com atenção ou analisar o conteúdo); e *Hoepla* dificultou ignorar isso ao manter o foco da câmera no corpo exposto de Bloom por trinta e oito segundos.

Embora o título “*Een merkwaardig misverstand*” (um curioso mal-entendido) aponte para a confusão, seria generoso usar esse termo para o governo holandês: suas ações podem ser interpretadas como enganosas de forma intencional. Se os

34 Embora o objetivo deste artigo não seja abordar a desigualdade de gênero na sociedade holandesa, fornecerei uma estatística recente aqui. Em janeiro de 2023, a organização de notícias NU.nl fez uma pesquisa com as cinquenta maiores empresas da Holanda e descobriu que 47 são lideradas por homens. Apenas duas, PostNL e Wolters Kluwer, têm uma mulher como CEO, e uma tem CEOs conjuntos. “*Top Nederlandse beursbedrijven is nog steeds een mannenbolwerk*,” NU.nl, 20 de janeiro de 2023, acessado em 13 de junho de 2023.

35 James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*, trans. Simone Kennedy-Doornbos (Amsterdam: Boom, 1997), 106. As mulheres foram legalmente reconhecidas como totalmente independentes dos homens em 1956 quando a “*Wet handelingsonbekwaamheid*” (Lei da Incapacidade) foi abolida.

36 Ibid., 107.

holandeses temiam um banho de sangue caso os militares Molucanos ficassem em Java, por que não consideraram soluções de longo prazo, além de uma estadia de alguns meses no interior holandês?³⁷ Quando comparamos a entrevista com a documentação histórica, surgem várias inconsistências. Quanto à falta de recursos financeiros dos Molucanos, Leasa explica que eles se recusaram a trabalhar como civis comuns devido ao seu status militar e também se recusaram a receber pagamentos de assistência social pelo mesmo motivo. Como Steijlen escreveu, os holandeses já haviam cortado (ou reduzido drasticamente) as ajudas devido ao fato de muitos Molucanos terem encontrado trabalho dentro de alguns anos após sua chegada no país.³⁸ Em adição, o governo inicialmente forneceu utilidades para os acampamentos, mas isso cessou após cerca de cinco anos. Embora os detalhes das narrativas sejam complexos e não englobem a experiência de cada Molucano, o princípio permanece: as escolhas da nação colonial resultaram na população colonizada sendo deixada para trás na Holanda, com poucas opções.

De um lado, uma parte dos telespectadores viu a entrevista como um grito de socorro; por outro, muitos ignoraram ou entenderam mal a situação. O exemplo mais claro de incompreensão vem da publicação de esquerda *Het Vrije Volk*, que descreveu os ex-membros do KNIL como desinteressados em trabalhar, e os citou vagamente dizendo: “nosso alimento vem de Deus, e se não vier, bebemos água”.³⁹ O artigo aponta que, pelo menos uma parte da população não entendeu completamente como os ex-membros do KNIL chegaram à Holanda e porque permaneceram. Além disso, a ausência de uma forte resposta pública sugere que a entrevista não ressoou, o que pode ter sido causado pela falta de conscientização sobre o contexto político e histórico.

Os produtores do *Hoepla*—assim como o entrevistador que conversou com Leasa—pareciam genuinamente curiosos sobre o status dos ex-membros do KNIL no interior holandês, por que estavam lá e o que esperavam da nação colonizadora. Com base nas perguntas e no tom da entrevista, o “mal-entendido” descreve inadvertidamente a posição do *Hoepla*. Não há reconhecimento da história colonial dos Molucanos, de seu serviço aos holandeses, e nenhuma culpa direta é atribuída ao governo pelo abandono e terríveis condições vivenciadas pelos Molucanos. Mas a própria entrevista pelo menos abriu uma porta para se ver o que estava acontecendo no interior, oferecendo uma visão desse problema social. O programa em si obscureceu a compreensão da condição pós-colonial?

O *Conceitualismo Lúdico*, essa forma de união entre a arte e o lúdico, como vista em programas de televisão, performances, exposições e mais, é crítica, mas de forma indireta, pavimentando um caminho para a mudança social pois gera

37 Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123.

38 Steijlen usou a palavra “reduzido” para descrever a mudança nas ajudas fornecidas aos molucanos. Steijlen, “Closing the ‘KNIL chapter,’” 123–124.

39 Van Dijk, “Uitstekende hippe Hoepla,” 14.

conversa, em vez de posições de confronto ou polêmica.⁴⁰ O problema com essa abordagem é que uma crítica implícita, lúdica e frequentemente humorística, corre o risco de ser mal interpretada. Nessa entrevista, seja por ignorância ou negligência consciente, não há crítica explícita ao governo holandês. O momento mais próximo de uma crítica ocorre quando Leasa diz: “O governo se esqueceu dos nossos empregos [como militares]”.⁴¹ O entrevistador deixa implícito que os Molucanos são os culpados, perguntando várias vezes porque se recusam a trabalhar e como conseguem sobreviver sem comida. Finalmente, embora a entrevista com os ex-membros do KNIL tenha sido séria e até bastante sombria, ela foi intercalada com segmentos descontraídos que podem ter influenciado qualquer tom crítico que pudesse ser lido pelo telespectador. O *Conceitualismo Lúdico*, portanto, tem suas forças, mas também suas vulnerabilidades devido à sua característica de ser indireto.

Os criadores de *Hoepla* merecem crédito por darem espaço aos ex-membros do KNIL para demonstrar sua resistência em relação à demissão e expor suas condições de vida abomináveis, um resultado direto do passado colonial. Nessa entrevista, o país inteiro pôde olhar para dentro dos campos que mantinham os Molucanos escondidos. Esse segmento conversou com o público holandês, na medida em que gerou cartas e telefonemas, além de dinheiro e alimentos enviados para apoiar os Molucanos. No entanto, o episódio ficou envolto em muitos “mal-entendidos” derivados de uma sociedade sexista e ignorância da relação colonial, com uma crítica oblíqua que nunca culpou diretamente o governo holandês. Mostrar não equivale a entender: o tratamento abominável do KNIL não pôde ser percebido por um olhar cego

Janna Schoenberger

Membro do corpo docente do *Amsterdam University College*, onde ensina arte moderna e contemporânea. A Dra. Schoenberger completou seu doutorado em História da Arte no *Graduate Center da City University of New York*. Sua dissertação de doutorado, *Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975*, é o primeiro estudo extensivo sobre a arte na Holanda nas décadas de 1960 e 1970. A Dra. Schoenberger recebeu bolsas de pesquisa no *Rijksmuseum* e na Biblioteca Beinecke da Universidade de Yale. Seu livro sobre Robert Jasper Grootveld, *Waiting for the Witchdoctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture*, foi publicado em 2020. A escrita da Dra. Schoenberger sobre exemplos de crítica institucional holandesa apareceu no livro *Humor in Global Contemporary Art*, publicado em 2024.

40 Schoenberger, “*Ludic Conceptualism*.”

41 Verhagen et al., “*Hoepla 2*.”

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Normas de publicação

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser publicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitos pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber: Teorias e Processos Artístico-Culturais; Interartes e Novas Mídias.

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas *ad hoc* da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Periodicidade

A Revista Farol publica novas edições nos meses de Julho e Dezembro.

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Sponsors

LabArtes-UFES

Leena-UFES

PPGA-UFES

FAPES

Histórico do periódico

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como periódico da área de Artes, propõe-se como um espaço complementar de disseminação da produção teórica sobre arte moderna, contemporânea, História da Arte e produções que dialoguem com esses cenários.

A Farol nasce diretamente como publicação impressa e a partir do seu décimo terceiro número, passa a ser disponibilizada também em sua versão digital.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.

- O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em *Diretrizes para Autores*, na página Sobre a Revista.
- Em caso de submissão a uma seção com avaliação pelos pares (ex.: artigos), deve-se seguir as instruções disponíveis em *Assegurando a avaliação cega por pares*.

Diretrizes para Autores

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão acarretará na recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12 e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;
O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;
Caso o(s) autor(e)s necessitem, disponibilizados um documento modelo.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes em *Diretrizes para Autores*.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

