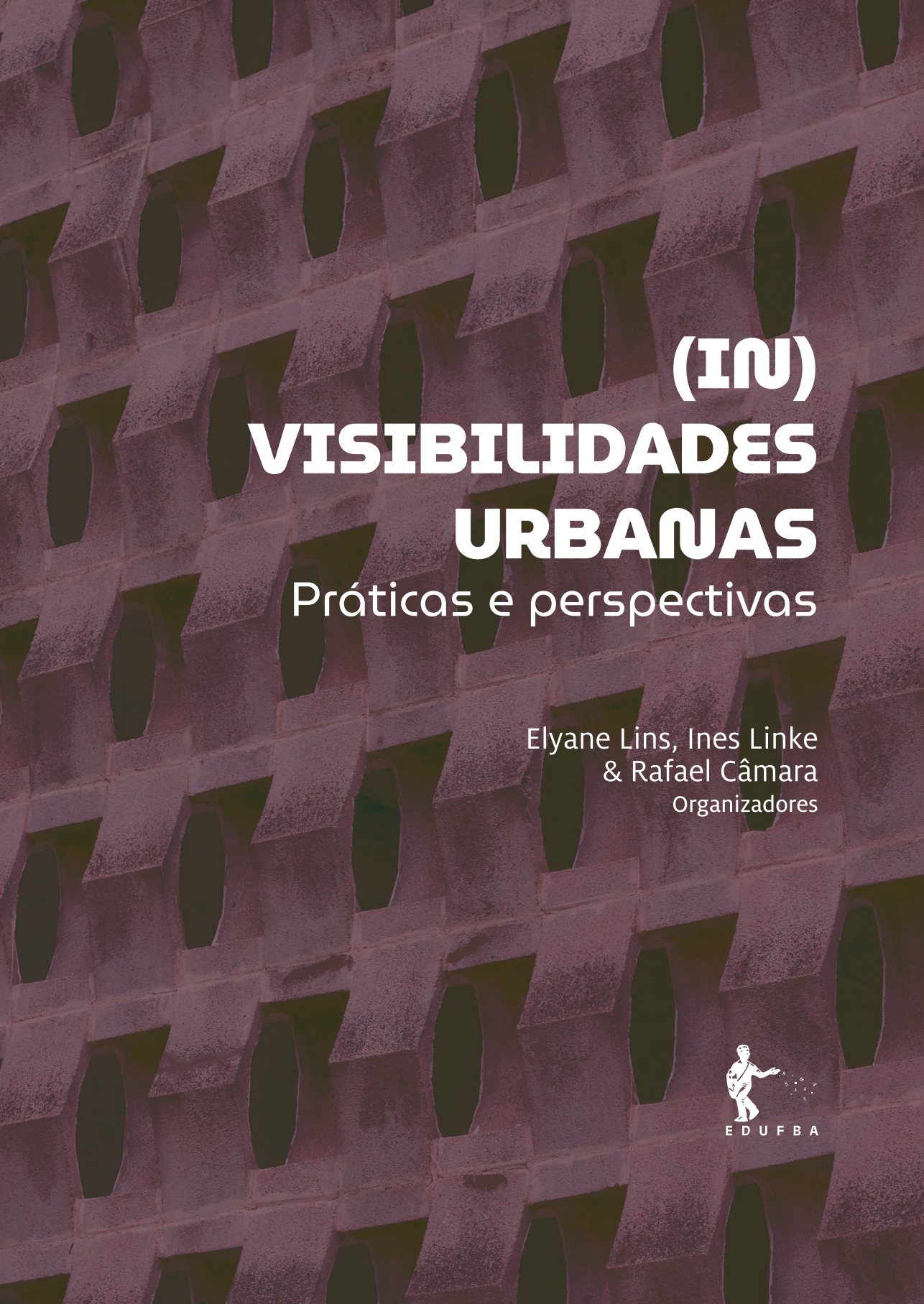


(IN) VISIBILIDADES URBANAS

Práticas e perspectivas

Elyane Lins, Ines Linke
& Rafael Câmara
Organizadores

EDUFBA

(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas se forma a partir da compilação de textos dos colaboradores convidados e vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA).

Esses autores, arquitetos, artistas e professores foram convidados a discutir as possíveis relações entre a cidade, o espaço público, a arte e a política, enfocando as produções e manifestações artísticas que "tocam o real" e participam na construção do urbano e/ou dos imaginários da cidade.

(IN) VISIBILIDADES URBANAS

Práticas e perspectivas

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor
Penildon Silva Filho

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Susane Santos Barros

Conselho Editorial
Titulares
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Mônica Neves Aguiar da Silva

Suplentes
José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira

CAPES

Apoio:
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFBA)
Proap/Capes

Elyane Lins
Ines Linke
Rafael Câmara
Organizadores

(IN) VISIBILIDADES URBANAS

Práticas e perspectivas

Salvador
EDUFBA
2025

2025, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial
Cristovão Mascarenhas

Coordenação gráfica
Edson Nascimento Sales

Coordenação de produção
Gabriela Nascimento

Assistente editorial
Bianca Rodrigues de Oliveira

Projeto Gráfico
Larissa Vieira de Oliveira Ribeiro

Capa e Editoração
Kátia Sotero

Imagem de Capa
Freepik

Revisão
Daiane Santos

Normalização
Kemilly Silva

SISTEMA UNIVERSITÁRIO DE BIBLIOTECAS - UFBA

(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas / Elyane Lins, Ines Linke, Rafael Câmara, organizadores. — Salvador : EDUFBA, 2025.
203 p. : il.

ISBN: 978-65-5630-756-5

1. Arte e política. 2. Arte e arquitetura. 3. Globalização - Aspectos culturais. 4. Multiculturalismo. I. Lins, Elyane. II. Linke, Ines. III. Câmara, Rafael.

CDU: 7:398

Elaborada por Tatiane de Jesus Ribeiro CRB-5: BA-001594/O

Editora afiliada à

ASOCIACIÓN DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

SUMÁRIO

9 | Prólogo

José Carlos Huapaya Espinoza

13 | Introdução

Ines Linke, Rafael Camara e Elyane Lins

Buscar imagens numa cidade em pandemia | **21**

Marcelo Terça-Nada

A pandemia de covid-19 e o setor cultural berlinense: observações preliminares | **35**

Claudia Seldin

Diálogos sobre insurgência nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas | **55**

Lia Krucken
Ines Linke

Curadoria em fluxo: variações sobre a ideia de intervenção urbana | **75**

Lucas Brito Lago

Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis: reflexões sobre arte, memória, arquitetura e cidade | **91**

Lucas Feres

(In)visibilidades urbanas: mulheres artistas do *graffiti* na cidade de Salvador | **107**

Aline Kedma
Rafael Câmara

Dos orixás invisíveis aos orixás visíveis: um ensaio sobre a mercantilização dos deuses nagôs na Bahia | **133**

Fábio Velame

A arte como testemunho | **161**

Elyane Lins

Femigenocídios e necropolíticas na América Latina: perspectivas performáticas | **181**

Nirlyn Seijas

201 | Sobre os autores

PRÓLOGO

Arte em tempos de crise política, globalização e pandemia

Como entender a relação entre arte e política e/ou arte como política no atual momento de crise e de disputa pelo poder? Como compreender os efeitos, as ações e as estratégias da chamada globalização na arte contemporânea? Como mensurar os impactos entre arte e pandemia de covid-19 nas nossas cidades? Os indícios e reflexões a esses questionamentos estão presentes neste livro *(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas*.

O livro, composto por nove capítulos, pode ser agrupado em quatro grandes eixos. No primeiro, exploram-se questões voltadas para experiências pessoais e coletivas surgidas e propostas em tempos de pandemia. São bastante conhecidas as repercussões e problemáticas causadas pela pandemia em diferentes escalas e dimensões; no entanto, três destes capítulos[1] ajudam-nos a entender as estratégias adotadas em tempos de distanciamento social e as possibilidades que o mundo virtual vem oferecendo, é claro, sem desconsiderar as diversas críticas. Alguns aspectos surgem como centrais: um novo entendimento e e uma nova percepção do tempo; um novo olhar para a materialidade da cidade muitas vezes desconhecida e a falta e necessidade do

1 "Buscar imagens numa cidade em pandemia", de Marcelo Terça-Nada; "A pandemia de covid-19 e o setor cultural berlinense: observações preliminares", de Claudia Seldin e "Diálogos sobre insurgência nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e a pandemia de covid-19", de Lia Krucken e Ines Linke.

espaço – físico e/ou virtual – como lugar privilegiado da situação, da subversão, do protesto, da insurgência, da transgressão, do existir, por isso sua importância do ponto de vista político.

O segundo eixo agrupa três capítulos[2] e traz uma discussão e provocação por entender o *estado* atual da arte no Brasil, caracterizado, principalmente, pela política do descaso e pelo jogo do poder e interesses específicos. As reflexões dessas três contribuições mostram, de um lado, o quanto a arte tem se afastado simbolicamente da sociedade e, por outro lado, e como consequência disso, uma série de estratégias e ações que tentam fomentar sua reaproximação a partir da conscientização de temáticas, experiências e experimentações em sintonia com nossa realidade e pensando no coletivo.

O terceiro eixo é composto por dois capítulos[3] e traz à tona a relação entre arte e corpo feminino. Ambos os trabalhos podem ser entendidos como relevantes contribuições que, desde diversas perspectivas, vêm desvendando, visibilizando e valorando a ação das mulheres e suas experiências na/para a cidade. Estes textos, na escala local de Salvador, nos ajudam a refletir sobre as não poucas dificuldades delas na inserção na arte urbana, mas também nos permitem conhecer quem são elas, o que elas fazem, quais suas demandas e quais temáticas reivindicam. Na escala latino-americana, a arte serve como meio pelo qual é possível compreender a dramática e ignorada história do corpo feminino.

Já o quarto eixo, que corresponde a um capítulo[4], aproxima-nos às formas, também dramáticas, de "apropriação" da cultura por parte dos processos globalizadores. O foco se centra no caso da Bahia e, mais especificamente, em como a cultura afro-brasileira e a mercantilização dela vem fomentando

2 "Curadoria em fluxo: variações sobre a ideia de intervenção urbana", de Lucas Brito Lago; "Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis: reflexões sobre arte, memória, arquitetura e cidade", de Lucas Feres; e "A arte como testemunho", de Elyane Lins.

3 "(In)visibilidades urbanas: mulheres artistas do *graffiti* na cidade de Salvador", de Aline Kedma e Rafael Câmara ; e "Femigenocidios e necropolíticas na América Latina: perspectivas performáticas", de Nirlyn Seijas.

4 "Dos orixás invisíveis aos orixás visíveis: um ensaio sobre a mercantilização dos deuses nagôs na Bahia", de Fábio Velame.

a deturpação de seus aspectos sagrados e materiais, tornando-a um simples bem de consumo, um fetiche vazio e esvaziado.

Este conjunto de textos, então, proporciona-nos um panorama diversificado que nos permite elucubrar questões atuais e necessárias que se situam na interface da arte/cidade/poder a partir dos efeitos da atual crise política, da globalização e da pandemia; o livro *(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas* se constitui, portanto, em uma importante e instigante contribuição para o campo de estudos.

Professor José Carlos Huapaya Espinoza
Universidade Federal da Bahia

INTRODUÇÃO

Arte/política

Ines Linke, Rafael Camara e Elyane Lins

Como compreendermos a(s) relação(s) entre arte, cidade e política? Quem será o "nós" a responder tal questionamento? A intersecção desses temas envolve uma série de atores, incluindo indivíduos, moradores, transeuntes, visitantes e artistas, que têm suas próprias estratégias e posturas em relação à política. Em contextos espaço-temporais distintos, as relações entre arte e política podem se tornar mais evidentes, permitindo a identificação de similaridades e disparidades entre essas relações ao longo do tempo.

Os trabalhos e pesquisas condensados neste volume, intitulado *(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas*, propõem-se a refletir sobre diferentes perspectivas e abordagens teóricas que ajudam a elucidar essa intersecção complexa. Ao longo da obra, discutiremos algumas abordagens e relações entre arte e política, no contexto urbano, influenciadas pelas crises e conflitos em um mundo em constante mudança, possuindo características contextuais que se relacionam de forma direta ou indireta com essas questões.

O livro foi concebido em um momento de desestabilização global devido à pandemia de covid-19, que teve um forte impacto em todos os setores laborais, especialmente na saúde, e colocou sob pressão sistemas preexistentes, incluindo a educação, a cultura e a arte. Os anos de 2020 e 2021 podem ser considerados como um período de transição, especialmente nas relações humanas, em que o isolamento/distanciamento social serviu como um alerta

para a necessidade de (re)pensar as relações entre seres humanos. Desde o início da pandemia, houve um aumento das estratégias de comunicação no âmbito virtual e intensificação das redes sociais e plataformas de reuniões *on-line*.

Os trabalhos buscam refletir sobre as possibilidades e ambivalências do presente por meio de pesquisas e projetos que abordam as transformações e as possibilidades do contexto atual, a partir de trabalhos e pesquisas vinculados ao campo da arte, da arquitetura e da cidade que respondem às urgências do momento e, em alguns casos, a uma agenda social.

Os capítulos deste volume abordam os imaginários políticos, os processos e as transformações, examinando gestos e estratégias de resistência, oposição, desobediência e/ou confronto. Pesquisam ainda os efeitos e desafios da pandemia sobre os processos de arte e política e abordam formas éticas, estéticas e participativas de ser/estar no mundo em tempos de pandemia/crise.

Desde o início da pandemia, as estratégias de comunicação no âmbito virtual, plataformas de reuniões, redes sociais, *newsletters,* explodiram e as redes se intensificaram, quando muitos setores passaram a se relacionar com o mundo exterior por meio digital e o uso do World Wide Web (WWW) foi intensificado, tornando o WWW ambiente onipresente, necessário em nossas atividades cotidianas, rotinas de trabalho e relações interpessoais. Diante do confinamento, surgiram algumas questões e urgências.

Nossos questionamentos no início dos anos de 2020 proliferaram no metaverso. Enquanto isso, o que aconteceu com nossas cidades? Como as produções e manifestações "tocam o real"? Onde se localiza esse "real"? Quantas cidades existem dentro de cada cidade? Como elas se relacionam com um mundo globalizado?

Os diferentes capítulos deste volume refletem o potencial e as ambivalências e contradições do presente por meio de pesquisas e projetos que possibilitam dialogar sobre as transformações e possibilidades do contexto atual, via recortes de trabalhos e pesquisas, vinculados ao campo da arte e da arquitetura que respondem as urgências do momento e, em alguns casos, a uma agenda social. Eles abordam os imaginários políticos, os processos e as transformações, examinando gestos e estratégias de resistência, oposição, desobediência e/ou confronto; estudando os efeitos e desafios da pandemia sobre os processos de arte urbana/arte política, abordando formas éticas, estéticas e participativas de ser/estar no mundo em tempos de pandemia/crise.

Imaginação política

Nessa terceira década do século XXI, enfrentamos coletivamente desafios sociais e ambientais sem precedentes. Como a covid-19 e as intensas atuações virtuais moldam/moldaram nossas percepções e maneiras de agir? Diante do tempo presente, o que significa organizar um livro vinculado a um Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no Nordeste do Brasil? O que significa fazer arte em um tempo de racismo, de financeirização, de invisibilidade, de nacionalismo, de despolitização, de violência etc.? A arte antecipa a ação política?

Como artistas, a palavra é tomada para expressar nossos medos, angústias, desejos, interesses e sonhos. (Re)agimos reivindicando nosso direito à vida, à plenitude, às paixões construtivas, às singularidades de nossas existências. Fazemos política antes mesmo de fazermos arte (Rancière, 2010). O fazer política se torna presente nos distintos espaços da vida, nos movimentos das singularidades da ação – artísticos ou não –, que possibilitam a saturação mútua de formas de vida e de modos de expressão política.

Ao deslocar a discussão sobre engajamento político e social dos artistas para os processos políticos no ambiente da vida em comum, Rancière aponta para o papel da produção de ficções que se opõem e interrompem determinada ordem estabelecida. Para o filósofo francês, a arte não produz conhecimentos ou representações para a política, ela produz campos de incertezas, fricções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível, participando em dinâmicas que organizam o campo do sensível/do visível.

A relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Mas, tampouco saem delas mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de "sentido comum", formas de um sentido comum polêmico (Rancière, 2010, p. 77).

Nesse sentido, a arte não representa uma realidade ou conscientiza, ela constrói ficções que contam outras histórias, desenham outras imagens, existências e participam da (re)distribuição do sensível e da reconfiguração da

experiência comum. Dessa forma, talvez possamos dizer que a potencialidade da arte reside na sua capacidade de problematizar e antecipar transformações.

Assim, em conjunto, artistas e autores dos textos, sonhamos, por vezes, com o fazer artístico que potencializa e gera outras experiências capazes de nos libertar da realidade e dos sistemas quebrados que nos confina, por vezes oprime e mata; uma arte que nos leve para além do realismo dentro do qual estamos confinados (Mombaça, 2020); olhamos para processos que estabelecem certa desordem, certo rompimento com as convenções das representações existentes, decerto capazes de criar ruídos, de extrapolar os sentidos, num gesto que rasura as imagens existentes, que permite criar um espaço em que se permite inventar/imaginar uma cidade e um "nós" e, consequentemente, um lugar de respiro. Nesse sentido, a arte se torna uma necessidade não somente de resistência, mas também da socialização e sobrevivência do passado e do presente e da invenção de ferramentas e ficções que nos ajudam a lidar com as diversas invisibilidades urbanas desse tempo.

No primeiro capítulo, intitulado "Buscar imagens numa cidade em pandemia", o autor Marcelo Terça-Nada narra a sua experiência de percorrer e fotografar a cidade de Salvador durante a fase de maior restrição da pandemia de covid-19, e como esse trabalho se tornou um livro. Em pleno isolamento social, o autor se viu pedalando em uma cidade silenciosa, vazia, cujos locais, outrora familiares, tornaram-se estranhos de se observar: foi nesse contexto que o autor sentiu a necessidade de registrar fotograficamente cenas que encontrava em seus trajetos, dentro dos limites que o isolamento permitia. Durante o processo, percebeu que além das barreiras ocasionadas pelas medidas sanitárias, as barreiras preexistentes – por vezes banalizadas – se mostravam claras. Percebeu que o tempo era percebido de outra forma, mais lento, porém igualmente inexorável. O autor então se vê diante do desafio de organizar todos os registros e pensamentos no formato de um livro, que seria uma referência histórica e poética acerca desse período ímpar na existência de Salvador.

No capítulo seguinte, "A pandemia de covid-19 e o setor cultural berlinense: observações preliminares", a autora Claudia Seldin discorre a respeito do desenvolvimento da relação da Alemanha, sobretudo da capital Berlim, com a produção cultural. Após a queda do Muro de Berlim, em especial nos anos 2000, a cidade aprendeu que utilizar espaços abandonados – pela indústria

ou pela guerra – para hospedar eventos e instalações culturais efêmeras diversas ocasionariam uma renovação espontânea do tecido urbano degradado. Com investimento na promoção da capital como polo cultural moderno, Berlim se torna exemplo mundial de planejamento urbano cultural. Contudo, nos anos 2010, o ciclo é invertido e a especulação imobiliária engole esses locais. Com a nova década, Berlim precisa reinventar-se para não sucumbir aos efeitos negativos da pandemia de covid-19. A cidade entende que a cultura é essencial para seu povo, então investe mais uma vez em eventos comunitários adaptados à nova realidade. Seja em plataformas *on-line* bem estruturadas ou em eventos presenciais controlados a céu aberto, a capital alemã se faz novamente de modelo para o mundo se reerguer.

No terceiro capítulo, intitulado "Diálogos sobre insurgência nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas", Lia Krucken e Ines Linke criam uma reflexão sobre práticas curatoriais insurgentes. No primeiro momento, o ato de insurgir-se é discutido em diálogo com diversos trabalhos e a partir de diferentes contextos expositivos. No segundo momento, a discussão é vinculada às residências artísticas, aos projetos, aos ciclos de debates e aos cursos junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ao Intervalo – fórum de arte, em especial às conversas do ciclo de debates Arte&Política, realizado em 2021, que contou com a participação de Clarissa Diniz, Cristina Ribas, Diane Lima, Maurício Lima, Laís Machado, Paulo Nazareth e Rafael Fonseca.

Em "Curadoria em fluxo: variações sobre a ideia de intervenção urbana", o autor do quarto capítulo, Lucas Brito Lago, nos conta a respeito de alguns conceitos que julga cruciais para estabelecer e executar uma curadoria assertiva sobre intervenções urbanas na contemporaneidade. Inicialmente, confronta-se os conceitos de "intervenção" – que carrega a simbologia do autoritarismo – e "composição" – entendida como um grupo de "corpos" –; ambos contextualizados na esfera das intervenções urbanas. Essas podem ser entendidas como elementos complexos, passíveis de análise no tocante de suas implicações e eventuais transversalidades. Essas noções são utilizadas para compor uma ideia de uma "curadoria coletiva", seu modo de operar e se apresentar. Como estudo de caso, o autor aponta o festival Conquista Ruas, no qual se promoveu uma determinada intervenção urbana e seus desdobramentos diversos.

No quinto capítulo, de título "Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis: reflexões sobre arte, memória, arquitetura e cidade", Lucas Feres expõe como se deu o processo de requalificação do Pelourinho, em Salvador, em diferentes momentos nas últimas décadas, destacando o restauro do centro cultural Casa do Benin, além de relatar a experiência da oficina-mutirão realizada no local. Na década de 1960, Lina Bo Bardi e Pierre Verger envolveram-se no chamado Projeto Benin-Bahia, que, além de uma série de exposições, criaria a Casa do Benin. Contudo, após o golpe militar de 1964, o projeto é suspenso. Com a redemocratização do país no final dos anos 1980, Lina e Verger são convidados a retomar o projeto, e assim poderiam aplicar os conceitos que tinham para a revitalização dos quarteirões do Pelourinho, priorizando a qualidade de vida dos moradores. Já na década de 1990, a mudança de direcionamento por parte do governo do estado tratava o Centro Histórico como uma oportunidade publicitária turística para a cidade, transformando o bairro em um grande cenário, repleto de lojas, expulsando os moradores. Em 2019, a ocupação da Casa do Benin pela oficina-mutirão buscou promover ações e reflexões a respeito de técnicas e políticas, confrontadas com aspectos sociais e históricos, atuantes sobre a constituição do Centro Histórico de Salvador.

No sexto capítulo, "(In)visibilidades urbanas: mulheres artistas do *graffiti* na cidade de Salvador", Aline Kedma e Rafael Câmara traçam um panorama referente a presença da mulher no cenário da arte urbana em Salvador, predominantemente masculino. Para isso, realizou-se uma série de entrevistas com as principais representantes desse campo, discorrendo acerca de suas dificuldades, desejos, visões e experiências. O fenômeno do *graffiti* está associado a representações de temáticas periféricas, um meio pelo qual ecoam as vozes marginalizadas. Os costumes opressores, profundamente arraigados na sociedade machista, ainda que imperceptíveis, acabam por influenciar também o mundo da arte urbana de rua, visto que, mesmo nesse mundo de livre expressão, os homens são priorizados e as mulheres são tornadas invisíveis. Em resposta a essa violência velada, grafiteiras aglutinam-se em grupos, buscando criar uma rede de apoio mútuo, tanto emocional quanto técnico, com o objetivo de se fazer ouvir e respeitar.

O sétimo capítulo, "Dos orixás invisíveis aos orixás visíveis: um ensaio sobre a mercantilização dos deuses nagôs na Bahia", Fábio Velame traz uma contundente análise referente a exploração irrestrita que a cultura

afro-brasileira sofreu ao longo de gerações, em especial nas últimas décadas, sendo deturpada, esvaziada e mercantilizada. O texto separa a história em quatro períodos: formação do candomblé como espaço para aglutinar os costumes das diferentes nações trazidas da África pela escravidão; um segundo período marcado pela escalada da perseguição do povo de santo e seus esforços para a "camuflagem"; um período intermediário, no qual os terreiros unem-se com a intenção de se fortalecer e sair das margens da sociedade; e, finalmente, o período contemporâneo, paradoxal, em que a cultura afro-brasileira torna-se um objeto cultural, mercadoria sem real conteúdo. O autor também aborda como a manufatura de elementos religiosos e o apetite turístico corromperam a simbologia genuína da religião, assim como o descuidado dos órgãos públicos com museus e tombamentos.

O oitavo capítulo "A arte como testemunho", de Elyane Lins, explora o papel dos artistas como testemunhas e intérpretes de questões sociais urbanas, especialmente as remoções forçadas e a violência estatal contra comunidades marginalizadas. O texto destaca como alguns artistas usam suas obras para documentar e dar visibilidade a eventos que a mídia tradicional ignora, servindo como uma forma de memória e potencial catalisador para a ação social e política. Lins discute dois tipos de testemunha: o observador objetivo – *testis* – e o sobrevivente envolvido – *superstes* –, enfatizando a complexidade do testemunho artístico. O capítulo também aborda a importância de interpretar "imagens-símbolos" na arte, similar à análise de documentos históricos escritos, e ressalta a necessidade de refletir sobre o passado histórico do Brasil e sua influência no presente, particularmente em relação ao direito, à ética, à filosofia e a artes contemporâneas.

Por fim, no nono capítulo, intitulado "Femigenocídios e necropolíticas na América Latina: perspectivas performáticas", a autora Nirlyn Seijas aborda uma série de quesitos que julga serem os motivos pelos quais as mulheres sofrem há séculos as mesmas violências, promovidas e acobertadas por uma sociedade machista, e ilustra seu panorama com uma série de *performances* artísticas executadas por mulheres de diferentes nacionalidades. A violenta realidade sistemática promovida pelo Estado patriarcal, conscientemente ou não, tem a violência como a principal estratégia de manutenção e amplificação do domínio/poder sobre terras, objetos e pessoas – em especial, as mulheres. Essa "política da morte", dentro e fora das casas, das famílias, das

instituições, ultrapassa as barreiras do tempo, uma vez que as mulheres de hoje sofrem os mesmos crimes que sofriam no passado distante. Mulheres expressam seus questionamentos, protestos, sentimentos por meio de atos performáticos pensados para provocar o observador e, acima de tudo, para refletir, para enxergar melhor as mulheres.

Tal qual o primeiro volume, que foi organizado a partir de textos escritos antes da pandemia e publicado em 2022, pretendemos contribuir para o debate sobre as possíveis relações entre corpo, arte e cidade, que se fazem necessários diante da conjuntura política onde vivemos um estado de exceção permanente.

Para a publicação deste volume, contamos com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e da Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação da UFBA. Agradecemos a todos os autores e as pessoas que contribuíram de alguma forma com esta publicação.

Referências

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. *In:* MASP Afterall: arte e descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020. p. 1-10. Disponível em: https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyCoFPJZW0J7Xs8Dgp6.pdf. Acesso em: 16 set. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, mar. 2010.

BUSCAR IMAGENS NUMA CIDADE EM PANDEMIA[1]

capítulo 1

Marcelo Terça-Nada

1 O presente capítulo foi originalmente publicado nos anais do 30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), dessa forma, a versão atual é uma reprodução, ou adaptação, do trabalho original, que foi apresentado no evento acadêmico citado.

Percorrer a cidade de bicicleta. Ver e pensar a cidade. Passar por. Passear. Deixar as ideias virem e se entrecruzarem com as ruas e caminhos. Do muito que passa, algumas coisas captam a atenção de forma momentânea. Se deparar com cenas, textualidades e imagens. Fotografar. Guardar um pouco da faísca disparada pelos encontros. Deixar as imagens repousarem. Deixar o tempo agir. A f*ermentação como metáfora*. Revisitar o que se guardou. Reencontros. Nós e as anotações já transformados pela ação do tempo. Novos olhares. A fagulha ainda existe ali? Surgiram novos disparadores? A que construções poéticas as imagens nos levam? Elas nos convidam a percorrer novamente a cidade?

Figura 1 – Temporalidades e silêncios marcam partes da cidade durante a quarentena

Fonte: acervo pessoal do autor.

Estar no espaço público é fundamental no meu processo de criação. Andar, olhar e imaginar são ações que se retroalimentam. Acontecem num fluxo. A cidade não é apenas o que propulsiona esse processo, mas muitas vezes também é a própria matéria das reflexões, criações e proposições artísticas que nascem.

Sempre tive o hábito de experimentar as cidades caminhando ou pedalando, tanto aquelas onde morei quanto aquelas em que estive como viajante.

O deslocamento é um modo marcante de relação com os lugares, mas a pandemia do coronavírus trouxe um contexto de exceção ao mundo durante o ano de 2020. Para tentar reduzir a propagação da doença e o número de vítimas, muitas pessoas e governos locais adotaram a quarentena como medida. O espaço de deslocamento do corpo ficou circunscrito à casa, reduzindo as perspectivas.

Sabemos que uma parcela considerável da população não teve direito nem condições de se "quarentenar". Sabemos também que os impactos da pandemia no Brasil, em especial o número de vítimas, poderiam ter sido muito menores caso um trabalho sério e coordenado tivesse ocorrido desde o início. Este texto não ignora essas realidades e me solidarizo com cada pessoa afetada direta ou indiretamente pela covid-19.

Mesmo nos períodos mais duros e desafiadores, a arte é um território em que é possível viver respiros, manter o encantamento e nos fazer seguir adiante. Este texto aborda um processo de investigação artística que se iniciou durante a pandemia. Pretende contar sobre experiências vivenciadas na cidade de Salvador a partir de um olhar sobre o espaço público. Ressaltando que, devido à forma de deslocamento utilizada durante o processo e às limitações da quarentena, apenas parte da cidade foi abrangida.

A chegada da pandemia parou projetos, trabalhos, aulas, e gerou uma sensação de vácuo, descrita por muitas pessoas como uma duradoura pausa. Mudou muito a percepção do tempo. Mais que um estado de congelamento, esse período se configurou como um tempo que passa num outro ritmo, dilatado, marcado pelo compasso de folhas e gravetos caídos que se acumulam aqui e ali, derramando a copa de uma árvore no piso da praça. Como aponta o comentário atento do poeta Anderson Almeida[2] ao ver uma das imagens abordadas neste texto: *"é um tempo que passa de forma lenta, à revelia do ser humano e de seu esforço para tentar apagar os marcadores de temporalidade"*. Não há ninguém ali para varrer o chão dessa ampulheta gigante.

2 Depoimento de Anderson Almeida em conversa com o autor no dia 19 de dezembro de 2020.

Figura 2 – Diversos planos de Salvador sendo redesenhados pelo livre crescimento das plantas durante a pandemia

Fonte: acervo pessoal do autor.

Na cidade de Salvador, especialmente entre março e agosto, os parques, as praias, as praças, as instituições culturais e os estabelecimentos comerciais ficaram fechados. Como consequência, os espaços comuns da cidade ficaram vazios em uma parte significativa desse período, o que representa uma mudança significativa na paisagem urbana.

> Sobre a fachada de um edifício colonial estão projetadas sombras de árvores. O edifício fechado traz ricos detalhes arquitetônicos: adornos, ornamentos, luminária, azulejaria, colunas, grades, porta entalhada e janelas de madeira. A sensação é de que a natureza lentamente toma todo o quadro.

Ninguém sabia ao certo como seria lidar com uma pandemia. Tentei fazer a quarentena com o maior isolamento social que pude. No início, saía de casa somente a cada quinze dias para buscar alimentos na feira agroecológica,

sempre respeitando as orientações de segurança da Organização Mundial de Saúde (OMS) e dos governos estadual e municipal.

Figura 3 – Monumento a Zumbi dos Palmares na Praça da Sé, local dos mais movimentados do Centro Histórico de Salvador

Fonte: acervo pessoal do autor.

Nas primeiras saídas, me deparei com uma cidade silenciosa, com praticamente ninguém circulando e quase nenhum carro nas ruas. Estar no espaço público gerava um certo desconforto, pois estava sem saber direito o que fazer ou o que representaria um perigo de contaminação. Cada vez que estava fora de casa, tinha a sensação de estar em contato com uma cidade rara. Ao longo das semanas, comecei a pensar quais imagens só existiriam na quarentena, ou quais imagens poderiam guardar a memória daquele período.

> Imagens oníricas de uma paisagem urbana que, acostumada à numerosa presença de pessoas, estando muito vazia, parecia um sonho, um filme de alguma outra época ou uma cena de conto fantástico.

Um contexto tão específico como o daquele período estabelece uma relação de estranhamento com os locais mais cotidianos: o caminho até a farmácia pode te fazer sentir como um viajante caminhando por uma terra longínqua. A cidade, no contexto da pandemia, parecia de repente outra. A sensação de pisar em terras estrangeiras agora estava logo ali, depois da porta de casa. Em alguma proporção, colocar os pés na rua se parecia com fazer uma expedição por terras ao mesmo tempo desconhecidas e reconhecíveis.

Se nos sonhos tudo parece real, mas sabemos que é um sonho, as paisagens cotidianas aqui pareciam um sonho, mas eram reais.

> Passando em frente a um mercado popular, era possível olhar através das grades de sua porta fechada: nos corredores vazios, enquanto alguns cartazes se descolavam das paredes, as plantas continuavam a crescer.

Como saía de casa raramente, comecei a juntar tudo o que precisava em uma única ida à rua: colocar o lixo para fora, andar de bicicleta, comprar comida. Ao adotar a bicicleta como modo de deslocamento, escolhia os maiores caminhos possíveis para chegar ao mercado ou à feira, aproveitando para ter um respiro, ver horizontes mais amplos e dar uma volta pela cidade. Só alguns meses depois de proceder assim é que comecei a fotografar.

A cada vez que saía de casa buscava fazer uma rota diferente, estendida, o que me possibilitou percorrer diferentes partes de Salvador e me deparar com imagens dessa cidade num momento histórico de exceção. Olhar a cidade e encontrar cenas dessa Salvador específica num tempo único. Imagens que nunca imaginaríamos, de repente, estavam materializadas nesse vazio silencioso. Capturar parte dessas imagens e conviver com elas durante a quarentena, revisitando-as e tentando decifrá-las.

Estruturas instaladas na cidade cercavam espaços, impedindo o acesso a determinados lugares. Portões de praças fechados. Paredes de tapumes de madeira criando longos planos. Paisagens bloqueadas. Praia interditada.

O fato de poder rever as fotos muitas vezes antes de sair de novo alimentou um processo em que alguns elementos das imagens foram ganhando o *status* de símbolos e personagens que contavam a história da cidade sob a pandemia.

Mas que imagens essa cidade em quarentena gerou? Quais imagens da cidade só existiram durante esse período? O que se desvela ao percorrer uma cidade vazia? Quais imagens disparam o olhar durante essa experiência?

Entre os meses de maio e novembro de 2020, realizei um grande número de fotografias investigando essas questões.

buscar imagens / coletar imagens
quando saio, o que encontro?
quando volto, o que trago comigo?
o que há lá fora?
o que reverbera aqui dentro?
imagens imagens imagens imagens imagens
fico me perguntando o que estou procurando quando as faço
elas me ensinam sobre as diferenças de luz de uma hora a outra, a
cada momento do dia, nas variações dos dias, ao longo de meses...
incidindo sobre a cidade,
revelando cidades diferentes
ao longo de uma quarentena que não acaba,
se transforma, nos transforma
ver a cidade, rever a cidade
num momento específico,
encontrar instâncias de suspensão
algumas que já estavam lá, antes da pandemia
e por alguma razão ficam mais visíveis agora
o que faz com que venham à tona?
a cidade em suspensão?
os percursos em suspensão?
os silêncios na suspensão?
percorrer imagens feitas numa cidade durante uma pandemia,
buscar nas imagens.
o que elas querem nos dizer?

Figura 4 – Nas praças fechadas, encontros guardados permanecem em potencial enquanto o tempo se acumula no chão

Fonte: acervo pessoal do autor.

Experimentar as variações dos caminhos, mudar a direção e a velocidade do percurso, tentar descobrir onde essa ou aquela rua pode levar, transitar por vários bairros e partes da cidade, ver aspectos dos lugares que até então não tinham se apresentado para a gente, perceber as variações de um mesmo local.

> Uma área que se estende com leve inclinação. Coberta por plantas. Na parte de trás e nas laterais estão pés de bananeiras. No restante do terreno, vegetação variada se sobrepõe. Trepadeiras se espalham formando um tapete que, em algumas partes, se ergue constituindo uma curiosa geografia vegetal. Fica para a imaginação tentar responder o que sustenta esses montes elevados. Ao fundo, habitações simples com tijolos aparentes. No primeiro plano, um muro e um detalhe de telhado. De algum modo a imagem sugere que, sem humanos, a geometria do mundo se arredondaria ao ser tomada por plantas a espalhar-se e a transbordar-se para todos os lados.

Se, no primeiro momento, eu buscava imagens que estavam se revelando numa cidade em quarentena e entender quais imagens falavam sobre o processo de suspensão, ao longo do tempo o ensaio foi se transformando, assim como a relação cidade/pandemia/pessoas.

Alguns tipos de paisagem surgiram e foram se intensificando. Por exemplo: os espaços pontuados por *outdoors* vazios. Com a crise financeira e a extensão do período de incertezas, o número de painéis publicitários em branco cresceu e foi se espalhando pela cidade.

Além de todo o impacto da pandemia nos espaços públicos, a cidade estava passando por muitas transformações, com obras em várias partes, incluindo ruas e avenidas principais que ficaram com bloqueios de circulação durante semanas. Isso fazia com que eu pudesse passar por onde normalmente não é viável andar de bicicleta. Por exemplo, em vias de tráfego agressivo. As obras geravam cenas bastante incomuns: escavações que traziam à tona camadas de passado sob as vias, mudanças de desenho e largura de calçadas, asfalto sendo substituído por paralelepípedos, pedras portuguesas por cimento, ruas obstruídas por caminhões e tratores pesados.

> Em um dos principais acessos do Centro Histórico de Salvador, trilhos de bonde emergem de um cruzamento revirado por escavadeiras. O que era rua estava buraco, o que restava acima do solo se empilhava, formando montes de pedra e terra. Matizes de cinza e marrom ocupavam o campo visual. Um caminhão-tanque estampava a cena árida com um enorme 'água potável' pintado em letras vermelhas.

Normalmente, enquanto pedalamos, a maciça presença de carros exige atenção permanente para não sermos atropelados. Sem a circulação desses volumosos ocupantes do espaço público, é possível andar pela cidade com calma, observar de modo despreocupado e deixar o olhar passear pelos lugares por onde se passa.

A soma desses estados de suspensão, marcada pelo esvaziamento do espaço público e pela mudança na percepção do tempo, junto com as errâncias por caminhos experimentados de bicicleta, permitiu que o ponto de vista mudasse. Como as ruas estavam vazias ou fechadas, era possível andar livremente no meio da pista ou na contramão. O olhar podia subir para o nível do horizonte, deslizar pelas fachadas, se deparar com jardins espontâneos sobre as construções, perceber as variações de luz a cada vez que eu passava.

As pedaladas fazendo trajetos variados me permitiram ver coisas que nunca tinha reparado na cidade. Pude encontrar marcadores de tempo e elementos que dizem sobre essas camadas múltiplas que a cidade tem, esse acúmulo de tempo impregnado em Salvador. Delongar-me em cenas e detalhes dos lugares. Parar para observar e fotografar.

Figura 5 – *Frame* de um filme de outra época?

Fonte: acervo pessoal do autor.

A ideia de uma cidade em suspensão conecta o aspecto lento e distendido do tempo vivenciado na quarentena com a espacialidade dos lugares vazios. Em paralelo com o processo de captar as fotos, houve algumas experiências de editar trechos ou recortes do ensaio. A cada mergulho na edição, alguns elementos vinham à tona.

Uma situação que apareceu ao fazer e rever as imagens foi me deparar com estados de suspensão que já existiam antes da pandemia, como os casarões abandonados ou as fachadas cegas.

Comecei a também buscar entender que presenças estão nesse vazio: as estátuas e os monumentos, as árvores centenárias, os bancos de praça, as inscrições nos muros, as plantas crescendo sobre os telhados. Mesmo nos lugares mais vazios, havia uma pessoa passando ao longe, um barco ao fundo na paisagem, ou era possível encontrar algum outro vestígio de presença.

As vezes que mostrei trechos do ensaio fotográfico para alguém, foi como se estivéssemos passeando por essas múltiplas cidades que são simultaneamente Salvador. Os grupos de imagens eram como ruas para esse passeio, com esquinas e cruzamentos com outras ruas, um passeio sem roteiro prévio e que podia mudar de direção dependendo do rumo que as conversas geradas pelas imagens iam tomando. Uma rua levava a outra. Passear pelas fotos era um pouco como andar pela cidade: podíamos ter vontade de seguir um outro caminho, levados por um detalhe, pela luz, pela vontade de chegar a um determinado lugar ou simplesmente porque lembramos que, virando essa esquina e seguindo por ali, há algo muito interessante para ver.

O ensaio fotográfico se configurou como um passeio por imagens, com percursos-temas que se entrecruzam, uma espécie de retrato diverso da cidade naquele momento. Produção de memória para o futuro. Referência sobre o estado atual da arquitetura e transformações urbanas de Salvador.

No fim de 2020, elaborei um projeto de livro digital com parte das imagens realizadas, buscando organizar uma edição das fotos por meio de narrativas visuais reunidas numa publicação que servirá como um documento histórico poético sobre uma Salvador suspensa.

Querer fazer uma publicação com essas imagens é resultado de um grande desejo de compartilhá-las, com o desafio de, partindo de um total de quase 2.500 fotografias, chegar a uma seleção que possa carregar parte das experiências descritas neste texto e, assim, levar outros olhares para passear.

O projeto foi contemplado pelo Prêmio das Artes Jorge Portugal da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Programa Aldir Blanc Bahia; e o livro lançado pela editora Gris em abril de 2021.

Além do ensaio fotográfico, o livro conta com textos assinados por Alejandra Muñoz (crítica e curadora), Washington Drummond (historiador e escritor), Lia Krucken (artista e pesquisadora) e Lúcia Castello Branco (escritora). Pessoas que têm forte relação com a cidade de Salvador e com os campos das artes visuais, da fotografia e da escrita.

Figura 6 – O que restou da obra de Mário Cravo seis meses depois do incêndio que destruiu seu *Monumento à cidade de Salvador*

Fonte: acervo pessoal do autor.

A investigação artística abordada neste texto resultou no livro *Salvador em suspensão*[3] (2021). Surgiu do desejo de percorrer a cidade buscando imagens que emergiram a partir da situação de vazio provocado pela pandemia da covid-19. Esse processo me levou a buscar também imagens que narrem/guardem histórias sobre esse momento atípico da quarentena, sobre as temporalidades que apareceram nesse estado de suspensão e sobre as presenças que ficaram mais visíveis em meio ao vazio. Os percursos, deambulações sobre duas rodas, me levaram a lugares pelos quais eu nunca havia passado, mesmo morando em Salvador há dez anos e andando bastante pela cidade. Fizeram-me ver a cidade de outras maneiras, algumas que só existiram no

3 Disponível para *download* no *site*: www.emsuspensao.redezero.org.

momento específico do isolamento social e outras que já estavam lá, mas não se revelavam.

Figura 7 – Paisagem onírica que emergiu entre as temporalidades da quarentena

Fonte: acervo pessoal do autor.

Referência

TERÇA-NADA, Marcelo. Buscar imagens numa cidade em pandemia: relato sobre um processo de investigação artística em Salvador. *In:* ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 30., 2021, João Pessoa. *Anais eletrônicos* [...]. Recife: Even3, 2021. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383333/. Acesso em: 13 set. 2021.

A PANDEMIA DE COVID-19 E O SETOR CULTURAL BERLINENSE: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES[1]

capítulo 2

Claudia Seldin

1 O presente capítulo é uma tradução do texto "The challenges for cultural spaces during the covid-19 pandemic: collaborative spaces and temporary uses in Berlin", originalmente publicado como resumo expandido e disponibilizado na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Introdução

A recente pandemia da covid-19 teve impacto mundial, afetando cidades com realidades sociais, econômicas e culturais variadas. Em muitas delas, o setor cultural se destacou como um dos mais impactados, uma vez que os espaços para o desenvolvimento de suas atividades implicam, naturalmente, em encontro, trocas e aglomerações. A regra do "distanciamento social" se tornou um desafio para a condução de práticas diversas de arte e entretenimento, desde a exibição de filmes e peças de teatro até a realização de concertos musicais, exposições e festas, entre outras. Consequentemente, equipamentos e eventos culturais foram forçados a diminuir sua capacidade ou mesmo cessar suas atividades por meses a fio durante o ano de 2020. Diante desse quadro, e da possibilidade de futuras pandemias, devemos nos perguntar como mitigar os impactos negativos de fenômenos semelhantes nos espaços culturais, artísticos e de lazer.

Essa mitigação se faz necessária, pois, além de sua função social, o setor cultural tem desempenhado um papel vital para as economias das cidades desde os anos 1970-1980 (Evans, 2001). Após processos de desindustrialização que geraram locais abandonados e degradados, gestores urbanos variados apostaram controversamente na venda da imagem de suas cidades como centros culturais e destinos turísticos atraentes (Bianchini; Parkinson, 1993), gerando consequências positivas e negativas. Em se tratando do planejamento estratégico urbano-cultural (Arantes; Vainer; Maricato, 2000) e de tendências de *placemaking* e de *branding* urbano, que instrumentalizam a cultura como uma ferramenta para revitalizar os espaços, a cidade de Berlim é frequentemente citada como um exemplo paradigmático (Colomb, 2012b; Seldin, 2015). Estudiosos a mencionam como um local que, desde a Queda do Muro de Berlim e a Reunificação Alemã, tem se reinventado buscando, primeiramente, o *status* de "capital de cultura" espetacular e, mais recentemente, de "cidade criativa" inovadora (Seldin, 2017). Dentro desse *placemaking*, destacam-se os seus espaços temporários e improvisados, apresentados como marcadores glorificados de criatividade e autenticidade. Em função disso, uma paralisação brutal de seu setor cultural pode prejudicar gravemente a economia local, afetando não só artistas e produtores culturais menores, mas

também sua imagem e reputação no mercado competitivo mundial de imagens urbanas e turismo.

Durante os últimos meses de 2020, algumas tendências específicas puderam ser percebidas em Berlim como tentativas do setor cultural de manter suas atividades em andamento, incluindo a transição para eventos *on-line* e a operação restrita de atividades ao ar livre. Embora ainda não tenhamos tido tempo e distância histórica suficientes para avaliar as consequências em longo prazo da pandemia, devemos nos perguntar que tipo de papel seus espaços temporários desempenham para manter o setor cultural vivo em tempos de crise. Enquanto muitos museus, galerias de arte, teatros e boates foram forçados a reduzir substancialmente ou cessar suas atividades, certas práticas temporárias logo foram autorizadas a retornar. *Biergärten* – bares ao ar livre –, *Strandbars* – bares de "praia" (Figura 1) –, *Freiluftkinos* – cinemas ao ar livre –, *Flöhmärkte* – mercados de pulga – e jardins comunitários foram apenas alguns dos locais de refúgio para aqueles que haviam ficado em casa por muito tempo e ansiavam por mais sociabilidade e uma vida – sem máscaras – fora de casa.

Figura 1 – Bar de "praia" temporário (*Strandbar*) nas margens do Rio Spree

Fonte: acervo pessoal do autor.

Berlim, cidade criativa

Nas últimas décadas do século XX, as cidades se transformaram em vitrines para a cultura e para a arquitetura de grife (Sánchez, 2010), acompanhando uma transição de importância do capital financeiro para o capital cultural, agora visto como uma nova força motriz da economia global. O controverso fortalecimento do uso da cultura para o desenvolvimento econômico é diretamente associado a um contexto político e econômico neoliberal, em que o papel do Estado se limita, passando da posição de planejador e regulamentador a de especulador e facilitador do mercado, permitindo que o espaço urbano começasse a ser determinado pelos interesses do lucro (Harvey, 2012).

Nas duas primeiras décadas do século XX, observamos, além de uma "culturalização" do espaço (Vaz, 2004), a intensificação do conceito de "criatividade" como importante catalisador da nova economia. Em termos teóricos, a ideia de uma "classe criativa" passou a ser disseminada pelo economista estadunidense Richard Florida (2002). A sua controversa pesquisa propunha a ascensão de um novo grupo ditador de tendências, colocado como presença essencial em uma cidade contemporânea de sucesso no século XXI. Esse grupo seria caracterizado como jovem, boêmio, *cool*, diversificado e tolerante, incluindo profissionais muito diferentes – todos sob um grande guarda-chuva, que inclui artistas, cientistas, pequenos empresários, técnicos de tecnologia da informação, líderes políticos, entre outros. Em sua polêmica teoria, esses profissionais se reúnem aleatoriamente como novos produtores do capital criativo e cognitivo, que move o mundo, agora amplamente dependente dos desenvolvimentos da alta tecnologia, da pesquisa e da disseminação de informação e comunicação (Krätke, 2011).

Apesar das muitas críticas, a teoria de Florida (2002) foi amplamente disseminada e adotada por políticos e gestores urbanos em diversas cidades. Uma delas foi Berlim. Políticos, como a chanceler alemã Angela Merkel e o prefeito Klaus Wowereit – mandato 2001-2014 –, passaram a mencionar diretamente Florida em seus discursos e glorificar a chamada "classe criativa" como os novos moradores gentrificadores almejados pelo país e pela capital (Seldin, 2017, 2020).

Ainda nos anos 2000, Berlim conseguiu se fixar como uma "cidade criativa" pioneira e mundialmente reconhecida. Entre as medidas adotadas para

influenciar o desenvolvimento da cidade estavam: a concessão de vistos para artistas e trabalhadores internacionais dos setores criativos proeminentes; o suporte financeiro e isenções fiscais a *startups* e potenciais *clusters* criativos; o uso de ocupações e espaços temporários alternativos e subversivos no seu *marketing* urbano oficial para disseminar sua imagem autêntica e "subcultural"; a adoção do novo *slogan* urbano *"be berlin"*, calcado nas ideias de tolerância e diversidade; a sua inserção bem-sucedida na Rede de Cidades Criativas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) sob a especialidade do *design*, entre outros.

Em pouco tempo, a capital alemã se tornou uma referência para jovens em busca da cidade ideal e descolada, atraindo um enorme contingente de migrantes. Muitos eram atraídos pelas imagens cuidadosamente disseminadas de espaços alternativos, temporários e, mesmo, decadentes, anunciados como antros de autenticidade pelos portais *on-line* de *marketing* oficial berlinenses.

Usos temporários do espaço: autenticidade e *artwashing*

Em se tratando de usos temporários do espaço, Berlim se apresenta como uma cidade pioneira. Frequentemente descrita como um "um laboratório fascinante de mudanças urbanas"[2] (Colomb, 2012b, p. 7, tradução nossa), foi nela que surgiram as primeiras publicações por parte de arquitetos e urbanistas acerca do grande potencial da temporalidade para atrair interesse do público e do mercado imobiliário. Atividades efêmeras em áreas vazias e degradadas passaram a ser anunciadas como "únicas". Igualmente celebrados foram os festivais e eventos culturais com temas remetentes à diversidade da população local, como a parada *gay* Love parade e a feira multicultural Karneval der Kulturen, em português, Carnaval das Culturas – que retratam uma Berlim cosmopolita, metropolitana e tolerante.

É necessário esclarecer que o papel pioneiro de Berlim em relação aos usos temporários remete à presença abundante de vazios urbanos e brechas espaciais – em sua maioria resultantes de processos de desindustrialização

2 "a fascinating laboratory of urban change".

ou mesmo da presença do Muro de Berlim. Cortando a cidade, o muro contava com diversas extensas faixas adjacentes não construídas, as chamadas "faixa da morte" ou "terra de ninguém". Além disso, a cidade possuía, até a virada do milênio, um número considerável de antigos terrenos industriais, de companhias de transporte e de serviços urbanos, de edifícios demolidos, entre outros espaços, onde os custos de revitalização mostravam-se muito altos devido à poluição do solo, à ausência da infraestrutura necessária, a restrições, à burocracia legislativa ou mesmo ao contexto imobiliário desfavorável (Seldin, 2017). Em 2007, calculava-se a existência de cerca de 500 hectares de área vazia e/ou disponível apenas em antigos terrenos industriais (Urban Catalyst, 2007, p. 29).

Os obstáculos à sua regeneração fizeram com que essas áreas fossem inicialmente deixadas de lado, tanto pelo Estado quanto por seus proprietários, que a alugavam por preços muito baixos ou simplesmente permitiam sua ocupação em troca da proteção contra o vandalismo ou contra a degradação. O resultado observado foi que, com pouco capital e muita força de vontade e inovação, os usuários temporários foram capazes de revitalizar espontânea e improvisadamente os espaços por meio de suas atividades, remodelando sua imagem e contribuindo indiretamente para aumentar seu valor imobiliário. Um forte exemplo de como ocupações culturais foram capazes de trazer atenção para certas áreas degradadas ou destruídas da cidade foi a Kunsthaus Tacheles, em português, Casa de Arte Tacheles – uma antiga loja de departamentos judaica de 1907, ocupada por artistas internacionais apenas três meses após a queda do muro. Entre 1990 e o fim da década de 2000, o local se tornaria uma referência de centro subcultural para visitantes de todo o mundo, aparecendo em guias turísticos e nos portais de *marketing* urbano da cidade.

Arquitetos e planejadores urbanos alemães, como Hayd e Temel (2006) e Oswalt, Overmeyer e Misselwitz (2014), perceberam o potencial mercadológico e político de tais espaços temporários e espontâneos e, em pouco tempo, passaram a incitar a instrumentalização de tais ocupações temporárias. Em suas publicações, eles sugerem direta e indiretamente usos provisórios, especialmente os culturais, como parte do planejamento urbano formal, glorificando-os como soluções milagrosas replicáveis para resolver muitos problemas das cidades de hoje.

Essa percepção fez com que a prática do uso temporário começasse a ser incentivada e recomendada pelos administradores urbanos locais, que passaram, inclusive, a financiar pesquisas sobre o tema, como a do grupo Urban Catalyst (2007). Elas passaram a ressaltar a capacidade desse tipo de uso em renovar o tecido urbano degradado de forma barata – ou seja, sem investimentos do Estado – e de atrair turistas, indo de encontro com ideais neoliberais e com as tendências recentes de *placemaking* e *marketing* urbano estratégico:

> A ampla gama de projetos de uso temporário em Berlim se tornou uma publicidade e um fator econômico para a cidade. Seja como motor para a criação de empregos, catalisador para a realocação de companhias internacionais ou como atração para turistas, o estímulo financeiro gerado pelos usuários temporários é cada vez mais importante para Berlim como uma metrópole criativa. As microeconomias dos usuários temporários em distritos estruturalmente fracos da cidade também são um crescente interesse para a Prefeitura e outros elaboradores de políticas[3] (Urban Catalyst, 2007, p. 41, tradução nossa).

Para os planejadores urbanos berlinenses, o uso temporário acabou por se tornar uma nova estratégia que reacendia o interesse por regiões esquecidas ou degradadas.

A glorificação do uso temporário como um instrumento eficiente para a especulação imobiliária acabou levando, na década de 2010, à expulsão direta – ou indireta, por intermédio de processos de gentrificação – de muitas ocupações culturais e residenciais, cujos contratos de uso fixados durante as décadas de 1980-1990 chegavam ao fim. Em anos recentes, diversos espaços temporários que figuravam nas brochuras promocionais berlinenses foram despejados pelos novos proprietários – em sua maior parte instituições financeiras e incorporadoras imobiliárias interessadas em transformar os terrenos em complexos de apartamentos de luxo ou *clusters* de negócios criativos. Os próprios artistas da Kunsthaus Tacheles sofreram processos de despejo entre

3 "The broad range of temporary use projects in Berlin has become a PR and economic factor for the city. Whether as a motor for creating jobs, a catalyst for the relocation of international companies or as an attraction for tourists, the financial stimulus generated by temporary users is increasingly important for Berlin as a creative metropolis. Temporary users' micro-economies in structurally weak city districts are also of growing interest to the City Council and other policymakers".

2012 e 2013, e em 2019 foi anunciada a conversão do terreno em um misto de prédios residenciais – com arquitetura assinada pela dupla de arquitetos suíços Herzog & de Meuron – e um museu fotográfico da rede internacional Fotografiska – com filiais em Estocolmo, Nova York e Tallinn.

Em meio a essa instrumentalização da temporalidade, muitos artistas e coletivos de movimentos sociais passaram a olhar certas ocupações com maus olhos, já percebendo os diversos interesses camuflados por trás delas. Em entrevista em 2020, o coletivo artístico Kunstblock & Beyond expressou indignação em relação a recentes práticas de *artwashing* na cidade. O termo se refere a incorporadores imobiliários que convidam artistas para fazer exposições ou eventos de curto prazo em edifícios vazios com o intuito de chamar atenção para os mesmos e aumentar o valor de venda, atraindo um maior número de compradores potenciais. De certa forma, a prática de *artwashing* pode ser compreendida como um processo de gentrificação programada, em que o artista é, desde o começo, usado como um peão em função de interesses especuladores.

Um exemplo de *artwashing* recente na cidade consiste na iniciativa The Shelf – em português, A Prateleira – do grupo de incorporadores Pandion. Com intuito de aumentar o interesse em um de seus projetos, eles convidaram artistas para utilizarem por cerca de oito meses, entre 2018 e 2019, dois edifícios-armazéns, antes ocupados por empresas de aluguel de veículos. A tentativa de especulação imobiliária antecipada foi tão exagerada que o coletivo Kunstblock & Beyond passou a fazer protestos contra ela, realizando uma campanha de conscientização dos artistas para que não se tornassem alvo de tais tentativas.

Demais consequências negativas da instrumentalização dos usos temporários em Berlim são colocadas por Colomb (2012a), que ressalta sua subversão por parte da narrativa estratégica da "cidade criativa", que os descaracteriza, transformando seu viés original, espontâneo e "de baixo para cima" em função de interesses específicos. Conforme atestado em pesquisas anteriores (Seldin, 2017), a narrativa criativa tem intensificado os processos de gentrificação, segregação e polarização urbana na capital alemã. Mas, será que os usos temporários podem ter ainda consequências benéficas e reverter esse recente fenômeno de instrumentalização?

O setor cultural berlinense e a pandemia de covid-19

A pandemia do vírus covid-19, que assolou a indústria cultural em nível local e global entre 2020 e 2021, trouxe uma possibilidade de reinvenção de atividades culturais temporárias não necessariamente embutidas em estratégias mais amplas de revitalização, *placemaking* e especulação imobiliária. É necessário, no entanto, ressaltar que, devido ao pouco tempo passado e o fato deste capítulo estar sendo escrito durante a pandemia, não se possui distanciamento suficiente para analisar os efeitos em longo prazo dos eventos que serão abordados a seguir.

No que se refere ao setor cultural de Berlim durante a pandemia, três tendências principais foram observadas: 1) as campanhas de solidariedade e arrecadação de fundos para artistas e espaços culturais de lazer e entretenimento; 2) a transformação de eventos presenciais em eventos *on-line* por meio de práticas de *streaming* pagas ou gratuitas; e 3) o incentivo a atividades ao ar livre ou em espaços semiabertos com caráter temporário.

Os dois primeiros pontos remetem às novas tecnologias e plataformas *on-line* que permitem a troca de informações e o estabelecimento de redes de solidariedade e sociabilidade na cidade. Um exemplo de campanha de solidariedade foi a intitulada Helfen.Berlin, em português, Ajudar Berlim[4], desenvolvida pelo designer de *marketing* Karsten Kossatz (Voucher [...], 2020). A plataforma *on-line* sem fins lucrativos permite que os residentes locais comprem *vouchers* antecipados para atividades e negócios diversos, desde restaurantes até salões de beleza e clubes noturnos. No âmbito da campanha, esses negócios são chamados de *Lieblingsort* – em português, "lugar favorito" – o que designa uma relação de afeto entre o cliente e o pequeno empreendimento na escala do bairro. O seu conceito é simples: os pequenos negócios aparecem listados na plataforma *on-line* por bairro – sem ter que pagar pela listagem – e o usuário pode escolher um *voucher* de valor predeterminado ou definir na hora a quantia que deseja gastar. A transação implica uma promessa antecipada de compra ou realização de serviço. Por exemplo, o cliente antecipa 25 euros do preço de uma entrada de peça e tem a garantia de poder utilizar esse valor quando aquele teatro voltar a funcionar, independente da

4 Ver em: https://helfen-shop.berlin/.

época. Além da plataforma *on-line,* os negócios também podem colocar cartazes em suas vitrines ou fachadas (Figura 2) indicando que fazem parte da campanha e configuram um *Lieblingsort*. Os cartazes já possuem um *QR code* que o passante pode digitalizar com o celular, direcionando-o imediatamente à plataforma. Até dezembro de 2020, o Helfen. Berlin anunciava a arrecadação de mais de 1,5 milhão de euros.

Figura 2 – Cartaz da campanha Helfen.Berlin em Friedrichshain: "eu sou um *Lieblingsort*"

Fonte: acervo pessoal do autor.

Vale ressaltar que, em Berlim, o Estado desempenhou um papel essencial durante a pandemia, provendo subsídios para pequenos empreendedores e artistas, sendo que eles não ficaram apenas à mercê de doações como as realizadas por intermédio das campanhas de solidariedade. Com relatos de perdas financeiras pelos artistas de até 75% (Artistas [...], 2020), em março/abril de 2020, o governo municipal anunciou diversos subsídios de *Sofortthilfe* – ajuda imediata – para profissionais autônomos e microempresas dos setores cultural, criativos e de eventos entre 2020 e 2021, com valores que ultrapassavam 5 mil euros por auxílio (Böhme, 2020). Vale destacar que esses subsídios continuaram a ser concedidos mesmo com indicações de uma queda de 10,1% da economia alemã só até o meio do ano (Böhme, 2020) – a maior desde o período pós-guerra.

A segunda tendência do setor cultural observada, não só em Berlim, mas também em outras cidades mundo a fora, foi a realização de eventos *on-line*. Uma das grandes preocupações trazidas pela pandemia para os órgãos públicos e privados de cultura berlinenses foi como sustentar a *Klubkultur* – cultura

de clubes –, tão essencial ao *branding* urbano da capital alemã. Conforme colocado por Bader e Scharenberg (2013), os gestores urbanos locais trabalharam durante anos na conexão entre a imagem da cidade e da música eletrônica. Desde o fim do século XX, Berlim é tida por muitos como um centro de referência para o estilo *techno* e para boates e clubes noturnos exclusivos e conhecidos mundialmente, dentre eles a Berghain e o KitKat Club. O fechamento de tais locais por meses traria danos irreparáveis, não só aos produtores culturais diretamente envolvidos, mas ao próprio setor de clubes, que já vem se fragilizando nos últimos anos.

Com isso em mente, o agente de comunicação digital Armin Berger criou outra plataforma, a Berlin (a)live, dessa vez, voltada à realização de eventos *on-line* pagos. O projeto foi apoiado e incentivado pelo Senatsverwaltung für Kultur und Europa – Departamento para Cultura e Europa – e a agência teve apenas cinco dias para criar a plataforma, seguindo o exemplo de uma série de outros eventos, que estavam começando a ser digitalizados, como conferências e congressos acadêmicos. Em junho de 2020, a Berlin (a)live já oferecia mais de 500 eventos para *streaming*, incluindo de grandes instituições culturais, como o Schaubühne – teatro – e a Deutsche Oper – ópera. A programação também incluía eventos recorrentes menores, como aulas de balé diárias ou contação de histórias (Voucher [...], 2020).

O projeto Berlin (a)live não foi o único que surgiu em meio à pandemia com objetivo de ajudar na divulgação de eventos culturais. Outra iniciativa semelhante foi a United We Stream – Juntos nós fazemos *stream* –, organizada por clubes e boates da capital alemã. O projeto organizava, por exemplo, festas ao vivo com DJs famosos na cena local, tocando de suas casas ou de locais com distanciamento social. Os shows eram transmitidos pelo *website* oficial do projeto. Ele funcionou, portanto, como uma plataforma de arrecadação de fundos para dar suporte a esse setor específico, realizando, até o fim de 2020, 73 eventos ao vivo e arrecadando cerca de 570 mil euros para 67 clubes noturnos berlinenses e mais 45 mil euros para uma instituição de caridade que cuida de refugiados que migram por mar aberto. Ao todo, 2.068 artistas já participaram do projeto, filmando seus eventos de 425 espaços em 92 cidades em todo o mundo. Assim sendo, a iniciativa acabou ultrapassando as barreiras berlinenses, usando o potencial da internet para apoiar outros

artistas e clubes noturnos que estão sofrendo com as paralisações provocadas pela pandemia em outras cidades.

As plataformas de *streaming on-line* em Berlim têm sido tão bem-sucedidas que, em novembro de 2020, foi realizada uma conferência digital sobre o tema do futuro dos festivais, intitulada Future of Festivals[5]. Por um alto valor de 30 euros, o espectador pôde assistir, do conforto de sua casa, a uma série de debates e palestras sobre os possíveis caminhos para a indústria de eventos. Apesar do preço, seu sucesso fez com que os organizadores propusessem uma nova edição, que ocorrerá em 2021. Ainda não está claro se ela será realizada presencialmente, novamente no formato digital ou de maneira híbrida, uma vez que a Europa vivencia uma segunda onda da pandemia no fim de 2020.

Espaços flexíveis na pandemia

Além do fenômeno da digitalização dos eventos culturais, foi possível perceber também a conversão de diversos espaços para a adaptação às restrições de contato trazidas pelo novo vírus. Por um lado, observamos espaços de arte e entretenimento se transformando em espaços de saúde para auxiliar na contenção da pandemia. Esse foi o caso da boate de música e fetiche KitKat Club se convertendo temporariamente em centro de testes de laboratório (Berlin's [...], 2020); do pavilhão de feiras e exposições berlinense Messehalle se convertendo em hospital de campanha para pacientes infectados exclusivamente pela covid-19 (Berliner [...], 2020); e dos funcionários da ópera estadual berlinense costurando máscaras para o público ao invés de fantasias (Pottamkulam, 2020). Por outro lado, vimos espaços de entretenimento se adequando a outras modalidades culturais que causam menos aglomeração para não fecharem suas portas, como foi o caso da boate Berghain, que se transformou em uma galeria de arte temporária (Carter, 2020). Esses exemplos sofreram não apenas com as novas leis de distanciamento social e de limite de capacidade de público por metragem quadrada, mas também com

5 Ver em: https://www.futureoffestivals.com/.

esporádicos banimentos do consumo de álcool em público, o que prejudicou substancialmente suas possibilidades de lucro.

Apesar da surpreendente resposta do público às atividades culturais digitais, as muitas plataformas criadas não substituíram a necessidade de encontros presenciais e de vivências de experiências culturais pessoalmente. Por isso, nos meses de verão, a capital alemã assistiu também a um *boom* de ofertas temporárias de atividades de arte, lazer e entretenimento, que permitissem certo grau de distanciamento social. No que diz respeito a essa tendência de incentivo aos usos temporários, observamos um encorajamento do uso de áreas abertas para a realização de atividades culturais.

Esse encorajamento ocorreu não só em relação às atividades comuns em Berlim – como os já mencionados *Biergärten*, *Strandbar*s, *Freiluftkinos*, *Flöhmärkte*... –, mas também por meio de projetos alternativos, como o programa Draussenstadt Berlin[6]. Também patrocinado pelo Departamento para Cultura e Europa, ele pretende conectar diferentes atores culturais na cidade, permitindo o diálogo entre artistas, pesquisadores urbanos e ativistas. Esses se unem e aplicam formalmente para receberem financiamentos para a realização de intervenções artísticas no espaço urbano ao ar livre. O programa incentiva também encontros de *think tanks*, de clubes noturnos e atividades de bairro.

É claro que devemos levar em conta que muitas dessas atividades que acontecem ao ar livre dependem de boas condições climáticas. Isso significa que, em meses frios, tais eventos são dificultados, impondo obstáculos à realização do programa. Por isso mesmo, em novembro, ele passou a convidar ideias para projetos de ocupação capazes de vencer as barreiras climáticas. Até o início de dezembro de 2020, muitos restaurantes e eventos começaram a se utilizar de aquecedores externos em formato de cogumelo para propiciar os encontros com distanciamento social (Bath, 2020). Essa atitude, no entanto, é tida como controversa em função de sua pouca sustentabilidade e danos ao meio ambiente. Por isso, até o fechamento deste capítulo, em meio a uma segunda quarentena que forçou o fechamento de todas as atividades tidas como não essenciais na cidade, o problema do uso do espaço público em condições climáticas desfavoráveis ainda não havia sido mitigado.

6 Ver em: http://www.kulturprojekte.berlin/draussenstadt.

O programa Draussenstadt, ainda em fase inicial de aplicação, tem focado em atividades em espaços culturais mais consolidados e centrais, como a Berlinische Galerie e o Kulturforum, pouco acessíveis nesse momento de crise para moradores de bairros mais distantes e que não se sentem confortáveis para usar o transporte público. Por isso mesmo, outro tipo de espaço tem se destacando como importante ponto de referência para sociabilidade e cultura com distanciamento na capital alemã: os centros comunitários, principalmente os criados a partir de planejamento colaborativo entre os moradores, artistas e profissionais da arquitetura e do planejamento urbano.

Zentrum für Kunst und Urbanistik (ZK/U)

O maior exemplo desse tipo em Berlim é o Zentrum für Kunst und Urbanistik (ZK/U), Centro para Arte e Urbanidade[7], situado no bairro de Moabit, ao norte da cidade. O terreno consiste em um antigo armazém ferroviário, revitalizado e transformado em espaço híbrido em 2012. O projeto idealizado pelo coletivo KUNSTrePUBLIK acomoda artistas em residência temporária e pesquisadores urbanos. Ele conta com um grande armazém fechado, dividido entre espaços de escritório, áreas de exposição – um porão, um grande salão fechado e um terraço aberto –, residências para artistas, um bar e um enorme espaço gramado aberto (Figura 3), que inclui *playground* infantil, jardim comunitário e áreas vazias para práticas improvisadas.

7 Ver em: https://www.zku-berlin.org/.

Figura 3 – Evento *OpenHaus* no jardim do ZK/U durante a pandemia: cada grupo afastado, identificado por uma placa, corresponde a uma iniciativa do bairro expondo e divulgando seu trabalho

Fonte: acervo pessoal do autor.

Ao longo do tempo, o espaço projetado por arquitetos e artistas foi se abrindo à comunidade, que tem a liberdade de realizar atividades esportivas e de lazer nas áreas abertas e semiabertas do terreno. Durante a pandemia, os diferentes atores envolvidos na organização permaneceram conectados, criando pontes que permitiram o diálogo sobre o uso do espaço. Em 2020, eles deram preferência à realização de eventos como o *OpenHaus*, em que grupos locais, artistas residentes e pequenos produtores gastronômicos compartilhavam o terreno para expor suas ações ao público do bairro e de fora. Seguindo as restrições impostas pela municipalidade, a partir de abril de 2020, esses eventos passaram a ocorrer apenas no jardim e terraço, com limite de pessoas e distanciamento social.

Em visita de campo a um *OpenHaus* em agosto, foi possível entrevistar indivíduos e grupos locais focados em atividades diversas, como a prática de artes marciais para autodefesa feminina, uma competição de bocha, mediadores de entidades sociais do bairro, produtores gastronômicos, artistas residentes, músicos convidados, entre outros. Em sua maioria, os entrevistados ressaltaram a importância do local para Moabit em função de sua abertura, adaptabilidade e da presença de uma grande área verde – algo pouco comum naquela região.

Uma assistente social salientou a importância de o espaço estabelecer um diálogo com os jovens locais, de modo que eles se sintam responsáveis

pelo mesmo, evitando vandalizá-lo, como ocorria quando era depósito. Um dos coordenadores de projetos do ZK/U enfatiza que o espaço "*possui um ecossistema natural, que facilita o encontro de pessoas diferentes*"[8]. Ele acredita que o interesse no centro em um tempo desafiador de pandemia e a possibilidade de continuar operando, apesar das restrições impostas a outros espaços culturais, remete à multiplicidade e à resiliência do ZK/U. Segundo ele, essa "*resiliência é diretamente ligada à flexibilidade do local*", fruto não só das características espaciais do terreno, que mescla áreas extensas e ao ar livre com áreas semicobertas, mas também de uma proposta de estrutura organizacional aberta, em que todos os envolvidos têm poder de fala. Diferente dos centros culturais e de lazer formais, o constante diálogo e a adaptabilidade dos diferentes atores envolvidos nas tomadas de decisão sobre o local permitem soluções criativas. Por pensarem "fora da caixa" e apresentarem essa flexibilidade conectada à sua ideologia, espaços como o ZK/U, certamente, apresentaram maior facilidade de operação do que os museus, cinemas, teatros e espaços formais, apontando para a necessidade de repensarmos seus modelos nas cidades contemporâneas.

Considerações finais

Neste capítulo, foram apresentadas as primeiras observações relativas a soluções alternativas desenvolvidas por parte do setor cultural berlinense para lidar com a pandemia. Apesar de sua existência, é necessário, no entanto, ressaltar que nem todos os produtores culturais da cidade conseguiram dar continuidade a suas atividades, pois os exemplos aqui citados implicam a existência de recursos, financiamento e redes de contato preestabelecidas. Durante o ano de 2020, diversos protestos e passeatas também foram realizados especialmente por membros do setor de eventos contra as medidas de prevenção ao vírus, desde o uso de máscaras até a redução/proibição de atividades. Tiveram destaque os protestos com slogan "*#OnFire*" – pegando fogo – a partir de setembro, em que centenas de veículos cruzaram a cidade demandando programas de auxílio mais específicos para ajudar financeiramente companhias privadas

8 Relatos em entrevista realizada no ZK/U em agosto de 2020.

(Veranstaltungsbranche [...], 2020). O que isso nos mostra é que, apesar das possibilidades de reinvenção de algumas atividades e espaços culturais, especialmente no que diz respeitos ao uso de novas tecnologias e plataformas digitais, os desafios enfrentados pelo setor permanecem, assim como a eterna possibilidade de cooptação por interesses de mercado.

O que a experiência berlinense nos mostra também é que existem limites para o impacto da digitalização de atividades, pois cultura significa mais do que arte, lazer e entretenimento. As opções culturais são atreladas a experiências de troca, sociabilidade, encontro com o diferente e refúgio emocional e psicológico – todos elementos essenciais para a vida em sociedade. Nesse sentido, exemplos como o ZK/U apontam para a necessidade de pensar a cultura no espaço urbano com maior flexibilidade, fugindo de padrões engessados e considerando ações em escalas menores, focadas no diálogo e na real demanda de comunidades locais de forma descentralizada.

Conclui-se ainda que é preciso aguardar para termos distância histórica suficiente para entender também os efeitos do não uso temporário dos equipamentos socioculturais e espaços urbanos nas cidades, pois só o tempo nos dirá como isso afetará não só a economia da cultura, mas a evolução das relações humanas.

Referências

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único*: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARTISTAS sofrem com impacto da crise do coronavírus. [*S. l.*]: Deutsche Welle, 14 abr. 2020. 1 vídeo (1 min). Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/artistas-sofrem-com-impacto-da-crise-do-coronav%C3%ADrus/video-53126467. Acesso em: 14 abr. 2020.

A VIRTUAL stage to keep Berlin culture (a)live. *The Berliner*, Berlin, 27 Mar. 2020. Disponível em: https://www.the-berliner.com/berlin/armin-berger-interview/. Acesso em: 12 jun. 2020.

BADER, Ingo; SCHARENBERG, Albert. The Sound of Berlin: subculture and global music industry. *In*: BERNT, Matthias; GRELL, Britta; HOLM, Andrej (ed.). *The Berlin Reader*: a compendium on urban change and activism. Bielefeld: Transcript, 2013. p. 239-260.

BATH, Dominik. Warum Berlins Bezirke Heizpilze für Gaststätten ablehnen. *Berliner Zeitung*, Berlin, 3 Sept. 2020. Disponível em: https://www.morgenpost.de/berlin/article230317612/Warum-Berlins-Bezirke-Heizpilze-fuer-Gaststaetten-ablehnen.html. Acesso em: 20 set. 2020.

BERLINER Messehalle wird zur Corona-Klinik umgebaut. *Berliner Zeitung*, Berlin, 31 Mar. 2020. Disponível em: https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/berliner-messehalle-wird-zur-corona-klinik-umgebaut-li.80079. Acesso em: 1 jul. 2024.

BERLIN'S Kitkat Fetish Nightclub to Become Covid-19 Testing Centre. *The Local*, Stockholm, 1 Dec. 2020. Disponível em: https://www.thelocal.de/20201201/berlins-kitkat-fetish-nightclub-to-become-covid-19-testing-centre. Acesso em: 19 dez. 2020.

BIANCHINI, Franco; PARKINSON, Michael (ed.). *Cultural policy and urban regeneration*: the West European experience. New York: Manchester University Press, 1993.

BÖHME, Henrik. A real situação da economia alemã. *Deutsche Welle*, Berlin, 30 jul. 2020. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/opini%C3%A30-a-real-situa%C3%A7%C3%A30-da-economia-alem%C3%A3/a-54380834. Acesso em: 20 dez. 2020.

CARTER, Abi. Berlin club Berghain reopens its doors - as an art gallery. *I Am Expat*, Amsterdam, 10 Sept. 2020. Disponível em: https://www.iamexpat.de/lifestyle/lifestyle-news/berlin-club-berghain-reopens-its-doors-art-gallery. Acesso em: 1 jul. 2024.

COLOMB, Claire. Pushing the Urban Frontier: temporary uses of space, city marketing, and the creative city discourse in 2000S Berlin. *Journal of Urban Affairs*, London, v. 34, n. 2, p. 131-152, 2012a.

COLOMB, Claire. *Staging the New Berlin*: place marketing and the politics of urban reinvention post-1989. London: Routledge, 2012b.

EVANS, Graeme. *Cultural Planning*: an urban renaissance? London: Routledge, 2001.

FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class*: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life. New York: Basic Books, 2002.

FUTURE of Festivals. Berlin, [202-]. Disponível em: https://www.futureoffestivals.com/. Acesso em: 18 dez. 2020.

HARVEY, David. *Rebel Cities*: from the right to the city to the urban revolution. London: Verso, 2012.

HAYDN, Florian; TEMEL, Robert (hg.). *Temporäre Räume*: Konzepte zur Stadtnutzung. Basel: Birkhäuser, 2006.

KRÄTKE, Stefan. *The Creative Capital of Cities*: interactive knowledge creation and the urbanization economies of innovation. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

OSWALT, Philipp; OVERMEYER, Klaus; MISSELWITZ, Philipp (ed.). *Urban Catalyst*: The Power of Temporary Use. 2. ed. Berlin: DOM Publishers, 2014.

POTTAMKULAM, Naina. Berlin State Opera sewing face masks instead of costumes. *I Am Expat*, Amsterdam, 5 Apr. 2020. Disponível em: https://www.iamexpat.de/expat-info/german-expat-news/berlin-state-opera-sewing-face-masks-instead-costumes. Acesso em: 12 jun. 2020.

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. 2. ed. Chapecó: Argos, 2010.

SELDIN, Claudia. *Imagens urbanas e resistências*: das capitais de cultura às cidades criativas. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017.

SELDIN, Claudia. Práticas culturais como insurgências urbanas. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Recife, v. 17, n. 3, p. 68-85, set./dez. 2015.

SELDIN, Claudia. The challenges for cultural spaces during the COVID-19 pandemic: collaborative spaces and temporary uses in Berlin. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS

TRANSDISCIPLINARES, 1., 2021, Porto. *Anais eletrônicos* [...]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2021. p. 117-120. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/19295.pdf. Acesso em: 16 set. 2024.

SELDIN, Claudia. The Voices of Berlin: busking in a creative city. *Culture Unbound:* Journal of Current Cultural Research, Linköping, v. 12, n. 2, p. 233-255, 2020.

URBAN CATALYST. *Urban Pioneers*: Stadtentwicklung durch Zwischennutzung. Berlin: Jovis, 2007.

VAZ, Lilian Fessler. A Culturalização do Planejamento e da Cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, ano 2, p. 31-42, 2004. Edição especial.

VERANSTALTUNGSBRANCHE demonstriert für mehr Hilfen. *Rbb24,* Berlin, 9 Sept. 2020. Disponível em: https://www.rbb24.de/politik/thema/2020/coronavirus/beitraege_neu/2020/09/berlin-demonstration-veranstaltungsbranche-corona-hilfen.html. Acesso em: 1 jul. 2024.

VOUCHER power. *The Berliner*, Berlin, 16 Apr. 2020. Disponível em: https://www.the-berliner.com/berlin/inside-the-platform-saving-berlin-s-small-businesses/. Acesso em: 12 jun. 2020.

DIÁLOGOS SOBRE INSURGÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS[1]

capítulo 3

Lia Krucken
Ines Linke

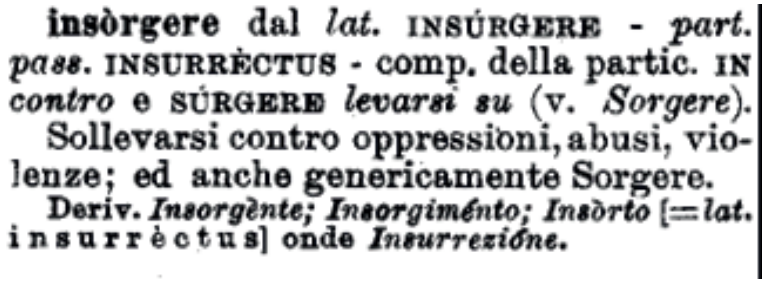
1 Agradecemos a todos(as) artistas, curadores(as), interlocutores(as) e pesquisadores(as) que realizaram conosco os debates, projetos, residências e disciplinas ao longo de 2020 e 2021. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA) e ao Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/Capes).

Pontos de partida

E insurgente se diz de quem desafia a normalidade

Jota Mombaça
(Mesa [...], 2021).

Figura 1 – Verbete "Insorgere", "insurgência" em italiano



insòrgere dal *lat.* INSÚRGERE - *part. pass.* INSURRÈCTUS - comp. della partic. IN *contro* e SÚRGERE *levarsi su* (v. *Sorgere*).
Sollevarsi contro oppressioni, abusi, violenze; ed anche genericamente Sorgere.
Deriv. *Insorgènte; Insorgiménto; Insòrto* [= lat. insurrèctus] onde *Insurrezióne.*

Fonte: Insorgere ([20--]).

Para iniciar nossa reflexão sobre práticas curatoriais insurgentes, olhamos primeiramente para os usos da palavra "insurgência" de uma forma geral; rememoramos movimentos revolucionários, protestos, contracultura, entre outros, que de diversas maneiras se opõem aos dispositivos de poder e regimes de visibilidade. Olhamos para as insurgências contra monarquias, poderes coloniais, instituições, rebeliões contra autoridades e sistemas capitalistas, imperialistas, ditatoriais etc., revisitamos lutas, protestos e utopias. Olhamos para os significados da palavra e decidimos iniciar nosso diálogo a partir do verbo:

> 1. *transitivo direto e pronominal:* revoltar(-se) contra um poder estabelecido; levantar(-se), sublevar(-se), erguer(-se). 'as últimas medidas do comando insurgiram as tropas' 2. *pronominal* expressar com atitudes ou palavras desacordo em relação a (algo); opor-se, reagir. 'i.-se contra abusos'3. *transitivo indireto e intransitivo* surgir, vindo do fundo; emergir, sair, erguer-se.'o monstro insurgiu (do mar)'.

Para começar, não pensamos em arte, mas lembramos de alguns coletivos e grupos que atuam num campo ampliado criando ações e situações que

reivindicam mudanças e da exposição *Levantes*[2], na qual a insurgência foi tematizada por meio de imagens e obras que apresentaram alguma forma de engajamento, revolta, reação e oposição usando uma gravura de Goya como um ponto de partida para um tipo de genealogia da arte insurgente. Mas, ao adentrar um pouco mais, os trabalhos e práticas que vem à mente não são necessariamente representações das insurgências históricas, mas ações que se posicionam em oposição a uma forma de injustiça, desigualdade, opressão, apresentando uma dimensão simbólica e/ou ativista contra situações e condições opressivas, são ações críticas que procuram intervir nas imagens e imaginações que circulam na esfera coletiva. Vamos olhar para um exemplo específico e dialogar com diferentes artistas e curadores que convidamos para uma conversa para refletir sobre a insurgência no campo das artes.

Iniciamos este diálogo, também, a partir de um trabalho que tem a palavra no seu título: *Insurgências botânicas: Phaseolus lunatus* (2017), da artista peruana Ximena Garrido-Lecca. A instalação composta por feijões e uma vitrine com favas apresentada como um sistema de comunicação das manchas das favas, exibida na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, é descrita da seguinte forma:

> [...] uma instalação com estrutura hidropônica em que são plantadas mudas de favas da espécie *Phaseolus lunatus*, numa reativação simbólica do suposto sistema de comunicação da cultura Moche, uma civilização peruana pré-incaica que desenvolveu complexos sistemas hidráulicos de irrigação e que, segundo teorias, valia-se das manchas presentes nessas favas como signos para uma escrita ideogramática. Através de obras como essa, Garrido-Lecca, ao abordar processos ou momentos específicos da história peruana dos últimos quinhentos anos, pinta um retrato único e poético das grandes transformações, das mudanças geográficas e sociais, das migrações internas e dos êxodos internacionais, assim como da perpetuação da dependência econômica dos países latino-americanos em relação a seus antigos colonizadores. No âmbito específico da 34ª Bienal, *Insurgências botânicas* adquiriu um significado ainda mais particular. A instalação [...] passou a simbolizar, com sua ênfase no processo ininterrupto de transformação de tudo que é vivo (de uma planta a uma cultura), a estratégia curatorial de conceber a mostra como processo e não como algo cristalizado ou fixo (Ximena [...], 2020).

2 A exposição *Levantes* foi organizada pelo teórico da arte e filósofo francês Georges *Didi-Huberman* em 2016.

O trabalho desafia o próprio contexto institucional por seu caráter vivo que desafia a ideia da obra de arte permanente e estática. Inicialmente, as favas cresceram no pavilhão esvaziado por causa da suspensão das atividades presenciais do grande evento artístico; as plantas (re)surgem de uma forma independente, sem querer ser arte para serem vistas pelo público. As favas de Garrido-Lecca nos permitem refletir sobre a agência das favas, mas também nos apontam um caminho para pensar sobre o ato de insurgir-se no campo artístico, relacionando-as com a perspectiva que Badiou (2013) destaca sobre a capacidade da arte em restituir ou tentar restituir a força intensiva dos eventos: a arte "[...] restitui a dimensão sensível do que é um encontro, uma revolta, um motim" (Badiou, 2013, p. 50). "A arte, em todas as suas formas, é o grande pensamento do evento enquanto tal", continua o autor (Badiou, 2013, p. 50). Assim, o crescimento das plantas e a exibição de um sistema de comunicação a partir das manchas das sementes participam de uma reivindicação histórico-social-política, uma revolta em prol do direito à memória e da soberania dos povos, que se opõe a destruição de sabedorias e extinção de formas de existência. Dessa forma, o trabalho contribui tanto em termos de resistência e de memória, levantando possibilidades de leitura do passado, como de proposta de ação no presente para imaginar outros modos de vida.

A arte como possibilidade de restituição/construção de realidades em potência aponta para o potencial político e a inseparabilidade entre arte e política. Como nos diz Rancière em *A partilha do sensível*, consideremos política enquanto "[...] assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação", que "[...] só existe mediante a efetuação da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa" (Rancière, 2005, p. 19).

A ideia de que a arte e a política andam juntos se opõe a uma ideia de uma arte apolítica, desinteressada, que virou sinônimo de uma ideia generalizada da arte ocidental/eurocentrada clássica.

> (1) A arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã ocidental. (2) A arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social. (3) A arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião (Brito, 1975, p. 5).

Ao associar certa arte à ideia de uma prática desinteressada, autônoma e livre de uma utilidade, ou até mesmo à ideia de uma prática que reivindica a produção artística como lugar privilegiado da criação sensível, observa-se uma noção de universalidade que se confronta com o fato de que grande parte de nossa discussão está vinculada ao posicionamento dos artistas frente à determinada situação. Portanto, há uma reação à certa realidade vivida com o intuito de provocar mudanças, evidenciando uma postura consciente e/ou crítica que diz respeito a uma suposta ordem que influencia na nossa relação com o mundo, assim como a associação ao próprio sistema da arte nas instâncias de produção, circulação e consumo. Desse modo, buscam-se alternativas capazes de resistir às injustiças e violências dentro e fora do campo da arte.

Para Luis Camnitzer (2020, p. 268, tradução nossa), arte é um método para corroer as ordens. Ele inicia seu *Manual anarquista de preparação artística* com a frase "tudo o que está em ordem tem que ser desordenado para entender a razão que informa sua ordem"[3]. Dessa forma, podemos compreender as práticas artísticas insurgentes como estratégias para questionar e desnaturalizar as coisas, profanar o senso comum. Talvez a arte possa exercer o papel de provocar, de desorganizar, mas também de destruir e de abolir maneiras de ver/viver o mundo. Artistas criam imagens e ações que criam incertezas, ou participam com a formulação ou resolução de problemas. De forma similar, curadores criam exposições que nos permitem aprender outras maneiras de ver, sentir e conhecer.

Diálogos

Ao longo dos últimos anos, e especialmente durante a pandemia, viemos desenvolvendo reflexões sobre insurgências em vários âmbitos e com diversas pessoas. O tema foi ganhando espaço nas residências artísticas, projetos, ciclos de debates e disciplinas que organizamos junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ao Intervalo – fórum de arte[4]. A primeira ocasião foi o

3 "Todo lo que está en orden tiene que ser desordenado para entender la razón que informa su orden".

4 Ver em: https://forumdearteintervalo.wordpress.com/.

projeto "Insurgências"[5], concebido em colaboração com o Agora Center for Contemporary Practices, em Berlim, no início de 2021. Nessa iniciativa, que foi apoiada pelo Kreativ-Transfer[6], artistas e curadores que atuam no Brasil e na Alemanha compartilharam perspectivas e referências de artistas e obras que consideraram insurgentes. "Quem é o insurgente?", de Suelen Calonga; "quais limites podem ser tensionados no jogo da negociação das práticas de curadoria?", de Rogério Felix; "onde se localizam as insurgências?", de Pêdra Costa. Essas e outras questões surgiram a partir das falas dos participantes desse projeto inicial.

Continuamos a investigação sobre insurgências em processos artísticos e curatoriais nas residências artísticas virtuais. A primeira que desenvolvemos foi *F(r)icções: cartografias em tempos de crise*, em 2020. Nosso propósito foi investigar com o corpo e o pensamento as ficções e fricções do estranho estado de suspensão causado pela pandemia. Junto com um grupo de artistas[7], nos concentramos em entender as diversas crises coexistentes, as relações que essas crises estavam descortinando e quais seriam os modos de desenvolver processos artísticos. (Re)inventamos questões, gestos, revemos ferramentas e meios, realizando gestos-imagens, paisagens e tessituras audiovisuais. Relembramos o passado, as histórias silenciadas e os fantasmas, confrontando o que nos interpelava, o desconhecido, o que nos convocava para estarmos presentes e atentos e que, ao mesmo tempo, nos feria, doía e desestabilizava[8].

Na segunda residência, *F(r)icções: experiências de/nas fronteiras*[9], realizada em 2021, o exercício de "experimentar as/nas fronteiras" nos colocou

5 *¡n[s]urgênc!as* –"Berlin based platform for socially conscious artistic practices & activist positions from Latin America is a professional network for immigrant cultural activists of Latin American origin in Berlin" coordinated by Paz Ponce (Berlin [...], [2021]).

6 Agência do governo federal para a cultura e mídia da Alemanha.

7 Artistas participantes: Edson Macallini, Henrique Reis, Julia Milward, Lanussi Pasquali, Lara Perl, Laryssa Machada, Morani, Rafael Ramos, Sarah Hallelujah, Victor Mota. Curadoria: Ines Linke e Lia Krucken. Assistência de curadoria: Laura Benevides.

8 Ver em: https://friccoesecartografias.wordpress.com/.

9 Artistas participantes: Augusto Leal, Dayane Ribeiro, Duo FURTACOR, Ella Franz Rafa, JeisiEkê de Lundu, Marlon de Paula, Padmateo, Potira, Zahra Alencar. Curadoria: Ines Linke e Lia Krucken. Assistência de curadoria: Laura Benevides. Interlocutores: Pêdra Costa, Tiago Sant'Ana e Gabriela Leirias.

desafios que se desdobraram em ações como: imaginar, questionar espaços epistemológicos e buscar "ambientes e conhecimentos respiráveis"; e, ao mesmo tempo, fazer, realizando práticas artísticas que nos colocassem em trânsito nos espaços híbridos fronteiriços – nos confins, nos (des)contornos, nas (i)limitações. Os trabalhos desenvolvidos teceram e deslocaram – cada um à sua maneira – ideias entre o real e a ficção. Desse modo, causaram fricções entre ações, imagens e perspectivas de realidade, expondo e denunciando elementos, práticas e situações que se configuram como campo consensual. Assim, ao fim da residência, nosso desejo era compartilhar os desdobramentos, embaralhando as fronteiras e criando aproximações com outras maneiras de ver/ser. Nessa iniciativa, o exercício de praticar a insurgência se ampliou para pensarmos, coletivamente, a ocupação de um espaço físico, que foi a Galeria Cañizares, e um espaço virtual[10].

Por fim, ao longo de 2021, realizamos o ciclo de conversas Arte&Política – que aconteceu ao mesmo tempo em que as favas insurgentes cresceram no pavilhão da bienal esvaziado –, que foi virtual e aberto ao público, com participação gratuita. Os debates aconteceram em paralelo a disciplinas ministradas durante dois semestres, que lidaram com três temas principais: arte e política; escrita e processos artísticos; e expografia e curadoria. As questões que compartilhamos neste capítulo surgiram das conversas com artistas e curadores convidados, além dos docentes e discentes envolvidos nos referidos cursos. As diferentes relações e trocas estabelecidas no contexto das conversas e disciplinas nos motivaram a criar, coletivamente, uma publicação[11] com textos e imagens que são perpassados pelos conflitos, contradições, tensões e crises.

Assim, seguimos aqui também em diálogos polifônicos com alguns dos artistas e curadores que estiveram conosco nos debates. Compartilhamos fragmentos das conversas com Clarissa Diniz, Cristina Ribas, Diane Lima, Maurício Lima, Laís Machado, Paulo Nazareth e Rafael Fonseca, que tangenciam questões cruciais sobre o ato de insurgir-se, em especial nas relações

10 Ver em: https://intervaloforumdearte.wixsite.com/fronteiraseficcoes.

11 Linke, Krucken e Bezerra (2022), *Arte e política: diálogos, insurgências e aproximações.*

sobre individualidade e coletividade, contextos socioespaciais, engajamento, coletividade e transdisciplinaridade nas práticas artísticas e curatoriais.

"Como produzir insurgências, efetivamente, em 2021?", pensemos nessa pergunta que Raphael Fonseca nos traz:

> Sou muito cético com esses termos que têm um caráter – entre largas aspas – 'revolucionário'. Vou dar o exemplo do Jaider Esbell na exposição do MAM em São Paulo, *Moquém Surarî: arte indígena contemporânea*. Talvez algumas pessoas leiam pelo viés de uma certa 'insurgência', na medida que você tem um artista macuxi organizando uma exposição e participando dela também. Eu acho que é interessante ter em mente que ele traz artistas de vários povos diferentes. Na sequência, há uma exposição dele dentro da Bienal de São Paulo, cujo presidente [da Fundação] é José Olympio[12]. Então, talvez a exposição do Jaider seja uma 'insurgência possível' entre aspas, isto é, dentro dos vários limites dessa arte institucional aqui em São Paulo e no Brasil (Fonseca, 2021, p. 132).

"Eu prefiro pensar nas pequenas insurgências, nas pequenas 'inserções em circuitos ideológicos', como diria Cildo Meireles, do que nas grandes insurgências, com 'I' maiúsculo" – continua o curador Fonseca (2021, p. 132). Para Fonseca (2021, p. 132), sobre o termo "insurgência", "[...] talvez ele seja mais favorável às pequenas maneiras de subverter, às pequenas insurgências do que ao peso maior que ela pode vir a ter", mas também alerta para as contradições entre discursos e estruturas institucionais.

Cristina Ribas traz o contexto social espacial para essa reflexão, apontando mudanças relativamente recentes no Brasil:

> Hoje estamos vivendo uma outra cena, uma cena muito mais de insurgência, onde as pessoas estão falando a partir de seus corpos, a partir de suas realidades; muito menos esse olhar de captura, tanto da historiografia, como da crítica de arte. As pessoas soltaram a voz, apareceram, lidando com os problemas do colonialismo e do racismo estrutural e tudo mais. Hoje em dia, no Brasil, a gente vê um círculo gigantesco de artistas indígenas. Não tínhamos isso nos 1990s; tinha um artista negro, um artista indígena. [...] a cena mudou completamente e a mudança dessa cena é absolutamente necessária. Demorou muito. Quando olhamos a historiografia,

12 José Olympio Pereira, nascido no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1962, atua no mercado financeiro como presidente e membro de conselho de várias instituições de arte contemporânea brasileira no Brasil e no exterior.

> percebemos como era extremamente seletiva, ainda que discursos políticos circulassem nas Bienais e tudo mais (Ribas, 2021, p. 54).

A importância das polifonias e de abrir espaços para a escuta e a fala é apontada também por Maurício Lima, que traz para a reflexão a experiência do seu trabalho "Museu dos Meninos"[13]:

> [...] Nós tentamos encontrar uma diversidade de discursos e falas, porque senão a gente corre o risco de não ser coerente com o que falamos, pensamos e fazemos. Nosso exercício é 'falar com', é fazer esse trânsito e construir uma polifonia de vozes, especialmente essas que já conseguiram construir algum tipo de espaço de escuta, quanto essas outras que estão falando em outros lugares e precisam ser multiplicadas e amplificadas. A gente tenta ficar muito atento com quem e para quem a gente fala (Lima, 2021, p. 90).

"O Museu dos Meninos é um uma obra artística que faz uso a ideia de Museu como metáfora, mas também como algo concreto: uma plataforma virtual, um site aberto ao público" – descreve Lima (2021, p. 87). E convida: "a galeria é também um espaço que está destinado a receber obras de outros artistas; o que está em cartaz no momento são as rádio-coreografias. Vocês podem entrar e ouvir" (Lima, 2021, p. 87).

Insurgências tem a ver com ouvir várias vozes, nas suas singularidades, assim como com a proposta de espaços e formatos diversos e ainda não imaginados para os processos de criação artística, para a comunicação e para a exposição desses processos e de seus resultados.

Clarissa Diniz (2021, p. 39) aponta que "a ideia de arte coloniza muito a criação", fazendo referência à "[...] ideia específica de arte que a gente recebe desse legado euroetnocêntrico":

> Há um processo de monopólio, de tomada de poder do campo das práticas criadoras, do universo sensível de modo geral. E a História da Arte, pensada como essa convenção com 'A' maiúsculo, de origem euroetnocêntrica, é uma história de devoração cada vez maior e mais ampla da arte para dentro das diversas formas sensíveis, estéticas, criadoras de estar no mundo. Claro que essa devoração, por vezes, é feita por um processo inclusivo, que

13 Museu virtual com histórias de jovens do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro, ver em: https://www.museudosmeninos.com.br/.

> se imagina estar potencializando as coisas, ampliando acessos etc, mas na prática, o que vemos é um exercício de monopolização, ou exercício de colonização, e não é incomum encontrarmos pessoas intimidadas a criar (Diniz, 2021, p. 39).

Insurgir, então, tem a ver com romper com ideias preconcebidas da arte e com estruturas que intimidam a criação. Continuando com Diniz (2021, p. 40): "[...] é muito interessante pensar a arte como atividade inespecífica. Pensar, inclusive, na curadoria como prática inespecífica". A pesquisadora e curadora aponta que "[...] a própria ideia de artista é um operador fundamental [...] [nessa mecânica] e, é claro, na prática curatorial, os curadores também [são operadores dessa trama]" (Diniz, 2021, p. 40).

A relação entre individual e coletivo é mais um aspecto importante para refletirmos aqui. Nas palavras de Diniz (2021, p. 42-43): "[...] por mais que a gente venha da ideia de curadoria ter autoria, ela é uma prática coletiva o tempo inteiro". Ainda sobre curadoria, nos diz:

> Normalmente se dá com um grupo de artistas, de obras, de pessoas, de profissionais numa instituição ou galeria, enfim, é uma prática altamente coletiva, que depende de uma convivência e de uma convergência de inúmeros fatores – sejam eles orçamentários, políticos, de espaço, agenda, disponibilidade, interesse, vontade, desejo. [...] Esse tipo de prática é muito mais dependente das próprias estruturas coloniais que sustentam o mundo da arte. [...] Pensar a própria ideia de acervo, patrimônio, porque no Brasil o patrimonialismo, que alimenta nosso acervo... grande contradição de que no final das contas, o corpo negro, o corpo indígena foi patrimônio desses mesmos patrocentões – para usar o termo paulistano – que financinam as exposições e os museus de arte. Então, o patrimonialismo que paga o funcionamento das nossas instituições, inclusive públicas, de arte seja por meio da Lei Rouanet, das corporações, ou pelo mecenato direto, guarda essa contradição fundante que é a política identitária enquanto um limite na política do patrimonialismo: quem já foi propriedade de alguém, vai viver um limite, em algum momento, ético, é uma contradição difícil. [...] jamais direi que eu fiz qualquer curadoria 'decolonial', primeiro que eu nem gosto muito dessa palavra, depois que eu sei que é uma mentira. Eu não vejo isso acontecer, isso não significa que não tenha uma preocupação, que não tenha o esforço, a atenção, mas eu tenho certeza que são projetos de fracasso e acho que o desafio atual é assumir esses fracassos, é encará-los no que ele enfim (Diniz, 2021, p. 43-44).

A artista Laís Machado também evidencia que diversos atores podem, em diálogo, construir novas formas de ocupar espaços, abordando a importância da transdisciplinaridade para que uma curadoria possa ser insurgente:

> [...] eu realmente acredito na transdisciplinaridade como uma coisa revolucionária e eu acho que para uma curadoria insurgente a provocação que eu faria seria: então a gente precisa de curadores transdisciplinares também, por que eu acho que é uma questão de vocabulário mesmo (Machado, 2021, p. 32).

Além da transdisciplinaridade, parece ficar nítido, com a fala de Laís, que é necessário haver uma permeabilidade na comunicação e na construção de vocabulários:

> [...] o artista que se propõe ser transdisciplinar, precisa [...] [ficar] fazendo a tradução para um vocabulário meio comum que talvez não fosse necessário ser feito, se aquele curador também tivesse uma abertura transdisciplinar. E quando eu falo de abertura transdisciplinar, estou falando de fruir de obras de outras mídias, pensar outras mídias, pensar outros teóricos, entender outros vocabulários, não só da apropriação desse ou daquele conceito, [...] mas de tentar criar um outro vocabulário. Eu realmente acho que enquanto, de maneira geral, a gente não pensar a curadoria como esse espaço transdisciplinar, em termos de mídia, a comunicação tá brecada. E com quem vai ficar o esforço de entender? Alguém vai ter que fazer o esforço de explicar, e na minha experiência sempre fui eu (Machado, 2021, p. 32).

É interessante que Diane Lima (2021, p. 113) aborda justamente esse ponto, propondo pensarmos a prática curatorial como "um processo comunicacional, onde disputamos as possibilidades de criar discursos sobre o 'Eu', o 'Nós' e o mundo". Curadoria, assim, pode ser definida como "uma atividade que mobiliza diversas narrativas sensíveis para montar uma totalidade de discurso, produzindo conhecimento em projetos expositivos, artísticos e/ou educativos" (Lima, 2021, p. 111-112). Citando a autora:

> Então, quando penso que a curadoria é uma atividade que mobiliza essas narrativas, consigo fazer uma operação que me leva para além das Artes Visuais e, portanto, justifica o meu interesse pela arte contemporânea e o quanto consigo entender essas práticas através de um lugar interdisciplinar ou multidisciplinar. [...] Outra coisa interessante de pensar sobre essa mobilização interdisciplinar de narrativas é que, à medida que nos aprofundamos na história da arte afro-brasileira ou mesmo na cultura afrodiaspórica

> de um modo geral, entendemos que essa separação entre 'arte' e 'vida', entre linguagens, não existe. Culturalmente viemos de um lugar onde a gente dança, reza, canta, guerreia e come ao mesmo tempo. É instigante pensar como essa prática vai mobilizar narrativas sensíveis que ultrapassam certas categorias de linguagem (Lima, 2021, p. 112).

A importância de diluir e romper fronteiras e ideias de separação entre arte e vida é também abordada por Paulo Nazareth, num fazer que, por si mesmo, pode ser considerado insurgente:

> Tenho trabalhado com esse lugar de arte expandido. Esse conceito expandido é a performance não mais limitada a um espaço ou a um tempo, mas a ressonância disso. Cada vez mais eu vou pensando nessa diluição da performance da arte no tempo e no espaço. Então tem me interessado muito quando esse objeto, até se perde, e essa fronteira fica dispersa (Nazareth, 2021, p. 71).

Nazareth destaca a encruzilhada como um lugar de encontro, de posicionamento e de resistência:

> Eu sempre tô nesse lugar do afro-borun. Esse lugar, essa encruzilhada, sempre esse emaranhado de possibilidade de ser e a negritude é isso: o ser negro, o ser indigena. Embora muitas vezes seja generalizado, né? Mas é uma diversidade, a gente sabe disso. O próprio território, é como se falasse que toda periferia é igual. E a gente sabe que cada lugar tem suas características e suas especificidades E a gente conversa, é bom a gente ter essas conversas para fazer e se posicionar diante do mundo e fazer uma resistência, e ao mesmo tempo falar dessa diversidade (Nazareth, 2021)[14].

Em vários de seus trabalhos de longa duração[15], Paulo Nazareth estabelece uma teia de relações interpessoais e cria situações socioespaciais acumulando experiências que se sobrepõem. Seu trabalho recusa a formulação de identidades preconcebidas ou as definições estáticas de raça e cor.

14 Informação fornecida por Nazareth durante debate realizado em 2021. Este trecho não se encontra no documento publicado "Corpos em movimento: produções poéticas", mas foi parte do debate oral que deu origem à publicação. O texto foi transcrito e adaptado para inclusão neste trabalho.

15 Como o trabalho "Notícias de América" (2011/2012).

Processos de criação curatoriais e artísticas: o que é insurgente, o que está em disputa?

> O que está em disputa? O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma (Ferreira, 2019, p. 37).

Os artistas e curadores que participaram das conversas falaram sobre seus processos criativos, sobre como eles se colocam diante do mundo, trabalham com outras pessoas, enfrentam as dificuldades e lidam com os fracassos. Seus posicionamentos diante das contradições e desafios do presente assumem um lugar de "inserção nos circuitos ideológicos", indo na contramão de uma narrativa triunfalista da arte e buscando um lugar para uma atuação consciente/consistente. Cada um, à sua maneira, procura um lugar de liberdade e uma autonomia relativa diante das demandas e pressões. Busca-se uma mudança das condições da realidade da vida por meio da prática, para isso, criar fricções e suscitar questões permeia as atividades de todos, assim como as preocupações em oferecer acesso à cultura, atrair atenção para os *blind spots*, e, em alguns casos, melhorar as condições das pessoas que trabalham com arte (Groys, 2015, p. 206).

Para Groys (2015), na arte ocidental, o engajamento social e o ativismo político são, normalmente, percebidos como abandono da arte, assim como, nas instituições, o ativismo artístico é questionado por falta de uma base social e em razão da elitização das instituições artísticas ou dos processos estetizantes, que são criticados dentro da ideia da espetacularização e do esvaziamento dos sentidos fortes.

Nas conversas, os artistas e curadores não descreveram práticas que vão contra o sistema de arte e/ou na contramão da estetização ou da representação, mas de ações que se opõem de alguma forma contra as violências e as incoerências que formam parte do sistema, das instituições, do mercado e do sistema de arte. Assim, os artistas e curadores (re)pensam e (re)negociam com as instâncias políticas os interesses institucionais que perpassam os processos de produção, circulação e consumo dos trabalhos e das exposições. Nesse

sentido, parece que as perguntas "quem?", "com quem?" e "para quem?" ganham uma nova importância, considerando o contexto e as instâncias das mostras. Isso acontece no caso das favas da espécie *Phaseolus lunatus* – obra de Ximena Garrido-Lecca, citada no início deste capítulo – que cresceram apesar das condições adversas, e também em projetos como o Museu dos Meninos, citado por Diane Lima, e a Plataforma Araká, da dupla Laís Machado e Diego Araújja, que reivindicam a necessidade de uma mudança estrutural.

Essas considerações que compartilhamos aqui também nos fazem pensar a proximidade da palavra "insurgência", cujo uso no campo das artes é bastante recente, com várias outras, como "negociação", "polifonia", "descolonial", "decolonial", dentre outras. Friques e Basbaum (2020, p. 14), dialogando com vários pesquisadores e artistas em um dossiê temático, perguntam: "o que pode uma curadoria descolonial?":

> [...] pode expandir, problematizando os regimes de expressões e fruições artísticas, o circuito artístico vigente. [...] pode pôr em diálogo sujeitos, processos e criações comprometidos com novos regimes de inteligibilidade e de visibilidade [...] (Friques; Basbaum, 2020, p. 14).

> [...] expor as premissas hegemônicas que governam os dispositivos universitários (Departamentos, ementas, políticas expositivas etc.) no mesmo compasso em que propõem processos de cura das feridas e traumas coloniais. [...] pode recusar a cura e problematizar a assimilação mesma de decolonialidade, sugerindo uma compreensão deste ofício enquanto exercício coreográfico que mobiliza corpos, sujeitos, meios expressivos e movimentos [...] (Friques; Basbaum, 2020, p. 13-14).

Sobre abordagens decoloniais, Lima (2021, p. 111) evidencia que "[...] há uma 'ultravisibilidade' ao redor desse conceito, bem como um processo de usura sobre o que é a decolonialidade na prática". A curadora propõe, então, um ajuste: "[...] pensar a decolonialidade passa também por uma fricção com esse pensamento" (Lima, 2021, p. 111):

> [...] a prática curatorial em perspectiva decolonial é aquela que leva em consideração *nossas* perspectivas de conhecimento, performando este discurso no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais (Lima, 2021, p. 113).

> [...] entendi quais eram as divergências entre pensar as políticas de exibição do 'outro' e as políticas de exibição do 'nós', e o quanto essas políticas e poéticas de exibição do outro constituíam um campo de saber que impossibilitava a construção formal, inclusive diria plástica, de uma prática expositiva que considere esse conhecimento *nosso*... E o quanto que isso também tinha a ver com uma performance que acontece na infraestrutura das instituições de arte (Lima, 2021, p. 114).

A curadora africana Gabi Ngcobo também aponta para a urgência de novos modelos. No texto de apresentação da 10ª Bienal de Berlin – *We do not need another hero*, intitulado "Querida história, nós não precisamos de outro herói" –, Ngcobo evidencia a importância de "habitar gramáticas em direção ao desconhecido"[16] (Ngcobo *et al*., 2018, p. 19, tradução nossa). A abordagem curatorial proposta para essa exposição é polifônica: "[...] um diálogo coletivo e um espaço que acolhe um processo histórico já em movimento, aqui em Berlim, e em várias partes do mundo"[17] (Ngcobo *et al*., 2018, p. 19, tradução nossa). Ela cita Fanon, "um programa de completa desordem"[18], ao propor "[...] um trabalho de desfazer e reconfigurar séculos de vocabulários reprimidos e suas complexidades em um empreendimento que nos lançou em estados de desordem"[19] (Ngcobo *et al*., 2018, p. 19, tradução nossa). Ao falar sobre a importância de perturbar/romper o que a gente "sabe", a curadora evidencia que temos que, assim, perturbar/romper também a forma de uma exposição: "[...] nós temos que nos perguntar a nós mesmos: quais formas de fazer exposições que estamos negando?"[20] (Ngcobo *et al*., 2018, p. 35, tradução nossa).

Por fim, gostaríamos de juntar ao tecer desses pensamentos o conceito de "des-outrização", proposto pelo curador camaronense Bonaventure Ndikung. O autor propõe pensarmos a "des-outrização" como método e "[...] uma promessa para uma re-imaginação, tanto quanto um desmantelamento de cartografias

16 "inhabiting a grammar towards the unknown".

17 "[...] a collective dialogue and a space that holds a historical process already in motion, here in Berlin and in many parts of the world".

18 "is a program of complete disorder".

19 "The work of undoing and reconfiguring centuries of repressed vocabularies and their complexities is an undertaking that has thrown us into states of disarray".

20 "We have to ask ourselves: what ways of making exhibitions are we negating?".

de poder, e uma re-invenção de geografias"[21] (Ndikung, 2019, p. 5, tradução nossa). "Des-outrização" é um chamado para uma exploração da vastidão cósmica da imaginação de novos futuros, identidades, maneiras de ser e maneiras de viver juntos no mundo com base e não apesar de nossas diferenças, mas pela importância e riqueza de nossas diferenças"[22] (Ndikung, 2019, p. 6, tradução nossa). Esses fragmentos, aqui selecionados, fazem parte do texto de apresentação do projeto *Dis-othering: beyond Afropolitan and other labels*, realizado na Savvy Contemporary em 2018, no qual o autor nos convida à reimaginação, ao desmantelamento de cartografias de poder e à uma reinvenção de geografias: "[...] a des-outrização é uma recalibração das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais, independentes dos poderes dados, mas baseada na interdependência de todos – animados e inanimados – que coabitam este mundo"[23] (Ndikung, 2019, p. 6, tradução nossa).

Da reflexão que vai se construindo aqui com os curadores e artistas que compartilham desafios com os quais vêm lidando, emergem a interdependência e a transdisciplinaridade como lugares para que práticas insurgentes ganhem cada vez mais espaço. Esse parece ser um bom ponto para pensarmos como queremos continuar a "coabitar este mundo"[24] (Ndikung, 2019) e a "habitar gramáticas em direção ao desconhecido"[25] (Ngcobo *et al*., 2018, p. 19, tradução nossa).

21 "[...] is a pledge for a re-imagination, as much as a dismantling of cartographies of power, and a re-invention of geographies".

22 "Dis-othering is a call for an exploration of the cosmic vastness of the imagination of new futures, identities, ways of being, and ways of living together in the world based on and not despite our differences, but because of the importance and richness of our differences".

23 "Dis-othering is a re-caliberation of human and non-human, spacial and social relations independent of the given powers, but based on an interdependency of all – animate and inanimate – that co-habit this world".

24 "that co-habit this world".

25 "inhabiting a grammar towards the unknown".

Considerações finais: imaginar e praticar formas diversas

Uma questão final que emerge das reflexões que tentamos compartilhar aqui é: como imaginar formas diversas de entender e de propor práticas curatoriais e artísticas? E, pensando em formas de remover obstáculos que impedem práticas artísticas e curadorias insurgentes de acontecer, surge uma segunda pergunta: por onde podemos/devemos começar?

Entre os problemas que enfrentamos, as pautas identitárias representam demandas mais urgentes nas artes, mas não ao mesmo tempo que as práticas artísticas e os discursos curatoriais se tornaram visíveis nos últimos anos, eles continuam, na maioria das vezes incipientes, insuficientes ou inexistentes como políticas culturais. Talvez seja na prática cotidiana de se perguntar "quem?", "com quem?" e "para quem?" que possamos indicar caminhos para uma revisão crítica necessária dos fundamentos ideológicos das artes visuais e de seus dispositivos. Isso se torna especialmente urgente em grandes centros urbanos – como Salvador, que é onde localizamos nossas práticas –, que são, ao mesmo tempo, ricos em diversidade e assolados por desigualdades.

Nesse momento, parece que a arte, nas instâncias de produção, circulação e consumo, tem a função de desenhar relações com o diverso seguindo as reivindicações da acessibilidade, da representação e da diversidade, como pontua Glissant (2005). Dessa forma, contra noções de unidade e de universalidade das grandes narrativas, continuamos nos posicionando, em diálogo. Desejamos que a prática da crítica artística se fortaleça, que haja mais liberdade para os artistas expressarem seus modos singulares de criar e de comunicar e que os espaços que acolhem as práticas artísticas e curatoriais insurgentes se expandam e se multipliquem. Com as conversas, as práticas artísticas, os processos curatoriais e este texto gostaríamos de contribuir para repensar coletivamente os fundamentos éticos-estéticos, sabendo que se trata de um convite para insurgências contínuas e permanentes.

Referências

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BERLIN based platform for socially conscious artistic practices & activist positions from Latin America is a professional network for immigrant cultural activists of Latin American origin in Berlin. *¡n[s]urgênc!as*, Berlin, [2021]. Disponível em: https://insurgencias.net/page/2021/. Acesso em: 16 set. 2024.

BRITO, Ronaldo. Ana'lise do Circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-6, set./nov. 1975.

CAMNITZER, Luis. Anarchist Manual of Artistic Preparation. *DAT Journal*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 267-274, 2020.

DINIZ, Clarissa. Por conta da ideia específica de arte que a gente recebe do legado euroetnocêntrico... *In*: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 38-46.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado:* por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Rafael. Eu prefiro pensar nas pequenas insurgências... *In*: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 128-134.

FRIQUES, Manoel Silvestre; BASBAUM, Ricardo. O que pode uma curadoria descolonial? *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 11-16, 2020. Apresentação do dossiê. Disponível em: https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40530. Acesso em: 27 nov. 2022.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GROYS, Boris. Sobre ativismo artístico. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 201-219, 2017.

INSORGERE. *In*: DIZIONARIO etimologico online. [*S. l.: s. n.*], [20--]. Disponível em: http://etimo.it/?term=insorgere&find=Cerca. Acesso em: 27 nov. 2022.

MESA 11 | Vocigrafias insurgentes, com Danez Smith e Jota Mombaça - áudio original. [*S. l.: s. n.*], 6 dez. 2020. 1 vídeo (108 min). Publicado pelo canal Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: https://youtu.be/Bf1sivw6aHY. Acesso em: 10 out. 2022.

¡N[S]URGÊNÇ!AS 2021 is a networking & culture mapping program between Berlin and Salvador de Bahia [...]. *¡n[s]urgênc!as*, Berlin, [2021]. Disponível em: https://insurgencias.net/home/2021_/. Acesso em: 29 nov. 2022.

LIMA, Diane. ... o que preparei para apresentar a vocês faz parte de um texto... *In*: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política*: diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 110-122.

LIMA, Maurício. Esse retângulo preto não é um erro... *In*: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política*: diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 84-93.

LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022.

LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia. Várias perspectivas sobre insurgência nas artes e nas curadorias. *In:* LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A margem Press, 2022. p. 14-18.

MACHADO, Laís. ...eu resumiria ÀRÀKÁ como uma espécie de mensagem na garrafa. *In:* LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 24-32.

NAZARETH, Paulo. Tenho trabalhado com esse lugar de artes expandido. *In:* LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 70-79.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. *Dis-othering as a method:* LEH ZO, A ME KE NDE ZA. Berlin: Savvy Contemporary: The laboratory of form-ideas, 2018.

NGCOBO, Gabi. Dear History, we do not need another hero. *In*: NGCOBO, Gabi (cur.). *We don't need another hero.* Berlin: Distanz, 2018. p. 19-21.

NGCOBO, Gabi *et al*. Curatorial conversations. *In:* NGCOBO, Gabi; MUTUMBA, Yvette (cur.). *We don't need another hero:* Catalogue Berlin Biennal of Arts. Berlin: Distanz, 2018. p. 32-35.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: EXO experimetal org.: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. *Nas margens do Político*. Lisboa: KKYM, 2014.

RIBAS, Cristina. "Para pensar estética e política hoje, poderia começar... *In*: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Arte e política:* diálogos, insurgências e aproximações. Salvador: A Margem Press, 2022. p. 52-64.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável:* uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

XIMENA Garrido-Lecca. São Paulo, dez. 2020. 34 Bienal de São Paulo. Disponível em: http://34.bienal.org.br/artistas/7300. Acesso em: 10 nov. 2022.

CURADORIA EM FLUXO:VARIAÇÕES SOBRE A IDEIA DE INTERVENÇÃO URBANA

capítulo 4

Lucas Brito Lago

Há muitas discussões em torno do termo "intervenção urbana" para designar um tipo específico de expressão artística que acontece no espaço urbano. Também há diversas e distintas compreensões sobre esse termo e o que o define. Do mesmo modo, há diversos artistas e pesquisadores das ações artísticas na cidade que estabelecem críticas a essa terminologia. O grupo Corpos Informáticos, que há mais de 25 anos trabalha com ações artísticas em espaços públicos no Brasil, declara: "[...] não fazemos intervenção, nem intervenção urbana, nem intervenção cirúrgica, estas invadem, rasgam, rompem e implantam o que, na urbis, na internet ou no corpo, não cabe" (Albuquerque; Medeiros, 2016, p. 200). Nessa direção, o grupo sugere outra terminologia, a que chama de "composição urbana", e contrapõe a noção de composição à de intervenção: "[...] a composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço público [...]" (Albuquerque; Medeiros, 2016, p. 201).

Outro exemplo que também propôs outros termos correlatos à intervenção urbana como uma alternativa crítica é o Grupo de Interferência Ambiental (GIA)[1], que, ao retomar o conceito de "interferência ambiental", de Hélio Oiticica, propõe a noção de "interferência ambiental", ampliando os sentidos da intervenção urbana, a partir do desenvolvimento de uma outra poética do espaço, com ações que se difundem no cotidiano e na comunidade em que o grupo está inserido, muitas vezes até atuando no limiar entre o contexto artístico e um contexto cultural e social mais amplo (Gomes, 2013).

O próprio sentido etimológico da palavra "intervenção" pode parecer problemático, uma vez que se apresenta como um ato de exercer influência em determinada situação na tentativa de alterar o seu resultado, evidenciando certo caráter vertical e impositivo de uma ação, que geralmente é associado a determinadas configurações de poder em que quem tem controle e domínio

1 O GIA é um grupo formado por artistas visuais, designers, arte-educadores e músicos que realizam diversas ações relacionadas à arte e ao espaço público. "O GIA costuma eleger diferentes espaços da cidade – sejam eles públicos ou privados – para atuar, gerando questionamentos acerca da problemática que permeia esses espaços e a cidade como um todo. É no cerne da simbiose entre espaço público urbano e político que opera o GIA: buscando, através das suas ações, fazer os citadinos interagirem com seu entorno e refletirem sobre as questões que o permeiam, utilizando como dispositivo a arte e suas linguagens contemporâneas hibridizadas" (Grupo de Interferência Ambiental, [201-]).

do aparato interventor – de poder – decide e intervém sobre aqueles que não os detém. O sentido de intervenção, portanto, pode estar associado a contextos nos quais o grau de negociação e autonomia é baixo, estando também implicado numa certa dimensão de violência.

No contexto da cidade, o termo "intervenção urbana" é associado tanto às práticas artísticas quanto às urbanísticas. Estas últimas geralmente estão atreladas a projetos vinculados a instituições reguladoras que intervêm no espaço da cidade, modificando-o, muitas vezes, a partir de parâmetros alheios à realidade do lugar e às suas especificidades. Nesse sentido, as intervenções urbanísticas podem ser associadas, em parte, a situações que, nos últimos tempos, convencionou-se chamar de "revitalização urbana" e que geralmente se dão a partir da associação entre interesses do Estado com iniciativas privadas e estão, na sua maioria, associadas a projetos de gentrificação.

Entretanto, se buscamos situar outros sentidos possíveis da noção de intervenção, especialmente aquelas desenvolvidas nos campos dos estudos da subjetividade e na análise institucional, é possível reconhecer outras dimensões que podem ser associadas a essa acepção. Nesse contexto, o termo "intervenção" também guarda a designação de interferência em uma dada situação ou de uma tomada de posição, mas geralmente é acompanhado de equivalentes críticos e operacionais que permitem balizar as suas tensões e complexificar o seu significado.

Intervenção urbana como intervenção institucional

A análise institucional surge enquanto campo de complexidade na França após maio de 1968 e está associada ao interesse por discutir as dinâmicas da vida coletiva associadas às formas e meios em que esta se dá. Os seus conceitos e práticas foram gestados a partir da confluência de contextos entre a intervenção clínica e a militância política, especialmente em espaços de confinamento dos denominados "doentes mentais", e em espaços educacionais, como escolas, creches e instituições para menores. A análise institucional encontrou no Brasil um largo terreno de experimentação, desde os anos 1980, quando foi concebida, sendo desenvolvida sobretudo no campo da psicologia, da pedagogia e das ciências sociais, e estando diretamente relacionada à prática de profissionais em instituições de diversos caracteres, sobretudo na universidade.

O alargamento da noção de "instituição" é fundamental no desenvolvimento do movimento institucionalista. A instituição não é compreendida apenas como um estabelecimento, uma determinada construção ou uma organização, mas também como uma rede de interações que ocorrem no interior desses estabelecimentos ou dessas organizações (Guizardi; Lopes; Cunha, 2015). A instituição é tomada como imediatamente problemática, "como algo não localizável: FORMA que produz e reproduz as relações sociais ou FORMA GERAL das relações sociais, que se instrumenta em estabelecimentos" (Rodrigues; Souza, 1987, p. 23). Ou, como bem apontou René Lourau (1993, p. 4 *apud* Rodrigues, 2006, p. 42), uma instituição seria exatamente "o que vem à luz no enunciado das implicações de cada um em uma situação, segundo um dispositivo de troca construído por um modo de intervenção".

Assim como no caso das intervenções urbanas, o termo "intervenção" também causou certo desconforto dentro do campo da análise institucional, sobretudo no Brasil.

> Vale ressaltar, todavia, que no Brasil o uso da palavra intervenção para caracterizar atuações de psicólogos, pedagogos, sociólogos e outros profissionais em diferentes organizações sofreu uma certa resistência. O sentido de intervenção estava quase sempre associado a ações autoritárias do Estado e/ou de outras instâncias de poder. Acredito que isto se deva, em parte, ao fato do nosso país ter tido, em seu passado recente, a experiência de duas ditaduras: a de Getúlio Vargas (1937 a 1945) no chamado Estado Novo e a mais recente, instaurada pelo golpe militar de 1964, que durou até 1985, ou seja, 21 anos. Assim, para nós, brasileiros, falar de intervenção lembra, quase imediatamente, a ação autoritária e, na maior parte das vezes, cruel do Estado na vida política da nação e dos cidadãos (L'Abbate, 2012, p. 197).

Essa dimensão dissensual, e até mesmo contraditória, do termo intervenção para designar uma prática que se pretende política no sentido de oposição à ação dos poderes hegemônicos estabelecidos não necessariamente depõe contra essas práticas, mas, ao contrário, as colocam numa posição constante de reflexividade. Dois conceitos fundamentais para o campo da análise institucional que funcionam como balizadores críticos da complexidade da sua atuação são os conceitos de "implicação" e "transversalidade".

A noção de "implicação" é um conceito-chave no campo da análise institucional, foi proposta inicialmente pelo sociólogo precursor do campo da análise institucional, René Lourau, e a noção de "transversalidade" foi proposta

pelo psicanalista francês Félix Guattari. Entretanto, ambas as noções foram largamente desenvolvidas no Brasil por pesquisadores e profissionais das mais diversas áreas de atuação.

O conceito de "implicação" refere-se à certa condição de reflexividade, ou seja, é a capacidade de identificar as diferentes implicações do sujeito-interventor com o contexto no qual se intervém. Essa análise de implicação passa pela dimensão de compreender os analisadores, que são imprevistos e que acontecem durante o processo, podendo se configurar pistas das relações implícitas e não enunciadas no contexto da intervenção. A análise de implicação passa também por uma dimensão ética, uma vez que é necessária uma devolução dessas implicações ao contexto como forma de exercício de enunciação das relações implícitas, ou que não se constituem no campo visível de forças, disputas e tensões (L'Abbate, 2012, p. 202).

No contexto da arte contemporânea, o interesse pela autorreflexividade é geralmente evidenciado a partir da aproximação com a antropologia[2], sobretudo com a prática etnográfica. Essa aproximação se situa justamente em um momento de expansão das práticas artísticas ligadas a contextos e territórios específicos, onde o lugar a que se destina a produção artística extrapola os contextos tradicionais de recepção artística – museus, galerias, espaços institucionais de arte –, passando a se interessar, portanto, pelas diferentes territorialidades (Foster, 2017). Podemos situar a intervenção urbana enquanto prática artística exatamente nesse contexto em que a constante autorreflexividade da etnografia passa a vigorar no campo das artes, tanto em uma escala das próprias instituições artísticas em relação às suas práticas quanto também na escala do desenvolvimento dos próprios trabalhos artísticos em si, da relação entre o artista e o campo de atuação.

A noção de "transversalidade" apresenta-se em contraposição à verticalidade presente nas estruturas hierárquicas das instituições e que, em maior ou menor grau, são reproduzidas em diversas esferas sociais. O coeficiente de transversalidade de um grupo – ou contexto – se dá quando se alarga a consciência das implicações dos sujeitos em relação às verticalidades e

2 O historiador e crítico da arte Hal Foster (2017) apontou que emergiu nas práticas artísticas dos anos 1970 um novo paradigma: o paradigma do artista como etnógrafo. Esse paradigma se constitui justamente a partir do intenso interesse do campo artístico pela antropologia, ao tomar emprestado algumas de suas práticas e modos de operar.

horizontalidades experimentadas naquele ambiente social. O mais comum é que as relações e as suas assimetrias em relação aos sistemas de poder sejam invisibilizadas ou abstraídas do campo de percepção social e coletiva. Pensar os processos transversais é torná-los visíveis para, a partir disso, criar condições de uma tomada de posição coletiva e situada, respondendo a complexidades que se dão no específico a partir das suas ressonâncias com o modo como as estruturas sociais estão postas (Guattari, 1987).

Nesse sentido, as intervenções urbanas, tanto no sentido da ação artística em si, de forma isolada, quanto no seu conjunto – sob a forma de curadoria em festivais, mostras, exposições etc. –, relacionam-se com a visibilização das relações postas a partir da ação. É o gesto, a ação, a interação com o espaço, as materialidades e as conceitualidades que as intervenções urbanas agenciam que procuram trazer à tona as complexidades e tensões e, sobretudo, as assimetrias em relação ao poder. Podemos pensar nas intervenções artísticas urbanas como ferramentas que elevam o coeficiente de transversalidade de um dado contexto. A própria intervenção pode se desdobrar no aumento da capacidade de enunciação e compreensão coletiva das redes de relações que constituem determinadas instituições. Em certa medida, podemos inferir que é um dos objetivos finais das ações urbanas produzir compreensões coletivas, situadas e temporárias, a fim de que estas colaborem com a transformação social.

Curadoria em fluxo

O Conquista Ruas: festival de artes performativas aconteceu entre os anos de 2016 e 2018, em edições anuais, na cidade de Vitória da Conquista, no sudoeste da Bahia. A primeira edição do festival foi realizada em uma escala menor e laboratorial e se constituiu como uma reverberação dos encontros promovidos pelo Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência (LCCPI)[3], que já vinha agenciando diversas ações urbanas e iniciativas artís-

3 O LCCPI foi criado, e é coordenado, pela artista e pesquisadora Morgana Poiesis. Para mais informações sobre o laboratório e outras constelações silenciosas, veja a tese de doutorado da artista, *Epístolas profanas: performances dos silêncios manifestos*, defendida em 2019 pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG).

ticas na cidade há alguns anos. No ano de 2015 – um ano antes da primeira edição –, o laboratório desenvolveu o programa Estética do Silêncio ao longo de seis meses, criando um coletivo de artistas silenciosos a tramar ações pela cidade. Esses silêncios, certamente, sempre ressoaram em todas as edições do festival, bem como definiram, de certo modo, uma política e um modo de operar coletivamente em que prescindíamos da negociação logocêntrica para a tomada de decisões.

Essa condição, certamente, tem demasiado impacto no modo operativo curatorial do festival e rebate diretamente na associação entre determinados modos de nos relacionarmos coletivamente com as operações curatoriais e artísticas adotadas. Visto que se constituía como uma curadoria coletiva que buscava agenciar distintas matérias, o que nos orientava era certo princípio curatorial que partia de uma percepção sensível da cidade e das suas diferentes linhas de constituição em fricção com as proposições e ações artísticas a serem desenvolvidas.

Em linhas gerais, esse princípio curatorial orbitava em torno dos desejos coletivos dos corpos que vivem a cidade e são agentes e testemunhas dos acontecimentos. Nesse sentido, o festival contou com uma maior incidência de ações artísticas realizadas no contexto urbano, em sua maioria de caráter performativo, que exploraram a potência do corpo-em-relação. Além disso, o festival comportou diversas ações desenvolvidas em outros contextos, como em bares e casas noturnas, espaços culturais, teatros e espaços expositivos. A cada edição também projetamos uma mostra de vídeos que reunia ações urbanas de diversas cidades da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa. Além das ações que compuseram as programações artísticas, agenciamos encontros de formação, discussão, troca de conhecimentos e ideias, avaliação e retorno do processo de realização das ações. Esses encontros quase sempre aconteciam em espaços públicos como praças, pátios dos espaços culturais da cidade, ou em volta da fogueira do Bar do Sabiá, um tradicional bar da cidade que se tornou o nosso espaço de reuniões e encontros, como também foi espaço de apresentação de diversas artistas que passaram pelo festival.

O coletivo de pessoas que atuaram na construção do festival foi sempre variante, com idas e vindas de participantes, chegadas de novas pessoas, algumas com colaborações pontuais, outras mais gerais e abrangentes. Nunca houve uma divisão setorizada de funções entre os participantes do festival – curadores, produtores, artistas etc. Com atuações singulares, os participantes podem ser compreendidos como agenciadores que abriam fendas na cidade para fazer emergir fluxos e acontecimentos.

Encontramos a noção de "agenciamento" associada ao pensamento filosófico de Gilles Deleuze, sobretudo na sua parceria com o psicanalista Félix Guattari. Essa noção aparece em diversos momentos da obra desses autores, e, além de uma noção conceitual, pode ser entendida como uma forma própria de enunciação metodológica na construção de pensamento. As experiências práticas de Félix Guattari, especialmente as desenvolvidas na clínica francesa La Borde, são fundamentais para o desenvolvimento do movimento institucionalista – tanto na França quanto em suas ressonâncias no Brasil. Nesse sentido, a ideia de agenciamento pode ser correlata a essas práticas em diversas instâncias.

Em linhas gerais, podemos compreender essa noção como uma forma ou condição de enunciação coletiva, que se dá a partir da correlação entre os desejos e os dispositivos de poder. O agenciamento funciona em relação aos fluxos semióticos e extraóticos e às práticas externas ao campo discursivo, em um constante jogo entre significantes e significados. Os agenciamentos se dão justamente a partir da implicação recíproca entre o modo em que aparecem determinados conteúdos e as formas de expressão, ou seja, da relação entre um regime dos corpos com um regime de enunciação (Pellejero, 2010).

Os agenciamentos também se relacionam com um constante movimento de territorialização e desterritorialização (Pellejero, 2010), no sentido de que a instituição de determinadas configurações está em constante negociações com a sua destituição e com a emergência do por vir. Assim, ao contrário das funções setorizadas e estáticas que, geralmente, configuram determinadas organizações, o agenciamento tem a abertura para as constantes transformações que o processo exige.

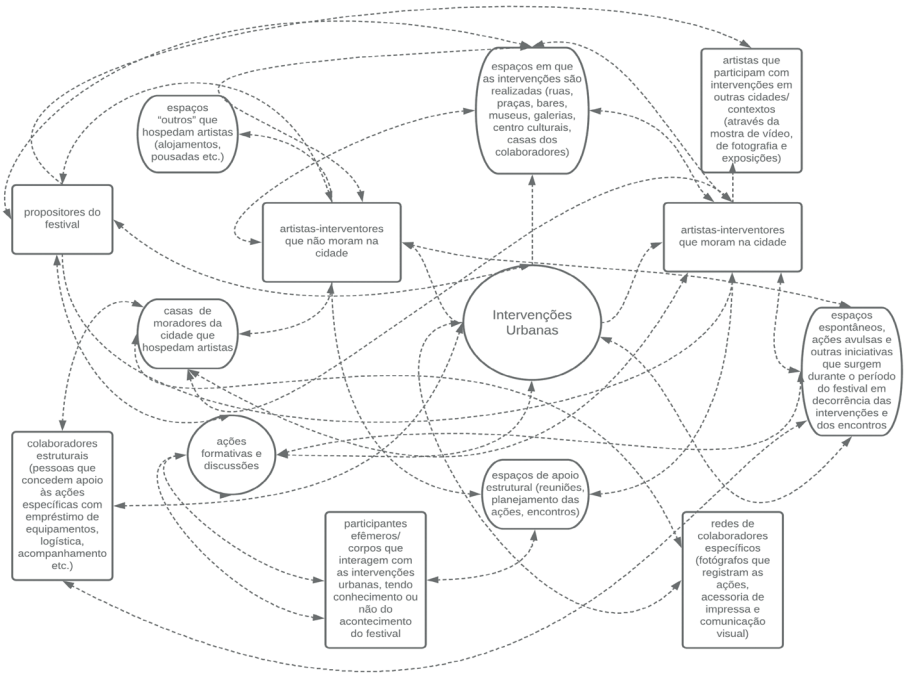
Pensar as atividades em torno do Festival Conquista Ruas como agenciamentos – de diversas ordens – é, portanto, compreender a dimensão de transformação constante, seja na rotatividade das funções e dos sujeitos que

constituíram o processo, seja ainda na compreensão da ausência de projeto prévio como condição coletiva de enunciação.

O Festival Conquista Ruas se constitui como uma livre iniciativa que procura fazer acontecer ações coletivas "[...] compartilhando experiências e percepções da cidade, com foco na construção de experiências poéticas e cotidianas" (Conquista [...], c2018). Desde a sua primeira edição, houve a participação de diversos agentes que, de maneira assimétrica e com distintos graus de envolvimento, colaboraram com a sua construção e coproduziram o evento a partir de um sistema de trocas afetiva-libidinais, artísticas e culturais. A realização partia da confluência de desejos e, a partir de então, havia um espalhamento da ideia do festival, convocatórias destinadas aos moradores da cidade, a artistas locais, nacionais e internacionais, somadas aos mais diversos colaboradores da cidade que criavam redes afetivas de apoio mútuo. Essas redes conectam diversas instâncias que vão desde os equipamentos culturais da cidade e espaços públicos urbanos ao ambiente doméstico dos sujeitos envolvidos. Digo isso pois a curadoria do festival pressupunha não apenas conjugar artistas e/ou iniciativas artísticas, mas também espaços e pessoas.

Nesse sentido, cultivamos uma produção a partir de associações e de trocas e tivemos inúmeros agenciadores, que, a partir dos seus contextos de circulação, produziam intervenções das mais diversas ordens. O fato de não funcionar com financiamento ou recursos externos – senão os dos próprios participantes envolvidos e o que cada um deles conseguia buscar – fez com que as condições de possibilidade das ações estivessem diretamente ligadas à constituição das relações temporárias estabelecidas.

Figura 1 – Diagrama de relações entre os múltiplos agentes que constituem o Conquista Ruas: festival de artes performativas



Fonte: elaborada pelo autor.

Nesses termos, podemos pensar a curadoria como resultante da conexão entre os diversos agentes – humanos e não humanos – que compõem a rede de constituição do festival. Os agentes, ou agenciadores, ocupam posições específicas, por muitas vezes sobrepostas, e que, ao serem colocadas em um plano comum, situadas em determinado espaço-tempo, compõem uma enunciação coletiva polissêmica, multiforme e multidimensional. Nesse sentido, a curadoria do festival não se estabeleceu a partir de uma temática, um recorte ou um campo problemático *a priori*, nem mesmo realizou-se seleções; pelo contrário, o campo, a temática e a própria seleção se deram no processo e por meio dos corpos-em-relação.

Se o papel tradicional de uma curadoria é, de certa maneira, criar, selecionar e apresentar, ou ainda criar sentidos e formas de apresentação de obras e processos artísticos, a proposta curatorial do festival se constitui como uma constelação desviante, à medida em que as negociações de sentido – levemente

caóticas e geralmente tidas como de menor importância – sempre foram vacilantes. O que constitui certo sentido geral do festival – ou, por assim dizer, a sua linha curatorial – é justamente o agrupamento e as incessantes negociações entre corpos, espaços e o território. Sendo assim, pensamos uma forma de curadoria com o exercício de instauração de relações como um fim em si mesmo. Esses exercícios podem ser compreendidos como geradores de acontecimento e viabilizadores da enunciação coletiva do desejo.

Assim, sugerimos pensar a ideia de uma "curadoria em fluxo". Ou seja, pensar a curadoria no limiar da sua função, ao mesmo tempo constituindo uma zona indistinta entre criação artística, curatorial, produção executiva, coordenação, direção e uma outra zona – ou a mesma – na qual essas funções estão em constante deixar de ser e só fazem sentido quando performadas artificialmente e de forma circunscrita. São distintos os fluxos que a curadoria pode dar passagem, não se restringindo aos processos artísticos e nem os tomando como elementos principais. Pelo contrário, é construindo um trabalho justamente onde as ações artísticas estão deixando de ser, estão se transformando em outras coisas ainda sem forma e sem nome. Nesse sentido, há uma liberdade total de sentido e, em muitos casos, do aparecimento de ações espontâneas. O rigor temático e conceitual é mais ligado à certa ética dos encontros e a uma política da comunidade do que a uma programação previamente estabelecida.

Podemos pensar a curadoria em fluxo também como um laboratório, no sentido da criação de uma atmosfera passível de experimentações. Essas experimentações se dão, sobretudo, a partir das relações, do exercício de pôr matérias em contato, de testar até onde é possível chegar a partir da tentativa de enunciação coletiva. Não obstante, as questões que emergem nesse contexto laboratorial estão diretamente vinculadas às políticas do lugar, às condições e situações que atravessavam a realização do contexto na qual elas se dão. No caso do festival, a cidade de Vitória da Conquista se constitui, portanto, como *locus* dessa experimentação, como um laboratório de práticas propriamente dito.

Não seria essa dimensão laboratorial um dos usos possíveis da cidade em sua potência? Não seriam os fluxos históricos, sociais, políticos, estéticos, imaginários que atravessam a cidade aquilo que nos deveria informar a temperatura da vida coletiva? A cidade pensada como campo de intervenção e de

agência, um conjunto de fluxos multidirecionais, um espaço de compossibilidade? Talvez a cidade seja o único lugar possível para que iniciativas como essas aconteçam, uma vez que nos confere certo estatuto de liberdade, seja quando nos possibilita desgrudar de determinadas configurações da instituição artística de legitimação e de produção de sentido, ou quando nos impele a inventar formas de contornar determinadas relações de poder instituídas.

Intervenção e ficção urbana

No dia 5 de abril de 2017, primeiro dia daquela edição do festival, construímos[4] uma praia na Avenida Olívia Flores, uma das maiores avenidas da cidade de Vitória da Conquista. A praia consistiu em um retângulo de madeira de 2x2m preenchido com areia de construção civil e uma placa com a seguinte inscrição: "Praia do Suíço". A praia foi construída no "meio" da avenida, entre as duas vias de automóvel, onde ficam as pistas de ciclismo e o espaço para prática de exercícios físicos. A cidade de Vitória da Conquista fica no sudoeste baiano, com uma distância geográfica de 520 km da praia mais próxima.

A areia que preencheu a praia foi a medida de uma carroça. Geralmente as areias são vendidas em carroças na cidade com o objetivo de alimentar a construção civil de pequeno porte. A Avenida Olívia Flores é um espaço da cidade que conjuga diversas atividades de esportes e lazer, sendo margeada por diversos terrenos baldios extremamente especulados, com alguns condomínios em construção destinados à classe média alta. Em frente ao local escolhido para a instalação da praia, tínhamos, naquele período, a monumental construção de um novo *shopping center* da rede Boulevard. Do outro lado, uma tenda de vendas que negociava apartamentos na planta, na qual era possível encontrar maquetes que imaginavam toda a área de terrenos baldios ao longo da avenida completamente povoada por condomínios.

A cidade de Vitória da Conquista tem um dos mais altos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) da Bahia e um clima com baixas temperaturas, o que provavelmente lhe conferiu o apelido de "Suíça Baiana". Esse apelido

4 A proposição Praia do Suíço foi proposta por mim em parceria com o artista Lucas Feres e contou com a participação de diversos agenciadores e artistas do festival, bem como dos habitantes e passantes da cidade.

constitui o imaginário da cidade, podendo ser visto nomeando um festival de música alternativa até em propagandas da prefeitura, que investem na comparação da cidade com o país europeu. Paralelamente, é uma cidade com um alto nível de desigualdade social e com altos índices de violência, vítima de uma especulação imobiliária exacerbada, que encontra na construção de condomínios fechados e, em determinados modelos de vida, o consumo como destino principal.

A Praia do Suíço foi instalada no começo do festival e permaneceu por cinco dias na cidade, podendo ser desfrutada pelos seus mais diversos participantes. Na abertura do festival, fizemos uma inauguração, em que pudemos aproveitar o agradável sol das altas topologias do sertão. A repercussão da instalação da praia nos mais diversos meios de comunicação da cidade foi instantânea, figurando como o assunto do dia nos grupos de WhatsApp e Facebook e aparecendo como manchete nos jornais de "notícias rápidas" da cidade. Antes mesmo de finalizar a "inauguração", fomos surpreendidos por jornalistas que queriam voluntariamente noticiar o acontecimento, e ao longo do festival marcamos entrevistas em rádios da cidade, diretamente da areia da praia.

A partir da experiência de realização dessa intervenção na cidade, no contexto da segunda edição do Conquista Ruas: festival de artes performativas, podemos pensar alguns cruzamentos entre as intervenções urbanas e institucionais, tomando o próprio desdobramento da ação como dado para pensar as complexidades de relações presentes na cidade e de como as intervenções podem atuar em determinados pontos "sensíveis" do tecido urbano, sob os mais diversos aspectos. No caso da Praia do Suíço, a intervenção se deu tanto a nível "geográfico", ao se inserir temporariamente na paisagem urbana possibilitando o uso e a interação dos passantes, quanto no nível das relações de poder ao procurar evidenciar determinadas políticas que conectam o imaginário do lugar a determinados processos de violência ocasionados pela especulação imobiliária.

Nesse sentido, a operação realizada estabelece-se por meio da ficção. Em uma primeira instância, podemos notar uma aproximação entre a ficcionalidade operada na ação e a ficcionalidade operada na própria construção dos projetos de cidade, que fabulam uma cidade povoada por condomínios fechados, recortados a partir da classe social e reificados a partir de determinados

modelos de consumo e modos de vida. A partir dessa constatação, a intervenção usa o caráter ficcional para propor um espaço comum, público, de uso coletivo e de lazer não mediado pelo consumo. Busca-se, portanto, enunciar tensões implícitas entre os diferentes projetos urbanos presentes na cidade à medida que se utiliza do dispositivo ficcional, desnaturalizando determinadas ideias instituídas e propondo a criação de espaços concretos de produção da vida coletiva.

A intervenção urbana, nesse contexto, se dá como uma tentativa de estabelecer dissensos, tensões, evidenciar políticas e produzir outras formas e modos de existir no espaço urbano. Podemos, assim, compreender que, ao atuar de modo transversal sobre as questões da cidade, situando-as no interior das práticas artísticas, as intervenções podem agenciar outros modos de relação por vir, imaginando outras formas e modos de ocupação do espaço e abrindo pequenas fissuras que possam emergir novos sentidos e uma outra gramática política e espacial.

Figura 2 – Inauguração da Praia do Suíço, registro de *performance*/intervenção urbana de Lucas Feres e Lucas Lago

Foto: acervo pessoal do autor.

Por outros povoamentos possíveis

Na construção deste texto, procuramos realizar uma tentativa de pôr em relação, friccionar, essa matéria amorfa dos nossos agenciamentos com o campo de enunciação da curadoria e com determinados sentidos de intervenção, a fim de cartografar linhas transversais entre a prática curatorial e a intervenção urbana. Assim, buscamos cartografar princípios de uma curadoria coletiva e o seu modo de operar a fim de agenciar matérias diversas, bem como os múltiplos meios dessas matérias se apresentarem. Também buscamos compreender esses princípios enquanto uma tática situada e, por que não, uma posição política desde a produção de arte contemporânea no sertão da Bahia, na sua histórica capacidade de invenção de linguagens e na, também histórica, condição-limite de vida e produção artística.

Ao tomarmos a noção de "intervenção urbana", no contexto da atividade artística, e situá-la em torno de algumas das suas problemáticas, pretendemos elucidar o seu aspecto de atuação institucional no contexto urbano. Essa atuação parte, como vimos, de uma alargada noção de instituição, que não se resume a equipamentos físicos e jurídicos, mas refere-se a um conjunto de enunciados que arregimenta determinadas práticas e políticas. Desse modo, compreender as intervenções artísticas urbanas como uma prática de intervenção institucional pode nos possibilitar delinear um campo mais ampliado para essa prática e reconhecer as ressonâncias políticas das ações, não apenas a partir daquilo que elas enunciam, mas do conjunto de sentidos que fazem tornar evidente nos mais diversos territórios.

Essa compreensão também põe em questão as especificidades da prática curatorial associada às intervenções urbanas, que ao invés de tomá-las apenas como obras ou trabalhos acabados, compreende a sua dimensão de fluxo, buscando estabelecer conexões entre os fluxos urbanos e aqueles aos quais as intervenções são capazes de agenciar. Se muito da reivindicação do campo das intervenções artísticas na cidade passa pelo exercício de estabelecimento de relações com o lugar e na busca por exercício crítico e pelo questionamento político da própria ação proposta, podemos compreender que não é a positividade política que as torna efetivas. Pelo contrário, é justamente a capacidade de construir enunciados das relações implícitas e trazer

à superfície os analisadores presentes na cidade que faz com que as intervenções desvelem questões e complexidades das estruturas urbanas e sociais.

Referências

ALBUQUERQUE, Natasha de; MEDEIROS, Bia. Composição urbana: supreensão e fuleragem. *METAgraphias*, Brasília, DF, v. 1, n. 4, p. 199-212, dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/390/376. Acesso em: 21 jan. 2021.

CONQUISTA Ruas. *Festival Conquista Ruas*, Vitória da Conquista, c2018. Disponível em: https://festivalconquistar.wixsite.com/conquistaruas. Acesso em: 21 jan. 2021.

GUIZARDI, Francini Lube; LOPES, Márcia Raposo; CUNHA, Maria Luiza Silva. Contribuições do movimento institucionalista para o estudo de políticas públicas de saúde. *In*: MATTOS, Ruben Araujo; BAPTISTA, Tatiana Wargas de Faria (org.). *Caminhos para análise das políticas de saúde*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2015. p. 319-346.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *In*: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 159-186.

GOMES, Morgana Barbosa. *Intermadialogias*: uma cartografia poética sobre o grupo de interferência ambiental-GIA. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL. [Descrição do GIA]. *Blogspot*. [*s*], [201-]. Disponível em: http://giabahia.blogspot.com/. Acesso em: 21 jan. 2021.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

L'ABBATE, Solange. Análise Institucional e Intervenção: breve referência à gênese social e histórica de uma articulação e sua aplicação na Saúde Coletiva. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 194-219, 2012.

PELLEJERO, Eduardo. Entre dispositivos e agenciamentos: o duplo Deleuziano de Foucault. *Margens*, Abaetetuba, v. 6, n. 7, p. 11-22, 2010.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde; SOUZA, Vera Lúcia Batista de. A análise institucional e a profissionalização do psicólogo. *In*: SAIDON, Osvaldo; KAMKHAGI, Vida Rachel (org.). *Análise Institucional no Brasil*: favela, hospício, escola, Funabem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 17-35.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Os anos de inverno da análise institucional francesa. *Revista do Departamento de Psicologia* - UFF, Niterói, v. 18, n. 2, p. 29-46, jul./dez. 2006.

OFICINA-MUTIRÃO DE ARQUITETURAS IMPOSSÍVEIS: REFLEXÕES SOBRE ARTE, MEMÓRIA, ARQUITETURA E CIDADE

capítulo 5

Lucas Feres

No ano de 2019, conjuntamente com Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco Cafezeiro, realizamos a proposição artística Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis. Tratava-se da ocupação do terraço da Casa do Benin na Bahia com a proposição do estabelecimento de um espaço relacional dedicado à reflexão coletiva acerca de alguns aspectos técnicos, políticos e formais que constituem o museu no qual estávamos inseridos e, de forma mais ampla, o Centro Histórico da cidade de Salvador.

A Casa do Benin na Bahia atualmente funciona como um museu e espaço cultural, de administração municipal, localizado no Centro Histórico da cidade de Salvador, em uma encruzilhada que conecta o Largo do Pelourinho à Baixa dos Sapateiros, ao Comércio e ao Santo Antônio Além do Carmo. A casa foi inaugurada em 1988 a partir de um projeto bilateral de relações comerciais e culturais entre a prefeitura de Salvador e o governo do Benin. Inserida nesse contexto político específico, o projeto da Casa do Benin também representava a retomada de um projeto idealizado nos anos 1960 por Lina Bo Bardi e Pierre Verger, interrompido em 1964 após o golpe militar.

A retomada de um projeto dos anos 1960 em 1988 se apresenta aqui como um dado interessante para refletirmos acerca de alguns aspectos contextuais do final dos anos 1980 na cidade de Salvador. O país estava em pleno processo de redemocratização, as discussões a respeito da nova constituição estabeleciam um cenário favorável à prospecção de novos futuros. Em continuidade ao cenário de "reafricanização" marcado por disputas sociais e culturais emergentes na cidade de Salvador na década de 1970, os blocos afro, como Olodum, Ilê Aiyê e Malê Debalê, ocupavam as ruas do Centro Histórico com canções e mensagens de protesto e resistência. Cada vez mais o candomblé e as manifestações culturais afro-brasileiras tinham um maior reconhecimento nacional e internacional. O Movimento Negro Unificado (MNU) havia sido criado em 1978, fortalecendo disputas sociais associadas à negritude e ao fortalecimento da afirmação das contribuições culturais oriundas do continente africano para a constituição brasileira (Araújo Filho, 2017). Em 1985, o conjunto arquitetônico e urbanístico do Centro Histórico de Salvador havia sido tombado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como patrimônio mundial da humanidade.

Foi nesse contexto que Arlete Soares, então diretora da Fundação Gregório de Mattos – órgão destinado à gestão cultural da prefeitura de Salvador

– articulou o desenvolvimento do Projeto Bahia-Benin, incluindo em seu escopo a criação da Casa do Benin na Bahia. Arlete, para além do referido cargo que ocupava na gestão municipal, também havia criado, em 1978, a Editora Currupio, dedicada à difusão e publicação da obra relacionada à diáspora africana do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger.

Assim, Lina Bo Bardi e Pierre Verger foram convidados para retomar um projeto de exposição inicialmente concebido nos anos 1960, quando Lina era diretora do Museu de Arte Popular – Solar do Unhão (Araújo Filho, 2017). Como uma das quatro exposições que comporia o Programa Civilização Brasileira, a exposição África-Bahia seria realizada conjuntamente por Bo Bardi e Verger a partir da pesquisa acerca dos fluxos e refluxos da diáspora africana e da cultura baiana, estudados pelo fotógrafo e etnólogo, e do programa de exposições desenvolvido por Bo Bardi para refletir acerca das matrizes culturais que constituiriam a cultura popular brasileira. Apenas a primeira das quatro exposições foi realizada e o projeto foi interrompido quando, em 1964, após o golpe militar, o museu foi fechado (Toledo, 2019).

O que anteriormente era um projeto de exposição foi então redimensionado, gerando um amplo projeto de trocas culturais intitulado Projeto Bahia-Benin. Fruto de uma série de negociações diplomáticas, bastante favorecidas pelos contatos de Verger, essa iniciativa se inseria dentro do âmbito municipal nas políticas relacionadas ao Centro Histórico da gestão do então prefeito Mário Kertész. Nas palavras dele:

> A Casa do Benin surge como um duplo marco. Marco da luta pela recuperação e vitalização do centro histórico de Salvador, inclusive como primeiro casarão reconstruído nos termos de uma nova concepção de intervenção arquitetônica naquele conjunto urbano. E de marco do processo de reatamento prático das relações da Bahia com a África Negra (Kertész, 1988, p. 3).

O parque histórico do Pelourinho

A referida luta pela "vitalização do Centro Histórico" trata-se do *Plano de restauração do Centro Histórico de Salvador*, elaborado em 1986 pela equipe de arquitetos Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki a convite da prefeitura. Esse projeto planejava operar uma intervenção urbanística em uma

região que fisicamente encontrava-se em estado de ruína, entretanto, seguia sendo "[...] densamente habitado por uma gente que, à sua maneira e com os meios ao seu alcance, conservava ali a vida urbana" (Ferraz, 2008). Os imóveis, então em ruínas, haviam sido, há muito tempo, deixados por seus proprietários em decorrência de crises econômicas e alterações urbanas e haviam sido ocupados por uma grande população de "[...] numerosas famílias pobres, pequenos negócios e serviços, quebra-galhos e biscateiros" (Ferraz, 2008).

Frente a esse cenário, o projeto de restauração elaborado em 1986 defendia uma intervenção atenta à "alma popular da cidade", focando na preservação das manifestações culturais e formas de vida ali presentes, propondo uma abordagem socioeconômica que visava o desenvolvimento de uma economia alternativa baseada nas práticas ali já existentes (Bo Bardi, 2018, p. 270). Portanto, tratava-se de um projeto que tinha como uma de suas principais preocupações evitar que as obras de restauração provocassem o esvaziamento/expulsão da população que ali, há séculos, habitava.

Como solução técnica para esse amplo projeto de restauração, foram desenvolvidos alguns módulos pré-fabricados em argamassa armada que poderiam ser utilizados para edificar estruturas de sustentação e contenção para os imóveis em ruína. A utilização de tal tecnologia, então desenvolvida pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé, para ser executada pela Fábrica de Equipamentos Comunitários (Faec), possibilitaria uma restauração rápida e econômica, considerando as especificidades da tecnologia pré-fabricada, como baixo custo, leveza e durabilidade. Assim, adotava-se um modelo de restauração a partir do princípio da honestidade de propósitos, conforme recomendado pela Carta de Veneza, deixando evidente as intervenções arquitetônicas contemporâneas, ao mesmo tempo que evidenciava o estágio de ruína a que a edificação chegou anteriormente à sua restauração (Ferraz, 2008).

Assim, pretendia-se realizar gradualmente a restauração dos imóveis e operar a restauração em "efeito-dominó", ou seja, recuperar uma ruína ou imóvel desabitado, transformando-o em uma habitação plurifamiliar, composta por um conjunto de apartamentos. Para esses apartamentos, seriam transferidas as famílias que habitavam as edificações adjacentes, para que, em seguida, esses imóveis fossem recuperados, e assim sucessivamente.

Dessa forma, considerando que cada imóvel seria ocupado por múltiplas famílias, pretendia-se transformar os quintais localizados nas partes traseiras

das construções, os "miolos de quadra", em áreas comunitárias, jardins coletivos, com vegetação e múltiplas possibilidades de utilização. Assim seria mantido o traçado original do Pelourinho e o processo de restauração seria pensado por quarteirões, não apenas por imóveis isolados. Como aponta Marcelo Ferraz:

> Um exemplo foi executado e com grande sucesso: a Casa e Restaurante do Benin. Do Largo do Pelourinho, de urbanismo 'seco', ninguém poderia imaginar que, cruzando poucos metros, atravessando uma portada, poderia encontrar coqueiros altos, trepadeiras e até uma cascata de água. E assim deveriam ser todos os miolos de quadra, de jardins 'secretos' (Ferraz, 2008).

A arquitetura da Casa do Benin na Bahia

A construção da Casa do Benin no Pelourinho, entre 1987 e 1988, foi uma importante iniciativa em direção ao projeto de restauração planejado para a região. Era uma espécie de projeto piloto, foram restaurados três casarões de diferentes épocas e em diferentes estados de conservação. Em sua concepção foram aplicados os conceitos e as técnicas que pretendiam ser utilizados em todo o projeto. Sua construção era a prova da eficiência arquitetônica do projeto pretendido e também um cartão de visitas da prefeitura, que seguia buscando, nacional e internacionalmente (Palacios, 2009), recursos para o amplo e caro projeto de restauração do Centro Histórico.

O projeto foi realizado por Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. A Casa do Benin foi então construída por meio da restauração de três imóveis do Centro Histórico: um sobrado do século XVIII, que havia sofrido um incêndio em 1978, e as fachadas de dois casarões também em ruínas. As fachadas externas foram restauradas de modo clássico, buscando reconstruir as características originais das arquiteturas dos séculos anteriores (Nascimento, 2009). Já as partes interiores dos imóveis foram restauradas de forma a evidenciar as intervenções realizadas no século XX, de acordo com uma gramática arquitetônica modernista.

Os três imóveis foram conectados internamente para abrigar um espaço cultural composto por salas expositivas, auditório, residência para intercambistas, restaurante e residência para um representante diplomático do Benin.

Concomitantemente ao desenvolvimento do projeto arquitetônico de restauração, Lina e Verger planejavam a composição do acervo de peças de artesanato beninense que comporiam o acervo e exposição permanente da Casa do Benin. Nesse sentido, diversos elementos que fazem referência à produção artesanal beninense e seu vínculo com a cultura e produção brasileira foram incorporados à arquitetura.

De um vão que conectava os três andares do casarão de arquitetura de estilo português pendiam tecidos africanos, estes também se faziam presentes entre a estrutura de iluminação da sala de exposição do acervo, no térreo. As colunas de concreto, construídas anteriormente como estrutura de sustentação, foram revestidas por palha de coqueiro manualmente trançada. Um muro-muralha de terra e pedra teve seu reboco descascado, deixando evidente sua materialidade. No pátio interno foram plantados coqueiros e construída uma arquitetura com cobertura de palha para abrigar o Restaurante de Benin.

O Restaurante do Benin

O Restaurante do Benin foi construído no pátio interno que conectava os três casarões, um protótipo de como poderiam ser os miolos de quadra de todo o Centro Histórico – caso o projeto de 1986 tivesse sido implementado. Para sua construção, foi projetada uma arquitetura em formato circular, com paredes baixas, revestidas com reboco grosso e coloração próxima ao barro, cobertura de palha, com estrutura de madeira elevada, permitindo circulação de ar e entrada de luz natural.

Figura 1 – Anexo construído no pátio interno da Casa do Benin para abrigar o restaurante, projetado por Lina Bo Bardi em 1987

Fonte: acervo pessoal do autor.

Para o seu interior foi projetada uma única mesa comunitária, em formato também circular, composta por quatro peças de madeira maciça, cercadas por 40 cadeiras na parte interior e exterior do círculo. A circularidade da arquitetura, a proposição de uma experiência coletiva e propensa à interação e os materiais utilizados pretendiam fazer referência a uma "cabana africana", como é comumente referida.

Para a concepção dessa construção, tomou-se como referência os Tata Sombas, construções vernaculares do povo batammariba, que atualmente ocupam a região de Koutammakou, localizada entre o Benin e o Togo. São construções presentes em uma região rural e são construídas em barro, madeira e palha. Trata-se de uma arquitetura fortificada, com torres, pátio interno e andares que possibilitam, para além da habitação, o armazenamento de grãos, de água e de animais no interior da construção (Sogoba, 2019).

Tal estrutura arquitetônica possibilita o fechamento da construção como forma de defesa, preservando em seu interior os mantimentos necessários.

Tal aspecto foi de fundamental importância em diversos momentos históricos de conflito do povo batammariba, tanto em disputas com outras populações locais quanto no caso da resistência à colonização francesa (Teiga, 2013). Trata-se de uma complexa estrutura arquitetônica, sendo os arquitetos aqueles que ocupam uma alta posição de prestígio nessa sociedade, havendo um sistema de ensino e aprovação das construções que mantém as características destas (Sogoba, 2019).

Figura 2 – Miniatura de um Tata Somba em cerâmica que compõe o acervo da Casa do Benin, atribuída a Iron de Fuite, 2005[1]

Fonte: acervo pessoal do autor.

Já para a arquitetura do Restaurante do Benin foi desenvolvida uma estrutura construtiva a partir de uma forma modular, desenvolvida por Lina e Lelé (Pirazzoli, 2015). Esse módulo foi construído a partir da tecnologia pré-fabricada desenvolvida e realizada pela Faec. Por meio da disposição desse

1 Fotografia de Lucas Feres e Lucas Lago.

módulo em diferentes sentidos, foi desenhado e executado o anexo que abrigou o Restaurante do Benin.

Figura 3 – Detalhe da Oficina mutirão de arquitetura impossíveis, em que o módulo pré-fabricado foi reproduzido em miniatura[2]

Fonte: acervo pessoal do autor.

A "revitalização" do Pelourinho

O início da década de 1990 marca uma mudança nas políticas públicas em relação ao Centro Histórico da cidade de Salvador. Em 1991, Antônio Carlos Magalhães torna-se novamente governador do estado da Bahia e é elaborado um novo projeto estadual de requalificação do Pelourinho. Entretanto, nesse período, o projeto para o centro é idealizado a partir de uma clara intenção publicitária, buscando tornar a cidade Salvador cada vez mais conhecida, nacional e internacionalmente (Azevedo, 2013).

2 Fotografia de Lucas Feres e Lucas Lago.

Não se pode negar que as intervenções realizadas pela prefeitura e pelo governo do estado na década de 1980 contribuíram para ampliar o interesse dos agentes econômicos para o Centro Histórico, assim como as intervenções estruturais contribuíram para o aumento do custo de vida na região. Entretanto, o projeto que teve sua execução na década de 1990 possuía um enfoque bastante diferente e foi responsável por "uma expulsão em massa [...]. Os habitantes foram 'convidados' a deixar suas moradias e ir morar nas franjas periféricas da metrópole" (Ferraz, 2008).

O novo programa enfocava a transformação do Pelourinho em uma atração turística. A ideia central era transformar o bairro em uma espécie de *shopping center* a céu aberto. Para tal, seria necessário afastar dali os habitantes com práticas e modos dissensuais a esse projeto, promovendo uma "limpeza" social e o ocultamento das tensões sociais presentes naquela região. "Embora inicialmente se contemplasse a presença de habitações nos andares superiores dos sobrados, durante as obras, que contemplou 334 sobrados, se eliminou esta possibilidade e foram expulsos 1.154 moradores" (Azevedo, 2013, p. 11) apenas nos primeiros quatro anos, no período compreendido entre 1991 e 1994.

Diferentes etapas desse projeto se sucederam, resultando em:

> [...] um abre caminho para a entrada do folclore através de um turismo desqualificado. Em vez de habitação e atividades verdadeiramente necessárias à população de Salvador e, mais especificamente, do centro histórico, botaram ali bares, restaurantes e lojinhas de artesanatos semelhantes às de rodoviária de qualquer parte do país. Ou seja, uma realidade rica, com muitos problemas, é claro, [...] recebeu o 'trator' do turismo global e da limpeza social. Uma cidade-cenário se instalou sobre 400 anos de intensa vida urbana (Ferraz, 2008).

Entretanto, os objetivos inicialmente pretendidos não foram alcançados. Houve sim uma recuperação física de grande parte dos imóveis, apesar de muitos permanecerem fechados, apenas com a fachada apoiada por estruturas de sustentação. Por mais que tenha havido um crescimento do turismo, grande parte da ocupação do Pelourinho segue sendo por pessoas que moram em Salvador, principalmente moradores "[...] da área central ou de bairros periféricos da cidade" (Azevedo, 2013, p. 11), que se dirigem a essa região por motivos de trabalho formal, informal ou para atividades de lazer.

Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis

Quando, no ano de 2019, propusemos a realização da Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis, tínhamos como objetivo estabelecer um espaço múltiplo de discussões sobre alguns desses aspectos que concernem ao passado próximo da cidade de Salvador e que seguem em disputa no presente. Justamente por isso a primeira operação artística que destaquei foi a ocupação do terraço da Casa do Benin como *locus* para a instalação da proposição artística. Trata-se de um terraço com uma dupla vista, de um lado é possível ver o pátio interno da Casa do Benin, o miolo de quadra coletivo que chegou a ser executado, onde se encontra a arquitetura do Restaurante do Benin. Do outro lado, é possível avistar as ruas do Centro Histórico, a Ladeira do Carmo, o Taboão, o Largo do Pelourinho...

No funcionamento usual do espaço, esse terraço – projetado originalmente para ser parte da residência permanente do representante do Benin, cuja vinda nunca se efetivou – não faz parte da área de acesso aberto ao trânsito dos visitantes em geral. Abrir esse espaço ao público, pelo período de dois meses, era um dos objetivos da proposição artística. Para além das proposições mais específicas, ativar aquele terraço já provocava uma alteração no fluxo do espaço e por si só ampliava a possibilidade do estabelecimento de novas relações.

Figura 4 – Primeiro dia de funcionamento da Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis no terraço da Casa do Benin

Fonte: acervo pessoal do autor.

Nessa proposta, partimos da forma modular desenvolvida para a construção do restaurante como uma espécie de elemento síntese a partir do qual era possível orbitarem diversas narrativas, contextos e reflexões. Nesse sentido, reproduzimos essa forma em escala reduzida, de maneira a possibilitar que pudesse ser manuseada e manipulada, agrupada e rearranjada, tomando proveito da função do módulo arquitetônico, que possibilita infinitas disposições, conformando assim múltiplas arquiteturas.

Optamos por construir as miniaturas, que chamamos de minimódulos, com uma materialidade próxima aos pré-fabricados desenvolvidos nos anos 1980. Nas partes do projeto de restauração da Casa do Benin em que foram utilizados os elementos pré-fabricados em argamassa armada, optou-se por deixá-los evidentes, como nas placas plissadas das paredes do pátio interno logo abaixo do terraço, que evidenciam a materialidade dos elementos arquitetônicos. Uma exceção são os elementos pré-moldados do restaurante, esses que reproduzimos como minimódulos, os quais encontram-se revestidos de

reboco grosso e pintados em cor semelhante ao barro na arquitetura do restaurante. Assim, reproduzir essa forma em cimento aparente em alguma medida era também tornar evidente as ambiguidades da arquitetura modernista.

Mesmo que os materiais utilizados para a construção do restaurante remetessem às construções vernaculares do povo batammariba, a lógica arquitetônica é completamente modernista, inclusive em sua operação de apropriação e síntese dos elementos vernaculares, que, ao serem reordenados em uma outra gramática arquitetônica, têm sua autoria atribuída aos arquitetos que a projetaram, assim como se utiliza conceitualmente a ideia de origem atrelada a uma arquitetura vernacular/primordial como atestado de originalidade ao projeto arquitetônico modernista ali desenvolvido.

Nesse sentido, destacamos as ambiguidades constituintes dos projetos modernistas brasileiros, os quais tinham como base o "humanismo, projeto social, desejo de renovação formal e construção utilitária [...] apresentando uma arquitetura capaz de comunicação e expressão de valores comunitários" (Luz, 2014, p. 19), estabelecendo um amplo horizonte de futuros muito distintos dos que se realizaram. Entretanto, ao analisarmos as operações realizadas, podemos nos questionar sobre a forma como se dava essa relação complexa entre o pensamento intelectual modernista, que buscava aproximar-se dos problemas da realidade por meio de proposições interventivas e verticais.

Justamente no sentido de ativar determinados aspectos concernentes à memória, arquitetura e cidade, propusemos, por meio da Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis, o estabelecimento de um espaço relacional a partir de um diálogo prático em torno dos minimódulos. Para tal, a ocupação do terraço estruturava-se a partir de três espaços: uma mesa de manipulação dos minimódulos em argamassa armada; um dossiê de arquivos contendo escritos, reportagens, rascunhos, croquis, projetos e fotografias; uma bancada para a construção dos minimódulos.

Assim, convidamos os visitantes a conjuntamente manipularem esses materiais, produzindo novos sentidos a partir da história de uma forma arquitetônica, a qual remete ao contexto de criação da Casa do Benin, suas complexidades discursivas, as tensões e disputas relacionada à habitação e à utilização do Centro Histórico da cidade, os projetos arquitetônicos planejados e os executados.

Por meio da ativação desses arquivos, colocados em trânsito à medida que também se fazia a receita do concreto e o depositava em formas, propúnhamos um olhar sobre o presente e a complexidade dos projetos que o constituem. Assim, por meio da ocupação do terraço, propúnhamos a emergência de um constante canteiro de obras como mote para pensar um espaço de troca de saberes e formação. Nesse espaço, propúnhamos a realização de oficinas-mutirões, momentos para estar juntos, momentos de encontro e de construção. Assim, recorremos à ideia de mutirão como um convite ao trabalho coletivo, tanto numa confluência de esforço coletivo para construir os minimódulos necessários para o funcionamento da proposição artística como numa confluência de trabalho para melhor compreendermos as complexidades relacionadas às questões urbanas relativas ao Centro Histórico onde habitamos. É um trabalho coletivo voltado para compreendermos os processos históricos que constituem o museu em que estávamos localizado, um esforço conjunto para identificar quais módulos constituem as cartografias do presente e de que maneira podemos conjuntamente posicioná-los para que se erijam outras arquiteturas, práticas e políticas.

Ao propormos a construção de "arquiteturas impossíveis" a partir de uma miniatura arquitetônica, buscávamos refletir sobre os processos urbanos de constituição do Centro Histórico de Salvador, bem como as relações históricas, políticas e sociais dos múltiplos projetos de revitalização/restauração/requalificação/intervenção sobre aquela região. A contrapelo desses projetos, o Centro Histórico permanece ocupado, habitado, repleto de modos de vida e práticas que apresentam resistência a múltiplos projetos de governamentalidade. Ao propormos, por meio desse elemento, o exercício coletivo de montagem e desmontagem da memória e da história, buscamos refletir as formas como a imaginação política dos projetos que conformam o presente conformarão as cidades por vir.

Referências

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. *África seja aqui*: as casas do Benin, Angola e Nigéria na cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. *Histórico do Centro Histórico de Salvador e das Intervenções nele Realizadas*. Salvador: Centro Histórico de Salvador, 2013. p. 8-12. Trabalho apresentado no Concurso Nacional de Ideias: Requalificação de largos no Pelourinho: Tereza Baptista, Pedro Arcanjo e Quincas Berro D'Água. Disponível em: http://pauloormindo.com.br/artigos/artigo_2013_1.pdf. Acesso em: 28 jan. 2021.

BO BARDI, Lina. Historical Center of Bahia. *In*: BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. Organização: Marcelo Carvalho Ferraz. São Paulo: Romano Guerra: Instituto Lina Bo Bardi Casa de Vidro, 2018.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. O Pelourinho no Pelourinho. *Minha Cidade*, Salvador, ano 8, jul. 2008. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885. Acesso em: 4 jan. 2021.

KERTÉSZ, Mário. [África Negra]. *In*: SALVADOR (BA). Prefeitura. *África Negra*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988. Catálogo.

LUZ, Vera. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: Giostri, 2014.

NASCIMENTO, Denismar do. *Casa do Benin*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. 21 *slides*. Disponível em: https://www.academia.edu/3997011/Estudos_sobre_a_Casa_do_Benin_Bahia?email_work_card=view-paper. Acesso em: 25 jan. 2021.

PALACIOS, Maria das Graças Lima de Souza. *A Reforma do Pelourinho*: o período pré-1992. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PIRAZZOLI, Giacomo. Lina Bo Bardi: due "Site Specific Museums" tra Brasile e Africa. Costruire povero e complesso. *Firenze Architettura*, [*s. l.*], v. 1, p. 144-149, 2015. Disponível em: https://docplayer.it/45607152-Lina-bo-bardi-due-site-specific-museums-tra-brasile-e-africa-costruire-povero-e-complesso.html. Acesso em: 29 jan. 2021.

SOGOBA, Mia. Le Tata Somba, l'apogée de l'architecture batammariba. *Cultures of west Africa*, [*s. l.*], 2019. Disponível em: https://www.culturesofwestafrica.com/fr/tata-somba-architecture-batammariba/. Acesso em: 16 jan. 2021.

TOLEDO, Tomás. Museu de Arte Popular (Solar do Unhão). *In*: PEDROSA, Adriano *et al*. (ed.). *Lina Bo Bardi*: Habitat. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

TEIGA, Marcus Boni. Benin-Tongo: Les mille et un secrets des Tata Somba. *Afrique Destinations*, Cotonou, 17 mar. 2013. Disponível em: https://afriquedestinations.com/fr/benin-togo-les-mille-et-un-secrets-des-tata-somba. Acesso em: 18 jan. 2021.

(IN) VISIBILIDADES URBANAS: MULHERES ARTISTAS DO *GRAFFITI* NA CIDADE DE SALVADOR[1]

capítulo 6

Aline Kedma
Rafael Câmara

1 Este trabalho foi apoiado pelo grupo de pesquisa Arte e Política da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, com a supervisão da professora Elyane Corrêa Lins, sem agência de financiamento, sendo produzido de forma voluntária pelos pesquisadores.

Introdução

Dentre as possíveis noções associadas à arte urbana, destacamos que a arte do *graffiti* – comumente estudada por meio das lentes da expressão artística e da transgressão –, cuja linguagem está ligada ao cotidiano citadino, compõe as peculiaridades da visualidade urbana. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que tal expressão artística toma vida por meio das questões inerentes ao indivíduo que a produz, sobre a sociedade em que está inserido, bem como do eco dessas obras, ou seja, do efeito gerado pela sua presença no tecido social. Criando, por sua vez, um novo diálogo de relações e tensões com os receptores.

A arte/transgressão do *graffiti* contém repercussões práticas e tangíveis, tendo em vista que sua própria existência subverte a lógica da propriedade privada no âmbito urbano. Ou seja, o próprio ato de pintar um muro, que supostamente pertence a outrem, já a caracteriza como ato subversivo. Desse modo, essa linguagem é interpretada neste capítulo como ação social comunicacional, pois pretende-se "gritar" uma mensagem específica sobre questões sociais e gerar reflexões que atingem diversas camadas de sentido.

O *graffiti* traz em sua linguagem a dimensão de identidade, uma vez que diz algo sobre o indivíduo específico que o faz, mas também representa, simultaneamente, comunidades dispersas na malha urbana, muitas vezes grupos sub-representados e/ou marginalizados. O *graffiti* pode, então, ser compreendido como "uma espécie de contrapoder gestado no seio dos grupos sociais mais desfavorecidos" e como um potente "instrumento de resistência ou de vontade política" (Montero, 1993, p. 170).

Essa arte se insere nos espaços cotidianos, repletos de articulações, segregações e rupturas sociais, cujos significados devem ser vistos em suas especificidades. Essas práticas estão entre os suportes da territorialidade que neles se instauram, e nessa perspectiva se fazem presentes como meio para modificar ou refletir esse território, consolidando identidades e conjuntos de saberes.

Assim, por partirem da comunicação de grupos considerados sub-representados nas esferas social, cultural e política, as manifestações por meio do *graffiti* e seus desdobramentos têm por objetivo falar por si e pelos seus e, portanto, auxiliam a tensionar e questionar ideias homogeneizadoras sobre tais grupos.

Entende-se que essa arte, considerada transgressora, pretende "fazer ver" e "fazer saber" questões de populações invisibilizadas, condição estrutural e sistêmica que desprivilegia os grupos não hegemônicos em sociedades orientadas pelas lógicas do patriarcado, da heteronormatividade e do eurocentrismo.

Por isso, as narrativas de cinco artistas mulheres cujos trabalhos estão situados, principalmente, na cidade de Salvador (BA) se mostram pertinentes para este capítulo. São artistas que utilizam a intenção comunicativa do *graffiti* para difundir mensagens desconsideradas pelo *status quo* social baiano e brasileiro, como o racismo religioso e a ancestralidade africana, dentre outras questões.

Concordarmos com as teóricas feministas de abordagem construcionista[2] ao defender como importante e necessário que se privilegie os discursos de mulheres em situações distintas de opressões, em suas complexas relações de classe, raça/etnia e sexualidade. Dando visibilidade para esses grupos invisibilizados, para que, desse modo, se reconheça e fortaleça a voz dos vários feminismos[3] que, simultaneamente, diferenciam, mas também aproximam as mulheres em suas lutas pela igualdade de direitos sociais e cidadãos.

Mulheres: corpos (in)visíveis

A produção do conhecimento tem sido apresentada, ao longo da história, sob um ponto de vista masculino e adotado como universal. Essa visão automaticamente excluiu as mulheres e as privou de serem compreendidas enquanto criadoras de obras de arte e de valor humano igual ao masculino. As mulheres têm sido consideradas como o "outro" em relação ao sexo masculino, isto é, "como exceção – como aquelas que têm que ser identificadas como tal" (Vicente, 2017, p. 353).

2 Perspectiva dos estudos feministas interseccionais que entende o gênero enquanto relação de poder. Conforme Henning (2015, p. 113): "a vertente construcionista estaria marcada também por uma visão de poder vinculada, em termos gerais, a Gramsci, em uma perspectiva de embates constantes em torno da hegemonia".

3 Tomando como premissa o pensamento de Audre Lorde (1984), entende-se o feminismo enquanto movimento social heterogêneo, pois somos muitas e diversas, atravessadas por outros sistemas de opressão além do gênero, como questões de raça, classe, sexualidade e territorialidade, por exemplo.

Seja por meio da arte, ou de outros tantos meios e mecanismos, o pensamento hegemônico prevalece na mentalidade social, construindo a realidade e naturalizando discursos. De modo que, especialmente, no campo das artes, mais ainda do *graffiti*, as mulheres, quando produzem conhecimento e se propõem a protagonizar suas próprias narrativas, se insurgem contra a predominante normatividade.

Mulheres são invisibilizadas enquanto criadoras e donas de suas próprias narrativas, mas colocadas em destaque quando se apresentam como um corpo nu e disponível ao prazer masculino, como mão de obra barata para o mercado de trabalho – ganhando salários menores que os homens para desempenhar as mesmas funções –, ou como força de trabalho não remunerada nos trabalhos domésticos e familiares.

Enfatiza-se a importância do feminismo negro, indígena e lésbico, que, ao existir enquanto luta, pauta, inevitavelmente, modelos mais justos de sociedade, já que as opressões que atingem essas mulheres atravessam diferenças de classe, gênero, raça/etnia e sexualidade, colocando-as no centro de diversas dificuldades.

No campo da história da arte, diversas teorias e críticas elaboradas por feministas, principalmente norte-americanas, questionaram o lugar das mulheres nesse campo, da década de 1960 até os dias atuais, como as autoras Griselda Pollock e Linda Nochlin; e coletivos artísticos como o Guerrilla Girls. Em outros cenários internacionais da história do *graffiti*, as mulheres estão presentes desde os inícios dessa linguagem, sendo muitas vezes excluídas e/ou esquecidas nas narrativas históricas oficiais.

Na história do *graffiti* da cidade de Salvador, na Bahia, esse padrão se repete e permanece excluindo as mulheres artistas dos grandes circuitos do *graffiti* e até dos registros de sua história. Sendo o espaço público percebido como inadequado às mulheres, e a cidade de Salvador considerada uma cidade violenta, essa arte apresenta grandes dificuldades para as mulheres se inserirem. Desde o perigo iminente de terem seus corpos violados ao sair na rua para pintar, até conciliar maternidade com a criação artística, e a dificuldade de tempo para a melhoria de suas técnicas, dentre outras questões.

Desse modo, os registros de mulheres grafiteiras são escassos, e até mesmo a existência dessas artistas em plena atividade se torna algo raro, sendo mais comum encontrar uma abundante presença de artistas homens.

De acordo com o recenseamento dos grafiteiros e grafiteiras em atividade em Salvador, realizado em 2017 (Cruz, 2017, p. 217), de 137 artistas, apenas 19 eram mulheres[4].

O *graffiti* feminino soteropolitano, de acordo com Morena (2009)[5], vêm sendo criado há aproximadamente 15 anos, sendo que, embora as grafiteiras relatassem dificuldades diversas para se dedicarem à essa arte, conseguiam ainda se articular para movimentar a cena do *graffiti* feito por mulheres nessa cidade.

Conforme a fala da grafiteira Sista Kátia, registrada por Cruz (2017, p. 115):

> [...] a gente articulou, em 2009, um encontro nacional de uma rede de grafiteiras chamada Grafiteiras BR. Tinham vários encontros nacionais durante os anos e a terceira edição desses encontros foi aqui em Salvador e a gente articulou, na época foi Sistas Crew, mas Mônica também colou na organização, a Toque Feminino, a crew dela. Foram quatro dias com oficinas, teve defesa pessoal, criação de um estatuto da rede, teve várias oficinas de desenho, grafite, e, além disso, teve a pintura oficial que foi no viaduto do Politeama, que hoje em dia é conhecido lá como 'viaduto da treta'[6].

Outro evento importante para a representatividade das mulheres grafiteiras em Salvador foi o Festival de Graffiti Bahia de Todas as Cores (BTC)[7], que teve em sua organização as grafiteiras Chermie e Mônica, bem como outras mulheres na comunicação do evento, como a fotógrafa Carol Garcia, a designer Milla Carol e a publicitária Luciana Vidal (Cruz, 2017, p. 83), e, em sua segunda edição, esse evento contou com um bate-papo sobre o empoderamento da mulher enquanto artista urbana.

4 As grafiteiras relatadas são Bonomo, Chermie, Kapitu, Mihro, Mônica, Monique, Nila Carneiro, Passaro Daniela, Pita, Quel, RBK, Rebeca, Singa, Sista K, Srt.as, Su, Talitha Andrade, Tatá e Thita Flor (Cruz, 2017).

5 Em seu trabalho são entrevistadas as grafiteiras Mônica, Kátia e Tétis.

6 "O viaduto do Politeama, conhecido entre os grafiteiros e grafiteiros como 'viaduto da treta', permite entender a resistência das mulheres no grafite, já que, após o evento relatado por Sista K, somente o lado onde continha produções de mulheres foi sobreposto por intervenções de grafiteiros locais" (Cruz, 2017, p. 115).

7 "Mais especificamente, as grafiteiras Mônica e Chermie e os grafiteiros Bigod, Lee27 e Vidal, integrantes do Coletivo Vai e Faz, foram os responsáveis pela realização da primeira edição do BTC, que aconteceu em Salvador, entre os dias 12 e 15 de março de 2015" (Cruz, 2017, p. 82).

Além das Sista Crew – formada por Sista Kátia –, Toque Feminino – por Mônica – e Donas do Rolê – por Chermie –, grafiteiras da cena soteropolitana (Cruz, 2017, p. 108-115), faz-se necessário uma menção especial à Mônica Reis, considerada uma referência pelas artistas entrevistadas por ser a primeira grafiteira mulher na cena local. Desencadeou, com sua presença pioneira, anos depois, um movimento de mulheres cada vez mais conscientes do seu lugar e sua respectiva representatividade no *graffiti*.

Apresenta-se a seguir as trajetórias de cinco grafiteiras em Salvador que têm marcado presença por diferentes caminhos ao resistirem utilizando a arte como ferramenta de militância feminista.

Grafiteiras da cena soteropolitana[8]

As artistas entrevistadas foram: Monique[9], Ananda Srtas.[10], Ani Ganzala[11], Mapam[12] e Chermie[13], que compõem diferentes perfis e possuem mais anos ou menos anos de experiência. Elas entendem o *graffiti* como autoexpressão, ou seja, a manifestação de seus pensamentos, de suas vontades ou sentimentos, e também como um diálogo com um público que poderá compreender as

8 Agradecemos às artistas entrevistadas pelo compartilhamento das suas histórias e obras artísticas, bem como a cessão de seus acervos fotográficos para a escrita deste capítulo.

9 Monique, 27 anos, é soteropolitana nascida e criada em Salvador, Bahia. Formada em Arquitetura e Urbanismo, ela é grafiteira e ilustradora, feminista negra e artivista.

10 Ananda Santana, conhecida como Srt.as, é soteropolitana, grafiteira e ilustradora, feminista negra e bacharela em Artes em formação, além de ser técnica em Comunicação Visual e trabalhar numa gráfica.

11 Ani Ganzala é soteropolitana, artista visual, grafiteira, mãe, lésbica e macumbeira, vivendo exclusivamente do seu trabalho com a arte, principalmente como ilustradora de livros.

12 Isadora Ramos Furlan, mais conhecida como Mapam no *Graffiti*, e Pam na pixação, é bacharela em Artes e mora em Salvador desde os oito anos de idade. Atualmente, trabalha com produção visual para artistas da música.

13 Sara Regina Ferreira de Oliveira, conhecida como Chermie, nascida em Manaus, Amazonas, morou por nove anos na Bahia, realizando, como grafiteira e produtora cultural, eventos como o Graffiti Queens, festival internacional de *graffiti* feito por e para mulheres, que acontece na cidade de São Paulo, e o Bahia de Todas as Cores, festival de Salvador e região metropolitana. Chermie trabalha com *graffiti* há 17 anos, residindo atualmente em São Paulo.

questões sociais que as atravessam de diferentes modos. Faz-se necessário destacar que todas elas buscam utilizar essa arte urbana como ferramenta de luta feminista e antirracista.

Suas temáticas englobam a reconexão com sua ancestralidade por meio da representação dessas mulheres e de divindades das religiões afro-brasileiras, como no trabalho de Monique (Figura 1); representatividade de mulheres pretas por meio das "Senhoritas" de Ananda (Figura 2), ou das personagens homoafetivas de Ani Ganzala (Figura 3); representatividade de povos indígenas não caracterizados e em contexto urbano de Chermie (Figura 4); até o estilo livre, *underground*, ou ainda em formação, como é o caso de Mapam (Figura 5).

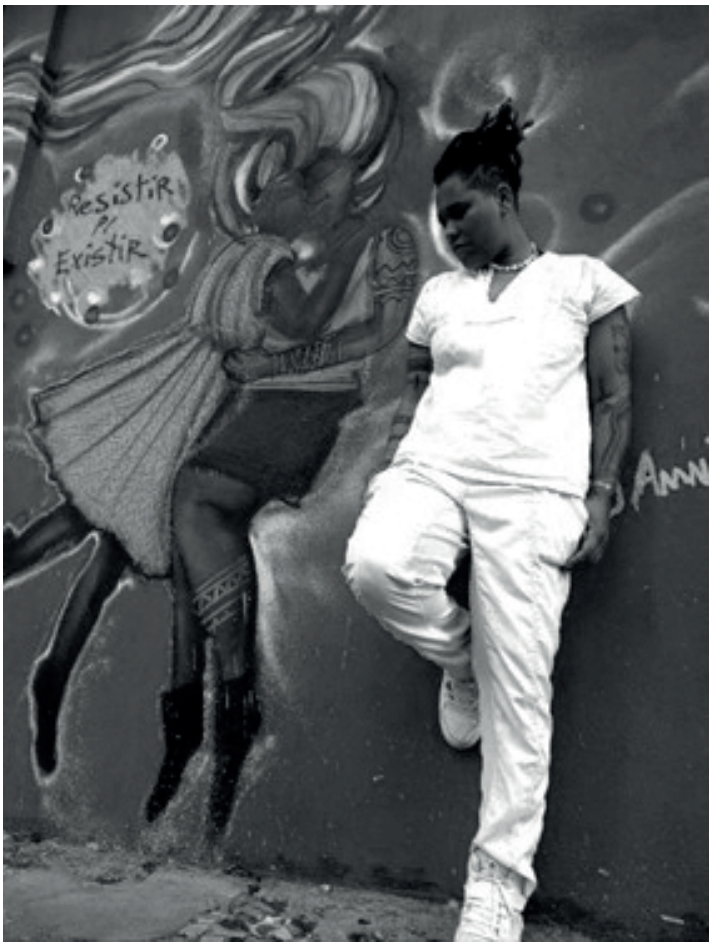
Figura 1 – *Graffiti* de Monique em um muro na Vila de Abrantes, Bahia, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 2 – Ananda e suas "Senhoritas", em muro em São Paulo, São Paulo, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 3 – Ani Ganzala e seu *graffiti* em muro em Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 4 – Representação indígena não caracterizada na obra de Chermie, Manaus, Amazonas, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 5 – Mapam em frente ao seu *graffiti* em Salvador, Bahia, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Os caminhos que trouxeram essas mulheres para o mundo do *graffiti* foram os mais variados. A maioria já tinha alguma aptidão e contato com desenhos desde muito jovens e foram desenvolvendo essa habilidade até chegar no *graffiti*.

Ananda (Figura 2), por exemplo, teve seus contatos com o desenho durante o ensino médio, enquanto se formava como técnica em Comunicação Visual, mas foi a partir da sua participação no evento Feminismo e Graffiti, ministrado pela Mulheres Militantes do Bairro à Internet (Mumbi)[14], que teve a oportunidade de se reunir com outras mulheres para começar a pintar nas ruas.

Monique (Figura 6), de modo parecido, começou a praticar a arte urbana em 2014, colando lambes nas ruas de Salvador, e passou a grafitar em 2015 após o contato com esse mesmo curso.

14 Mulheres Militantes do Bairro à internet (Mumbi) foi uma articulação de mulheres na cidade de Salvador, Bahia, a partir do coletivo local de jovens negros chamado Enegrecer (Cruz, 2017, p. 144).

Figura 6 – Monique, arquiteta, grafiteira e ilustradora, Salvador, Bahia, Brasil, em 2019

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Para Ani Ganzala (Figura 3), o início da sua produção de arte urbana se deu num momento de descoberta pessoal sobre afetos e sexualidade, que foi transformado em potência poética e lançado nas paredes da cidade. Enquanto Mapam (Figura 5) relata que desde os 16 anos de idade fazia ilustrações e desenhos "fora do papel", rabiscando por toda parte, até desembocar na arte urbana anos mais tarde. Outro encontro importante foi passar a morar próximo à artista Ani Ganzala, sua vizinha, mentora e inspiração na sua iniciação pelas artes urbanas.

Já Chermie (Figura 7), a entrevistada com maior tempo de experiência no *graffiti*, iniciou seus trabalhos dentro da cultura do Hip Hop em 2006, no Amazonas, para incentivar as mulheres desse meio, vindo morar em Salvador alguns anos mais tarde.

Figura 7 – Chermie e seu *graffiti*, em Salvador, Bahia, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

A iniciação artística dessas mulheres se deu de formas diferentes em suas carreiras, levando-as a desenvolver seus caminhos e poéticas de acordo com suas vivências e realidades. No item seguinte, apresenta-se a visão das artistas sobre a arte urbana do *graffiti*.

O *graffiti* como um modo de vida e ação política

Todas as entrevistadas consideram que a arte urbana, mais do que uma vertente artística, é um modo de vida e uma forma de expressão de natureza política.

> Eu entendo a Arte Urbana como uma poderosa ferramenta de comunicação artística. Porque parte-se de certa liberdade, não sendo moldada por uma curadoria, e é uma ocupação do espaço público, uma espécie de reivindicação desse espaço e de uma voz que normalmente não tem espaço em outros lugares. Na prática do grafite, cada artista trabalha com um tema que é importante para ele. Eu escolhi falar sobre a mulher negra, desde então tenho produzido sobre mulheres negras e homoafetivas, também porque notei a falta de representação expositiva do que é ser mulher negra e uma completa invisibilidade sobre afetividades não normativas (Ani Ganzala, 2021).

Ananda considera a arte urbana como uma ferramenta de voz através do desenho, do pixo, do *graffiti*, das *performances* e da música. Segundo ela,

"a arte urbana pulsa, movimenta as ruas, dá cor, quebra positivamente o nosso dia a dia, eu sempre fico muito feliz ao ver pinturas nas avenidas" (Ananda, 2021).

Para Chermie, a arte urbana é um ato político de resistência, principalmente porque as mulheres foram criadas para o espaço privado e essa arte faz parte do espaço público. Ela entende e utiliza o *graffiti* como ferramenta para lutar contra a xenofobia, o racismo contra os povos indígenas e a desigualdade de gênero. Atualmente, está trabalhando com editais, oficinas e produção cultural de eventos e iniciativas voltadas para o *graffiti* e a posição das mulheres nesses movimentos.

Para Mapam, o *graffiti* está intrinsecamente ligado à intervenção urbana e à mensagem a qual se deseja transmitir, que é pensada de forma social e coletiva, como relata: *"O trabalho com graffiti não é algo que eu penso sozinha, mas penso coletivamente. Ir observando a cidade, ir vendo se é uma área que vai ser pintada logo, se já tem pixo no muro ou não. Observar as regras do jogo da cidade"* (Mapam, 2021).

Em sua opinião, é difícil desenvolver a arte do *graffiti* sem ter a vivência das ruas, pois a intervenção precisa entender minimamente as regras do coletivo no meio urbano.

Todas as entrevistadas consideram o *graffiti* em suas vidas como importante para além da relação profissional, entendendo esta técnica como sua forma mais autêntica de expressão e liberdade:

> Além disso, o graffiti, para mim, não é somente aquele ato de pintar, a pintura em si, mas sim é um estilo de vida, é uma escolha cujo assume-se riscos e vontade enorme de passar alguma mensagem para o universo, vejo como um trabalho muito responsável e bonito, tem que ter muito amor. Por isso, para mim, só amor explica a gente sair cedo, com peso nas costas, estar debaixo de sol, para pintar (Ananda, 2021).

> A minha relação com o graffiti é a melhor coisa que eu faço na minha vida. Porque é quando eu estou fazendo algo só pra mim. [...] Eu faço porque acredito, que eu acredito que seja a melhor forma de ser vista e ouvida. Como adentrar a cidade sem violentá-la e sem ser violentada por ela? O graffiti é um momento meu, não tenho motivação financeira, o grafite e o pixo significa falar e ser ouvido, estar vivo artisticamente, se eternizar de alguma forma em algum lugar. É uma forma de ser vista e escutada (Mapam, 2021).

As entrevistadas relatam que cresceram pessoalmente e profissionalmente por intermédio da prática do *graffiti*, tendo oportunidades que não teriam acesso se não fosse por meio da arte. Suas experiências lhes permitiram ministrar oficinas em escolas, associações, bibliotecas comunitárias, participar de exposições, campanhas para TV, matérias para jornais, eventos importantes no *graffiti*, mutirões e *crews*, além de viajar à trabalho em âmbito nacional e internacional.

Ananda, por exemplo, cita com orgulho o trabalho grande que fez na Serra da Leoa, em Angola, sua primeira viagem internacional, onde elaborou uma obra com dois rostos: *"um de uma senhora e outro de uma menina; representando a ancestralidade, a renovação e a esperança, que ambas andam juntas e representam aquele lugar"* (Ananda, 2021).

Figura 8 – *Graffiti* de dois rostos representando a ancestralidade e a renovação, autoria de Ananda Srtas., em Serra Leoa, Angola

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Ainda em relação às viagens, Ani Ganzala relata com emoção as oportunidades que teve de grafitar sobre os temas que a atravessam e criam diálogo não apenas com a sua história, mas com a de tantas outras comunidades:

> Fiz um grafite em um centro de refugiados africanos em Viena que me deixou muito feliz, porque percebi que foi importante também para as outras

> pessoas, sabe? As que estavam sendo representadas. E foi um grafite que abordava o tema da diáspora, do mar, a ancestralidade e enfim, sou muito feliz por ter tido a honra de ter estado lá. Outro também em Viena, foi poder grafitar um prédio de acolhimento LGBTQI, com a Nenê Surreal, e poder representar essas pessoas na fachada de um prédio histórico. E foi toda uma burocracia para pedir autorização da prefeitura, e ter que convencê-los da importância de fazer aquela arte (Ani Ganzala, 2021).

Figura 9 – Ani Ganzala e seu *graffiti* feito para uma casa de refugiados africanos, Viena, Áustria

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Além dessas experiências, as artistas relatam o aprendizado com os colegas de profissão, propiciados por meio dessas ocasiões *"[...] é o momento de reencontro, momento que a gente cresce e troca muita arte, observa o processo de cada um que é bem único"* (Ananda, 2021).

Ainda, o *graffiti* possibilitou a elas experiências diversas, que de outro modo dificilmente seriam possíveis: no caso de Monique, Ananda e Ani Ganzala, elas mencionam suas viagens à Angola e à Moçambique como encontros de reconexão com suas ancestralidades africanas e possibilidades de trocas com os artistas locais de cada cidade por onde passaram.

Figura 10 – *Graffiti* de Ani Ganzala para fachada do prédio de acolhimento de pessoas LGBTQIAPN+[15], Viena, Áustria

Fonte: acervo pessoal dos autores.

15 Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Transexuais/Travestis/Transgêneros, *Queer*, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agênero, Pansexuais/Polissexuais/Panromânticos, Não Binárias e muito mais.

Figura 11 – *Graffiti* em muro no bairro da Ribeira, Salvador, Bahia, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Chermie ressalta a reconexão com sua identidade manauara, por meio da sua avó indígena, cita os livros que participou e fala das suas filhas, frutos do seu relacionamento com uma pessoa do meio do hip hop/*graffiti*. *"Tudo que acontece na minha vida é por causa do graffiti. Eu trabalho com o graffiti há 17 anos"* (Chermie, 2021).

Figura 12 – *Graffiti* em muro em Manaus, Amazonas, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Invisibilidades urbanas

Dado o contexto político e social em que essas artistas estão inseridas por serem artistas independentes, mulheres não brancas em condição econômica desprivilegiada vivendo no Brasil, país de desigualdade e insegurança para as mulheres, entende-se que existem muitas invisibilidades para essas mulheres no campo do *graffiti*. Desde a dificuldade mais prática e óbvia do medo de sair na rua sozinha e ser agredida, até a dificuldade de ter oportunidades iguais aos dos seus colegas homens para conseguir trabalhos e conquistar salários equivalentes na mesma atividade.

Sobre as dificuldades de ser mulher artista em Salvador, Mapam (2021) relata que é difícil estar nas ruas porque *"o espaço público ainda não aceita bem as mulheres"* e que prefere ir acompanhada quando vai grafitar, pois se sente exposta a perigos em relação a sua integridade física e emocional. Como complementa: *"ser mulher e artista é sempre provar que você sabe. Até pra dar uma sugestão você tem que explicar pq tá sugerindo para apenas ser ouvida. As dificuldades como artista são muito mais da questão estrutural de ser pobre no Brasil, que invisibiliza qualquer profissão"* (Mapam, 2021).

De forma parecida, Chermie salienta a dificuldade de conseguir viver da sua própria arte no Brasil, e, diferentemente da posição da colega Mapam, defende que não há dificuldades extras para uma mulher dentro do *graffiti* em Salvador, ser mulher, por si só, em uma cidade machista e racista é muito difícil. Em suas próprias palavras:

> Nós mulheres sempre fomos invisíveis, inclusive dentro do graffiti. Lady Pink é uma referência mundial, mas tem muitas outras que não são faladas. A história sempre foi contada por homens. Poucas mulheres estão ganhando dinheiro com graffiti. Os homens nos invisibiliza, não os homens como pessoas, mas o machismo em si (Chermie, 2021).

Já a artista Ganzala concorda que existe uma grande diferença entre os gêneros no campo dessa produção artística, agravada ainda mais no caso das pessoas transexuais. O machismo se instaura a partir da invisibilização da produção das mulheres e dos temas femininos. Ainda que grafiteiras negras, por exemplo, criem projetos de mutirões de *graffiti*, em muitas ocasiões, não conseguem apoio e nem estrutura para a realização:

> Não é um espaço criado para nós, é um espaço que a gente ocupa, que a gente invade e somos acolhidas até certo ponto, mas tudo funciona para que a gente não consiga desenvolver tecnicamente nossa arte, para que a gente não tenha visibilidade dentro da cidade. A gente não consegue criar coisas grandes, né? Ou mesmo aprender, principalmente se for mulher que não tem qualquer relação com homens, no final tudo é um jogo de relações, de afetos (Ani Ganzala, 2021).

Especificamente sobre a situação das mulheres negras no *graffiti* soteropolitano, Ananda considera a invisibilidade um problema grave que às vezes as acomete de maneira sutil, porém onipresente.

> A invisibilidade está em todo lugar, tentam nos apagar enquanto artistas, mulheres, mulheres pretas então, é como se o sistema compreendesse que cada pessoa tem o seu lugar demarcado, locais mais invisíveis que outros e quando buscamos sair desses locais a invisibilidade tenta sempre te lembrar que deve voltar. [...] a sensação é de que somos desacreditadas o tempo todo, podemos falar algo, mas se vier alguém com uma classe melhor em qualquer aspecto, essa pessoa é acreditada e eu não, isso acontece muito infelizmente, vejo como algo recorrente que precisamos enfrentar a todo momento (Ananda, 2021).

Ainda sobre o mesmo assunto, Monique ressalta a sua visão, concordando que existem mecanismos de invisibilização que excluem as mulheres artistas da cena do *graffiti*.

> [...] tem eventos de graffiti que nem tem nossa presença lá, não tem uma mulher ou homem negro selecionado, nos dias atuais com tantas discussões em pauta, muitas vezes temos nosso trabalho menos valorizado, do que uma artista branco(a) que pinta pessoas negras, ainda tem muito que melhorar, a estratégia que venho observando é de noixxx artistas negraxxs(os) organizar nosso próprio rolê nos articular, consumir nossos produtos entre nossa comunidade (Monique, 2021).

Essa artista acredita que ter o trabalho valorizado – inclusive financeiramente – é a principal luta dos artistas de rua, principalmente quando se é uma artista mulher e negra, pois somam-se barreiras e dificuldades diversas, como *"[...] material caro, dedicação, estudos, racismo, machismo, fazendo com que muitas desistam de continuar trilhando esse caminho"* (Monique, 2021). Monique atualmente faz parte da equipe do Mutirão das Minas, organizado por mulheres e para mulheres, criado em 2017, em Salvador.

Sobre os desafios de um artista vivendo de *graffiti* em Salvador, Ananda diz que ainda não vive totalmente dessa arte, ainda que apareçam oportunidades de remuneração. Ela salienta a dificuldade em conseguir trabalhos com o *graffiti* em Salvador, principalmente porque não há diversidade de artistas, ou melhor, não há uma rotatividade dos artistas para ganhos em editais e trabalhos com maior visibilidade. Como mulher, a dificuldade é ainda maior, segundo a artista:

> [...] quase nunca somos chamadas para nada, aqui também é uma cidade acolhedora mais violenta com as mulheres, estamos nas ruas, precisamos pensar muito em como ir pintar, pois nossos corpos estão à mostra em expo-

> sição, os homens da cidade muitas vezes não consegue olhar apenas o nosso trabalho sem dizer nada em relação aos nosso corpos, ou então muitas vezes inferiorizam o nosso trabalho isso é bastante cansativo (Ananda, 2021).

A artista Mapam também relata a questão da baixa rotatividade dos artistas do *graffiti* nos editais públicos e demais concursos destinados para essa área, como coloca: *"o meio não muda muito. Os grafiteiros de Salvador são praticamente cinco pessoas. Não rotaciona os artistas, não deixa artistas se mostrarem em oportunidades grandes, em eventos oficiais"* (Mapam, 2021).

Esse cenário desestimula a todas, assim como Ganzala, que se sente levada a uma estagnação de carreira e produção por conta da dificuldade de disputar espaços de maior visibilidade nos muros para trabalhos de maior dimensão. Ela relata que tenta romper com essas questões dos grandes trabalhos, ocupando prédios e participando de editais para conseguir a visibilização e remuneração necessárias para o trabalho. Essas estratégias permitem, até certo ponto, ocupar os espaços que comumente são preenchidos por artistas homens ou mulheres brancas.

> Raríssimas vezes a gente consegue ver mulheres negras ocupando grandes espaços, fazendo grafites grandes e isso tem a ver com tudo que falamos. Com quem sou enquanto homossexual, tem a ver com quem sou enquanto mulher e com toda essa lógica atuante no cenário da arte. Quando alguém precisa de um trabalho assim, procura primeiro os grafiteiros homens, que possuem mais visibilidade, se o orçamento for alto, começam a procurar as mulheres porque sabem que o preço vai ser melhor, afinal precisamos trabalhar também e já é bem difícil se manter enquanto grafiteiras, trabalhando apenas com isso (Ani Ganzala, 2021).

Outra dificuldade que a maioria das entrevistadas menciona como contribuição para ter maior invisibilidade das mulheres no campo é o fato do *graffiti* ser uma arte de custo elevado, com materiais que nem todos podem comprar. Além disso, segundo Ananda, às vezes há dificuldade em conseguir pintar alguns trabalhos até pela falta de respeito a suas temáticas. Outro problema seria lidar com a polícia que em alguns momentos as trata como artistas e em outros como marginais. Além das grafiteiras mulheres serem questionadas e terem seu o trabalho colocado em dúvida o tempo todo, diferentemente dos seus colegas de profissão homens.

Outro ponto sobre a invisibilidade que a artista Mapam traz é que, para ela, a invisibilidade feminina perpassa o ponto em que não fomos ensinadas, como mulheres, a tomar liderança. A mulher, na maioria das vezes, serve de contenção e apoio para os que a cercam, mas acabam por não se colocar em posições de protagonismo, o mesmo ocorre com a autoestima, questões psicológicas e históricas que muitas vezes não nos permitem tal feito. Com suas palavras:

> O problema da invisibilidade que eu vivo eu trago pra mim, mesmo que não seja minha culpa como mulher. Mas percebo que tem muita coisa que sou eu, nesse sentido de me sabotar e romper com essas barreiras psicológicas e que foram construídas historicamente e que dizem que não podemos. Ser uma mulher branca facilita muita coisa, isso não é nem uma questão pra gente, né, sabemos que isso facilita (Mapam, 2021).

Apesar de tantos desafios e dificuldades, Ananda ressalta que antes da *crew* formada no curso de *Graffiti* e Feminismo, a cena de mulheres do *graffiti* em Salvador não tinha tantas mulheres atuantes, então essa nova geração conseguiu renovar esse movimento. Esse seria um aspecto muito positivo do trabalho de todas. Conforme corrobora Monique:

> [...] então posso afirmar que minha experiência foi tranquila quando comparada com a de outras mulheres, a exemplo de Mônica que é a pioneira do graffiti em Salvador e na época que iniciou seus trabalhos na rua era a única mulher e sofreu muito preconceito, machismo, não tinha outras mulheres para apoiar, dar força, então o contexto da geração de mulheres que começou a grafitar comigo foi muito melhor (Monique, 2021).

Outro aspecto positivo que Ananda considera é *"[...] estar pintando em comunidades e encontrar mulheres perguntando se mulher pode pintar, que queria pintar e aprender, isso é potente, é responsabilidade, é cuidado, representatividade"* (Ananda, 2021). Ao relembrar seus trabalhos mais importantes, a artista relata, emocionada:

> [...] Outro seria uma pintura que fiz no bairro de Águas Claras, comunidade de Salvador, onde duas meninas ficaram muito envolvidas e encantadas com o meu trabalho, uma delas afirmando ser ela, que o olho era igual, naquele momento senti o quanto a arte é forte, não temos dimensão real do seu poder, é tudo muito intenso (Ananda, 2021).

Figura 13 – Ananda com duas meninas moradoras de Águas Claras, Salvador, Bahia, Brasil

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Portanto, ela considera ser mulher grafiteira na cidade de Salvador uma grande responsabilidade e explica que é preciso ter paciência e dedicação para colher os frutos desse trabalho, também é preciso mostrar que o trabalho de mulheres grafiteiras existe e que tem boa qualidade, sobretudo das artistas negras, para não sucumbirem à total invisibilidade.

Mapam complementa dizendo que é importante estarem atentas para se colocarem nos espaços e perceber outras formas de existência, como a das pessoas transexuais, valorizando e frequentando lugares que não tenham a presença de mulheres na cidade. *"A rua é nossa, podemos ocupá-la mesmo que não possamos de fato"* (Mapam, 2021).

Considerações finais

Apesar de inúmeros desafios para continuar produzindo o *graffiti* na cidade de Salvador, Bahia, como destaca-se neste capítulo, essas artistas têm persistido em suas trajetórias e conseguido dar continuidade a suas produções. Além dos pontos já mencionados durante este capítulo, trazemos como pontos em comum posicionamentos unânimes nas falas das artistas:

- a insegurança em grafitar nas ruas de Salvador, mas, apesar disso, o enfrentamento é válido e necessário tanto para afirmarem sua autoexpressão enquanto comunicadoras e artistas quanto para representarem a presença feminina no movimento do *graffiti* e na cidade;
- o feminismo como fortalecimento entre mulheres grafiteiras e a construção de uma rede de afeto e conexão com mulheres permite que elas consigam alguns de seus trabalhos e viagens. Trata-se de uma rede de apoio emocional e aprendizado mútuo que se intensifica nos eventos que participam juntas, nos quais elas têm a oportunidade de se observarem e aprenderem umas com as outras, e concluem que o feminismo possui um grande valor para suas vidas e seus trabalhos;
- o *graffiti* como um meio masculinizado, apesar de não terem sofrido nenhuma violência direta com os homens nesse campo de trabalho, elas enfrentam a dificuldade de serem inseridas em eventos e em fazer conexões com outros artistas. Isso faz com que dependam muito da conexão entre mulheres para fortalecer e valorizar os seus trabalhos;
- a dificuldade em se manter financeiramente por meio da arte, em geral, resulta em que algumas possam viver exclusivamente da sua arte, porém, outras necessitam de trabalhos em paralelo. Especificamente sobre o *graffiti*, todas relatam que carece de valorização para a arte produzida por mulheres e que por esse motivo se torna difícil viver exclusivamente dessa atividade.

Referências

CRUZ, Evanilton Gonçalves Gois da. *Grafite*: uma etnografia dos produtores da escrita urbana de Salvador. 2017. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, 2015.

LORDE, Audre. *Sister Outsider*: Essays and Speeches. Berkeley: Crossing Press, 1984.

MONTEIRO, Paula. Questões para a etonografia numa sociedade mundial. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 36, p. 161-77, 1993.

MORENA, Margarida. Miradas Femininas - Mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. *In*: ENCONTRO MULTIDISCIPLINAR DE ESTUDOS EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. [*S. l.: s. n.*], 2009. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19477.pdf. Acesso em: 5 mar. 2021.

VICENTE, Filipa Lowndes. Género e mulheres na história da cultura e das artes. *In*: VIEIRA, Cristina C. (coord.). *Conhecimento, género e cidadania no ensino secundário*. Lisboa: CIG, 2017. p. 331-366.

DOS ORIXÁS INVISÍVEIS AOS ORIXÁS VISÍVEIS: UM ENSAIO SOBRE A MERCANTILIZAÇÃO DOS DEUSES NAGÔS NA BAHIA

capítulo 7

Fábio Velame

Este capítulo visa realizar uma rápida reflexão sobre a mercantilização dos deuses africanos nagôs na Bahia, os orixás, em sua transformação de divindades afro-brasileiras a fetiches, mercadorias e ferramentas publicitárias para alimentar, via Estado, o desenvolvimento da indústria cultural, turística e do entretenimento por meio da construção dos consensos e conflitos presentes nas transformações da espacialidade urbana em seu contexto e produto. Os consensos e conflitos aqui trabalhados são: os movimentos sociais de dimensões étnicas afro-brasileiras na busca de suas diferenças; as disputas e resistências identitárias afro-brasileiras e apropriações do seu passado e da sua cultura no contraponto entre as suas tradições no âmbito do candomblé e as construídas pelos aparelhos de Estado e a indústria cultural; as territorialidades afro-brasileiras nos terreiros de candomblé e as formas de intervenção cultural em espaços da cidade de Salvador pelo poder público. Para tanto, o trabalho visa revelar como os "orixás invisíveis'' em seus lares autênticos, os terreiros de candomblé, vão gradativamente se transformando em "orixás visíveis'' de múltiplas formas nos museus, em espaços públicos e em lojas de toda a cidade. Tal como as táticas de resistência do povo de santo frente a essa nova voga e face da exploração do negro na Bahia, processos esses notadamente condensados nas políticas de tombamentos de seus templos.

Partiremos da verdadeira morada dos orixás, o espaço sagrado dos terreiros, onde eles são verdadeiramente representados e cultivados. Entretanto, para o seu entendimento, alguns conceitos e características serão trabalhados, pois são fundamentais dentro do universo do candomblé. Assim, serão abordados, rapidamente, as noções centrais do candomblé[1], de matriz nagô[2], notadamente da nação Ketu, como o axé, os próprios orixás, as relações e a configuração

1 O termo "candomblé" foi definido por Arthur Ramos, em *Introdução a antropologia brasileira*, como uma onomatopeia: "[...] termo que primitivamente significava dança e instrumento de música e, por extensão, passou a designar a própria cerimônia religiosa dos negros" (Ramos, 1954, p. 359).

2 "Nação de candomblé" é definida por Vivaldo da Costa Lima como: "[...] padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia" (Lima, 1976, p. 21). Assim, as quatro nações básicas do candomblé na Bahia são: Ketu, de origem nagô; Ixejá, de origem nagô; Angola, de origem bantu; Jêje, de origem daomeniana. Elas podem ser diferenciadas pela maneira de tocar os atabaques – com as mãos ou varetas –, pelos idiomas utilizados nos cânticos, pela música e ritmo, pelas vestes litúrgicas, aspectos dos rituais, pelos nomes das divindades etc.

espacial do terreiro na Bahia e os templos na África, os templos dos orixás e seus assentos, e as formas simbólicas dos orixás nessa realidade e universo.

Nessa empreitada de desvendar o processo de transformação dos orixás, tanto em conteúdo quanto em sua materialidade, foram lançados sobre a luz dos conceitos e sistemas de pensamento de Walter Benjamin e Hannah Arendt. Assim, em Walter Benjamin, foram trabalhados os seus conceitos de aura, os papéis desempenhados pela técnica nos processos de transformações e as relações entre experiência e vivência, o valor de culto e o valor de exposição, além do valor de uso e o valor de troca. Em Hannah Arendt, as características da sociedade de massa, as relações entre cultura e entretenimento, e os objetos culturais e mercadorias.

Walter Benjamin (1996, p. 171) define "aura" como "[...] sendo uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". A aura contida nas obras de arte clássicas deriva historicamente da tradição religiosa, dividindo com o objeto de culto as características de ser única, irreprodutível, autêntica e intocável. A característica espacial passa a ser à distância e seu substrato é a autenticidade da obra, concebida como o aqui e o agora da obra de arte, do original, sua existência única no lugar onde ela se encontra, constituindo a essência de tudo o que foi transmitido pela tradição. A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto religioso, sendo que ela nunca se separa completamente de sua função ritual, a obra de arte sempre tem um valor teológico e sagrado, mesmo nas formas mais profanas de culto do belo.

O valor de culto das obras de arte tradicionais, que muitas vezes eram mantidas em segredo e acessíveis apenas a poucos, como as estátuas divinas, disponíveis somente para os sumos sacerdotes, está intimamente relacionado à noção de experiência desenvolvida por Walter Benjamin (1996). Para ele, a experiência é composta pelas impressões que o psiquismo acumula na memória e no inconsciente ao longo do tempo, por meio da tradição. Essas impressões são excitações que não se tornam plenamente conscientes, mas que formam um substrato coletivo. Assim, o acesso restrito às obras de arte reforçava seu caráter aurático e seu poder de culto, inscrevendo-as em uma tradição viva que moldava a percepção e a vivência cultural.

A técnica, a partir da revolução industrial, com sua capacidade de reprodução dos artefatos, torna-se um instrumento central para a transposição do valor de culto para o valor de exposição. Ela abriu espaço, caminho e ocasião para a emancipação da obra de arte de seu uso ritual e do seu caráter sagrado, em que a exposição constrói o universo da mercadoria. A aura da obra de arte com a reprodutibilidade técnica desaparece, e com ela o seu valor de uso, assim, retira-se dos objetos culturais seu invólucro, destruindo sua aura. A técnica abre caminho para uma pseudoaura, o da mercadoria, que assume um valor de troca, cujo fetichismo suscita no consumidor ou no turista uma atitude alienante alimentada pela esfera da vivência. A vivência é definida como aquelas impressões cujo efeito do choque nos sentidos extremamente aguçados pela modernidade é interceptado pelo sistema percepção-consciência, e por isso mesmo somem de maneira instantânea sem se incorporarem à memória.

São mercadorias vendidas com uma roupagem de arte, tidas como novidades, oriundas da necessidade das massas de fazer as coisas se acercarem e aparentarem humanas, próximas, especialmente em superar o caráter único dos fatos, acolhendo a reprodução desses fatos sob seu domínio não mais inacessível, e da necessidade das massas de desnudar o objeto em seu invólucro. São os sinais de uma percepção cuja capacidade de observar o idêntico no mundo é tão aguçada que consegue perceber o idêntico por meio da reprodução, inaugura-se a era dos simulacros. Subjuga-se, logo, a esfera da experiência à da vivência, do valor de culto à exposição, do valor de uso ao de troca, constituindo um verdadeiro, impactante e profundo abalo da tradição, no qual os objetos do mundo transformam-se em fetiches mercadorias.

Hannah Arendt trabalha a crise da cultura enfocando a sua importância social e política no bojo da sociedade de massa. Traça a relação entre sociedade de massa e a mercantilização dos objetos culturais – cuja excelência se dá por sua qualidade e capacidade de suportar o processo vital do tempo –, e da relação entre cultura, entendida como um fenômeno do mundo – o cultivar, o habitar, tomar conta, criar e preservar –, e entretenimento, concebido como um pertence das pessoas, da sociedade, constituindo um fenômeno da vida da esfera da necessidade. Defende que a necessidade de entretenimento ameaça o mundo da cultura, pois todos os objetos culturais passaram a ser deturpados, pilhados, mutilados e alterados para um consumo cada vez mais rápido e fácil, tornando-se entretenimento.

Ocorre, portanto, em todas as dimensões da cultura, em suas manifestações materiais e imateriais, a transformação de objetos culturais em objetos sociais, que circulam e são moeda de troca corrente na lógica do sistema. A sociedade de massa tem como uma das características básicas ser ávida por entretenimento, pelo lazer e pela diversão, e amante do consumo do diferente, da novidade, do exótico e do cultural. O entretenimento é uma necessidade da sociedade de massa, é um fenômeno da vida, do terreno da necessidade, no qual os objetos culturais, que são um fenômeno do mundo, com seus respectivos códigos de representação e transmissão, são alterados, transformados, deturpados, tornando-se apenas um invólucro, uma casca sem conteúdo e significados, até reinventados e reinterpretados para o consumo cada vez mais voraz e pertinente aos códigos de recepção da sociedade de massa. Os objetos culturais, em sua forma de mercadoria, são devorados, pois alimentam o processo vital da sociedade, uma vez que ajudam a matar e passar o tempo, um tempo voltado para a diversão.

No candomblé, o axé é o elemento fundamental, central e dinamizador. Segundo Pierre Verger (2002, p. 18) "[...] àse é poder em estado de energia pura [...]", e também assim o axé é definido por Roger Bastide (2001, p. 77),

> É sabido que axé designa em nagô a força invisível, a força mágico-sagrada de toda divindade, de todo o ser animado, de todas as coisas. No Brasil, o termo conservou-se para designar algo diferente, mas que tem em comum com os outros significados o fato de se tratar de um depositário de força sagrada [...].

Os axés variam de acordo com os deuses, ou seja, os ingredientes que servem para o santuário de Oxalá não são os mesmos que entram num santuário de Xangô. Todos os orixás possuem veículos de alimentação do seu axé por meio de ervas, sacrifícios de animais a eles consagrados, de suas comidas específicas. Todos eles estão vinculados a rituais determinados com dimensões mitológicas e simbólicas, que mantém um conteúdo e uma razão de ser e por quê. Sendo que os mitos possuem um papel central na continuação da tradição. Os mitos são permeados de arquétipos, de padrões éticos, de comportamentos e de conduta individual e coletiva, nos quais a história passa a assumir uma dimensão sagrada, transmitida oralmente de geração em geração. Segundo Juana Elbein do Santos (1986, p. 41),

> [...] o àse é contido nas substâncias essenciais de cada um dos seres, animados ou não, simples ou complexos, que compõem o mundo [...] O àse é um poder de realização, transmitido através de uma combinação particular, que contém representações materiais e simbólicas do branco, do vermelho e do preto, do àye e do òrun [...] trata-se de um poder que se recebe, se compartilha e se distribui através da prática ritual, da experiência mística e iniciática, durante a qual certos elementos simbólicos servem de veículos.

Os orixás são as divindades nagôs reunidas em um panteão, tendo no terreiro o seu lar. Em seus estudos, na África e no Brasil, Pierre Verger estabelece ligações dos orixás à noção de família, ou seja, a família numerosa, oriunda de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. Os orixás seriam, em princípio, um ancestral comum divinizado, que em vida estabelecera vínculos e relações que lhe garantia um controle sobre certas forças da natureza e do cosmos, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas. Os orixás seriam, também, aqueles que possuíssem a capacidade de exercer certas atividades como a caça, a pesca, o trabalho com metais, ou ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização para atividades medicinais e litúrgicas. E, por fim, "orixás" é uma força pura, energia pura e concentrada da natureza, axé imaterial.

Os terreiros de candomblé representam uma África reinventada, pois sua construção é o resultado de uma somatória de ritos e deuses cultuados em diferentes cidades estados na África – como Xangô em Oió, Oxóssi em Ketu, Oxalá em Ilê Ifé, Oxum em Ixejá etc. Constituíram-se a partir de uma sociedade estabelecida entre escravos oriundos de diversas regiões do Benim e da Nigéria, constituindo uma espacialidade nova, mas mantendo suas principais relações geográficas e simbólicas como elas eram na África. Assim, segundo os estudos de Roger Bastide (2001, p. 74),

> A porta de entrada é assinalada pela casa de Exu, do mesmo modo que cada aldeia iorubá possui um altar de Exu no limite que as separa dos campos. Os grandes templos disseminados em toda a extensão da Nigéria são encontrados igualmente no Candomblé, onde lhes foi dada posição equivalente à posição geográfica que ocupam na África. Por exemplo, a casa de Oxum está situada mais perto possível da bica ou da fonte sagrada, do mesmo modo que em Oxogbô o templo de Oxum está próximo do rio que traz o nome dessa divindade [...] a casa de Oxalá, no terreiro tradicional do Opô Afonjá, é distinta da de Xangô, porque os templos nagôs dessas duas divindades encontram-se em cidades diferentes, embora ligadas, Ilé Ifé e Oió [...] Vê-se então que o Candomblé é uma África em miniatura, em que

os templos se tornaram em casinholas dispersas entre as moitas, quando as divindades pertencem ao ar livre, ou então cômodos distintos da casa principal, se são divindades adoradas nas cidades.

Figura 1 – Conjunto de templos, Ilê Orixás, do Terreiro Viva Deus, em Cachoeira

Fonte: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Arquivo João Leal Legal.

Nos terreiros de candomblé da Bahia, os orixás moram ou nos templos (Figura 1), o Ilê Orixás, ou em assentos, conforme o vínculo que possuíam com as regiões da África dos quais são originários, se eles respectivamente eram deuses cultuados na cidade ou na floresta, se pertencem ao urbano ou ao mato. E seu axé é fixado em objetos suportes da força e podem ser vasos – Odá Orixás –, pedras, emblemas, ferramentas e árvores, e depositados em seus respectivos altares, os seus *pejis*, sempre permeados de valores simbólicos emanados dos diversos mitos pertencentes a cada divindade. Roger Bastide define o Ilê Orixás como sendo, antes de qualquer coisa, "[...] um templo, e como tal, guarda todos os objetos nos quais as divindades foram fixadas: pedras, pedaços de ferro, tambores etc. [...]" (Bastide, 2001, p. 80).

Juana Elbein dos Santos caracteriza os assentos de orixás (Figuras 2, 3 e 4) destacando a diversidade e a relação entre os seus elementos constitutivos,

> Os assentamentos são lugares assinalados materialmente por uma pequena cerca ou pela construção de um pequeno altar, constituindo um local de oferendas para determinados orixás, em geral aqueles ligados ao mato. Muitas vezes esses assentamentos estão ligados ao pé de uma árvore sagrada, identificada com os orixás Iroko ou Loko e funcionam como o seu peji ou local onde são depositadas oferandas [...] Cada entidade sobrenatural correspondem assentos específicos e os elementos que os compõem expressam os diversos aspectos do orixá cuja natureza simbolizam [...] Cada assento está acompanhado de uma vasilha de cerâmica com tampa – quartinha – que contém água (que não se deve deixar secar nunca) e de um assento de Exu, òrìsà que acompanha indiferentemente todas as entidades sobrenaturais (Santos, 1986, p. 35).

Figura 2 – Assentos de orixás do Terreiro Viva Deus, em Cachoeira

Fonte: Iphan, Arquivo João Leal Legal.

Figura 3 – Assento de orixás do Terreiro Viva Deus, em Cachoeira

Fonte: Iphan, Arquivo João Leal Legal.

Figura 4 – Peji do assento de orixás do Terreiro Viva Deus, em Cachoeira

Fonte: Iphan, Arquivo João Leal Legal.

O caráter sagrado do assento é conferido por meio de um *orô*, cerimônia ritual, no decorrer do qual o axé é transmitido e armazenado temporariamente. É o axé que permite aos objetos funcionarem e adquirirem todo o seu pleno significado. Como toda força, o axé é transmissível, é conduzido por meios materiais e simbólicos, e acumulável, pode ser transmitido a objetos ou a seres humanos, portanto, dever ser periodicamente alimentado pelos veículos guardadores dos axés de todos os orixás.

O Odá Orixá ou a árvore sagrada são os dois elementos básicos e fundamentais em qualquer assento, sem eles a fixação do axé dos orixás não se realizaria. Pierre Verger destaca a importância do Odá Orixá para a realização do culto,

> Era preciso, para que o culto pudesse ser criado, que, assim como os Mogba de Sàngó de que trataremos mais adiante, um ou vários membros da família tivesse sido capaz de estabelecer o Odà Òrìsà, definido por O. Epega como sendo um vaso enterrado no chão, até mais ou menos três quartos de sua altura, pelos seus adeptos. Ele serve de recipiente ao objeto suporte da força, o àse do Òrisà. Este objeto suporte é, segundo Cossard-Binon, a base material palpável, estabelecida pelo orixá, que receberá a oferenda e será impregnada pelo sangue do animal sacrificado. Devidamente sacralizado, será o traço de união entre os homens e a divindade. A natureza desses objetos está ligada ao caráter do deus, quer por ser dele uma emanação como a pedra do raio, édùn ara, de Sàngó, ou um seixo do fundo de um riacho, ota, de òsun, Oya ou Yemoja, quer seja um símbolo, como as ferramentas de Ògún ou o arco e a flexa de Òsóòsi (Verger, 2002, p. 18).

E Roger Bastide evidencia o vínculo do candomblé com a natureza e a importância assumida pelas árvores sagradas no espaço do terreiro e central no assento de alguns dos orixás:

> Vê-se também muitas vezes, nas moitas emaranhadas, uma ou duas árvores cujos galhos trazem pendurados pedaços de pano branco chamados ojás, e ao pé dos quais se encontram garrafas, pratos, recipientes de todas as espécies. Uma dessas árvores a gameleira branca é identificado com o Iroco, a árvore sagrada dos africanos, e é preparada exatamente como se prepara uma pedra ou uma filha-de-santo, isto é, fixando-se dentro dela a divindade; daí por diante torna-se objeto de culto, não pode ser tocada por ninguém, e, se lhe cortassem os galhos, deles correria sangue (Bastide, 2001, p. 81).

Assim, os orixás são simbolizados por seus emblemas, objetos simbólicos, e assentados em objetos suportes, ou seja, em vasos, pedras, ferramentas e árvores, nos quais são depositados os seus axés. Exu é simbolizado por um tridente sobre um montículo de terra, ou por um montículo de terra com búzios, até por um montículo de terra com um pênis em ferro forjado representando a fertilidade; Ogum pelo conjunto de suas ferramentas de ferreiro em ferro forjado; Ossaim por uma haste, tendo na extremidade superior um pássaro, sendo a haste rodeada por seis outras dirigidas em leque apontadas para cima, todos em ferro forjado; Oxóssi por um arco e flecha, o ofá; Xangô por seu machado duplo, o oxê; Iansã por chifres de búfalo e seu alfanje, que é um espadim mulçumano; Oxum por pedras do fundo dos rios, joias de cobre, um pente de tartaruga e um espelho; Obá por pedras do rio, um sabre e um escudo; Iemanjá por pedras marinhas, conchas sobre uma porcelana azul, por um espelho, e simbolizada também sob a forma latina de uma sereia; Oxumaré por uma serpente em ferro forjado e o arco-íris; Omolu pelo seu xaxará; Nanã Buruku por seu Ibiri etc. Portanto, uma das características essenciais do sistema nagô é que a cada elemento espiritual ou abstrato corresponde a um símbolo que vincula significados, concepções e mitos.

Na tradição religiosa nagô, segundo Mestre Didi (Santos, 1997), os orixás não possuem representação antropomórficas, com exceção de Exu Bara – o Exu individual de cada pessoa. Inclusive, a entidade suprema Olorum não possui nenhuma representação física e material, e constitui o princípio do princípio, a origem de tudo, que torna as coisas possíveis e rege toda a existência.

Tomemos o xaxará de Obaluaiê (Figura 5) como exemplo para a compreensão da riqueza simbólica dos emblemas e das ferramentas dos orixás, que é, ao mesmo tempo, o símbolo da propagação e da cura das doenças. Os feixes de nervuras das palmeiras, ou das hastes de *àtorì* ou de *odàn*, são os espíritos dos ancestrais da comunidade, os espíritos da terra, dos mortos chamados de *okú-orún*. Os búzios ou cauris simbolizam a ancestralidade comum e são caracterizados pelos orixás do panteão da terra Nanã, Oxumaré e Obaluaiê. As contas são as ligações dos ancestrais com os seus orixás. As cabaças são os remédios para a cura das doenças, além de ser também o próprio cosmos; e os búzios ou sementes dentro delas são as almas do mundo, assim como as meias cabaças simbolizam o Aiê e o Orum.

Figura 5 – Xaxará do orixá Obaluaiê

Fonte: Santos (1997).

As cores do xaxará – assim como todo o universo nagô – são as portadoras dos principais poderes, simbolizam as funções e atividades que lhe foram

atribuídas. Assim, o branco representa o *iwá*, o poder que permite a existência genérica, é veiculado por diversos elementos, como giz – *efun* –, prata, chumbo, e também pelo ar, hálito, pela respiração – *émi* –, que indica a presença da vida; o vermelho representa o axé, que é o poder de realização que dinamiza a existência e permite que ela advenha, é veiculado pelo sangue humano ou animal, pelo azeite de dendê, pelo *osun* – pó vermelho vegetal –, pelo cobre e pelo bronze; o preto representa o *aba*, o poder que ortoga propósito, dá direção e finalidade, está associado à interioridade e aos mistérios que acontecem, é veiculado pelo ferro, e está presente nas cavidades escuras do interior do corpo; o amarelo é considerado simbolicamente como uma variedade do domínio do vermelho, o azul e o verde são variantes do preto, e as demais cores variantes destas.

Na tradição religiosa nagô, os emblemas e ferramentas, além de não possuírem representação antropomórfica, só podem ser feitos por sacerdotes altamente qualificados em função de rituais específicos, pois este sacerdote deve estar preparado para manipular poderes secretos, já que inúmeros preceitos especiais devem ser observados. Portanto, os orixás invisíveis, energia em estado puro e concentrado da natureza – que são fixados em vasos, emblemas, ferramentas, pedras e árvores, distribuídos em seus templos e ou assentos com seus respectivos *pejis*, em que o seu axé é renovado por meio de seus alimentos, água e suas ervas, do sangue dos animais a eles consagrados, e do cumprimento das obrigações de seus filhos –, constituem algo que é único, autêntico, irreprodutível, inacessível e intocável. Eles têm nesse espaço sagrado por excelência o seu valor de culto e seu valor de uso, tem aí a sua aura.

O terreiro é um bastião da esfera da experiência, formando-se a partir das marcas e impressões inconscientes oriundas dos rituais cíclicos, dos mitos, das lendas, das histórias, dos símbolos, do conhecimento e da visão do mundo e do cosmos que são transmitidos oralmente de geração em geração numa dimensão temporal própria, que o psiquismo lança na memória individual e coletiva, fundindo-as, formando e alimentando a tradição. Os orixás em seus *pejis* são objetos culturais cuja excelência se dá por sua qualidade e capacidade de suportar o processo vital do tempo. São pertences eternos do mundo. Os orixás em objetos suportes relacionam-se com a cultura – o cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar –, tornando-se um fenômeno do mundo.

Os museus na contemporaneidade deixaram de ser apenas um local onde os objetos culturais do mundo são conservados e cultivados e se tornaram também objetos de publicidade das cidades. Eles assumem um valor de exposição e de consumo de caráter temático por meio do choque do extremo formalismo, monometalismo e da utilização da alta tecnologia dos materiais na arquitetura dos edifícios, beirando a cenografia – basta lembrar da "flor" ou do "navio" de titânio do Museu Guggenheim de Bilbao. Os museus, em si mesmos, são os objetos de visitação mais importantes do que as obras que guardam. Qual cidade do mundo não quer uma filial do Guggenheim e, por meio dela, virar notícia e se inserir na competitividade global?

Salvador não foge a essa tendência, salvo as devidas proporções, como a implantação da filial do Museu Rodin no bairro da Graça. A proliferação de museus, seja nos centros da capital ou na periferia, é um fato. Essa realidade articula a necessidade crescente do sistema de possuir estruturas e espaços voltados para a mercantilização da cultura, e os museus constituem a ponta de lança desse processo, cujas temáticas são fundamentais para a competitividade da oferta de um produto diferenciado no mercado, no qual a cultura virou nada mais nada menos que um fetiche mercadoria. E a temática da cultura negra, do candomblé e dos orixás é um diferencial cada vez mais exposto.

Assim, existem hoje em Salvador os museus: Ilê Ohun Lailai – Museu das Coisas Antigas do Ilê Axé Opô Afonjá (Figura 6), Museu Afro Brasileiro, o Mafro (Figura 7), Memorial Mãe Menininha do Gantois, Espaço Mário Cravo, Memorial das Baianas (Figura 8), Casa do Benin, Casa de Angola, Museu de Arte Moderna da Bahia – exposição permanente de Rubens Valentim e peças de Mestre Didi –, Galeria Pierre Verger, Casa de Jorge Amado, Museu da Cidade, e o Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira (Muncab), no Centro Histórico. E é interessante notar que algumas iniciativas de novos museus com essa temática partem dos próprios terreiros, visto que, dentre as várias solicitações e processos de tombamentos que chegam às instituições competentes do patrimônio na Bahia – Iphan e Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac) –, são comuns as solicitações de construção de um memorial ou de um museu para guardar a memória da casa nos moldes do Museu do Ilê Axé Opô Afonjá.

Figura 6 – Sala dos objetos rituais do Museu do Ilê Axé Opô Afonjá

Fonte: Ilê Axé Opô Afonjá.

Figura 7 – Emblemas de Iansã, Oxum e Iemanjá do Mafro

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 8 – Baiana do candomblé e pinturas de orixás de Francisco Santos, no Memorial das Baianas

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Os museus retiram os orixás de suas moradas, de suas verdadeiras casas, os terreiros de candomblé. Ao tirarem os emblemas e as ferramentas dos templos – Ilê Orixás – e dos assentos, rompendo as relações espaciais e simbólicas com os *pejis* e as árvores sagradas, interrompendo a manutenção do fluxo de axé por intermédio das oferendas cíclicas de alimentos e sacrifícios, tirando desses objetos suporte da força os mitos e sua temporalidade. Retirando-os do espaço sagrado do terreiro, abrem a porta para o valor de exposição, retiram do objeto a sua aura, tornando-o um simulacro de si mesmo, um arcabouço, mera matéria morta.

O objeto usurpado e escravizado de sua verdadeira casa passa a assumir o valor de troca alimentado pelo espaço do museu, uma senzala pós-moderna baseada na sua capacidade de exposição, que se torna o espaço da vivência, a existência privada, a solidão, a percepção consciente ao choque do exótico e do diferente. O museu, retirando as ferramentas e emblemas dos orixás de seu universo, do seu fluxo, ou expondo reproduções técnicas empregando os mais diversos materiais, criam o santuário dos "orixás visíveis", onde a mercadoria pode ser vivenciada antes de ser consumida, os orixás se tornam objetos fetiches de consumo.

Os museus possuem a qualidade de constituírem uma das alternativas de lazer e diversão na sociedade contemporânea tanto para seus cidadãos detentores de um capital escolar, que capturam seus códigos e que os visita eventualmente quanto, e principalmente, para os turistas que veem os museus como uma passagem obrigatória, pois eles próprios passaram a ser um elemento de visitação, de publicidade e de diferenciação das cidades.

Entretanto, necessitam que seus usuários possuam os devidos códigos de leitura e de domínio dos temas expostos à visitação para a apreensão e entendimento de suas formas sem conteúdo, mas ainda com alguns resquícios de significação oriundo das imagens da própria forma dos objetos. Os turistas da sociedade de massa são ávidos por entretenimento e verniz de cultura, pelo diferente, pela novidade e pelo exótico. O entretenimento, e principalmente o consumo da mercadoria chamada cultura, é uma necessidade do homem hedonista pós-moderno que vê nos banhos de cultura e no consumo de um estilo de vida uma forma de se diferenciar das massas. Entram no *hall* dos seus símbolos de *status*, é um fenômeno da vida, e o museu o satisfaz vendendo capital simbólico, e os objetos culturais dos orixás neles presentes

com seus respectivos códigos simbólicos e transmissão são alterados, transformados, deturpados e mutilados, tornando-se apenas um invólucro para o consumo imediato e fácil, longe da complexidade do universo do candomblé.

Os espaços públicos na contemporaneidade das cidades, tanto nos centros quanto nas periferias do capital, também se inserem nessa lógica de publicidade e de exposição, são feitos para serem vistos e, posteriormente, consumidos. Visam à estetização da cidade e da vida, sejam eles presentes nas áreas degradadas da cidade que passam por revitalizações – visando processos de gentrificações, voltados para as classes médias, com um caráter de empreendedorismo urbano com associações da iniciativa privada com o Estado –, ou, principalmente, na revitalização de centros tradicionais e nos circuitos turísticos.

E Salvador não foge à regra, pelo contrário, a partir dos anos de 1990, inúmeras foram as iniciativas de resgate de parques e praças da cidade, seja pelo estado, prefeitura e/ou iniciativa privada[3]. Sendo que, em algumas delas, os espaços públicos encontrados nos circuitos turísticos vêm paulatinamente abordando a temática do candomblé centrado nas diversas representações dos orixás, como: o Dique do Tororó (Figura 9); os Correios da Avenida Paulo VI (Figura 10); o Parque de Pituaçu (Figura 16); o Centro da Ancestralidade na Avenida Oceânica; no trecho do Rio Vermelho, o Largo de Santana; o Parque das Esculturas; a Casa de Iemanjá, no Rio Vermelho; a Sereia de Itapuã; e a Praça de Mãe Runhó, no Engenho Velho da Federação.

3 Nos anos de 1990, em Salvador, foram revitalizados, pelo Governo do Estado, via Programa de Áreas Degradadas de Salvador pela Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder), os seguintes espaços públicos da cidade: parques do Abaeté, Pituaçu, Costa Azul, das Esculturas, Jardim dos Namorados, Atlântico, Dique do Tororó e Jardim de Alá. Praças realizadas pela Prefeitura Municipal via Secretaria de Planejamento Urbano e Ambiental (Seplam): praças da Piedade, da Sé, Marechal Deodoro, Nossa Senhora da Luz, do Reggae, Arte, Cultura e Memória (ACM), Bahia Sol, Aflitos, Lapinha, Mirante do Bonfim, Campo Grande. Praças adotadas pelo Programa Municipal de Adoção de Praças, Áreas Verdes, Monumentos e Espaços Livres: praças da Inglaterra (Banco Excel), Marconi (Lebram), Aquários (Grupo Fator), Newton Rique (Iguatemi), Instituto Brasileiro para Investigação da Tuberculose (Fundação José Silveira), Mariquita (Bingo do Rio Vermelho), Amaluz (Loteamento Cidade Luz), Tarumã e São Vicente (Associação de Moradores do Caminho das Árvores), Campo da Pólvora (Tribunal de Justiça da Bahia), Avenida Antônio Carlos Magalhães e Parque da Cidade (Petrobras).

Figura 9 – Oxumaré em polietileno, de Tati Moreno, no Dique do Tororó

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 10 – Oxalá em chapa metálica, de Mário Cravo, nos Correios na Avenida Paulo VI

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 11 – Exu dos Ventos em chapa metálica, de Mário Cravo, no Parque de Pituaçu

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Os espaços públicos extrapolam em muito a capacidade do valor de exposição dos "orixás visíveis" dos museus. Não só por possuir intrinsecamente um raio de visibilidade maior pela sociedade, abrangendo o maior número de pessoas possíveis, mas também ao pertencer eminentemente à esfera da vivência, na qual o efeito do choque é interceptado pela consciência, faz-se

necessário à utilização de códigos de representação fáceis e rápidos de serem apreendidos, e consequentemente consumidos.

O próprio invólucro do "orixás visível" do museu, as formas dos emblemas e ferramentas sem conteúdo algum são substituídos por formas antropomórficas, monumentais, gigantescas, desprovidas de qualquer relação simbólica, ritual e espacial com o universo do candomblé, feitas dos mais diversos materiais, da madeira ao aço inox, viabilizados pela possibilidade da reprodução técnica, retirando qualquer vestígio da aura, tornando as coisas humanas, superando o caráter único dos fatos, e vestindo produtos mercadorias vendidas como arte com as mortalhas da aura usurpada da cultura nagô, provocando uma aurificação do fetiche mercadoria.

Nesse viés, os espaços públicos constituem a moldura e o palco dos "orixás visíveis", tornando-se um mero produto diferente e exótico do entretenimento, alimentando o processo vital da sociedade de massa. Sempre permeados de elementos formais e formas referências totalmente legíveis para o homem da sociedade de massa, atribuindo-lhe uma pseudo-identidade cultural por meio de um produto reconhecido e legitimado pelo Estado. Servem para matar ou passar o tempo, um tempo em que não estão libertados totalmente do processo vital, constitui-se num tempo de sobra da reprodução da vida, do terreno da necessidade, um tempo voltado para a diversão e o lazer. O espaço público torna-se mais um palco para o consumo fácil e rápido de objetos culturais, devorando-os.

Enquanto nos museus os "orixás visíveis" se transformam em meros arcabouços dos "orixás invisíveis", enquanto nos espaços públicos os "orixás visíveis" transformam-se pela reprodutibilidade técnica em simulacros inventados de orixás com formas humanas, em que a sociedade de massa consome a cultura, o diferente, a novidade e o exótico em seu tempo de sobra em forma de diversão e entretenimento, constituindo combustíveis e matérias fundamentais para a indústria do turismo e da cultura, as lojas representam a pilhagem e, ao mesmo tempo, uma etapa e ápice desse processo. As lojas transformam os "orixás invisíveis" literalmente em fetiche mercadoria, um mero produto industrializado, produzido em série, vestidos e maquiados com os apetrechos das divindades nagôs. Os "orixás visíveis", portanto, saem do Orum e convidam a sociedade de massa para o seu Xirê no Aiê do consumo.

As lojas com temáticas afro-brasileiras, vendendo os mais diversos produtos de roupas, colares, cartões-postais, miniaturas de orixás, *souvenirs* da

cultura nagô, espalhadas não só no Pelourinho, mas em todos os cantos da cidade (Figuras 17, 18 e 19), oferece ao turista com fome de consumo de cultura, ao observador distraído e ao baiano em busca de diversão um produto valorizado e legitimado pelo reconhecimento e pela proteção do Estado.

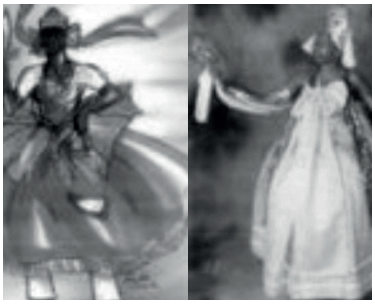
Figura 12 – Miniaturas de plástico, quadros, e *souvenirs* de orixás em uma loja do Pelourinho

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 13 – Miniaturas de plástico dos orixás em uma loja do pelourinho

Fonte: acervo pessoal dos autores.

Figura 14 – Cartões postais dos orixás Iansã e Oxum



Fonte: acervo pessoal dos autores

Assim, os "orixás visíveis" dos museus, dos espaços públicos, e amontoados nas lojas espalhadas em toda a cidade, estão inseridos e alimentam a "Era da cultura", definida por Otilia Arantes como a

> [...] idade em que a noção de cultura se expandiu a ponto de abarcar praticamente todas as dimensões da vida social. Não há experiência ou artefato que não se apresente investido de um significado cultural qualquer, que por isso mesmo passa por instância definidora de sua natureza. Tudo é passível de associações simbólicas, possui referências práticas e tradições locais – valores esquecidos e reativados por essa nova voga cultural, que parece querer a todo custo devolver aos cidadãos cada vez mais diminuídos nos seus direitos, materialmente aviltados e socialmente divididos, sua 'identidade', mediante o reconhecimento de suas diferenças (Arantes, 1998, p. 152).

A cultura passou a se transformar em um instrumento e tática indispensável de governabilidade e de reprodução do capitalismo de acumulação flexível. A cultura, na esfera do Estado, assumiu a forma de animação, virando fetiche, e, na esfera social, se torna um meio de aquisição de capital simbólico, de aquisição de *status quo*, como forma de diferenciação na massa por parte do homem hedonista pós-moderno, e de entretenimento para a própria sociedade de massa.

A cultura negra na Bahia, em suas diversas roupagens e organizações, nos blocos e afoxés afro-brasileiros, instituições e organizações, e em sua manifestação de resistência mais tradicional, o candomblé em suas diversas nações, logo passou a ser reconhecida, administrada e produzida de forma estereotipada e deturpada em diversos produtos culturais. Com isso, visando atender as necessidades de um mercado diverso e fragmentado, alimentando a democracia cultural, todas as manifestações e diferenças, criando a imagem de se viver num mundo ideal, da liberdade de expressão absoluta. Nessa lógica, se insere os tombamentos dos terreiros de candomblé da Bahia, colocando-os em pé de igualdade com os grandes monumentos do Estado, inserindo-os no *hall* do patrimônio cultural brasileiro a ser preservado a qualquer custo.

Os candomblés foram historicamente perseguidos e agora são reverenciados com pompa, tendo-os como os primeiros, os mais puros e legítimos representantes da cultura negra no Brasil, um produto genuíno da herança africana, inserindo-se como pontos obrigatórios dos circuitos turísticos da Bahia. São tombamentos que, num primeiro momento, eram restritos às principais e grandes casas de culto do estado da tradição Ketu – as chamadas

"casas matrizes" –, ou seja, os terreiros da Casa Branca, Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, e que posteriormente foram se estendendo aos demais terreiros de menor porte e incluindo as outras nações, como o Oxumaré e o Alaketu – nação Ketu –, e o Bate-Folha – nação Angola. E estão em andamento os tombamentos do Viva Deus – nação Ixejá –, o Ilê Asè Ode Oluami União Ossosi, Ilê Axé Maroketu – nação Ketu –, Bogum – nação Jêje –, Tumba Junçara – nação Angola – e o Ilê Omo Agboulá – dos Egum.

Além dos tombamentos, surgem como as novas estratégias de exposição e visibilidade da cultura negra as intervenções nos chamados "quilombos urbanos"[4], no Brasil, tendo como atividade piloto o projeto do Engenho Velho da Federação, que servirá de exemplo, modelo e referência para outros locais do país. A escolha do bairro e o levantamento dos terreiros ficou a cargo da Secretaria Municipal da Reparação (Semur) e da Secretaria Municipal de Habitação de Salvador. O projeto previa, no início, reformas do conjunto dos 13 terreiros locais das diversas nações – hoje chega a abranger 43 templos –, melhorias na área urbana no qual estão inseridos os terreiros – como a construção de escadas visando a melhora da acessibilidade do bairro –, contenções de encostas, e a revitalização da Praça Doné Runhó, com limpeza e reforma dos gradis com o objetivo de resgatar a importância que ela possui para o povo do candomblé do Engenho Velho da Federação. E tem como finalidade homenagear a uma das altas sacerdotisas do Terreiro do Bogum, uma das poucas casas da nação Jêje na cidade, e constituiu a única homenagem pública, em Salvador, a uma sacerdotisa das religiões de matrizes africanas.

O processo de exposição com a subsequente mercantilização da cultura negra via reconhecimento por meio dos tombamentos e delimitação dos quilombos urbanos. Assim como a criação de estruturas burocráticas do Estado – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e Semur – e seus subsequentes programas, ações e projetos, e a criação de diversas leis voltadas para a valorização da cultura negra no Brasil atinge uma configuração madura em assumir a palavra de ordem do sistema, "a diferença". A ideologia

4 "Quilombo urbano" está sendo definido como uma localidade que tem história de resistência da herança afro-brasileira e um sentido forte de territorialidade e de comunidade. Esse conceito foi construído a partir do Decreto Presidencial nº 4.887 de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos (Brasil, 2003).

do nagô-centrismo, no mundo da representação, tão importante para a indústria da cultura e do turismo por oferecer um produto "puro", genuinamente africano, porque a nação Ketu seria, em tese, o que teria menos misturas com outros povos, mantendo o seu culto e dogmas inalterados, como eram na África, não possui mais lugar na lógica do sistema baseado na novidade, na diversidade e no plural. Portanto, os "orixás visíveis" passarão a ter a companhia dos "inquices visíveis", "voduns visíveis", "cablocos visíveis" e dos "Egum visíveis", ou seja, uma verdadeira panaceia a democracia cultural, na qual todos terão o "direito" de existir e de se expressar, extremamente lucrativo para um sistema de acumulação de capital flexível baseado na exploração de bens culturais.

Todavia, existe um outro lado dessa moeda, outro conjunto de interesses, que geralmente fica do lado de fora dos discursos, e que são os principais agentes envolvidos, os terreiros de candomblé, o povo de santo da Bahia. Como o povo de santo se vê e se comporta frente à "Era da cultura"? Como se postam ao processo de mercantilização de suas tradições? Será que o candomblé foi totalmente cooptado e consequentemente subvertido e incorporado, por meio do aparato burocrático do Estado e seus poderes instituídos, na lógica de reprodução do sistema, notadamente via reconhecimento e tombamento de seus templos?

Durante a sua história, os povos africanos, os nagôs, sempre desenvolveram táticas e estratégias de sobrevivência cultural ao poder hegemônico da ordem estabelecida. No novo mundo, sempre conseguiram subverter e ludibriar o sistema utilizando os instrumentos e meios de dominação dos poderes instituídos em quatro momentos básicos: formação do candomblé; embranquecimento; reafricanização; e reconhecimento pelo Estado.

O primeiro período que acabou organizando e originando os terreiros de candomblés como um espaço para perpetuação de seus costumes por meio da ajuda mútua de escravos oriundos de cidades-estados nagôs entre si e até de outros povos, como os angolanos, os congoleses, os daomenianos etc., abrange toda a escravidão, notadamente o século XIX até a década de 1920. Escravos, na Bahia, tiveram que usar as instituições existentes na época permitidas e gerenciadas pelo Estado para se organizarem, como as irmandades e confrarias, com o objetivo de cuidar dos seus membros e seus parentes velhos, crianças e doentes. Conseguiam juntar dinheiro para realizar alforrias de seus integrantes, às vezes conseguiam até alforriar famílias inteiras, proteger seus membros frente à justiça, e possuir um instrumento legal que pudesse

interagir com a Igreja e o Estado. Conseguiram manter um intercâmbio com a África mandando periodicamente alguns de seus membros para a terra natal para trazer objetos e produtos necessários para a manutenção de suas tradições, constituíam um espaço dentro do sistema em que podiam, a duras penas, dar continuidade às suas tradições, sejam elas sacras ou profanas.

O período de embranquecimento é o segundo momento pelo qual passaram os terreiros de candomblé e vai da década de 1920 até meados dos anos 1970. Os terreiros tiveram que novamente criar estratégias de resistência, mas, dessa vez, à perseguição voraz da polícia, da Igreja e da sociedade hegemônica. Para tanto, tiveram que se deslocar cada vez mais para a periferia da cidade, primeiro para onde houvesse matas, rios, fontes, todos os pré-requisitos básicos para o funcionamento de suas atividades litúrgicas; e segundo para que não pudessem ser cotidianamente vistos, sempre abrigados em construções e arquiteturas singelas, com formas de moradias muito longe de um templo vernacular africano, como tática para passarem desapercebidos, meras casinholas pobres espalhados no mato, tendo suas atividades litúrgicas geralmente realizadas à noite, dificultando a sua visibilidade. Inventaram um "pseudo-sincretismo" com os santos católicos, espalharam imagens de santos por todos os lugares do terreiro, frequentavam as missas e participavam do calendário das festas católicas utilizando aquele espaço e tempo para cultuar seus verdadeiros deuses com a máscara e roupas dos santos da Igreja. E criaram cargos honoríficos dos Ogãs, os protetores, que sempre eram preenchidos por políticos, artistas, pesquisadores e intelectuais com grande notoriedade, poder e influência no aparelho burocrático do Estado e na mídia. Além de servirem de esconderijo para perseguidos e procurados políticos durante a ditadura de Vargas e na ditadura militar dos anos de 1960 a 1980.

O período da reafricanização é o terceiro momento do candomblé, que começa em meados dos anos 1970 e chega aos anos 2000, os terreiros criaram órgãos e eventos de intercâmbio e fortalecimento. Assim, foi criado a Federação Nacional e Baiana de Culto Afro-Brasileiro (Fenacab e Febacab), a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (Secneb), Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira (Intercab). Concretizaram as três edições das Conferências Mundiais da Tradição Orixás e Cultura realizadas em Ilê Ifê, Salvador e New York. Várias ialorixás e babalorixás voltaram à Nigéria e ao

Benim para restabelecer os laços e contatos com suas terras natais, construir uma cooperação África e Bahia, e buscar purificar e rejuvenescer as raízes, a língua, os rituais, ou seja, todos os dogmas religiosos do candomblé em sua origem, na sua manjedoura. E serviram de berço para o surgimento dos inúmeros blocos e afoxés afro-brasileiros como mais um braço político de luta pelo reconhecimento e contra a discriminação, utilizando agora uma festa profana num espaço de grande visibilidade nacional, como é o carnaval.

E o momento atual, paradoxal na trajetória histórica dos terreiros de candomblé na Bahia, que começa nos anos 2000 e chega aos nossos dias, fundamentam-se no reconhecimento da cultura negra, dos terreiros de candomblé, por parte do Estado, e seus desdobramentos proveitosos para a indústria do turismo, da cultura e do entretenimento. Todavia, tanto o tombamento quanto o reconhecimento dos quilombos urbanos constituem instrumentos legais do aparato burocrático do Estado, encontrados e utilizado pelo povo de santo para sobreviver tanto fisicamente quanto socialmente, e tirar proveito da própria "Era da cultura".

Os tombamentos constituem um instrumento legal de proteção do espaço físico dos terreiros muito mais eficazes do que as contidas nas legislações ambientais municipais, muito frágeis em disputas judiciárias de posse de terra, pois passam a ser um bem a ser protegido e conservado pelos governos federais ou estaduais. O tombamento passa a ser uma tática fundamental de defesa de seus territórios, pois, com o crescimento urbano desordenado, com o aumento das invasões de terra e ocupações informais na cidade a partir dos anos de 1970, as áreas da mata dos terreiros passaram a ser visadas e ameaçadas. Sendo a mata importante em virtude da presença de ervas e árvores sagradas, riachos, bicas e fontes, assim como há a necessidade de privacidade de alguns rituais fechados ao povo de santo, que são fundamentais para as atividades litúrgicas. Ocorrendo, em função desse processo, inúmeros conflitos com as invasões que começaram a acontecer de forma paulatina e constante.

Sendo um bem em que o Estado tem a responsabilidade de conservar, o povo de santo retira em grande parte o ônus financeiro pesado de manutenção e reforma das edificações e do espaço do terreiro. Assim como a realização de novas construções, sejam os templos dos orixás, os assentos, o barracão, a casa principal – Ilê Axé –, até as edificações do povo de santo que moram dentro do terreiro e das casas que servem de hospedagem para os integrantes da comunidade que voltam periodicamente para o terreiro para cumprir suas obrigações na casa.

Conseguem, via o tombamento, de forma direta ou indireta, agregar atividades e edificações de funções sociais necessárias para a comunidade e manutenção de suas tradições – que historicamente sempre desempenharam –, como: escolas primárias, creches, postos de saúde, cursos profissionalizantes, cursos de língua iorubá – necessário para o povo de santo –, memoriais, museus, atividades culturais – como grupos de dança e teatro tanto para crianças e adolescentes quanto para a terceira idade, sempre abordando as temáticas da cultura negra. Conseguem financiamento para os custos das atividades litúrgicas, para a realização de congressos e eventos de intercâmbio entre as casas, as nações e a África. Como conseguem, também, recursos e apoio para a manutenção das pequenas casas e apoio legal para a posse fundiária dos terrenos onde essas casas se encontram.

Utilizam o tombamento também para obter, com isso, prestígio e proteção. Todos os meios de comunicação geram notícias sobre a sua importância, viabilizando e fortalecendo seus órgãos e instituições, como forma de divulgar a religião e derrubar preconceitos. Como uma tática de colocar-se em pé de igualdade com as demais religiões, principalmente com a religião católica, deixando de ser uma religião subalterna, de ser vista como crendice, deixando de ver a si mesma como uma religião de escravo, lutando contra o folclore e a profanação da religião por parte das religiões evangélicas e pentecostais, que exercem grande pressão.

Subvertem, inclusive, a própria lógica, conteúdo, sentido e processo legal dos tombamentos, adequando e o subjugando para a sua realidade cultural e dinâmica interna de funcionamento. Pois a legislação de tombamento em vigor é clara e extremamente rigorosa ao afirmar que nada pode ser retirado e acrescentado, nenhuma restauração e modificação, nem mesmo uma mera pintura pode ser feita sem o acompanhamento dos órgãos competentes do patrimônio. Todavia, constitui-se uma ideia fora do lugar, uma legislação de uma cultura transposta a outra, que é inadequada a uma realidade adversa a sua, que consequentemente é subjugada aos interesses e normas dos terreiros de candomblé. Assim, fontes, bicas, aposentos, e até casas de orixás e assentos, são destruídos e construídos, árvores sagradas são plantadas à revelia dos técnicos, que não são autorizados a vistoriar certos espaços e edificações, ou mesmo fiscalizar algumas obras em locais sagrados e sem acesso para não iniciados. Logo, o órgão competente não possui poder decisório

sobre os rumos internos desse bem tombado. O que vale é a ideia de conservação do próprio povo de santo, centrada em sua cultura, baseada em constantes transformações, sempre mantendo as relações espaciais, mitológicas e simbólicas como centrais de uma cultura dinâmica e viva, que sempre soube muito bem se preservar nos meios e tempos mais adversos.

Em relação à indústria cultural e turística, que foca cada vez mais no candomblé, são muito "bem-vindos", porque essa lógica também é subvertida e utilizada em proveito da casa. O acesso ao interior das edificações e lugares sagrados, seja de cômodos ou da mata, continua sendo proibido. Inclusive com a fiscalização, monitoramento e acompanhamento por parte dos filhos de santo de pessoas fora da comunidade que vão eventualmente conhecer, ou de levas de turistas ávidos pelo exótico, assim como os rituais semipúblicos e secretos são totalmente inacessíveis para os turistas, e durante as cerimônias públicas é mantida uma certa distância necessária para não atrapalhar o culto. Alguns terreiros constroem estruturas que possibilitam uma visão panorâmica do ritual com o objetivo de retirar o turista de um campo de visão mais propício, muito próximo das divindades, atrapalhando o culto, pois o olhar não preparado carrega consigo, nesse universo, cargas prejudiciais às divindades.

Sem falar que alguns criam, inclusive, os "candomblés de faz de conta", do fuxico, do é que não é. Um candomblé de fantasia para os curiosos e os turistas verem, em um outro dia ou horário, afastando-os dos verdadeiros rituais e atividades litúrgicas – conservando a dimensão do sagrado para a comunidade. Uma subversão que tem como objetivo conquistar cada vez mais o seu espaço, e também obter outras fontes de renda para sua comunidade, como forma de democratizar os loros da mercantilização da cultura, com a venda de artesanato, roupas, livros, comidas, serviços espirituais etc. Ou seja, ter um retorno direto da mercantilização da cultura que o sistema impõe.

Portanto, a "Era da cultura" serve tanto a alimentação do sistema capitalista contemporâneo e ao Estado local quanto aos interesses e necessidades do povo de santo. Sendo que estes conseguem estabelecer um limite à penetração da dinâmica do sistema, pois possuem grande sabedoria, consciência e instintos para perceber qualquer ameaça a sua sobrevivência. São grandes mestres na arte de ludibriar, enganar e fingir para com os seus algozes e exploradores. São capazes de subverter toda a lógica, os instrumentos, estratégias, táticas e meios de dominação do sistema, para a sua conservação,

cooperação e sobrevivência. Tiveram que criar diversos mecanismos de proteção por sua eterna posição histórica de subjugados, e continuam nessa posição, mas agora é muito mais perigosa, porque ela se dá de forma velada e sutil por intermédio das políticas culturais, apesar de todas as concessões cedidas e dos direitos e benefícios conquistados. Utilizam até os próprios "orixás visíveis" e tudo o que representam para proteger, esconder, cultivar e cuidar de suas verdadeiras divindades, os "orixás invisíveis", lutando e resistindo das mais diversas maneiras para mantê-los em seus lugares, na esfera da experiência, no campo da tradição, como pertences eternos do mundo, sempre intocáveis, inacessíveis e inatingíveis em seus altares sagrados da cultura.

Referências

ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Edusp, 1998.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACELAR, Jeferson Afonso. *Etnicidade*: ser negro em Salvador. Salvador: Ianamá, 1989.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRASIL. Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003. Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 160, n. 227, p. 4-5, 21 nov. 2003.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de nação nos candomblés da Bahia*. Salvador: UFBA, 1976.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

SANTOS, Juana Eilbein dos (org.). *Ancestralidade Africana no Brasil*: Mestre Didi 80 anos. Salvador: SECNEB, 1997.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nàgôs e a morte*: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benim e a Baía de Todos-os-Santos*: dos século XVII ao XIX. 3. ed. São Paulo: Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre. *Orixás*: deuses iorubás na Africa e no novo mundo. São Paulo: Corrupio, 2002.

A ARTE COMO TESTEMUNHO

capítulo 8

Elyane Lins

À Ivana Chastnet
(In memoriam)

[...] com usura uma linha cresce turva
com usura não há clara demarcação
e homem algum encontra sua casa

(*Usura*, Ezra Pound, 1987, p. 187).

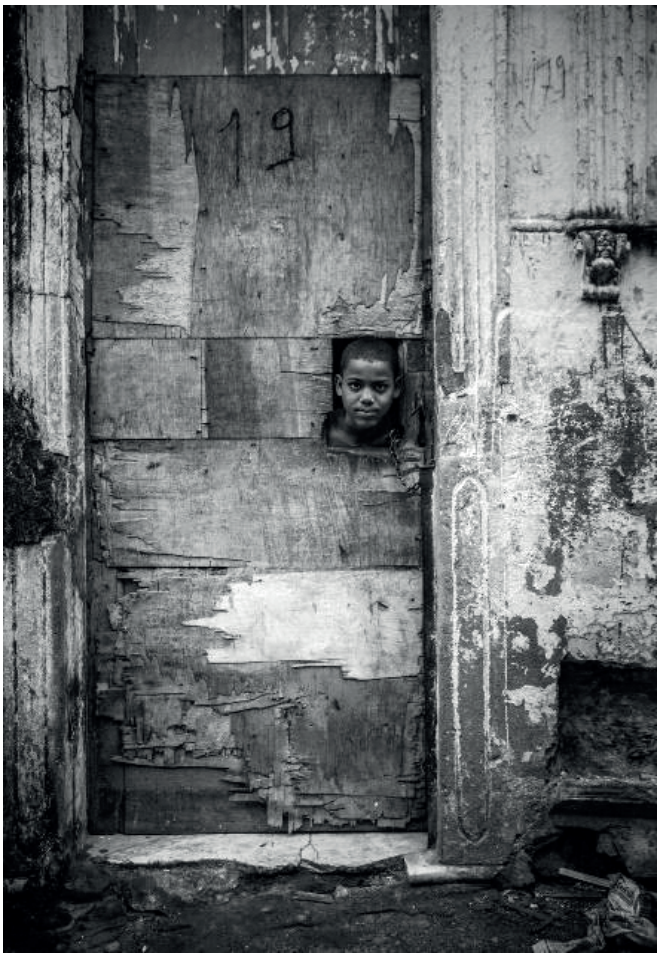
Há artistas que delineiam o "estilo" de sua época e cidade, dado que cada uma delas tem sua história, morfologia, costumes e mitos particulares, e é cenário de atividades poéticas, artísticas, econômicas e políticas. Em cada época se destacam artistas que são capazes de interpretar suas culturas e dotar de sentido, com suas obras, a vida da e na cidade. Há artistas cujas obras são testemunhos, reflexo ou resultado de vivências e experiências singulares na cidade e, antes de serem representadas artisticamente, podem ser consideradas inauditas, inenarráveis socialmente.

Há artistas que se consideram "um sobrevivente" ao escolherem testemunhar como agem nas situações de violência por parte das forças de repressão policial do Estado, que invadem áreas urbanas de moradias – de modo predominante, de população negra e parda – onde os direitos humanos e as leis de proteção ao cidadão existem, mas não vigem. Essa transversalidade entre arte, história e ética que questões formulam? E ainda explicar por que elas devem ser formuladas, não para essa ou aquela pessoa, mas para todos dotados da cultura de seu entorno.

Há artistas cujas obras tratam da questão da manipulação econômica do objeto artístico, no que diz respeito à sua circulação e consumo como signo-mercadoria. Há aqueles que, tornando-se mais do que um "criador de obras de arte", mas de mercadorias, não se dirigem a um espectador de mensagens como sendo um contemplador passivo da arte, mas como aqueles que o fazem os consumidores de espetáculos descartáveis.

Há artistas que, a partir de acontecimentos como as intervenções violentas das forças do Estado em áreas, lugares, bairros e ruas que passam por processos de expulsão de seus moradores – repetidas cotidianamente em todo o Brasil –, as registra como testemunha com suas obras, que trabalham justapondo fotografia e *performance*, e colaboram para a criação de *blogs* e/ou outras mídias digitais que permitem dar visibilidade a esses processos. Com suas obras, tornam visíveis situações e acontecimentos que os habitantes da cidade teriam conhecimento apenas pelos *mass media* tradicionais, privados e oligárquicos, que contam as "estórias" segundo os interesses de seu grupo.

Figura 1 – Criança moradora a ser expulsa da Ladeira da Preguiça[1]



Fonte: Antonello Veneri.

Assim, desde a etimologia latina, os termos "testemunho" e/ou "testemunha" podem ser entendidos de dois modos, a saber: *testis*, de *tertius*, que é o terceiro, ou seja, aquele que não está envolvido, podendo testemunhar de modo objetivo; e *testis*, de *superstes*, que é o sobrevivente, aquele que participou dos acontecimentos de modo que se envolveu tão profundamente que sua objetividade pode ser questionada. Essa ambiguidade tornou-se um

1 As Figuras 1, 2 e 4 não estão mais disponíveis *on-line*.

dilema em vários campos sociais, que tratam o tema o considerando como uma longa tradição religiosa e jurídica.

Testemunha, de modo geral, é uma pessoa que atesta um fato que ela teve, diretamente, conhecimento, ou que descreve um objeto que ela própria percebeu; ou prova ou marca um fato não só de declarações, mas também, nesse caso, por meio das fotografias como evidências que provam o fato como uma realidade. Como posição discursiva, dependeria não só do lugar e da modalidade de sua enunciação, mas também da efetividade de sua transmissão.

Em outra acepção pode ser considerada também como uma memória. Um dos significados mais antigos dos termos é saber, conhecimento, transposto para aquele que é testemunha de um fato que o assiste e, por consequência, tem dela um conhecimento direto, tendo nessas fotografias um testemunho de sentido humanista e ético. A partir dessas obras, aqui reproduzidas, pode-se criar ações políticas que permitam construir discursos e denúncias públicas e jurídicas de proteção dos seus moradores.

Para o artista que compreende esse atual estado das coisas e se propõe a ser uma testemunha, a partir da memória e da rememoração, esse modo de nos relembrar o que aconteceu e realizar um trabalho de perda e luto faz surgir a necessidade de refletir sobre uma ética das artes e leituras. Uma reflexão sobre o passado histórico do Brasil, dada as suas influências sobre o presente, para além dos fatos ocorridos, faz-nos pensar sobre suas relações e efeitos sobre o direito, a ética, a filosofia e as artes contemporâneas.

A arte como testemunho mostra ao público a importância das interpretações das "imagens-símbolos", assim como faz com os próprios documentos escritos, fontes históricas, e a mesma importância deve ter essa leitura pública para o conhecimento dos habitantes das cidades. Ao entrarmos nesse campo, sabemos, antecipadamente, das dificuldades de se interpretar suas obras de um ponto vista não apenas artístico, estético, histórico, mas como testemunhos do presente, um alerta para o futuro, como posição discursiva cuja modalidade da enunciação permite a efetividade de sua transmissão.

O artista e o historiador

O termo "história" raramente tem uma extensão tão ampla como o conjunto não apenas de tudo o que acontece no mundo, com exceção de fatos

particulares, designa então o passado humano e o conhecimento desse passado. Temos dois sentidos diferentes: há a história real, que é o que se chama fatos consumados; e o passado tal como "foi", ou seja, a história dos homens e a história como disciplina. Surgem então perguntas sobre a história: tem um sentido? É real? Que sentido poderia ter? Pensemos assim para cada uma delas na Ladeira da Preguiça, além dos problemas dos moradores, o lugar é considerado pleno de significado histórico. Como disse um filósofo: "[...] ter um sentido histórico significa isto: pensar expressamente no horizonte histórico que é coextensivo com a vida que vivemos e que temos vivido" (Gadamer, 1993, p. 43).

Assim como o historiador, o fotógrafo experiencia em um mundo material como esse, mas, nos inícios de suas investigações, não encontra um lugar apenas de objetos físicos, senão um "mundo" de símbolos, no qual deve aprender a lê-lo, pois todo fato histórico, por muito simples que pareça, não se determina, e compreende mais que uma análise prévia de símbolos. Nesse sentido, não são coisas ou acontecimentos, senão monumentos, edifícios, ruínas e documentos que constituem os objetos primeiros e imediatos de nosso conhecimento objetivo, detectando nelas uma qualidade nova e uma nova profundidade, dado que conecta o presente com o passado.

Assim, a consciência histórica reflexiona sobre a herança do passado – no caso desse registro fotográfico, as pessoas e suas moradias se localizam em um determinado lugar cobiçado pela usura e pela especulação imobiliária –, mesmo sendo parte da poligonal do centro tradicional no limite do Centro Histórico. Por isso, necessita compreender e julgar o significado e o valor relativo que possuem, realizando, assim, o que se chama de "interpretação", ou seja, quando o significado de um texto, de uma imagem, de qualquer obra de arte, e até de uma cidade, ou parte dela, não se compreende em um primeiro momento.

Uma interpretação é então necessária; em outros termos, é preciso uma reflexão explícita sobre seus respectivos significados, sendo o primeiro pressuposto o caráter "estranho" daquilo que deveria ser compreendido, aquilo que é evidente e que nos concerne pela simples presença não reclama nenhuma interpretação. Mas, é preciso começar por uma reflexão do intérprete sobre as suas ideias preconcebidas, que resultam da situação em que ele se encontra para poder legitimá-las, quer dizer, perguntar-se por sua origem e valor. Apreender "algo que me é dito ou visto" não é, todavia, "aprová-los" e está sempre

subentendido, quando cada um de nós adquire esses conhecimentos sem que isso comprometa ou mude, necessariamente, as próprias opiniões e posições.

No entanto, com o passar do tempo e, consequentemente, com as mudanças nos modos de vivenciarmos a cidade, com esse tipo específico de violência urbana, ocorreu o alargamento da interpretação literal – pelas artes do significado de lugar que talvez possamos denominar e suas múltiplas expansões em termos conceituais e de localização. Abordam atualmente, também, questões sociais, ou são inspiradas por elas apesar das diferenças de suas origens, de modo que envolvem a participação de grupos para a conceituação e reflexão da obra, fortalecendo a capacidade de inserção na organização sociopolítica da vida nas grandes cidades contemporâneas. A condição do que é visível é característica daquilo que está disponível à percepção, que não é apenas olhar, é poder pensar as relações mais complexas que criarão outras relações com os elementos que se pretende conhecer e dialogar, mas que não estão à simples vista.

Para cada pessoa ou grupo os olhares não possuem o mesmo repertório para a compreensão desses processos e tensões, torna-se vital deslocarmos nossa atenção para o próprio aparato legal do Estado e do poder econômico-político, como aquele que procura gerir os processos de expulsão e determinar, portanto, o que pode ou não ser visto e assim impor um ponto de vista sobre uma comunidade e organizar os dispositivos tecno-simbólicos que servirão a essa manutenção e manipulação.

Storytelling

A comunicação dos grupos de poder econômico e político dominantes é constantemente utilizada para a construção de imaginários e mentiras sofisticadas, o uso do *storytelling* é mais eficaz do que a propaganda porque, aparentemente, não pretende modificar as convicções das pessoas, mas procura fazê-las partícipes de uma história apaixonante, de uma grande narrativa novelesca. Se dirige às emoções e à credibilidade da opinião pública, pois o importante já não é o debate de ideias senão a regulação das emoções. Essa "arte" de contar histórias com um fim comercial, político, moral ou religioso é uma "arte perigosa" nas mãos dos operadores e detentores dos valores monetários – muitos fictícios – do capitalismo e se converteu em uma "arma" de comunicação avassaladora (Salmon, 2019).

Uma cidade dividida

Há uma diferença evidente entre um espaço e um lugar. O lugar é vivido, há um sentimento de pertencimento; na teoria arquitetônica, há aqueles que entendem que o lugar é mais do que uma localização e espaço geométrico, ele é a concreta manifestação do habitar humano ao dar sentido e significado, sendo vinculado à própria existência, uma vez que ele é dotado de valor pelo seu habitante por meio da intersecção de três "mundos", ou atributos: os espaciais, os ambientais e os humanos (Norberg-Schulz, 1975). Essas estruturas são delimitadas, mas imperceptíveis para os visitantes e os turistas, porém, respeitadas por seus habitantes, que as consideram necessárias como modo de resistir às diferentes relações de poder que os atravessam cotidianamente e são próprias de comunidades mais precárias que buscam operar processos de reconhecimentos e soluções de conflitos.

As expulsões e as reintegrações de posses são os modos de violência realizadas pela polícia militar, cumprindo a ação do judiciário, que "jogam na rua" milhares de pessoas, num país de enorme déficit habitacional, para "devolver", na grande maioria dos casos, àqueles que possuem muitas posses e muitas moradias, sem dar-lhe sua função social. Assim, essa violência é exercida por ações consideradas como forças legítimas nos lugares entendidos como "enclaves", ou seja, situados entre áreas de alto padrão construtivo e de tipologia socioespacial superior, realizando um "estado de exceção", ou seja, a suspensão das leis que garantem os direitos humanos e cidadãos, a preservação e o respeito, e a mais elementar das leis sobre a dignidade humana, não sendo um evento único, mas um modelo permanentemente válido e repetido.

As paisagens marítimas

A hipervalorizarão das paisagens marítimas do Oceano Atlântico e as da Baía de Todos-os-Santos são uma das razões da cobiça e das expulsões dos moradores. Avaliadas com alto valor paisagístico, nas áreas que já são avaliadas como "áreas nobres", é onde vem sendo construídos edifícios, apesar das legislações e restrições urbanísticas e/ou patrimoniais; para relembrar

a mansão Wildberger[2], o construído La Vista[3], o Undae Ocean[4], que está em construção – pela construtora considerada como uma das responsáveis por destruir a praia de Boa Viagem, em Recife –, todos de frente para o mar, ou o La Vue[5] – não construído –, mas se pode perceber que cada vez mais os nomes dos edifícios se referem ao mar, substituindo o antigo prenome de "mansão" dos edifícios que vinham da época escravagista.

Os edifícios que estão próximos à antigas comunidades pobres sofrem forte pressão para suas remoções, como a Vila Brandão[6] – "enclave" no Corredor da Vitória, uma das áreas consideradas das mais nobres e de maior valor do m²; o Alto da Sereia[7], em Ondina, outro bairro considerado nobre; e o bairro 2 de Julho[8], com lugares com ampla vista para a Baía de Todos-os-Santos, cuja comunidade a ser expulsa é a Gamboa de Baixo[9], dentre muitos outros lugares.

Um dos métodos para conseguir esse conhecimento não disponível nem em livros nem nos *mass media* de Salvador são as "caminhadas-reflexivas", que, apesar dos obstáculos das ruas e avenidas, ainda são possíveis. Algumas metrópoles brasileiras construíram grandes obstáculos físicos, quase impossíveis, não mais permitindo descobrir seus lugares. Em Salvador, essa atividade vem se convertendo, fisicamente, em impossível, e são vários os motivos: as largas vias urbanas, os viadutos apenas para os automóveis e sem ciclovia, os muros entre os quais passam o metrô e o *Bus Rapid Transit* (BRT), seja municipal ou estadual – irão resolver os problemas de mobilidade, porém, desmataram as árvores centenárias dos canteiros centrais –, a falta de calçadas adequadas para os pedestres, além dos riscos de atropelamento e a poluição do ar e auditiva.

2 Ver em: https://lrvimoveis.com.br/mansao-wildberger/.

3 Ver em: http://www.lavista.com.br.

4 Ver em: https://lrvimoveis.com.br/undae-ocean/.

5 Ver em: https://lrvimoveis.com.br/la-vue-4-quartos-e-apartamento-cobertura-na-barra/.

6 Ver em: https://www.instagram.com/vilabrandao/.

7 Ver em: https://pt-br.facebook.com/altodasereia/.

8 Ver em: Movimento nosso bairro é 2 de julho – MNBE2J ([2015]). Link disponível na referência.

9 Onde há seis meses foram mortos, por policiais, sem motivos "identificados", três jovens moradores.

Ao se analisar com um pouco de discernimento, pode-se levantar uma hipótese fácil de comprovar: os obstáculos físicos construídos pelos poderes públicos, cujo discurso é a melhora da mobilidade urbana, são também barreiras físicas para o pedestre e, simultaneamente, separaram espacialmente, em inúmeros casos, os ricos dos pobres, em uma cidade onde o tema predominante é, obsessivamente, o medo e a insegurança. Eis uma das justificativas para as construções dos condomínios privados, os altos muros, e as "micropólis", as ilhas urbanas, semiurbanas e seus micro interesses.

A desafricanização dos espaços urbanos

Como consequência do modelo de economia política imposto por meio de estruturas e diversos dispositivos jurídicos, pode-se analisar um conjunto de comunidades, grupos étnicos ou de gênero, que, por intermédio de diferentes conjunturas históricas, foram não apenas perseguidos, mas também invisibilizados por outros processos de exclusão social, dificuldades de mobilidade urbana e habitação em áreas periféricas.

Figura 2 – Artesão da Ladeira da Montanha

Fonte: Antonello Veneri.

Enquanto o trabalho doméstico e o trabalho artesanal foram o refúgio dos trabalhadores negros, sobretudo para as mulheres e os homens que realizavam trabalhos braçais fora da indústria, seguindo os modelos urbanísticos europeus que expulsaram os pobres do centro da cidade para dar início às suas respectivas "modernizações", a população negra foi obrigada a deixar a região central após a aprovação de decretos e outras leis do Estado brasileiro. Nos primeiros anos da Primeira República, à medida que conceitos como "pátria", "progresso" e "civilização" passaram a ser símbolos linguísticos constantes nos discursos de políticos, militares e intelectuais, crescia, simultaneamente, o empenho destes no processo de desafricanização dos espaços urbanos de Salvador e de outras cidades. Somada às ideias higienistas, havia ações eugenistas disfarçadas de ciência.

Figura 3 – Moradora da Ladeira da Preguiça

Fonte: Antonello Veneri ([2015]).

As obras do artista Antonello Veneri, cujas intenções parecem querer aliar arte, testemunho, memória e política, interpretando-as como um modo de dar um testemunho e registrar, para a nossa memória, acontecimentos que enfrentam e contradizem o discurso oficial do grupo que ocupa os mais altos níveis do poder executivo, parte do aparato judicial e repressivo e das mídias. Nos filiamos às suas posições e, nesse sentido, colocamos em questão a posição modernista da autonomia da arte, quando fazemos o uso de conceitos de outros campos sociais aliados a essas produções artísticas.

Nas pessoas fotografadas, habitantes de uma sociedade violenta para negros e pobres, a arte como testemunho tem, dentre outras várias funções, a função de tornar público e articular essas imagens a mensagens de texto das associações de moradores, pesquisadores do campo do urbanismo e membros da sociedade em geral que se opõem a esse modo de violência. Para esses corpos, os *bios* – termo de origem grega que se refere à vida biológica em contraste com a vida política –, não é permitido usar as leis para proteção. E, nesse momento, nas circunstâncias históricas que vivemos, o

que deveria estar no centro das nossas preocupações e interrogações? De que modo esses conflitos e a violência podem ser controlados e desmontados tal como estão sendo exercidos? E como lidar com a tensão entre a visibilidade e a invisibilidade da população afrodescendente, a destruição de seus lugares de moradia, suas "vidas nuas" e suas memórias? E as leis que, embora existentes, não são aplicadas para sustentar uma verdadeira democracia?

Os artistas

Os artistas que focam sua atenção em áreas ou bairros em conflito, particularmente aqueles que estão passando por um processo de desafricanização – entendido não como aculturação ou absorção dos valores dos colonizadores, mas como a expulsão dos habitantes devido à sua etnia negra ou parda, suas vulnerabilidades sociais e carências econômicas e materiais –, estão contribuindo para uma reflexão crítica sobre como essas práticas afetam a identidade e a resistência dessas comunidades. É importante considerar como a atuação desses artistas pode evidenciar e contestar a marginalização e a exclusão desses grupos em seus próprios territórios.

Expulsar os moradores dessas áreas com violência policial, a denominada "força legal", para assim poder atender aos grupos financeiros imobiliários que compram imóveis – ou ruas inteiras – é uma estratégia que predomina para torná-los vazios, como "bens de raízes". Como hipótese, pode-se pensar que são especuladores cujas origens nada se sabe publicamente, mas muitos deles sabemos os nomes e sobrenomes. Para não investirem em outras atividades, que comportam riscos ou são ilegais, entendem a cidade como uma mercadoria e investem e se apropriam de suas áreas acumulando um patrimônio imobiliário que, nessa minuciosa estratégia de especulação, trata-se de esperar a "valorização do vazio", tendo a Prefeitura Municipal como parceira, que lança planos de reabilitação e, por consequência, valoriza, exponencialmente, o contorno demarcado, como os citados anteriormente, e cada um dos imóveis. Mas, é necessário que nomeemos seus agentes e especuladores, públicos e privados, e essa é uma lacuna que não se realiza, mas por quê? Porque a sociedade não pode permitir esse acobertamento, mesmo em uma democracia sempre ameaçada.

As fotografias que registram o que vem ocorrendo na Ladeira da Preguiça tem um foco – olhar específico – para situações de riscos, e como público que somos, podemos interpretar que a esse tipo de arte interessa intervir nas linguagens cotidianas e ideologias vigentes do exercício do poder conferido por uma autoridade institucional e subvertê-lo, mas como um testemunho para a memória histórica coletiva.

As "autoridades legais" soteropolitanas, por meio de legislações e violência, podem, e puderam, cada vez mais controlar lugares e espaços da cidade – que desde a escravidão contiveram as organizações de matrizes africanas, sejam religiosas e/ou musicais, por lembrarem os tempos coloniais, que, em determinados espaços urbanos, se concentravam os negros de ganho, e os mendigos que ali permaneciam –, e destruí-los com o esvaziamento de suas peças sagradas, cuja principal intenção era desfazer-se "das chagas do passado colonial". Há, nesse aspecto, uma diferença de outros estados brasileiros que tiveram como estratégia "embranquecer". Em Salvador, dado o percentual predominantemente superior da população afrodescendente, ao contrário de embranquecer, o que se procurou fazer desde então é controlar a africanização, no sentido de controlar a localização de suas moradias e terreiros em "áreas nobres" e turísticas, ou proximidades, que estão sendo projetadas para sê-las.

Figura 4 – Obra sobre as expulsões na Ladeira da Preguiça

Fonte: Antonello Veneri.

Na obra da Figura 4, a pergunta seria "isso é um despejo?". Nesse caso, além de reapresentar um despejo, é uma denúncia com uma mensagem que utiliza meios do campo expandido da arte, utilizando os mesmos objetos domésticos dos moradores que foram expulsos, tornando-se pessoas em situação de rua em muitas ocasiões, pois esse processo ainda atinge mais casas do entorno. Não sendo pela falta de legislação, considerando a vigência do Estatuto da Cidade (2001), presente na Constituição Federal, a conquista dos movimentos sociais por moradia vem em forma de lei. Nesse sentido, as linguagens do discurso oral, escrito, pintado, fotografado e/ou performativo envolvem, necessariamente, uma relação com os poderes institucionais e não institucionais e, simultaneamente, com os acordos privados, dada a regulação vigente no município, e que consta entre as atribuições do prefeito – a boa administração e o respeito aos direitos cidadãos, que competem ao município garantir.

É obrigatório que as administrações públicas funcionem com o máximo de transparência e cada cargo, com sua respectiva atribuição, deve manter as

obrigações visando sempre o bem-estar comum. Não sendo assim, pergunta-se: por que nada ocorre diante desse descumprimento e do descaso do executivo? Por que as leis existem, mas não vigem? Será porque vivemos em um permanente "estado de exceção"? (Agamben, 2014).

Nesse caso, e em muitos outros casos, aqueles que habitam há décadas em um lugar não podem mais permanecer nas proximidades de um projeto arquitetônico e urbanístico "VIP", ou "AAA", como divulgado nos jornais locais e nas peças publicitárias dos novos empreendimentos de luxo de moradias de verão. Consequências? Muitas. Um dos exemplos a serem citados, dentre tantos, é a denúncia feita em 2017 pelo "Projeto Axé"[10] ao Ministério Público da Bahia (MPBA): cerca de 20 mil pessoas viviam nas ruas de Salvador em absoluta situação de vulnerabilidade social e expostos a todos os tipos de violências, das físicas às psicológicas, dada a degradação das condições de vida nas cidades brasileiras, particularmente, a partir de 2016 com o golpe político (Miranda, 2017).

Os habitantes de Salvador precisam reconhecer as mudanças que vêm ocorrendo na cidade em que vivem para protegê-la da destruição ou da demolição causada por grupos de investimentos imobiliários. É crucial que, ao enfrentar esses desafios, eles consigam não apenas habitar seus lares individualmente, mas também se sentir parte integrante da cidade como um todo. No entanto, essa sensação de pertencimento pode ser ilusória, uma vez que a cidade corre o risco de se perder nos grandes centros comerciais – simulacros de uma malha urbana composta por ruas internas, fechadas e seletivas.

Esse novo modo de distração massiva que as engrenagens industriais e os poderes oligárquicos utilizam para vender suas mensagens construindo imagens da atualidade é a narração oficial como uma maneira de dissimular, convencer e mobilizar a opinião pública, e há anos que a "arte" de contar histórias ou narrar, oficialmente, se converteu na "arte" de manipular – *storytellings*.

Não apenas os habitantes necessitam reconhecer o que mudou, mas também os arquitetos e urbanistas, ao exercerem sua profissão, precisam identificar e compreender o que vem ocorrendo na cidade onde vivem.

Os projetos arquitetônicos e urbanísticos lançados pelos poderes públicos são indistintos da especulação que objetivam "requalificar", "revitalizar",

10 Ver em: http://www.projetoaxe.org/brasil.

"humanizar" – como se não houvesse humanos ali habitando – as áreas com paisagens marítimas naturais únicas e de grande beleza, como é o caso da Ladeira da Preguiça.

Figura 5 – Expulso de sua casa, morou semanas na rua, no Largo 2 de Julho, centro antigo de Salvador

Fonte: acervo pessoal.

O historiador tem que aprender a ler e interpretar seus documentos não apenas como vestígios mortos do passado, mas como mensagens vivas que se dirigem a nós em sua própria linguagem. Há vários significados para o termo "vestígios", a saber: e em seus sentidos figurativos; aquilo que restou de algo que se destruiu, que desapareceu – ruínas são vestígios de uma antiga cidade ou bairro, ou qualquer marca, traço, indício, sinal que localizem alguém ou algo, ou permitam deduzir que um fato ocorreu ou descobrir quem dele participou –, sinal que resta de coisas materiais ou imateriais; indício por qual se infere a verdade de uma coisa ou se segue sua averiguação. De modo

geral, se o artista e o historiador fracassam ao decifrar a linguagem simbólica de seus monumentos, a história resulta para ele um livro hermético.

Caminhadas-reflexivas

Esquecemos que havíamos herdado da Antiguidade mais um modo de conhecer e aprender os fundamentos do pensamento/intelecto/entendimento, que havia aulas dadas caminhando, sendo professores e alunos denominados de peripatéticos. No modo amplo e extensivo que propomos é um "caminhar-reflexivo" que contempla, observa as cidades e seus espaços urbanos, seus habitantes, para conhecer a diversidade e diferenças ao interagir com o meio e as pessoas, para instigar o pensamento, a imaginação, e aprimorar nossas capacidades intelectivas e empáticas.

A relação entre caminhar e cultura como um modo de ensinar e pensar é um dos métodos de refletir, conhecer e estabelecer uma relação entre o entendimento e a sensibilidade. Lembremos ainda que nem tudo que herdamos da tradição deve ser superado ou esquecido, esse é um modo moderno de pensar, soberbo, baseado na ideia de progresso que há décadas mostra o equívoco do uso desse conceito aplicado em todas as áreas da vida e sem mediações; sem discorrer sobre o tema – basta perguntarmos se progredimos diante dos graves problemas ambientais e da produção e divisão da riqueza.

Caminhar e pensar sobre temas complexos, ou amenos, discutidos na "ágora", atravessou séculos; a cultura se fez, e se faz também com "caminhadas-reflexivas", conversando, escrevendo, pintando, fotografando, com práticas criativas, ou com intenção política, de denúncia, de registro, de testemunho, e passou a ser uma antecipação para o imaginativo e busca uma compreensão do mundo para dar-lhe um sentido.

Chama a atenção que, por exemplo, nas grandes metrópoles ocidentais possam conviver relatos de pessoas de várias origens, cada um em seu pequeno território, em seu entorno imediato, enquanto, por outro lado, o conhecimento mais amplo do conjunto da cidade é profundamente amnésico. Propomos aqui a conjunção de caminhar com refletir, não é apenas como uma atividade entre um ponto a outro, da casa ao trabalho, à escola, com rapidez e com pressa, ou realizado como uma alternativa de locomoção, pois

assim não se realiza como núcleo criador da cultura e laços de solidariedade próprios de um tecido social e urbano humano e acolhedor.

Com o surgimento das metrópoles modernas, ou de estruturas urbanas como as de Salvador, é fundamental entender como o caminhante, uma fonte de criação literária para a cultura do século XIX, é aquele que observa e vê surgir na superfície das metrópoles um território de descobrimentos. Existia a necessidade de formar parte da massa que deambulava sem a consciência que se tornariam consumidores daquilo que marcaria cada vez mais os novos tempos, ou os tempos modernos: a mercadoria.

Áreas e territórios das grandes cidades são conhecidos apenas pela *mass media*, peças publicitárias e *marketing* dos poderes executivos, pelos especuladores financeiros e o mercado imobiliário e seus interesses. Os benefícios proporcionados, ao contrário de se dirigir para todos, separa e segrega grande parte de seus habitantes, e esses acontecimentos têm tido uma expressão exponencial, pois eles não são mais os protagonistas dos relatos sobre as cidades, sendo substituídos por pequenos relatos fragmentados.

A arte como testemunho é uma contramedida, ou prova, apresentada contra aqueles que praticam crimes étnicos e/ou genocídios, é um relato que se confronta com o que se expõe na *mass media* e é escrito na história da cultura brasileira. O trabalho da verdadeira memória não é a de um relatório, mas, no caso dos desalojados e das expulsões, é a indicação exata do lugar e compõe os rastros ao tratar-se de um "um documento artístico", que nem sempre deixa verdadeiros rastros explícitos, mas tentativas de apagamentos e desaparecimentos.

Queria acreditar em algo além
Além da morte que a desfez.
Queria poder dizer a força
Com que outrora desejamos,
Nós, já submersos,
Poder mais uma vez juntos
Caminhar livremente sob o sol.

Primo Levi (2019, p. 21).

O testemunho é compreendido pelo senso comum como um estatuto de verdade por concentrar-se seja na experiência vivida ou que é narrada a

partir de lembranças do que foi visto. Nos casos de violência, expulsão – e da vida que fica sem casa e sem rumo – importa interrogar as muitas camadas de tempo sobrepostas e/ou soterradas, assim como se constroem as memórias em nossa cultura, e as suas possibilidades de sua transmissão pela arte.

São os testemunhos "imortalizados" pela arte que permitirão que se possa ter as referências do lugar do acontecimento e seguir os vestígios e poder fazer comparações entre os que desapareceram, ou foram mortos, e os que sobreviveram[11].

Interroguemos e registremos os vestígios, dado que há uma relação direta entre a casa, a fotografia e o morador. Os artistas restituem as suas dignidades de cidadãos, anônimos impossibilitados de narrarem suas histórias existenciais. No discurso do poder, ali onde se exerce a autoridade a partir da qual a ordem é proferida, são construídas as "narrativas" oficiais das oligarquias e suas descendências e, por outro lado, os artistas contemporâneos dão seus testemunhos das existências mais comuns que requerem a transformação de espectadores distraídos em debatedores envolvidos. Afinal, imagens de vestígios de narrativas construídas oficialmente pelos poderosos não se resumem à "isso aconteceu, isso pertence à história", considerando que fazer ressurgir imagens de um passado apagado é muito mais difícil do que se lembrar de coisas simplesmente esquecidas. Essa decisão, ou postura poética, parece exercer uma função histórica e documental, fazendo os testemunhos silenciados falarem, ou extraindo outras narrativas dos espaços vazios.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

BASTOS, David. La Vue ladeira da Barra, 4 quartos na Barra. *LRV Imóveis*, Salvador, [2015]. Disponível em: https://lrvimoveis.com.br/la-vue-4-quartos-e-apartamento-cobertura-na-barra/#.YuPt1XbMLIU. Acesso em: 29 jul. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica*: introduccion a una filosofia de la cultura. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. (Colección Popular, v. 41).

11 Para saber mais, leia "60 dias da Chacina da Gamboa", publicado pela Rede Justiça Criminal em 3 de maio de 2022.

GADAMER, Hans-Georg. *El problema de la consciencia histórica*. Madrid: Tecnos, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*: complementos e índices. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

MEIRELES, Carolina. Ladeira da Preguiça e outros descasos. *Conceito Uno*. [*S. l.*], 1 jul. 2015. Disponível em: https://conceitouno.wordpress.com/2015/07/01/ladeira-da-preguica-e-outros-descasos/. Acesso em: 16 set. 2024.

MIRANDA, Milena. Cerca de 20 mil pessoas vivem nas ruas de Salvador. *Ministério Público do Estado da Bahia*, Salvador, 10 mar. 2017. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/NOTICIA/36275. Acesso em: 24 jul. 2022.

MOVIMENTO nosso bairro é 2 de julho – MNBE2j. Salvador, [2015]. Disponível em: https://nossobairro2dejulho.wordpress.com. Acesso em: 26 jul. 2022.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução: José Lino Grünewald. São Paulo: Cultrix, 1987.

PRIMO, Levi. *Mil sóis*: poemas escolhidos. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019. Publicado originalmente em 1946.

REDE JUSTIÇA CRIMINAL. *60 dias da Chacina da Gamboa*: organização divulga dados sobre letalidade policial em Salvador e RMS. [*S. l.*], 3 maio 2022. Disponível em: https://redejusticacriminal.org/60-dias-da-chacina-da-gamboa-organizacao-divulga-dados-sobre-letalidade-policial-em-salvador-e-rms. Acesso em: 26 jul. 2022.

SALMON, Christian. *Storytelling*: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes. Barcelona: Ediciones Península, 2019.

VENERI, Antonello. [*Moradora da Ladeira da Preguiça*]. Salvador, [17 fev. 2015]. 1 fotografia. Disponível em: http://antonelloveneri.com/trabalho/ladeira-da-preguica-1/. Acesso em: 15 jul. 2022.

FEMIGENOCÍDIOS E NECROPOLÍTICAS NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS PERFORMÁTICAS

capítulo 9

Nirlyn Seijas

Introdução

Neste capítulo, compartilharei reflexões que se desdobram da minha pesquisa de doutorado, na qual realizai a reativação de 11 trabalhos de dança/*performance* realizados por artistas latino-americanas entre 1973 e 2000, com o objetivo de construir historiografias encarnadas a partir dessa experiência.

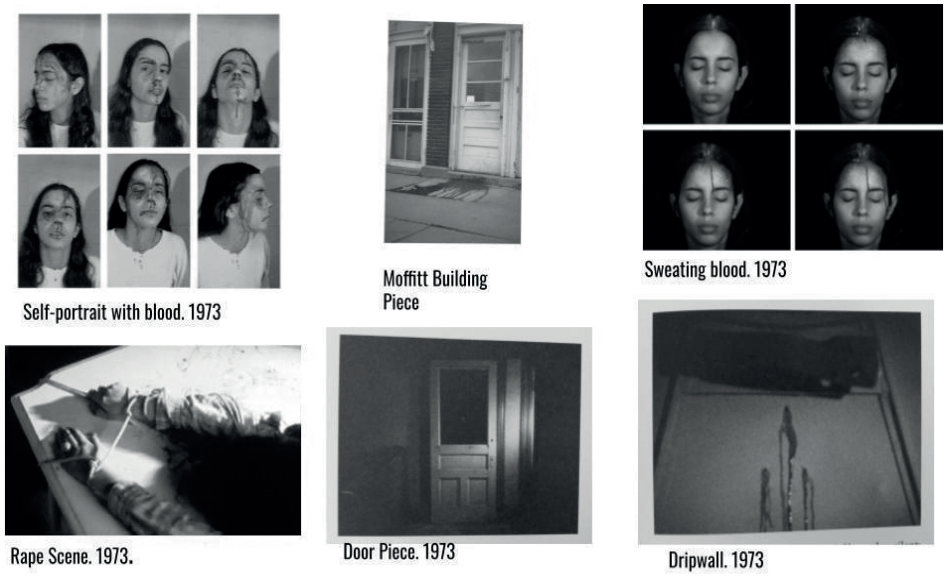
Chamo de "historiografias encarnadas" as escritas feitas tanto com o corpo em movimento quanto a partir das experiências do corpo em movimento que se desdobram de acontecimentos, ações, trabalhos de arte realizados no passado. Parto do pressuposto discutido pela historiografia contemporânea de que a escrita sobre história é sempre parcial e está atravessada pela experiência sensível, o histórico e o repertório de quem a escreve. Avanço na direção de praticar uma escrita que envolve cada vez mais conscientemente os processos que trazem outros tipos de inteligências, explicações, sentimentos para além da racionalidade lógica factual. Nesses outros tipos de inteligências teríamos necessariamente que considerar as sensações, as rememorações, as associações, as conexões que acontecem pelo e no corpo de quem pretende historiografar um evento do passado sempre em diálogo com o presente.

Neste capítulo em questão, construirei um diálogo entre as reflexões que surgiram a partir da reativação dos trabalhos das artistas Ana Mendieta, Maria Evelia Marmolejo, Lotty Rosenfeld, Luz Urdaneta, Lorena Wolffer e Ema Villanueva, e as discussões que as intelectuais Rita Segato e Achille Mbembe – dentre outras – têm feito sobre como a instalação da modernidade colonial foi condição indispensável para os novos formatos das guerras e da governabilidade mundial, que se reflete cruelmente no corpo de mulheres em muitos lugares do mundo, com especial atenção à América Latina.

Gestos de socorro

Observemos os trabalhos das Figuras 1 e 2, são todos da artista cubana Ana Mendieta, e foram realizados no ano de 1973. As narrativas sobre esses trabalhos os situam como uma resposta de Mendieta à indiferença e à impunidade que tiveram alguns crimes de estupro e assassinato de mulheres universitárias na cidade onde ela morava naquela época, Iowa (USA).

Figura 1 – Colagem de trabalhos (1973), de Ana Mendieta

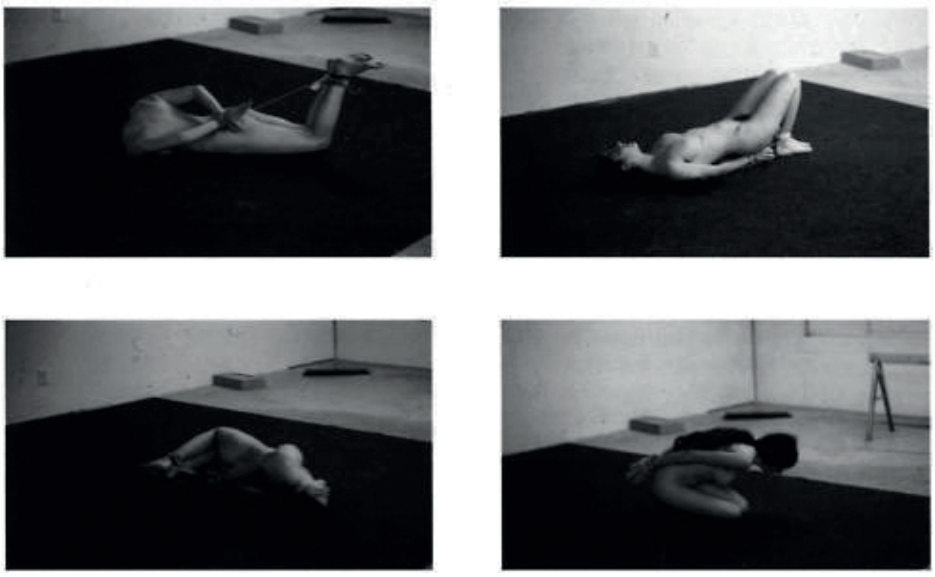


Fonte: Lukkas e Oransky (2015).

Poderíamos dizer que os gestos contidos nessas materialidades apontam para uma realidade apenas contextual? Acredito que esses gestos dialogam com uma realidade sistêmica que lança luz sobre a forma em que a modernidade colonial trata os corpos feminilizados tanto no passado quanto no futuro de 1973, ou seja, o presente em que se escreve este texto.

Minha tese é a de que esses trabalhos artísticos apresentam questões desses corpos objetificados, plausíveis de serem violentados por conta dessa mesma objetificação. Nesse caso, em todas essas imagens parece haver um gesto dado pela ausência de corpo ou pela apresentação de um corpo feminino solitário, que aponta justamente a solidão feminina como objetivo estratégico da modernidade colonial para a domesticação e exploração do corpo de mulher. Esse corpo solo, sangrando, abandonado à sua própria sorte só é possível pela fragilização do coletivo de mulheres que foi alcançada nos territórios coloniais por meio da família nuclear, da moralidade religiosa, da propriedade privada e da exclusão de mulheres dos assuntos políticos de suas comunidades.

Figura 2 – *Tied-Up Woman* (1973), de Ana Mendieta



Fonte: Ferrari e Xavier (2021).

Quem vem ao auxílio desse corpo de mulher violentado? Quem procura e consegue fazer justiça e honrar o trauma ou a morte dessa carne? Quem, em 1673, ou 1773, ou 1873, ou 1973, socorre esse corpo? Nesse sentido, as imagens não se ancoram num só tempo histórico, mas viajam dolorosamente do nosso passado colonial ao nosso presente em disputa, inclusive para tentar tornar público uma problemática muitas vezes compreendida no âmbito da propriedade privada – já que a "mulher" é sempre propriedade de um senhor, patrão, pai, marido e/ou filhos.

Encarar essa mulher que sangra, vê-la na galeria, nos livros, nas aulas é também solicitar que o âmbito público e político assuma sua corresponsabilidade. É ser "surpreendida" por esse sangue que escorre para fora da porta ou da janela à procura de uma voz pública e entender que essas violências não são violências domésticas, não são privadas. É se dar conta que essas violências são objetivos estratégicos do sistema moderno colonial em que vivemos.

Essas imagens de Ana Mendieta, junto com outras tantas, denunciam e relembram que há um genocídio em curso que se iniciou logo no processo de invasão da Europa colonial às terras de Abya Yala e que, ao final do século XVII,

tinha exterminado 95% da população que por aqui habitava, mas que ainda não se encerrara. Hoje compreendemos que essa não é uma guerra que objetiva a paz, mas uma guerra com contornos muito complexos que objetiva a completa destruição das resistências dos nossos corpos e nossas terras, aqui representados sob o signo de "mulher", para facilitar a empresa colonial extrativista.

Corpos de mulher e a política da morte

Esses gestos levaram minha pesquisa doutoral a procurar algumas respostas sobre esse corpo de mulher solitário, ferido e fragilizado que anuncia o genocídio e o papel de corpos de mulher dentro dessa dinâmica. A pergunta que aparece é: por que as mulheres continuam sendo estupradas e mortas em massa? Quais as dinâmicas históricas e atuais que nos impedem de resolver essa problemática? O que a produção artística de mulheres diz sobre isso? Se o coletivo de mulheres tivesse poder político dentro da economia, do Estado, das comunidades, das instituições, esse genocídio conseguiria se perpetuar até hoje?

Rita Segato (2008), antropóloga argentina, constrói uma análise complexa, interessante e dolorosa, a partir da sua pesquisa em Ciudad Juarez, no Norte do México. Nessa cidade, mulheres são estupradas, torturadas e mortas sem que as autoridades policiais consigam explicar os porquês. Esses corpos são abandonados no espaço público – ruas, lixões, estradas, becos – mostrando marcas físicas de altos níveis de crueldade. Seus agressores são desconhecidos. E a investigação do crime fica incompleta por falta de dados – ou de vontade política.

Segato (2014b) alerta que não vivemos mais numa disputa de territórios pelas nações poderosas da Europa, nem vivemos um livre mercado em que pequenos poderes ao redor do mundo autorregulam suas terras, finanças e populações. Para a autora, nós vivemos na atualidade num "Estado neofeudal", em que os poderes e as riquezas do mundo estão concentrados em poucas famílias/megacorporações, que objetificam e utilizam todos nós – pessoas, plantas, animais, minerais etc. – para manter essa concentração de riquezas.

Esse Estado foi inventado progressivamente pela modernidade colonial para garantir a acumulação global das riquezas. É necessário que ainda consideremos críticas anteriores tanto da Rita Segato, mas também de Maria

Lugones, de Maria Galindo, de Ochy Curiel e tantas outras companheiras dos feminismos decoloniais, que nomeiam nosso Estado como um "Estado patriarcal", pois este universaliza e legitima um único tipo de poder e conhecimento branco, rico, macho, racional, estabelecendo uma linha de corte que atravessa cada uma das nossas subjetividades e que desvaloriza, submete, destrói sistematicamente todas aquelas realidades diferentes daquela dita universal.

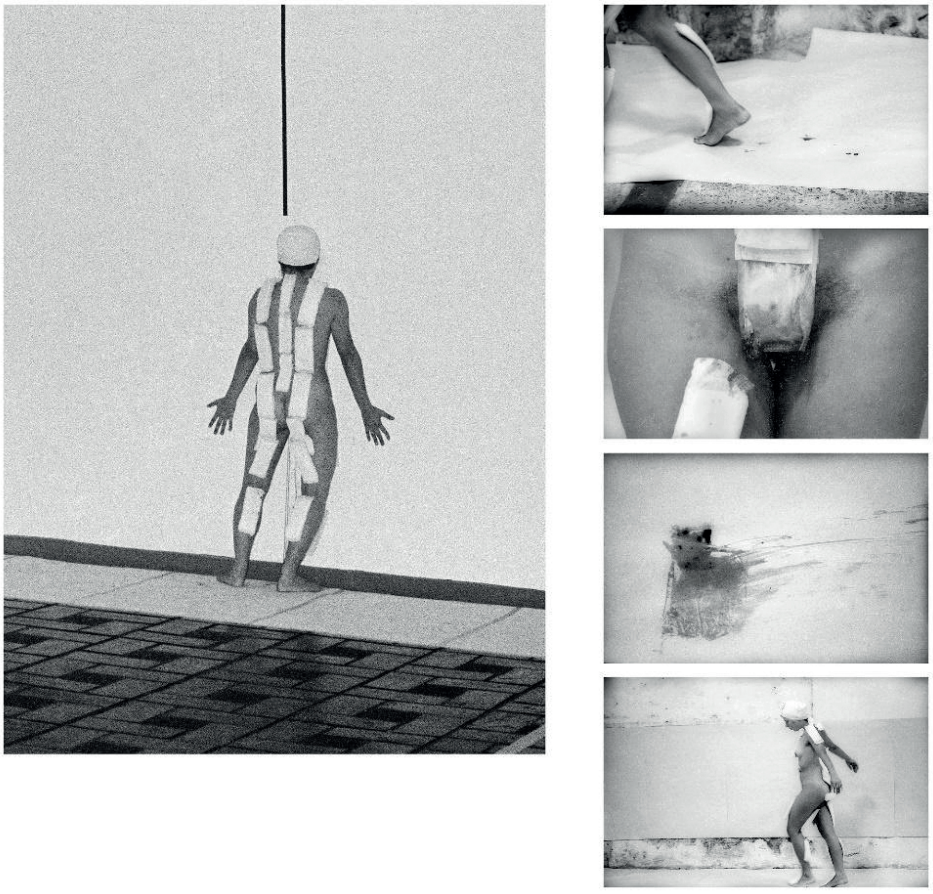
Nessa linha de corte, o Estado patriarcal, por meio de legislações e de biopolíticas – Foucault –, inventa a classe, a raça e o gênero, a divisão entre natural e humano, entre racionalidade e magia, e todas essas categorias que, articuladas, concentram o poder de decisão na mão dos poucos homens que pertencem ao modelo aceito e fragilizam, exploram, até o quase desaparecimento, todas as outras formas de vida. O Estado patriarcal só enxerga a si próprio, protege e garante o fluxo de vida e de liberdade aos homens "universais". Nesse Estado patriarcal, as mulheres são invisíveis, assim como o são também homens não brancos e todos os outros seres.

No trabalho da artista colombiana Maria Evelia Marmolejo, chamado *11 de marzo: ritual a la menstruación* (Figura 3), de 1981, realizado em Bogotá, vemos uma mulher em movimento que se desloca pelo espaço pintando o chão e as paredes com seu sangue menstrual. Está nua, coberta com absorventes nos braços e pernas. Tem a cabeça coberta por uma espécie de gaze. As manchas que deixa no espaço são borradas e parecem restos de um corpo em movimento.

Seu gesto é irromper o espaço da galeria de Arte – com maiúscula – com seu corpo nu, absorventes que cobrem feridas espalhadas pelo corpo, e o jorro de seu ventre que mancha, visibiliza, oferenda aquilo que há de mais invisível num corpo de mulher.

Com esse gesto, quebra essa invisibilidade dentro do mundo da arte, dentro do mundo dos machos, dentro do Estado que rege o espaço extrafamiliar. Estampa nas paredes e no chão resíduos de si como criação, colocando à luz o paradoxo do sangue menstrual como material artístico e um corpo que serve como metáfora de territórios e corpos feridos pela contínua violência física, sexual, emocional. Nas imagens vemos um corpo que se expõe no espaço que não lhe corresponderia para tomar com um gesto quase violento aquilo que quer por direito: ser enxergada com sua especificidade cíclica, sangrante, selvagem e ao mesmo tempo artista, urbana, cidadã.

Figura 3 – *11 de marzo: ritual a la menstruación* (1981), de Maria Evelia Marmolejo



Fonte: Olalde (2022).

Esses gestos de corpo em sangue se acumulam para tipificar o Estado que rege o mundo atual, e que também o filósofo camaronês Achille Mbembe (2011) denuncia na sua tese sobre a necropolítica, alertando sobre um aprofundado exercício da soberania por intermédio da economia da morte. Estão Ana Mendieta, Maria Evelia Marmolejo, Rita Segato e Mbembe apontando para o mesmo fenômeno?

A capacidade do Estado de decidir quem pode viver, em que circunstância e por quanto tempo, e quem deve morrer para não atrapalhar o exercício de poder, é o que chamamos hoje de "política da morte". Aqui o necropoder usa de vários artifícios para criar estados de sítio e estados de excepção que justificam a dominação, exploração e intrusão no território dos "outros", e que se tornam espaços onde se suspendem os direitos e a justiça por serem territórios onde qualquer coisa pode acontecer por ser a terra "dos selvagens", dos colonizados.

Lotty Rosenfeld, artista chilena, registrou essa dinâmica no seu trabalho *Una milla de cruces en el pavimento*, realizado no auge da Operação Condor no Cone Sul, em 1979. Aqui uma mulher sozinha interrompe o fluxo fluido das ruas e avenidas em Santiago de Chile para atravessar *cruces* que anunciam ao mesmo tempo um símbolo de acumulação (+) e corpos que sob esse chão foram desaparecidos pelo Estado necropolítico. Essa mulher toma o espaço público e inscreve, de forma simples, mas contundente, seu repúdio à política da morte, tornando visível aquilo que todos sentem, mas que não contestam abertamente.

Infelizmente, como discuti desde o início, esses gestos não são novos, e aparecem em várias cidades, gerações, momentos diferentes como sintomas da forma de governo moderna colonial patriarcal que gere o mundo por meio da gestão dos corpos e sua capacidade de matar ou deixar viver, abrindo passo ao neofeudalismo que Segato alerta.

Figura 4 – *Una milla de cruces en el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld

Fonte: Rosenfeld (2014).

Esse Estado neofeudal, patriarcal, bio e necropolítico tem como principal objetivo a proteção da "propriedade privada" daqueles poucos que governam o mundo, mas também protegem a ilusão de propriedade privada que garante a colaboração das classes médias do mundo para a manutenção desse *status quo*. Nesse imaginário sobre a propriedade privada, as pessoas são impelidas a vincular sua liberdade, seu valor, seu poder às suas propriedades. Só pode se viver bem nesse mundo se se é possuidor de alguma terra, algumas pessoas, alguns objetos etc. Você é na medida em que você possui e controla suas propriedades.

Cabe um pequeno adendo em relação à invenção da propriedade privada, que está sendo analisado desde o início do século XX por autores como Wilhelm Reich (2011), e mais recentemente pelas críticas feministas Maria Lugones (2014), Margaret Rago (2014), Silvia Federici (2017), Virginie Despentes (2016) e a própria Rita Segato (2014a), que exploram a relação que existe entre a invenção da família nuclear – pai, mãe e filhos consanguíneos

– como célula primeira do Estado-nação, como empresa econômica para a administração das terras, e como garantia da consecução, via herança, das propriedades privadas familiares; o papel compulsório da mulher como mãe, monogâmica, assexual, mão de obra sem remuneração; e a instalação do sistema-mundo moderno colonial.

Para essas autoras, a propriedade privada é somente sustentável por meio do papel estratégico a que se reduzem mulheres brancas como "reprodutoras" e garantidoras da linhagem, assim como trabalhadoras invisíveis, e o papel indispensável da mão de obra escrava – na terra, na casa grande, na satisfação dos desejos sexuais masculinos – a que se submete mulheres e homens não brancos.

Isso, acompanhado de um processo contínuo de expropriação de populações inteiras das suas terras em favor de famílias europeias no mundo todo e a invenção do sistema bancário como órgão administrador, faz que o Estado – na atualidade, não necessariamente representado por uma nação – tenha como principal objetivo a proteção da propriedade privada. Para cumprir esse objetivo, instalam-se organizações armadas que agem sob o comando desse poder global.

Eis que aparece a violência contra os corpos como principal estratégia para a manutenção e amplificação da empresa moderna colonial. Corpos que são territórios estratégicos em que essa ordem mundial se inscreve, pois são esses corpos que garantem a mão de obra, muitas vezes escrava, para a exploração dos outros seres; são os corpos que precisam ser disciplinados para asfixiar qualquer rebeldia, qualquer memória e sabedoria pré-colonial; e que são também a representação do próprio tecido social que precisa ser recrutado para fins coloniais.

Para Rita Segato (2014b), dado o contexto de expropriação que vivemos a partir da invenção europeia, que obrigou, e continua obrigando, comunidades inteiras a reestruturarem seus sensos de territorialidade, o corpo vai substituir o senso de pertencimento social. Nesse processo, as pessoas mesmas, seu corpo, sua carne, serão a âncora do pertencimento e da propriedade.

A artista mexicana Lorena Wolffer agrega um comentário pautando seu próprio corpo como território de disputa, território invadido, dilacerado, abusado e extorquido, como *Territorio mexicano* (Figura 5), nome que intitula sua *performance* de longa duração, na qual vemos uma gota contínua, que inicia

singela, mas vai se acumulando até encharcar o corpo inteiro dela, que jaz amarrado, desacordado, em cima de uma maca cirúrgica, sob o olhar da frase "somos todos priistas en potência". O Partido Revolucionário Institucional (PRI) teve o poder hegemônico do Estado mexicano entre 1929 e 2000, pelo qual podemos inferir que há uma vinculação óbvia entre esse corpo, esse sangue e esse Estado.

Figura 5 – *Territorio mexicano* (1995), de Lorena Wolffer

Fonte: Wolffer ([2023]).

Aqui vemos na materialidade o corpo de mulher como metáfora de territorialidade e torna nítido aquilo que Segato já denuncia: a violência que vitimiza mulheres nas cidades e povoados latino-americanos não está desconectada dessa guerra de baixa intensidade e de baixos níveis de legalidade, que está em curso desde tempos coloniais, e que faz da América Latina – não exclusivamente – um território atravessado pelo fluxo de capitais privados que fluem de Sul a Norte sob a proteção dos braços armados legais e ilegais do

Estado neofeudal, que protegem os capitais legal e ilegal, respectivamente. Por isso essa violência não é uma violência de gênero, ou doméstica, ou específica de determinada relação interpessoal. Essa violência é um crime de guerra e precisa ser tratado como tal.

Para compreender essa conclusão, Segato explicará essa dinâmica da violência que atravessa o território, visibilizando inicialmente a duplicidade das riquezas e capitais do mundo. Chamará o fluxo de capital legal de *primeira economia*, formada por todas as atividades econômicas que produzem mais-valia a partir de negócios legais, e o fluxo de capital ilegal de *segunda economia*, formada pelos negócios ilegais, que, para se ter uma noção da sua magnitude, em 1994 foi estimado que seu lucro era equivalente ao lucro mundial obtido na atividade petroleira.

Esses fluxos levantam a pergunta sobre quem protege esses capitais e justifica a utilização de braços armados encarregados de administrar, exterminar, torturar, extorquir, ameaçar pessoas e comunidades inteiras, formados, por um lado, pelas forças armadas nacionais, exércitos, órgãos paramilitares, forças de segurança nacional trabalhando a serviço da primeira economia que executa, por exemplo, a expropriação das terras indígenas e camponesas, a proteção do garimpo legal e ilegal, proteção ao agronegócio, proteção à exploração predatória dos recursos naturais, guerra contra o tráfico de drogas etc.; e por outro lado, as organizações de milicianos, mercenários, gangues, quadrilhas que funcionam a serviço da segunda economia, garantindo a livre circulação dos bens apropriados por intermédio das fronteiras, as favelas, as estradas, controlando territórios e suas populações por meio da morte e da extorsão.

No meio desses dois braços armados está a polícia, que funciona como um tecido conjuntivo que, ao mesmo tempo, conecta e separa ambos os espaços para que não se desbordem descontroladamente. A polícia, assim, funciona como um agente duplo, trabalhando à serviço das elites donas do mundo, tanto no concreto, desenvolvendo tarefas de proteção e administração, quanto no imaginário social, protegendo as classes médias brancas e reprimindo o resto. É por isso que a polícia tem um papel privilegiado na manutenção do Estado neofeudal, patriarcal, necropolítico.

Ambas as estruturas, explica Segato, serão nutridas pelo mandato de masculinidade que antecede inclusive o período colonial, mas que é agravado

por este, até instalar verdadeiras pedagogias da crueldades na confraria dos homens e uma completa fragilização do coletivo de mulheres e das relações com a territorialidade.

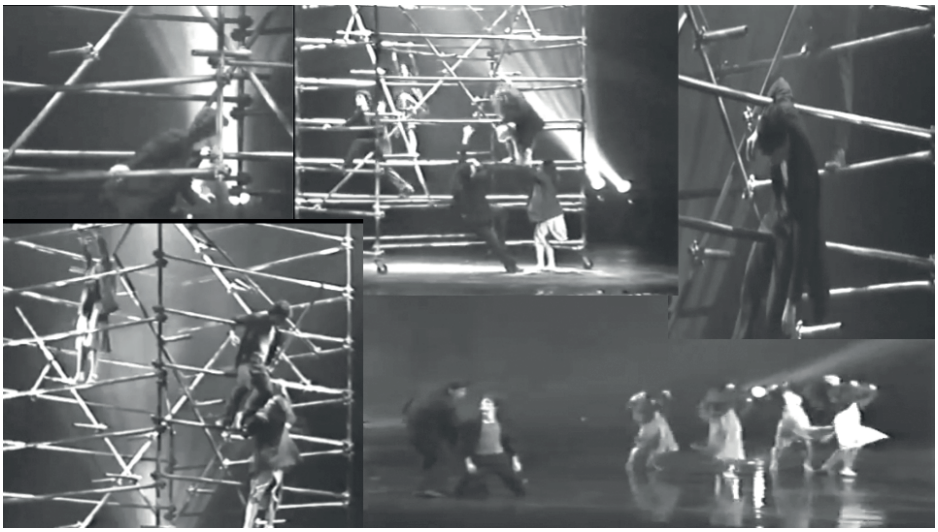
O mandato de masculinidade é uma categoria usada pela antropóloga para descrever a dinâmica de organização que impele aos homens a provarem constantemente sua masculinidade frente aos seus pares por meio de provas, geralmente dolorosas, perigosas e cruéis, que, quando ultrapassadas, garantem o lugar desses homens no coletivo masculino. Assim, homens conduzem suas vidas e subjetividades muito vinculados à aprovação dos outros pares, com os quais dialogam constantemente. Segato afirma que se bem essa prática fazia parte da maioria das comunidades indoamericanas antes da invasão europeia, a mesma fica superlativada pela inflação do espaço extracomunitário, o espaço do político, o espaço dos homens, o espaço das decisões, o espaço da *pólis*; e pela consequente fragilização do espaço intracomunitário, ancestralmente gerido pelas mulheres, que fica reduzido ao lar, à família nuclear, que, por sua vez, individualiza cada mulher no seu núcleo familiar, isolando-a e tornando-a mais plausível de ser violentada.

Esse mandato de masculinidade como modo de organização das cidades e a disputa que instala entre todos de forma desigual é o que traz o trabalho *Momentos hostiles* (Figuras 6 e 7), da artista venezuelana Luz Urdaneta. Esse espetáculo de dança, realizado para um grande teatro da cidade de Caracas em 1987, apresenta um andaime em que corpos disputam de onde caem perigosamente. É um andaime que serve como metáfora de edifícios, instituições, campos petroleiros, obeliscos que tornam fálico o modo de vida nas grandes cidades latino-americanas.

Figura 6 – *Momentos hostiles*, 1987 – Cena das mulheres[1]

Fonte: Momentos [...] (2022).

Figura 7 – *Momentos hostiles*, 1987 – Cena do andaime[1]



Fonte: Momentos [...] (2022).

1 Nas Figuras 6 e 7 – Colagem de imagens extraídas via *printscreen* do vídeo registro original da obra, produzido pela equipe audiovisual do Teatro Teresa Carreño.

Nessa dança, também vemos o paletó desse mandato de masculinidade patriarcal, moderna, urbana, branca, que representa os poderosos desse mundo, aos quais todos tendemos a responder num sistema que negligencia e desvaloriza qualquer outra forma de vida justamente para poder explorá-la ao seu bel prazer. As mulheres, ainda como coletivo, se debatem para se achar dentro dessa dinâmica, mostrando afeto e rejeição, familiaridade e repúdio.

Homens disputam o espaço do chão e o espaço na torre, carregando, lançando, afastando, violentando qualquer corpo que em seu passo atravesse. Sempre tendo que responder ao macho alfa que habita concretamente nas comunidades e virtualmente nas subjetividades de todos aqueles criados sob a modernidade colonial.

A alta tensão que esse modelo colonial introduz na vida das comunidades se vê fortalecida então pela masculinidade e feminilidade agora reinventadas, o que naturaliza um modo de vida belicoso e violento em todas as circunstâncias da vida – trabalho, relações sociais, políticas etc. – e que facilita consequentemente a adesão de jovens – sobretudo pobres e racializados – ao imenso contingente que se alista nos braços armados legais e ilegais.

Uma vez recrutados em armas, esses homens serão capazes de provar sua masculinidade por meio do exercício da crueldade sobre corpos que identificam como feminilizados, indefesos e frágeis. Nesse contexto, o estupro e o assassinato massivo de mulheres são violências expressivas que acumulam crenças das primeiras etapas da modernidade colonial, que entende o estupro como forma de dominação, de disciplina, de submissão, de retirada de valor moral desses corpos; com a necessidade cada vez mais atordoante de subir o umbral da crueldade nessa modernidade colonial tardia.

Talvez seja por isso que a artista mexicana Ema Villanueva, no ano 2000, tenha realizado uma *performance* bastante provocativa chamada *Has violado?* (Figura 8) na qual se expõe nua, de pernas e braços amarrados, amordaçada, num pequeno quartinho, onde um espectador de cada vez poderá presenciar a *performance* depois de ter recebido as seguintes opções: 1) faça uma violência sexual; 2) narre uma violência sexual que tenha sofrido; 3) não faça nada.

Nesse gesto, Villanueva confronta cada uma das testemunhas para afirmar com sua própria carne que está em perigo e sabe que está, que qualquer um é um potencial agressor e que todos somos corresponsáveis pela naturalização dessas violências que se inscrevem no corpo de mulheres, mas que vão muito

além delas, que mandam uma mensagem à comunidade como um todo sobre quem é quem manda, quem governa, quem gere esse "território-mulher".

Figura 8 – *Has violado?*, de Ema Villanueva

Fonte: Ema Villanueva ([20--])[2].

2 Performance *Has violado?*, por Emma Villaneuva, apresentada em galeria Caja Dos, na Cidade do México, em 2000. Infelizmente, a galeria não existe mais e os registros precisos da *performance* foram perdidos. Vale notar, também, que Villanueva não atua mais no campo das artes, e muitos de seus registros artísticos foram destruídos em circunstâncias pessoais.

Testemunhas neutralizadas ou vidas performáticas?

E para que esses corpos enviam essa mensagem? Para garantir o fluxo de capitais legais e ilegais por meio da neutralização da população que habita em determinados territórios. Neutralização essa que se dá via violências expressivas como o estupro e o assassinato em massa de mulheres e crianças, sobretudo racializadas e pobres (Segato, 2014b).

Esse panorama que traz visibilidade às relações entre capital, violência de Estado, pessoas e territórios inclui então tanto as guerras de alta intensidade, onde há um grande nível de industrialização da violência de Estado – conflitos armados no Oriente Médio e África –, quanto as guerras de baixa intensidade que se dão por meio desses braços armados ilegais em territórios estratégicos – favelas-prisões, terras indígenas/nativas, ocupações de refugiados etc. É um panorama no qual a paz não se vê no futuro, pois a guerra garante a continuação do fluxo de capital, a guerra é lucrativa e a guerra é global.

E quais ações temos feito para responder a essa guerra? Como utilizar a centralidade dos nossos corpos para a invenção de uma contrainsurgência micropolítica global? Como desativar na própria subjetividade aquilo que nos faz continuar vivendo com os desejos e aspirações de mulher/homem moderno colonial para atacar essa estrutura no âmago? Como conceder aos nossos corpos o poder de enunciação de outras vidas vivíveis?

A primeira estratégia é celebrar que a complexidade está cada vez mais tomando conta das questões que nos acontecem, e para sermos complacentes com isso precisaremos manter a complexidade e trabalhar esfericamente, em várias direções ao mesmo tempo. Enxergar que nosso estar no mundo precisa liderar ou se aliar às lutas e mudanças estruturais nas políticas públicas sobre armamentos, legalização de drogas, exploração indiscriminada de recursos e pessoas, taxação da acumulação de riquezas etc., e ao mesmo tempo performar a vida como se com isso estivéssemos já mudando o fluxo das coisas.

Percebo que a principal tarefa está em entender nossa existência como uma produção de discurso, de sentido, de narrativa, de arte, de transformação. Assim, as escolhas de como amar e a quem, com quem ter filhos e como, com quem trabalhar e como, como se vestir e onde circular, o que dizer e o que calar, como investir nosso tempo e dinheiro, quais contratos assinar e a quais renunciar, quais privilégios aproveitar e quais rejeitar são os dados

mesmos da *performance* decolonial, feminista, antipatriarcal, antifeudal, antirracista. É pela conexão concreta, diária, generosa do âmbito doméstico/individual com o público/político que esse grande processo destruidor começa a desacelerar e perder força. Aqui o corpo é o agente de transformação. Aqui cada um de nós é o agente de transformação.

Referências

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRARI, Vanessa; XAVIER, Yanka. Guerrilla Girls, Ana Mendieta e Rosana Paulino: arte de impacto e reivindicação histórica. *Revista A-Sol*, [Guarulhos], 29 mar. 2021. Disponível em: https://www.cursinhoasol.com.br/revista/ed3-mulheres-e-feminismo/. Acesso em: 21 jul. 2024.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. *In*: ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys; GÓMEZ CORREAL, Diana; OCHOA MUÑOZ, Karina (ed.). *Tejiendo de otro modo*: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. p. 57-73. *E-book*.

LUKKAS, Lynn; ORANSKY, Howard (cur.). *Covered in time and History*: The films of Ana Mendieta. Minneapolis: Katherine E. Minneapolis: University of Minnesota, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

MOMENTOS Hostiles 1987 Compañía DANZAHOY. Dirección: Luz Urdaneta. [*S. l.: s. n.*], 18 fev. 2022. 1 vídeo (10 min). Publicado por Nirlyn Seijas. Disponível em: https://youtu.be/eHF_sulXEIE?si=7urV7MNEwociD3-s. Acesso em: 21 jul. 2024.

OLALDE, Iliana. Cuerpos diáfanos (I): intervenciones feministas – Ensayo de Iliana Olalde. *Primera Página*, [*s. l.*], 10 oct. 2022. Disponível em: https://primerapaginarevista.com/2022/10/10/cuerpos-diafanos-i-intervenciones-feministas/. Acesso em: 16 set. 2024.

SEGATO, Rita Laura. Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. *In*: ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys; GÓMEZ CORREAL, Diana; OCHOA MUÑOZ, Karina (ed.). *Tejiendo de otro modo*: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014a. p. 75-89. *E-book*.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudade Juarez*: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SEGATO, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014b.

RAGO, Margaret. *Do cabaré ao lar*: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista: Brasil 1890-1930. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

REICH, Wilhelm. *La psicología de masas del fascismo*. Caracas: Fundarte, 2011.

ROSENFELD, Lotty. Una milla de cruces en el pavimento / A mile of crosses on the pavement, 1979. *Art Basel*, Miami, 2014. Disponível em: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/12261/Lotty-Rosenfeld-Una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-A-mile-of-crosses-on-the-pavement. Acesso em: 18 fev. 2021.

VILLANEUVA, Emma. Have you raped? (Has violado?). [*S. l.*], [20--]. 1 fotografia. Disponível em: http://www.geocities.ws/colaboratorio/galeria1ema.html. Acesso em: fev 2021.

WOLFFER, Lorena. *Territorio Mexicano*. [*S. l.*], [25 fev. 2023]. 3 fotografias. Disponível em: https://lorenawolffer.net/2023/02/25/territorio-mexicano/. Acesso em: 21 jul. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Os organizadores

Elyane Lins

é arquiteta e mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e doutora em Estética e Teoria da Arquitetura pela Universitat Politecnica de Catalunya. É professora adjunta da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atuando nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da mesma universidade. Participou da coorganização de diversos livros, incluindo *Arte e cidades: imagens, discursos e representações – Coletânea I; Reconceituações contemporâneas do patrimônio; Estado e sociedade na preservação do patrimônio; e Arte e cidades: imagens, discursos e representações – Coletânea I, 2ª edição.*

Ines Linke

é professora adjunta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenadora do grupo Urbanidades e membro do coletivo Thislandyourland. Com doutorado e mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sua graduação em Artes foi realizada na Universidade de Iowa. Ines atua na interface entre arte contemporânea, intervenção urbana e cenografia.

Rafael Câmara

é arquiteto e urbanista graduado na Universidade Salvador (Unifacs), com mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Também concluiu uma pós-graduação em Gestão de Projetos na Universidade de São Paulo (USP). Suas pesquisas se concentram na interseção entre arte pública, espaço público, política e direito à cidade.

Os autores convidados

Aline Kedma

é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Possui mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA. Também atua como parecerista do Journal of Sustainable Urban Mobility e é integrante do Laboratório da Arquitetura e do Urbanismo do século XX (Lab 20) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Além disso, faz parte dos grupos de pesquisa Arte & Política, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFBA, e História & Domesticidades e Design e Cultura Material na FAU/USP.

Claudia Seldin

é arquiteta e urbanista com graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ). Possui mestrado e doutorado em Urbanismo, ambos cursados com bolsas integrais no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (Prourb) da FAU/UFRJ. Também teve um período sanduíche na Fakultät Architektur und Urbanistik da Bauhaus-Universität Weimar, na Alemanha.

Daniela Labra

é graduada em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Também realizou pós-doutorado na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas áreas de atuação incluem a arte brasileira contemporânea, *performance* arte e produções estéticas do Sul Global.

Fábio Velame

possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da UFBA, na linha de Teoria e Crítica da Arquitetura e Urbanismo, e doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU/UFBA, com concentração na linha de Restauração, Conservação e Gestão de Bens Patrimoniais. Atualmente, é professor associado I da FAUFBA.

Lia Krucken

atua nas áreas de artes e *design*, com especial foco em deslocamentos afro-brasileiros. Atualmente, é professora visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA), no qual conduz uma pesquisa de Pós-Doutorado pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/Capes). Foi professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) de 2007 a 2014. Realizou doutorado junto à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em colaboração com o Politecnico di Milano, onde também realizou pós-doutorado em Design. Seus principais temas de interesse e atuação são: práticas coletivas na arte e no *design*, migrações e deslocamentos na arte contemporânea, composição de imagens visuais, textualidades afro-brasileiras.

Lucas Brito Lago

é artista e pesquisador, doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Também possui mestrado em Artes Visuais pelo (PPGAV/UFBA), com ênfase na linha de História e Teoria da Arte, e é bacharel interdisciplinar em Artes pela UFBA. Faz parte dos grupos de pesquisa Urbanidades (EBA/UFBA) e Laboratório Urbano (FAU/UFBA).

Lucas Feres

é artista interdisciplinar e curador independente, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA). É bacharel interdisciplinar em Artes pela UFBA e faz parte do grupo de pesquisa Urbanidades (EBA/UFBA).

Marcelo Terça-Nada

formou-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2003. Entre 2005 e 2007, estudou Comunicação Digital e Hipermídia. Atualmente, está realizando mestrado em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Atua como editor independente e é um dos fundadores e integrantes do Grupo Poro desde 2002.

Nirlyn Seijas

é artista da dança, curadora e docente, com doutorado e mestrado em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Também possui especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Foi docente da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, coordenou a Saladearte CINE e dirigiu e curou a Plataforma Internacional de Dança da Bahia (2010-2012).

Formato: 17 x 24 cm
Fontes: Milo OT & Museo Moderno
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 300 exemplares

ELYANE LINS é atualmente professora associada IV na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com formação em Arquitetura e Urbanismo, mestrado em Filosofia e doutorado em Estética e Teoria da Arquitetura. Lecionou de 2002 a 2024 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e contribuiu nos programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo, abordando temas como história do urbanismo, estética e arte contemporânea.

INES LINKE é artista plástica, pesquisadora e curadora. Professora associada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), possui mestrado e doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e é membro de coletivos artísticos, explorando cenografia, arte contextual, intervenção urbana e história da arte.

RAFAEL CÂMARA
é arquiteto e urbanista pela Universidade Salvador (Unifacs), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Gestão de Projetos pela Universidade de São Paulo (USP) e *architectural technician* pelo George Brown College (Canadá). Atuou como professor em diversas instituições e desenvolve pesquisa na interseção entre arte pública, espaço urbano, política e direito à cidade.

O livro **(In)visibilidades urbanas: práticas e perspectivas** convida a refletir sobre os aspectos da dimensão política das artes na configuração da esfera pública de uma sociedade, considerando que a criação e o fazer artístico são historicamente situados no seu tempo, lugar e nas condições de sua produção.

ISBN 978-65-5630-756-5

CAPES