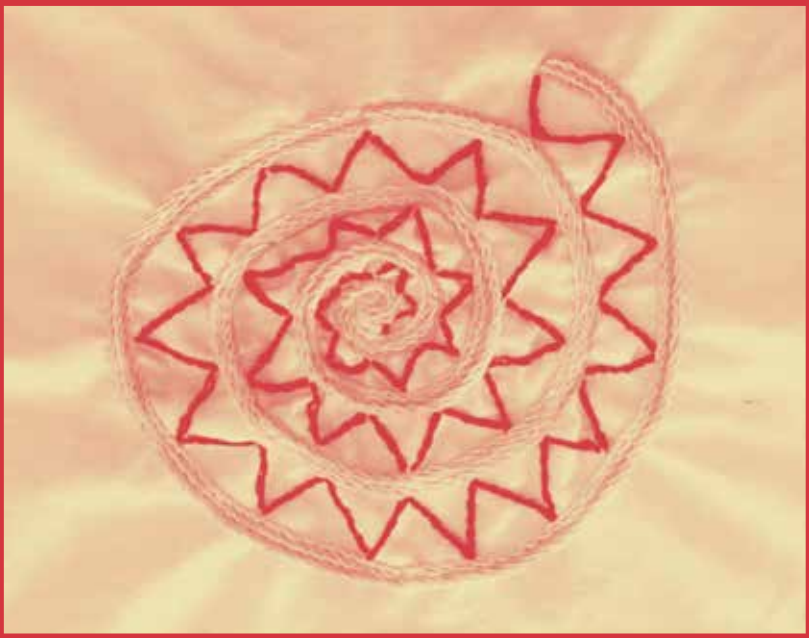

OUTRAS ARTES

Alice Fátima Martins

outros passos passos

EDITORA UFRJ

OUTRAS ARTES

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor em exercício Carlos Frederico Leão Rocha

Coordenadora do Fórum de Ciência e Cultura Christine Ruta

Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta Fernanda Ribeiro

Conselho editorial Marcelo Jacques de Moraes (presidente)
Cristiane Henriques Costa
David Man Wai Zee
Debora Foguel
João Camillo Barros de Oliveira Penna
Maria Elvira Díaz-Benítez
Tania Cristina Rivera

Alice Fátima Martins (org.)

OUTRAS ARTES

EDITORA UFRJ

© 2023 Alice Fátima Martins (org.)

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

O94 Outras artes [recurso eletrônico] / Alice Fátima Martins (org.). – Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2023.
1 recurso eletrônico (122 p.) ; digital. - (Outros passos)

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-7108-496-4

1 1. Artes. I. Martins, Alice Fátima. II. Série.

CDD: 700

Coordenação editorial
Thiago de Morais Lins
Maíra Alves

Preparação de originais
Thereza Vianna

Revisão
Cecília Moreira
Patricia Vieira

Capa
Louise Xavier Dantas

Projeto gráfico
Leonardo Arroniz

Diagramação
Cintia de Sá

Logotipo da coleção
Marisa Araujo

Fotografia e bordado da capa
Alice Fátima Martins

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 5
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250 – Palácio Universitário
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902

vendas@editora.ufrj.br

Sumário

7 Apresentação: outras artes

10 As outras fazedoras de sentidos: a arte no horizonte do deslimite

37 Outras poesias em jogo: slam, slammers e expansão poética

62 Outros cinemas e aprendizagens: o cineasta sertanejo e o mestre ignorante

81 Outras contações de histórias, escritas de si e fotografias: pontos bordados em contos para não esquecer

107 Outros encontros e trocas: uma artista educadora, um povoado, uma feira

122 Autoras e autores

Apresentação

outras artes

Alice Fátima Martins

Multiplicam-se as afirmações sobre as dificuldades para definir o que seja arte. Tal empreitada é quase sempre adjetivada como uma missão impossível. Incontáveis tratados de estética, filosofia e teoria da arte, no decurso do tempo, entretecem abordagens diversas, nem sempre em diálogo entre si, no mais das vezes em relações de tensão e dissenso. Essas tentativas nutrem-se, invariavelmente, de diferentes abordagens de uma mesma escola: a tradição do pensamento grego clássico, atualizada pela efervescência europeia renascentista, nos albores da modernidade. Estão aí as bases em torno das quais o sistema da arte tem se organizado, com ajustes cíclicos quanto aos parâmetros e critérios sobre o que deva ou não ser considerado arte.

Assim, em diferentes contextos sociais e históricos, com base em tais critérios, produções podem ser alçadas ao *status* de obra de arte, ou ainda perder esse *status*. Nesse sentido, Adolfo Colombres, em *Teoria transcultural del arte*, de 2005, esboça uma crítica cara à proposta deste livro: nossos esforços

não necessariamente deveriam esgotar-se na definição daquilo que seja considerado arte, mas talvez possamos aprender muito mais com aquelas produções consideradas de menor valor, insignificantes até, chamadas de "não arte" de acordo com os critérios artísticos vigentes.

Essa questão nos importa e nos motiva: as experiências da ordem da poiética, dos fazeres sensíveis articulados ao mundo da vida, ao cotidiano, a tudo quanto transborde das estruturas hierarquizadas do sistema da arte, pois é de transbordamentos que trata este livro.

Nesses transbordamentos, estão as mulheres que, habitantes de pequenas cidades, desenvolvem projetos nos quais articulam processos de criação, projetos de educação, de fontes de renda e fortalecem laços comunitários; estão as batalhas poéticas que são muito mais que literatura; estão os corpos capazes de ocupar e se expressar em espaços públicos urbanos, que também migram para plataformas digitais quando sob ameaça pandêmica; estão os coletivos que se articulam em imagens, gestualidades, sonoridades, ocupando lugares, fazendo reverberar poesia.

Também são transbordamentos as memórias redesenhadas em fotos guardadas por mulheres, transpassadas por agulhas e linhas que atualizam seus relatos, transformando-os, trazendo-os para o presente, desenhando futuros possíveis. Do mesmo modo, histórias contadas coletivamente, por meio do cinema, se tornam espaço de ensinar e aprender, de revisar criticamente a vida social, de tomar posições. Um pouco além, uma feira de trocas constitui espaço de encontro e celebração, onde, além de escoamento da produção de

produtos diversos, se propicia o transbordamento de arte, educação, ecologia e cultura.

Cada texto cuidadosamente trazido para constituir o corpo deste livro reporta ações, projetos, trabalhos desenvolvidos por pessoas e comunidades que operam nesse grande círculo das coisas e práticas consideradas não arte. Para nós, *outras artes*. Importam, porquanto sejam cheias de vitalidade, de relatos vibráteis, do sentido da vida e da partilha. Os textos tratam de pessoas e de comunidades envolvidas com a possibilidade de projetar utopias e de caminhar, coletivamente, em sua direção.

E porque importa mais o caminho e a caminhada do que o ponto de chegada, convidamos você, que nos lê, a vir conosco, partilhando também suas experiências sensíveis e suas utopias.

As outras fazedoras de sentidos

a arte no horizonte do deslimite

Carol Piva

ENTRE IMAGINATURAS E VISUAISVIVÊNCIAS: AS OUTRAS (SÃO) IMAGENS QUE IMAGINAM

Imaginatura é a faísca, por assim dizer, da minha tese doutoral e, por extensão, também deste texto-capítulo, assim como das minhas principais investidas epistemológicas, das minhas pesquisas, da minha escrita.

A palavra, em si, pode ser vista como um amálgama,[1] um desdobramento, ou simplesmente como desdefinição. Quando pensei nela pela primeira vez, ali pelos idos de 2014, a própria palavra significou uma infixidez tão-tamanha que precisaria de tempo-em-anos para maturar-se ideia e, depois,

---

1 O mesmo que *mistura* (de partes heterogêneas compondo uma--alguma totalidade).

vida-em-curso, com seus planejamentos e desvios, pensamento para lá e para cá, até que se transformasse em narrativa – feita de personagem, enredo, conflito, e tudo-o-mais. Pois-foi-assim-mesmo, com uma narrativa, que introduzi o pré-projeto de pesquisa submetido em 2016 à banca examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Goiás (UFG), para me tornar doutoranda em arte e cultura visual. Não seria de outra forma, portanto, que meus escritos, dali em diante, tomariam seus tantos-outros corpos.

A narrativa – que, à época da minha candidatura ao doutorado, chamei "A história de Isabel" e, depois, "As imaginaturas da gente" – é sobre muitas coisas. Sobre mulheres de-todos-os-dias, com "aquela sacolaiada doida na mão... *vrom-vrom*, se acumulando na rua, obrigações se renovando, o chão, o céu, semana inteira pela frente" (Piva, 2021, p. 13). Sobre lugares que, mesmo no âmbito da nossa "(de) limitação regional", às vezes não conhecemos nem de ouvir-falar. Também sobre comunidade e coletividade. Ações e mediações colaborativas. Mas, principalmente, imiscuída nisso tudo, e tomando corpo na prática cotidiana da vida dessas personagens, a prática artística.

Na história, a ideia de Isabel era de que as mulheres, ali de uma cidadezinha qualquer, "gente de vida ordinária como a dela" (Piva, 2021, p. 13), enredassem suas próprias versões – do mundo, das coisas, das pessoas, da vida e do que mais *estivessem a ver* ou que gostassem de *dar a ver*. As formas de representação dessas *imaginaturas* poderiam ser variadas, é óbvio, com o seu devido *deslimite*: feitas de imagens, ou de palavras, ou de imagens e palavras, coladas, urdidas,

performáticas, com ou sem som, entre aproximações e disjunções, mas essas *narrativas*, enfim, deveriam ser *narrativas daquelas pessoas*, articuladas por elas, *todas mulheres*, ali-reunidas e, fim das contas, *pondo seus próprios sentidos* no que já não podiam mais *parar-de-ver-imaginar*...

Sob a ótica da cultura visual, a "história de Isabel" diz respeito à *prática artística* de um grupo (de mulheres) que produz *imagens* para dizer de si e do mundo e se perceber/fazer visível dentro dele. A intenção de usar essa narrativa como força irradiadora de reflexões daí em diante alinha-se ao universo das práticas artísticas e das artistas visuais que tive a chance de encontrar e conhecer no processo de doutoramento. Quinze no total: Maria Aparecida Pires, Hilda Freire, Socorro Costa, Dete Teixeira, Simône Maria Silva Aguiária, Márcia Lemes Malaquias, Emilly Cristina, Madalena Sacramento, Karina Vasconcelos, Maria Selvina Costa, Di Mendonça, Walda Gomes, Nicolly Costa, Neide Cristina Guimarães e Denise da Silva Siqueira.[2]

São elas – artistas que escutei e cujas práticas fui vendo no dia a dia da pesquisa – também todas mulheres (como as personagens da "história de Isabel"), cidadãs comuns do estado de Goiás, com suas atividades diárias e narrativas do correr-dos-dias, e que, mesmo sem terem formação por escolas de

---

2 Recomendo muitíssimo a quem puder/se interessar/desejar que assista à documentária (*as outras fazedoras de sentidos*) *imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás* (Piva, 2021b), produzida durante o meu doutoramento. Nela, todas as quinze artistas participantes da pesquisa podem ser vistas falando de suas imaginaturas e visuaisvivências.

arte, dedicam a vida à produção e/ou mediação de imagens e contranarrativas. Não são "(inter)nacionalmente reconhecidas", como costuma valer-regra (nos sistemas tradicionais de arte) para serem chamadas "artistas". Quando muito, as mulheres-participantes dessa pesquisa são conhecidas em suas comunidades – às vezes, referidas como artistas; outras, tão só como *artesãs*.

O exercício poético, essa lida-diária-com-a-arte que está na base do que essas mulheres produzem e colocam para circular, são *formas de ver socializadas* que, com ou sem a chancela dos espaços priv(ilegi)ados da arte, integram a atividade cotidiana das pessoas como práticas culturais, em seus espaços producentes ou contraproducentes, também *fazedores de sentidos*. Se pouco ainda enxergamos e escutamos nesses e desses espaços, o problema (da cegueira e da surdez) é tão-só-nosso e repousa sobre a nossa incapacidade de reconhecer o *papel da imaginação na vida social*. Isso, tanto-mais-provavelmente, tem a ver também com a nossa inépcia para admitir que quem puxa os cordelinhos das chancelas, autorizações e consagrações no universo artístico não passa de um dentre os vários elos na complexa rede dos processos culturais contemporâneos.

A palavra *imaginatura*, nesse contexto, tanto se desdobra como se justapõe no seguinte tríptico: *imagem, imaginação* e *cultura*. Compreendo esses termos – e hoje em dia os vejo ainda mais equivalentes à ideia que pretendi esboçar de início – como indissociáveis e fractais ao mesmo tempo. O próprio caráter cambiante das interações globais, com suas múltiplas faíscas apontando em variadas direções, requer que

pensemos a produção de imagens nesse nosso mundo (muito mais eletrônico, virtualesco e reticulado, atualmente) em sua inescapável intersecção com a imaginação e a cultura.

Imaginaturas correspondem, também, a *experiências da imaginação* que se materializam no que venho chamando de *visuaisvivências*,[3] que são propriamente as presentificações da nossa capacidade criadora, aquelas nossas *vivências-de--imaginar-com-imagens* cuja fonte-irradiadora-de-sentidos é a *transformação*. Não se trata, todavia, de esboçar categorias homogêneas, sonhosas ou paralíticas com as quais abordar as narrativas visuais contemporâneas, retirando delas os contrastes da vida social; as desigualdades que o conhecimento impõe às pessoas e aos grupos; as diferenças de prestígio e autoridade que engendram formas instituídas de dominação; a pluralidade de visões de mundo; e a ação-mediação custosa, quase sempre silenciada, das pessoas que não ocupam posições de poder – oprimidas, escamoteadas, marginalizadas, subalternizadas, ou qualquer outra forma afim de que dispomos para nomeá-las, para na verdade *nos* nomear.

---

3 Em notória vinculação com o termo-conceito *escrevivências*, cunhado pela escritora brasileira Conceição Evaristo, as *visuais-vivências* participam como outra central justaposição-amalgamada no corpo das minhas construções epistemológicas e metodológicas. Em especial, as visuaisvivências constituem um dos caminhos oportunos para a *desfocalização do olhar*, com a-percepção-e-o-reconhecimento-de-*outras* – tantas, múltiplas, várias – *fazeções de sentidos* que, apesar das adversidades ou invisibilizações, pululam em cotidianos próprios nossos e no das outras pessoas como formas de socialização. Com imagens.

Escolho, em lugar disso, falar em *imaginaturas*, *experiências da imaginação* e *visuaisvivências* advertida dos conflitos que borbotam quando nos atrevemos a renomear as coisas, atribuindo a elas sentidos-outros.[4] Faltam muitas movimentações ainda nesse sentido, de *insurgência contra os sentidos do mundo, para interrompê-los*, e de modo que a gente consiga ver, além dos nossos discursos muitas vezes empoeirados-de-meias-verdades-e-pouca-aplicação-prática, a *experiência-de-fato* – a nossa, de pessoas humanas, de todos os dias, sem que ela cheire a paradigmas universalizantes, homogeneizadores de formas de socialização e subjetividade, típicos de uma narrativa única cujo principal

---

4 Em carta à edição brasileira das suas *Memórias da plantação*, Grada Kilomba coloca em mãos-da-gente um dos mais bonitos entendimentos que já li até hoje sobre esse *poder-de-apropriação da linguagem como fazedora de sentidos*. Se só se reconfigura a noção de conhecimento quando se reconfiguram as estruturas de poder (quem sabe? Quem pode saber? E saber o quê?), esse caminho se materializa quando aprendemos uma nova linguagem, deixando de falar as línguas que (nos) desenxergam – sem cerimônia, às-vezes-mesmo sem nenhum pudor. Mas é então que a própria linguagem se abre em imaginaturas, para se posicionar, nas medidas do possível e do impossível, a contrapelo: "[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem pode representar a *verdadeira condição humana*" (Kilomba, 2019, p. 14).

intento é manter silenciadas as vozes secularmente "inaudíveis" e "invisíveis" (como se inexistentes), diferenças, contrastes, conflitos e tensões.

Para falar de arte – da arte feita por mulheres, mulheres sem qualquer tipo de chancela institucional, moradoras dos interiores (de um estado brasileiro – Goiás – que, sob a ótica colonizante, já é estigmatizado, ele mesmo, como desimportante só por ser "de interior"), mulheres pobres e racializadas, mulheres, enfim, cuja prática artística não inexiste, mas circula mais-que-escancarada no cotidiano dos nossos olhos –, prefiro termos-outros, *também fazedores de sentidos*. E, óbvio, sem precisar recorrer aos típicos enquadramentos limitadores de tudo: "arte decorativa", "arte *naïf*", "arte feminina", "arte subalternizada", ou mesmo "arte(fatos) do interior". Reconheço, todavia, a necessidade-ainda da ocupação artística por meio desses variados denominadores-comuns, porque eles evidenciam conquistas importantes. E precisamos ainda delas, de muito-mais-delas, aliás, conforme argumenta sensivelmente Maura Rilley (2019, p. 441): "Enquanto muitos[as] afirmam que exposições estruturadas em torno de raça, gênero ou sexualidade são criadoras de guetos, eu defenderia que elas funcionam como *corretivos curatoriais*".

Mas é preciso que a gente tenha em perspectiva que as fazeções de arte e em torno da arte estampam muitas outras camadas que se situam bem-além daquelas que vêm sendo vistas, reconhecidas e debatidas nos circuitos hegemônicos da arte. Como muitas de nós já sabem (ou, pelo menos, sentem-pressentem), museus e galerias representam

espaços-validadores-essenciais para a prática artística, mas não são suas únicas esferas-visualizadoras. Da mesma forma que historiadores/as e críticos/as da arte, curadores/as ou colecionadores/as não constituem as únicas turbas-reconhecedoras. Tampouco aqueles/as artistas-selecionados/as nos tradicionais círculos, pelas legitimadas-pessoas, são as únicas vozes-fazedoras-de-sentidos.

De sorte que, assim, prefiro, sim, encará-las – imagem, imaginação e cultura – na dimensão dos múltiplos fenômenos, ou experiências humanas, que apontam para um caminho (também variado) de *mobilização imaginativa da experiência*. Sobretudo porque é assaz-assim que começamos a reverter a lógica de que ela, cultura, corresponde à mera posse de determinados atributos (materiais ou imateriais, linguísticos, territoriais, raciais, de classe, e gênero, e sexualidade, e assim por diante), constitutivos da nossa identidade individual e coletiva, regulando quem pode e quem não pode, quem vê e quem não vê, quando é e quando não é arte. E tantas outras peças-de-poder que pesam sempre, na vida, sobre as imaginaturas da gente...

Aprecio, a propósito disso, a forma como Denise Jodelet, professora e pesquisadora da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, recupera da psicologia social o conceito de *conhecimento comum* para reposicioná-lo nos estudos das representações sociais da pós-modernidade. Similar ao que defendo-aqui como mobilização imaginativa da experiência, a autora também fala em um *processo de apropriação cultural*, mas não qualquer processo, senão aquele com base na experiência do dia a dia, na linguagem e nas práticas

cotidianas. Para ela, todo tipo de conhecimento ou sentido produzido acerca de qualquer objeto, fenômeno ou evento *deve ter como cerne o mundo, a realidade cotidiana, as intervenções e interações das pessoas.* Afinal de contas, ela afirma,

> [...] sempre necessitamos saber o que temos a ver com o mundo que nos cerca. Precisamos nos ajustar, conduzir, nos localizar física ou intelectualmente, identificar e resolver problemas que o mundo impõe. Eis, aliás, o porquê de criarmos as representações. (Jodelet, 1997, p. 47; tradução minha)

Sob essa perspectiva e imiscuídos nas práticas sociais, os artefatos culturais não precisam se sujeitar a filtros-segregadores das hierarquizações, já que representações não seriam *só-algumas*, senão *todas-as-materialidades-possíveis* (filmes, artesanatos, peças publicitárias, esculturas, pinturas, fotografias, performances, entre sem-fim de outras) a partir das quais os sentidos circulam culturalmente em determinada sociedade.

Aqui, faço a mesma proposta para pensarmos a palavra *arte*, ou seja, não como produto ou atributo das pessoas ou grupos de pessoas. Em seu deslimite, a arte está no horizonte da experiência humana imaginativa e das práticas sociais. Não fica, assim, no universo puramente da *substância* (física ou metafísica das "obras"), nem da *equivalência* (a este ou aquele elemento-enquadrador), nem da *equidade* (referida nos pretensos movimentos de "inclusão" e "exclusão"). Conforme proponho: *artísticas são as práticas imaginativas*

que uma pessoa – digo-melhor, qualquer pessoa – pode deflagrar para mobilizar diferentes formas de ver, dar a ver, se ver e se perceber no mundo.

A essa altura já se supõe que a minha decisão de chamar as mulheres que ouço e com quem dialogo em minhas pesquisas de "as outras fazedoras de sentidos" reflete, principalmente, uma forma-de-dizer política. Como ponto de partida, não descuido daquela correspondência imediata que a palavra "outras" tem com as formas – históricas e cada vez mais sofisticadas – de silenciamento, apagamento e escamoteação das experiências das pessoas que foram (e continuam sendo) colocadas no lugar de outras pelas "narrativas (autorreferenciadas como) oficiais", eurocentricizantes que são em seu percurso-opressivo de "impor-civilização-excluindo-da-civilização".[5] Pensar em "outras" nesse contexto equivale a recuperar um debate-que-não-é-de-hoje – sobre *posições subalternas* que, no universo das práticas culturais, incluindo a artística, são conferidas às pessoas com base em opressões que se interseccionam, como gênero, raça e classe. No caso específico da mulher-artista, as "variações-de-enquadramento" que a palavra *outras* sugere são surpreendentes. E aviltantes.

Inegavelmente valioso, esse debate vem sendo proposto há muitos anos por mulheres-fora-da-curva – estudiosas,

---

5 Emprego aqui o termo "civilização" fazendo coro à fina ironia da crítica chilena Nelly Richard (1994), ao se referir às tais "formas civilizatórias" como "hegemonias seladas por diplomas de obediência disciplinária".

dedicadas, mergulhadas na pesquisa em arte. Curadoras e artistas, sociólogas, filósofas, historiadoras, antropólogas, críticas que transitam por áreas transdisciplinares de arte, educação e cultura. Há pelo menos cinco décadas, por exemplo, a trajetória de uma crucial pergunta feita pela historiadora da arte Linda Nochlin (1971) – "Why have there been no great women artists?" – não pode mais ser negligenciada sob a alegação de irrelevância ou descabimento. Ao insistir na indagação – *por que não houve grandes mulheres artistas?* –, bem-sabemos que Nochlin provocava, na verdade, uma entrepergunta: por que não questionamos, antes de tudo, a hipótese-presunção que está por trás dessa pergunta, em vez de procurarmos respondê-la perpetuando a lógica opressiva que a fundamenta?

Ora-ora... a lógica que estrutura o "enquadramento" de mulheres-artistas na categoria de *outras* (menos importantes, menos capazes, menos qualquer coisa) nem chega a ser "critério", mas uma "questão de gênero", e raça, e classe, e etnia, e assim por diante – como engrenagens de poder. Linda Nochlin sublinha, com a devida razão, que a pergunta sobre a não existência de mulheres artistas tem um vício de enunciação que em regra não se questiona: o fato de ter sido formulada sob a perspectiva masculina-branca, do alto de sua prerrogativa para decidir sobre tudo – a ciência, a política, a economia, o conhecimento, os processos culturais, as epistemologias, as artes...

Como eu dizia, discussões-como-essa – que considero verdadeiramente essenciais para pensarmos, de forma crítica, os fluxos de arte e cultura no mundo contemporâneo – colocam

o devido dedo em muitas feridas-abertas-ainda, como o fato de *ainda* termos diante de nós um sistema de arte configurado em torno de portas-bem-fechadas para as mulheres (em comparação com o fato de serem desde sempre bem-arreganhadas para os homens). Trocando em miúdas obviedades: são *outras* as mulheres, (até) quando (são chanceladas como) artistas, e *outras* também serão as suas criações, as suas formas de ver e dar a ver. *Outras*, nesse caso, significa: de (qualquer) *outra* ordem ("menor"), que não a "(naturalmente) legitimada", a "(carissimamente) avaliada", a "(universalmente) posta em cena".

Acontece que a *experiência imaginativa* se situa em contextos de relações muito mais amplos que o mundo legitimado da arte, de modo que discussões como as apresentadas até aqui – sobre aberturas ainda pouco expressivas à prática artística de mulheres – dizem respeito a apenas um dentre os vários elos na complexa rede dos processos culturais. As mulheres que vêm participando das minhas pesquisas desde o doutorado, por exemplo, se dedicam a experiências estéticas ligadas ao universo da criação artística, mas compartilham de uma *experiência-comum* que não costuma ser "catalogoconsiderada": *são mulheres que deflagram ações transformadoras em suas comunidades por meio das artes visuais.*

São, portanto, "quintuplicadamente-outras" na medida em que para elas a criação artística é tanto exercício poético quanto experiência-de-vida-para-transformar-a-vida, em-amarração-mesmo, assaz-assim, porque é assim que elas (arte e vivência) se situam – e situam essas pessoas

como artistas – bem-além das discussões sobre as mulheres sendo historicamente, e ainda hoje, deixadas de fora dos circuitos hegemônicos da produção e circulação do material artístico.

São, por conseguinte, "essencialmente-outras", já que é a vida cotidiana que orbita ao redor da prática artística, nela se imiscuindo, e não o contrário, embora a arte não possa ainda figurar em seus cotidianos como "ocupação principal". Essa "não possibilidade" – "não prerrogativa" – as situa em uma condição de *outras* mesmo em relação a mulheres que usufruem do privilégio de viverem-de-arte.

"Outras", tão logo, não porque se distanciam tanto-assim "*daquela* prática artística" validada pelos tradicionais discursos ou espaços de-fazer-ver-e-circular-arte; afinal de contas, elas *também* trabalham com materiais, técnicas e repertórios considerados *legítimos* no "universo" das experimentações já consagradas pelo sistema hegemônico das "obras".

Fim das contas, a *outridade* dessas mulheres-artistas não repousa convencionalmente sobre a *diferença*, mas obedece a uma ordem distinta: são as *visuaisvivências*, como mobilizações imaginativas, e o *afeto*, como urdidura prática, as suas forças-motrizes. Como evidencia a filósofa espanhola Marina Garcés (2013), *sem nos deixarmos afetar* pelo que vemos, pelo gesto de olhar, em especial, podemos ver tudo sem ver nada. E manteremos, assim, apenas um "efeito distanciador" para o olhar, ou aquele nosso típico par de *olhos sacrificados* que veem à distância, sem envolvimento, sem conexão:

> Somos o que *olhamos*. [...] Mas o que nos olha e quem nos olha? Os nossos olhos? O nosso pensamento? Nosso corpo? Nossas palavras? [...] O mundo é a realidade que se coloca diante de nós, seja através de uma tela, seja pelas formas de que dispomos para narrar e analisar essa mesma realidade, sobretudo *nos deixando afetar* por ela. [...] A pergunta que devemos nos fazer, nesse sentido, é: por que atribuímos à visão um "poder distanciador", com todas as consequências ruins advindas daí, quando o olhar humano reside, na verdade, e precisamente, na capacidade de surpreender, de enganar, de admirar, de devorar, de se acanhar e se envergonhar, de penetrar, de inflamar amores e ódios, de confiar, de intuir, de se comprometer e encorajar, entre tantas outras possibilidades? (Garcés, 2013, p. 103-107; tradução minha, grifos meus)

Pois-é-assim que a autora nos coloca, de pronto, no centro de uma pergunta fundante: "Como podemos abordar a realidade partindo da própria realidade?" (Garcés, 2013, p. 103-107; tradução minha). Na esteira desse raciocínio, emendo: como traçar esse caminho de aproximação com as outras – mulheres-artistas, fazedoras de sentidos – que evite a-todo-custo o comentário crítico sobre a arte no formato daqueles que costumam figurar nos variados espaços e discursos, bem-dedicados às singularidades-de-artista ou à demarcação *daquela*-pessoa-humana-como-artista, sem deixar de lado a prática reflexiva sobre a (imagem produzida como) arte?

Esse será sempre um caminho-de-enroscadas, e eu nunca presumi o contrário. Foi isso, em especial, que me impulsionou a (pensar e a querer) esboçar uma metodologia própria para as minhas pesquisas-em-arte que tivesse como força-motriz uma nova epistemologia-do-olhar, ou, como passo a chamar daqui a pouco, *olhar viajandejo*.

O OLHAR QUE INTERROMPE O SENTIDO DO MUNDO

A escritora brasileira Cidinha da Silva tem uma crônica de 2018 que – posso dizer com toda sinceridade – me marcou muito como pesquisadora nos últimos anos, tanto quanto as minhas pesquisas dali em diante, e que por isso releio sempre, desde a primeira vez que a descobri. Chama-se "I have shoes for you", do livro *Um Exu em Nova York*. É a crônica de abertura. Inicia-se com a fala da narradora, em primeira pessoa, sem ser sobre ela propriamente, senão também sobre uma *outra*, observada desde o primeiro-olhar-da-história:

> *Ela* surgiu de surpresa, como eles costumam vir ao meu mundo. Estacou a meio metro, de cabeça baixa, fechada em roupas pretas de modo que primeiro só via aquela cabeleira alisada. Depois, considerei que pudesse ser peruca. Os ombros arqueados, os braços finos e as mãos que, quando estendidas, notei serem pequenas e enluvadas, escondidas no casaco, um pouco mais *old fashion* que o meu. (Silva, 2018, p. 13; grifo meu)

Não sabemos de início se se trata de um devaneio, de uma situação-concreta-de-vida – a narradora-ali, pelas ruas de Nova York – ou se ela está simplesmente *olhando-para-dentro--de-si-mesma*, em voz alta. Suposições-leitoras, aliás, que a essa altura pouco importam. Porque, já no parágrafo seguinte, sem nenhum preparo, sem qualquer cerimônia, bem-no-zás, nos pegamos a olhar, sensivelmente, visceralmente, pelos olhos da narradora, para aquela *outra*:

> A mulher levantou a cabeça devagar. Cruzei com os seus olhos em brasa. Fitei os dentes, eram bem separados entre si. A arcada superior, principalmente, pelo menos meio centímetro entre um dente e outro, reparei quando ela perguntou com voz muito doce se eu tinha algum trocado. Sorri para ela. Entreguei as moedas. (Silva, 2018, p. 13)

Até que, no parágrafo seguinte, o definitivo nó-na--garganta-da-gente: a desconhecida olha para os pés da narradora e simplesmente diz: "eu tenho sapatos para você". Em um desses nossos típicos gestos automáticos, *de-pensar-que-vemos-entendendo-tudo*, a narradora agradece, responde que está bem com os seus sapatos, que não precisa de *outros*. A mulher então segue seu caminho. Mas daí em diante, até o final da narrativa, não sai mais da imaginação da *outra*. "Por que diabos aquela sem-teto queria me dar sapatos? Era a pergunta que me corroía. Ela me achou com potencial de compradora, isso sim. Queria vendê-los. Ou não, pois se tudo é dádiva na negociação com Exu..."

(Silva, 2018, p. 15). E, assim, uma-após-uma-seguinte, borbotam as hipóteses: "Considerando meus *dreads*, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogo com o Harlem *roots* de onde ela vinha, talvez os sapatos fossem um código ou senha para uso ou tráfico de coisas que poderiam me interessar". "Não. Ainda não era a resposta", a narradora continua repetindo de si para si. Só quando recobra um *olhar-menos-distanciador* é que consegue desestabilizar, nela-mesma, percepções convencionais sobre o tempo-vivido, e ali se atinge da experiência. É o que lhe permite esquecer, ainda que por algum instante, os atabalhoamentos que decerto qualquer pessoa experimenta-mesmo em uma cidade imensa-estrangeira, como Nova York, com seus imponentes sentidos-sobre--a-gente. E, assim, finalmente, a compreensão lhe *afeta* os olhos: "Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!". É daí-então, dessa disposição para reinventar o passado, trazida pelo Exu-mensageiro aos olhos da narradora, que ela *vê* "a resposta, a chave: recebi os sapatos--presente para firmar o pé na estrada e fazer o caminho" (Silva, 2018, p. 15-16).

Há, certamente, inúmeros desdobramentos por trás e entremeados nessa história que o meu lugar de fala não me deixa alcançar como melhor-leitura. Mas uma percepção que aqui-recobro dessa narrativa de Cidinha da Silva – e que ela mesma recobra, no texto, dos ensinamentos de Exu – é a de que *as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento*. Além de ser uma das crônicas mais lindas que já li até hoje, para mim, particularmente, há um duplo-e-pulsante

movimento encenado pelo *olhar* – que está-ali, na história, também em-vias-de-mão-dupla, para lá e para cá, indo-e--vindo entre aquelas duas *outras*, no correr de toda a narrativa – que me fascina-emocionando muito e que enfeixa, tão delicadamente, tão generosamente, o que Marina Garcés (2013) considera como o nosso maior desafio hoje em relação às nossas *práticas-de-olhar*: descobrir a potência que o olhar carrega, para então conseguirmos *interromper o sentido do mundo*.

O OLHAR VIAJANDEJO

Viandejar[6] é, como de-já se presume, outra amalgamação essencial para o corpo de ideias apresentado neste texto. Constituída pela baralhada (etimológica e visual-semântica) entre *viajar* e *andejar*, a palavra sugere pelo menos dois movimentos impulsionantes: primeiro, de *saída* (de um lugar conhecido, ou confortável, ou mesmo aquele-nosso--de-sentir-proteção) para *transiências*[7] em um *outro* lugar

---

6 Forma mais concisa – e sonoramente mais gostosa-de-dizer – do verbo *viajandejar*; outra derivação verbal possível, também bastante sonora, é *viajandar*.

7 Embora não conste nos modernos-consagrados dicionários brasileiros, *transiência* é substantiva feminina de que me aproprio para aludir a um movimento-nosso-específico: o de "transitar" pelo mundo, tanto quanto percorrendo também a realidade-das-outras-pessoas, que não apenas ensimesmadas em nós mesmas. Não se trata, pois, de qualquer "transitar",

(ausente, distante, inconstante, ou tão só vagueante – fora dos quadrados-comezinhos pelos quais costumamos bem--mais-comodamente transitar).

A sua raiz não sugere, todavia, *qualquer* viagem.[8] Senão aquela que temos disposição para fazer no intuito de *transver*

---

senão daquele que fazemos de forma transitória, cambiante e efêmera – *transiente*.

8 Há um sentido comum no "partir-em-viagem" que sugere aquela experiência-de-novidade, como se o único transitar possível quando nos colocamos a viajar estivesse atrelado a um desejo de deixar-para-trás, ainda que momentaneamente, o nosso corpo circunscrito de vivências costumeiras para, de forma planejada ou desenfreada, vivermos em um *mundo desdomesticado*. Rita Velloso, professora-pesquisadora da Escola de Arquitetura da UFMG, explica primorosamente esse movimento: "[...] a viagem expõe a fragilidade de uma vida construída em minúsculos hábitos. O corpo experimenta novos espaços, e dali em diante – até o fim da viagem, ao voltar à casa – viverá da angústia de não mais estar, e ainda não ter chegado. Quer misturar-se e tornar-se alguém dali. Deseja o cheiro que exala das janelas dos prédios; envolve-se na textura das ruas, quer conhecer o ruído das casas, suplica por mergulhar em algo novo, que lhe dê outra vida, outras minúsculas experiências. [...] Quer relacionar--se com o diverso de si, indo em sua direção, acolhendo-o. Sendo de toda parte e de parte nenhuma, todo[a] viajante está a caminho para esse[a] outro[a]. E, porque não é exatamente fácil doar-se ao[à] estranho[a], entregando-lhe a própria vida, o aprendizado da errância é radical" (Velloso, 2002, p. 2). Concordo com a autora quando ela sustenta que viajar é (desejar) viver *erraticamente* como outra (pessoa) em outras (realidades), que se desconhecem. Mas me permito contraver essa

(ou seja, de tocar-com-os-olhos) muitas *outras-de-outras*, além de nós. Ver *outras* (pessoas, mulheres, artistas, realidades, paisagens) com os meus próprios olhos não significa mudar de mim quando saio em viagem-a-campo para dali a pouco, de volta à sensação-casa, desmudar novamente. Pressupõe, em lugar disso, que, viajandando, terá me encontrado um *outro olhar*.

Apesar de uma viagem ser, com frequência, associada à *errância* (*flanância*),[9] essa não é a característica mais marcante da saída que se deslimita na decisão – necessidade ou impulso – de *viajandar*. Há uma espécie de *vertigem* incorporada pelo verbo *andejar* que é de outra ordem e não delineia simplesmente um "vaguear-errático", em desdestino, por localidades (já apropriadas ou ainda desconhecidas); a ideia de *percorrer-descobrindo*, ao resvalo de alguma realidade que

---

perspectiva, porque penso a experiência-da-viagem também como *fazedora de outras* que nos alcançam quando de nós se apropriam outros sentidos. Isto é: não se trata *só* do movimento de saída-de-si-para-o-retorno-a-si-após-a-viagem, mas de uma experiência também *fractal*, de outridade-na-semelhança-ou--na-dessemelhança, a acolher, em-afeto. Talvez por isso não se detenha-mesmo, para mim, em verbo único (viajar) nem nas derivações equivalentes (viagem, viajante, viageira/o...).

9 Paola Jacques, da Universidade Federal da Bahia, foi quem escreveu, no meu entendimento-percepção, o livro mais sensível até hoje sobre a errância (retomando o conceito de *flânerie*, que inaugura de certa forma a modernidade literária na Europa de meados do século XIX). Cf. Jacques (2012, p. 15; 29-30).

imaginemos, em princípio, "ofuscada", não conseguiria abarcar a intimidade-mesma do viajandar...

É que toda a questão viajandeja não está centrada na caminhadura, mas na *experiência-do-olhar*. Não falo do nosso próprio olhar "em-viagem-percorredora" de outras/os que encontraremos pelo caminho – o que não deixa de ser parte da equação quando viajandejamos, já que o nosso olhar se direciona mesmo para tudo-que-estiver-ao-nosso-alcance-naquele-*outro*-canto. Mas é a própria *outridade* que nos experimenta com o olhar em qualquer embarque-nosso viajandejo. É ela que nos percorre, que nos afeta, que nos envolve, em *acolhimento*.

O desapego às nossas próprias iniciais-intenções-de-etnograficesp-elos-confins-da-outridade – conseguindo enxergar, afinal, que *será a outridade propriamente que nos tocará com o olhar* – fica sendo, então, por assim dizer, a principal característica das investidas viajandejas. Se houver alguma *solidariedade*, nesse caso, não terá sido primeiramente nossa, mas daquela *outra* pessoa-ali, que se dispõe a *acolher* a nossa chegada. E, com esta, toda aquela típica-bagagem-da-gente, ainda desconhecida em-minudezas por quem nos abrirá a porta de casa: nossos desejos, frustrações, incongruências e impertinências; silenciamentos que nos foram impostos e que impusemos; conhecimentos e fachadas de conhecimentos; buscas, reconfigurações, tentativas de desvio; mãos-estendidas, tolices, lugares-de-ternura; a escuta e a não escuta; desprendimentos e nós-na-garganta-ainda; fraturas-do-tempo, rasuras-da-experiência, rasgos-de-amor-e-dor – astros e desastres,

enfins, que nos suspendem tanto quanto nos residuam em nossos dias-após.

É assim que, mesmo desconhecendo, por exemplo, *aquelas-outras-ali* – artistas ainda não vistas ou deliberadamente desvistas com base nos tantos sistemas focalizadores da nossa visão, cada vez mais sofisticados, por assim dizer –, é assim, afinal, que, mesmo sem noção de determinadas práticas artísticas em tais-e-quais territorialidades a que ainda não chegamos, mas por onde estamos dispostas a viajandar, que o nosso olhar pode se tornar, enfim, "um exercício cotidiano de resistência" (Brum, 2006).[10]

---

10 Foi assim, justamente, que eu viajandei pelas cidades do interior de Goiás durante o doutorado: sem ter antecipado nenhuma referência sobre artistas e/ou práticas artísticas nas localidades para onde eu viajandaria. Óbvio que "*alguma* escolha" precisava ser feita porque eu me "deslocaria a um campo". A única resolução preliminarmente estabelecida nesse sentido foi sobre os lugares viajandejos intencionados: calculei, em princípio, de mim para mim, um tipo de lonjura que era *aquela de não-ouvir-nem-imaginar* (a respeito das pessoas-dali, suas atividades principais, práticas culturais, habitualidades, interações e repertórios, bem-por-assim-em-diante). O que era praticamente o estado inteiro, com algumas exceções-repercutentes. E fui, então, traçar as minhas rotas... Dividi (senti)mentalmente Goiás em regiões. Oito. Como parti de Goiânia (a cidade-onde-moro) para cada bloco de percurso viajandejo, ficaram sendo as seguintes lonjuras principais: Cromínia, Joviânia, Indiara, Jandaia, Itapirapuã, Jussara, Olhos D'Água, Corumbá de Goiás, Mambaí, Iaciara, Mara Rosa.

ALGUMAS CONCLUDÊNCIAS (QUE NÃO SÃO): A ARTE (É) A IMAGINATURA (COMO) POÉTICA-DO-OLHAR

Uma das centralidades que encorpam-bastante o olhar viajandejo é ele ser também recusante de uma ideia de imaginação que a posiciona (diante da prática do olhar) como se estivesse sempre a serviço de formas coloniais do conhecimento (que se convenciona chamar ainda, da época moderna para cá, de *conhecimento*) *humano*. Significa, por exemplo, que, ao se dirigir a uma pessoa, situação ou materialidade-qualquer do mundo, o olhar viajandejo não deixa que chegue-ali-primeiro um princípio-de-olhar subsumido a repertórios (formais, ou mesmo particulares-subjetivos) com os quais usualmente se organiza um *sentido comum* (nomeado como "universal") para as tantas-que-são-as-experiências-da-gente-no-mundo.

São várias, diante disso, as possibilidades de uma crítica--reflexiva sobre as experiências da imaginação na contemporaneidade. E quintuplicados, também, os desafios de trazer a público uma escrita-assim – crítica. As principais questões propriamente intrínsecas a esse gesto crítico são, inevitavelmente, sobre: *o tipo de aproximação* com as pessoas e as suas imaginaturas que estarão sob intervenção crítica; *as formas de incorporar-e-articular, textualmente*, as vozes-que-são-palavras--e-imagens-não-nossas, cada qual em momentos intercalados de escuta-narrativa e escuta-crítica; e *a poética-de-escrever--sobre*, que deverá se materializar como linguagem possível, no limite muitas vezes aventuroso-demais entre narrar-a--escuta e transver-os-sentidos – do nosso olhar.

Algumas convicções, todavia, se interpõem sem muita-dificuldade. A começar por um compromisso-nosso-muito-simples ao realizar a tarefa-crítica: não perder de vista a *honestidade com o real* (Garcés, 2013). O que não significa entrar em cena para participar desta-ou-daquela-realidade e *escolher* suas possibilidades visíveis com que encorpar a crítica, propriamente, mas impõe a tomada de uma posição que dissolva a validade das categorias restritivas-daquela-outridade-ali, convenientes até então ao nosso olhar, e que não mais serão. Outra certeza é a de que devemos mobilizar um olhar-outro, *viajandejo*-tanto-quanto-mais-possível-ainda para nos deixarmos afetar pelo olhar daquela outra parte de nós, que estará sob a intervenção da crítica e primeiro-de-tudo nos acolherá. Esse movimento-afetuoso, de escuta e acolhimento, instaura uma terceira não dúvida: a de que toda visão implica uma não visão que só será vista, de fato, por aquele-olhar-ali, diante de nós. Relacionado a nós. Implicado no nosso, de uma forma que ainda vamos descobrir ao escrever criticamente sobre ele.

Eis as principais insurgências do que chamo-aqui de *crítica viajandeja*, que tem como característica especial ser uma *crítica-de-confrontação*. Situada em um território já de início contestado – o da imagem, da imaginação e da cultura –, a escrita sobre as visuaisvivências-da-gente pressupõe três posturas fundantes: *olhar* (viajandando), *validar* (rompendo) e *transformar* (ocupando). Ou, noutros-termos-ainda, talvez mais diretos e sensíveis, uma crítica que envolva: *afeto*, *legitimação* e *intervenção*. O que significa que: (1) em vez da abordagem segregadora da criação artística, haverá-ali um

olhar viajandejo, tão desfocalizado quanto solidário, dedicado a *interromper sentidos*, e não a reproduzir estruturas opressivas, hegemônicas-do-olhar; (2) além do foco em critérios de valor ou de imagem, imiscuídos nos eixos interseccionais de opressão (raça, gênero, classe, localidade, idade, *status*...), que a gente veja a prática humana criativa – tanto-quanto a pessoa-fazedora – no seu inacabamento e em sua condição ontológica de continuidade; e (3) distanciando-se das "inclusões que excluem", que seja a crítica viajandeja um *exercício-de-intervir*, considerando a participação (na cultura) como *abertura-para-a-ocupação*.

REFERÊNCIAS

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. *In*: JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. 5. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Alice Fátima. *Outros fazedores de cinema*: narrativas para uma poética da solidariedade. Porto Alegre: Zouk, 2019.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? Women's liberation, women artists and art history. *ArtNews*, Nova York, 30 maio 2015 [jan. 1971]. Disponível em: https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why--have-there-been-no-great-women-artists-4201/. Acesso em: 9 jun. 2022.

PIVA, Carolina Brandão. (*as outras fazedoras de sentidos*): *imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás*. 2021. 389 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021a. Disponível em: http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11441. Acesso em: 13 ago. 2021.

PIVA, Carolina Brandão. (*as outras fazedoras de sentidos*): *imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás*. Documentária, 49 minutos. Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PpzNto02lO8. Acesso em: 13 ago. 2021.

REILLY, Maura. Ativismo curatorial: resistindo ao masculinismo e ao sexismo. Trad. Julia de Souza. *In*: MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*, v. 2. São Paulo: Masp, 2019.

RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*: campo político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

ROGOFF, Irit. Looking away: participations in visual culture. *In*: *After criticism:* new responses to art and performance. Editado por Gavin Butt. Oxford: Blackwell, 2005.

SILVA, Cidinha da. I have shoes for you. *In*: SILVA, Cidinha da. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. Trad. Janaína Otoch. *ARS*, v. 17, n. 36, 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23 out. 2019.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. O outro de si que retorna da viagem. *In*: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

Outras poesias em jogo

slam, slammers e expansão poética

Jossier Sales Boleão

Neste texto discuto outras poesias em jogo, a partir do contexto dos slams. Os slams são comunidades que se organizam em torno de batalhas de poemas com o objetivo de democratizar a arte poética. Eles estão, entretanto, ancorados em outros propósitos de igual relevância. Há comunidades de poesia slam espalhadas por vários países e por diversos estados e municípios brasileiros, o que corresponde a uma diversidade de sujeitos compondo versos potentes que percorrem multidões e mobilizam os territórios com suas vozes de levante.

Tendo em vista a experiência desse movimento no Brasil, discuto primeiramente os percursos desses versos que explodem em outras poéticas e transbordam os corpos e os lugares e que não apenas demarcam um momento específico de declamação de poesia, mas também provocam outros itinerários de visualidades e narrativas. Na articulação das batalhas e na fabricação de poemas, os slammers propõem contranarrativas e contravisualidades como estratégias para romper os

cânones do sistema da arte e promover caminhos educativos e estéticos vinculados ao cotidiano e às experiências vividas.

São esses trajetos promovidos, articulados e provocados pelos sujeitos que fazem vivas as comunidades de slam, com esses poemas em constante estado de acontecência, em que a reflexão é feita a partir de quatro transbordamentos: o textual, o visual, o temporal e o geográfico-residual.

SLAM! VERSOS EM EXPLOSÃO POÉTICA POR OUTROS PERCURSOS

Em meados da década de 1980, surgiu nos Estados Unidos uma nova forma de poesia. Um novo gênero que, mais tarde, se tornou um forte movimento não apenas poético, mas também social. No ano de 1986, Marc Smith e o grupo *Chicago Poetry Ensemble* criaram um show-cabaré no bar Green Mill Jazz Club. Local frequentado pela classe operária de Chicago, nos Estados Unidos, o bar fomentava atrações artísticas variadas, como a apresentação de poetas que liam para um público desinteressado. A reação apática dos dois lados – poetas e público – seguia a tradição daquilo que Smith (2009) afirmou como um exemplo de algo sem nenhum sinal de vida. Querendo mudar esse quadro, ele criou o show *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*.

Smith e Kraynak (2009) apostavam em um formato no qual os poetas não seriam zumbis sugadores de almas. Com esse juízo, os criadores do movimento poético, que ganharia outras cidades e outros países e se tornaria uma competição

de poesias internacional, referiam-se à nossa tradição de um lirismo distante das pessoas, sem cores, sem horizontes e sem batimentos cardíacos. A pulsação da poesia encontrava-se, por gerações, em estado terminal nos corredores, prateleiras e bibliotecas das academias e nos estudos acadêmicos. Essa provocação deixa artistas da poesia em constante estado de atenção para com sua arte, de modo a que não incorram no equívoco de versos moribundos, nem de criações pálidas. Segundo os autores, slams são eventos de poesia cativantes para o público e para os artistas e são feitos ao vivo. Nem sempre se dá em uma arena competitiva, mas sua concepção é a de um jogo entre artistas, poemas e público.

Nesse contexto da poesia fria e condicionada aos círculos acadêmicos, surge a poesia slam. O termo "slam", emprestado das partidas de jogos de baseball e bridge, nomeia as performances poéticas e, posteriormente, as competições. Com a potência do projeto de reviver e revigorar a poesia, o *poetry slam* foi crescendo ao longo do tempo e ganhando outros contornos, outros lugares, públicos, etc., e continua em plena transformação na terceira década do século XXI. Em 2002, aconteceu o primeiro campeonato internacional, na Itália, e atualmente as competições internacionais acontecem em Paris, onde se reúnem poetas de diversos países tentando se consagrar campeões internacionais.

Os poetas disputam entre si a atenção do público, mas é o poema que toma a cena. Os duelos devem ser vivos e enérgicos, e cada poeta tem a sua vez de ocupar o espaço total do palco e jogar a sua arte de forma competitiva. É essa energia essencial que cativa as pessoas que vão às batalhas

de poesia slam. Elas agregam, no entanto, outros elementos importantes que caracterizam e potencializam a sua existência – e seu êxito – a partir da formação de comunidades em seu entorno. Tendo em vista essa importância do outro e da coletividade, Roberta Estrela D'Alva ressalta:

> O *poetry slam* é reconhecidamente um movimento social, cultural e artístico que tem sido utilizado como plataforma para criar espaços nos quais a manifestação da livre expressão poética, do livre pensamento e a coexistência em meio às diferenças são experienciados como prática de cidadania. (Nascimento, 2019, p. 176)

Roberta Marques do Nascimento, conhecida como Roberta Estrela D'Alva, é uma das artistas mais importante para o movimento no Brasil. Foi graças a ela que, em 2008, a experiência dos slams veio para o país, no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e Memória do Hip-Hop. A atriz, slammer e apresentadora foi precursora na representação do Brasil na Copa Internacional e é inspiração para artistas em busca da força pulsante da palavra poética em estado de acontecimento e experimentação e no jogo da troca coletiva.

Com a definição de *poetry slam* como "batida de poesia", na competição poética, os poetas recitam seus poemas originais para um público e uma equipe de jurados escolhida entre a plateia. Nas palavras de Smith, a

> poesia slam [...] é uma palavra circo, uma escola, uma reunião urbana, um *playground*, uma arena de esportes, um templo, um *show* burlesco, uma revelação, uma gargalhada em massa, solo sagrado e, possivelmente, tudo isso misturado. Poesia slam é poesia performática, o casamento de um texto com a apresentação artística de palavras poéticas no palco, com um público que tem permissão para responder e informar o artista se ele ou ela está se comunicando de forma eficaz. (Smith e Kraynak, 2009, p. 28)

Cinco são os aspectos fundamentais que dizem respeito ao que a poesia slam é e não é: slam é poesia, é performance, é competição, é interação e é comunidade. De forma geral, as regras para as batalhas são simples: poemas autorais, duração de até três minutos e não utilização de adereços cênicos ou instrumentos musicais. Ganha quem provoca maior reação no público. Nessa direção, o diferencial dos slams é que a competição não é o ponto central, mas isso não isenta os artistas de lançarem seus versos em direção à plateia para conquistar as melhores notas e, especialmente, a reação das pessoas.

No Brasil, desde 2008, o movimento tem crescido muito. Entre grupos de poesia slam catalogados pelo Slam BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada – há mais de duzentos grupos espalhados pelo país. No entanto, esse número pode ser maior, tendo em vista que muitos grupos se organizam espontaneamente, a partir de sujeitos culturais locais, e não passam pelo circuito estadual das competições

que qualificam para a etapa nacional que elege o representante brasileiro para a Copa Internacional. Nem todos os estados têm a organização de competição estadual, e isso tem como consequência a falta de exatidão no número de slams no Brasil.

A diversidade de possibilidades poéticas é solo fértil para que a poesia slam frutifique no país e atenda ao desejo fundante de Marc Smith de que as pessoas retomem o gosto por fazer e presenciar poesia. Ou, melhor dizendo, não apenas fazer poesia, mas transformar os versos em lanças afetivas que atinjam diferentes públicos e sejam capazes de promover alguma transformação ou, pelo menos, um desconforto com aquilo que é jogado na arena lírica. É com base nesse princípio que outros fatores articuladores agregam força às batalhas de poetas espalhadas pelas mais distintas localidades brasileiras, com ou sem apoio institucional para acontecer.

A disputa entre os poetas se faz principalmente em uma arena urbana, muitas vezes a céu aberto, onde há uma infinidade de outras atrações chamando a atenção e convidando mais e mais pessoas para assistirem a elas. Sendo assim, o artista slammer tem uma responsabilidade com seu verso, para que ele tenha vida, seja aceito e ressoe com todas as ondulações e ruídos necessários no trajeto, agradando ou provocando deslocamentos no público. Mas essa responsabilidade não deve se materializar em se colocar acima dos poemas ou em se isentar da escuta. A escuta do outro é um ritual e uma condição nas batalhas. É por isso que o limite de tempo para um poema é de três minutos, para

que o maior número possível de vozes assuma o comando do palco e passe sua mensagem. Além da escuta dos outros artistas, deve-se, em especial, escutar o público.

Ainda que, com o passar dos anos e das transformações – inevitáveis em qualquer campo do fazer –, as batalhas poéticas tenham promovido a incorporação do mercado capitalista, muitos dos motivos originários permaneceram devido à força que tem a mensagem da democratização da poesia. Desde a criação até a sua circulação e consumo, ela continua atuando no direcionamento de novos grupos e slammers.

O tom competitivo dos slams permitiu que ele, ao longo das décadas, ganhasse uma multidão de pessoas interessadas e de artistas da palavra, renovando seus estoques criativos, porque os poemas, a partir dessas competições, encontraram talvez a sua verdadeira aura: a de estarem vivos, pulsantes e tendo total liberdade para escorregar de onde não são bem-vindos. Essa liberdade permite aos poemas explodirem nas arenas por meio dos slammers e, através da explosão, encontrarem outros percursos, grudarem nas possibilidades ou fazerem surgir novas. Os versos se consagram no percurso sempre movediço, assim como os corpos que são tomados pelas palavras, que fazem desses corpos atitudes coletivas de encorajamento individual.

Os percursos dos slams têm se movido desde 1984, quando o grupo de artistas, junto a Marc Smith, decidiu ouvir a necessidade da poesia, que, em tese, gostaria de falar sobre os trabalhadores, as mulheres, a população negra, os refugiados, além da urgência de denunciar as violências e de ser chamada de poesia-comunidade.

CONTRAPOESIA E CONTRAVISUALIDADES: DESOBEDIÊNCIA E RECRIAÇÃO DO FAZER E DO SENTIR

O termo contrapoesia, cunhado em 1963 pela revista *Internacional Situacionista* e cuja autoria é provavelmente de Guy Debord, refere-se à poesia do poder e aposta na potencialidade da linguagem e da escrita como mecanismo de desobediência e recriação. Afirma-se: "A informação é a poesia do poder (a contrapoesia da manutenção da ordem), é a trucagem mediatizada do que é" (Internacional Situacionista, 1997, p. 139). Tomo emprestada a ideia de *contrapoesia* para desenvolver, a partir da localização inicial de *poesia do poder*, uma expansão transitória desse entendimento não mais – e apenas – aplicado à informação.

Se pensarmos na tradição da produção e da circulação da poesia, constatamos que ela é amparada por relações de poder, com hierarquia definida. O que nos leva ao culto da poesia como dom celestial de poucos escolhidos. Sobre esse pilar, por muito tempo, o fazer poético se sustentou em uma pureza divina, cujas obras se voltavam para si mesmas, não permitindo a inserção dos ruídos do cotidiano com toda a sua voracidade, salvo em alguns exercícios que objetivavam criar uma poesia encharcada de impureza – não compreendida como sujeira, sentido pejorativo, mas como força potente de misturas capazes de gerar outras potências poéticas.

O propósito de transformar leituras monótonas de poemas em jogos que exigem dos artistas uma postura vívida perante sua poesia coloca os slams na centralidade de um projeto bem-sucedido ao longo dos anos. Além disso, as batalhas

poéticas dimensionam aspectos muito caros aos grupos que, durante muito tempo, foram excluídos do poder da poesia, por ela estar no cativeiro da tradição e do cânone.

A contrapoesia não é o manifesto em desfavor da obra poética, do poema e da figura do poeta. Ela se vincula à reivindicação da insurgência de novos trajetos do poético, em que a estruturação de um poema é trabalhada de forma coletiva, no coletivo. São as comunidades – como se definem os slams que contornam a movimentação para a existência da contrapoesia – que são capazes de questionar a poesia do poder. Assim como a escrita e quem a faz se manifestam sob ordens hegemônicas, a poesia caminha no circuito das amarras canônicas. As estratégias de democratização perpassam a reconstrução de poemas desvinculados, ou emancipados, da sujeição canônica da academia e dos circuitos institucionais da arte e da literatura. A isso soma-se o investimento da comunidade de poesia slam em fazer com que a educação seja o meio prático para a obtenção da emancipação, pois a educação é ainda a principal ferramenta das classes trabalhadoras e subalternizadas de superação das funções preestabelecidas na sociedade.

A poesia do poder esteve no cerne de um sistema político, menos como proposta poética e mais como uma das ferramentas de manutenção da hegemonia estética. Nesse sentido, a educação e a democracia cunhadas na perspectiva de uma contrapoesia operam para que esse fazer poesia seja questionado desde a sua origem primordial – cuja estrutura coloca o poeta como mito e ser iluminado divinamente, que outros humanos não podem acessar –, dizendo quem pode

manusear, romper e macular a poesia para que as palavras trabalhem em prol da organização da vida e da reorganização do real. A poesia a serviço do poder atua para ser considerada um objeto de acesso e de uso restrito, incapaz de se mover entre as multidões, de provocar, impulsionar e ser alimento revolucionário. Os versos de slam derrubam essa estrutura.

É justamente o âmago revolucionário da poesia que faz o projeto *poetry slam* ser tão potente, pois promove circunstâncias de encontro envolvendo o pensar, o fazer e o sentir. Na dimensão da poiésis, os slams se concretizaram como importante caminho de insubordinação dos versos. Ao não colocar os slammers em um pedestal, garante-se a não reprodução da estrutura do sistema da arte, pois não interessa ao slam um número restrito e repetido de poetas, mas a garantia para todos da oportunidade de competir. Nessa competição, quem ganha é a poesia e a multidão.

Essas vias de contrapoesia são um ato de rebeldia que dissemina a arte da palavra em voo livre pelas ruas e praças, rodas de conversa e salas de aula, desconstruindo o monopólio da arte. A construção e reconstrução de poema slam tem sempre a intenção de comunicar sua mensagem de maneira que o público vibre com ela e a ecoe.

No poema "Slam poetry (manifesto)", Raquel Lima declara que o movimento está em diálogo poético e estético com um projeto surgido no interior das realidades cotidianas que vestem as peles de slammers, em diferentes contextos. A paixão pela poesia nasce da necessidade de expressão, mas também da aspereza das condições econômico-sociais. Nesse sentido, a slammer aborda no manifesto a natureza popular do verso

órfão e sonhador de cada palavra-poesia proferida por diferentes artistas, onde o movimento se encontra. Não há regras fixas, nem rígidas, mas há seriedade na representatividade, na autorrepresentação e na construção de elos.

No slam manifesto ou Manifesto do slam

O slam não é uma empresa, controlada pelo lucro,
fama e prestígio.

O slam é da rua, das pessoas, e deixa
no seu território o seu vestígio.

O slam é livre e espontâneo! Não é comercial,
de forma metafórica ou literal.

O slam vem do peito e das pernas, vem dos braços
e dos abraços.

O slam vem de dentro para fora, e vem de fora
dos cansaços.

O slam não é fraude, nem é plágio,
nem é uma patente.

O slam é da gente, do bairro e nasce
da poesia omnipresente.

O slam não é um *franchising* de investimentos
em cadeia.

O slam é o grupo de aranhas na construção
duma mesma teia.

O slam não é uma corporação, um comitê nem
uma comissão.

O slam não é um departamento poético
nem a sua subversão.

O slam vem do corpo irrequieto
e da alma desassossegada.

O slam voa alto sobre a performance
e a palavra vomitada.

E no slam não há júri especializado
ou da crítica erudita.

O slam é a palavra viva que às vezes é escrita,
mas é sempre dita!

O slam é descomplicado, reinventado,
transformado e mal falado.

O slam é filho do pai e da mãe, mas ser órfão
é o seu fado.

O slam não tem amigos fiéis, mas em cada esquina
há um "slamigo".

Não tem mentores, instrutores nem pastores
que o evangelizem.

O slam é feito de palavras de sonhos, mesmo
dos que não se concretizem.

O slam é genuíno e transparente, é vivo
e cresce a cada dia.

Quem o plantar deve regar e deixar germinar
com boa energia.

O slam é menos negócio, menos estratégia,
menos compra e venda.

Menos ego, menos poder, menos heróis
e menos lenda.

O slam é de cada um, pessoal e intransmissível,
mas também é comunidade.

O slam é feito dessa ponte entre cada país
e cada cidade.

O slam precisa ser emancipado, valorizado
e respeitado.

Mas logo a seguir libertado, ignorado
e deixado de lado.

O slam é o filho bastardo da poesia,
e há que estar alertado.

Seguramente nem todos o sabem, porque o slam
vai ser sempre um fedelho.

Mas deixa o teu slam no manifesto,
porque o slam-seguro morreu de velho.
(Lima, 2019, n.p.)

A potência da poesia slam e a força dos slammers são resultado de um longo processo de rebeldia que se levanta no interior de grupos criminalizados historicamente. As discussões poéticas são amparadas por múltiplas existências em condição de apagamento. As imagens desses artistas se colocam como contraponto em uma disputa basilar para existir inteireza dos lugares, na concretude de oportunidades e de direitos. As representações visuais de inúmeros fabricadores do sensível cotidiano são mediadoras e portadoras

da combinação entre educação e democracia, provocando o repensar das posições ocupadas no tecido social por todos os sujeitos, tendo no horizonte que "todo olhar – e o dar conta do que olhamos – está impregnado de marcas culturais e biográficas" (Hernández, 2020, n.p).

A contrapoesia, com a qual é comprometida a poesia slam, é também a atuação no campo das contravisualidades. A noção de corpo poético em livre circulação na cidade evoca o lugar social que os grupos subalternizados não ocupam por não lhes ser permitido. Por isso, os corpos desses sujeitos ocupam poeticamente a cidade-poética na disputa permanente para suas vozes serem audíveis e como artistas serem visíveis. A presença nesses espaços dedicados às competições de poemas vai ao encontro do "direito a olhar" problematizado por Mirzoeff (2016). O pesquisador e autor em cultura visual, ao reivindicar o direito a olhar, afirma que esse ato não é apenas uma questão de ver – como capacidade física –, mas também de autonomia; ele supera o individualismo e se expressa nas relações solidárias e comunitárias, pois perpassa o nível individual e alcança a intersubjetividade e a coletividade. A importância desse ato é transgressora porque pratica a reinvenção do outro, porque há operações de troca em condições de horizontalidade.

Ver é um ato cultural construído na perspectiva da cultura visual e se configura por elementos políticos, morais, éticos, estéticos. Portanto, o processo de decifrar imagens não é um momento de iluminação. Trata-se de uma construção que deve ser exercitada. Em outras palavras, a visualidade é uma matriz de poder. Por visualidade compreendemos a nossa

percepção como fato social, cujas diretrizes se inscrevem em aspectos históricos e discursos e desempenham o alicerce para nossa experiência visual. Mirzoeff (2016) define a visualidade como a estrutura de autoridade capaz de determinar aquilo que é permitido ou não visualizar. Ou seja, a experiência visual não é natural porque está cercada pelas tramas, o que torna essa experiência um processo desigual e, portanto, não natural. A ideia de controle daquilo que vemos se dá porque, em nível profundo, o direito a olhar não só reivindica a percepção do real mas também se instala enquanto direito.

Sendo assim, o movimento de slammers existe para que os poemas atuem em um conjunto de operações político-estéticas e culminem em contravisualidades itinerantes pelas cidades. Nas contravisualidades há o real a ser desnudado, no qual artistas e público deslocam-se de seus lugares para ocuparem outros espaços ociosos, vazios e politicamente esvaziados. Uma das dimensões de ocupação dos espaços pelas batalhas de poesia faz com que os corpos-artísticos-poemas sejam vistos, e essa experiência vivida pela multidão se contrapõe ao que determina a autoridade como o que é conveniente ser visto.

TRANSBORDAMENTOS POÉTICOS A PARTIR DA POESIA SLAM

O poema não está mais apenas no texto escrito ou na palavra falada. Os poetas alicerçam suas obras em construções que extrapolam os espaços da página (do livro ou do processador de texto) e a fixidez da escrita para atender à conjuntura do

final do século XX e primeiras décadas deste século. Ainda que seja constatação transitória, tendo em vista a dinâmica do contexto histórico em acontecimento, a poesia slam tem se projetado para além das amarras textuais. A palavra poética empalada no interior de um livro, nesse contexto, não é a destinação prioritária, mesmo que possa ser o seu destino em alguns casos, como, por exemplo, publicação de coletâneas de slammers ou publicações individuais e independentes. Uma vez que o poema existe sobrepondo o sujeito e este se torna, ele mesmo, uma camada de sua poesia, o poético se materializa nessas existências, por vezes contraditórias, mas complementares e potentes.

A discussão desses transbordamentos poéticos, a partir da experiência dos slams, tem perpassado quatro apontamentos provisórios que dizem respeito à expansão além-texto: o próprio transbordamento textual; o transbordamento visual dos poemas-artefatos; o temporal; e o geográfico-residual.

1) Transbordamento textual

O poema se realiza além das fronteiras textuais permitidas pela escrita. Os poemas de slam como artefato poiético híbrido, que abriga outras possibilidades, é em si mesmo uma potencialidade. A partir da abertura para se transmutar em outras formas de ser e de sentir, o texto poético converge e compactua com suportes visuais, e esses suportes não são meros acessórios, são partes integrantes e fundantes desses poemas. Nessa perspectiva, os estudos de cultura visual nos

dão a base para compreender o funcionamento dos complexos arranjos que envolvem o consumo e a produção na vida cotidiana. As táticas desse campo proporcionam outras abordagens, para que possamos olhar para os sujeitos criadores, para os consumidores e, igualmente, para os artefatos produzidos nesse contexto global de visualidades. Esse apontamento nos direciona não apenas para a substituição do mundo textual/escrito pelo das imagens mas também para a sua interseccionalidade. Como pontua Mirzoeff (2003), essas imagens do mundo não podem ser puramente visuais, mas perturbar e desafiar as definições estritamente fundamentadas na relação linguística.

Ao levar em consideração, por exemplo, no "slam do corpo", em que os *slammers* ouvintes e surdos criam os poemas em bases distintas, quais sejam elas, a língua de sinais e a língua portuguesa, o que denominam de transcriação, não cabe uma análise pela escrita (como faço agora). Ela não é suficiente para compreender a complexidade do ato poético, que, antes de ser registrado na imutável grafia, é gestualidade e palavra corpórea, é imagem-palavra desaguando dos corpos para os corpos.

2) Transbordamento visual

As imagens como representação criam, provocam ou evocam a capacidade do real. Didi-Huberman (2012) afirma que, apesar de elas tocarem o real, não revelam ou não oferecem a verdade dessa realidade, no entanto, ao inflarem-se, as imagens provocam a crise e, a partir desta, lançam

diferentes formas de contato com o real. As batalhas poéticas oferecem uma sobreposição de imagens de diferentes naturezas. A configuração do jogo de poesia distribui de forma democrática modos de pensar poemas visualmente. Não se trata apenas de acessar a imagem da referência poética, pois, nos slams, o ato de fabricação dos poemas transborda para a imagem mais do que o poeta diz, uma vez que seu corpo visível é a própria manifestação metafórica ou não da essência de sua poiésis.

A junção das palavras poéticas com as imagens evocadas pelo poema potencializa a própria imagem de cada slammer, compondo, em última instância, o transbordamento de metáforas possíveis contidas na intenção do poema-artefato. Além disso, a realidade da imagem de identidades conjugadas à invisibilidade afronta a centralidade dos olhares normatizadores. Há, portanto, o "estranhamento visual [que] é uma espécie de buraco, lacuna, interferência no nosso modo de ver. É o que se contrapõe à visão 'tácita', predominante no nosso cotidiano" (Tourinho e Martins, 2020, n.p.).

Parto da afirmação de que o transbordamento do poema é sua materialidade imagética para fora do convencionalmente compreendido, em nossa educação escolar, a respeito da sua estrutura clássica. Por isso, a cultura visual nos dá a dimensão da amplitude e da potência existentes no jogo feito por slammers, uma vez que a potência poética se traduz em presença. Os artistas, em sua materialidade, compõem o fio condutor de versos que nascem no interior de seus corpos e vão conectando outros objetos, lugares, resíduos, outras imagens, até chegarem ao espectador. Por sua vez, o espectador

desempenha a importante postura de exercer o olhar atento, curioso, afrontoso, e nessa complexidade de ligamentos é fabricada uma teia capaz de estender o poema original para algo maior e mais potente.

3) Transbordamento temporal

Nas competições de batalhas, os tempos se fundem entre o elemento essencial da vida cotidiana, tanto coletiva quanto individual (do artista), e o contido na fabricação do artefato. As margens do tempo na ocorrência performática de um poema na *poetry slam* se dissipam e se tornam simultâneas. Os tempos são coexistentes, de forma que o presente, em suas conjugações com o passado e o futuro, provoca conexões e abstrações entre a intenção da obra, a do artista e a do espectador. Assim, o tempo destacado aqui é o tempo da poesia, que é aquele sem data. Ao invocar e provocar a fabricação dos artefatos, os poetas transgridem o tempo da razão íntima, da vida interior e da razão crítica. Esse ato que infringe a normativa linear se expande do instante para a duração, na ânsia de fazer perpetuar, com maior proporção, os efeitos ressoantes nos corpos envolvidos nos gestos de cada verso jogado para a plateia.

O funcionamento desses tempos nas batalhas poéticas se dá, portanto, como maquinaria com engrenagens submersas no interior dos artistas e dos espectadores e na geografia social que acolhe o acontecimento em sua descontinuidade. O prolongamento do poema é o efeito e a causa da junção desses tempos que, sobrepostos, compõem camadas de instantes que

viajam e migram com o público. O tempo do poema-artefato se dilui, mas não se dissipa com o término de uma batalha. O seu instante, ou o seu acontecimento, continua a transbordar para fora do momento em que era presente. Ao se realizar na convergência desses tempos, o transbordamento temporal se faz – pelo poema – poema, e este continua sua reconfiguração, e até mesmo sua constituição, a partir da continuidade de intervalos que se estruturam numa "forma coesa".

4) Transbordamento geográfico-residual

As ágoras de nosso tempo podem estar situadas em lugares fixos, onde ocorrem as batalhas de diferentes grupos de slam, ou em trânsito e itinerantes, a exemplo do Slam Maré Cheia, que realiza edições em diversas localidades e permite que mais pessoas, público e poetas possam ter acesso aos eventos.

> Aos poucos, o público também foi chegando e ocupando o banco da praça. Karoline Rodrigues, moradora da Vila do João, contou que era a primeira vez que ia à Praça do Skate e que aquela era a segunda competição de slam que assistia na Maré: "Eu sempre vou no Slam das Minas, gosto muito. E aí, quando vi essa iniciativa aqui na Maré, eu disse: 'Tenho que ir, tenho que ir!'". Karoline lembrou que, devido a uma reunião, acabou não podendo ir à primeira edição do *Slam Maré Cheia*, realizada em março deste ano na Nova Holanda, mas assistiu à segunda edição que ocorreu na Vila do Pinheiro, em abril.

> "Geralmente, as coisas acontecem na Nova Holanda e lá no Pinheiro nunca tem nada. Eu falei, 'cara a gente tem que ocupar esse espaço mesmo'", lembra Karoline. "Então, eu achei muito legal essa iniciativa do slam de percorrer a Maré inteira", disse ela. (RioOnWatch, 2019, n.p.)

A forma com que o espaço de realização das batalhas se configura territorialmente em trânsito reafirma o compromisso com a democratização de espaços de criação e do direito à formação de públicos interessados não apenas na arte da escrita ou da literatura, mas também em uma poiésis que tem a sua realização na própria dinâmica espacial das pessoas e de suas vidas cotidianas. A partir de uma praça, de um anfiteatro, no pátio de uma escola ou no palco de um festival, e até mesmo atrás das câmeras de canais de televisão ou na ocupação de ambientes digitais, o fazer poético se coloca como materialidade educativa que ressignifica esses espaços habitados por outros espaços.

O espaço social das batalhas é por natureza espaço do banal e do vivido tanto por aqueles que lá estão diariamente quanto por quem se apropria provisoriamente daquela superfície. São inúmeras as possibilidades desses esboços sociais e, por consequência, de futuro, a partir das práticas de espaço em que narrativas se entrecruzam e se transformam em práticas organizadoras; em que diferentes grupos, com todas as suas particularidades, pluralidades e vivências, se encontram uns ao lado dos outros. As caminhadas organizadas, que articulam, mobilizam e reorganizam lugares por meio dos

deslocamentos artísticos vinculados ao movimento poético da vida cotidiana, exalam os resíduos do poema, da vida em arte, da arte viva (se é que alguma não é vida de alguma forma), do poeta e de quem ali percorreu o transbordamento da prática do espaço.

A partir desse repovoamento estético de lugares específicos, os artistas provocam a própria estabilidade de uma falsa coesão entre a finalidade de origem e de fato do espaço. Transbordar os mapas delimitados por critérios, em grande parte, excludentes é uma ação de questionamento e, ao mesmo tempo, de ensinar e aprender estratégias educativas cujo resultado é a ocupação dos espaços urbanos povoados pelos fazeres democráticos da população.

No início de 2020, mais precisamente a partir do mês de março, outro transbordamento se inaugurou no interior da estrutura dos slams. Esse marco temporal fixa o início de um capítulo histórico para a população global com a chegada da pandemia do novo coronavírus. A extrema complexidade do contexto de emergência sanitária que atingiu todos os países fez com que mudanças bruscas fossem exigidas em todos os campos do fazer, do sentir e do pensar. Em diferentes graus, as comunidades dos slams foram afetadas de maneiras devastadoras, porque grande parte da comunidade compõe a parcela da população menos assistida por políticas públicas e direitos.

Coletivos deixaram de atuar, sem previsão de retorno, outros grupos iniciaram a mudança para as plataformas digitais, como estratégia de sobrevivência ao fim do mundo. A migração para essas ferramentas se apresentou como uma

saída legítima, mas as assimetrias estruturais, especialmente do Brasil, ficaram evidentes, porque no país mais de 40 milhões de brasileiros não têm acesso à internet ou esse acesso se dá em condições muito precárias. Dentro dessa realidade tão adversa, alguns grupos foram exercitando uma nova forma de ágora, onde se configuraria uma outra modalidade de presença e encontro.

A potência dos encontros-acontecimentos por meio das ferramentas digitais reforçou a rica perspectiva das narrativas dos slams e das pautas poéticas reivindicadas por essa poesia. A realização de batalhas no formato "ao vivo" projetou novas perspectivas de presença e proporcionou novos marcos para transformações do movimento como voz de levante (Boleão, 2020). A arte como forma de refletir sobre o habitar o mundo tem se colocado diante do cenário pandêmico como maneiras outras da experiência de vida, ao propor estratégias de criação e veiculação de obras por meio das tecnologias.

A multidão interconectada nas batalhas de poesia *on-line* é autêntica manifestação de resistência e transformação do espaço e do território. São idealizados outros desdobramentos de presença e de se estar nos lugares e no tempo presente. Prada (2012) afirma que a conexão entre as pessoas é também um mecanismo de resistência e que as telas se configuram como pequenas comunidades. Essas comunidades se formam e se desmancham com os cliques nas telas táteis, sob o comando de abrir, fechar ou pausar, e proporcionam um número maior de viajantes buscando pela experiência do compartilhamento.

Esses transbordamentos se configuram em um complexo de materialidades poéticas com o jogo de *poetry slam*, em que o modo como são fabricados os poemas-artefatos interfere nos poetas, no público e, de alguma maneira, no conjunto da sociedade. As transformações podem não chegar a ser estruturais, mas as mudanças geradas a partir desses artefatos desencadeiam pequenos rastros de questionamentos capazes de provocar o deslocamento do pensar, do sentir e do ver. São outras poesias que estão em jogo, no jogo poético. Os corpos são poemas, os slammers se transmutam em versos e os slams se consagram como expansão para que haja poesia em toda a atmosfera que circunda as batalhas entre artistas, nas quais o poema é quem sobressai e sua mensagem re-vive, em estado de continuidade, feito ondas.

REFERÊNCIAS

BOLEÃO, Jossier Sales. Na rua não tem jeito de cair: poetry slam na ágora digital. *In*: MARTINS, Alice F. *et al.* (org.). *Os signos na arte, na comunicação e nas cidades.* Aveiro: Ria Editoral, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204, nov. 2012/abr. 2013.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). *Educação da cultura visual.* Santa Maria: Editora UFSM. Edição do Kindle, 2020.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA: ANTOLOGIA. Organização, tradução, notas e prefácio de Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1997 [jun. 1958/set. 1969].

LIMA, Raquel. Slam poetry (Manifesto). *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Dicionário Alice*. 2019. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/index.php?id=23838&pag=23918&entry=24317&id_lingua=4. ISBN: 978-989-8847-08-9. Acesso em: 20 mar. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD – Educ. Temat. Digit.*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, out./dez. 2016.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. *Vocigrafias*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

PRADA, Juan Martín. *Otro tiempo para el arte*: cuestiones y comentarios sobre el arte actual. Valencia: Sendemà Editorial, 2012.

RIOONWATCH. Rio de Janeiro: ComCat (Comunidades Catalizadoras), 4 jul. 2019. Disponível em: https://rioonwatch.org.br/?p=41568. Acesso em: 8 mar. 2021.

SMITH, Mark Kelly; KRAYNAK, Joe. *Take the mic*: the art of performance poetry, slam and the spoken word. Chicago: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). *Educação da cultura visual*. Santa Maria: Editora UFSM. Edição do Kindle, 2020.

Outros cinemas e aprendizagens

o cineasta sertanejo e o mestre ignorante

Paulo Passos de Oliveira

Josafá Ferreira Duarte, 61 anos completados em 2021, é um líder comunitário que se define como "pequeno agricultor" e cineasta. Ele é natural do distrito rural de Salgado dos Mendes – onde vivem cerca de quinhentos habitantes –, localizado no município de Forquilha, cidade da zona norte do Ceará, a 200 quilômetros da capital, Fortaleza. Esse produtor cultural faz filmes de ficção – de pequena, média e longa-metragem –, majoritariamente definidos no gênero "humor" e carregados de elementos da cultura popular regional, feitos com o objetivo de *conscientizar politicamente*. Para tanto, criou um grupo colaborativo batizado como Cinecordel. Como o nome denota, a palavra une "cinema" e "cordel", forma de literatura popular comum no Ceará, cuja temática e elementos culturais costumam estar presentes na obra do realizador.

O cinema praticado pelo primeiro cineasta de Forquilha será aqui investigado como prática educativa, em sua potência pedagógica fora da escola, no campo das experiências

relacionais. Parto do princípio de que ele é um "fomentador de vontades", tal qual prescrito pelo filósofo francês Jaques Rancière no livro *O mestre ignorante*: *cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2007), escrito a partir da obra de outro professor francês, Joseph Jacotot, reunida em *Enseignement universel*: *langue maternelle* (1834). O pressuposto básico é o de que é possível educar sem que o professor saiba o que deve ensinar. Esse seria o "método universal", que visa ao que Rancière e Jacotot definem como "emancipação intelectual". Não creio que Josafá Duarte tenha como base fundar um "método específico", mas o "conscientizar politicamente" permite encontrar afinidades no campo metodológico entre o cineasta cearense e os professores franceses.

O fenômeno da produção de filmes à margem do sistema oficial de financiamento, produção e exibição não é muito recente. Ele foi se popularizando com o advento das câmeras pessoais de *home video* e se acelerou com as câmeras digitais e os *smartphones*. Os pesquisadores acadêmicos passaram, então, a investigar os cinemas feitos fora do *mainstream*. No Brasil, há crescente bibliografia sobre o tema, como comprovam os livros *Cinema de bordas*, organizado por Bernardete Lyra e Gelson Santana (2006), *Catadores de sucata da indústria cultural* (2013) e *Outros fazedores de cinema*: *narrativas para uma poética da solidariedade* (2019), ambos de Alice Fátima Martins. O cinema realizado por produtores periféricos também tem sido objeto de teses, como *Tramas formativas em audiovisual: a minha ação docente à luz das experiências audiovisuais coletivas*, de Lara Satler (2016), e *Josafá Duarte e o Cinecordel: o cineasta*

cabra da peste contra o dragão de Roliúdi, pesquisa realizada por mim (Oliveira, 2019).

Este texto foi estruturado em três tópicos. No primeiro, apresento a biografia de Josafá, bem como a forma de produção de seus filmes. Em um segundo momento, trago a concepção do "método universal" em Jaques Rancière e em Joseph Jacotot. Na terceira etapa, parto da produção cinematográfica do cineasta cearense para buscar os pontos de convergência com o universo epistemológico dos autores franceses.

Figura 1: Josafá Duarte na garagem de sua casa, em Salgado dos Mendes, distrito de Forquilha (CE). Fonte: Luis Carlos Lima.

Os filmes feitos por Josafá Duarte são indissociáveis da sua biografia. Quando rapaz, migrou com sua família para Fortaleza, à procura de oportunidades, e foi morar em uma comunidade periférica, conhecida como Baixa da Jumenta, na região da Parangaba. Profissionalmente, labutou em inúmeras atividades, mas tornou-se fotógrafo autodidata na capital do estado. Exercia essa função registrando batizados, aniversários, festas, etc., na periferia de sua cidade. Assim viveu por quinze anos. Seu trabalho com imagens permitiu que conhecesse a realidade de sua gente e ouvisse seus lamentos.

Diante das carências evidenciadas por seus vizinhos, resolveu agir e tornou-se líder comunitário, o que o levou a conhecer o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), do qual passou a fazer parte. Identificou, então, quarenta famílias de sua comunidade que viviam abaixo da linha da pobreza. A Reforma Agrária foi a possibilidade encontrada para dar a essas famílias condições de moradia.

Com o apoio do MST, no ano de 1997, o grupo de Josafá ocupou a fazenda "Lagoa Grande", na cidade de Pentecoste, na Grande Fortaleza. Foi quando o líder batalhou à frente do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) para resolver problemas envolvendo os assentados e ex-empregados da fazenda. Ameaçado de morte pelos capatazes do lugar, em 2002, aos 42 anos, voltou à terra natal, de onde havia partido aos 17 anos.

Esgotado, decidiu permanecer distante da liderança social, dedicando-se a sua esposa Noélia Duarte e a seus três filhos. O hiato de sua liderança social durou apenas quatro anos. Observando o esquecimento ao qual o povoado de Salgado dos Mendes era relegado, ele reencontrou a militância: criou uma associação de moradores, fundou um grupo de teatro e um jornal impresso – o *Sociedade Salgadense* –, cujas páginas incomodavam os líderes políticos da região. Apesar de todo esse trabalho, Josafá percebeu que sua voz não reverberava em todo o município. Parte da população era analfabeta e não tinha acesso à sua publicação. Naquele mesmo ano – 2006 – optou por fazer filmes que levassem para sua população diversão e questionamentos sobre o papel dos políticos. Mesmo "sem saber fazer", como ele mesmo destaca, com apenas uma câmera emprestada e a ajuda de sua gente, tornou-se cineasta.

Assim foi realizado o filme *A história de um galo assado* (Duarte, 2006), gravado em apenas uma jornada e editado na própria câmera. Não foi, contudo, fácil desenvolver essa nova atividade. A população de Salgado dos Mendes demorou a reconhecer os esforços daquele que viria a ser o morador mais conhecido do lugar.

Ele debutou como cineasta sem nenhum tipo de instrução formal no campo do audiovisual, trabalhando em um lugarejo sem equipamentos culturais. Cabe perguntar: como surgiu a ideia de fazer filmes? Sua resposta retoma sua história, quando morou em Sobral, entre 1968 e 1977. Na época, havia lá dois cinemas: Cine Alvorada e Cine Rangel. Esses lugares eram frequentados por ele aos sábados à noite, e foi assim que se apaixonou pelo cinema.

Com a prática das gravações, os moradores do distrito foram se envolvendo: um amigo interpreta um personagem, uma parente cuida da maquiagem, um conhecido opera a câmera... e assim começou a atividade do colaborativo Cinecordel, cujo nome faz referência à forma de literatura popular encontrada sobremaneira em partes do Nordeste. O nome do grupo também presta um tributo ao pai de Josafá, Luiz Conrado Duarte que, aos 90 anos, ainda é trovador.

Os filmes abordam a realidade simples do sertanejo: o trabalho no campo, histórias de infidelidade conjugal, a vizinha fofoqueira, "causos" sobrenaturais... tudo narrado de maneira bem-humorada. Trata-se de situações que fazem parte do imaginário e que também estão presentes na literatura de cordel. A linguagem dos filmes obedece à narrativa clássica, linear, sem voz *off*, ordenada em início, meio e fim.

Quase toda a produção do realizador de Salgado dos Mendes é feita com parca colaboração financeira, mas Josafá costuma cobrir os custos com lanches, combustível e outros gastos necessários para a realização dos filmes. Sua obra não obedece à lógica financista do cinema comercial.

Parte dos filmes do cineasta forquilhense pode ser encontrada no blog *Forquilha Cinecordel* (Roger, 2013) – que não é atualizado desde maio de 2015. Seu canal no YouTube (Duarte, 2013) tem grande visibilidade. Aliás, a plataforma digital já pagou ao diretor 100 dólares estadunidenses convertidos em reais depois que o longa-metragem *Por debaixo dos panos* (Duarte, 2010) conquistou mais de 100 mil

visualizações no ano de 2016. Esse é o seu filme mais popular, copiado em mídias digitais e vendido por ambulantes e em feiras livres por todo o Brasil, rebatizado com o título de *Zé das Cachorras*, nome do protagonista.

Com mais de quarenta filmes em seu currículo, muitos deles acessados por milhares de pessoas em plataformas digitais, e responsável pela criação de um Festival de Cinema em seu município, ele conseguiu que a Assembleia Legislativa do seu estado reconhecesse oficialmente Forquilha como a "Capital Cearense do Cinema Popular", no ano de 2017. A ação de Josafá em sua cidade permitiu o surgimento de outros cineastas, como Aureliano Shekinah e Ronaldo Roger.

JACOTOT E RANCIÈRE: O MÉTODO UNIVERSAL

Ao longo de três entrevistas realizadas para a minha pesquisa do doutorado, Josafá Duarte disse oito vezes que fez filmes "sem saber" (Duarte, 2013; 2016; 2017). Procurei costurar as frases em que ele cita a expressão "sem saber" na ordem em que concedeu as entrevistas, e o sentido obtido foi coerente. As entrevistas aconteceram ao longo de três anos e meio:

> Eu não sabia fazer, mas fiz *sem saber* fazer, né?! Porque eu tinha aquela necessidade de fazer. Eu vou fazer, não sei, e ninguém vai me ajudar porque ninguém me conhece e ninguém acredita em mim, né?! Então eu vou ter que fazer assim mesmo, *sem saber*, no escuro (Duarte, 2013). Foi acontecendo

> dentro dessa realidade, desse pretexto de fazer *sem saber* fazer. A gente tinha que fazer uma coisa *sem saber* fazer e sem ter os equipamentos necessários, mas era necessário fazer alguma coisa diferente na comunidade, era necessário fazer alguma coisa que pudesse mostrar nosso rosto, nosso pensamento, entendeu? [...] Ninguém quer ajudar nada, tá tudo contra nós, então vamos provar que somos mais fortes que esses obstáculos que tem sempre na vida da gente, e vamos começar a fazer *sem saber* fazer. *Sem saber* fazer. Vamos fazer *sem saber* fazer. Essa tem sido a nossa teoria, entendeu? (Duarte, 2016). É o cinema que você faz *sem saber* fazer. Então, esse que é o cordel. (Duarte, 2017)

A recorrência da expressão "sem saber" aponta para o mesmo caminho de Jacques Rancière no livro *O mestre ignorante*: *cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2007). Nele, é possível conhecer a vida e a metodologia de ensino de Joseph Jacotot, professor francês que viveu no século XIX, para quem é possível aprender a ensinar "sem saber" o que se ensina. O livro de Rancière tem como referência *Enseignement universel*: *langue maternelle*[1] (Jacotot, 1834). Nessa publicação, dividida em quatorze partes – ou "lições" – somos apresentados ao "método universal" do autor, que

1 É possível conseguir uma cópia gratuita do livro, disponível em: https://archive.org/details/enseignementuni00jacogoog. Acesso em: 1 ago. 2021.

tem como objetivo fazer com que o professor leve o aluno à construção de seu conhecimento, sem necessidade de explicação por parte do mestre. A obra também traça valores morais, que seriam fundamentais para o crescimento do indivíduo e da coletividade. Apoiado na literatura, na filosofia e na história, entre outras áreas, adota um estilo autoral, que aproxima o texto do ensaio. Suas partes soam redundantes, mas essa é uma estratégia que o autor adota para reforçar ideias e pressupostos.

As orientações pedagógicas do professor francês foram recebidas com estranheza na terceira década do século XIX, e ainda hoje despertam desconfiança. Afinal, a instituição escolar, baseada nas figuras do professor – detentor do saber – e do aluno – o sujeito da aprendizagem – são a base de um modelo sedimentado socialmente, de tal forma que é difícil imaginar qualquer processo institucional de instrução que seja alheio a esses papéis estabelecidos.

O professor francês já tinha consciência de que a escola reproduz os valores de uma sociedade, e que, sendo assim, tende a reproduzir, também, as suas contradições, entre elas a desigualdade. Para ele, a verdadeira emancipação intelectual só acontecerá quando docentes e discentes estiverem em uma relação de aprendizagem de horizontalidade, aprendendo juntos. Nesse caso, será possível que estudantes aprendam até o que o seu mestre não conhece.

Joseph Jacotot desenvolveu o que ele chama de "método universal" nas searas de sua própria biografia. Com o retorno da nobreza ao poder na França, ele se impôs um exílio nos Países Baixos. Lá, assumiu a cátedra de Línguas

Clássicas. Mas, sem dominar a língua holandesa, e como seus alunos não sabiam falar francês, sentiu-se obrigado a encontrar caminhos para o ensino. Nessa época, encontrou uma edição bilingue – em francês-holandês – do livro *Telêmaco*, escrito em 1699 por Fénélon[2] (Jacotot, 1834 *apud* Rancière, 2007). Pediu, então, que seus estudantes lessem as duas versões, promovendo comparações entre as frases, palavras, etc. Depois que o exercício foi praticado, descobriu que os holandeses tiveram desempenho tão bom quanto os alunos franceses. Concluiu, então, que seria possível fazer com que pessoas aprendessem de forma autônoma. O mestre seria responsável por oferecer a materialidade – livros,

---

2 François de Salignac de La Mothe-Fénélon (1651-1715) foi teólogo e escritor francês, responsável pela instrução de Luís, Duque da Borgonha, herdeiro do trono francês e neto de Luís XIV, o Rei Sol. Fénélon escreveu *As aventuras de Telêmaco* com o objetivo de levar ensinamentos ao seu pupilo. No livro, o autor narra a história do personagem título, filho de Ulisses. O jovem viaja à procura de seu pai junto de Mentor, seu tutor. Ao longo de sua aventura, Telêmaco aprende lições sobre diversos temas, como valores morais, a guerra, noções sobre governança, etc. Na famosa obra de Homero, *Odisseia*, o personagem Mentor tinha um caráter secundário, mas a história desenvolvida por Fénélon atribui a ele grande importância. *As aventuras de Telêmaco* foi o livro que deu à palavra "mentor" a acepção de "preceptor", bem como de "conselheiro". A obra foi editada no Brasil sob a seguinte referência: Fénélon, F. de S. de L. M. *As aventuras de Telêmaco*: filho de Ulisses. São Paulo: Madras, 2014.

mapas, instrumentos, etc. – e promover questões sobre os objetos de estudo.

O professor se torna um guia para o conhecimento, que se realiza na observação e na reflexão do aprendente, o qual segue seu próprio ritmo de aprendizado, sem necessidade de explicação do mestre: "O ensino universal não é nada: não é uma novidade; é o velho método que é uma novidade, uma verdadeira descoberta, no qual melhorias sucessivas são lugares de descanso que alongam cada vez mais o caminho" [3] (Jacotot, 1834, p. 118; tradução minha). Desta feita, Jacotot acredita que o método universal, que coloca o aprendente na condição de agente do próprio aprendizado, sempre existiu, mas a escola tornou o aluno dependente do professor, e os avanços pedagógicos não superaram essa relação de subordinação.

Para Rancière (2007), a lógica da pedagogia moderna torna necessária a figura do mestre explicador, que constitui a fórmula de "ensinar a aprender", fazendo com que a autonomia do aluno seja subordinada ao mestre. Esse "mito pedagógico" teria partido o mundo entre inteligências "inferiores" (crianças e homens do povo) – que conquistam o conhecimento ao acaso, em decorrência das necessidades – e "superiores" (pesquisadores e cientistas) – que se constituem

---

3 No original: "L'Enseignement universel n'est rien: ce n'est pas une nouveauté; c'est l'ancienne méthode qui est une nouveauté, une véritable découverte, dont les perfectionnemens successifs sont autant de lieux de repos qui allongent la route de plus en plus".

a partir do método, indo do simples ao complexo. As superiores dão base à escola moderna.

Jacotot e Rancière acreditam que existe uma igualdade de inteligências. Penso que esta igualdade – fundamental para a emancipação dos alunos – diz respeito à vontade de aprender e de conhecer o mundo.

JOSAFÁ DUARTE: O MESTRE IGNORANTE

É nesse ponto que passo a traçar algumas relações entre o "método universal", desenvolvido por Jacotot e abordado por Rancière, e a experiência de aprendizagem que acontece no grupo Cinecordel, sob a liderança de Josafá Duarte. O cineasta forquilhense começou, intuitivamente, a praticar cinema no ato de fazê-lo: manuseou câmeras de vídeo, dirigiu atores e contou histórias.

Antes de fazer-se cineasta, foi fotógrafo e frequentou salas de cinema durante a infância e a juventude. Dessa forma, é possível afirmar que suas escolhas ocorreram diante da obrigação de suplantar desafios profissionais – trabalhar para viver – e necessidades ideológicas – a comunicação em maior escala de seu discurso político. Portanto, tal e qual aconteceu com os estudantes de Jacotot, o aprendizado do cineasta forquilhense foi resultado de sua *vontade* (Rancière, 2007) e transformou-se em um mobilizador de *vontades* dos seus próximos, constituindo o grupo Cinecordel. A vontade é precursora do "saber fazer". Dessa forma, diante dos atos de *liderar* e de *ensinar*, ele assume o papel do *mestre ignorante*.

Por isso, é possível inferir que a realização cinematográfica pode ser compreendida como uma experiência pedagógica. Nela, o Cinecordel aprende a partir da vontade de fazer e desenvolve a inteligência para solucionar uma questão: como fazer filmes? Quando começou a liderar seu grupo, o cineasta dividia com o Cinecordel a sua ignorância, o ato de "fazer sem saber". Josafá ensinava o que ignorava, e assim, ele também se emancipava.

Outro tema abordado pelo professor francês do século XIX diz respeito à capacidade que o ser humano tem de improvisar, um aprendizado que se realiza na expressão pública e que faz parte da experiência vivida. O que define a improvisação é a autoconquista. Adaptando o exemplo para a vida de Josafá Duarte, o improviso surge em face dos desafios impostos pela vida.

O cinema do diretor de Salgado dos Mendes é consequência da história vivida, que também é parte da história das comunidades onde morou, das relações humanas "com o outro". No entanto, sua trajetória foi percorrida a partir da ideia da diminuição das desigualdades e da injustiça. A emancipação do outro é, sempre, articulada com a autoemancipação, que é uma função ética.

> [...] todos nós temos um direito igual, mas esse patrimônio não produz nada sem cultura. Se, portanto, eu trabalhar para alcançar esse objetivo para o qual nasci, verei que é ainda mais raro fazer bem do que dizer bem; que eu possa obter uma e outra vantagem. E, como essa persuasão me vem do conhecimento

> de minha própria natureza, considero essa palavra, o axioma dos antigos, como o fundamento do ensino universal: *Conhece-te a ti mesmo*. (Jacotot, 1834, p. 49-50; tradução minha)[4]

O sujeito conhece a si mesmo a partir de sua história, que é a história relacional, sempre articulada com o outro, com sua comunidade. As produções cinematográficas de Josafá são produto da coletividade, do qual compartilham diferentes inteligências, e todos aprendem juntos, sob a direção daquele que idealizou o filme.

Todo esse processo chega ao espectador, a quem o filme é dirigido. Para ele, sentir e identificar o que se vê compõem os elementos de troca existentes no ato de aprender. Segundo Rancière (2007), o mestre é aquele que, além de comunicar, emociona o aluno; e este informa o que deseja aprender:

> Ele [*o artesão*] se comunica como *poeta*: um ser que crê que seu pensamento é comunicável, sua emoção, partilhável. Por isso, o exercício da palavra e

---

4 No original: "[...] nous y avons tous un droit égal; mais ce patrimoine ne produit rien sans culture. Si donc je travaille à atteindre ce but pour lequel je suis né, je verrai qu'il est encore plus rare de bien faire que de bien dire; que je puis obtenir l'un et l'autre avantage; et, comme cette persuasion me vient de la connaissance de ma propre nature, je regarde ce mot, axiome des anciens, comme le fondement de l'enseignement universel: *Connais-toi toi-même*".

> a concepção de qualquer obra como discurso são um prelúdio para toda aprendizagem, na lógica do ensino universal. É preciso que o artesão fale de suas obras para se emancipar; é preciso que o aluno fale da arte que quer aprender. "Falar das obras dos homens é o meio de conhecer a arte humana". (Rancière, 2007, p. 74)

Josafá Duarte viveu as mais diversas emoções como líder comunitário e como espectador de filmes durante a infância e a juventude. Portanto, todo processo de emancipação é "pensado" e "sentido". É preciso emocionar-se para saber emocionar. A arte – e o cinema, aqui, é o seu correspondente – expressa sentimentos. Na visão de Jacotot, todo sentimento é aprendido diante da repetição.

> A arte é apenas a imitação da natureza e uma coisa singular, embora nunca seja nada mais do que fazer o que fizemos, o que todo mundo faz. Devemos aprender com exercícios repetidos e atenção sustentada, a fim de decompor e, assim, gravar, por partes, em nossa memória, uma reflexão em que o mais simples dos homens fornece a cada instante o mais perfeito modelo. Todos usamos repetições como Fénélon, quando sentimos a necessidade de comunicar nossos sentimentos: eis a natureza, eis o homem. Mas, para mostrar aos outros o sinal de um sentimento que não sentimos a princípio,

> sentirmo-nos à vontade, eis Fénélon, eis o orador. (Jacotot, 1834, p. 38-39; tradução minha)[5]

Para que a citação acima esteja mais bem relacionada ao tema deste capítulo, peço que o leitor substitua Fénélon por Josafá. Repetição também deve ser compreendida na função mesma de sua obra – o que ele define como "conscientização política". As menções morais ao "bem fazer" e "bem agir" – e às antíteses do "mal fazer" e do "mal agir" – são as constantes de sua obra política. Portanto, o que ele chama de "conscientização política" está representada nos eixos "bem" e "mal".

PARA ENCERRAR ESTA CONVERSA, MAS NÃO ESTE ASSUNTO

O cinema popular de Josafá Duarte configura-se como um campo para a aprendizagem de quem realiza a aprendizagem

---

5 No original: "L'art n'est que l'imitation de la nature; et, chose singulière, quoiqu'il ne s'agisse jamais que de faire ce que nous avons fait, ce que tout le monde fait, il faut apprendre l'art par des exercices répétés et une attention soutenue, afin de décomposer et de graver ainsi, par parties, dans notre mémoire, une réflexion dont le plus simple des hommes nous fournit à chaque instant le plus parfait modèle. Nous employons tous la répétition comme Fénélon, quand nous éprouvons le besoin de communiquer nos sentiments: voilà la nature, voilà l'homme. Mais, montrer aux autres le signe d'un sentiment que nous n'éprouvons pas d'abord, sentir à volonté, voilà Fénélon, voilà l'orateur".

dos espectadores. Além disso, sua prática revela uma pedagogia com a qual a academia pode debater. O cinema – aqui encarado como produto e forma de realização – entra em consonância com o que foi prescrito por Joseph Jacotot, há quase duzentos anos, e relembrado por Jacques Rancière quando da edição de seu livro, na França, em 1987.

Para Jacotot, o primeiro postulado para a aprendizagem está na concepção de que todos têm uma inteligência igual, de que as pessoas podem desenvolver igualmente a vontade de saber. Josafá deu oportunidades de trabalhar em suas produções a pessoas das mais diferentes origens sociais, níveis intelectuais e idades. Portanto, o diretor partiu da ideia de "igualdade" diante do desafio de fazer filmes. Assim como os professores que seguem o "método universal", ele acredita na relação de poder horizontalizada entre o mestre e os alunos – ou, ainda, os componentes do Cinecordel.

O segundo ponto diz respeito à "tomada de consciência" do cineasta cearense. Em acordo com o que prescrevem os professores franceses, é necessário emancipar a si mesmo primeiro para poder emancipar o outro. Dessa maneira, "conscientizar politicamente" implica "conscientizar-se politicamente".

Há outro aspecto que merece importante destaque: a motivação do outro, no que pode ser compreendido como "catalisar vontades" visando à emancipação. Em sentido prático, na biografia do diretor, a mobilização de vontades aconteceu diante da criação do grupo de trabalho Cinecordel, no qual foi possível o aprendizado conjunto a partir da ideia de que é possível realizar "sem saber fazer". Josafá e o seu grupo construíram juntos o aprendizado, tomando como

ponto de partida o fato de ignorarem o cinema. Usaram da criatividade e da improvisação, que demandam sensibilidade. Esses aspectos, para os dois professores franceses citados, são consequência da história de vida, portanto, são desenvolvidos socialmente.

O aprendizado sempre parte da história dos sujeitos. O ato de aprender e engajar em um processo coletivo é, antes de tudo, um ato político. Isso porque a mudança do sujeito resulta na ruptura do contexto histórico do momento. E a história é sempre constituída com/pelo/para o outro.

REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA de um galo assado. Direção e produção de Josafá Ferreira Duarte. Forquilha, CE: Cinecordel, 2006 (30 min.), VHS, color.

DUARTE, Josafá Ferreira. Entrevista presencial gravada em áudio com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Sobral, CE, 23 ago. 2013.

DUARTE, Josafá Ferreira. Primeira entrevista por telefone gravada em áudio com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. [s.l.: s.n.], 5 fev. 2016.

DUARTE, Josafá Ferreira. Primeira entrevista presencial gravada em vídeo digital com Josafá Duarte. [Entrevista concedida a] Paulo Passos de Oliveira. Forquilha, CE, 26 jan. 2017.

DUARTE, Josafá Ferreira. *Josafá Ferreira Duarte.* YouTube. 25 nov. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCwMp-cuZSo2EpQxAYJCXd-g. Acesso em: 10 ago. 2021.

JACOTOT, Joseph. *Enseignement universel*: Langue maternelle. Paris: Mansut Fils, 1834. Disponível em: https://archive.org/details/enseignementuni00jacogoog. Acesso em: 10 ago. 2021.

LYRA, Bernadete; SANTANA, Gelson. (org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.

MARTINS, Alice Fátima. *Catadores de sucata da indústria cultural*. Goiânia: Editora UFG, 2013.

MARTINS, Alice Fátima. *Outros fazedores de cinema*: narrativas para uma poética da solidariedade. Porto Alegre: Zouk, 2019.

OLIVEIRA, Paulo Passos de. *Josafá Duarte e o Cinecordel*: o cineasta cabra da peste contra o dragão de Roliúdi. 2019. 331 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

POR DEBAIXO dos panos. Direção e produção de Josafá Duarte. Forquilha, CE: Filmarte Filmes, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Aq936cBvvMg Acesso em: 10 ago. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ROGER, Ronaldo. *Forquilha cinecordel*. 31 mar. 2013. Disponível em: http://cinecordel.blogspot.com.br. Acesso em: 15 jun. 2017.

SATLER, Lara Lima. *Tramas formativas em audiovisual*: a minha ação docente à luz das experiências audiovisuais coletivas. 2016. 268 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

Outras contações de histórias, escritas de si e fotografias

pontos bordados em contos para não esquecer

Júlia Mariano Ferreira

AVISOS E CONSELHOS AO PÉ DO OUVIDO

Este texto é sobre experiências vividas por mim em meio a contações de histórias sobre minha família, fotografias antigas, crochês e bordados. Como tal, não se espere dele revelações grandiosas, descobertas de grandes feitos ou personagens extraordinários, pois não é disso que ele tratará. Pelo contrário: ele fala sobre miudezas, sobre fotos achadas à deriva, sobre linhas escritas e bordadas, sobre pontos de crochê e pontos de vista.

Não trago informações para uma audiência extremamente culta nem grandes citações de autores muito conhecidos. O que faço é compartilhar experiências minhas e dos que estão próximo. Conto histórias desencadeadas ao acaso e não chego a nenhuma conclusão, pois não encontrei um ponto final e, por isso mesmo, dou uma pausa com reticências pois

o caminho ainda está sendo percorrido. Aqueles e aquelas autoras que podem me ajudar a tramar esta história, convidados por mim, ajudam a fortalecer esta narrativa com fios e pontos de vista diversos.

Caso se interesse por esse tipo de narrativa, está feito o convite a andarilhar comigo pelas páginas que se seguem. Pode ser que você encontre algum fio solto que possa ser ligado às linhas da sua vida. Procure um cantinho aconchegante, prepare um chá ou um cafezinho e separe uma horinha do seu tempo. Gostaria mesmo era de sentar ao seu lado e contar esta história, olhando nos olhos, gesticulando, mudando a entonação das palavras, rindo, chorando e, quem sabe, até bordando, mas não sendo possível nesse momento, desejo uma boa leitura. Espero que seja uma experiência prazerosa e que, quem sabe, possa abrir trilhas, como um convite, para um resgate e um novo olhar sobre as histórias da sua vida!

A HISTÓRIA MAIS ANTIGA QUE EU CONHECIA

Desde criança escutava essa frase sobre o casamento dos meus avós maternos: "um casamento para inglês ver". Inicialmente eu não conseguia elaborar nenhuma compreensão sobre o que isso significava, apenas percebia as risadas de quem anunciava essas palavras e daqueles que as escutavam. Só com o passar do tempo entendi o que era a expressão "para inglês ver": um fingimento, uma mentira. E somente muito mais tarde consegui entender realmente o contexto da história. Aquela reiterada fala não tinha o

intuito de julgar a veracidade da união conjugal dos meus avós. Tratava-se de um trocadilho criado para fazer referência à cerimônia do sacramento de matrimônio dos meus avós, realizada em 1953, no município de Catalão, uma cidadezinha no interior de Goiás.

Existe uma foto do casamento. Uma única imagem que, na verdade, não é do casamento em si, mas de um instante daquele dia. Feita em um estúdio, a fotografia mostra minha avó Olinda vestida de noiva, posando de braços dados com meu avô Benvindo. Já havia visto aquela imagem, mas nunca havia demorado meu olhar sobre ela. Naquele dia, porém, foi diferente...

Em um momento da minha vida em que eu já era casada, mãe de duas filhas e estava pesquisando memórias familiares, aquela imagem despertou em mim um interesse especial. A lembrança daquela fotografia me deu um "estalo". Usando as palavras de Barthes (1984), provocou em mim "pequenos júbilos", uma "atração", uma "aventura", uma "animação". Não tinha a fotografia em mãos, mas sabia que ela existia, lembrava de tê-la visto. Pensei em ligar para minha mãe, a primogênita de oito filhos da união dos meus avós, mas antes mesmo de completar a ligação, lembrei-me de que há alguns anos meu irmão havia resgatado uma caixa de negativos fotográficos.

Sem saber como transformar aquele monte de imagens com as cores invertidas em algo familiar para nossos olhos, ele recorreu à irmã fotógrafa em busca de uma solução. Sugeri que, em vez de fazermos várias cópias das imagens e distribuí-las, buscássemos digitalizar os negativos, gerando

assim uma possibilidade maior de compartilhá-las entre os familiares. Dessa forma, cada um poderia guardar as imagens como bem entendesse. Entendo esse verbo no sentido que Antônio Cícero dá a ele no poema "Guardar":

> Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro do que pássaros sem voos. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: para guardá-lo: para que ele, por sua vez, guarde o que guarda: guarde o que quer que guarda um poema: por isso o lance do poema: por guardar-se o que se quer guardar. (Cícero, 2006, p. 11)

Entre as inúmeras fotografias que estão no meu computador na pasta das imagens digitalizadas, estava ela: a fotografia do dia do casamento dos meus avós! Agradeci a meu irmão pela iniciativa e a mim mesma por ter tido a paciência de insistir com o rapaz da loja de produtos fotográficos para fazer o serviço que eles não costumavam fazer por "tomar muito tempo, ter pequena procura e não saberem como e quanto cobrar por ele".

Pensando bem, não sei exatamente como essa fotografia está na pasta das imagens digitalizadas, já que, com toda certeza, foi feita por um fotógrafo profissional, em um estúdio, e, naquela época, a prática era de entregar a fotografia impressa, não o negativo. O fato é que, mesmo sem saber como, a imagem estava lá: diante dos meus olhos, mas, infelizmente, na tela do computador.

Na tela, os grãos do negativo viram *pixels* e a baixa resolução da digitalização da imagem não me permitia ampliá-la para ver os detalhes. Ainda mais com um notebook antigo, com a tela danificada, apresentando dois riscos brancos longitudinais, causados pelo impacto dos pés da minha filha caçula que, em um dia qualquer, resolveu pular sobre ele... rastros de uma custosisse que diariamente me é lembrada.

Percebi que queria saber mais sobre aquele dia, sobre os detalhes do casamento, sobre os preparativos, e essas respostas eu não encontraria na imagem em si, mesmo ampliando-a inúmeras vezes, pois as questões que eu buscava não estavam explícitas e nem mesmo escondidas na imagem. Maresca (2012, p. 37) diz que "as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las. Por isso, são silenciosas".

Para minha alegria, meus avós ainda estão vivos, lúcidos e moram na mesma cidade que eu. Imprimi a foto em casa mesmo, não com um papel fotográfico duradouro, mas com aquele comum, de imprimir coisas do dia a dia, como

boletos com código de barras. Curiosa, corri para a casa da vó Linda para escutar as histórias que ela e o vô Vindo poderiam me contar.

Sentada no sofá, puxei o fio da conversa. Meu avô, aos 92 anos, continua um ótimo contador de casos e, mesmo com a audição já prejudicada devido aos efeitos da passagem do tempo, sempre gosta de contar e recontar as histórias sobre as experiências vividas, lançando mão do maravilhoso e de seres encantados, trazendo para os ouvintes inclusive coisas que ele viu e ouviu e cuja autenticidade não nos cabe verificar ou questionar. Para mim, ele é o típico contador de histórias sobre o qual Benjamin (2020, p. 26) fala, pois "tira o que ele conta da sua própria experiência ou da que lhe foi relatada por outros. E ele, por sua vez, o transforma em experiência para aqueles que escutam a sua história".

Mais uma vez ele me contou que o casamento estava marcado para o dia 15 de dezembro, mas chegado o tão esperado momento, com tudo pronto e os convidados já na igreja, o noivo foi chamado à sacristia. O padre teve que ir socorrer um homem enfermo e conceder-lhe a extrema-unção e, por isso, não poderia realizar o matrimônio. Na ausência de outro pároco na cidade, como alternativa para que o sacramento fosse realizado, foi sugerido que um religioso que havia acabado de chegar dos Estados Unidos o celebrasse, mas desde que os noivos compreendessem bem o que ele falasse em inglês. Ele disse que aceitou a proposta e fez com que minha avó recebesse o recado de que a qualquer pergunta feita a ela pelo religioso deveria responder "*yes*!". E

assim os dois fizeram, mesmo sem entenderem nada do que havia sido dito e perguntado. E a risada dele para mim soou como um ponto final que ele colocava naquele momento: "causo" encerrado.

OS AVESSOS DA HISTÓRIA

Aquela narrativa eu já conhecia. Já havia escutado inúmeras vezes pela boca do meu avô e já tinha ouvido alguns dos meus tios a recontarem. Mas naquele dia a risada não foi o encerramento da conversa. Para ele certamente foi, pois, contente em contar mais uma vez aquela história e finalizá-la com uma vasta risada, se deu por satisfeito em ver um sorriso no meu rosto. Voltou-se para a TV e continuou assistindo ao jogo de futebol, alheio ao que acontecia ao seu redor. Minha avó, sentada ao meu lado não riu. Com a foto em mãos, ela ainda a encarava. Perguntei do que ela se lembrava.

"Não lembro muita coisa, filha...", confessou. "Já tem tanto tempo!", completou com um suspiro e repousou os olhos e os dedos sobre a imagem. Teve festa? Ela não soube responder. Vó, e esse vestido lindo? Quem fez? "Fui eu! Ele tinha uma renda de tule bem fininha por cima... difícil de costurar!" Foi então que eu descobri que ela tinha feito o próprio vestido de noiva, aos 16 anos! Isso o restante da família certamente não sabe. Que eu saiba, nunca foi dito. Nunca tinha tido notícias desse feito. A ele nunca foi dada atenção, reconhecimento e acho que, se não tivesse

perguntado, ninguém saberia disso. Mas do "*yes*" ninguém se esquece.

O inusitado, o diferente ou até mesmo a esperteza do meu avô em assumir que ele e minha avó conheciam uma outra língua para conseguirem se casar merece ser valorizado, ressaltado, enfatizado a cada vez que a narrativa é recontada. Mas e o feito da minha avó em costurar o

Figura 2: O casamento dos meus avós. Fotografia bordada.
Fonte: arquivo da autora (2019)

próprio vestido de noiva aos 16 anos? Esse não merece ser ressaltado? Por que motivos? Se na década de 1950 essa era uma prática corriqueira, hoje, no século XXI, gera surpresa, pelo menos em mim.

Quis registrar essas histórias sobre a fotografia, como mais uma camada sobre aquela narrativa que pode ser contada e vista. Estava pesquisando sobre fotografias bordadas, uma prática adotada por artistas contemporâneos que incorporam fios em suas obras por meio do bordado, tecendo intersecções a partir da hibridização de linguagens, criando sentidos e resultando na elaboração de novas narrativas visuais (Ferreira; Andreto; Godinho, 2018). E esse fazer manual me pareceu oferecer um bom fluxo de materiais para dar corpo à minha escuta daquele dia.

Sobre a fotografia transferida para um tecido de algodão cru, bordei duas vezes a palavra "*yes*", para simbolizar o aceite do casal ao casamento. As descobertas sobre o vestido de noiva também pediram espaço para serem materializadas, e um tecido de renda foi colocado cuidadosamente sobre a fotografia. Uma renda fininha, de tule, para lembrar o vestido de noiva descrito pela vó. Um bastidor fez as vezes da moldura e uma fita rendada foi inserida para que o bordado (figura 2) pudesse ser pendurado e guardado na parede da casa de meus avós, podendo ser gatilho para lembranças relacionadas àquela ocasião.

Batchen (2004) observa que a prática de intervir em fotografias com escritas, pinturas e bordados, por exemplo, é antiga, data do século XIX, sendo praticada logo depois do surgimento da fotografia. Ele acrescenta que, "através

dessas diversas técnicas, a imagem afirma que é um objeto no presente, não simplesmente uma janela para o passado"[1] (Batchen, 2004, p. 24; tradução minha). E mesmo reconhecendo as diferenças que caracterizam as intervenções nas fotografias em vários países que analisou, para ele o que liga essas práticas é a tentativa de tornar a fotografia única, fazendo com que cada memória seja incitada também de forma singular. Assim, a fotografia parece permanecer menos situada em um momento específico, torna-se mais atemporal e menos mortal.

Concordo com Batchen (2004) quando ele diz que esses processos fazem com que a imagem fique mais lenta, pois ela não é mais resultante apenas do instante de exposição à luz, mas transmite também o tempo de produção do processo manual de interferência, mudando a natureza da experiência também de quem a observa.

OS SILÊNCIOS QUE CONTINUAM

Uma pergunta que eu gostaria de ter feito à minha avó naquele dia era se a mãe dela esteve no casamento. Isso porque já escutei algumas vezes que minha avó foi criada pelo meu bisavô, não porque minha bisavó Felicidade, conhecida como vó Dadinha, tivesse morrido ou algo assim: dizem até que cheguei a conhecê-la, embora eu não tenha lembranças. Mas

1 No original: "Through such techniques, the picture asserts that it is an object in the present, not simply a window to the past".

uma espécie de mistério ronda esse assunto. Achei que era o momento de procurar rastros dessa história para tentar entender o motivo de essa mãe não ter criado os filhos, o que para mim, como mãe de duas filhas, seria o curso natural da maternidade.

Como o assunto parecia que não podia ser falado, busquei outras linguagens para tentar me aproximar. Lembrei-me de Gagnebin (2009, p. 11), para quem a memória se constrói entre os polos da "transmissão oral, viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência" ao codificar e fixar o vivo, transformando a plasticidade em rigidez. Mesmo assim, investi na busca por rastros escritos, levando em consideração que Samain, ao se aprofundar nos livros de Barthes, *O grau zero da escrita* e *A câmara clara*, aponta que o autor nos convida a ousar empreender uma difícil tarefa: "a de reconhecer as riquezas singulares do olhar, da fala e da escrita, e de pensar, ao mesmo tempo, em suas complementaridades heurísticas possíveis" (Samain, 2005, p. 117).

Com o interesse de conhecer mais sobre a história da nossa família, meu irmão presenteou a vó Linda com um livro chamado *Vó, me conta sua história?* (Van Vliet, 2018).[2]

---

2 Com o intuito de valorizar a escrita da minha avó, o mesmo livro será referenciado de duas formas. Quando disser respeito à autora holandesa, o livro receberá a referência: Van Vliet, 2018; já quando se referir aos escritos de minha avó nesse livro de memórias, a referência será: Silva, 2020. Utilizo a data de

Trata-se de livro de memórias, com o convite para que seja escrito por quem o recebe. Com algumas perguntas norteadoras, as páginas são um chamado a mergulhar na história de vida e a registrá-la por meio da escrita, compartilhando as recordações com os futuros leitores.

Pensei que ali estaria uma boa fonte para minha inquietação. Restava conseguir tê-lo em minhas mãos para começar a leitura, mas essa não foi uma tarefa fácil. "Pra que você quer isso? Deixa de besteira: não tem nada de importante ali!", retrucou ela. Embora reforçasse que sim, que o livro era importante para mim e que as histórias dela me interessavam, não tive sucesso. "Eu nem sei escrever: escrevo tudo errado!", arrematou a conversa, cortou o fio e jogou o resto da linha fora.

Mesmo assim, não entreguei os pontos. Recorri à minha mãe, que felizmente convenceu minha avó de que realmente era importante que eu lesse o que ela tinha escrito, por causa da faculdade: "coisas do doutorado dela, das fotografias, dos bordados, mãe...". O fator acadêmico foi provavelmente decisivo para persuadi-la a colaborar e me emprestar o livro, "para não prejudicar os estudos", mesmo ainda questionando a serventia daquelas linhas, para ela, "mal escritas". E, com o apoio da minha mãe, o livro chegou às minhas mãos com uns dois paninhos crochetados pela vó, como sempre em ponto segredo.

2020 mesmo sabendo que ela ganhou o livro em 2019, pois não sei ao certo a data dos seus registros. Como o livro chegou em minhas mãos em 2020, estabeleci essa data como referência.

Na folha de guarda verde-água, uma dedicatória do meu irmão toma todo o espaço. As letras do músico e futuro médico contam que ele sempre quis saber mais sobre a história de vida dela e que aquele livro poderia ser uma forma de colaborar com a contação de histórias dela para que fique "tudo bem registradinho!". Ele não deixa de realçar que ela é um exemplo "de vó, de mãe e de mulher!" e finaliza dizendo que, na vida dele, ela já é imortal e o livro ajudará a torná-la imortal perante as próximas gerações da família. Ao finalizar, ele assina como João Gabriel, "seu neto mais lindo", fazendo uma referência a um comentário que ela faz ao pé dos ouvidos de todos os netos, sempre seguido do pedido: "mas não conta isso para ninguém!". Quase no fim da página, ele escreve "Rio Grande, RS", cidade onde ele mora há quase seis anos para fazer faculdade, bem distante da "Goiânia, GO" do topo da página e onde o restante da família vive.

Antes de adentrar no livro de memórias, ainda inquieta sobre a ausência da minha bisavó na vida da minha vó, perguntei à minha mãe se ela tinha uma foto da vó Dadinha para me emprestar. Ela disse que pediria à mãe. Alguns dias depois, uma foto chegou às minhas mãos. Uma, não: duas, pois, junto da foto da minha bisavó, veio uma foto do meu bisavô Lafaiete. Estranhei e, ao mesmo tempo, questionei o motivo de ter recebido aquela outra foto. "Pergunte a ela. Foi ela quem mandou!". Perguntei. E como resposta ela disse que mandou a foto do pai porque ficou com ciúmes de eu ter pedido apenas a foto da mãe. Tudo bem. Acolhi as imagens, deixei-as descansar por um tempo para então seguir o fluxo.

Sabia pouco sobre minha bisavó. Aliás, ainda sei muito pouco, mas, com a leitura do livro de histórias da minha vó, me inteirei um pouco mais sobre ela. Eu sabia que era uma senhora de pequena estatura, que gostava de contar piadas e de falar bobagens. Sabia que gostava de fazer crochê, e uma vez minha vó contou que ela ficava procurando dentro de casa as frestinhas de luz que passavam pelo telhado para conseguir crochetar. E descobri que ela se olhava em um espelho bem pequenininho "para a feiura ficar menor" (Silva, 2020, p. 32). Isso eu descobri lendo, não ouvindo!

Eu não sei crochetar. Não consegui aprender isso com a minha avó. É uma pena, pois não posso me orgulhar, como ela, por ter aprendido essa tradição com uma ancestral. "Minha relação com ela era excelente. Ó, quanta saudade! Faço crochê até hoje e me lembro dela, pois sei o quanto ela achava bom eu ter aprendido com ela" (Silva, 2020, p. 31). Com minha avó aprendi a trançar outros fios: os meus próprios fios de cabelo, ao conviver muitos anos da minha infância no salão de beleza do qual ela era proprietária. E me ver com os cabelos trançados a enche de orgulho. Ela sempre pergunta: "Foi você mesma que fez essa trança? Eu não acredito! Aprendeu como?". Acho que ela faz sempre as mesmas perguntas para se certificar de que, sim, eu aprendi a trançar meus cabelos com ela! E então ficar orgulhosa de eu ter aprendido alguma coisa com ela.

Mas as linhas escritas que contam sobre a vó Dadinha são poucas. O mais próximo que ela chega da minha pergunta é ao alinhavar que foi criada pela mãe até os 4 anos

e que, depois disso, foi criada pelo pai e pela irmã Zuleica. Mas nenhuma costura definitiva deu corpo a essa narrativa nas páginas seguintes. E muito mais numerosas são as linhas que dão conta da relação com o pai. Diante do silêncio sobre o assunto, das linhas que ela escreveu e dos fios soltos que já escutei, decidi transformar minhas impressões sobre a questão em uma narrativa, utilizando as fotografias que havia recebido.

Por narrar, Martins e Tourinho (2017) entendem um tipo de interpretação que envolve conhecimento e compreensão dos episódios. Eles dizem que a narrativa tem como foco a experiência humana, buscando envolver ações cognitivas e afetivas, entrecruzadas, sendo que o modo como refletimos e organizamos os fragmentos vividos configuram a experiência. Por meio das minhas experiências e do meu processo de formação, dei forma à narrativa visual "Felicidade" (figuras 3a e 3b), transformando as fotografias que me foram enviadas por minha avó. Trouxe a herança dos únicos fios crochetados pela minha bisavó que nos restam: um paninho inicialmente feito para cobrir uma bandeja de café. A ele adicionei uma foto bordada em um pequeno bastidor, fazendo referência ao espelho pequeno no qual ela gostava de se olhar. Por fim, ainda adicionei, como última camada, camuflada, a pergunta que ainda não foi respondida, e que só é lida por completo com o folhear das páginas de tecido.

Para honrar o desejo de minha avó de ter o pai lembrado, busquei como referência uma crítica que ela fez dizendo que "hoje ninguém brinca com boneca feita com

Figura 3a: Narrativa "Felicidade". Fotografia bordada em bastidor sobre paninho crochetado e bordados sobre tecido. Fonte: Foto da autora (2020-)

as próprias mãos" (Silva, 2020, p. 14). Transformei a fotografia em um retrato têxtil, uma espécie de boneco. Julguei que finalizar a narrativa que busca respostas trazendo o pai, que foi "delegado de polícia" e de quem "todas as pessoas tinham medo [...], pois era bravo mesmo" (p. 29), fosse uma pista para seguir seu fluxo, embora ele seja lembrado por minha vó, na maior parte do tempo, como um "homem religioso e bondoso".

Figura 3b: Narrativa "Felicidade". Fotografia bordada e transformada em boneco, dentro de cesto e sobre paninho crochetado. Fonte: Foto da autora (2020-)

UM PRESENTE INESPERADO. OU RESTOS DE LINHAS DE HISTÓRIAS PARA SEREM BORDADAS

Há uns seis meses, recebi da minha mãe um envelope de papel pardo. De um lado, estava escrito meu nome, do outro, Catalão, a cidade onde meus avós nasceram, conheceram-se, casaram-se e tiveram a minha mãe. Ainda hoje, alguns poucos parentes moram lá, como a irmã de meu avô e madrinha da minha mãe, tia Narcisa. Dentro do envelope, um punhado de fotografias de tempos diversos. Cerca de vinte fotografias eram retratos da minha infância. Elas tinham algo em comum: algumas muito escuras, outras desfocadas. Naquelas em que não havia esses problemas técnicos, eu aparecia junto a coleguinhas ou pessoas que não fazem parte do nosso círculo familiar. Pareciam fotografias preteridas de álbuns de fotografia, por não merecerem espaço entre as recordações. Fotografias desimportantes.

Outras sete imagens eram bem mais antigas: uma ultrassonografia de alguma das gestações da minha mãe; uma foto do meu pai adolescente; um retrato da minha avó na juventude e três fotografias da bisavó Dadinha. Em uma delas, ela está acompanhada de uma irmã (sei disso, pois minha vó contou), em outra ela segura um bebê (possivelmente um bisneto, que não conseguimos identificar, pois está de costas), e na última, em frente à casa da minha avó, acompanhada da mãe do meu avô, a vó Vinda, ela sorri ("provavelmente contando uma piada", sugeriu minha mãe).

Camuflada dentro do envelope encontrei ainda uma pasta também em papel pardo. Ao abri-la com entusiasmo, recebi

Figura 4: Foto original do casamento dos meus avós.
Fonte: arquivo pessoal (1953)

um presente: uma foto original do casamento dos meus avós! De forma inacreditável ela tinha vindo parar em minhas mãos. Por um tempo nem acreditei que "acidentalmente" ela tivesse chegado até mim, mas, passada a surpresa, debrucei-me sobre a imagem. Muito bem conservada, livre de riscos, amassados, fungos ou qualquer outro sinal da passagem do tempo, ela está em um *passe-partout* (figura 4). Em um segundo olhar, percebo as bordas serrilhadas da fotografia fora da moldura, talvez tentando se livrar das amarras do papel e do tempo (quase setenta anos!)?

Logo abaixo da fotografia, um carimbo do estúdio fotográfico onde a foto foi feita "Foto Brito" e ainda algumas palavras escritas à mão. Reconheço a letra da minha vó na dedicatória: "Para a querida mana Otávia uma lembrança, Olinda, Benvindo C. 15.12.53". Fiquei alguns minutos pensando em como aquela pasta poderia ter chegado às minhas mãos. Didi-Huberman (2012, p. 210) sugere que, "cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparição", já que destruir imagens é tão fácil e habitual.

Coloquei-me então a pensar nos caminhos que aquela fotografia poderia ter percorrido ao longo dessas quase sete décadas. Otávia, minha tia Tavica, para mim era uma mulher exuberante. Nos escritos da minha vó, li que, quando crianças, elas faziam dupla para cantar moda de viola[3]

---

3 No livro de memórias, minha avó menciona uma das modas de viola que elas cantavam: "Tenho um cavalo preto por nome de

e eram aplaudidas. Mas ela também lembra, mais de uma vez, as diferenças entre elas, como o fato de gostar de cuidar das criações da fazenda, enquanto a irmã gostava de cuidar das coisas do lar. Companheiras de quarto, a irmã mais velha implicava com minha vó por ser desleixada e por não ter vaidade, ao passo que ela foi candidata a miss Catalão. (Quem diria que a menina desleixada seria uma grande cabeleireira no futuro?) "Eu achava uma vergonha tanta vaidade: roupa apertada, cabelo engomado, passar batom. Pintar os olhos? Nem pensar!" (Silva, 2020, p. 45), escreveu em desabafo minha avó. Minha mãe fala que essas diferenças motivavam desavenças entre elas.

Por esse motivo, imaginei que a fotografia dedicada à "mana Otávia" nunca tivesse sido entregue. Fabulei que, no calor da emoção, ao receber várias cópias da fotografia do casamento, minha vó pudesse ter se empolgado e feito várias dedicatórias: ao pai, à mãe, aos irmãos e às irmãs, entre elas Otávia, sendo que a ela a fotografia nunca tivesse sido entregue. Contudo, há uma semana, tive a oportunidade de mostrar a pasta com a fotografia para minha vó. Impressionada, ela fez uma pergunta para a qual eu também busco respostas: "Como essa fotografia veio parar aqui?". Respondi que talvez tivesse vindo de Catalão, já que o nome da cidade estava escrito no envelope. Talvez nunca tenha sido entregue à sua irmã, sugeri. Mas ela retrucou

---

ventania, um laço de doze braço do coro e uma novilha. Tenho cachorro malhado que é minha companhia".

afirmando ter entregado e insinuou que a fotografia teria sido devolvida pela irmã ou pela família dela, já que Otávia havia falecido há alguns anos.

ARREMATANDO, MAS DANDO LINHAS PARA A NARRATIVA

Entre fabulações e lembranças, a história vai sendo contada e escutada, escrita e lida, fotografada e vista, enquanto isso costuro, remendo e bordo. Por falar em remendo, percebo na dedicatória da foto que alguém, com uma caneta de outra cor, fez alguns ajustes: arrumou a caligrafia do "P" da palavra "Para", colocou acento agudo no nome "Otávia" e corrigiu a grafia da palavra "lembrança". Também foram colocados os pingos nos is dos nomes "Olinda" e "Benvindo".

Diferentemente de quem percebeu os "erros" e decidiu fazer as interferências usando a caneta preta para resolver essa situação, com a escrita e os bordados sobre as fotos não busco revelar os fatos, resolver a situação, explicar definitivamente um fato, tirar todos os empecilhos que distanciam o indivíduo da verdade. Meus processos servem para desemaranhar alguns fios que brotam nos avessos e às vezes tomam a frente dos bastidores da minha vida. Então a eles procuro dar nova vida por meio de linhas (bordadas e escritas), tecendo fios de memória e de imaginação a fotografias, para sobre esse *tecido* bordar e escrever narrativas sobre o que foi e o que eu imagino que poderia *te(r)sido*.

Essa é uma das maneiras por que me expresso. Já minha vó, como escreveu no seu livro de memórias, acredita que "nós não sabemos o que falamos, só sabemos se escrevermos para lembrar. Eu não sou muito boa para lembrar" (Silva, 2020, p. 69). Por isso mesmo tomo a decisão de devolver o livro de memórias, para que ela continue a guardar memórias nas páginas que ainda estão esperando as linhas que serão trabalhadas por ela.

Até porque, quando as perguntas do livro começam a focar na maternidade, questionando os desafios e as satisfações de ser mãe, as páginas perdem as palavras da minha avó. As perguntas ficam sem respostas e o silêncio é o som que leio. Páginas e mais páginas em branco... "O que você mais gostou em ser mãe? E o que achou mais difícil?" (Van Vliet, 2018, p. 87). Viro a página. O "Espaço para fotos" permanece em branco. Enquanto isso, a gaveta no guarda-roupas dela está repleta de fotografias soltas, empilhadas em uma ordem aleatória, esperando para serem realmente guardadas. E a minha caixa de linhas de bordar está repleta de fios esperando para serem usados...

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. *Forget me not*: photography and remembrance. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2020.

CÍCERO, Antônio. *Guardar*: poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

ELMA, Van Vliet. *Vó, me conta sua história?* Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

FERREIRA, Julia Mariano. (*Des*)*alinha*(*vos*). [Goiânia], 2020-. Instagram: @redariodasartes. Disponível em: https://www.instagram.com/redariodasartes/. Acesso em: 25 maio 2022.

FERREIRA, Julia Mariano *et al.* Expansões de linguagens e contaminações de sentidos bordados na fotografia contemporânea. *In*: FABRICAÇÕES E ACIDENTES VISUAIS, 2., 2018, Goiânia. *Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual* (SIPACV). Goiânia: Núcleo Editorial FAV, 2018. p. 112-122.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. *In*: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Des)arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. *Pesquisa narrativa*: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Editora UFSM, 2017.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. *In*: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SILVA, Olinda Felicidade. Livro de memórias [manuscrito]. Goiânia, 2020.

Figura 5: Paróquia Santo Antônio, na Praça Santo Antônio. Olhos D'Água, Goiás. **Fonte:** Foto da autora (2022)

Outros encontros e trocas

uma artista educadora, um povoado, uma feira

Alice Fátima Martins

FOTOGRAFIA DE VIAGEM

Meados da primeira década do século XXI. Domingo ensolarado no mês de junho. Desde muito cedo, já estavam expostos, à volta da praça, muitos legumes, cereais, frutas, ovos e outros produtos frescos trazidos das chácaras próximas. No gramado extenso, muito verde, artistas artífices locais apresentavam objetos os mais diversos, feitos com diferentes materiais: tecidos, cerâmicas, madeira, metal, bucha, entre tantos. Havia, também, alguns livros usados, entre outros itens passíveis de serem trocados. Crianças brincavam entre os feirantes. Ouviam-se risos e conversas. Acomodadas num banco de madeira, à sombra de algumas árvores, um grupo de amigas conversava animadamente, observando a movimentação de pessoas da comunidade e de visitantes de outras cidades. Em meio ao grupo, uma senhora de pequena estatura, atenta, delicada, entre discreta e animada. Era ela a idealizadora daquele evento que, realizado duas vezes ao ano, àquele momento já computava mais de três décadas de existência.

A cena refere-se a uma das edições da Feira do Troca, que se realiza em Olhos d'Dágua, no município de Alexânia, em Goiás, nos meses de junho e dezembro. Sua criação se deve à artista e educadora Laís Aderne. Em 2021, a feira se aproxima da marca dos 50 anos.

O PLANALTO CENTRAL

"No centro de um planalto vazio, como se fosse em qualquer lugar...", diz a letra da música Leo e Bia (1979), de Oswaldo Montenegro. Ela faz referência ao território onde foi construída a capital brasileira, inaugurada em abril de 1960. A ideia de que Brasília tenha sido construída em meio a um espaço vazio, sem nada nem ninguém, é recorrente, mas constitui um erro. Essa noção replica os princípios das narrativas dominantes, segundo as quais conquistadores, desbravadores e aventureiros reivindicam para si o papel de mensageiros do progresso em territórios supostamente fadados ao atraso, ao abandono, ou considerados desabitados, terra de ninguém. São narrativas que desconsideram os antecedentes do lugar, as comunidades ali instaladas desde antanho, produtoras de vida e cultura.

A construção de Brasília representou um marco na história brasileira, por trazer para o centro do país um eixo importante de circulação de pessoas e da economia, desfazendo a ideia de que a vida ativa se localizasse no litoral, tão somente. Contudo, a instalação da nova cidade se sobrepôs a muitas outras histórias construídas desde tempos imemoriais. Resultou no apagamento de muitas delas. E, portanto,

afetou a organização da vida de comunidades ocupantes do Planalto Central, alterando as paisagens e os fluxos.

As primeiras movimentações com vistas à realização das obras da capital federal, com as promessas de desenvolvimento do interior, envolveram algumas modificações estruturais em Goiás. Entre elas, está a mudança da capital do estado, em 1937, da pequena Villa Boa de Goyaz, localizada mais a noroeste, para Goiânia, que dista pouco mais de 200km da capital federal. A nova capital goiana assumiu, assim, o papel de base para os trânsitos de profissionais de toda sorte, políticos e investidores envolvidos com o grande projeto. O eixo ligando Goiânia e Brasília constituiu a faixa de instalação geográfica e humana que sofreu os maiores impactos

Figura 6: Casas residenciais junto à Praça Santo Antônio. Olhos D'Água, Goiás. Fonte: Foto da autora **(2022)**

nesse processo. Esse é o caso, por exemplo, da criação do município de Alexânia, cujo nome é uma referência ao seu fundador e primeiro prefeito, Alex Abdallah. A cidade foi criada como um dos pontos referenciais da rodovia que estabeleceu a conexão entre a capital federal e a capital do estado. Alçada, em 1963, à condição de sede política e administrativa do município, desde então Alexânia tem experimentado uma expansão que vai além das atividades agropecuárias, incluindo um polo industrial e comercial importante, entre outras atividades. A relação da cidade com a rodovia tem sido promissora desde sua criação.

Contudo, é de se notar que, na contramão desse processo, configuraram-se diversos cenários de grandes dificuldades entre comunidades que permaneceram marginais ao projeto. Dentre esses cenários, ressalta-se a descontinuidade na autonomia da comunidade de Olhos d'Água, instalada na região desde as primeiras décadas do século XX, sede do município ao qual Alexânia originalmente estava vinculada. Quando os interesses econômicos e políticos voltaram-se para a rodovia, com os olhares direcionados à nova capital, porquanto era o caminho pelo qual transitava o progresso, inverteu-se a hierarquia. A pequena comunidade perdeu a condição de sede administrativa em favor de Alexânia e viu-se com dificuldades para manter a gestão de sua economia e cultura. As dinâmicas comunitárias foram desmobilizadas, bem como os arranjos produtivos. Demarcou-se, então, um tempo de escassez e falta de perspectivas para seus habitantes (Silva e Araújo Sobrinho, 2018).

O quadro que se impôs então àquela comunidade em nada lembrava a abundância vivida em décadas anteriores, quando as famílias produziam os itens necessários à alimentação, no plantio de milho, feijão, mandioca, arroz, além da criação de animais domésticos. Também dominavam as tecnologias necessárias à produção de panelas, potes, além das ferramentas necessárias nas várias etapas para as artes da tecelagem. Assim, seus habitantes tinham condições de produzir todos os itens necessários à subsistência e organização da vida econômica e social. Os poucos itens necessários que não produzidos eram obtidos por meio do escambo praticado com mascates, outros viajantes e comunidades ciganas que transitavam costumeiramente na região. Entre esses itens, por exemplo, estava o sal.

Desse modo, aquela comunidade desenvolveu uma dinâmica própria de economia, da qual tinha pleno domínio, em todas as etapas. E foi exatamente essa dinâmica que sofreu os impactos mais profundos com as transformações deflagradas pela construção da nova capital.

A NOVA CAPITAL

Concomitantemente, na Brasília recém-inaugurada, a vida se organizava em torno às instituições balizadoras das dimensões sociais, culturais, econômicas, além da política, o seu carro-chefe. Dessarte, começou a ser operacionalizado o plano diretor educacional, que se desdobrava em duas grandes frentes: a educação básica e a educação superior. Nesta, a Universidade de Brasília foi criada na interseção entre a perspectiva de formação

intelectual e cultural concebida por Darcy Ribeiro, o projeto pedagógico elaborado por Anísio Teixeira e o desenho arquitetônico assinado por Oscar Niemayer. Seu projeto expressou, assim, a mentalidade utópica de uma geração intelectual acerca de um projeto acadêmico, educacional, arquitetônico e social (Miglievich-Ribeiro, 2017).

Além da formação em nível superior, iniciaram-se ali os trabalhos com vistas à instalação e ao funcionamento do Centro Integrado de Ensino Médio, o Ciem, uma espécie de escola de aplicação vinculada à universidade que tinha entre seus objetivos estabelecer a interface com o projeto de educação básica da rede pública. Seu projeto pedagógico estava organizado de forma interdisciplinar, ressaltando os modos de se aprender mais que os conteúdos propriamente ditos. Nesse sentido, a área de artes, concebida num sentido amplo e complexo, funcionava como um dos eixos orientadores. Desde a sua criação, em 1964, a professora Terezinha Rosa Cruz atuou tanto como professora quanto como integrante da equipe gestora. Foi dela a iniciativa de convidar a professora Laís Aderne para fazer parte da equipe da área de artes, já na segunda metade da década de 1960.

Sua formação em artes iniciou-se na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, sendo concluída na Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, sob a orientação de Osvaldo Goeldi. Em território carioca, Laís Aderne trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil, onde ensinou gravura, pintura e desenho a adolescentes e adultos. Mas logo em 1964 mudou-se para a Espanha, para desenvolver estudos na área de artes, de onde retornou três anos depois, aceitando o

desafio de integrar o corpo docente do Ciem, em Brasília. Ali, assumiu as atividades na área do teatro, na perspectiva interdisciplinar e colaborativa que orientava a escola (Cruz, 2001). Além de sua atuação naquele centro de ensino, ela também desenvolveu projetos de formação e atuação em outros espaços culturais da cidade. Por essa razão, atribui-se a ela protagonismo na formação da primeira geração de artistas cênicos da nova capital.

Logo no início da década de 1970, tensões políticas dentro e fora da universidade resultaram, no entanto, no fechamento do Ciem. Laís Aderne acabou buscando refúgio para si e sua família nos arredores da cidade, chegando à pequena Olhos D'Água, onde se instalou. Dali, poderia dar continuidade às atividades profissionais e demais relações estabelecidas na capital, ao mesmo tempo que vislumbrava poder oferecer uma educação diferenciada ao filho no início da vida escolar.

Não demorou a constatar, do ponto de vista econômico e cultural, as dificuldades enfrentadas tanto pela comunidade escolar, quanto pela cidade como um todo.

A ARTISTA EDUCADORA FEZ A FEIRA

Na condição de mãe, Lais integrou a comunidade escolar da qual seu filho passou a fazer parte. Ali, ela pôde mapear as precariedades que se estendiam desde a escola até às condições estruturais do povoado. Isso a motivou a reunir-se com as demais mães e professoras para pensarem, juntas, em estratégias com vistas à superação dos problemas mais imediatos. Contudo, ela objetivava uma inserção mais ampla e complexa

na vida social, pensando em projetos que, aparentemente simples, poderiam reverberar a longo prazo.

A Feira do Troca, cuja primeira edição data de 1974, foi concebida por ela, tomando como base os princípios do escambo como parte dos costumes que integravam a economia local e os antecedentes locais da produção artesanal de ferramentas, utensílios e outros objetos de uso corrente. A feira constituiria um espaço no qual se poderiam trocar produtos locais por outros de que os moradores necessitassem. Mais que isso, funcionaria como um elemento motivador para se recuperarem saberes relativos à produção artesanal que vinham sendo gradativamente abandonados. Para tanto, ela começou um movimento para mapear informações sobre pessoas com mestria em artesanias diversas, sendo retomados muitos dos fazeres tradicionais daquela população. Essa mobilização atravessou a escola, sendo incorporada às atividades educacionais, e foi articulada entre as famílias, pessoas que atuavam na produção agrícola e demais instituições da comunidade.

Em contrapartida, Laís passou a divulgar a realização da feira em Brasília entre seus círculos de atuação, de modo a assegurar o fluxo de visitantes ao povoado, levando objetos e produtos diversificados para as trocas. Desse modo, ficavam garantidas, de um lado, a produção, de outro, a presença de público externo com quem se pudesse praticar o escambo.

Não é exagero reiterar que, mais do que a troca de artesanias, objetos utilitários, produtos alimentícios, entre outros itens, a feira constituiu um território de interação cultural, propício à construção de novas aprendizagens de parte a

parte: de moradores e de visitantes. Programada para ocorrer duas vezes ao ano, em junho e dezembro, o público vindo de Brasília e de outras cidades circunvizinhas passou, nessas datas, a atravessar Alexânia sem parada, com os olhos voltados para a pequenina Olhos d'Água, então o centro de suas atenções.

Aos poucos, os viajantes passaram a se reportar ao lugar em datas que se estenderam além dos dias de feira, gerando novas demandas na forma de hospedagem, alimentação, e outros serviços.

É FESTA, É CELEBRAÇÃO

Sobre a Feira do Troca, Carlos Drummond de Andrade escreveu texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1975. Nele, o poeta lembrou que a troca é uma atividade das mais antigas entre as comunidades humanas, ressaltando o fato de que, ali em Olhos d'Água, não se tratava de "caridade fútil". Ao contrário, era encontro, troca, celebração. Era festa!

Angariou-se tudo que pudesse interessar aos moradores; roupas e sapatos, principalmente. E nada ficou sem lavar, coser, passar, engraxar. Anunciada de casa em casa, e depois de grande expectativa, realizou-se a feira. Como o nome indicava, não era preciso dinheiro para obter qualquer coisa. Bastava trazer um objeto feito pelo próprio morador, e a compra se fazia em termos de permuta. Um tear feito a canivete foi barganhado por um terno completo e um par de calçados. Outro artista achou colocação para a sua escultura em madeira representando a cena hoje quase impossível de se ver: dois homens

serrando uma tora com grupião, para fazer tábuas. Esgotada a produção artesanal, os locais passaram a oferecer ovos e galinhas: fim de feira e festa. (Andrade, 1975, p. 5)

Não por acaso, a Feira do Troca se tornou o acontecimento cultural mais relevante do município, fazendo efervescer novamente a comunidade em seus fazeres, saberes, sentires. Em sua poesia.

LUGAR DE PARTILHA DAQUILO QUE FOI DEVOLVIDO AO USO COMUM

Arte, educação, comunidade, meio ambiente e cultura são palavras-chave que integraram os conjuntos orientadores dos projetos liderados por Laís Aderne, em várias regiões do país, desde a primeira edição da Feira do Troca. O diferencial está na compreensão da indissociabilidade desses vetores.

No tocante ao campo artístico, sua abordagem devolve à arte o chão da comunidade. Seu ato antecipa, na prática, a discussão proposta por Agamben (2007) sobre profanação. A profanação constituiria o movimento contrário ao processo de consagração descrito por Walter Benjamin (2018), ao abordar o valor de culto da obra de arte. Pinturas, esculturas e demais objetos artísticos chancelados pelo sistema da arte, protegidos nos templos das instituições culturais, seriam imantados por uma espécie de aura, cujas referências estão na tradição, na condição de originalidade e no fato de serem peças únicas, não passíveis de reprodução. Retirados dos círculos ordinários da vida. Agamben argumenta que a profanação pode devolver esses objetos ao uso comum, mas

tal devolução não supõe a recuperação do uso anterior, e sim o estabelecimento de novos usos.

Benjamin viu na reprodução técnica a possibilidade de enfraquecimento da aura e, concomitantemente, da popularização da arte. Por exemplo, a popularidade da *Mona Lisa* foi assegurada pela multiplicação da sua imagem por meio de fotografias impressas em livros, estampas e objetos utilitários os mais diversos. A seu turno, o cinema compareceu como uma forma de produção de imagens cuja natureza estaria diretamente ligada ao princípio da reprodução técnica, por aparelhos, cujo objeto, o filme, seria destinado a multidões de espectadores.

Figura 7: Artesanato exposto à frente de residência. Olhos D'Água, Goiás. Fonte: Foto da autora **(2022)**

Tantas décadas depois da publicação do ensaio em que Benjamin abordou tais questões, as tecnologias digitais de informação e comunicação ampliaram o acesso a equipamentos e redes de comunicação a segmentos cada vez mais amplos da população. Os templos do sistema da arte continuaram, contudo, consagrando objetos retirados do uso comum. Concomitantemente, no contexto da cultura digital, forjaram-se outros modos de ascensão de celebridades e outros artistas, bem como novos formatos de ritualização de produções artísticas. É de se supor que a ascensão dos aparatos tecnológicos de produção e veiculação de imagens, as redes e plataformas de compartilhamento asseguradas pela tecnologia digital não instauraram o declínio da aura: antes, provocaram deslocamentos, modificaram as escalas hierárquicas.

Por outro lado, ali, na praça central de Olhos d'Água, o que se constatou foi o estabelecimento de um território de encontro e de trocas, de que são protagonistas membros da comunidade e visitantes. Eles trazem consigo produtos diversos, ancorados em saberes e fazeres compartilhados, em histórias de pertencimentos, todos disponíveis ao uso comum, integrados à vida.

Nessa direção, é possível pensar que, naquele território, cultura, educação, arte, economia e ecologia se entrecruzam, fazendo vibrar as malhas de pertencimento e atuação da comunidade.

ANTES E DEPOIS, DENTRO E FORA

Nesses termos, as ações deflagradas por Laís Aderne reverberaram em múltiplas instâncias daquela comunidade. As duas

edições anuais da Feira do Troca passaram a configurar uma espécie de culminância de todas as atividades desenvolvidas no decurso do semestre e, ao mesmo tempo, um espaço de planejamento e encaminhamento dos fazeres, das parcerias, dos projetos para os próximos seis meses.

Assim, em territórios situados um pouco além da feira delimitada na praça, os agricultores e demais produtores anteviam o conjunto de produtos possíveis de serem vendidos. Nas roças, eram produzidos milho, arroz, feijão, entre outros, para a subsistência, e algum excedente para a venda. O mesmo ocorria na produção de rapaduras, farinhas, doces, e tantos outros.

A escola, na condição de instituição responsável pela sistematização das aprendizagens, passou a estabelecer diálogo contínuo com os eventos que extrapolavam seus limites físicos. Assim, a comunidade como um todo passou a se articular em torno de aprendizagens, fosse de conteúdos curriculares, fosse de outros saberes não dissociados, mas que se reportavam a outros aspectos da vida social e cultural. O sentido da arte, ali, passou a se articular à vida, na devolução ao cotidiano daquilo que o sistema da arte ainda insiste em apartar, para consagrar.

Contudo, talvez uma das contribuições mais potentes de Laís Aderne, que se desdobrou em outros projetos, tenha sido a compreensão da indissociabilidade de todas essas dinâmicas em relação ao meio ambiente. Então, um pouco além de pensar a comunidade, o vilarejo, ela demonstrou que todas essas relações se inserem no bioma do cerrado. E as gentes, seus saberes e fazeres, tomam parte desse bioma.

Por isso o trabalho pedagógico escolar, articulado ao projeto da Feira do Troca, ambos tendo a arte e a cultura como elementos deflagradores, ganhou ainda uma outra frente de ação, na forma de um ecomuseu, ao qual, posteriormente, foi atribuído seu nome: EcoMuseu do Cerrado Laís Aderne. Nele trabalha-se com uma concepção da museologia baseada na tríade território, patrimônio e comunidade.

FOTOGRAFIA IMAGINÁRIA

Talvez corressem os primeiros anos da década de 1980. Entre as famílias que transitavam na praça central, durante a realização de uma das edições da Feira do Troca, provavelmente se pudesse encontrar uma menina pequenina. É possível imaginá-la atenta às dinâmicas do evento que lhe chegava como uma festa de cores, odores, sabores, sonoridades. Entre idas e vindas, observando e experimentando, ela foi construindo uma relação familiar com o barro. Transformou-o, afinal, em matéria com o qual produz suas esculturas, dá forma a seus relatos, materialidade a figuras femininas prenhes de questões sobre o mundo.

Seu percurso de aprendizagens e a possibilidade de atuação efetiva na condição de artífice não foi linear, como não é linear o tempo, nem a vida. Tampouco as aprendizagens que vão sendo tecidas. No entanto, a menina que foi fez-se mulher artesã, dando continuidade ao trabalho iniciado por outras mulheres antes de si . Provavelmente, motivando novas gerações a aprendizagens também sensíveis.

Hilda Freire é seu nome. Ela integra o grupo de mulheres referidas no primeiro texto deste livro, num ciclo que não se fecha, ao contrário, se abre em transbordamentos. Assim seja.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 5, 21 dez. 1975.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

CRUZ, Teresinha Rosa. *Uma experiência de educação interrompida*. Brasília: Plano, 2001.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Darcy Ribeiro e UnB: intelectuais, projeto e missão. *Revista Ensaio*: *Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 96, p. 585-608, jul./set. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-40362017002500939. Acesso em: 10 ago. 2021.

MONTENEGRO, Oswaldo. Léo e Bia. *In*: *Poeta maldito...moleque vadio.* Rio de Janeiro: WEA, 1979. LP (3m33s).

SILVA, Edilene Américo; ARAÚJO SOBRINHO, Fernando Luiz. Historiografia de "Olhos d'Água" em Alexânia (GO) e sua relação com a Feira do Troca como elemento de afirmação cultural comunitária. *Revista Nós*: *Cultura, Estética e Linguagens*, v. 3, n. 2, ago. 2018.

Autoras e autores

Alice Fátima Martins

Doutora em Sociologia, mestra em Educação e licenciada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB). Professora titular da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Carol Piva

Pós-doutoranda em Performances Culturais, doutora em Arte e Cultura Visual com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg) e mestra em História pela Universidade Federal de Goiás. Graduação em Letras pela Federal de Uberlândia. Poeta visual e tradutora.

Jossier Sales Boleão

Doutorando em Arte e Cultura Visual, na linha de pesquisa Educação, Arte e Cultura Visual, pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual de Goiás. Pesquisador com bolsa Capes. Educador popular.

Júlia Mariano Ferreira

Mestre e doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.

Paulo Passos de Oliveira

Pós-doutorando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Pacc/UFRJ). Doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás, com doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro, Portugal. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Jornalismo e tecnólogo em Cinema.