Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Marilane Abreu Santos

A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano: relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade

Rio de Janeiro

2017

Marilane Abreu Santos

A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano: relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof[a]. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

S237 Santos, Marilane Abreu.
A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano : relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade / Marilane Abreu Santos. – 2017.
313f.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc XXI - Teses. 2. Arte e indústria – Teses. 3. Renovação urbana– Teses. 4. Cidades e vilas – Teses.. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)”20”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Marilane Abreu Santos

A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano: relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Aprovada em 20 de junho de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra Gisele Barbosa Ribeiro.

Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Profª. Dra. Barbara Peccei Szaniecki

Escola Superior de Design – UERJ

_____

Profª. Dra. Mariana Rodrigues Pimentel

Instituto de Artes– UERJ

_____

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

À minha mãe e ao meu pai (*in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Ao final de quatro anos torna-se muito difícil fazer uma lista de agradecimentos, pois todos que participaram desse processo foram fundamentais, essenciais e necessários. Sendo assim, opto por fazer uma lista contínua já que não há ordem de importância.

Um agradecimento especial à minha família que suportou tantas vezes as minhas lamentações e ausências, mas esteve sempre presente nos momentos mais difíceis me amparando e contornando as situações para que eu pudesse ter o privilégio de estudar. Sem vocês nunca é possível. Aos amig@s que tanto me ajudaram nessa caminhada, me escutando,dando conselhos, promovendo momentos de diversão e alívio nessa árdua tarefa. Aos amigos do Rio: Lena Benz, Lívia Abdala, Maria Coelho, Renata Porto, Aline Santiago, Letícia Damasceno, Anna Thereza, Cris Miranda, Graça Reis, Renata Flores, Cláudio Ribeiro, Sara Ganermann, Sandra Barros, Celeia Machado, André Uzêda, Ana Crélia Dias, Eliane Abreu, Daniel Puig. A Rafaela Jemene, pela parceria e por tornar Madri um lugar mais feliz. Um agradecimento especial à Fernanda Miguel, que propiciou tudo isso ao me encorajar e me levar para a Bhering. Seu apoio e amizade me fizeram seguir e acreditar sempre. Aos amigos da Bhering pelas trocas: Patrícia Covarrubias, Antonio Schubert, Milla, Bel, Rodrigo, Fécula, Sandra, Villas, Lúcio, Soraya, Luciano. Aos funcionários da fábrica: D. Aparecida, Sr. Altair, Nill, Xuxu, Sr. Magessi. Ao Omar e sua família. Aos amigos de Minas: Aline Guimarães, Luciana Viana, Emerson Bodevan, Marcelo Augusto, Vicente, Daniela Lucas, Eliana e Ale. Aos amigos de Madri: Valentina, Juama, Caio, Cesar, Màriam, Mario (e Carmen), Isabelle, Nicolás, Ariel, Rodrigo e Vanessa, pela acolhida e por me apresentarem um pouco dessa terra maravilhosa. Aos amigos do Grupo de Pesquisa: Ana Emília, Valquíria, Jade, André, Júnior, Luísa, Cleide (*in memoriam*) e em especial Guilherme Delgado pela parceria e incentivo. À Paula Sandrine, pela acolhida em POA. Ao Colégio de Aplicação da UFRJ, local que tenho a honra de fazer parte e que me propiciou o tempo necessário para cumprir essa tarefa, em especial aos companheiros de setor: Mariana Guimarães, Letícia Carvalho, Fátima Vollu, Sandra Souza, Anita Fiszon e Mário Favorito. Agradeço também aos ex-licenciandos e ex-alunos, pois é por eles que essa caminhada ganha sentido. À minha orientadora Sheila, pela parceria e pela paciência, pela partilha e pelo apoio nos momentos certos. À Barbara Szaniecki e Clarissa Moreira pela oportunidade de compartilhar uma sala de aula com pessoas tão incríveis na ESDI. À banca pela leitura e pelas contribuições precisas e valiosas. Ao Prof. Antonio Rabazas Romero, orientador da *Universidad Complutense de Madrid (UCM)* por me receber e pelas contribuições à pesquisa. Aos funcionários de todos os arquivos e bibliotecas do Rio, de Madri e de Sevilha. À FAPERJ, pela bolsa de estudos que proporcionou o estágio sanduíche que tanto contribuiu para essas reflexões.

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: [...] que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produz em nós.

Manoel de Barros

RESUMO

SANTOS, Marilane Abreu. *A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano*: relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade. 2017. 313 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A pesquisa analisa as relações entre alguns trabalhos artísticos realizados na Bhering, antiga fábrica de chocolates localizada na região portuária do Rio de Janeiro e que se converteu em um espaço ligado à economia criativa, e as transformações no território urbano. A cidade do Rio de Janeiro passou por intensas mudanças através dos projetos de revitalização urbana, devido aos grandes eventos esportivos que sediou nos últimos anos. Todas essas alterações afetaram bairros como os da região portuária, foco do projeto da reforma proposta pela prefeitura. Dentro desse contexto, a Fábrica Bhering também sofreu alterações ao se converter em uma indústria criativa, atuando em consonância com o desenvolvimento neoliberal da cidade. Algumas obras, num movimento discordante dessa adaptação docilizada, mas carregando em si a ambiguidade de fazer parte do processo, iluminaram temas e realizaram algumas ações que poderiam ser a possibilidade de abertura a um debate crítico sobre a utilização dos antigos espaços industriais na cidade contemporânea. Como um contraponto a esses novos usos, a pesquisa traz ao texto duas experiências observadas na cidade de Madri com o objetivo de aprofundar a discussão e ampliar a reflexão.

Palavras-chave: Arte. Cidade. História. Crítica.

RESUMEN

SANTOS, Marilane Abreu. La *fábrica Bhering y la inserción del arte enn el tejido urbano*: relaciones entre los usos de los espacios industriales y los proyectos de ciudad. 2017. 313 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

La investigación analiza las relaciones entre algunos trabajos artísticos hechos en la Bhering, una antigua fábrica de chocolates ubicada en la zona portuaria de Rio de janeiro y que se convirtió en un espacio vinculado a la economía creativa, y las transformaciones en el territorio urbano. La ciudad de Rio ha pasado por intensos cambios a través de los proyectos de revitalización urbana, debido a los grandes eventos deportivos que recibió en los últimos años. Todos los cambios afectaron barrios como los del puerto, eje principal del proyecto de reforma propuesta por el Ayuntamiento. En este contexto, la Fábrica Bhering también sufrió alteraciones al convertirse en una industria creativa, actuando en consonancia con el desarrollo neoliberal de la ciudad. Algunas obras, en un movimiento discordante de esa adaptación dulcificada, pero cargando en si la ambigüedad de hacer parte del proceso, iluminaron temas y realizaron algunas acciones que podrían posibilitar la apertura a un debate crítico sobre la utilización de los antiguos espacios industriales en la ciudad contemporánea. Como un contrapunto a esos nuevos usos, la investigación trae al texto dos experiencias observadas en la ciudad de Madrid con el objetivo de profundizar la discusión y ampliar la reflexión.

Palabras clave: Arte. Ciudad. Historia. Crítica.

ABSTRACT

SANTOS, Marilane Abreu. *The Bhering factory and the insertion of art in the urban territory*: relations between the uses of industrial spaces and city projects. 2017. 313 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The research analyzes the relationships between some artistic works performed at Bhering, a former chocolate factory, located in the port region of Rio de Janeiro. This place has become a space linked to the creative economy and the transformations in the urban territory. The city of Rio de Janeiro has undergone intense changes through urban revitalization projects due to the major sporting events it has hosted in recent years. These alterations affected neighborhoods, mainly of the port region, and such changes are the focus of the reform project proposed by the municipal government. Within this context, the Bhering Factory also underwent changes by becoming a creative industry, in line with the city's neoliberal development. Some works, in a discordant movement of this localized adaptation, but carrying in themselves the ambiguity to the part of the process, illuminated themes and carried out actions that could inspire to the critical debate, on the use of the old industrial spaces in the contemporary city. With the objective of counteracting this new use of urban spaces, the research brings to the text two experiences observed in the city of Madri. The goal is to deepen the discussion and broaden the reflection.

Keywords: Art. City. History. Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Torre da Fábrica Bhering 22
Figura 2 - Primeira logomarca da Bhering 24
Figura 3 - Logomarca Bhering 24
Figura 4 - Teatro Municipal em construção 30
Figura 5 - Capa do Jornal O Estado de São Paulo (Estadão) 33
Figura 6 - Empresa Kopenhagen 35
Figura 7 - *1m2* de Maíra das Neves 48
Figura 8 - Frame do vídeo *1m2 expandido* de Maíra das Neves 49
Figura 9 - Oficina de estêncil 55
Figura 10 - Oficina de estêncil 55
Figura 11 - Trabalho do MUDA em processo 63
Figura 12 - Trabalho do Coletivo MUDA no salão das máquinas na Bhering ... 67
Figura 13 - Grafismo da artista Joana César 71
Figura 14 - Viaduto da Perimetral em fase de demolição 72
Figura 15 - Viaduto da Perimetral na construção 74
Figura 16 - Viaduto da Perimetral demolição 74
Figura 17 - Projeção das fotos de Ruy Barreto 75
Figura 18 - Pombal 75
Figura 19 - Pintura apagada da artista Joana Cesar 76
Figura 20 - *QR Code* do trabalho do MUDA 76
Figura 21 - Texto da obra *As desAparecidas*, de Sandra Macedo 80
Figura 22 - *As desAparecidas* – obra da artista Sandra Macedo 82
Figura 23 - Operárias da Fábrica Bhering 83
Figura 24 - Operárias da Fábrica Bhering 83
Figura 25 - Caixas do arquivo da fábrica Bhering 86
Figura 26 - *Janela*. Obra de Elisa Pessoa 89
Figura 27 - *Monumento Maravilha*, obra de Rodrigo Torres 99
Figura 28 - Coluna de sustentação Salão das máquinas 99

Figura 29 - *Amador*, obra de Rodrigo Torres 102
Figura 30 - *Sua coisa minimalista chegou*, obra de Rodrigo Torres 102
Figura 31 - Parte de trás do *Stand* da *Harley Davidson* 103
Figura 32 - Parte da frente do *Stand* da *Harley Davidson* 103
Figura 33 - Corredor/segundo andar 104
Figura 34 - Corredor/segundo andar 104
Figura 35 - Obra *m²* de Rodrigo Torres 107
Figura 36 - Frame do vídeo *"Moinho"* da CEDURP 115
Figura 37 - Mapa de interesses urbanístico do Projeto Porto Maravilha 116
Figura 38 - Detalhe do mapa APAC-SAGAS 1 118
Figura 39 - *Matadero de Cascorro* 197
Figura 40 - *Matadero de la Puerta de Toledo* 197
Figura 41 - *Río Manzanares* – 1979 198
Figura 42 - *Río Manzanares* – 2013 198
Figura 43 - Plano geral do *Matadero y Mercado de ganados de Madrid* 199
Figura 44 - Transporte de gado/*Matadero Madrid* 205
Figura 45 - Transporte de porco/*Matadero Madrid* 205
Figura 46 - *Intermediae* 206
Figura 47 - Recepção 206
Figura 48 - Obra *Selfie* de Darya Von Berner 207
Figura 49 - *Nave 16* 209
Figura 50 - *Nave de música* 209
Figura 51 - Depósito de água 210
Figura 52 - *Expo Animal* com *Excavavox* 210
Figura 53 - *Calle Matadero* 211
Figura 54 - Detalhe do mapa sonoro – Projeto *M2DE SONIDO* 218
Figura 55 - Detalhe da fachada de uma das naves 222
Figura 56 - *La Salita* 222
Figura 57 - Sacrifício do gado 223
Figura 58 - Choque na ovelha 223

Figura 59 - Cartaz do projeto *Memoriadero* 224
Figura 60 - Cartaz do projeto *Memoriadero* 224
Figura 61 - Edifício de *La Tabacalera* antigo 228
Figura 62 - Edifício de *La Tabacalera* hoje 228
Figura 63 - Cartaz da Ópera Carmen de Bizet 231
Figura 64 - Cartaz do filme Carmen de Carlos Saura 231
Figura 65 - Cartaz do filme de Francesco Rosi 231
Figura 66 - Detalhes das telas de Bilbao 232
Figura 67 - Detalhes das telas de Bilbao 232
Figura 68 - *El Motín de las cigarreras* 237
Figura 69 - *La principal - Tabacalera Promoción de Arte* 240
Figura 70 - *Estudios – Tabacalera Promoción de Arte* 240
Figura 71 - Projeto *Muros Tabacalera* - 2016/Terceira edição 242
Figura 72 - Obra *La construcción de una ruína* 243
Figura 73 - Fragmento do vídeo - *La construcción de una ruína* 243
Figura 74 - Imagem de convocação para o debate 247
Figura 75 - *Graffitis* nas paredes do salão principal do *LTBC* 251
Figura 76 - Cartaz da peça teatral encenada na *Tabacalera* 253

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	**A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATES**	21
1.1	**Um breve voo ao passado**	26
2	**SOBRE OS FRAGMENTOS**	40
2.1	**Um metro quadrado expandido**	44
2.1.1	Diálogos imprecisos com o entorno 1	50
2.2	**Os mosaicos do Coletivo MUDA**	61
2.2.1	Diálogos imprecisos com o entorno 2	64
2.3	**As desAparecidas e Janela**	78
2.3.1	Diálogos imprecisos com o entorno 3	88
2.4	**Monumento Maravilha**	97
2.4.1	Diálogos imprecisos como entorno 4	106
3	**A ARTE, A FÁBRICA E A CIDADE**	128
3.1	**A arte contemporânea, suas práticas e debates**	133
3.2	**Arte, política, território urbano e suas vinculações**	145
3.3	**A cidade, seus conceitos e conflitos**	152
3.3.1	Rio de Janeiro: cidade criativa ou cidade-marketing?	159
3.4	**A indústria Criativa, o trabalho e suas relações no território urbano.**	182
4	**MADRI E SUAS EXPERIÊNCIAS**	194
4.1	***Matadero Municipal de Madrid***	196
4.1.1	*Matadero Madrid*: novos usos	202
4.1.1.1	*Intermediae* e seus projetos	212
4.2	***La Tabacalera***	227
4.2.1	*Las Cigarreras*	229
4.2.2	A nova *La Tabacalera*	239
4.2.2.1	O projeto *CSA La Tabacalera* e seu funcionamento	243
	ABERTURAS OU COMO REMONTAR A MESA	260
	REFERÊNCIAS	269
	APÊNDICE A	292
	APÊNDICE B	305
	APÊNDICE C	313

INTRODUÇÃO

Imaginem um livro no qual se encontram ilustradas, em uma mesma página, as seguintes imagens: um quadrado formado por vinte e cinco peças de azulejo, dos quais vinte e quatro são brancas e uma central que se parece uma rosa dos ventos; um grande mosaico vertical em azulejos, com formas variadas e coloridas pintadas em suas superfícies e com alguns espaços vazios no meio; silhuetas femininas e suas sombras que, projetadas em uma parede, simulam um grande e lento balé em meio a um antigo maquinário; um vídeo projetado em uma janela onde várias pessoas simulam uma fuga desta mesma janela; uma grande coluna de papel que imita ferro e apresenta seu interior carcomido pela ferrugem. Juntando a esse grupo de imagens um antigo rótulo de uma fábrica de chocolates, as coisas podem ficar mais claras ou parecer mais confusas. O que vincula tudo isso? Essa é uma pequena seleção de trabalhos artísticos que ajudam a contar a história atual da fábrica Bhering: uma antiga e desativada indústria do ramo alimentício que produzia chocolate, doces e café na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, convertida em um centro "cultural". Os trabalhos desta seleção ajudam a refletir sobre as relações entre a arte e a cidade em dimensões locais, mas também no âmbito mais global, pois iluminam questões que estão em pauta em diversos espaços que, assim como a Bhering, são criados em sintonia com os novos projetos de cidade na contemporaneidade – revitalizadas, remodeladas, renovadas e outros tantos adjetivos que costumeiramente encontramos associados aos projetos urbanos.

A fábrica Bhering entrou na minha história (ou entrei na dela) em março de 2012 quando assumi, junto com dois amigos, um espaço de cinquenta metros quadrados no quarto andar onde montamos um ateliê. Para nossa instalação, foi necessária uma reforma que exigiu um "alto" investimento (considerando nossas parcas possibilidades), pois, através de um acordo estabelecido com a família proprietária, deveria ser feita a recuperação da fachada do prédio. Ademais, a precariedade do lugar demandava a construção de paredes divisórias, instalação hidráulica e elétrica. O espaço encontrava-se em degradação, assim como os demais, o que sempre foi considerado certo charme da fábrica e, ainda hoje, instiga os olhares e atrai a atenção para esse lugar. Ao longo do tempo, diversos acontecimentos despertaram o interesse por investigar a história da fábrica (seu passado e sua nova conformação), assim como as conexões que ela, inevitavelmente estabelecia com a cidade. Observando a rápida transformação dos andares da Bhering questões foram emergindo e o projeto para o doutorado surgiu. Desde o início da pesquisa perguntas como "que relação esses espaços industriais têm

com os projetos de cidade na contemporaneidade?" e "como a arte produzida internamente dialoga com as questões que surgem dessa transformação urbana?", instigaram a procura por trabalhos artísticos que pudessem de algum modo fugir dos rumos mais "mercantilizados" que alguns projetos como este acabam tomando. Ademais, houve uma busca por trabalhos que conseguissem realizar algum tipo de reflexão sobre a realidade interna e pudessem estabelecer uma conexão com o exterior, o entorno.

Os processos de revitalização urbana afetam as diversas regiões de uma cidade e as "ocupações" desses espaços industriais vinculam-se a eles de maneiras distintas – fazendo alguma resistência/crítica, ou se integrando ao grande espetáculo que se conforma ao longo do tempo nessas cidades. O Rio de Janeiro passou por diversas reformas urbanas ao longo de sua história e recentemente, mais precisamente na primeira década dos anos 2000, a cidade se viu modificada, assim como outras pelo mundo, devido à realização de grandes eventos esportivos. A escolha do Rio para sediar a Copa do Mundo e as Olimpíadas marcou profundamente um projeto de cidade e a vida de todos os habitantes nos últimos anos. Realizaram-se significativas transformações e estas colocaram na ordem do dia temas como a própria cidade e os usos dos seus espaços. Diversas áreas do conhecimento se viram envolvidas no debate e a arte, obviamente, não ficou de lado.

O desenrolar da história da fábrica Bhering em meio a eventos, questões judiciais, disputas e certa glamourização da decadência apresenta uma produção artística significativa com artistas participantes de bienais, exposições internacionais, ganhadores de prêmios e com uma ampla história e reconhecimento no universo artístico legitimado. Entretanto, a escolha dessa pequena produção tem relação com outras perspectivas, àquelas ligadas, sim, ao campo da arte já que são trabalhos artísticos, mas que apresentam um vínculo com o espaço que a conforma, entendendo o espaço de uma maneira mais ampla, ou seja, envolvendo algo além do físico/material. Michel de Certeau define espaço como um lugar praticado:

> O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação [...]. Diversamente do lugar, não tem portanto a univocidade nem a estabilidade de um "próprio". Em suma, *o espaço é um lugar praticado* (CERTEAU, 1998, p.202).

Dessa forma, como comenta Artur Freitas, a partir do texto de Michael Baxandall, sobre seu aprendizado a respeito de uma obra ter a capacidade de "sintetizar os debates de seu

próprio tempo", o intuito é explorar os múltiplos sentidos desde a produção - do histórico ao estético ou vice versa, já que toda arte produzida é feita em seu tempo, mesmo que ultrapasse certos limites temporais. Desse ponto de vista, a obra realiza um diálogo com seu contexto e para além dele. Poder-se-ia dizer que esses trabalhos, da perspectiva em que são analisados, condensam um passado e um futuro no instante em que se apresentam, ali onde foram produzidos.

Agora imaginem que, junto a essa pequena seleção citada, se agreguem outras informações, outras obras, diversas instituições da cidade e do mundo, documentos, fotos e textos, conceitos e teorias formando uma grande rede. É na complexidade desse emaranhado que envolve questões sobre a arte, a política, o social, o econômico e o urbano que se constrói essa tese. Diante disso, assumiu-se, a partir desse caráter rizomático e aberto, uma proposta de organização da pesquisa de forma que esse assunto não se encerrasse nessas páginas, mas que pudesse permanecer em um estado de constante construção, bem de acordo com um objeto vivo e em movimento. Com tantas possibilidades de conexões e histórias a serem contadas a partir desse universo que é uma fábrica optei por aqueles que, afetivamente, mais dizem respeito àquilo que considero importante ou, melhor dizendo e tomando emprestada uma expressão do poeta Manoel de Barros, aquilo que tem uma grandeza em sua "desimportância"[1]. Foi necessário observar o contexto presente, o passado, as obras, a instituição, os artistas e as relações entre eles para a construção dessa pesquisa. Sendo assim, busquei apoio em diversas áreas do conhecimento no intuito de produzir um campo mais amplo na realização da análise das produções artísticas e para realizar uma parte dessa grande montagem.

Na Bhering da atualidade sempre houve uma grande diversidade em cada espaço - uma variedade que, a princípio, não parecia ser possível reunir em um mesmo lugar e que, entretanto, sempre conviveu. O que unia os locatários dentro da fábrica inicialmente não parecia definido, pois cada um chegou ali com interesse diferente, com um desejo, uma

[1] Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Trecho de "O Apanhador de Desperdícios", em Manoel de Barros BARROS, M. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011.

intenção que não se unificava ao mesmo quadro. Dessa forma, tornava-se difícil entender como essa junção aconteceu. A grande mistura, a princípio, não permitia uma classificação uniforme e parecia remeter o pensamento ao conto "*El idioma analítico de John Wilkins*", de Jorge Luis Borges, citado por Michel Foucault no livro "*As palavras e as coisas*":

> *a. pertenecientes al Emperador b. embalsamados c. amaestrados d. lechones e. sirenas f. fabulosos g. perros sueltos h. incluidos en esta clasificación i. que se agitan como locos j. innumerables k. dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l. etcétera m. que acaban de romper el jarrón n. que de lejos parecen moscas*[2] (BORGES *apud* FOUCAULT, 2002, p. IX, grifo do autor).

Neste texto, Borges realiza uma sequência estranha de seres que, reunidos, ocupam categorias bem específicas e claras, mas que juntas, fizeram Foucault gargalhar e ao mesmo tempo sentir um mal estar, pois esta classificação rompia com a base que sustentava essa ordenação e o fez questionar sobre o que organiza todas essas categorias que, na análise foucaultiana abala as estruturas do próprio campo que as sustenta levando-o a desenvolver todo um pensamento sobre a linguagem e as ciências humanas[3]. Partindo da possibilidade de realizar uma "sequência estranha", refleti sobre que tipo de espaço e organização sustentaria a diversidade que a Bhering manifestava, sobre as atuais formas encontradas para manter uma possível unidade e o que essa junção estaria compondo ou "abalando". Qual é a história desse lugar e que história ele escreve num contexto mais amplo? Se antes os "ocupantes" da fábrica Bhering compunham um grande grupo heterogêneo, hoje, cada vez mais o coletivo se uniformiza, enquadrando-se em um formato condizente com as instâncias externas, àquelas da "cidade maravilha" e de um mundo globalizado.

As observações relativas a essa pesquisa se deram desde o início quando passei a integrar o cotidiano daquele espaço e, assim, esse olhar "de dentro" surge diversas vezes no texto. Desta maneira, observando a partir de uma perspectiva interna por fazer parte do grupo de locatários, foi possível perceber as disparidades que se apresentavam no espaço inicialmente amorfo da fábrica e ver nelas uma impossibilidade de união, classificação única ou de poder dizer: aqui se faz arte contemporânea, também é um espaço de design, ou mesmo um local para pequenos empresários ligados ao ramo da moda e da indústria moveleira, ou outro qualquer, conduziu o pensamento e os olhos para questionar o fio que une tudo isso e

[2] Do livro *Otras Inquisiciones* (1952, p. 708), o conto completo encontra-se disponível em: https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf.

[3] Discutido no livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault.

como ele se expande alcançado o tecido urbano para além das fronteiras da cidade, inclusive. Poder-se-ia perguntar qual a necessidade de organizar toda essa diversidade em um mesmo "quadro", em algo com uma definição fixa e uma função e isso parece pertinente, pois esta deveria poder existir sem a precisão de uma classificação única, na riqueza mesmo de suas diferenças. Entretanto, a complexidade da fábrica, ou seja, a maneira como esse objeto se organiza faz questionar os rumos da produção artística e como ela é afetada por esse tipo de organização – um grande espaço que reúne "a fragmentação do mundo". Além disso, perceber que esse "modelo" está replicado pelo mundo, em consonância com os contextos artísticos, culturais, econômicos e políticos gerou a necessidade de buscar um "método" que comportasse o encontro de ordens de realidades heterogêneas que possuem vínculos não tão evidentes ou, quando evidentes, questionáveis e buscar dentro deles justamente aqueles que conseguissem mostrar outra história possível ou mesmo, o outro lado dessa história.

Didi-Huberman diz que é possível abrir as imagens e perceber nelas o que vai além da visualidade e pensar mesmo na sua configuração mais ampla, que envolve seu contexto espaço-temporal e sua condição contemporânea. Para isso é preciso um desvio nos modos de ver. No texto *Disparates*, presente no livro *A Gaia Ciência Inquieta*, ele faz ao leitor uma espécie de convite para ver o mundo de outra forma. Ao analisar a obra de Aby Warburg[4] – o atlas *Mnemosyne*, o autor aponta para a possibilidade de alterar o modo de ver as coisas e de organizá-las através da montagem: "o atlas é uma *forma visual do saber*, uma forma sábia do ver" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11, grifo do autor). É preciso manter uma postura, um *princípio-atlas* para "*ler o mundo*", porque para isso "é preciso *ligar as coisas do mundo* segundo as suas 'relações íntimas e secretas', as 'correspondências' e as suas 'analogias'" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15, grifo do autor), pois o atlas perturba os limites, rompe as barreiras, introduz o impuro que acaba por gerar a exuberância e a fecundidade. Ao mesmo tempo, ele quebra as certezas da ciência e da arte, ambas convictas de suas verdades. Ele seria então uma "máquina de ler o mundo" e dessa forma permite que sejam vistas justamente as coisas que escapam, que são silenciadas, que são esquecidas.

No mesmo texto, o autor analisando um prolongamento dos estudos de Pierre Vernant sobre a psicologia da adivinhação, afirma que não basta simplesmente ver ou ver bem algo, é preciso ver de outro modo. Assim, o objeto contemplado sofre uma transmutação em seu estatuto de visibilidade: "de coisa visível, no sentido empírico do termo, torna-se o suporte

[4] Historiador alemão do século XIX, Aby Warburg realizou durante a vida um árduo trabalho ligado à história da arte e compôs, ao final, seu grande projeto – o *Atlas Mnemosyne*, que leva o mesmo nome de sua biblioteca. Para um aprofundamento sobre o assunto ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta: o olho da história 3*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.

para outras coisas a entrever ou prever" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43). O que é visto dá lugar a uma múltipla relação figural onde "tudo que é visto só o é mediante desvios, relações, correspondências e analogias". E, para isso, pode ser necessário alterar o próprio espaço ou a disposição das coisas a ver. Torna-se necessário esse campo operatório "mesa" para acolher essa transformação do olhar e do sentido na busca por essas ligações e conexões secretas. E resume:

> O que é, pois um campo operatório considerado neste contexto? É um lugar determinado – enquadrado como um *templum* em qualquer extensão possível, o céu, o mar, uma pedra lisa, um fígado de carneiro... – com a capacidade para propiciar o encontro de ordens de realidade heterogêneas e, assim, tornar este encontro num lugar de *sobredeterminação*. É uma "mesa" onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas "relações íntimas e secretas" se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma leitura de mundo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47. Grifo do autor).

Didi-Huberman em seus estudos sobre Aby Warburg propõe então a criação desse "novo campo operatório" que ele chamou "mesa", uma superfície que, diferente do "quadro" [5] não possui regras pré-definidas, não é regular e onde as coisas não estão consumadas, mas permitem um novo recomeçar, uma nova reorganização. Esse espaço de aparente desordem acompanha essa fragmentação, sobrepõe os tempos, abarca as diferenças e é aberto, permitindo novas reorganizações. Partindo de um trocadilho entre as palavras francesas *table* (mesa) e *Tableu* (quadro), o historiador marca a origem e as diferenças entre essas duas formas de organização: a segunda deriva da palavra latina *tabula*, que significa prancha, simplesmente um lugar para realizar tarefas múltiplas como comer, jogar, ordenar e desordenar. Dessa forma, parece haver uma passagem tênue que define um limiar entre essas duas maneiras de dispor as coisas, entretanto há uma diferença marcante entre elas. As tábuas (*tables*) significam, antes de tudo "a renúncia a qualquer unidade visual e a qualquer imobilização temporal: espaços e tempos heterogêneos não param de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou amalgamar". É "um dispositivo onde tudo poderá recomeçar novamente" e se oferece como um *campo operatório do díspar e do móvel*, do heterogêneo e do aberto. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54, grifo do autor).

Ao longo da pesquisa, essa grande "mesa", que comporta a história da Bhering e de suas relações com a cidade, a arte, a economia e outros lugares pelo mundo, permitiu novas

[5] A ideia do quadro vem das concepções de "quadro clínico" ou "quadros históricos" que, para se estabilizar, sustentariam uma continuidade. Diferentemente, Didi-Huberman propõe uma história dos anacronismos e descontinuidades que "explodiram" o quadro.

reconfigurações e, por se encontrar aberta, ainda permanece disposta às variações e indefinidas montagens. Tendo passado por diversos modelos organizativos - da produção de chocolates e balas até a organização de uma Associação de Economia Criativa, foi preciso percebê-la através de montagens, desmontagens e remontagens, como ela se mostrou ao longo do tempo. Sendo assim, foi importante conhecer os paradigmas dessa nova forma de organização dos artistas no contexto atual, entender as inserções de suas obras e como elas se relacionam não só com seu entorno próximo, mas aquele mais amplo – na cidade e no mundo.

Portanto, o texto está organizado da seguinte maneira: um primeiro capítulo no qual apresento a história da fábrica Bhering desde a sua criação até a contemporaneidade, delimitada por fatos que marcaram todo seu processo e que alteraram o rumo dos acontecimentos como, por exemplo, o ano de 2005, que assinala uma virada brusca na história da fábrica e que afirma o início de um novo momento; o segundo capítulo está reservado à apresentação da pequena seleção de trabalhos artísticos produzidos e apresentados no interior da fábrica e em diálogo com o próprio espaço da Bhering, não só o físico, mas a sua constituição mais ampla, abarcando outros sentidos. Junto com as obras, são abordados os fatos que mais uma vez marcaram a história da fábrica alterando ou confirmando os rumos que ela vinha seguindo. Tal período está compreendido entre os anos de 2011 e 2012. Trabalhos como *1m2* de Maíra das Neves, o mosaico do Coletivo MUDA, instalado no Salão das máquinas, a obra *As DesAparecidas*, de Sandra Macedo, o trabalho Janela, de Elisa Pessoa e a escultura Monumento Maravilha, de Rodrigo Torres compõem um pequeno grupo que se mostra distinto das demais produções. As características dessas diferenças são apresentadas em diálogo com trabalhos de outros artistas contemporâneos ou não, mas que auxiliaram a construção de um novo imaginário para essa seleção e que, ao mesmo tempo, possibilitaram a ampliação das leituras dessas obras. Os trabalhos dialogam *imprecisamente* com seu entorno, pois este é amplo e nem sempre contemporâneo, ultrapassando as paredes da fábrica e se lançando em algum ponto do bairro, da cidade ou do campo da arte; no terceiro capítulo busco nos textos de teóricos e historiadores o auxílio para construir uma reflexão que abarque as produções de forma individual, mas que, ao mesmo tempo, aponte para a possibilidade de pensá-las em conjunto, como na página comentada no início desse texto, formando essa grande montagem. O que essa pequena seleção agrega ao debate relativo à arte e à história da fábrica com seus vínculos na cidade? Assim, conexões entre a organização administrativa da fábrica e a indústria criativa dentro de um projeto de cidade são trazidas ao texto, explorando seus conceitos e críticas; o capítulo seguinte está reservado para a apresentação e comentários sobre os projetos observados durante o doutorado sanduíche e traz

duas diferentes experiências de inserção no território urbano, que configuram contrapontos para o caso estudado. Ao final, o capítulo intitulado *Aberturas* apresenta as reflexões finais desta pesquisa.

Se entrei nesse espaço com o intuito de me fazer artista, é como artista- pesquisadora-professora, ou como nomeia Ricardo Basbaum – o artista-etc[6] – que apresento parte destas investigações. A inquietação do olhar para esse grupo, esse espaço e seu contexto não permitiu a construção de uma obra que discutisse tais questões, mas como um trabalho de pesquisa não se encerra em uma tese, tampouco em UMA obra de arte, guardo para o futuro a realização de outros projetos. Em novembro de 2016, enviei um email para a direção avisando sobre minha saída da fábrica em dezembro deste mesmo ano, além de pedir meu desligamento do grupo de locatários que formam a Associação Civil de Economia Criativa Orestes 28, que é apresentada ao longo do texto. Foram aproximadamente quatro anos nesse espaço envolvidos por muito afeto, muitas discordâncias e, principalmente, muitas observações em relação ao espaço físico, à produção interna, aos eventos, às memórias e à história desse lugar. Por conseguinte, quando me despedi da Bhering ainda reorganizava os capítulos para a finalização desta tese com a sensação de missão cumprida e na expectativa de que esse projeto encontrasse seu caminho, um que poderia estar mais integrado a uma cidade mais humana e menos comercial.

Para iniciar essa caminhada foi importante conhecer um pouco do passado histórico da fábrica, objeto e ponto de partida das reflexões aqui desenvolvidas, e suas relações com a cidade do Rio de Janeiro, que começou ainda no século XIX.

[6] Sobre o artista-etc pode-se ler no livro *Manual do artista-etc* de Ricardo Basbaum (2013, p.168) um pequeno fragmento sobre essa ideia, que apresento a seguir: "Artistas-etc. não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia, mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. [...] 'Artista' é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas [...], isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. O 'artista-etc.' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento".

1 **A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATES**

A pupila do Porto
dilata sob a luz macabra.
A estrutura estrangeira fenece,
entristece.
Telha velha,
o cimento vira pó.
o passado se enternece. Dá dó.

Cravada nas paredes, a lembrança,
enraizada nos pisos,
nos espaços cheios de segredos,
dos feitos desfeitos em frestas escuras,
no grão do cacau, semente madura.

A pupila dilata, ao olhar o pretendente.
Interesse amoroso, menina dos olhos
desperta paixão.
Deseja vaidosa, voltar a ser formosa
Restaurada, festejada,
Brilhando imponente a rainha coroa o Porto!
Pavoa exibida, cauda em leque
Quer seduzir o moleque,
pra ver ele rir. Ser feliz !

Visitada, festejada,
por gente de todas as partes.
A apertar a mão do artista
respirar o ar da Arte
generosa , oferecida,
nas formas, cores, texturas,
pincéis, palavras, gravuras,
ideias digitadas, gráficas,
imagens, palavras, e sons

E as paredes restauradas
vão contar a nova história
que marcará a memória
da Pupila Maravilha
que iluminou o Porto do Rio
no desvairado século XXI...

A pupila do Porto
Lidoka[7]

[7] Maria Lídia Martuscelli, também conhecida como Lidoka, uma das componentes da banda Frenéticas nos anos 1970, pertencia ao grupo de artistas que ocupavam a fábrica Bhering e escreveu essa poesia em homenagem à

O bairro Santo Cristo, na região portuária do Rio de Janeiro, abriga uma grande quantidade de edifícios e cada dia mais, estes se misturam em um emaranhado de imagens que vão desde armazéns, sobrados antigos, igrejas até arranha-céus envidraçados – alguns aparecem apenas nos projetos da prefeitura, mas aos poucos saem do papel alterando a paisagem do porto. No interior desses prédios, pequenos comerciantes, grandes galpões para feiras de arte, empresas de ônibus, galpões de escolas de samba, instituições públicas, museus, residências e grandes hotéis em construção. Uma grande mistura compõe esse cenário em permanente mutação.

Em meio a esse intrincado jogo de prédios, é possível ver de longe um *globo* avermelhado, com seus paralelos e meridianos, no alto de uma torre piramidal com o reboco descascado e acima de vários relógios enferrujados que marcam, em cada um dos lados da torre, uma hora diferente e todas paradas no tempo. Essa imagem intriga o olhar, entretanto muitas pessoas não a percebem ao caminhar pelo porto devido à labiríntica visão que este oferece, mas que a cada dia se torna menos confusa com a abertura das ruas.

Figura 1 - Torre da Fábrica Bhering

Fonte: foto de Soraya Albuquerque. (http://www.sorayaalbuquerque.com/#!/zoom/c1ake/i01s4j)

Globo é nome do café produzido pela empresa Café Solúvel Brasília – CSB Trading S/A (CSB) - que, por sua vez, possui parceria com a Grand Graal Produtos Alimentícios Ltda., empresa que atua desde 2001 na "gestão de marcas, no desenvolvimento e na

fábrica em 20/10/2013, três anos antes de sua morte aos 66 anos em 22/07/2016. Tinha uma fábrica de bandejas – a Bandoca - e nutria um carinho especial pela fábrica sempre levando suas poesias pelos ateliês e corredores.

comercialização de produtos alimentícios" [8]. O texto disponível no site da empresa afirma que a Graal "é responsável pelas vendas institucionais e pela gestão das marcas de varejo CAFÉ GLOBO e BHERING", além da sua própria – Alpes Swiss - e com o slogan "alimentando sonhos" diz oferecer ao consumidor produtos da mais alta qualidade. Em relação aos produtos Bhering, "primeira fábrica de chocolates do Brasil", o site afirma que devido a sua "Tradição e Qualidade, logo passou a ser a fornecedora oficial da Família Imperial"[9].

Com alusão ao filme "A fantástica fábrica de chocolates", a Fábrica Bhering, objeto de estudo desta pesquisa, costuma ser apresentada em sites e blogs de quem a visita como "a fábrica dos sonhos" e como "fábrica mágica", como denominado pela fotógrafa Soraya Albuquerque, autora da foto acima. O filme foi baseado no livro, publicado no ano de 1964 de Roald Dahl, escritor britânico e teve duas adaptações, sendo que a segunda foi realizada, em 2005, pelo famoso diretor Tim Burton, tendo o ator Johnny Depp como Willy Wonka, o dono da fábrica. No filme, as crianças tinham um grande sonho de poder adentrar aquele prédio repleto de doces e para tal bastava encontrar um "bilhete dourado", que vinha junto das barras de chocolate. A primeira versão de 1971, menos colorida, com menos efeitos especiais e apelo visual que a chamativa filmagem posterior, mexeu muito com a imaginação das crianças daquela época e também da atual, pois todos queriam ser "Charlie", o garoto pobre e sortudo que conseguiu o prêmio máximo da ficção devido às suas "virtudes" e "bom comportamento" e que, ao final, faz um grande passeio em um elevador que voa rompendo o telhado da fábrica. Não cabe aqui fazer uma análise do filme e muito menos uma discussão sobre as

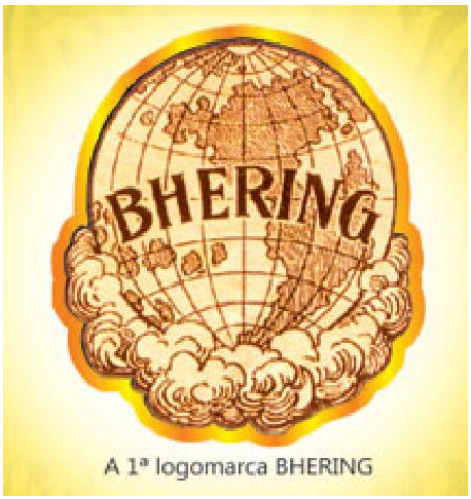
[8] A empresa CSB Trading S/A controla as empresas Bhering Produtos Alimentícios S/A, CSB TRADING S/A EXPORTAÇÃO & IMPORTAÇÃO e CSB CORRETORA DE SEGUROS S/A, dentre outras. Algumas auditorias foram realizadas na empresa, aparentemente, por motivo de movimentação financeira atípica, e nos relatórios administrativos encontram-se várias análises e dados financeiros, mas que somente um especialista poderia analisar. Nos jornais/blogs da cidade de Varginha, onde está a fábrica, encontram-se reportagens que afirmam que a empresa fechou suas portas em 2014, demitindo mais de 200 funcionários. Em julho de 2014, o Diário do Comércio da cidade mineira comentou o caso, informando que uma tentativa de negociação, com intervenção do governo municipal, com uma empresa de Três Marias estava em andamento, sendo que a proposta seria alugar a CSB para a primeira e a notícia dizia que a fábrica de café era de extrema importância para a economia cafeeira do sul de Minas e para a manutenção dos empregos. No site da Justiça – JUSBRASIL - podem-se ver centenas de processos judiciais contra a empresa, que possui muitos débitos com diferentes pessoas físicas e jurídicas. Além disso, dados da Previdência informam que a empresa possui uma dívida de mais de 11 milhões, pois esta não recolhia o FGTS dos seus funcionários há vários anos. Na sequência das informações, os sites onde estas foram encontradas. Disponível em: http://siteempresas.bovespa.com.br/DWL/FormDetalheDownload.asp?site=C&prot=282655, http://www.blogdomadeira.com.br/2014/03/cafe-soluvel-baixa-as-portas/, http://www.inaes.org.br/Noticia.aspx?Code=6686&ParentCode=139&ParentPath=None&ContentVersion=R&show=all, http://www.sindocefetpr.org.br/service/previdencia/doc/inss2.htm.

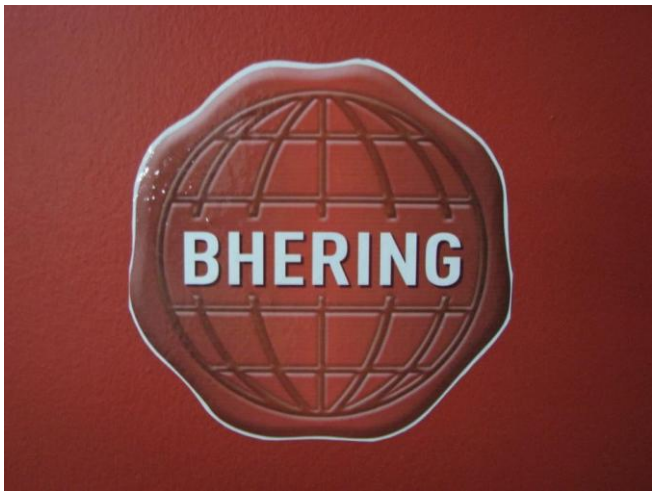
[9]Para ver a propaganda conferir: http://www.graalalimentos.com.br/bhering130.php

mensagens que ele pretende transmitir, mas perceber as associações feitas entre o filme e a Fábrica Bhering – de um passado "em tons de cinza" para um presente "colorido", além de pensar, é claro, nas regras para adentrar esse espaço.

A imagem do globo terrestre foi eleita para representar essa "fábrica dos sonhos" e figura desde o início como sua logomarca. A primeira a ser criada mostra o mundo sobre nuvens, imagem comum na referência aos sonhos. Atualmente, aparece de forma mais estilizada nas caixas amarelas de chocolate em pó e de outros produtos, condizente com algumas propostas do *design*, que adotam a simplificação das formas para facilitar a leitura e estimular visualmente os consumidores. Se antes, os territórios eram desenhados, marcando de certa forma uma possível localização, hoje, no contexto globalizado, a nova marca aparece somente com os paralelos e meridianos que parecem dizer que estamos todos em um mesmo mundo sem delimitações ou fronteiras geográficas.

Figuras 2 e 3 – A primeira e a atual logomarca da Bhering





Fonte: http://www.graalalimentos.com.br/bhering130.php. (detalhe do site, edição da autora) e foto da autora (Adesivo colado na parede de entrada da parte administrativa da fábrica)

O atual dono da fábrica, senhor Ruy Barreto, normalmente chamado de Doutor Ruy, contou em entrevista que a marca Globo foi comprada por ele, pois sendo produtor e exportador de café para todo o mundo, necessitava de um nome que pudesse ser traduzido facilmente para todas as línguas – na época, o café fabricado por sua empresa ainda se chamava Brasília e, segundo ele "isso em Russo, pô, vou te contar, não dá"[10].

[10] A entrevista está disponível no apêndice A, ao final do texto.

Não se pode deixar de comentar que Globo, é também uma popular marca de biscoito de polvilho vendido nas praias do Rio de Janeiro, além de ter o mesmo nome da maior emissora de TV brasileira, detentora dos meios de comunicação de massa, responsável por "formar" e influenciar opiniões pelo país e "parceira" em diversos projetos no porto, ou seja, é um nome que tem ampla circulação. A utilização do nome Globo parece corriqueira e na atualidade é bastante pertinente à situação da fábrica, pois é o mundo, com todas as suas diferenças, mazelas, conflitos, sonhos, que parece coabitar os andares desse prédio e o rumo que vem sendo tomado também parece seguir os padrões mundiais.

Como conta a mitologia, Atlas foi um dos doze titãs e trazia em suas costas um globo representando o peso do céu e da terra, fardo que deveria carregar por toda a existência. Essa foi a punição concedida por Zeus por ele ter tentado dar aos homens algo que seria privilégio somente dos deuses olímpicos. No texto *A Gaia Ciência Inquieta*, Didi-Huberman faz referência a esse titã e realiza uma interessante análise sobre a origem da palavra Atlas, a saber: "*Tlas* ou *atlas* é, portanto, no sentido literal, o *portante*, o *portador*¸ por excelência". E continua:

> Mas suportar não é, de todo, um gesto simples. Suportar só é possível graças ao encontro de dois vetores antagonistas o peso por um lado, a força muscular por outro. Suportar manifesta, portanto, a *potência* do portador, mas igualmente o *sofrimento* a que está sujeito sob o peso que suporta. Suportar é um acto de coragem, de força, mas também de resignação, de força oprimida" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 76, grifo do autor).

Atlas também se refere a uma forma visual de conhecimento e pode reunir desde mapas geográficos, ilustrações botânicas, anatômicas ou mesmo se apresentar como uma forma de compreender a história da arte, como propõe Aby Warburg em seu projeto inacabado *Mnemosyne*, que foi comentado anteriormente.

Tomando-se a imagem do atlas com o mundo nas costas e, em uma associação totalmente livre, ligando-a ao globo que se eleva sobre os relógios da fábrica e que representaria o "peso" carregado em seu interior, pode-se perguntar se ela estaria atualmente se propondo a um trabalho titânico, abarcando o peso do mundo em suas "costas" e por que alguém quereria suportá-lo. Após tempos de glória em sua produção de café e chocolate, um grande processo de transformação vem acontecendo ao longo dos anos na Bhering e, atualmente, ela se constitui como um espaço de produção artística, envolvendo diversos agentes e interesses. Seria esse peso a potência artística e econômica existente nesse espaço, mas que traz junto de si diversos problemas ou "sofrimento"? Seria mesmo a fábrica esse

lugar de sonho? Como compreender essa transformação no momento atual, levando em consideração as alterações da cidade? E mais: como os trabalhos artísticos realizados na fábrica dialogam com sua história, seu espaço e com a arte produzida na contemporaneidade?

Personificar o prédio nesse contexto foi uma forma de questionar as disputas, as relações de poder existentes entre as pessoas envolvidas nesse processo – os donos, os locatários, os governantes e seus desejos, tanto os explícitos, quanto os latentes na realização desse trabalho quase titânico de manter e/ou permanecer na fábrica diante de tanta precariedade. Foi preciso um "bilhete dourado" para poder habitar esse "mundo" e tal bilhete tomou a forma de um contrato assinado pelo espaço locado. Assim, após adquirir o "prêmio" tornou-se possível observar esse espaço e entender como se dava a organização de todos esses fragmentos e as implicações dessa composição. Ao olhar de dentro todo esse processo da perspectiva do cotidiano e na condição especial de "participante observador" implicado no processo, foi possível ver o desenrolar dos acontecimentos nesse espaço e perceber como ele se relacionava com o contexto externo – a cidade - ao longo do tempo.

1.1 **Um breve voo ao passado**

Além de um livro que fale sobre as grandes marcas brasileiras[11], não existe ainda uma publicação que conste, especificamente, a história da Bhering. O projeto encontra-se em andamento e o livro está sendo escrito pelo atual dono que, na entrevista, contou grande parte da história da fábrica, que se mistura não somente à cidade do Rio de Janeiro, mas a todo processo histórico de industrialização brasileira. Este, fatalmente está inserido em um momento específico político-econômico-social-cultural e, portanto, difícil de ser recortado como único responsável pela ascensão, queda e reestruturação desse lugar. Sendo necessário começar por algum ponto, que seja a data da inauguração desta, afinal *cronos* pode ser soberano por alguns instantes. A frase "Em 1880 nossa história nasceu com o Brasil", colocada na página da Graal, , mostra a data de inauguração da empresa. Antônio José Ribeiro Bhering, sobrenome provavelmente de origem alemã, era membro de uma tradicional família mineira e, junto com sua esposa, fundou a fábrica. Com grandes dificuldades, como por exemplo, conseguir mão de obra, que na época era escrava e sem qualificação específica, ele

[11] ACCIOLY, Anna [et al.]. *Marcas de valor no Mercado brasileiro.* Rio de Janeiro: SENAC, 2000.

optou por trabalhar com imigrantes que possuíam conhecimentos adquiridos em experiências em suas terras de origem, como conta Ruy Barreto.

Inicialmente, se fazia restrição ao desenvolvimento de atividades industriais no Brasil e era permitida apenas uma pequena indústria para consumo interno. Com a chegada da família real ao país, a abertura dos portos e a fixação de taxas para os produtos importados iniciou-se a movimentação industrial, mas a concorrência dos produtos brasileiros não era forte e havia pouca mão de obra especializada. As elites enriquecidas com o café não estavam dispostas a investir nas indústrias e somente com a assinatura da Lei Eusébio de Queirós[12], o Brasil teve o primeiro impulso no seu processo de industrialização, pois o capital utilizado na compra de escravos ficou disponível para outros usos. Após a assinatura da Lei Áurea em 1888, o governo passou a estimular a imigração, contribuindo para a especialização da mão de obra e para o aumento do número de consumidores, além de contribuir para diversificação da cultura produzida no encontro destas no território brasileiro. Segundo Azevedo (2010, p. 15), "na década de 1880 ocorreu o primeiro surto industrial, quando a quantidade de estabelecimentos passou de 200, em 1881, para 600, em 1889". O Barão de Mauá, em 1846, fundou o *Estabelecimento de Fundição e Companhia Estaleiro da Ponta da Areia*, em Niterói, e este se tornou o maior empreendimento industrial do país, empregando mais de mil operários e mostrando grande potencial da região com uma ampla produção de navios, caldeiras para máquinas a vapor, engenhos de açúcar, guindastes, prensas, além de artilharia, postes para iluminação e canos de ferro para águas e gás. Nos censos realizados no início do século, houve um aumento de três mil para treze mil empresas em um prazo de menos de vinte anos. Foi no contexto desse movimento que a Bhering surgiu[13].

No início, a fábrica foi instalada à rua Sete de Setembro, 63 – região central da cidade, como mostra o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* –

[12] Esta lei se refere à proibição do tráfico de escravos, o que remete diretamente à história da região portuária do Rio, local onde os navios aportavam para esse comércio e onde estavam localizados os trapiches, o cemitério dos pretos novos, dentre outras coisas ligadas à memória africana.

[13] Em algumas pesquisas realizadas na internet foram encontradas outras referências sobre "a primeira fábrica de chocolates no Brasil" nas quais as fábricas Neugebauer, fundada em 1891 e a fábrica Sönksen, fundada em 1888 tomam para si o título de pioneiras no mercado. Ao que tudo indica a Bhering realmente é a primeira indústria desse ramo e deixo para os historiadores do chocolate a incumbência de averiguar esse fato, que na verdade não altera o rumo da pesquisa. Para conferir a história da Sösksen e Neugebauer ver, respectivamente: http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-um-vez-em-sp-fabrica-de-chocolates-sonksen,10943,0.htm http://www.neugebauer.com.br/a-marca/

1891/1940[14]. Nesse tempo, segundo Ruy Barreto, a fábrica era uma grande pioneira em avanços tecnológicos, dona do gerador de eletricidade e responsável pela iluminação da rua, o que atraía as pessoas e permitia a realização de algumas festas ao ar livre. Essa circulação no meio urbano se confirma na obra de João do Rio, grande cronista do final do século XIX, que apresenta descrições feitas a partir do passeios que realizava pelas ruas da cidade. Ele comenta em seu texto *A alma encantadora das ruas*, que após folhear enciclopédias e dicionários, as definições de rua se limitavam a afirmar que "rua, do latim ruga, sulco", era somente um "espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia", ou seja, "apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações". Para o cronista, a rua tem alma, é generosa, é transformadora das línguas, é a eterna imagem da ingenuidade:

> Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia — o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia, Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (JOÃO DO RIO, 1908, p.1)

Poeticamente, descreveu as ruas da cidade falando sobre suas características, seus personagens, os poetas que a aclamavam, sobre os ditados populares, sobre sua alma. Comentava também das transformações que aconteciam nas cidades com o desejo de alterar a imagem que se fazia da rua e da cidade, para enfim, dizer sobre o grande universo que é esse espaço tão democrático e singular.

> Correi os mapas de Atenas, de Roma, de Nínive ou de Babilônia, o mapa das cidades mortas. Termas, canais, fontes, jardins suspensos, lugares onde se fez negócio, onde se amou, lugares onde se cultuaram os deuses — tudo desapareceu. Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens. (JOÃO DO RIO, 1908, p. 12).

E assim, voltando ao período de grande movimento de reforma na cidade do Rio, com a abertura da Avenida Rio Branco, viu-se desaparecer o prédio onde a Bhering estava, pois a

[14] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=17143&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader#

nova avenida passava exatamente naquele cruzamento e a fábrica teve que mudar de lugar[15]. Indenizada pelo então prefeito Pereira Passos, cujo objetivo era moldar a cidade seguindo os padrões franceses "modernos" e "urbanizados", afastando a imagem da escravidão, higienizando e promovendo reformas sanitárias, que em 1904 a fábrica transferiu-se para a rua Treze de Maio, ainda no centro da cidade. Tais reformas, que determinaram a demolição de centenas de cortiços e a remoção dos habitantes para as regiões do porto, deram início à favelização e ficaram conhecidas como "bota abaixo".

Comparada às ações de Haussmann em Paris, que se autodenominava o "artista demolidor", as realizações do então governante carioca causaram na cidade efeitos similares aos de Paris. No texto de Walter Benjamin (2006, p.63-4) "*Paris, capital do século XIX*", lê-se: "Em Paris, a especulação está no seu apogeu. As expropriações de Haussmann suscitam uma especulação que beira a trapaça". E continua: "a alta dos aluguéis expulsa o proletariado para os subúrbios. Por isso os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria". Em uma realidade próxima não só a esse passado, mas ao presente carioca, percebe-se que: "os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da cidade grande".

No centro do Rio, os cortiços e as ruas imundas fomentaram a fama internacional da cidade suja, como é possível ler no fragmento do texto de João do Rio que descreve uma incursão que realizou com um delegado de polícia por prédios na Rua da Misericórdia. Após uma descrição que possibilita o leitor sentir o ardume fétido da cena e imaginar a obscuridade do lugar, ele conta o mais lamentável encontro daquela noite:

> Foi aí então que vimos o sofrer inconsciente e o último grau da miséria. O hospedeiro torpe dizia que por ali dormiam alguns de favor, mas pelo corredor estreito, em derredor da sentina, no trecho do quintal, cheio de trapos e de lama, nas lajes, os mendigos, faces escaveiradas e sujas, acordavam num clamor erguendo as mãos para o ar. E de tal forma a treva se ligava a esses espectros da vida que o quadro parecia formar um todo homogêneo e irreal (JOÃO DO RIO, 1908, p. 76).

A Treze de Maio também sofreu alterações em sua estrutura e, segundo Ruy Barreto, a Bhering foi a primeira fábrica a se instalar naquela rua. Com a mudança, o antigo dono buscou modernizar ainda mais sua empresa e, para tanto, partiu para a Europa em busca de um maquinário moderno que seria instalado no local. Entretanto, alguns anos mais tarde, em

[15] Além de constar em alguns livros, na exposição realizada no Instituto Moreira Salles em comemoração aos 450 anos da cidade do Rio, foi possível ver as transformações da Av. Rio Branco e da cidade ao longo do tempo. As fotografias fazem parte do acervo da instituição. Textos e fotos da exposição podem ser encontrados no site do Instituto: http://ims.com.br/ims/visite/programacao/rio-450-anos-no-ims.

1905, no terreno vazio em frente, deu-se início à construção do Teatro Municipal[16]. Inaugurado em 1909, o teatro passou a receber grandes espetáculos estrangeiros em sua maioria vindos da Itália e da França. Somente em 1930, passou a ter seu próprio corpo artístico: orquestra, coro e balé.

Neste novo endereço, bastante próximo ao Teatro Municipal, a fábrica passou a ter problemas de convivência com o grande movimento cultural existente ali. Talvez não seja por acaso que Ruy Barreto, quando se refere a esse período, afirma que "depois que ficou pronto, eles viram a tragédia que aconteceu", pois justamente os nomes "tragédia e comédia" que ladeiam o frontão do teatro estavam voltados para a rua Treze de Maio, sendo a Poesia e a Música, localizadas na fachada central e, a Dança e o Canto, na Avenida Rio Branco. A estátua que encima a palavra tragédia mostra em suas feições as mesmas das máscaras do teatro, com a boca arqueada, voltada para baixo e talvez marque parte da história da fábrica. Com o olhar atento para a rua permaneceu observando o andamento dessa história.

Figura 4 - Teatro Municipal em construção

Fonte: http://www.cultura.rj.gov.br/espacos/img/construcao1_1252475074.jpg (foto com autoria não identificada)

[16] O então prefeito do Distrito Federal entre os anos de 1902 e 1906, o engenheiro Pereira Passos planejou o Municipal como o toque final da reforma que realizou na cidade do Rio de Janeiro, sendo o Theatro construído com base na fusão de dois projetos arquitetônicos diferentes - um de Francisco de Oliveira Passos, e outro de Albert Guilbert - que haviam empatado no concurso organizado para a escolha do *design* do novo prédio. O desenho final do prédio foi inspirado no da Ópera de Paris, construída por Charles Garnier.
O texto completo sobre o Teatro Municipal pode ser visto no site da Secretaria de Cultura, disponível em: http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/theatro-municipal-do-rio-de-janeiro.

O Sr. Barreto conta que o forte cheiro da torração do café importunava os frequentadores do teatro, pois apesar de ter um aroma delicioso quando torrado, em intensidade e com frequência, é um incômodo. Segundo ele, quando em excesso, "é desagradável, como qualquer perfume". Além desse aroma, outro também interferiu na permanência da fábrica na região central. Naquela época toda a produção era transportada por quarenta carroças e, consequentemente, por oitenta burros e isso provocava um mau cheiro no local, o que com certeza, também incomodava o público do Municipal, que viveu uma época de grande efervescência[17]. João do Rio, no texto citado, conta a história de um velho cocheiro que não mais trabalhava nessa função sem, entretanto, deixar de ir diariamente para o local onde as carroças ficavam e os *vis-à-vis*, um tipo de charrete de dois lugares, um em frente ao outro. Ao perguntar sobre o motivo que levava o velho cocheiro ao local cotidianamente é respondido por um mulato:

> Sei lá! É o cheiro, vossa senhoria, é o cheiro! Quando a gente começa nesta vida, não pode viver sem ela. É o cheiro. (JOÃO DO RIO, 1908, p.47)

O que para certas pessoas foi um incômodo, para outras era o cheiro da vida útil no trabalho. Assim, o bairro da Cinelândia foi palco da diversidade dentro da cidade, dos ricos frequentadores do teatro aos trabalhadores, todos circulavam pelas ruas. Com esse cenário, no Brasil fervilhavam os debates em torno da modernidade, no âmbito da arquitetura, da literatura e das artes em geral, tomando conta dos discursos dos intelectuais e artistas. Com a Semana de Arte Moderna, em 1922, uma nova e complexa configuração artística e cultural tem início no país. Neste período, as ideias "ultrapassadas" do século XIX eram questionadas e as propostas de inovação nas artes circulavam pela sociedade. Artistas faziam conexões entre Brasil e Europa trazendo novidades e contestando os valores culturais nacionais de então. A Bhering, que nesse contexto ainda não tinha relações com movimentos artísticos, teve seu primeiro atravessamento cultural com a expulsão da fábrica no centro da cidade. A ebulição cultural do Municipal já se manifestava desde o ano de 1934, quando fica comprovado que o teatro já estava pequeno para o público que abrigava, passando por uma reforma que aumentou sua capacidade para dois mil e duzentos e cinco lugares, em apenas três meses. A luta contra a existência de uma fábrica ao lado de um grande teatro, em uma região que foi valorizada, perdurou por muitos anos até que em 1930 baixou-se um decreto

[17] Além da entrevista transcrita nos anexos da pesquisa, Ruy Barreto fala sobre esse assunto no vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=12nn-Zals5E .

que exigiu a retirada de todas as fábricas da região central, levando à destruição dezenas de prédios, inclusive o que a Bhering ocupava.

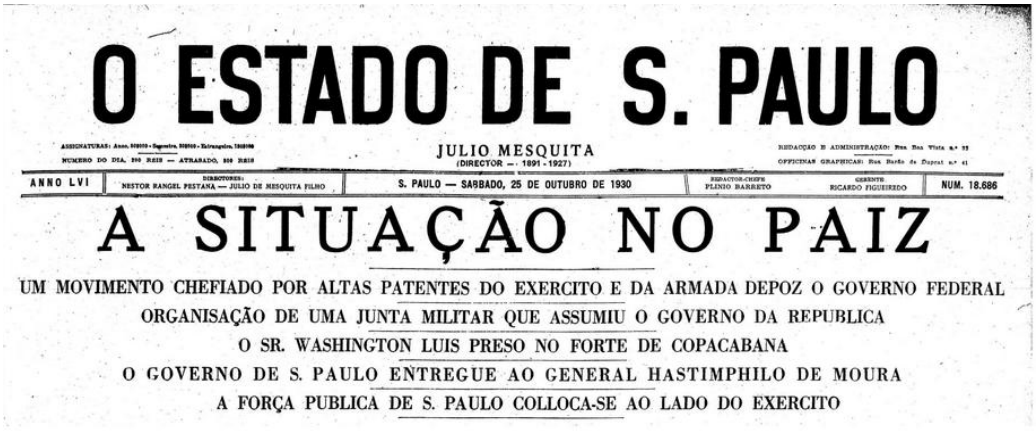
Sem uma comprovação oficial, ainda na Treze de Maio, a fábrica fez mais um contato com outro movimento cultural, mesmo que indiretamente. Segundo Ruy Barreto, a Bhering foi a pioneira na implementação do sistema de fiscalização por amostragem. Nessa época, os funcionários eram revistados na saída do trabalho e, dessa forma, gastava-se muito tempo na vistoria. Foi criado então um aparelho que ao ser acionado, liberava bolas brancas e pretas: "Quando passava tinha que puxar uma cordinha e caía uma bola. Se fosse branca, passava. Se fosse preta ele entrava na fiscalização". O senhor Ruy, em discordância com o que é contado pela história do Clube da Bola Preta, afirma que esse procedimento foi o motivo da fundação do maior bloco de carnaval carioca em 1918[18]. Há de se lembrar que, nesse tempo, até mesmo o bloco possuía seus "carros alegóricos" puxados por burros.

Outro aspecto histórico relevante e que também interferiu nesse processo, foram as mudanças políticas e econômicas da época. Estas serão apresentadas de forma resumida, mas é importante apontar que o fim da política do café com leite, a Revolução de 30, a queda da bolsa de valores em 1929, dentre outros, afetaram a vida da cidade, então capital do Brasil. Estes anos definiram o terceiro período de industrialização no país e pode ser visto nos jornais disponíveis e na internet, onde as notícias da época marcaram os discursos do governo sobre a situação política do país, além de poder perceber o importante papel da mídia na formação das opiniões nesse período[19].

[18] Segundo consta no site do bloco, a origem do nome veio de um encontro do fundador Álvaro Gomes de Oliveira, o Caveirinha, com uma linda moça que trajava um vestido branco com bolas pretas. Disponível em: http://www.cordaodabolapreta.com/historia/

[19] Nessa edição do jornal, que começa com a frase "O Brasil respira", é aclamada a tomada do poder pelos militares como forma de dar fim "ao marasmo da politicagem estreita, dura e estéril".O texto inicial afirma que a "formidável obra de remodelação política" no país deveria ser alvo de agradecimento da família brasileira com uma "perspectiva de esperanças e alegrias, de prosperidade e grandeza". Há que se dizer que soa um tanto familiar com os atuais movimentos que o país assiste nas manifestações de rua desde 2013 e nas sandices do povo que insiste em pedir a volta do regime militar.

Figura 5 - Capa do Jornal O Estado de São Paulo (Estadão) de 25 de outubro de 1930



O ESTADO DE S. PAULO

JULIO MESQUITA
(DIRECTOR — 1891-1927)

ANNO LVI | S. PAULO — SABBADO, 25 DE OUTUBRO DE 1930 | NUM. 18.686

A SITUAÇÃO NO PAIZ

UM MOVIMENTO CHEFIADO POR ALTAS PATENTES DO EXERCITO E DA ARMADA DEPOZ O GOVERNO FEDERAL

ORGANISAÇÃO DE UMA JUNTA MILITAR QUE ASSUMIU O GOVERNO DA REPUBLICA

O SR. WASHINGTON LUIS PRESO NO FORTE DE COPACABANA

O GOVERNO DE S. PAULO ENTREGUE AO GENERAL HASTIMPHILO DE MOURA

A FORÇA PUBLICA DE S. PAULO COLLOCA-SE AO LADO DO EXERCITO

Fonte: http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301025-18686-nac-0001-999-1-not

Com o governo de Getúlio Vargas, operou-se uma mudança na política interna: o afastamento das oligarquias do poder, que representavam os interesses agrário-comerciais, a intensificação das atividades industriais com substituição da mão de obra estrangeira pela nacional, formada principalmente no sudeste em função do êxodo rural nordestino. Azevedo (2010, p.15) comenta que nesse período foram criadas diversas indústrias, mas ao final da segunda Guerra Mundial o crescimento diminuiu e o país não conseguia importar peças, o que levou à criação de indústrias de bens de capital, ou seja, bens que incluem fábricas, máquinas, ferramentas, equipamentos e diversas construções que são utilizadas para produzir outros produtos para consumo.

Foi neste contexto que a indústria carioca perdeu a liderança para São Paulo, passando a ocupar o segundo lugar na produção nacional. A perda da liderança na produção foi acompanhada por uma diversificação na produção local, tornando expressivo o ramo dos bens de consumo. Nesse movimento, diversas fábricas deixaram o centro e as zonas norte e sul da cidade, deslocando-se para outros locais da então capital do país. Isso gerou o progressivo aumento na cidade, pois as empresas buscavam terrenos mais baratos em vista da valorização das áreas centrais, devido à urbanização e a busca de novos mercados consumidores.

Diante de tais acontecimentos, a Bhering se mudou para o Bairro da Gamboa/Santo Cristo, região portuária, próxima à Igreja de Santo Cristo dos Milagres, na rua Orestes, 28, lugar que prometia desenvolvimento e onde atualmente está localizada. Diferente de outras indústrias, que ocuparam a baixada fluminense, a Bhering não se afastou muito da região central e montou toda a sua estrutura, vinda da Alemanha, em um espaço que aparentemente

iria prosperar[20]. Os donos da Bhering, já antevendo a sua saída da região central passaram a comprar imóveis no bairro Santo Cristo, que tinha um tipo de colônia lusitana naquela época. O novo prédio ocuparia o espaço de diversas casas que foram demolidas para sua construção. A fábrica ao ser transferida teve que se reorganizar, já que o maquinário daquela época era fixado nos espaços com cimento. Para isso, o dono viajou com destino a Hamburgo, na Alemanha, para comprar equipamentos mais modernos. Uma antiga fábrica de chocolate havia sido desativada naquela cidade e durante a compra das máquinas, Antônio Bhering perguntou o que seria feito com a estrutura do prédio[21]. Os filhos do falecido dono disseram que venderiam tudo para um ferro velho e o Sr. Bhering se dispôs a comprá-la. Enviou uma equipe que realizou uma marcação em todas as vigas - que vieram de navio - assim, a fábrica foi remontada no novo endereço e a sua estrutura permanece até os dias atuais.

Interessante ver que esse moderno maquinário que ainda continua em um dos salões da Bhering é semelhante aos apresentados no site que conta a história da fábrica de chocolates da Kopenhagen, em São Paulo, registrados em fotografia na década de 1940, como está ilustrado na imagem abaixo. Além disso, é curioso notar que a empresa possuía uma loja no Rio de Janeiro nessa mesma década: "A Kopenhagen havia chegado à capital federal, Rio de Janeiro, com uma loja na Rua do Ouvidor, no centro da cidade - a primeira fora de São Paulo", informa o site.

[20] Para saber mais sobre a história industrial do Rio de Janeiro conferir: AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Patrimônio Industrial do Brasil.* Acesso em 01/09/2014. Disponível em: http://www.usjt.br/arq.urb/numero_03/2arqurb3-esterezilda.pdf

[21] Em uma das reportagens do Jornal O Globo sobre a fábrica consta que o maquinário foi importado da Inglaterra e trazido ao Brasil: "Pelos equipamentos, todos de aço e importados da inglesa Baker Perkins, em 1938". Informação diferente daquela fornecida pelo dono na entrevista realizada para a pesquisa. É possível ler a notícia completa em: http://oglobo.globo.com/rio/design-rio/museu-do-chocolate-sera-inaugurado-na-antiga-fabrica-da-bhering-18369666.

Figura 6 - Foto do site da empresa Kopenhagen

Fonte: http://www.kopenhagen.com.br/historia/. A imagem aparece com a seguinte descrição: "A Kopenhagen se transformou na referência industrial do Itaim e, também, na primeira empregadora de boa parte dos moradores".

Um pouco antes de morrer Antônio Bhering convidou um amigo – Antônio Teixeira – para fazer uma sociedade na empresa. Após a sua morte, o sócio assumiu a presidência para desgosto da viúva, que desejava que seu filho – Francisco Bhering - o fizesse. Descontente e após algum tempo de brigas judiciais pelo cargo, a viúva pediu a falência da fábrica que se encontrava em pleno funcionamento, o que foi comprovado posteriormente, não justificando o pedido. Perdendo a causa, a viúva teve sua parte vendida para um grupo de empresários e a família Bhering deixou somente o seu nome. Um dos empresários foi o senhor Darke de Oliveira Matos, produtor de papel de parede e serpentina e que tinha dois filhos: Darke e Jorge Oliveira Matos[22]. Segundo Ruy Barreto, esses fatos se deram no período entre a saída da fábrica da região central e sua instalação no Santo Cristo.

A fábrica viveu áureos anos com sua produção de café a vácuo e chocolate, competindo em pé de igualdade com os produtos estrangeiros. Nos períodos entre 1920 e 1930, houve uma grande valorização do café por causa do acúmulo das sacas produzidas para que os preços se mantivessem altos. Desde 1906, através do Convênio de Taubaté, era feita a venda a preços mínimos do excedente para o governo, que se comprometia a manter o equilíbrio entre oferta e procura. Devido ao acúmulo de estoque, milhares de sacas de café

[22] Detalhes sobre a vida boêmia dos filhos do empresário podem ser lidos na entrevista e pode-se perceber como era a vida da elite carioca naquele período. Em contraste com os textos quase contemporâneos de João do Rio, percebe-se a grande desigualdade social que já existia desde então.

foram queimadas com o objetivo de manter os preços e diante de tal fato, foi criada uma regulamentação dos países produtores que eram contra esse procedimento. Na entrevista, o senhor Ruy, falando sobre o escândalo da venda de café para o governo, brinca e faz uma analogia à Petrobrás e seus atuais casos de corrupção, chamando o processo de Cafebrás. As adversidades com a plantação de cacau, a praga da vassoura de bruxa e a competição com o mercado externo também fizeram com que a Bhering chegasse praticamente a zero em sua produção. Enfim, toda a história da fábrica foi atravessada pela economia, trazendo consequências sociais, como o deslocamento das populações, as relações trabalhistas que se estabeleciam com as mudanças de governo e até mesmo a condição de vida burguesa dos donos em oposição à dos trabalhadores.

A fábrica instalada na cidade desde maio de 1934, foi comprada somente no ano de 1974 por uma empresa chamada Café Solúvel Brasília S/A, localizada em Varginha, interior de Minas Gerais, pertencente ao senhor Ruy Barreto que conforme já mencionado, resolveu comprar a marca do café Globo. Quando veio ao Rio fazer negócio com Jorge Oliveira de Matos, recebeu como proposta um preço aviltante para a compra da marca: "peraí, Jorge, esse preço não é possível. Isso é um exagero". E conta que em seguida perguntou quanto valeria a fábrica, já que só o preço da marca custava um valor tão alto e obteve como resposta: "vai tudo junto". E dessa maneira a fábrica foi comprada por Ruy Barreto, que continua administrando no auge dos 90 e poucos anos, juntamente com seus três filhos: Maria Cecília, Ruy Filho e Rafael. A fábrica Bhering encerrou suas atividades ligadas à produção de balas, chocolates e café no Rio na década de 1990 e manteve no local somente a parte administrativa. O contexto da queda da produção carioca e da manutenção desta somente no interior de Minas caminha junto com a decadência do processo econômico na década de 1970[23].

No artigo de Azevedo (2010) é possível ler um pouco mais sobre esses fatos. Segundo a autora, diferente das décadas anteriores nas quais predominava a indústria de bens de consumo, foi na década de 1940 que os setores de minerais, metalurgia e siderurgia, ou seja, setores mais sofisticados tecnologicamente ganharam força. Nos anos 1950, alguns fatores como "a falta de energia, a baixa produção de petróleo e a deficiente rede de transporte e comunicação", dificultaram o desenvolvimento industrial e, na tentativa de corrigir esses problemas foi fundada a Companhia Hidrelétrica do São Francisco. Entrando, assim, no

[23] Apesar de ter concedido a entrevista com muito boa vontade, o Senhor Ruy não me permitiu consultar a boneca do seu livro que, em um relance, pude ver sobre a mesa de uma das antigas diretoras. Em tais registros constam fotos de funcionários e alguns dados da fábrica, mas não foi possível lê-lo, já que este foi engavetado de imediato.

quarto período de industrialização – a internacionalização – o governo Kubitschek lançou o Plano de Metas, que dedicou dois terços dos recursos ao estímulo do setor de energia e transporte, gerando o crescimento do setor rodoviário e "um grande crescimento da indústria de bens de produção, que cresceu de 37% para 63% em relação à de bens de consumo". Neste último, encontram-se os alimentos. No período de 1961, o Rio de Janeiro perdeu o posto de capital do país para Brasília e com isso, diversos investimentos do governo federal não foram realizados. A criação do Estado da Guanabara deixou o Rio de Janeiro órfão de recursos e vários órgãos federais foram transferidos também para a nova capital. Depois do golpe de 1964, os governos militares retomaram e aceleraram o crescimento econômico e industrial, diversificando as atividades, como a produção de energia elétrica, o aço, a indústria petroquímica, a abertura de rodovias e outros, assegurando para a iniciativa privada as condições de expansão ou crescimento de seus negócios e com sérios custos ao país. Segundo Azevedo (2010, p.17):

> Para sustentar o crescimento industrial, houve o aumento da capacidade aquisitiva da classe média alta, graças ao financiamento do consumo. Foi estimulada, também, a exportação de produtos manufaturados por meio de incentivos governamentais. Em 1979, pela primeira vez, as exportações de produtos industrializados e semi-industrializados superaram as exportações de bens primários (produtos da agricultura, minérios, matérias-primas).

A crise econômica dos anos 1980 produziu reflexos profundos na economia carioca e brasileira, como a decadência da indústria naval, a favelização crescente, a expansão do crime organizado e a precarização de diversas regiões. Acrescenta-se que esse abandono e descuido atingiu inclusive o porto, que até hoje sofre essas consequências.

No bojo desses acontecimentos e sem saber bem o que fazer com todo o patrimônio[24], o dono da Bhering deixou parada a fábrica por um período e depois, com uma possibilidade oferecida pelo governo, investiu na produção de alimentos solúveis para merenda escolar. Na

[24] O termo patrimônio industrial não teria somente a conotação de "bens pessoais", mas há algum tempo se discute a questão da valorização dos prédios industriais, como patrimônio nacional e parte da história do país, sendo, inclusive, citado no decreto de tombamento da prefeitura. No artigo de Azevedo (2010, p. 18) lê-se: "O patrimônio industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais em que se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação". Há uma extensa bibliografia sobre o tema do patrimônio industrial e vale a pena conferir o texto *Arquitectura industrial, testimonio de la era de la industrialización* de Inmaculada Aguilar Civera da Universidad de Valencia, onde ela apresenta os primórdios da disciplina arqueologia industrial e discute a valorização desses edifícios mostrando os discursos que defendem os novos usos para esses espaços e que veremos mais adiante, foi um discurso assumido e levado adiante.
Disponível em: http://pt.calameo.com/read/0000753353edaf669f1f9.

entrevista, comentou que produzia até "o diabo em pó". Esse negócio rendeu grandes lucros por um tempo, até que o governo decidiu acabar com a distribuição e a restringiu somente a algumas escolas, fazendo a produção cair. Em nova tentativa de levar os negócios adiante, fez um investimento em cooperativas de pequenas indústrias. Possuindo os equipamentos disponíveis, o espaço e a estrutura física, a fábrica pode oferecer condições para que outras empresas pudessem desenvolver seus produtos naquele local. Conseguiram apenas três ou quatro, mas o negócio também foi deixado de lado, pois a propaganda para a divulgação tinha um custo muito elevado.

Após alguns anos, os bairros do entorno entraram em decadência, ficando abandonados pelo poder público, mas é importante ressaltar que havia vida naquela região. Também localizada no Porto, a Bhering se viu em declínio. Durante um longo tempo, diversos fatores econômicos e políticos provocaram uma queda nos negócios da família, que se viu envolvida em dívidas até quase perder seu patrimônio. Nesse período, os administradores, sob a tutela do dono, resolveram alugar os espaços individualmente para quem tivesse interesse. Ruy Barreto conta que deixou a cargo da sua filha Maria Cecília a decisão sobre esses contratos, que logo foi procurada por um grupo de artistas. Em momentos distintos, pequenos grupos de artistas, artesãos e pequenos comerciantes passaram a ocupar os espaços ociosos da Bhering. Desde 2005 a "fábrica de alimentos" foi se transformando em uma "fábrica da criatividade", ainda acompanhando os rumos da história da cidade. Em entrevista para o Jornal O Globo, Sr. Barreto disse à repórter que sempre gostou de desenhar, justificando seu interesse pela arte e a tentativa de levar adiante um projeto vinculado à cultura:

> uma vez, aos 17 anos, tive a oportunidade de trabalhar fazendo desenhos de gibis na equipe da Editora Globo. Meu pai ficou desesperado, porque meu avô tinha sido artista, um restaurador de obras sacras, e havia passado muitas dificuldades financeiras. Ele não queria de jeito nenhum que eu repetisse isso. Acabei aceitando um emprego como despachante de café no Porto (CANDIDA, 2014).

Na continuação da entrevista, ele afirma que pretende "escrever um livro sobre a história da Fábrica Bhering e fazer uma exposição de fotos sobre as transformações recentes da Zona Portuária"[25]. Na fala de Maria Cecília Fica evidente uma mudança na postura da

[25] O livro, como dito, está em fase de produção e a exposição foi realizada em 2015, durante o Rio Design, com o apoio do fotógrafo Jorge Vasconcelos, que fez a montagem das imagens em slides e realizou a projeção. Apesar de afirmarem o desejo de transformar a fábrica em um centro de produção artística e cultural, em conversas informais com os administradores, percebeu-se inúmeras vezes a falta de compreensão a respeito de tal projeto. Em diversas falas o fato de alugar espaços para filmagens, ensaios fotográficos e ter artistas como locatários era encarado como fomento à cultura.

família proprietária em relação ao tipo de empreendimento, negócio que a Bhering representa: "ele é um homem guerreiro e gosta de desafios. [...] Quando ele decidiu abrir a Bhering, todo mundo achou que não ia vingar. Mas ele começou a vida dele na arte. É um sonho dele, e acho que meu pai se vê em cada artista". Aproveitando as mudanças que já vinham acontecendo na fábrica em relação à produção artística, a família assumiu o discurso de investidores oficiais da arte e da cultura, conectando-se com as transformações urbanas locais e mundiais. Em paralelo à implementação de recentes projetos vinculados aos novos conceitos de cidade, para além do movimento inicial de ocupação, a Bhering mais uma vez foi atravessada pelas mudanças políticas e econômicas, alterando assim o foco de seus interesses – agora a arte e a cultura - e gerando novas relações entre os locatários, o entorno, o governo e a cidade como um todo.

O que torna a Bhering um objeto de interesse para discussões acerca da arte não está somente no fato de ter sido alugada para artistas, designers, arquitetos e demais comerciantes e tampouco, no fato de os donos em determinado momento terem assumido o discurso de investidores na área. O motivo também não diz repeito somente à sua localização no porto, mas está justamente na conjugação de todos esses fatores. Por isso, tal história não se restringe ao particular e local, tomando parte de algo maior e com implicações globais. Além disso, ela não perpassa somente as fronteiras da arte e da estética, mas se constrói nas tramas políticas entre o econômico e o social, já que essas instâncias em nenhum momento da história da arte estiveram separadas. Na fábrica, todas essas relações auxiliam a construção de uma história permeada de memórias e fragmentada pela multiplicidade de elementos e acontecimentos que a compõe. Alguns visíveis aos olhos da sociedade e outros invisíveis, cobertos não só pela poeira que o tempo deposita sobre as coisas, mas também pela máscara midiática, cada metro quadrado da fábrica reproduz um pouco dessa história. Tirar parte dessa poeira possibilita colocar em evidência alguns apagamentos, segredos, conflitos e outras tantas memórias. Dessa forma, a Bhering e algumas produções artísticas realizadas em seu interior são tomadas como um ponto de referência nesse grande emaranhado de relações e se tornam um possível começo para a observação mais ampla de uma história permeada de memórias, nuances e passível de ser desmontada e remontada como uma película de cinema.

2 **SOBRE OS FRAGMENTOS**

Se a trajetória da fábrica de chocolates Bhering participou da história da cidade, isso não é diferente na atualidade. Contar um pouco da fábrica também é discutir os acontecimentos recentes na cidade do Rio de Janeiro e suas consequências. Esse tema que é relevante para diversas áreas do conhecimento e também para a arte, foi tratado nesta tese a partir de alguns trabalhos artísticos, além de levar em conta a própria organização do grupo de pessoas que se reuniu neste espaço com interesses distintos, mas com pontos em comum. A Bhering, quando passou a receber ocupantes de diversas origens e interesses – um grupo um tanto disforme, passou a escrever uma história fragmentada, diversa e cheia de nuances, com mil facetas e possibilidades de ser apresentada de forma grandiloquente, espetacular ou midiática. Isso já vem acontecendo em alguns segmentos, como a mídia, por exemplo, e através da própria administração da fábrica que a apresenta como um grande projeto de investimento artístico-cultural. Dessa maneira, a partir das obras, a pesquisa quis destacar um olhar para os detalhes desse processo que evidenciam alguns apagamentos/esquecimentos. Os trabalhos artísticos escolhidos para dar início a cada discussão "iluminam" partes desse processo e sendo produções internas, mostram em parte como as alterações do entorno acabaram afetando – no sentido de provocar – os artistas que, em algum momento, dedicaram um tempo de seu trabalho para pensar sobre seu espaço e o entorno, inseridos em um fluxo de tempo.

A primeira questão que se coloca é: Por que fragmento? Das diferentes definições que a palavra pode ter, o que menos interessa neste trabalho é a noção de estilhaço ou parte de um todo que se rompeu e que não compõe uma completude, mas aquela que diz respeito a um fragmento que se coloca como uma singularidade e que mantém as duas características: é sim uma parte de algo (que não necessariamente formam um todo), mas tem seu sentido naquilo mesmo que o forma como parte. No trabalho que se encontra em desenvolvimento, o fragmento não é algo que se rompeu, mas que pode fazer romper algo. Não necessita ter uma totalidade, nem compor uma, sendo dessa forma o que de alguma maneira interfere no processo, causando certo descompasso. A incompletude, entretanto, não significa descontinuidade. Há uma ligação entre eles que os vincula como pontos de uma trama e assim como uma rede, mantêm fissuras, aberturas. Os fragmentos aos quais me refiro são os trabalhos artísticos que mesmo estando inseridos em um contexto "único" – o da fábrica – e

mantendo a mesma linguagem da investigação pessoal de cada artista, compõem juntos outra parte dessa história.

Os fragmentos vistos dessa forma seguem a definição de Deleuze em seu livro *Crítica e Clínica*:

> Os fragmentos são grãos, "granulações". Selecionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração de conjunto. É nos fragmentos que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco. O fragmento é o "reflexo apartado" de uma realidade sangrenta ou pacífica. Mas é preciso que os fragmentos, as partes notáveis, casos ou vistas, sejam extraídos por um ato especial que consiste precisamente na escrita (DELEUZE, 1997, p. 69)

Deste modo, os trabalhos selecionados (individual ou conjuntamente) compõem apenas uma parte de "toda a produção artística da fábrica, e por isso também são considerados como fragmentos que iluminam uma parte da história da Bhering, mostrando apenas uma parcela das relações entre exterior e interior desse espaço. Camadas de histórias que se sobrepõem, compondo-se ao serem reescritas ao longo do tempo. Juntas não revelam a totalidade e ainda é preciso encontrar a "regra" que as une, pois como não foram construídas *a priori* como um conjunto, tais obras acabam por exigir que se invente ou descubra uma ligação entre elas. "Contrastes e complementaridades, não dados, porém sempre novos, constituem relação entre as cores", comenta Deleuze sobre os escritos de Whitman em *Crítica e clínica*. "Contrapontos e responsos, constantemente renovados, inventados", na busca pela parte perdida ou ocultada e que é escrita e inscrita, através dessas obras, no espaço da fábrica.

Na busca pelo esquecido/ocultado, esses fragmentos-obras lançaram uma luz sobre os momentos vividos na cidade e na própria fábrica. E através dessa luz pálida que cada um emitia foi possível conectar alguns pontos dessa rede de ligações cidade-indústria-arte-desuso-gentes-trabalho-produção-consumo-eventos, entendendo ainda que outras questões poderiam se somar em um crescente que não se limita a essas páginas. Mais uma vez recorrendo à Didi-Huberman, em seu texto *A sobrevivência dos vagalumes* essas obras foram nomeadas como "obras-vagalumes". Neste livro, usando sua capacidade de construir grandes redes com textos e autores diversos, o autor analisa a construção de "pequenas histórias na grande história" usando a imagem dos vagalumes. Se para alguns a morte dos "vagalumes" é certa, para Didi-Huberman ela é apenas uma passagem, ou seja, os vagalumes não desaparecem quando holofotes são posicionados sobre eles. Apenas se vão, mantendo sua existência em outros lugares, continuam existindo e seguem sua dança em outros espaços. Construindo um diálogo entre as obras e ideias de Paolo Pasolini e Giorgio Agamben, o autor usa a imagem dos vagalumes para afirmar que no fundo não há uma morte dessas pequenas

"*lucciolas*[26]" em função de uma grande luz (propaganda nazista em Pasolini e a mídia em Agamben). Esses pirilampos, sob esse brilho intenso, se mudam, passam a viver em outros lugares e depende de nós querermos vê-los novamente, pois eles não só sobrevivem, como ressurgem em momentos outros. Inserindo Walter Benjamin no diálogo, ele diz que:

> A urgência política e estética, em período de "catástrofe" - esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin -, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu horizonte de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.124)

Essas imagens moventes que guardam em si a sobrevivência de experiências que podem ser retransmitidas são chamadas de "imagens dialéticas" ou como explica o autor:

> A "imagem dialética" à qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os "espetáculos" comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos "pobres em experiência"? Façamos dessa mesma pobreza - dessa semiescuridão - uma experiência". (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.126-7)

Não cabe neste trabalho abrir uma discussão sobre as imagens dialéticas[27], pois a análise feita por Didi-Huberman é suficiente para afirmar que mesmo diante de momentos de grande escuridão ou de intensidade de luz, as pequenas histórias não desaparecem. Como os vagalumes, elas sobrevivem e podem ser contadas em outros momentos e até mesmo sua queda, seu declínio serve como potência para seu ressurgimento. "Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Assim, seja qual for o momento da história – "pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da 'sociedade do espetáculo[28]'" – é necessário

[26] "Lucciola, em italiano popular, significa justamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito, evidentemente: a "lanterninha" que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas".

[27] Um aprofundamento sobre o tema pode ser lido nos textos do próprio Benjamin como no livro *Passagens* nas páginas 503, 506, 515, 516, 951, 1139, por exemplo.

[28] A expressão "sociedade do espetáculo" é uma referência ao livro de mesmo nome de Guy Debord (1997) e, segundo o autor, "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" e "o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem". (p. 14 e 25, respectivamente, grifo do autor). Com esses dois pequenos comentários é possível compreender a ideia sobre a qual Didi-Huberman se baseia e que diz que, mesmo diante da força persuasiva/impositiva dessa sociedade que toma por base o capital e que media suas relações através dele, é possível criar novas formas de (re)existir, mesmo que seja na clandestinidade.

“afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148).

É óbvio que esta pesquisa, não trata de momentos de catástrofe, mas em fases da cidade do Rio de Janeiro de intensa “iluminação” com consequentes apagamentos e ofuscamentos de histórias, pessoas, lugares e momentos que poderiam ser contados por alguém ou através de algo – uma obra de arte, por exemplo. Se para Didi-Huberman, depende de nós não ver os vagalumes desaparecer, “nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si” e “na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornarmos vaga-lumes para, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Assim, essas obras tornadas vagalumes iluminam pedaços do passado, do presente e talvez possam ressurgir em um futuro como centelhas que contam alguns fragmentos dessa história e apesar de estarem sob os holofotes de um processo de mercantilização da cidade, consigam fazer sobreviver pedaços desse grande mosaico que é o momento atual da fábrica. Lançando-se em direção aos holofotes, essas pequenas obras-centelhas, tiveram uma breve existência, deixaram um registro de seu brilho e talvez, ainda possam iluminar algo em outros lugares e outros momentos. A própria escrita sobre elas, que se executa neste trabalho, tornou-se uma tentativa de (re)acendê-las. Como afirma Didi-Huberman,

> “Ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa.” Neste dictum de Pascal, citado por Benjamin, deveríamos encontrar a energia para ver como um legado precioso - sobrevivente -, a menor borboleta esboçada sobre um papel amarelado (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133).

É na “desimportância” desses trabalhos que se busca a potência para entender e descrever as tramas da história que entrelaça a fábrica, a arte e a cidade. “Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca”, ou seja, ver as pequenas centelhas como necessárias para seguir é o que sugere Didi-Huberman. E por fim, ao perguntar se os vaga-lumes desapareceram, o autor responde: “Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160).

As produções dos “artistas da Bhering” presentes no trabalho tiveram um tempo breve de existência, mas com um olhar atento a esse cotidiano fabril foi possível perceber as

relações que elas estabeleceram com o espaço interno, com o entorno urbano em dimensões espaço-temporais não necessariamente contemporâneas a elas, mas que postas lado a lado, contribuem para o debate. Um tempo curto, um simples cintilar. Alguns trabalhos já não existem mais, deixaram apenas alguns rastros e evidências de sua passagem, como outros espaços da fábrica que também acumulam poeira, no entanto, eles foram percebidos, registrados e um pouco do seu brilho segue iluminando algumas reflexões.

2.1 **Um metro quadrado expandido**

No porto do Rio de Janeiro, no chão sujo da fábrica Bhering existe um espaço de um metro quadrado composto por vinte e cinco peças quadradas de cerâmica. São vinte e quatro peças brancas, daquelas encontradas em casas antigas e nas lojas "cemitérios de azulejos"; e uma colorida, um azulejo hidráulico centralizado que lembra uma Rosa dos Ventos – imagem que representa os pontos cardeais e é usada nos sistemas de navegação para mostrar uma direção e apontar o caminho. A poeira cobre esse pequeno local e algumas marcas de pegadas no chão indicam que hoje é somente um lugar de passagem. Em volta, um piso antigo e desbotado reforça a diferença entre os espaços. Fazer desse lugar um local de produção artística poderia parecer uma espécie de alucinação, se este não fosse tão real quantos essas letras que o descrevem. *1m2*[29] era o espaço-ateliê-obra de Maíra das Neves, artista que integrou por um tempo o corpo de artistas locatários da Bhering.

A biografia da artista paulistana informa que ela "desenvolve ações, aparições e encontros" e que tem interesse em "possibilitar práticas colaborativas assim como em imaginar e alimentar o desconhecido que desejamos fazer existir". Desta forma, "ela colabora com a criação de redes temporárias e não-hierárquicas (sic) de artistas, ativistas, pesquisadores, hackers e pessoas de comunidades vizinhas" e "experimenta diferentes modos de apoio, financiamento e desenvolvimento de atividades culturais, ao mesmo tempo em que procura borrar os limites das esferas públicas e privadas".

Em toda sua produção, Maíra das Neves persegue o contato, o diálogo através do olho no olho, da presença e da sua percepção do outro, ambos inseridos em um espaço de partilha.

[29] A grafia do título da obra é *1m2*, sem colocar o número dois como expoente do m e é uma opção a artista que o apresenta assim em seu *site*.

É possível ver em suas obras a diversidade de linguagens que vão da pintura ao uso da tecnologia de computadores, todos atravessados pelo desejo de compartilhar existências. Na exposição *Contato*, realizada na Galeria Luciana Caravello e com curadoria de Daniela Labra, a artista afirma que "tudo começa com uma saudade. Ou uma vontade de encontro. Vontade de ver". Maíra usa a comunicação via *Skype* para estabelecer diálogos com amigos e conhecidos, capturando a imagem da tela através da tecla de atalho do teclado, decalcando-a com papel fotográfico e depois pintando sobre ele. Ela faz surgir a "criatura" através das falhas da imagem de uma comunicação virtual de conexão ruim. Cria, assim, retratos de imagens roubadas da tela que são ao mesmo tempo fotos digitais, analógicas e pinturas. Segundo Maíra:

> Sem câmera, "roubo as almas". O papel descola a imagem da tela. Fantasmas surgem nas bandejas conforme agito os líquidos sob a luz vermelha. A ausência ganha corpo, e pinga. Mas perdeu as cores. Com uma espécie de aquarela para foto que não deixa resíduos e entra na gelatina do papel, coloro os retratos. (NEVES , 2011)

Em *Copa das Montanhas Mágicas*, realizado na residência artística[30] "Habitat" do "Terra Una" em 2013, no bairro rural da cidade de Liberdade/Minas Gerais, a artista, juntamente com os artistas Breno Silva e Antônio "Lili" Mendonça, propõe a reorganização do time de futebol feminino local na "tentativa de reativar o espírito de união e descontração que surgia com a prática" desse esporte. Com a colaboração de um morador local, responsável técnico pelo time, organizaram um campeonato de times da região – a 1ª Copa das Montanhas Mágicas. Essa proposta estava inserida no projeto de residência que tinha o intuito de constituir "dinâmicas de convivência, políticas de ocupação e uso do espaço rural e comunitário e práticas colaborativas". Assim, o projeto se propunha a estruturar "ambientes, mobiliário, vivendas, obras artísticas, intervenções, esquemas e desenhos de possibilidades viáveis e utópicas de projetos" e os três residentes organizaram o time. Após certa dificuldade em conseguir o espaço para realizar o jogo, o campeonato aconteceu cumprindo o objetivo do projeto que era "resgatar e dar continuidade ao espírito de união entre as participantes dos times [...] fortalecendo assim os laços de amizade e companheirismo entre elas".

[30] "O projeto Terra UNA Habitat [...] consiste na residência e trabalho coletivo entre artistas, arquitetos e moradores da ecovila Terra UNA com o foco de atuação nas comunidades rurais de Soberbo, Quirinos e Augusto Pestana, zona rural do município de Liberdade, MG (onde se encontra a ecovila Terra UNA).
A partir da formação espontânea de grupos de trabalho, artistas, arquitetos e moradores da ecovila elaboraram projetos inéditos, onde o pensamento em arte, arquitetura, sustentabilidade e comunidade foram a base conceitual do trabalho". Mais informações sobre o Terra Uma, ver: http://terrauna.org.br/arte/?p=180. Para ver mais sobre o projeto de Maíra, ver: http://cargocollective.com/mairadasneves/Copa-das-Montanhas-Magicas ou no catálogo virtual, disponível em https://issuu.com/nadamguerra/docs/habitat_web.

Além desses, outros projetos da artista envolvem a participação do "outro", parceiro de proposta e/ou ação, que entra em seu universo e juntos, embalados por aquilo que os rodeia, vão se guiando pelo movimento circundante. Maíra, atenta ao seu entorno, se alimenta[31] do outro construindo, juntos, ações e produzindo interferências à sua volta de forma individual ou coletiva. Em *Um Lance de Cartas* a artista cria um baralho *Urgência*, inspirado nos *Haikai* japoneses, no *I Ching* e na poesia concreta e através desse jogo, propõe encontros. A exposição foi realizada na Galeria Portas Vilaseca no Leblon, Rio de Janeiro e teve na abertura a participação da loja de tapetes orientais - *Daghestan*, vizinha da galeria. No dia da inauguração, ela instalou na loja de tapetes um espaço para fazer uma leitura de cartas com o público. A partir das escolhas dos participantes, grupos de três cartas eram montadas na parede azul da galeria. O texto da curadora Beatriz Lemos (2013), que acompanha as fotos da exposição no site, diz que a ação de Maíra na abertura da exposição ao realizar esse "deslocamento espacial/contextual", com a leitura das cartas "aponta para uma curiosidade da artista em experimentar este ambiente singular do entorno, lidando, por exemplo, com códigos relacionais entre comerciantes estabelecidos nesta galeria de lojas". Segundo a curadora, "negociatas, oralidade, discurso e eventos fazem parte do universo de pesquisa da artista e estão presentes por toda sua obra". Além disso, outros interesses estão presentes no conjunto dos trabalhos de Maíra onde a artista faz "uma crítica própria do sistema de arte atual que nutre a espetacularização do artista e de sua obra, fazendo da ação o fetiche. Portanto, para a artista, não se trata de uma performance, é metonímia pura"[32]. Como diz a própria artista no texto de Lemos: "Eu respondo ao lugar em que estou. E esse lugar são vários, é geolocalizado, é social, é espiritual. Eu faço a partir de". O jogo conjuga "contexto, ação e resultado" e os naipes reúnem aspectos da sociedade, da natureza e do corpo humano com o intuito de apreender o universo do outro através das leituras.

> Poder, espiritualidade, economia e trabalho fazem parte de um contexto social universal e estão presentes no primeiro naipe por frases encontradas ao acaso pela artista e apresentadas como estratégias de aproximação. Não há convicções, mas parece que estamos condenados à civilização. Estações do ano e elementos da

[31] No trabalho *Going Bananas*, no qual a artista produz um vídeo onde ela come diversas bananas coloridas com tinta, a curadora portuguesa Maria do Mar Fazenda fala sobre essa característica da artista em realizar uma "antropofagia de mitos" ao agenciar diversos discursos através do seu trabalho. Segundo a curadora "no processo antropófago, para além da visão de inclusão (de ingestão) do outro, há uma outra etapa: aquele que era escolhido para ser devorado era morto por alguém que não o ingeria, mas que o tatuava no seu corpo". A tinta que fica marcada na boca de Maíra é a tatuagem do seu processo de deglutir os diversos sentidos da banana em outras obras. Para ver o video: https://vimeo.com/29929244 e o texto está disponível em: http://cargocollective.com/mairadasneves/going-bananas

[32] O texto completo pode ser lido em: http://cargocollective.com/mairadasneves/Um-Lance-de-Cartas

> natureza são influências para o segundo naipe, que consiste em estímulos visuais abstratos de gestos firmes e precisos. E, por fim, o terceiro naipe compreende sensações físicas operadas pelos sistemas do organismo humano e os sentidos. Sensações reais, descritas à artista por diversas pessoas em ocasiões reais ou imaginadas. (LEMOS, 2013)

No contato com o outro, "o contexto imprime ação no corpo". E isso aconteceu em vários trabalhos de Maíra. Entre 2010 e 2013, tendo em mãos seu bilhete dourado, o contrato registrado e assinado referente ao seu *1m2* na Fábrica Bhering, Maíra deu início à sua série de intervenções artísticas que reuniam desde impressões do chão, entrevistas, exposições, até shows musicais. Em meados de 2012 a artista, assim como os demais locatários recebeu uma ordem de despejo e, por um motivo similar, diversos habitantes do porto[33]. Essa notícia foi um divisor de águas para a história daquele lugar. *1m2*, atravessado por essa intervenção externa, continuou seu processo por um tempo, se desdobrando em questionamentos, criando novas relações e, nesse período instigou algumas questões referentes ao grande espaço da fábrica, pois como afirmou Maíra, ao anunciar o fim do *1m2* no espaço da Bhering, "tragam suas picaretas e amplificadores. A gente sai, mas faz barulho". Este barulho passou a reverberar nas paredes da Bhering e deixando-se afetar por esses ecos, a pesquisa se propõe a refletir sobre eles, ampliando o olhar para além das paredes invisíveis dessa obra.

[33] Os moradores do porto, em diversos bairros, tiveram suas casas marcadas pelo símbolo SMH (Secretaria Municipal de Habitação) e este era o sinal de que deveriam abandonar suas casas, pois estas seriam desapropriadas e derrubadas pela prefeitura para desenvolvimento do projeto Porto Maravilha. O que está sendo dito aqui é que o projeto citado afetou a vida de todos os habitantes dessa região, mesmo que a forma de interferência tenha sido diferente em cada caso. Em algumas cidades pelo mundo a chegada dos artistas em alguns bairros degradados realiza um tipo de "reativação" de movimentos de ocupação cultural e social o que acaba por despertar o interesse de pessoas com maior poder aquisitivo, que por sua vez passam a investir dinheiro em "revitalizações" nesses espaços e tanto os habitantes primeiros quanto os próprios artistas terminam por deixar o bairro, que se torna caro e inviável para moradia. O caso da Bhering é um pouco distinto, pois os artistas não tiveram tempo de exercer esse tipo de influência prévia, pois o grupo que habitava o espaço até esse período não era tão grande, os eventos não tinham grandes proporções e impactos e a fábrica não tinha visibilidade. O que não fica claro é se houve algum tipo de contato prévio da família com a prefeitura no momento em que foi colocado na mesa o interesse e o início do projeto de revitalização do porto.

Figura 7 - *1m2* de Maíra das Neves

Fonte: *www.mairadasneves.art.br/*

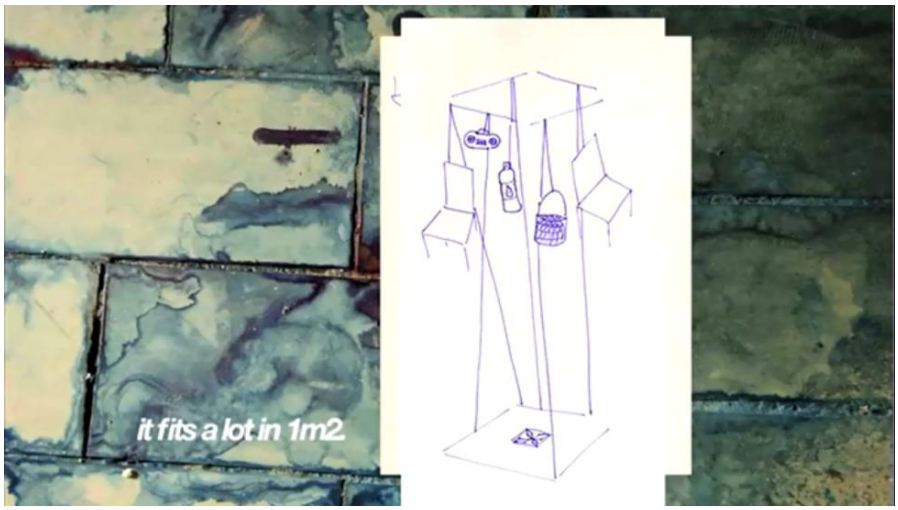
Em um vídeo[34] feito por Maíra, disponível em seu *site*, ela descreve um de seus trabalhos realizado neste pequeno ateliê, que consiste em imprimir imagens em papéis feitas a partir do contato com o chão e utilizando uma tinta azul que insistia em brotar do piso, em uma fonte que parecia não mais secar, mas que hoje se encontra muda, sem cor. Entretanto, o colorido que jorrou daqueles frisos se manifesta dentro desse grande espaço cinza que é a fábrica, insistindo em se manter através dos trabalhos dos artistas que ainda permanecem, apesar de todos os transtornos enfrentados - a marca dessa reverberação em cores. O diminuto ateliê sem paredes de Maíra se mostrou livre aos atravessamentos, poeiras, trânsitos e outras formas de contato. Quando ainda estava em atividade, brotavam do teto roldanas que sustentavam algumas cadeiras e objetos, que se alternavam de tempos em tempos. Podia-se transpor aquele espaço, no entanto apenas era contornado, porque mesmo sem paredes impunha seus limites. Mas estes não eram intransponíveis e demarcavam somente uma parede ilusória e transparente que separava aquele espaço da arte do seu entorno, assim como a própria fábrica que sempre manteve certa distância do bairro do qual faz parte.

Tal vídeo que mostra esse espaço-ateliê-obra se chama *um metro quadrado expandido* e as imagens apresentadas vão até onde o zoom da câmera alcança e mostram cenas do porto,

[34] Para acessar o vídeo conferir: http://vimeo.com/22366986

do espaço interno, das obras de reconstrução da fábrica e dos processos realizados no ateliê. O próprio nome desse trabalho já define a escolha para iniciar as discussões levantadas neste item – a possibilidade de expansão. O olhar ultrapassa as paredes invisíveis, se lança para o exterior e assim como nesta reflexão, levanta perguntas a respeito da potência, sentidos e questionamentos que esse "metro quadrado" permite ao se expandir até os limites da cidade. O que se pode inserir e extrair dele? Quais são as relações que ele estabelece com a fábrica e com a cidade? Melhor dizendo, o que cabe nesse metro quadrado?

Figura 8 - frame do vídeo *1m2 expandido* de Maíra das Neves



Fonte: http://vimeo.com/22366986

Como já foi mencionado, logo no início do vídeo, a artista, dentro do seu pequeno espaço, mostra através de um zoom imagens de um navio ancorado no porto. No seu entorno, a torre da igreja de Santo Cristo dos Milagres, o Morro da Providência ao longe, os grandes guindastes, os telhados dos galpões, alguns prédios, antenas e umas poucas árvores. Imagens trêmulas e que impedem uma definição precisa de um foco, nos conduzem aos poucos ao interior do prédio. Ao recuar com o zoom da câmera, ela ultrapassa de fora para dentro, uma janela de vidros quadrados – forma tão presente por todos os cantos da Bhering – e passa a mostrar a parte de dentro do quinto andar, espaço que naquela época passava por reformas e era destinado aos artistas que ali chegavam. O andar reservado para essa nova atividade aparece nas imagens do pequeno vídeo de 2'37" mostrando a falta de estrutura e degradação.

O zoom permite ver mais longe e ao mesmo tempo auxilia na percepção dos detalhes. Ele recorta uma imagem, elege um foco, permite que a ideia e a intenção de quem fotografa sejam delimitadas de acordo com seu desejo. Trata-se de uma escolha: o que se quer mostrar?

Todavia, através dessa expansão podem acontecer surpresas pela existência de alguns detalhes que de longe não são percebidos. O zoom possibilita ao fotógrafo caminhar sem sair do lugar, aproximando-o de coisas distantes e que interferem na escolha de suas imagens. Esse olhar "através de uma lente com zoom", faz ver a diversidade dentro e fora da fábrica, além de perceber como os ecos de um reverberam no outro. Percebe-se que o mundo é abarcado dentro das paredes da Bhering, trazendo toda a sua diversidade, estranheza, problemas e encantos. A cidade transformada do lado de fora ressoa do lado de dentro e vice-versa e, nessa relação fábrica-cidade ambas vão se construindo e se constituindo ao longo do tempo.

Após descrever algumas de suas atividades como, por exemplo, as impressões na tinta azul cravada no chão e propostas que pretendia desenvolver no lugar, Maíra das Neves convida seu espectador a mobiliar esse pequeno ateliê e afirma em um quase sorriso: "cabe muita coisa num metro quadrado". Poderia caber até o mundo.

2.1.1 Diálogos imprecisos com o entorno 1

Assim como no filme "A fantástica fábrica de chocolates", é possível tomar o antigo elevador de porta pantográfica e com um pouco de imaginação, realizar uma grande viagem pelos ares, sobrevoando a região portuária, no Rio de Janeiro e perceber lá de cima, os diversos compartimentos e as transformações da cidade. Com esse sobrevoo é possível também, utilizando o mesmo elevador, passear pelos andares da Bhering, perambular pelos corredores, recantos da fábrica e conhecer um pouco mais sobre esse lugar. Sua fisionomia vem mudando ao longo do tempo, bem como o aspecto da cidade. Uma descrição detalhada dos espaços torna-se inviável, pois pode se tornar excessivamente extensa, além de perder a validade rapidamente, porque esse foi um espaço que desde o início da pesquisa até hoje permanece em mutação. Sendo assim, depois de *um breve voo ao passado* é também possível caminhar pelo espaço da Bhering, descobrindo alguns detalhes e nuances dessa história e percebendo como ela se inscreve na cidade, na arte e em suas relações.

Retomando a história da fábrica, em 2005 o artista Dudu Garcia procurou, junto com um pequeno grupo de artistas, os administradores da Bhering com o intuito de alugar um local para a sua produção. A partir de 2009 outros grupos passaram a se interessar pelo local devido à localização, preço e aos grandes espaços oferecidos, incluindo a artista Vivian Cacuri, apontada diversas vezes pela mídia por ter tomado a iniciativa de ocupar a fábrica. Desde

então, houve uma grande busca por metros quadrados dentro da fábrica, dando início a uma nova etapa dessa história. A cada novo contrato, um acordo de recuperação da fachada era feito e, aos poucos, a fábrica vem tentando retomar a aparência de antigamente. Na busca por lugares mais baratos, mais amplos e/ou mais alternativos, ocupando ou pagando aluguéis e podendo também não ter apoio público, diversos artistas fizeram com que esse movimento se tornasse corriqueiro em muitos países para montar seus ateliês em grandes *lofts*, desde meados do século XX. Seja de maneira mais espontânea ou como projeto mais institucionalizado, lugares como EUA (SoHo, em NY), Alemanha (Mitte, em Berlim), China (Distrito 784, em Pequim), Espanha (Barceloneta em Barcelona, Matadero Madrid e La Tabacalera em Madri), Portugal (ASA na cidade de Guimarães, LX Factory e Fábrica Braço de Prata, em Lisboa), Rússia (Red October, em Moscou), entre outros replicam modelos de "ocupações" em bairros "degradados" e espaços industriais em desuso. Mesmo sendo um processo interessante para dar novos fins a espaços muitas vezes ociosos, destaca-se uma diversidade de formas de ocupação. Por isso é importante observar "como" isso acontece.

Em 2012, vários andares já estavam tomados em seus recantos por uma miríade de locatários com as mais diversas atividades, e então uma ordem de despejo, como já foi dito, foi entregue a todos. Os inquilinos saíram de seus universos fechados e após grandes discussões, brigas na justiça, desacordos com os proprietários e internamente no grupo, além da intervenção da prefeitura, decidiram criar uma Associação Civil de Economia Criativa – a Orestes 28, mesmo sem saber o que significava exatamente "economia criativa"[35]. Como os inquilinos da Bhering eram de diferentes especialidades, a proposta apresentada pela produtora contratada[36] foi criar a associação nesse formato e o projeto inicial foi pensado com esse viés. O cotidiano desse lugar foi envolvido em questões judiciais, movimentos artísticos, feiras, eventos ligados a arte e ao design, além de filmagens e shows. Muitos interesses

[35] A discussão sobre essa nova concepção de economia será tratada no capítulo 4, mas como uma breve definição, pode-se dizer que este é um conceito que tem raízes na Austrália na década de 1990 e seu surgimento foi motivado por uma confluência de fatores: a "globalização, as novas mídias, a falência dos modelos econômicos tradicionais em promover desenvolvimento e a valorização do conhecimento como ativo econômico diferencial" (REIS, 2012, p.18-24).

[36] Vale ressaltar que a criação da Associação ou algo dessa natureza foi sugerida diretamente pelo Prefeito Eduardo Paes que, em reunião com os locatários, afirmou que faria um plano de cessão do espaço caso o grupo demonstrasse capacidade em geri-lo. A produtora Carolina Butolo, responsável pela montagem do projeto, foi contratada após diversas reuniões entre os locatários que, por não terem experiência nesse tipo de trabalho, inseguros em relação à permanência no prédio e acreditando na fala do prefeito, decidiram que a melhor opção seria ter um profissional para a realização dessa tarefa. Além disso, também foi argumentado que a montagem desse projeto interferiria nas atividades cotidianas de cada um, caso fosse executado pelo próprio grupo. O que é contraditório, pois se a ideia do projeto é ser autogestionado, os próprios artistas deveriam montá-lo. O trabalho de Carolina Butolo foi realizado com a participação de quase todos os locatários que deram suas contribuições, informando seus desejos para aquele espaço, entretanto não há como negar que foi feito por uma profissional acostumada com as regras.

atravessaram e ainda atravessam aquelas paredes envelhecidas, que agora parecem não existir mais como delimitadoras geográficas. Na tentativa de se reerguer de uma crise financeira antiga, buscando sua recuperação e livrando-se das dívidas e disputas judiciais, a Bhering procura firmar seu nome no mercado a partir de outra perspectiva econômica e se encontra sob os holofotes da mídia, despertando interesses diversos, gerando elogios e críticas.

O tempo se apresenta fragmentado em segundos, as cidades em metros quadrados, as pinturas em centímetros quadrados, a vida em dias, em uma infinita divisão de pequenos quadros, em compartimentos infinitos. Estas pequenas unidades que compõem cada uma dessas vão além dessa falsa divisão e são potentes em seu interior. O diminuto ateliê de Maíra, delimitado por paredes invisíveis, cheio de potência fez ecoar sua força nos muros da fábrica e hoje deixando somente suas marcas no chão, não existe mais como o original. Assim como *1m2*, a Bhering pode ser vista como um "pequeno metro quadrado" dentro do porto e estando ambos inseridos no espaço urbano, apresentam-se como lugares que vem sofrendo atravessamentos, mas também se inscrevendo nesse território que é a cidade, exercendo suas influências.

A pesquisadora Sheila Cabo Geraldo, ao tecer comentários sobre o texto de Miwon Kwon, em que avalia a transformação da noção de objeto e lugar, afirma que o *site* já não é "apenas físico, nem estético, mas lócus construído por cruzamentos" (GERALDO, 2012, p. 21). Ou como afirma Cartaxo, o *site-specific* "constrói uma situação, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço" e "como realidade tangível (...) considera os elementos constitutivos do lugar: as suas dimensões e condições físicas", além de construir discursos e manter "relação direta com a vida e com a realidade, tendo, muitas vezes, a cidade como lugar intermediário destas relações". O *1m2*, instalado no interior da Bhering, aborda temas pertinentes a esse espaço e é tomado como obra de *site-specific* nos termos citado, pois ressignifica o "valor" desse "metro quadrado", dialogando e questionando seu entorno para além dos muros da fábrica. Essa pequena obra também não se limitou ao seu *lócus* se "transmaterializando", nas palavras da artista e sendo montada apenas com pequenas marcas azuis delimitando os cantos de um quadrado no Centro de Arte Hélio Oiticica, durante o 8° Abre alas da Gentil Carioca, relacionando-se dessa forma com os espaços "oficiais" da arte, questionando da mesma maneira, qual é o espaço da arte e o que é possível construir a partir dele.

Dentro desta perspectiva de questionar e interagir com os espaços de atuação da arte e o que é possível a partir deles, *1m2* nos remete aos "fragmentos-tokens", obra de Hélio Oiticica (HO) na qual ele cria pequenos quadrados com o solo de alguns espaços "míticos" da

cidade: a terra do Morro da Mangueira, com a areia da praia de Ipanema e com o asfalto da Av. Presidente Vargas. A partir do seu "*delírio ambulatório*", o caminhar pelas ruas, HO propõe uma desmitificação da cidade em uma tentativa de "poetizar o urbano" através da transmutação desses territórios. A proposta era intercambiar as partes da cidade realizando uma mistura simbólica de terras e gentes. Ao levar pedaços da avenida esburacada para a construção do metrô para casa, Oiticica acabou por concretizar seu delírio de ver a Mangueira passar pela avenida, por baixo dela, referindo-se à música "Enquanto seu lobo não vem", de Caetano: "a Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas [...] Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas". Como afirma Paola Berenstein (2011, p. 133), em seu livro *A estética da ginga*, "a desmitificação da cidade levou Oiticica a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles por intermédio de seus amigos".

Assim como Oiticica criou novas experiências e vivências a partir dos seus territórios permutados, Maíra propôs uma reflexão sobre esse metro quadrado e dessa forma *1m2*, como obra de arte, deixa de ser somente uma mera medida que corresponderia ao valor em reais de um aluguel temporário e amplia seus sentidos. Um dos intuitos da artista foi "construir pontes" entre a "realidade cultural da favela em situação de emergência" e um agente cultural da periferia de São Paulo, evidenciando a situação do porto do Rio diante das desapropriações e o momento que viviam os locatários da fábrica diante do despejo, "dois pontos opostos da equação de gentrificação". O conceito criado pela socióloga Ruth Glass em 1964, é estudado em áreas distintas como o urbanismo, a sociologia e a antropologia, mas poderia ser resumido como uma ação de revitalização em áreas urbanas consideradas degradadas, mas com grande potencial, normalmente realizada através de uma parceria público-privada e que estabelece problemas sociais como remoções das famílias de baixa renda e a especulação imobiliária[37].

Maíra já percebia na realização do seu trabalho, que "diante da especulação imobiliária, a comunidade do morro e artistas compartilham a mesma condição de precariedade". Segundo a artista:

> O mecanismo que opera a ordem de despejo é diferente nos dois casos, mas ambos agem com extrema truculência, ignorando fatores subjetivos e culturais, apoderando-se de valores que lhe interessam e destruindo tudo o que fica no caminho. A cidade parece se moldar exclusivamente para o turista, ignorando as necessidades e direitos

[37] Pode ser visto, além de uma discussão sobre o assunto, um esquema visual do processo de gentrificação no texto "*Sobre Monstros e Museus*" da Professora Bárbara Szanieck, disponível no link: http://naborda.com.br/wp-content/uploads/2013/07/bijari_a4.jpg.

> de seus próprios moradores. É o turismo a única vocação do Rio de Janeiro? Queremos uma paisagem maquiada de clichês? (NEVES, 2012) [38]

O ateliê de Maíra criou pontes, transmutou territórios e produziu ações que buscassem esse diálogo não só com a realidade interna da fábrica, mas com seu entorno, questionando, como visto, a própria cidade. *1m2* desmitificou o espaço da fábrica como inacessível, já que este é afetado e atravessado, bem como afeta e atravessa seu entorno. Em seu pequeno ateliê, Maíra levou parte do porto e de seus problemas ao discutir as desapropriações do Morro da Providência em função da execução do projeto Porto Maravilha, comentado adiante. A proposta da entrevista com a artista Mônica Nador do Jardim Miriam Arte Clube de São Paulo - JAMAC, segundo Maíra, foi "para uma fala e uma expo relâmpago" sobre a ação realizada no alto do Morro junto com a Casa Amarela, um espaço cultural localizado no Morro da Providência, na tentativa de dar visibilidade aos acontecimentos da região portuária e seu processo de gentrificação[39].

Nesse processo de desapropriação, a Secretaria Municipal de Habitação determinou a demolição compulsória das casas, marcando as escolhidas com as suas iniciais - SMH, que ficou conhecida como "Saia do Morro Hoje", algo similar ao passado, com a chegada da família real ao Brasil, fugindo da invasão francesa em 1808. Nesse período, as casas usadas para abrigar os portugueses desembarcados, eram marcadas com as iniciais "P.R.", que significava "Príncipe Regente" e, da mesma maneira, expulsava as pessoas de suas residências e que o povo batizou como "Ponha-se na Rua". O texto *Cartografia Social Urbana* informa que as marcações eram feitas sem o consentimento dos moradores, que tiveram suas casas removidas sem ao menos saber para onde iriam, pois não havia informações suficientes. Aos moradores foi oferecido um aluguel social, mas em bairros distantes, rompendo dessa forma, os vínculos sociais e afetivos entre eles e os distanciando

[38] Comentários retirados do blog da artista. Disponíveis em: https://atelie1m2.wordpress.com/

[39] Uma importante contribuição a esse debate está presente na pequena publicação de 2014 - *Cartografia social urbana: transformações e resistência na região portuária do Rio de Janeiro*, que faz parte do projeto "Democracia e cultura pelo Direito à cidade: Fortalecendo os sujeitos coletivos na construção de alternativas ao neoliberalismo" apoiado pela Fundação Rosa Luxemburgo e desenvolvido pela Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional/FASE com moradores e trabalhadores da região portuária do rio de janeiro. Através das "Oficinas de cartografia social", o grupo procurou pesquisar, com a contribuição dos participantes moradores da região, os impactos dessas transformações na vida das pessoas e teve como objetivo "compreender como ocorre a apropriação do espaço urbano através da dimensão do conflito – geralmente expresso na divergência dos interesses do poder público e da população". Segundo o levantamento "a descrição dessa relação conflitiva feita pelos participantes das oficinas sugere que através da pressão política e da mobilização é possível defender um projeto de cidade que é o oposto daquilo que vem sendo projetado pelos governos municipal, federal e estadual para região portuária".
O texto completo está disponível em: http://www.fase.org.br/v2/pagina.php?id=3930

dos seus locais de trabalho e de suas memórias. No texto citado acima foram utilizados os dados produzidos pelo Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas[40] para mostrar os números das remoções e este afirma que "a dinâmica das remoções é afastar os pobres das áreas centrais e alocá-los nas áreas mais distantes e deficitárias de infraestrutura urbana".

Maíra comenta, no texto intitulado *PR / SMH 1485* que convidou "o JAMAC para vir ao Rio e responder com pintura, a pintura imposta pela prefeitura aos habitantes da comunidade que um belo dia amanheceu com várias fachadas pichadas". Mônica Nador a convidada de Maíra nos anos 90, ganhou a Bolsa Vitae de Artes para desenvolver o projeto "Paredes pinturas" em Vila Rhodia, localizada em São José dos Campos, São Paulo. A proposta consistia na criação de desenhos em máscaras de acetato que formavam moldes a serem pintados nas fachadas das casas. O projeto teve a participação da comunidade, contribuindo para a transformação desses espaços e junto com *1m2* montou uma oficina que produziu as máscaras para (re)pintar algumas casas dando uma resposta à "pintura" da prefeitura. Segundo a artista, o trabalho pareceu mesmo ter sido premonitório, pois após alguns dias, ela e outros locatários receberam o comunicado sobre o despejo.

Figuras 9 e 10 - Oficina de estêncil

Fonte: www.mairadasneves.art.br/. Registro da oficina de estêncil e pintura da fachada da casa no Largo do Oratório, Morro da Providência. Realização do ateliê *1m2*e Mônica Nador, do JAMAC/SP e cartaz e estêncil do JAMAC.

Assim como os outros trabalhos artísticos que atuam em um viés colaborativo, *1m2* buscou tensionar o debate relativo às regiões que sofrem com os desmandos do governo e que "estão à mercê de um novo poder, a parceria público-privada, e da especulação imobiliária".

[40] No site do comitê é possível encontrar relatórios, imagens e vídeos sobre esse tema: http://rio.portalpopulardacopa.org.br/

Para Maíra "somos todos parte do precariado e é importante que nos reconheçamos uns aos outros para fortalecer interesses humanos comuns frente ao capital". Segundo Reinaldo Laddaga (2012, p.10), o início de um novo ciclo global de protestos na primeira década do século XXI esboçava uma nova configuração e "capacidade das artes de se proporem como um local de exploração das insuficiências e potencialidades da vida comum em um mundo histórico determinado". A mobilização de projetos artísticos que transitam em um limiar de outras formas de organização e um número crescente de artistas que reage ao esgotamento de antigas formas, se articulam em novas configurações explorando a substância e o significado da comunidade e os possíveis sentidos que essa pode assumir. Em seu livro *A estética da emergência*, o autor aborda e discute projetos que são "irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas", pois transitam entre as diversas linguagens (artes visuais, música, literatura, etc.), no entanto, "se encontram inequivocamente em sua descendência", que não possuem tradição "nacional ou continental", mas de alguma maneira questionam a relação entre "a produção de representações e imagens e as formas da cidadania", encontrando-se em mais de um lugar e assumindo mais de uma forma, língua ou tradição. Tais projetos se articulam em rede de colaboração e são formados por pessoas com origens e formações diversas que partilham saberes e práticas em prol de algo comum. Os artistas atuam em diferentes técnicas, meios, linguagens e lugares, organizando produções de acordo com uma demanda local ampliada, ou seja, há um interesse em estender o campo da ação, partindo menos para o individual e mais para o espaço da cidade. Os exemplos trazidos pelo autor formam *comunidades experimentais* interessadas em intervir no meio urbano, aproximando a vida e a arte. As produções se conectam com o lugar de ação e produzem mundos com atividades coletivas de criação, partilha e convivência. Segundo Laddaga,

> O que esses projetos se propõem é conceber e instrumentar mecanismos para que uma coletividade mais ou menos vasta e diversa possa regular suas interações ao mesmo tempo que se ocupa da construção de imagens e discursos em um espaço que seu próprio desenvolvimento fabrica (LADDAGA, 2012, p. 164).

A proposta desenvolvida por Maíra em *1m2,* em uma atuação fronteiriça com essa noção de participação/colaboração, aborda não só a comunidade onde trabalhou, mas cria uma rede de ações conjuntamente com outras atuações que de maneiras distintas também questionaram as transformações do porto e da cidade. Nessa perspectiva, alguns artistas e coletivos realizaram ações no porto com o objetivo de chamar atenção para os acontecimentos dessa região. Vale destacar o trabalho realizado pelo fotógrafo Maurício Hora e seus parceiros

no projeto da Casa Amarela[41], também conhecido como Instituto Favelarte. Hora como é chamado, desenvolve esse projeto possuindo como carro chefe o "Cine Educar Providência – CEPE" e realiza cursos de fotografia e cinema com a intenção de valorizar "a vocação da favela de núcleo de alternativa legal de sobrevivência de excluídos sociais históricos de nossa sociedade", mostrando que os motivos dessa exclusão "seja pelo aspecto sócio econômico, seja pelo aspecto étnico ou regional, fenômeno que as migrações Brasil afora produziram, inchando de múltiplos brasileiros os estados do centro-sul e centros urbanos regionais", não afetam o interesse principal. O desejo é a valorização, a integração, a recuperação da autoestima e respeito pela favela, visão diferente da construída pela mídia que coloca o "favelado" como o bandido a ser temido. Em 2010, o fotógrafo foi convidado pelo artista francês JR para integrar seu projeto internacional de intervenção fotográfica e vídeos em áreas de conflito e apelo social. Diversos olhares de dentro e fora, atentaram para o processo de exclusão social e gentrificação acontecidos nesta região.

Além deste, outros projetos ajudam na escrita de outra história sobre o porto. Destaco o trabalho realizado pelo Coletivo Fotoexpandida[42], que surgiu do encontro de pessoas interessadas nas transformações sofridas pela cidade do Rio, com foco especial na região portuária. Com a união de estudantes, pesquisadores, artistas, fotógrafos e ativistas surgiu a proposta de realizar criticamente uma reflexão sobre tais processos de revitalização através da fotografia. No site do Coletivo estão disponíveis fotos e descrições de todos os projetos realizados até o momento e suas atividades podem ser acompanhadas pelo blog ou redes sociais. Uma breve visão do pensamento do Coletivo encontra-se no texto *Apresentação*, publicado também no site e diz que:

> A atuação conjunta entre poder público, empreiteiras e construtoras na região tem contribuído cada vez mais para a aceleração do processo de gentrificação enquanto uma série de megaeventos e empreendimentos são usados como justificativa para intervenções urbanas radicais que resultam na expulsão de uma camada mais pobre da população local. Ao contrário de imagem de completo abandono vendida pelo projeto de cidade global, a região portuária carioca é rica em história e cultura afro-brasileira – se trata de um local onde desembarcavam os negros escravizados trazidos para trabalhar na cidade - embora precária em serviços públicos e infra-estrutura. Com intuito de contribuir com a visibilidade da vida e do cotidiano de seus habitantes humanos e não-humanos, o Coletivo busca nas práticas alternativas de fotografia uma forma lúdica e crítica de compor novos imaginários em constante diálogo com a potência da vida em luta para permanecer em meio às reformas urbanas impostas. (COLETIVO FOTOEXPANDIDA, sem data)

[41] Mais informações sobre o Instituto Favelarte, com textos de Luiz Carlos Torres, professor de história e também morador da Providência, podem ser encontradas em seu site, disponível em: https://mauriciohora.wordpress.com/instituto-favelarte/comment-page-1/#comment-12.

[42] Site do Coletivo: http://www.fotoexpandida.org/

Ao longo da sua existência, o Coletivo realizou oficinas, encontros com artistas, pesquisadores, derivas pelo porto, exposições, intervenções e intercâmbios com outras instituições levando o olhar dos habitantes da região para outros espaços da cidade, como o Instituto Pretos Novos - IPN, o Centro de Desenvolvimento da Mulher - CEDIM, a Escola Superior de Design - ESDI/UERJ, além da participação de programas de televisão. Durante os trabalhos do coletivo, o tema foi discutido e vozes foram ampliadas.

Outro trabalho que também tem reverberado na cidade é do fotógrafo Luiz Baltar, que tem como princípios artísticos o diálogo entre a fotografia e as questões sociais, criando imagens através de um olhar sensível para a cidade. Atuando de forma crítica e ativista, Baltar registrou em diversos momentos e locais as remoções ocorridas na cidade durante o período que antecedeu os grandes eventos esportivos de 2014 e 2016. Em suas fotografias, há pedaços de um Rio destruído e os clamores dos moradores dos bairros do Morro da Providência e Vila Autódromo surgem em olhares sem esperança, nos sorrisos inocentes de crianças, nas faixas e cartazes com mensagens aos governantes, nas pichações com palavras de ordem, em imagens das obras de outros artistas, nos registros dos atos de protesto pelas ruas. Os restos, os escombros de vidas destruídas pelas remoções ficam eternizados nas fotos das séries *Tem morador* e *Tem morador 2* de Baltar. Na sequência de fotos *Vazios forçados,* o fotógrafo mostra os espaços destruídos e os vestígios das vidas que ali habitavam, além de nomes pintados em restos de paredes, brinquedos jogados no chão, móveis quebrados, imagens de santos e animais de estimação abandonados. Em *Vazios forçados 2*, Luiz Baltar registra os vestígios da ação *Inside Out Project* no Morro da Providência do artista JR, este mencionado acima, e mostra como a devastação do bairro não aconteceu somente no aspecto físico, da moradia, mas com as pessoas que tiveram sua história interrompida devido aos interesses econômicos. Os lambe-lambes dos rostos dos moradores rasgados e ainda colados em paredes quebradas. “Retrato de uma resistência afetiva”. Um Rio que não foi apresentado nas propagandas do governo, que o turista não viu, que uma parcela da população fingiu não ver, mas foi intensamente vivido pela população mais carente da região portuária.

Não seria possível listar todas essas ações neste trabalho, mas dentro ou fora das instituições alguns projetos artísticos fizeram e fazem denúncias sobre tal situação. Dentre as controversas formas de atuação está o Museu de Arte do Rio - MAR, criado no cerne do novo projeto de cidade. Este situado no bairro portuário - Saúde, segundo seu histórico de criação

disponível no site da instituição[43], tem como foco principal a formação de educadores da rede pública de ensino, por meio da Escola do Olhar e como recomenda a UNESCO:

> tem atividades que envolvem coleta, registro, pesquisa, preservação e devolução à comunidade de bens culturais – sob a forma de exposições, catálogos, programas em multimeios e educacionais. Com sua própria coleção – já em processo de formação por meio de aquisições e doações correspondentes à sua agenda – o MAR conta também com empréstimos de obras de algumas das melhores coleções públicas e privadas do Brasil para a execução de seu programa.

Ainda de acordo com o site, o museu oferece diversos cursos com o objetivo de integrar os moradores do entorno através do projeto Vizinhos do Mar, tendo como objetivo "estimular a participação e o envolvimento da comunidade do entorno nas ações e atividades realizadas no MAR, fortalecendo as relações entre museu e sociedade". Como consta no projeto, isso é feito através do acesso livre e uma agenda exclusiva para os moradores da região.[44] O MAR foi criado pela união de iniciativas públicas e privadas – Prefeitura do Rio de Janeiro e da Fundação Roberto Marinho, com a Vale e as Organizações Globo como Patrocinadoras, com o apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, o que já torna o espaço passível de questionamentos. Sheila Cabo Geraldo (2014, p. 236) em seu texto *Temporalidades, permanência e apagamentos,* do livro *Fronteiras: arte, imagem e história*, analisa o papel paradigmático dos museus de arte nas relações simbióticas entre a "soberania" e a "biopolítica" e sua problemática coincidência nesses espaços. A autora parte da análise de dois museus cariocas em momentos distintos da história da cidade - o Museu de Arte Moderna - MAM e o Museu de Arte do Rio - MAR – e afirma que é fundamental pensar no "alargamento moderno do estado de exceção (biopolítica) e na possível transformação dos museus de arte – ora das liberdades dos espaços e direito, que os conflitos possibilitam, ora da

[43] Disponível no site http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar.

[44] Similar a essa ideia de "integração", tem-se o caso de Inhotim, em Minas Gerais, que promoveu a expulsão de diversos moradores do bairro onde se instalou, mas permite a entrada destes no espaço do museu, emprega outros e manteve *uma* casa como registro dessa história. A obra *Continente-nuvem* de Rivane Neuenschwander, que já existia antes da criação de Inhotim, foi reconstruída nessa antiga moradia e hoje pertence ao museu, o que segundo a autora da pesquisa, ganha novas configurações. Segundo ela a casa "evoca algumas relações e apresenta conflitos, traz "lembranças do tempo do Inhotim" (bairro) e "reflete as noções de pertencimento e enraizamento". A professora e pesquisadora Anna Thereza do Vale Bezerra de Menezes desenvolveu sua pesquisa em Inhotim e apresenta considerações sobre o assunto em sua dissertação "*Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim*". O trabalho mostra discussões sobre a arte contemporânea e a constituição do museu, além de estabelecer relações entre o apagamento da cidade e o que podemos chamar de espetacularização do museu. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/Anna%20Thereza%20do%20Valle%20Bezerra%20de%20Menezes.pdf.

inscrição em uma ordem estatal, que abre a instância artística e cultural ao poder". O MAR, poderia ser um "marco na contemporaneidade na história que relaciona museus e a cidade" já que, surgido nesse contexto de reformulação do porto, marca algumas relações entre "os espaços de direito e cidadania" e do controle. Carregando essa ambiguidade de interesses, o museu participa de um jogo simbólico que oscila "entre a vontade de inserção no tecido social da cidade através de uma leitura transversal de sua história, da sua vida simbólica e sua produção de arte" e o "comprometimento com os promotores e financiadores" e cumpre esse papel, pois ao deixar aflorar os conflitos, abre espaço para uma programação que mantém um padrão de museus de arte moderna e, ao deixar várias "perguntas soltas", alimenta essa ambiguidade que possibilita o espaço para questionamentos.

Oferecendo espaço para incertezas sobre o território do porto, o MAR promoveu uma exposição que reforça a ambiguidade. Em *Turvações Estratigráficas*, o artista Yuri Firmeza montou no salão do museu uma enorme montanha de entulhos, vindos do desmonte de parte das casas do Morro da Providência, comunidade que sofreu com as transformações do porto. Nesses restos via-se desde tijolos à fotos de família e brinquedos de criança. O artista materializou no salão do museu as imagens que Luiz Baltar registrou em suas fotos. Para quem não sofreu a desapropriação tudo isso pode parecer belo, significativo e representativo de ações políticas desmedidas, mas para os moradores que visitam e correm o risco de encontrar seus pertences, o sentido é outro. Que sensações podem ser despertadas em uma criança que encontra despedaçada a sua boneca ou seu pé de chinelo perdido? Ladeando os entulhos a obra apresenta vídeos que mostram um elefante, símbolo da memória de um lado e sua avó com mal de Alzheimer, símbolo do esquecimento de outro. Ambos travam um diálogo com o vídeo institucional do MAR que, em som muito mais alto, faz sua voz ganhar à força conduzindo um hipotético debate no salão. Isso acaba gerando certa confusão e reforça a ambiguidade, pois parece ampliar somente o caráter propagandista do museu, em relação ao projeto do porto e da cidade. A situação replica os conflitos do contexto externo e o diálogo entre memória e esquecimento travados dentro e fora do museu e não parece levar em consideração todas as vozes, sensibilidades e interesses coletivos, evidenciando mesmo um apagamento delas. Entretanto, uma possível potência crítica do trabalho do artista ficou de certa forma abafada ao ter sua montagem feita dentro das paredes do próprio museu que questiona. Além de Firmeza, outros artistas questionaram o museu, como o Grupo Empreza de Goiânia, que propôs por meses intervenções nos andares do MAR e chegou mesmo a quebrar o piso em um dos andares, gerando grande desconforto para a instituição e quase a expulsão do Grupo, assim como o Coletivo artístico Opavivará! que na inauguração do museu

foi impedido de realizar sua performance. Um posicionamento um pouco contraditório, pode-se dizer. Em janeiro de 2015, o MAR inaugurou a exposição Zona de Poesia Árida com diversos grupos paulistas que realizaram intervenções urbanas de caráter ativista, politicamente engajados e que questionaram esse tipo de situação vivida nas cidades. O trabalho colocou dezenas de pessoas vestidas com camisas estampadas com a palavra "gentrificado", entretanto pode-se questionar se elas estavam conscientes do que se passava naquele local, do papel deste museu e quais foram as consequências dessa participação.[45] Qual é a força política que uma obra feita nesses termos pode exercer no acervo de um museu? Parte de sua força permanece, obviamente, mas parece nitidamente despotencializada ao ser incorporada dessa forma. O papel ambíguo do MAR – é um elemento gentrificador e se propõe a realizar uma crítica a isso dentro de suas paredes, fazendo uma espécie de *mea culpa* – tornando-o um espaço conflituoso, complexo, atacado e demonizado por uns e aclamado por outros. Muitos trabalhos expostos enfrentam o mesmo problema: lidar com a ambiguidade de fazer parte do processo que questiona.

Seria preciso conectar, costurar os pontos dessa trama e as diversas ações artísticas, para que os vínculos de uma possível resistência pudesse ser formada. Esse diálogo impreciso entre as obras e as instituições apresentadas se realiza pelos distintos papéis que a arte cumpre no processo de transformação urbana, podendo ser a parte que questiona ou aquela que colabora para os processos, podendo inclusive atuar na ambiguidade ao executar os dois papéis ao mesmo tempo. Tal ambiguidade deve ser revista e repensada constantemente em ações, reflexões e posicionamentos com muita autocrítica.

2.2 **Os mosaicos do Coletivo MUDA**

No quarto andar da Bhering, após ultrapassar uma porta feita com tela de aço e trançada com fitas coloridas, trabalho realizado pela designer Fernanda Dória (ou Madame Fécula), encontra-se o salão das antigas máquinas que fabricavam chocolates e doces, especialmente a bala *toffee* e sua inesquecível embalagem azul com bolinhas brancas. A fábrica, nos tempos gloriosos de sua produção, exalava cheiro de chocolate, fazia tremer as casas do bairro do Santo Cristo com suas máquinas e estimulava a imaginação de todos que

[45] Imagens da exposição podem ser vistas em: https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/

sonhavam conhecer o interior do prédio[46]. Hoje, nomeado como "Museu do chocolate", o espaço não lança mais o cheiro doce, mas um suave odor de óleo velho e poeira mesclado às vezes com tinta fresca. Em meio às portas da Galeria de arte TAL e da loja VELT, o visitante se depara com uma grande máquina circular junto de grandes pás e mais adiante um enorme cemitério de ferro com colunas descascadas, rolos, torneiras, esteiras, azulejos brancos em bancadas de tijolo, cimento e outros tantos objetos que parecem não ter outro objetivo senão o acúmulo de poeira. É nesse espaço, em meio ao pó e ao ferro corroído pela ferrugem que um trabalho do Coletivo MUDA se instalou, destoando do seu entorno.

O nome do coletivo, assinatura sempre presente nas obras como um azulejo especial, já traz quase uma ordem, um desejo de mudança e um convite ao observador – MUDA. Mudar, do latim *mutare*, significa cambiar, dispor de outro modo, tomar outra forma, trocar de lugar. O significado também se relaciona com o "mudar de pele" dos animais, o que talvez tenha levado o crítico de arte Felipe Scovino dizer que os mosaicos do coletivo são como um "pincel que delicadamente compõe formas gráficas que de forma modular recobrem a 'pele' da cidade"[47]. Os trabalhos do coletivo são como mosaicos, palavra que vem do latim "musa", a guardiã da memória, que não é feita de recordações e lembranças prontas, pois há sempre um espaço para a criação, uma possibilidade de ressurgimento involuntário, mescla de lembrança e esquecimento, ou seja, é uma construção[48].

Infância é tempo de doces, brincadeiras, jogos e pensar nela é também se lembrar de um brinquedo que sempre desperta interesses nos pequenos: o quebra-cabeça. Nesse brinquedo não há de fato uma curiosidade a respeito da figura que se formará, já que ela é dada. Exercício de paciência, diretamente proporcional à quantidade de peças, o jogo tem como desafio maior a complexidade que o número de objetos fornece. O quebra-cabeça, entretanto, tem uma característica: as horas gastas na montagem desse minucioso trabalho levam sempre à mesma imagem e, dessa forma, o jogo é montado somente uma vez. Para as crianças, que não se cansam facilmente, a brincadeira pode ser repetida, mas um adulto dificilmente montaria um quebra-cabeça de mil peças duas vezes. Por isso, acompanhado ao

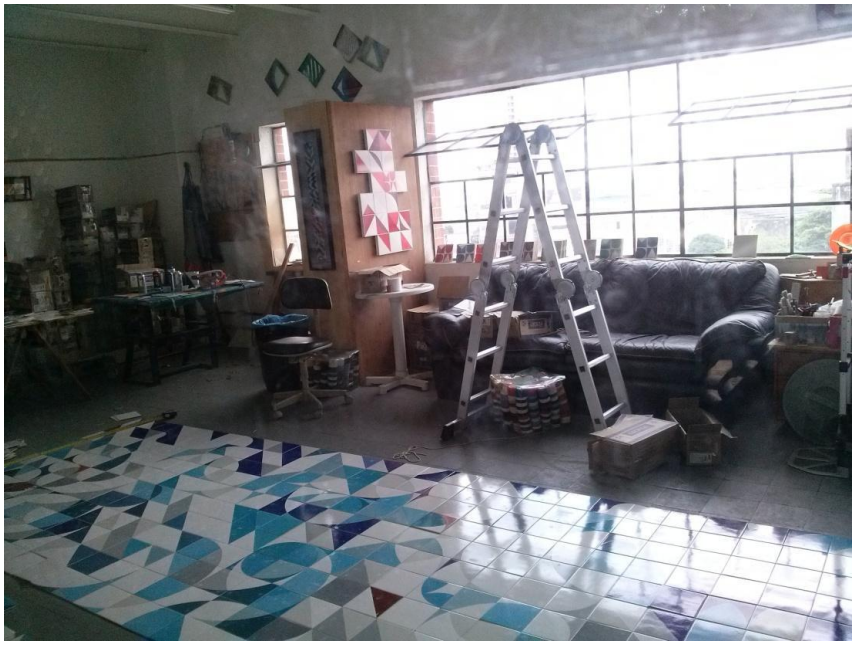
[46] Mariana Monteiro, filha do Omar, antigo morador do bairro e dono de um dos bares mais conhecidos no Morro do Pinto, relatou essa história, confirmada por seu pai, em uma das muitas conversas informais que tivemos. Outros moradores, em visita aos eventos da Bhering, também relatam tal fato.

[47] Trecho retirado do texto da exposição realizada na Galeria Lurixs em agosto de 2013 e disponível em: http://coletivomuda.com.br/?portfolio=territorio-modular

[48] Abre-se aqui uma longa discussão e não cabe fazê-la nesse momento. Existem diversas teorias sobre a memória, mas o interesse é a possibilidade de criação que ela engendra. O livro *O que é memória social?*, organizado por Jô Gondar e Vera Dodebei, auxilia o aprofundamento das questões, pois apresenta diversas perspectivas e concepções sobre a memória.

jogo normalmente há uma cola que permite que a imagem seja eternizada, posta num quadro, emoldurada. Mesmo não sendo um jogo, os mosaicos também utilizam “peças” em suas montagens, mas diferente do quebra-cabeça, guardam sempre uma novidade. Se diversos fragmentos iguais fossem distribuídos entre pessoas distintas, dificilmente uma mesma imagem seria produzida, pois as peças de um mosaico - seja azulejo, papel, materiais reciclados, vidro ou outra qualquer - podem mudar de posição durante o processo de produção e com infinitas possibilidades de montagem, podem gerar imagens distintas, mostrando grande liberdade de criação. A possibilidade de criar, de brincar com as cores e as formas, além de poder montar de diversas maneiras, ou seja, libertar a imaginação também está presente nas obras do MUDA. Seus trabalhos lembram um grande mosaico que parece permanecer aberto à (re)criação constante. No processo de montagem, a primeira fase acontece na horizontal – no chão ou sobre uma mesa – e parece uma grande brincadeira de criança descobrir a melhor maneira de organizar, desorganizando imagens e cores. A composição é pacientemente estudada por eles e após esse estudo-jogo o resultado final é transferido para a parede[49].

Figura 11 - trabalho do MUDA em processo no ateliê na fábrica Bhering em 2014.



Fonte: foto da autora.

[49] A realização de um dos trabalhos foi acompanhada em um projeto realizado no Colégio de Aplicação - UFRJ em parceria com as educadoras do Setor de Artes Visuais desta Instituição e seguiu o mesmo processo de montagem. Neste projeto, o grupo realizou uma palestra para os alunos, na qual falou sobre o processo de criação, produção e montagem dos seus trabalhos. Ver comentários em: http://coletivomuda.com.br/?portfolio=muda-na-escola

O Coletivo utiliza o "módulo" na criação das peças e diferente dos azulejos mais "tradicionais" e antigos que tendem a buscar a uniformidade pela repetição das sequências, as cerâmicas do MUDA com suas linhas e cores não definem um padrão. Em composições mais uniformes, uma peça mal colocada ou invertida, por exemplo, causa uma desarmonia em toda a composição o que não acontece nos trabalhos do MUDA. O ritmo que os módulos propõem é quebrado constantemente pelo deslocamento dos azulejos. Um balé visual de formas e cores. O (des)equilíbrio entre estas é alcançado justamente pelos improváveis encaixes e desencaixes e vazados na formação desses mosaicos. Até mesmo os contornos externos de alguns painéis rompem com uma estrutura linear, jogando com a sinuosidade dos desenhos internos. As peças brincam com o entorno e os contornos criando vazados, curvas e desníveis. As cores desenham formas triangulares, dividindo os quadrados ao meio; às vezes são curvas formando setores[50], parecem brincar de formar listras, letras ou apenas algumas formas geométricas indefinidas, criando códigos visuais em movimento. Com imagens repetidas, mas com cores diferentes, cada trabalho ganha uma formação única e o observador, mesmo após a fixação na parede, sente que é possível recriar esse balé porque a ruptura dos padrões é constante. Os olhos tentam formar uma imagem que não se completa e assim, abre-se uma possibilidade para outras montagens, revelando que não há uma regra fixa que determina a organização. Dessa maneira, na horizontalidade é possível criar muitos trabalhos diferentes antes de verticalizá-los nos muros e paredes. Trazendo a possibilidade de criação, os trabalhos do MUDA, discussão aprofundada mais adiante, transportam para a cidade, para o espaço público os desejos de mudança e transformação do olhar para determinados lugares, ativando-os. Os mosaicos levam o observador a repensar a própria organização dos murais e a forma de ver os diferentes pontos da cidade onde eles se apresentam, montando um grande mosaico urbano de acontecimentos.

2.2.1 Diálogos imprecisos com o entorno 2

A participação da fábrica nos eventos do Rio Design, realizado pelo Jornal O Globo, ratifica a reestruturação desse espaço e faz uma ligação mais profunda com o próprio design,

[50] Setor é uma região do círculo que é formado por segmentos de retas que são os raios da circunferência.

a economia criativa e consequentemente, com a "cidade criativa[51]", em um processo de adaptação ao novo cenário urbano. Em 2013, foi realizado o Buda de Fora[52], organizado por um pequeno grupo de locatários do quarto andar que buscavam maior visibilidade para seus trabalhos e ateliês que estão localizados em um corredor de pouco acesso. Para isso, o grupo convidou grafiteiros que fizeram intervenções nas máquinas do salão, levando o público a circular por aquele espaço abandonado e também passaram a produzir peças em formatos menores, com preços mais acessíveis. Fotos e trabalhos artísticos estampavam camisetas, cadernos, *bottons* e outras peças. O Buda de Fora chamou a atenção dos realizadores do Rio Design que convidou os organizadores a integrar o evento que é realizado em diversos pontos da cidade, ampliando assim para o porto, os braços de seu território. Nesse período a fábrica já havia ganhado visibilidade na mídia e o convite foi uma consequência da divulgação. O Rio Design poderia ser ampliado em mais um lugar da cidade, justo aquele que vinha sendo reformulado pelos projetos urbanos.

Nos eventos seguintes, outros artistas demonstraram interesse em participar e o movimento se expandiu para toda a fábrica. Em 2014, as atividades do Rio Design aconteceram durante o mês de novembro e surgiu a proposta de realizar uma exposição com alguns artistas no corredor do segundo andar. Os participantes tiveram que entregar propostas de trabalho à equipe organizadora, que incluía um curador, nomeado nestes termos pelo jornal que organiza o Rio Design, mas que se recusou a aceitar o "posto"[53]. Em 2015, a organização do Rio Design passou a ser feita pelos próprios proprietários e funcionários da Bhering, que realizaram o lançamento da loja virtual Bhering Store[54], cujo site disponibiliza para venda objetos de pequenos formatos como almofadas, canecas, camisetas e bolsas. Nesses objetos estão estampados os antigos rótulos e logos da empresa, marcando uma tentativa de

[51]O conceito de cidade criativa será tratado no capítulo 4, mas destaca-se a relação que esta concepção tem com a economia criativa como base de seu desenvolvimento e busca "um modelo de organização urbana coerente com um paradigma socioeconômico em transição, do industrial para uma economia norteada pelo setor secundário" (REIS, 2012, p. 51)

[52] Durante alguns anos, um grupo de adeptos ao budismo montou uma gráfica para impressão de um livro que seria distribuído para diversos centros de estudo. Após sua saída o local foi dividido em cinco espaços de tamanhos diferentes e ocupado por artistas, fotógrafos, decoradores e designers. Durante o processo de reforma desse espaço, os artistas ficaram conhecidos na fábrica como "os budistas", pois os diversos prestadores de serviço como pedreiros e gesseiros, ao procurar pelos responsáveis, eram direcionados ao quarto andar – o andar dos budistas. Daí, o surgimento do evento Buda de Fora, que em três edições realizadas em 2013, levou um grande público à fábrica. Para conhecer mais sobre o grupo ver: http://apedros.wix.com/buda-de-fora.

[53]No ano de 2014 o artista René Machado assumiu a "coordenação" do evento tomando a dianteira nas negociações com o jornal e se auto intitulando "produtor de conteúdo" do evento. No final de 2016, o artista comunicou a sua saída da fábrica por email, sem entrar em detalhes sobre os motivos.

[54] http://www.bheringstore.com/ e https://www.facebook.com/bheringstore/?fref=ts são páginas de divulgação dos produtos e dos eventos atuais da fábrica.

valorização da história da empresa através de sua marca e fazendo um apelo à memória como material para a "arte". No mesmo evento, as máquinas antes usadas como suporte para alguns trabalhos artísticos e abandonadas aos abusos da poeira, foram expostas como "Museu do chocolate", mostrando também um interesse em valorizar a história do lugar. Essa passagem mostra o aprofundamento de um processo de institucionalização da fábrica como uma indústria da criação. O movimento que começou com os próprios locatários passou às mãos dos administradores.

Os donos, mesmo demonstrando interesse em colocar a fábrica à frente de um movimento pela economia ligada à arte e ao design, deixaram a maior parte dos custos da organização sob a responsabilidade dos locatários, que se desdobram para contornar todos os contratempos da precariedade do lugar, como a falta de segurança, elevador quebrado com frequência, problemas estruturais de infiltração entre outros. O trabalho realizado dentro da fábrica pelos locatários é uma produção sem um retorno consistente dos donos. As "contrapartidas" e os apoios parecem muitas vezes realizados como um favor e não como uma parceria. Nesses eventos a fábrica é apresentada como "Distrito Criativo", indicando sua participação no projeto da Cidade Criativa que o Rio encampou e no diálogo com o próprio Rio Design, ambos pregando o uso da criatividade como fonte de inovação e desenvolvimento econômico. Mais recentemente, ficou estabelecido um evento mensal – o Circuito Interno – no qual muitos ateliês e lojas ficam abertos durante o primeiro sábado de cada mês e tem o intuito de "educar as pessoas a frequentar o espaço", como comenta o artista Ilari Amaral. Percebe-se que isso ajudou a dar visibilidade do espaço e, consequentemente, melhorou as vendas, no entanto, mesmo com a decisão da direção em abrir a fábrica em horário comercial, inclusive aos sábados, os locatários continuam pagando uma taxa de "manutenção" por essa atividade[55].

A entrada do MUDA para o grupo de locatários também é uma marca dessa passagem na história do fábrica. Em 2014, ano desse ingresso, a Bhering já havia conquistado certa visibilidade através dos eventos e, principalmente, das brigas judiciais expostas nos jornais impressos e virtuais. Mesmo com breve tempo na Bhering, o MUDA dialogou com o espaço da fábrica e também com a produção artística interna. Se por um lado a presença do Coletivo parece reforçar a característica do projeto desse espaço industrial – baseado na Economia Criativa, já que o design é parte fundamental, por outro ele cria outros vínculos e relações com o espaço e a cidade, evidenciando as transformações que ambas vem sofrendo.

[55] Essa informação data de novembro de 2016 e como a fábrica segue em constante alteração isso pode ser alterado até o final da tese.

Figura 12 - Trabalho do Coletivo MUDA no salão das máquinas na Bhering

Fonte: http://coletivomuda.com.br/2014/11/28/muda-na-bhering-2014/

O MUDA, formado pelos arquitetos Diego Uribbe, Duke Capellão e Rodrigo Kalache, e pelos designers Bruna Vieira e João Tolentino, integrou por um ano (entre 2014 e 2015) o grupo de locatários da Bhering, ocupando o ateliê do grafiteiro Rodrigo Villas que deixou o seu "rastro" pela fábrica. Esse trabalho fez parte do programa da Semana do Rio Design em 2014: "Para o evento, fomos convidados a intervir em algum lugar da fábrica. E no meio das máquinas surgiu o MUDA, como um resquício da parede parcialmente demolida, uma memória", comenta um dos integrantes em seu site[56]. Mesmo destoando das máquinas empoeiradas e cinzentas, o mural do MUDA no salão das máquinas replica nas formas das suas peças as dezenas de vidros quadrados das janelas, inclusive os faltosos. Os buracos presentes nesta obra são propositais e no salão da Bhering, diferente de outras do coletivo, as peças não são aplicadas diretamente na parede e se apoiam em trilhos de alumínio que vão do chão ao teto. Nos trabalhos, como mostra o vídeo[57] que pode ser encontrado no site do grupo, a montagem é calculada peça por peça e milimetricamente medida em seus (des)encaixes e recortes. Nesta composição o único azulejo que realmente foi anexado à parede é um *QR*

[56] Outros comentários e fotos sobre o trabalho podem ser vistos em http://coletivomuda.com.br/2014/11/28/muda-na-bhering-2014/

[57] Para conferir o vídeo, acessar: https://www.youtube.com/watch?v=WqKC5cH0pvQ

code[58], que permite o acesso ao site do coletivo e foi colocado ao lado de uma antiga peça quebrada e remendada, evidenciando o desgaste do tempo.

Inicialmente, o grupo tinha a rua como campo de atuação, realizando suas montagens – *sites-specifics* - em lugares abandonados ou esquecidos. Os trabalhos estão espalhados pelas cidades do Rio, São Paulo, Florianópolis, Havana, Nova Iorque, Buenos Aires, Lisboa, Sintra, dentre outras e segundo o crítico de arte Scovino, eles não são criados para o embelezamento das cidades, mas para ativação desses espaços esquecidos e são "pensados para ocupar e refletir sobre as especificidades daquele lugar ao mesmo tempo em que fundam um novo território". Ainda segundo o crítico, além de os trabalhos trazerem aspectos do "desejo bauhaussiano dos artistas concretos", especialmente os murais de Antonio Maluf, em São Paulo, eles contribuem para o "desenvolvimento de uma linguagem construtiva, colaborando mesmo que infimamente para a transformação da identidade visual da cidade, ao integrar arquitetura, design e relacioná-las ao cotidiano". Também dialogam com dois artistas e designers brasileiros que atuaram em uma "simbiose perfeita na esfera da modernidade no país" – Athos Bulcão e Paulo Werneck:

> Duas referências para o MUDA, ambos contribuíram significativamente para a composição de uma nova identidade para o Brasil. Fragmentados, modulares, com influência direta do abstracionismo geométrico, avessos a qualquer representação de uma realidade figurativa (que predominava nas artes plásticas brasileiras naquele momento), as obras desses dois artistas impulsionaram uma das contribuições mais singulares sobre como o sujeito passa a olhar e entender o seu entorno. (SCOVINO, 2013, p.6)

Não é difícil encontrar os trabalhos do MUDA em viadutos, muros quebrados e em praças abandonadas na cidade do Rio. Alguns exemplos podem ser vistos no muro no final da rua Cosme Velho, pouco antes da subida ao viaduto que liga esta rua ao Túnel Rebouças; na saída deste mesmo túnel, em um dos pilares de sustentação visíveis pela passagem que se conecta ao Bairro Humaitá; na Ladeira do Castro em Santa Teresa, dentre outros. "Seus ritmos, cores e formas criam uma livre associação com o lugar em que os painéis ou composições são instalados", afirma Scovino. Assim atua o MUDA na rua, ressignificando os lugares, criando novos territórios a partir da ativação que os grandes mosaicos realizam, buscando fazer com que o esquecimento dialogue com a memória nesses espaços, tornando-os dignos de serem lembrados, visibilizando-os: "um olhar atento, crítico e afetuoso sobre as

[58] QR, sigla que significa *Quick Response* (resposta rápida), é um código de barras bidimensional de fácil decodificação que pode ser escaneado por um aparelho celular e convertido em texto, um endereço URI, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS. Mais sobre o *QR code* disponível em: http://www.tecmundo.com.br/imagem/1995-o-que-sao-os-qr-codes-.htm

mazelas e especificidades do seu entorno". Foi na rua tomada como tema, suporte e como objeto que o MUDA, assim como outros artistas, iniciou seu diálogo com uma perspectiva "pop-cinética" da arte, nas palavras de Scovino. Como afirma Certeau (1998, p. 202), "a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres" ou, no caso, materializados pelos mosaicos do coletivo. Scovino compara os "módulos virtuais de apreensão da imagem" dos trabalhos do coletivo à "vibração ótica dos ônibus" das obras do artista Raymundo Colares, ressaltando em ambos a criação de um "ritmo acelerado" nas pinturas. Além desse artista, os trabalhos de Raul Mourão e Marcos Chaves são citados no texto da exposição em que o crítico comenta que todos agem como um *flâneur* que observa a cidade sobre a qual atua. Dessa forma, o MUDA "observa, critica e transforma a cidade" não exercendo:

> um olhar passivo, mas de um agente transformador do meio, uma leitura poética do espaço público. Não há enfeite ou uma atitude espetaculosa sobre ou para a cidade, mas ações que nos mostram como a cidade está viva, em eterna mudança, sempre a renovar o seu estado e o olhar do sujeito para ela (SCOVINO, 2013, p. 6).

Errando entre espaço público – a rua – e o privado – a galeria - o MUDA realiza um diálogo entre eles levando "para o cubo branco o que estava faltando naquele lugar e pelo qual eles têm o maior apreço, isto é, a rua, a natureza e a cidade". Nas palavras de Scovino, "suas caixas, objetos e esculturas tornam o espectador da galeria em um pedestre, um andarilho", dialogando também com os artistas cinéticos ao trazer para suas obras todo o movimento da cidade. Na Lurix, o grupo criou obras com volume, exigindo a movimentação do espectador, assim como os passantes da rua: "a gente obriga a pessoa a se movimentar para ler o trabalho. Isso é próximo da dinâmica das ruas, em que as obras são vistas quase sempre de passagem, em movimento" explica Duke Capellão em uma reportagem para o Jornal O Globo[59]. É fato que o caminhar tanto na rua quanto na galeria pode ser condicionante dos corpos e que tais movimentos são distintos, mas a intenção da obra e do artista foi essa e está claro que para ver os lados dos trabalhos é preciso exercer um deslocamento no espaço. Esse formato também foi aplicado à composição na Bhering, além de ter nos vazados mais um elemento para essa movimentação.

Além de atuar no espaço público e nas galerias de arte, o MUDA também vende seus trabalhos para instituições privadas e residências particulares, decorando-as, atuando assim na

[59] A reportagem completa está disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/da-rua-para-galeria-arte-em-azulejo-9650807

fronteira das três áreas – o design, a arte e a arquitetura, mesclando-as[60]. Alguns sites de decoração informam que o trabalho dos artistas do coletivo "reconhecidos por seus grafites nas ruas do Rio de Janeiro [...] aos poucos está chegando ao consumidor final em forma de azulejos"[61]. Destaca-se nessa fala a forma como o "observador" transeunte tem contato com a obra no espaço urbano, ao sabor do acaso, torna-se um "consumidor" que desejando guardar a obra em seu mundo privado, pode levá-la para casa. A ocupação de lugares públicos visíveis e também degradados deu início à atuação nesse universo particular, para além das galerias. Na reportagem do Jornal O Globo citada acima, um dos integrantes explica melhor essa passagem:

> Nosso trabalho na rua começou a atrair um público, de arquitetos e pessoas mais antenadas que viam os painéis na rua e queriam levar para casa. Então, passamos a receber encomendas — lembra Rodrigo Kalache. — As pessoas ligavam e perguntavam quanto era o *metro quadrado* do azulejo! Começamos a nos questionar: vamos fazer isso? Vamos fazer lojas, mesas, paredes de casas? Vamos fazer produtos? (FURLANETO, 2013, grifo nosso)

Seguindo esse caminho o coletivo reviu suas ações e concluiu que não era uma loja, marca, nem um produto e questionando: "O que somos, enfim? Qual é o nosso formato? Os trabalhos são únicos, não replicáveis, certo? Então, são obras de arte, certo? Sim, então vamos lá!" (FURLANETO, 2013), justificando sua entrada em uma galeria de arte e atraindo a atenção dos compradores/consumidores. Obviamente, esta não é uma conclusão para se definir uma obra de arte – a produção de uma peça única. Tal argumento soa bastante frágil e contribui para a inserção do Coletivo no universo da Economia Criativa. Mesclando a arte, o design e a arquitetura, o MUDA busca meios de criar/definir seus trabalhos nos diversos espaços onde atua. Fazendo uma observação muito particular, parece que os trabalhos do coletivo ganham potência quando apresentados em grandes dimensões, seja nas paredes internas ou externas. Na rua, mesmo os pequenos trabalhos com tamanhos mais tímidos não se sente a perda de sua "força", do seu sentido, mas quando transportados para formatos de "telas", parecem não cumprir mais seu objetivo. A ação de evidenciar a degradação de um espaço (público ou privado) tem relação com o lugar onde se instala a obra. Em uma parede

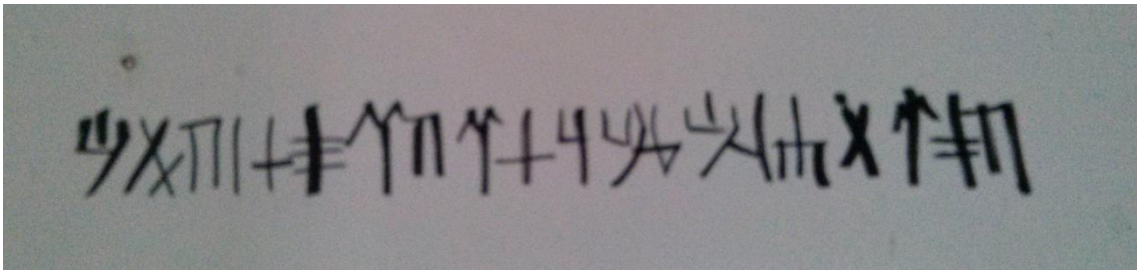
[60] Os trabalhos apresentam técnicas diferentes de pintura: as cores das peças são aplicadas com tinta especial, mais durável para trabalhos internos que exigem maior qualidade de execução, pois são vendidos, expostos em galerias, hall de aeroportos, paredes de residências privadas, enquanto nos trabalhos externos, intervenções urbanas sujeitas às intempéries, mesmo necessitando de mais resistência, são usados *sprays*, os mesmos utilizados por grafiteiros, mostrando a efemeridade desses trabalhos no urbano.

[61] Comentários da decoradora e designer Marisa Ota disponíveis em: http://delas.ig.com.br/casa/decoracao/do-grafite-a-arte-em-azulejo/c1597372354568.html

de galeria ou na sala de estar de uma cobertura o sentido torna-se outro. Além de encontrar na rua uma vitrine de divulgação para a produção, o vínculo que os "mosaicos" estabelecem com os lugares onde são instalados são fundamentais para manter sua força, seja ela crítica ou somente "decorativa".

No salão em que foi instalado o mural do MUDA, a artista Joana Cesar, que também teve uma passagem rápida pela fábrica[62], deixou registrado seus grafismos indecifráveis. Os trabalhos estão conectados por uma prática de atuação no espaço estabelecendo uma forte interação. Ambos atuam nas ruas, nas galerias e trazem nas obras um vínculo entre memória e esquecimento, apagamentos, ocultamentos e evidenciações. Mesmo tendo sido decodificado por um jovem matemático, que prometeu guardar segredo sobre os assuntos descritos, as escrituras de Joana são ilegíveis para a maior parte das pessoas.

Figura 13 - grafismo da artista Joana César na parede externa da Galeria TAL, Bhering.



Fonte: foto da autora.

O trabalho de Joana Cesar, na foto acima, ocupa muros e outros espaços na cidade e seus textos feitos em um código criado em sua adolescência, falam de suas histórias, aventuras, desejos e experiências. São letras alongadas e geométricas que ganharam essa forma ao longo dos anos, com a experiência no manuseio e os objetos que ela utiliza para pintar. Chamada de "nova Gentileza", ela não quer ser entendida[63]. O título da reportagem "*ogritomudonomuro*", de Bernardo Esteves, já demonstra isso. Em sua fala também é possível perceber que junto da intenção de não ser decifrada existe o desejo de instigar o observador nessa busca pelo oculto.

[62] A artista dividiu o espaço com Gabriela Maciel, dona da Galeria TAL, por aproximadamente dois anos, deixando a fábrica em janeiro de 2016.

[63] Vale ressaltar que o poeta Gentileza, artista de rua conhecido por seus textos "Gentileza gera Gentileza" também escreveu suas mensagens na perimetral e teve parte de sua obra apagada pelo governo em outra época. O trabalho foi resgatado posteriormente e agora parte dele é novamente destruída pela demolição.

> — Ofereço uma casca. Você pode imaginar que tem algum conteúdo, mas o acesso não é simples. Quem quiser, vai ter que trabalhar para entender o que há atrás daquilo. Todos somos assim, uma casca. Será que o outro tem interesse em se aprofundar? — questiona. (ESTEVES, 2012)

Segundo a artista, ela simplesmente não quer compartilhar seus segredos de forma explícita, porque eles falam de coisas íntimas, particulares, erotismo, inseguranças, maluquices e perdas. Desta forma, ela afirma que a cidade é seu grande divã, onde expõe de forma escondida dúvidas e questionamentos pessoais. Mas seu desejo de se colocar no mundo parece ser mais forte e isso a leva para as ruas, propondo ao observador um universo a ser decifrado. "Um traço acentuado de sua obra é a obsessão com o ocultamento" (ESTEVES, 2012). Tanto em seu trabalho nas ruas em que o escondido está no indecifrável quanto na galeria no qual ela cobre diversas vezes as paredes, telas e suportes, apagando o que anteriormente havia sido feito, o ocultamento está presente. "Descobri que tinha mais tesão em cobrir do que em pintar", comenta Joana. Se seus escritos, como ela afirma na reportagem para a Revista Piauí[64], são feitos em códigos indiscerníveis, é no efeito estético que ele ganha força ao ocupar esse espaço público. Destaca-se aqui um de seus *graffitis*, feito sobre o viaduto da Perimetral no Rio de Janeiro às vésperas de sua demolição e que se relaciona com a Bhering, já que ambos fazem parte da região portuária e suas histórias são conectadas em meio às alterações da cidade.

Figura 14 - Viaduto da Perimetral em fase de demolição.

Fonte: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-de-criptografia

[64] Para saber mais sobre o trabalho da artista conferir: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-de-criptografia/. ESTEVES, Bernardo. *Gritomudonomuro*. In: Revista Piaui, Ed. 65, 2012.

O viaduto da perimetral foi conhecido também como Elevado da Perimetral e fazia a ligação entre o bairro do Caju até a Praça XV, na região central do Rio, sendo dessa forma, uma importante via de acesso à Avenida Brasil e também à ponte Rio Niterói, além da conexão que fazia com o Aeroporto Santos Dumont. A obra foi iniciada nos anos de 1950 na gestão de Negrão de Lima, prefeito da época e futuro governador na década seguinte. Dividida em várias etapas – primeiro trecho até a Candelária, segundo até a Praça Mauá e a última fase estabelecia a ligação com a Ponte Rio Niterói – a construção foi finalizada na década de 1970. O viaduto cortava importantes bairros da região como São Cristóvão, Santo Cristo, Gamboa e Saúde e por ela circulavam mais de 40 mil veículos diariamente. O objetivo da sua construção foi facilitar o trânsito que vinha aumentando nessa época, estimulando também a indústria automobilística, entretanto sua presença alterou a vista da região, levando à destruição diversas ruas e prédios históricos do centro, algo que acontecia desde a demolição do Morro do Castelo. Sua construção também provocou a demolição do Mercado Municipal, prédio histórico da cidade e que estava no auge do seu funcionamento e tudo isso em favor do progresso e desenvolvimento do Rio de Janeiro. A criação foi justificada em função de uma melhoria no trânsito da cidade e hoje, após 40 anos, usando o mesmo discurso, efetuou-se sua demolição. Em ambas as épocas, as decisões geraram polêmicas entre os cariocas. Analisando as fotos do jornal JB[65] e os vídeos institucionais[66] produzidos pelo governo atual, percebe-se que as estratégias de apresentação das imagens são as mesmas para a construção do discurso e buscam influenciar as opiniões que se dividem segundo os interesses. Elas se confundem e apenas com certa atenção, pode-se observar que em uma delas os carros antigos denunciam o passado.

[65] As imagens foram colocadas em preto e branco para acentuar a similaridade, pois as atuais eram coloridas.

[66] No vídeo de apresentação do projeto Porto Maravilha as imagens na parte de baixo da tela mostram o porto novo sendo criado mostrando todas as maravilhas tecnológicas, com pessoas e árvores brotando do chão e, ao mesmo tempo, na parte superior diversas estruturas como o viaduto se desmancham magicamente. Esse vídeo está disponível na web e foi apresentado na exposição de Yuri Firmeza, citado no capítulo anterior.

Figuras 15 e 16 - Viaduto da Perimetral na construção e na demolição, respectivamente.

Fonte: http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2013/10/19/confira-imagens-na-construcao-da-perimetral/ e http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2013/11/04/fim-da-perimetral-provocou-um-verdadeiro-caos-no-trafego-do-rio/

De um lado, o esqueleto de um "monumento" erigido por causa do progresso mostra toda sua grandeza e do outro ele é apresentado em sua fragilidade, como algo que pode ser desmontado em função do mesmo progresso. Os referenciais de escala – carros e pessoas – aparecem fazendo fundo às vigas de sustentação desse gigante destroçado que antes representava a grandeza. A fotografia, auxiliando a construção de discursos, exerce seu poder de convencimento e constrói uma realidade manipulada segundo interesses políticos.

Para além da grandiosa destruição, Joana instigou o olhar dos passantes com seus curiosos textos ao marcar o viaduto com suas letras indecifráveis. Sua obra ressaltou o ocultamento das diversas histórias dessa região que conviveu com o esquecimento e hoje vive diariamente sob os holofotes da mídia, sendo lembrada e cada dia mais experimentada pelos "filhos da zona sul"[67]que agora podem, inclusive, frequentar a antiga região "degradada" e transformada em "Boulevard Olímpico". A explosão da perimetral realizou um apagamento duplo: as memórias da região e a obra de Joana, mas alguns registros sobreviveram para ser recontadas. Um deles foi feito pelo dono da Bhering, Ruy Barreto.

[67] Tal expressão foi usada por um dos participantes do evento Rio Cidade Criativa, realizado no Museu de Arte do Rio/MAR em 2015, que lançou oficialmente o Rio como cidade criativa, da qual o porto participa como Distrito Criativo, espaço onde a Bhering está inserida. De fato hoje é possível perceber que outros públicos frequentam a região portuária, algo que não acontecia há alguns anos.

Figuras 17 e 18 - Projeção das fotos de Ruy Barreto e Pombal (2016).

Fonte: fotos da autora.

Em 2015, realizando seu antigo sonho de se tornar artista, Sr. Ruy aproveitou a ocasião para apresentar uma exposição de fotografias da demolição da perimetral. Um registro mais documental que artístico. A projeção das imagens fez parte da programação do Rio Design e o fotógrafo Jorge Vasconcelos, dono da ICON Fotogaleria, localizada também no quarto andar, realizou a montagem e a curadoria[68]. Juntamente com inúmeras atrações, o dono da Bhering apresentou suas fotos, algumas feitas com um *drone* e, segundo contou o fotógrafo, a ideia foi "criar uma ambientação da Fábrica", o que levaria o espectador a caminhar pelos corredores dela. "Isto de certa forma despertaria no espectador o interesse em fazer este percurso deslocando-se pelos ambientes da Fábrica. Assim foi como imaginei e assim aconteceu", comentou Jorge.

As fotos foram projetas em uma parede do quinto andar em frente à fábrica e *showroom* da loja Tarsila. A montagem foi feita como se as fotos tivessem sido apresentadas em um grande painel entre as colunas do "pombal" – um espaço envidraçado no quinto andar da fábrica que serviu por diversas vezes como locação para ensaios fotográficos, clipes musicais, cenários de filmes e local para reuniões, como ilustrado acima. O pombal emoldura as imagens das reformas e da destruição da perimetral. A montagem acaba criando uma sobreposição de imagens e histórias: da cidade em fase de (re)organização sobre a fábrica, também no mesmo processo. Além disso, a decisão do empresário em mostrar fotos da sua

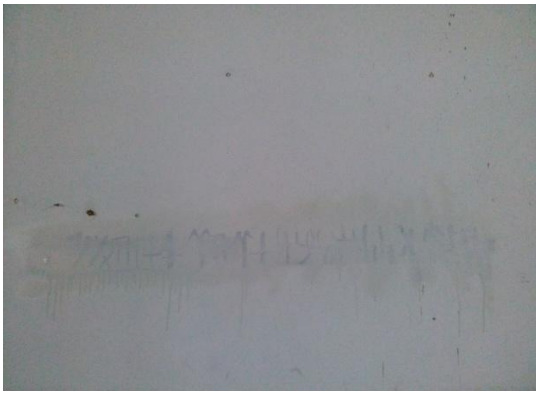
[68] Os créditos do trabalho, informados pelo próprio fotógrafo por email são: Projeção Fotográfica (A Perimetral e a Fábrica Bhering); Criação e concepção: Jorge Vasconcellos; Curadoria; Jorge Vasconcellos; Montagem: Jorge Vasconcellos; Roteiro: Jorge Vasconcellos; Fotos: Ruy Barreto e Jorge Vasconcellos; Duração: aproximadamente 8 minutos. As fotos dos ambientes da fábrica são de autoria de Jorge Vasconcelos e as fotos da cidade, de autoria de Ruy Barreto.

autoria acaba por misturar discursos de possível gestor, incentivador e artista da fábrica – uma mescla um tanto quanto indefinida. Unidas no trabalho de Jorge Vasconcelos e Ruy Barreto, Bhering e Perimetral, em suas relações com o urbano, destacam-se de maneiras distintas: uma por ser eleita para permanecer e a outra para acabar, ambas marcadas por trabalhos artísticos envoltos na memória e no esquecimento e usadas como "monumentos" destinados a servir aos interesses de um projeto de cidade.

Diferente do "cubo branco" da galeria, a Bhering não é um espaço asséptico, porém não menos comercial que ela. Além disso, a galeria carrega em si as relações simbólicas de sua estrutura. Dessa forma, ao instalar seu mosaico no salão das máquinas, o MUDA na dualidade de sua presença, ilumina não somente esse museu de grandes máquinas de ferro corroído e seu passado distante, mas a própria fábrica e o estado de quase abandono por longos anos, assumindo a sua nova condição de empreendimento associado aos interesses políticos e econômicos atuais, vinculados ao projeto de cidade. Projeto que também faz suas escolhas a respeito do que deve permanecer e do que deve ser ocultado ou apagado. Temas que dialogam com a abordagem dos trabalhos dos artistas do MUDA e de Joana César – os ocultamentos/esquecimentos.

Em 2016 a pintura de Joana Cesar foi apagada, coberta com uma tinta que ainda deixa à vista as inscrições da artista e o trabalho do Coletivo foi retirado do salão das máquinas. Aquele resto de parede-memória perdeu aquilo que a evidenciava, tornando-se novamente parte das ruínas da indústria com exceção de um pequeno detalhe que permaneceu – o *QR Code*.

Figuras 19 e 20 - Pintura apagada da artista Joana Cesar e *QR Code* do trabalho do MUDA



Fonte: A autora

Os integrantes do coletivo afirmam que não foram os responsáveis pela retirada da obra e ao que parece, esta foi uma ordem vinda dos donos. O motivo, pelo desencadear da história, pode ter sido o desejo do Sr. Ruy em ver as antigas máquinas funcionando em um dos eventos realizados em 2016, na tentativa de copiar a *Red October*, uma antiga fábrica de Moscou que mantém uma pequena produção de chocolates e a vende em uma loja instalada em seu terreno[69]. Talvez a nostalgia dos velhos tempos do aroma de chocolate tenha levado os funcionários, a pedido do dono a passarem horas consertando a fiação, escovando e pintando as velhas máquinas sem conseguir revivê-las. Tal atitude não deixa de ser um estimulo a visitação ao novo "museu" e com isso aumentar o público frequentador e consumidor da Bhering. A criação do "museu do chocolate" é uma estratégia que não fica clara na entrevista dada ao jornal, tampouco nas conversas que tive com o Sr. Ruy Barreto. Não foi esclarecido ou informado até o momento se há de fato um projeto e uma busca de financiamento para tal criação e se a instalação das placas explicativas foi só um "prenúncio" de algo que está por vir ou se simplesmente se resume a informações sobre um maquinário antigo com o glamouroso nome de "museu". Seria demasiado vago fazer especulações sobre o projeto, mas se a última opção for a verdadeira, é confirmada novamente a maneira equivocada de tratar a cultura/patrimônio industrial na forma de um museu que acabaria sendo somente um receptáculo de objetos industriais com meros textos informativos.

A retirada do trabalho do MUDA, no entanto, não apaga por completo a memória da obra antes instalada, pois o fato de haver sobrado um vestígio de sua existência – o *QR Code*, que direcionará virtualmente os visitantes à obra, provocará outras leituras a respeito do espaço, podendo até mesmo causar certa confusão no visitante que, curioso por ver as informações sobre tal museu, se deparará com trabalhos de arte e design de um grupo que tampouco permanece na fábrica. Velado sob o grandioso título "Museu do chocolate" que instiga a curiosidade pelas máquinas e pelo produto – o chocolate, o trabalho do MUDA e seus vestígios acabam por ativar outras memórias ao serem colocados em meio ao salão: das balas à infância, passando pelo aroma e sabor dos produtos, pela história da indústria na cidade até chegar à estrutura humana que habitava esse espaço no cotidiano – os trabalhadores e trabalhadoras, a alma desse lugar foi algo aparentemente esquecido nesse esboço de museu.

[69] Na entrevista para o Jornal O Globo, em outubro de 2014, o Senhor Ruy Barreto comenta sobre o seu desejo de transformar a Bhering em um centro cultural nos moldes da antiga fábrica *Red October* e diz que pretendia enviar o filho mais novo para investigar o funcionamento desta. Junto à escola *Strelka Institut*, uma das instituições presentes na fábrica, outras empresas como bares, espaço de yoga, centro de fotografia com galeria, lojas de doces e outros produtos, *Night Clubs* e outros compõe um terreno privado nessa "ilha capitalista", expressão vista em algumas páginas de visitantes e turistas que faziam críticas ao modo de funcionamento do espaço. Para mais informações sobre a escola conferir: http://www.strelka.com/en/home

2.3 **As desAparecidas e Janela**

O ano foi 2014. O evento é o Rio Design. Mais uma vez a fábrica estava envolta no universo do design, da moda e das vendas. Corredores foram tomados por pessoas ávidas em encontrar a melhor peça pelo menor preço, com qualidade de "obra de arte", com a assinatura dos "artistas da Bhering" – praticamente uma marca registrada. Os eventos realizados sob a organização do Jornal O Globo passaram a tomar maiores proporções e as feições da fábrica foram se alterando. O salão das máquinas sempre chamou a atenção de todos e mesmo não tendo mais a produção de chocolates, ainda parece ser a alma deste edifício. Esse maquinário atraiu diversos olhares: dos grafiteiros participantes do Buda de Fora que utilizaram as máquinas como suporte para sua arte e como forma de atrair as pessoas para o salão; da artista Maria Eugênia que também o utilizou como suporte para algumas esculturas de metal que ficaram expostas por um tempo; dos donos da fábrica e seu desejo que criar neste local o "Museu do Chocolate" e também da artista Sandra Macedo, mas para esta última, outra história pareceu ser mais importante que as próprias máquinas.

Durante o Rio Design, junto ao amontoado de equipamentos antigos no fundo do salão, um pano preto ocultava algo e provocava uma movimentação no corredor que nem sempre é visitado, já que se encontra depois do grande maquinário e está praticamente escondido, apesar de existirem muitos ateliês. Entre as antigas colunas de ferro pintadas de branco, descascadas e corroídas pela ferrugem, Sandra Macedo montou seu trabalho – uma instalação. Criada especialmente para esse local – o salão das máquinas - ao invés de mostrar a "grandiosidade" desse maquinário, via-se frágeis silhuetas femininas bailando sob uma luz fraca em meio à quase completa escuridão. *As desAparecidas*[70] é o nome da obra de Sandra que sem fugir da temática de suas investigações, tem interesse em tratar da "questão da impossibilidade, do sentimento de impotência, sobretudo no universo feminino". Há tempos trabalhando com silhuetas de mulheres em pequenos formatos, feitas de recortes de papel, a artista passou a investigar histórias de perdas, esquecimentos, morte, a impotência diante da morte de um filho e do silenciamento dessas mães. Na entrevista concedida, a artista fala sobre sua busca por essas "pequenas" histórias de mães da favela que perderam seus filhos

[70] O vídeo do trabalho pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=8aqlCu8q5Y0

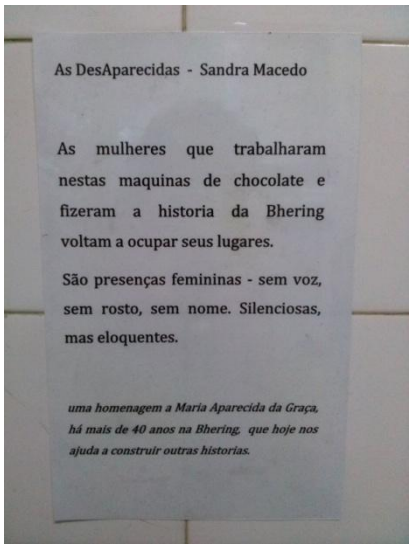
com balas “perdidas” em meio a tiroteios e o seu desejo em levar esses relatos, através de seus trabalhos, a outros espaços de maior visibilidade. Desejo de fazer ouvir a voz e o choro dessas mulheres que muitas vezes, não conseguem algo, além de lamentar suas perdas e conformar-se. E conta:

> Em 2011 eu peguei uma foto no jornal que eu tenho guardada, claro. Que é uma mulher correndo pra ver o filho que foi assassinado ali, a meia quadra e é uma expressão que parece “o grito” do Munch. É uma coisa. E perpendicular a ela está a polícia apontando pra ela e pra todas as pessoas que estavam ali. Então, é assim, uma cena dantesca. Pra mim aquilo sintetizava muita coisa da impotência. (MACEDO, 2015)

A arte, associada a essa luta por espaços de visibilidade, através do seu trabalho poderia lançar luz nessa grande escuridão que assombra algumas mães nas favelas do Rio de Janeiro. A relação dessas reflexões com o trabalho apresentado na Bhering vem do universo feminino, da relação com o “desaparecimento” e do aumento das proporções que as silhuetas foram ganhando. Segundo a artista, ainda é um processo em gestação, mas a possibilidade de executar *As desAparecidas*, algo que surgiu “por acaso” em seus pensamentos, ampliou sua percepção de atuação e ocupação de espaços de visibilidade. Além de ter sido um trabalho que causou grande satisfação em sua feitura e de haver conseguido uma boa repercussão, a obra permitiu a artista mostrar as conexões entre o tema da obra e sua reflexão mais ampla: “tá falando do que eu to querendo falar e que eu não consegui ainda em outros espaços em outras coisas”, comentou Sandra. Segundo a artista, os espaços de visibilidade e escuta das mães pobres e moradoras da favela são diferentes daqueles ocupados pelas mães de classe mais favorecida que também perderam seus filhos.

Impresso em um papel e colado na parede de azulejos brancos, ao lado do pano preto que faz o limite entre a instalação e o corredor, o texto descritivo da exposição diz:

Figura 21 - Texto da obra *As desAparecidas*, de Sandra Macedo.



Fonte: Foto da autora. (As mulheres que trabalharam nestas maquinas de chocolate e fizeram a historia da Bhering voltam a ocupar seus lugares. São presenças femininas – sem voz, sem rosto, sem nome. Silenciosas, mas eloquentes. *Uma homenagem a Maria Aparecida da Graça há mais de 40 anos na Bhering, que hoje nos ajuda a construir outras histórias*).

A instalação *As desAparecidas* não propõe uma discussão sobre a morte de crianças, mas sobre o esquecimento de mulheres, do "desaparecimento" de dezenas trabalhadoras no apagar das luzes de uma indústria fechada por abalos econômicos, mas também dessa "nova história" que vem se construindo nesse mesmo local. O nome do trabalho, algo que surgiu de forma lúdica como uma brincadeira de seu companheiro, é uma homenagem a uma "sobrevivente" desses anos gloriosos – a Dona Aparecida, senhora de cabelos brancos, olhos azuis, sorriso aberto e abraço apertado. Sempre à disposição de todos para resolver todas as pendências dos locatários na fábrica, D. Aparecida é uma antiga e leal funcionária que trabalha na Bhering desde os anos 70[71]. Sandra comenta que quando se fala da Bhering as pessoas se impressionam "com o espaço, com as máquinas, o tamanho das máquinas, e as mulheres que trabalharam aqui ninguém nunca fala. Não se fala na mão de obra, nas pessoas que construíram essa coisa". Pensando na construção do seu trabalho, a artista queria algo que se movesse porque desejava que as sombras tivessem uma "impressão um pouco

[71] Solicitei diversas vezes uma entrevista com a D. Aparecida e, de maneira sempre gentil, ela me dizia que sim, mas sem confirmar oficialmente um encontro. Vejo tal rejeição, além de muita timidez, como certa fidelidade aos donos, que ela tem em alta conta. Talvez o receio de contar algo indevido ou que desagradasse à família proprietária a impediu de me conceder a entrevista, o que considero uma grande perda. No evento da designer Bel Lobo, que também possuía um espaço locado na fábrica, D. Aparecida aparece em um breve registro audiovisual, mas logo escapa dos holofotes da mídia e retorna à sua mesa de trabalho.

fantasmagórica", que causassem certo medo, pois mesmo sendo grandes, pretas e postas em um lugar escuro, a postura dessas figuras era "um pouco... não chega a ser subserviente, mas um pouco caída, digamos". Ao chamar Dona Aparecida para comentar sobre o trabalho e perguntar se eram somente mulheres que ali trabalhavam, teve a confirmação: "era sim. Só mulheres". Ao mostrar a ela o início do processo – as pequenas silhuetas em movimento – Sandra percebeu que Dona Aparecida se emocionou e que algo havia tocado a antiga funcionária, que quis chamar o Senhor Ruy Barreto imediatamente, sendo impedida pela artista: "não chama, que não tem nada que ver". Se tocasse apenas a homenageada, Sandra já se sentiria feliz – comenta – e assim, decidiu expor o trabalho.

Assim como as obras apresentadas anteriormente - *1m2* de Maíra das Neves e o mosaico do Coletivo MUDA - esta instalação foi pensada para ocupar esse espaço – mais um *site specific*. Em outro local – uma galeria, como ocorreu na exposição do Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF)[72], por exemplo – as silhuetas maiores causam impacto pelas dimensões, já que o conjunto da obra possui outras muito pequenas em frascos de vidro, algumas feitas em fios de lã esgarçados e colados em papéis, desenhos feitos com cabides desmontados e outros. Todos de alguma maneira apontam para uma fragilidade seja na forma, no material ou no tema abordado. Na galeria do CCJF, a temática retomou seu tema original – as mulheres em condições de vulnerabilidade diante das mortes de seus filhos. As posturas arqueadas são comuns em todo o conjunto, mas o elo com as trabalhadoras só parece possível no espaço da fábrica – o que corrobora para a investigação da artista sobre o "espaço de visibilidade", onde as obras são apresentadas. Tal visibilidade diz respeito ao espaço de exposição que pode ter relação com o tema ou com a maneira como a obra aborda uma temática e a torna visível aos olhos do espectador. Em uma galeria, *As desAparecidas* provavelmente não provocaria o mesmo impacto no observador e talvez necessitasse da presença das máquinas para causar o efeito e a leitura desejados, mas no espaço da fábrica a relação é quase imediata e remete o observador há outros tempos, sem deixar de tocar no

[72] A exposição da artista Sandra Macedo, em parceria com Lúcio Volpini, também locatário da Bhering, aconteceu entre os meses de agosto e setembro de 2016 e foi intitulada *Frágil existência*. A curadoria é de Érika Tulip que apresenta a exposição com o seguinte texto: "A cidade é um objeto caro aos arquitetos, e ao arquiteto-artista Lucio Volpini interessa a dinâmica dos indivíduos nas grandes cidades, que também lhe serve de inspiração. Sua obra, nos últimos seis anos, está comprometida em essência com a observação contumaz que o artista faz da presença e da movimentação de diferentes agentes sociais pelos espaços comuns. As experiências de Sandra Macedo como antropóloga junto ao movimento feminista constituem o grande depósito que nutre sua produção artística. Mais que a histórica desvalorização da mulher, interessa à artista o esforço de reação empreendido pelas mulheres nas diversas situações de confinamento emocional e restrição social, como na dor vivenciada pelas mães de jovens assassinados nas comunidades. A reunião de suas produções encontra sentido no olhar crítico com o qual os artistas se debruçam sobre circunstâncias em que a dignidade humana foi de algum modo sequestrada, deixando exposta uma certa fragilidade que é inerente à existência". Disponível em: http://www10.trf2.jus.br/ccjf/event/fragil-existencia/?rd=20160811

assunto que remete às diversas fábricas desativadas mundo afora e seus trabalhadores esquecidos. A obra não deixa espaço para a dúvida no que diz respeito às personagens retratadas e essa não é a intenção da artista que busca evidenciar tal existência. No entanto, a identificação dessas trabalhadoras não é possível – são anônimas, uniformes mesmo sendo "eloquentes".

Ao cruzar o tecido preto, o visitante se depara com um ambiente escuro no qual existe uma grande máquina de fabricação de chocolates – a Concha[73]. Nesse espaço, algumas figuras de mulheres em tamanho natural, feitas de papelão preto e de ombros arqueados estão espalhadas e imóveis e apesar de sua aparência, as silhuetas parecem tão frágeis quanto o material que as constitui. Outras de menores dimensões estão instaladas em um pequeno motor de microondas antigo. Peça de um aparelho em desuso e desmontado, assim como as máquinas de chocolate, quando posto em funcionamento e sob uma luz fraca, produz sombras que criam uma dança lenta pelas paredes desse diminuto recanto.

Figura 22 - *As desAparecidas* – obra da artista Sandra Macedo

Fonte: foto da autora

As sombras projetadas tomam dimensões maiores diante da débil luz e a presença de uma antiga forma usada na confecção de ovos de chocolate reforça a lembrança de que essas

[73] Máquina que desenvolve o "processo que consiste em aerar e homogeneizar o chocolate refinado, através de constante agitação por horas ou dias de produção, de maneira a desenvolver um chocolate de sabor intenso e textura mais uniforme". Informa a placa instalada em 2015 quando da "inauguração" do projeto do "Museu do chocolate".

são as antigas trabalhadoras da fábrica. Ao girarem, as sombras sofrem distorções e as projeções disformes ampliam a ideia do aparente cansaço indicado nos ombros arqueados desses corpos submetidos ao peso do trabalho mecanizado. Esse lento bailado vai trazendo à memória lembranças de um passado que poucas pessoas conheceram de perto, afinal, os moradores vizinhos ao bairro do Santo Cristo não frequentavam a fábrica, pois o ambiente se mantinha muito fechado aos curiosos. Além disso, a rotina de uma fábrica não parece ser muito interessante, a não ser pelo fato de que esta produzia chocolate que exalava um cheiro que inundava as ruas do entorno, como comentam os antigos moradores. Entretanto, no ano de 1988 um fotógrafo foi contratado para registrar imagens desse processo. Cícero Rodrigues conta em sua página no *facebook*, no álbum intitulado "Do Baú III", que foi "contratado pela fábrica de chocolates para fazer algumas imagens da linha de produção e de seus funcionários". E confirma que "nesta época a empresa já não vivia seus melhores dias, mas a produção ainda era bem grande. As imagens mostram um pouco do cotidiano desses funcionários, em sua maioria, mulheres". Com uma larga biografia e experiência ampliada no registro de ambientes industriais/empresariais, como se pode ver no site, Cícero nessa época buscava imprimir em suas fotos a presença do trabalhador, para além da imponência das grandes máquinas cheias de botões[74].

Figuras 23 e 24 – Operárias da Fábrica Bhering.

Fonte: https://www.facebook.com/cicerorodrigues. Fotos de Cícero Rodrigues registrando o processo de embalagem do chocolate em pó em 1988 e funcionária posando para foto, respectivamente

[74] Para conferir outros trabalhos mais recentes do fotógrafo, acessar o site: http://www.cicerorodrigues.com.br/index.php

Assim como no trabalho de Sandra Macedo, na primeira imagem mal se vê os rostos dessas mulheres e a forma estática da foto não permite ter a noção desse movimentado cotidiano. No entanto, em outras fotos de Cícero é possível ver o rosto das trabalhadoras, sorrisos e fazendo poses. Não há anonimato. Elas têm cara, cor, presença e identidade. A impossibilidade de identificação das pessoas na instalação *As desAparecidas* é compensada pelo movimento que as silhuetas ganham. A presença advém da dança que elas realiza no escuro. As identidades das trabalhadoras não surgem na obra de Sandra Macedo, as aparências arqueadas mostram o peso desse esquecimento e o anonimato que se imprimiu ao longo dos anos. Mesmo mantendo-se na obscuridade, estas foram presenças recuperadas através da obra e ainda seguem representadas pela figura da Dona Aparecida, uma marca viva e movente de um passado laboral esquecido.

A obra de Sandra Macedo na simplicidade da confecção, usando inclusive materiais descartados, nos remete ao trabalho de Willian Kentridge e seu teatro de sombras. Diante de contextos e situações históricas muito distintas, ambos propõem a reconstrução de memórias e o inevitável vínculo com o esquecimento. Como afirma Andreas Huyssen em seu livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, o texto que discute as obras dos artistas Kentridge e Malani – *O teatro de sombras como veículo da memória em William Kentridge e Nalini Malani*, "o teatro de sombras transfigura-se num meio de memória e intervenção política [...] não para representar passados traumáticos, mas para criar um lampejo de reconhecimento no Agora" (HUYSSEN, 2014, p. 59). Farei referência apenas a Kentridge na obra de 1999, "*Shadow Procession*[75]" que, discutindo as questões da "transição, a lentíssima e incompleta transição do *apartheid* para o pós- *apartheid* e a democracia" em seu país, a África do Sul e apresenta uma sequência de figuras negras em uma lenta procissão, de caminhada indefinida e que não demonstra ao certo seu propósito: "o luto, a súplica, a fuga ou o protesto". Seguida da imagem de um senhor de escravos e colonizador que gargalha e balança sua corpulenta estrutura de mãos gigantes, a procissão retorna, dessa vez mais caótica e composta por objetos antropomorfizados tornando "a melancólica procissão anterior" em uma "*Dança macabra* surreal e caótica", como afirma Huyssen, fazendo referência ao filme de terror de 1964, do diretor Antonio Margheriti. Segundo Huyssen, "a própria forma do teatro de sombras encena não apenas o conteúdo, mas as estruturas mesmas da memória, da evasão e do esquecimento", sendo a "teatralidade

[75] "Procissão de sombras". Esta obra foi exposta no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, em 2013 e fazia parte da exposição "Fortuna", com curadoria de Lilian Tone.

espetacular" ligada "a uma rigorosa exploração formal do que significaria a visão afetiva na prática artística contemporânea". Este comentário diz respeito ao uso de técnicas "obsoletas" do tratamento técnico (animação quadro a quadro, por exemplo), unido às tradições locais e à mescla de meios de expressão ou como afirma Huyssen, a "amplitude de sua *práxis*" juntando instalação, *performance*, vídeo, filmes, pintura, dentre outras. O uso das sombras para o artista tem um "valor pedagógico e epistemológico", porque "estimulam a imaginação visual ao preencher as lacunas daquilo que não é ou mal é visível, processo que pode levar à insegurança e à uma ambiguidade produtiva", fazendo assim uma inversão do mito da caverna de Platão, como coloca Huyssen (2014, p. 62). "As sombras promovem uma reflexão sensorial, ou seja, estética, sobre as práticas da visão e a dialética inescapável da luz e das trevas". Não há luz sem escuridão como não há memória sem esquecimento. Assim, não se sabe ao certo para onde vão essas sombras que seguem uma caminhada sem uma meta, dissolvendo-se no final. "Kentridge quer engajar o espectador no processo de ver e entender – um treinamento na incerteza e na ambiguidade, que leva à dúvida na transparência do ver e do visto", o que não representa uma ambiguidade na postura política do artista. Andreas Huyssen afirma que na obra de Kentridge:

> Aciona-se um processo de memória como reconhecimento, que resiste às comuníssimas evasões e esquecimentos. Opõe-se também ao *marketing* do passado pelos meios de comunicação de massa, que não raro resulta, ele próprio, em amnésia. É nesse registro político que a incerteza da visão, firmemente ligada ao presente, encontra a incerteza da memória, que sempre corre o risco de resvalar para a fuga, o recalcamento e o esquecimento (HUYSSEN, 2014, p. 66).

Por fim, Huyssen afirma que a Procissão de Kentridge é uma obra sobre o *apartheid*, mas "trata-se de um realismo do reconhecimento, não da semelhança". Como William Kentridge, Sandra Macedo trata do tema através de um teatro ou um balé de sombras, levando o espectador a um (re)conhecimento daquele universo antes fechado, em uma vagarosa caminhada que entretanto não é linear. A circularidade da dança em *As desAparecidas* é significativa para pensar sobre essa rotina de trabalho, um cotidiano de horas marcadas em um relógio de ponto, uma cadência controlada do tempo e dos corpos no trabalho mecanizado e de esteiras que giram constantemente provocando o movimento do maquinário. Dia após dia, a labuta em uma indústria também é marcada pelos ruídos e giros permanentes das máquinas, reconhecida na obra através do motor do microondas. Assim como na obra de Kentridge, Sandra não realiza uma propaganda do passado e não usa a imagem do antigo trabalhador como uma espetacularização do trabalho. Ao contrário, faz lembrar a rotina pesada dos trabalhadores das indústrias, não somente a da Bhering, mas de todas as outras. A obra

também restitui a presença por meio do movimento dos corpos lentos e arqueados, reforçando a possível identificação dessas mulheres, que têm nome, apesar de seu "desaparecimento". Além disso, reforça a busca da artista por espaços de visibilidade onde possa tratar do seu tema principal – a impossibilidade, a impotência. Neste caso, não quero afirmar que o trabalhador seja impotente, ao contrário. É justamente a sua potência que deveria ser recuperada através da arte. Entretanto no projeto atual da Bhering como espaço de arte e cultura, não houve até agora um lugar de fala e reconhecimento para esses trabalhadores.

No início de novembro de 2016, quando perguntado sobre o livro em processo ou sobre os registros dos funcionários da fábrica,, o Senhor Ruy Barreto me informou que o primeiro está "quase saindo" e que os arquivos da fábrica tinham sido levados pela Fundação Getúlio Vargas/FGV havia pouco tempo[76] para a realização de uma pesquisa sobre o passado industrial do Rio de Janeiro. Em agosto desse mesmo ano, registrei em um dos corredores da fábrica uma imensidão de caixas de papelão amontoadas e, com uma breve olhada naquelas que estavam abertas – já que não tinha autorização para mexer nelas – vi que algumas continham balancetes e livros de movimentação de compra e venda da fábrica.

Figura 25 - Caixas do arquivo da fábrica Bhering

Fonte: Foto da autora. As caixas estavam dispostas no corredor do terceiro andar, registradas em agosto de 2016.

[76] Ruy Filho, um dos herdeiros da Bhering, me informou que o arquivo da fábrica de Minas foi trazido de Varginha e também será analisado pela FGV com o mesmo fim. Diversas vezes solicitei à direção da fábrica o acesso ao arquivo e fui informada, todas as vezes, que ele estava em completo abandono, coberto de poeira e que eu poderia entrar com algum funcionário, mas isso nunca aconteceu. Foram diversas tentativas frustradas para acessar esse arquivo, em função do acúmulo de poeira. Na primeira semana de dezembro, conversando com os funcionários fui informada de que o responsável pela pesquisa da FGV estaria no galpão dos fundos fazendo o levantamento da documentação, catalogando toda a papelada. Ressalto esse fato, pois ele mostra como foi difícil o acesso às informações através dos donos, que sempre mostraram boa vontade, mas muitas vezes não facilitaram as coisas, ocultando determinados fatos.

Ao que parece este seria o arquivo vindo de Minas, da cidade de Varginha, onde a fábrica de café estava instalada. Não foi possível ver todo o conteúdo das caixas, mas é possível que existam registros dos funcionários, assim como no depósito empoeirado do galpão dos fundos, e que estarão disponíveis em algum momento.

Desta forma, restam as imagens dos anos 1980, o trabalho de Sandra Macedo, a promessa de um livro em fase de confecção, um projeto da Fundação Getúlio Vargas sem data de conclusão e a divulgação dessas informações, além, da Dona Aparecida e de uns poucos funcionários antigos que podem ajudar a construir essa história. O senhor Altair que trabalhava na portaria e aposentou-se em 2013; Nill que resolve todos os problemas da parte elétrica e hidráulica e parece ter um mapa da fábrica na cabeça fruto dos seus mais de 40 anos e que insiste na recusa de uma entrevista; Chuchu dos serviços gerais, sempre disposto a ajudar e que vive caminhando apressado pelos corredores; o senhor Magessi que com muita seriedade, quase carrancudo, atende na administração ao lado dos novos porteiros, mas com certa proximidade mostra um sorriso tímido e uma fala mansa; o porteiro Zé Carlos com muitos anos "de casa", o senhor Guilherme sempre acessado para todo tipo de questão cotidiana e o Miguel que faz o trabalho de vigilância.

Como uma obra palimpsesto, *As desAparecidas* se desfez após o evento deixando espaço para outras intervenções dos novos "trabalhadores" da fábrica – os artistas e os pequenos empresários. Assim, este trabalho une o passado e o presente, pois também permite que se fale sobre essa nova configuração já que em algum momento os "postos de trabalho" foram assumidos por outra geração que agora faz a fábrica girar. É verdade que na atualidade outro tipo de máquina se movimenta dentro dessas paredes com uma nova forma de organização e uma nova atividade. A dança circular de *As desAparecidas* parece resumir mais uma vez a história dos novos locatários da Bhering - os trabalhadores criativos -, que girando sem saber do seu "destino", em meio a disputas entre o poder público e privado, se viram compelidos a inventar estratégias de sobrevivência: criação da Associação Orestes 28, produção de pequenos eventos com o objetivo de atrair a atenção do público para as vendas de seus produtos, sem se submeter aos eventos maiores como o Rio Design e o Art Rio, que acontecem somente uma vez ao ano. A realização de pequenos ou grandes eventos sempre depende do esforço coletivo e as atividades realizadas quase sempre têm um foco no mercado de vendas. Atualmente, a Bhering já funciona aberta ao público em horário comercial, inclusive aos sábados.

Apesar da família proprietária dizer que está investindo e buscando meios de melhorar a fábrica, o abandono estrutural ainda existe e a sobrevivência dos locatários é dificultada pela

alta dos preços dos aluguéis (hoje girando em torno de 40 reais o metro quadrado), o que impede a permanência, provocando uma alta rotatividade e atrapalhando a formação de um grupo coeso e unido. Por muito tempo, para o dono não importava se os espaços fossem alugados para artistas ou para produção de "quentinhas", frase dita por ele. Em janeiro de 2017 foi lançado o site da fábrica[77], mas este não é o mesmo que vem sendo organizado pelos artistas e que está até o momento em discussão. Os espaços vagos nos galpões da Bhering estão sendo ocupados e as reconfigurações são constantes, alterando cada vez mais o formato original dos anos 2000 e caminhando na formação de um equipamento urbano ligado mais ao comércio que a cultura, como foi colocado no projeto inicial da Associação e apresentado em diversas mídias de comunicação. Isso não significa ter um pensamento ingênuo que acredita que a arte não faça parte de um mercado, mas compreender a ideia de que é esse mercado que passa a definir a produção e não o contrário.

Assim como no teatro de Kentridge, as sombras femininas das trabalhadoras na obra de Sandra Macedo retornam unindo passado e presente, escrevendo mais um fragmento de uma história que abandona parte de sua memória ou a utiliza de forma espetacularizada – a decadência do prédio é registrada em belas fotos e novos locatários chegam a cada dia. Vínculos são desfeitos e os poucos trabalhos artísticos que refletiram sobre essa questão, acabam sendo apagados. Algo parecido com o que Huyssen afirma sobre os desenhos em carvão de Kentridge, que produzem outro tipo de sombra – um vestígio de um desenho que cede lugar a outro para produzir o movimento na animação: "a rasura, o apagamento e a eliminação transformam-se nas manifestações da própria estrutura da memória" (HUYSSEN, 2014, p. 68). As sombras e os vestígios são os restos do movimento do tempo.

2.3.1 Diálogos imprecisos com o entorno 3

Em 2013, outra artista locatária da Bhering apresentou em um dos eventos[78], uma vídeoinstalação na área externa da fábrica, na rampa de acesso ao estacionamento coberto que

[77] https://www.fabricabhering.com.br/

[78]Nesse período a fábrica já realizava com mais frequência pequenos eventos como o *Fábrica Aberta*, nos quais alguns ateliês e comércios abriam suas portas para visitação. Hoje em dia, o *Circuito Interno* assume esse papel sendo executado uma vez por mês, normalmente no primeiro sábado. Essa é uma forma que os locatários encontraram de promover uma movimentação mais constante no espaço na tentativa de criar um público cativo. É possível acompanhar os eventos na página do facebook, organizada pelo grupo de locatários:

se conecta ao segundo andar, próximo à grande chaminé. Elisa Pessoa projetou na janela de um dos depósitos do pátio interno seu trabalho *Janela.* Após fazer um convite por email, gravou os participantes pulando uma das janelas desse pequeno depósito. Em *loop*, as pessoas saíam algumas vezes sozinhas e/ou em pequenos grupos de mãos estendidas que se ajudavam na descida pela parede que possui aproximadamente dois metros de altura. A projeção foi feita sobre a mesma janela no dia do evento. Dessa forma, os espectadores tinham a sensação de que aquelas pessoas pulavam incansavelmente a janela naquele momento.

Figura 26 - *Janela*. Obra de Elisa Pessoa

Vídeo-instalação **Janela**
antiga fábrica da bhering, Rio de Janeiro, 2

7

Fonte: http//:1.bp.blogspot.com/-OD6IefAeP7g/UoDStZ3aAaI/AAAAAAAAA6w/J8bJLQBtHMA/s1600/port_pag_7_p.jpg. A obra foi apresentada em 2013 na fábrica Bhering

As outras montagens audiovisuais de Elisa seguem propostas similares. Em seus trabalhos ela grava cenas e as projeta em cenários reais sobre objetos como sofás, portas, paredes, janelas onde foram gravados ou em outros espaços criando camadas de cenas, de imagens, sobreposições de tempos e espaços. Personagens interagem em tempos distintos, em lugares que às vezes não se conectam, a não ser através de suas criações. Ela abre portais onde não existem portas, simula passagens, cria interações entre pessoas que não se encontraram, provoca conexões entre personagens e lugares em tempos diversos.

---

https://www.facebook.com/Antiga-f%C3%A1brica-da-Bhering-211463202234385/?fref=ts. Outras atividades são divulgadas em outra página do facebook, administrada pelos proprietários: https://www.facebook.com/fabricabhering/?fref=ts. Observando as duas páginas, inclusive pelo título, percebe-se que os locatários ainda usam a palavra "antiga" para se referir ao espaço, enquanto os donos a eliminaram, o que evidencia a maneira como cada grupo entende o "futuro" desse espaço.

No texto de Renata Sammer, o primeiro dos três que estão disponíveis no site de Elisa, é possível conhecer um pouco mais sobre a técnica usada por ela para conseguir essas camadas de imagens e a sensação de um tempo outro que mescla lugares e pessoas. Usando uma super 8, filmes revelados, fita adesiva, fotos recortadas, câmeras digitais e computador, a artista nessa mescla de tecnologias, constrói um trabalho "singular" com uma "estética própria". Segundo Sammer, Elisa constrói "uma nova linguagem, uma forma única de utilização das mídias".

> Esta faceta de Elisa Pessoa pode ser ainda identificada na transposição da película para o formato digital. Telecinando o filme obtido em casa, estabelecia a cor e a luz das imagens, e uma vez concluída a edição do filme no computador, Elisa Pessoa projetava-o para gravá-lo novamente concedendo-lhe a vibração da luz do antigo projetor. Este processo, esta cura, faz com que uma imagem sua seja reconhecida imediatamente. Desta forma, o trabalho se torna multimidiático não apenas por incorporar diversas mídias mas também por concentrar-se sobre suas diferentes linguagens e interpretações possíveis de um mesmo objeto. Assim como lhe fascinava o efeito da fita adesiva projetada entre os cortes de super8, a releitura digital de suas transparências (ou mais recentemente as suas projeções inseridas em uma elaborada tridimensionalidade) representa a abordagem particular da artista sobre as mídias que utiliza[79].

Elisa Pessoa mescla dessa maneira pessoas, temporalidades e espaços múltiplos, envolvendo técnicas cinematográficas antigas e contemporâneas, através das diversas mídias que utiliza em suas criações. Em *Janela*, o edifício da fábrica Bhering e sua janela de madeira descascada se misturam aos artistas e novos ocupantes que interagem com essa estrutura através das lentes de Elisa. Mais um trabalho compõe passado e presente, em um misto de memórias que acabam por abordar outros temas para além da mistura de técnicas.

Como nos trabalhos de Kentridge e Sandra Macedo, o uso diverso de técnicas encenava não só o conteúdo, mas também evidenciava as estruturas da memória (lembrança, esquecimento, apagamentos). Essa mistura de tecnologias feita por Elisa permite a mesma análise por não deixar claro o seu conteúdo, fazendo o espectador pensar sobre ele. Alguns elementos dos trabalhos artísticos são circunstanciais, mas nem por isso deixam de imprimir novos sentidos à obra. Esta poderia ter sido feita em qualquer janela, mas a que foi usada está situada na Bhering e as pessoas gravadas pela artista eram os novos locatários da fábrica, apesar de pouca gente saber disso. Dentro do contexto do evento, a apresentação da obra

[79] Texto sobre a exposição ¼ de Elisa Pessoa, de abril de 2011. Nessa obra a artista pede a 300 pessoas que completem a frase "sozinho em meu quarto eu..." e grava suas interpretações dessas respostas, projetando-as sobre um cenário montado de um quarto múltiplo que é visitado pelo público. O crítico Guilherme Bueno escreve sobre a obra: "se há algo aqui cinematográfico é justamente a situação de contracenarmos com uma imagem, colocando-nos em um espaço vacilante entre materialidade e ficção". Para acessar o vídeo, outros trabalhos e os textos, acessar: http://elisapessoa.blogspot.com.br/

poderia levar à essa conexão. As escolhas do artista em sua produção não são gratuitas e influenciam os diversos sentidos que a obra assume.

Alguns personagens (reais) olham desconfiados de um lado para o outro, saltam pela janela e desaparecem da cena seguidos por outros que fazem gestos parecidos. A ação de pular pela janela não parece ser uma simples saída da fábrica, simulando mais uma "fuga". Convenhamos que sair pela janela não é algo comum de se fazer, a não ser por um ato escuso ou no caso da obra, talvez queira dizer algo para além do simples gesto de pular. *Por que* essas pessoas estariam fugindo? Ou *de que* estariam escapando? *Quem* são essas pessoas? Dúvidas que pairam na mente de quem observa o trabalho.

Após certo tempo de observação, percebe-se que as mesmas pessoas saem e ressurgem na cen através da janela repetindo seus movimentos em um retorno constante e repetitivo. O vídeo está em *loop*, palavra inglesa que significa laço, aro, anel, circuito ou sequência, dependendo do contexto em que é colocada. Para qualquer sinônimo dessa palavra, o que a define é a circularidade e esta também não é gratuita. Tal opção parece sugerir o retorno constante, como um gesto de um antigo operador de uma máquina na indústria, a rotina, o trabalho mecanizado e repetitivo, da mesma forma que esse movimento é expresso no giro do motor do micro-ondas, no trabalho de Sandra. Se em Kentridge a procissão não tinha um fim e se apresentava como uma caminhada sem um *telos* definido, nessas duas obras o movimento também não tem fim, mas se difere porque se repete igual e constantemente.

Tal "saída" tão atípica conduz à obra *Arbeiter verlassen die Fabrik*[80], de Harun Farocki. O vídeo feito em 1995 é uma coletânea de fragmentos de películas da história do cinema, que mostra[81] trabalhadores saindo de diversas fábricas ou em momentos ligados ao trabalho, como motins e greves. A produção é uma pesquisa profunda sobre como o tema da "saída dos trabalhadores da fábrica" é tratado pela história do cinema, refletirndo também sobre o próprio trabalhador. As câmeras nesses filmes, instaladas nas portas das indústrias mostram a movimentação cada vez mais acelerada ao longo dos tempos – desde Lumière e o primeiro registro cinematográfico da história em que a porta de saída não lembra o que hoje reconheceríamos como uma fábrica, até o filme *Metrópolis* de Fritz Lang, dentre outros de igual relevância para as discussões propostas pelo artista. No site de Farocki lê-se:

[80] Em tradução livre: "Trabalhadores saindo da fábrica"

[81] Em 2006, o artista Farocki cria uma instalação e apresenta de forma fragmentada uma seleção de 12 filmes com esta temática, exibida em 12 televisores que mostram as cenas de cada filme em *loop* e, desde 2009, integra a coleção do Museu Reina Sofia em Madri/Espanha.

> Na cinematografia, a percepção e o conceito divergem. Na verdade, o primeiro filme da história, de Lumière, mostra um edifício que não se parece com uma fábrica. Parece mais uma fazenda. Quando se trata de conflito social, o lugar do espetáculo, "na frente de uma fábrica", é muito significativo; quando se trata da característica de uma vida privada no filme, que realmente só começa após o trabalho, a fábrica é relegado para o fundo. Em *Clash by night* de Fritz Langs (1952), vê-se Marilyn Monroe na linha de montagem, saindo da fábrica, e se a ouve falar sobre isso. Mas a existência de fábricas e estrelas de cinema não são compatíveis. Uma estrela de cinema trabalhando em uma fábrica evoca associações de um conto de fadas em que uma princesa deve trabalhar antes que ela atinja sua verdadeira vocação. As fábricas - e todo o tema do trabalho - estão à margem da história do cinema.[82]

Focando primeiramente nas imagens iniciais desse documentário – os trabalhadores saindo da fábrica – é possível perceber que a aceleração do tempo, a mecanização do trabalho, a exploração do trabalhador, o controle dos corpos e do tempo dos indivíduos são apresentados na velocidade impressa no caminhar dos atores e figurantes nessa saída. Segundo o texto do site do Museu Reina Sofia de Madri, "Muito antes do cinema, a ordem industrial havia se encarregado de sincronizar o sujeito"[83] e o artista consegue justamente mostrar parte do controle nesta junção.

A investigação de Farocki se propõe a refletir sobre a organização da vida na sociedade industrial ao longo do tempo e, ao mesmo tempo, sobre o uso do cinema como meio para a construção dessa representação. As cenas mostram como o espaço interno se divide com o exterior, nessa fronteira que é o portão de saída, e abriga centenas ou milhares de pessoas apressadas na volta pra casa (ou outro lugar qualquer), que desaparecem da cena rapidamente massificadas e homogeneizadas em trocas de turnos infindáveis, como no filme de Lang. O aumento do número de trabalhadores, com individualidades quase indiscerníveis é visível na passagem do tempo. Uma delas mostra somente as sombras desses empregados e seus passos velozes em sua composição e ao longo do filme Farocki repete determinadas cenas diversas vezes. Acompanhados por uma narração, as cenas mostram todos juntos deixando seus trabalhos organizados em conjunto de operários, momento em que formam um grupo social, algo comum visto nos tempos áureos da industrialização.

---

[82] Em tradução livre: "In cinematography, perception and concept diverge. Indeed history's first film, Lumière's *La sortie des usines Lumière*, shows a building that doesn't look like a factory at all. It looks more like a farm. When it comes to social conflict, the show place 'in front of a factory', is very significant; when it comes to a private life of a film's character, which really only begins after work, the factory is relegated to the background. In Fritz Langs *Clash by Night* (1952), one sees Marilyn Monroe on the assembly line, coming out of the factory, and one hears her talking about it. But the existence of factories and movie stars are not compatible. A movie star working in a factory evokes associations of a fairy tale in which a princess must work before she attains her true calling. Factories – and the whole subject of labor – are at the fringes of film history". Mais informações em: http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2006/workers-leaving-the-factory-in-eleven-decades.html

[83] Em livre tradução: mucho antes que el cine, el orden industrial se había encargado de sincronizar al sujeto.

Com o passar dos minutos, as cenas começam a indicar outras conexões com esse cotidiano como, por exemplo, uma rotina de angústia, luta e espera por trabalho. O filme exibe caras empobrecidas de personagens entre grades à espera de uma oportunidade que só será consumada se o companheiro fraquejar com a pesada carga que leva nos ombros para depois ocuparem seu lugar. Rostos de "desocupados" presos do lado de fora de uma grade, similares aos outros, presos do lado de dentro, em seu "trabalho assalariado". Outra cena mostra o transporte de pessoas de uma prisão até à fábrica, ou seja, uma mudança somente de lugar porque o espaço configura-se da mesma maneira, como discute Foucault na V conferência, em seu livro *A verdade e as formas jurídicas* (2005, p. 103).

Michel Foucault apresenta o regulamento de uma instituição sem dizer ao público que o assiste se é uma prisão, uma fábrica, uma escola, um hospital psiquiátrico, um convento ou um quartel[84]. Abordando o tema do *panóptico*, estrutura de vigilância idealizada por Jeremy Bentham em 1785, o filósofo discute a questão da relação entre a estrutura arquitetônica e o controle dos corpos/do tempo dos indivíduos na formação da sociedade disciplinar e as diferenças entre essas estruturas nos séculos XVII e XIX, apontando os paradoxos entre essa proposta de controle chamada por ele de *panoptismo* e a teoria legalista do Direito Penal. Para entender resumidamente a conexão feita pelo autor:

> No panoptismo a vigilância sobre os indivíduos se exerce ao nível não do que se faz, mas do que se é; não do que se faz, mas do que se pode fazer. Nele a vigilância tende, cada vez mais, a individualizar o autor do ato, deixando de considerar a natureza jurídica, a qualificação penal do próprio ato. O panoptismo opõe-se, portanto, à teoria legalista que se formara nos anos precedentes. [...] essa teoria foi duplicada, em um primeiro momento, e, posteriormente, encoberta e totalmente obscurecida pelo panoptismo que se formara à sua margem ou a seu lado. (FOUCAULT, 2005, p. 104).

É esse controle que o artista pretende que seja percebido, aparecendo também como temática em sua coletânea. Cenas de conflitos entre trabalhadores em greve, como no filme de Chaplin – Tempos Modernos e outras como o enfrentamento com policiais e colegas "fura-greves", levam a uma discussão sobre os espaços públicos e privados e suas diferenças. Os portões das fábricas, espaços por excelência para realização dos motins e greves e, por isso, cenário perfeito para tais cenas, também são espaços de vigilância e algumas cenas mostram sistemas de proteção da propriedade privada contra esses motins e contra invasões indesejadas, assim como cenas de controle da entrada e da saída dos trabalhadores através da vigilância humana e tecnológica. Tais cenas são postas em discussão desde o primeiro registro

[84] A descrição completa está na página 108 e 109 do livro citado.

em Lumière até as imagens de controle das câmeras e outros dispositivos de segurança. As fábricas, esse espaço de vigilância e controle segundo o próprio Farocki, não são cenários interessantes para os filmes. A vida registrada acontece após a saída.

> A primeira câmara da história do cinema enfocou uma fábrica, mas depois de cem anos pode-se dizer que a fábrica como tal atraiu pouco o cinema, ou melhor, a sensação que de produziu rechaço. O cinema sobre o trabalho e o trabalhador não se constituiu como um gênero central, e o espaço em frente a fábrica ficou relegado a um lugar secundário. A maioria das películas narram aquela parte da vida que está depois do trabalho[85]. (FAROCKI, 2013, p. 195)

Além de figuras famosas do cinema que interpretaram personagens trabalhadores das fábricas, como Marilyn Monroe vestida em um jeans nada glamouroso e Chaplin na famosa cena do conflito com a polícia após o incidente do tijolo na porta da fábrica, em *Tempos Modernos*, a câmera também registra pessoas que esperam por outras ao saírem de seus trabalhos, vidas comuns que compartilham esse espaço. Um homem espera por uma mulher. Uma mulher espera por um homem. Em grupos que se dispersam rapidamente, a voz que faz a narração no filme fala sobre a vida solitária e individual dessas pessoas. No livro *Desconfiar de las imagenes*, no texto *Trabajadores saliendo de la fábrica*, Farocki comenta:

> É evidente (é uma conclusão que se obtém a partir do olhar), que os indivíduos que atravessam o portão têm em comum algo fundamental. [...] Entretanto, a aparência coletiva não dura muito. Os obreiros se transformam em indivíduos nem bem cruzam o portão: essa é a parte de suas vidas que recupera a maioria das películas de ficção. Se os trabalhadores não se reúnem para concorrer a uma manifestação depois de sair da fábrica, a imagem de sua existência proletária se desintegra[86]. (FAROCKI, 2013, p. 197)

Em alguns filmes, os trabalhadores são apresentados em filas de formações militares com seus "casacos brancos" de cientistas, há o bloco das vítimas de guerra e outros que marcham em direção a uma manifestação do regime nazista. Diversos tipos de grupos em momentos distintos do cinema e da história do trabalhador compõem discursos e narrativas sobre essa realidade. A cena descrita anteriormente cria forte contraste com a seguinte, que

---

[85] La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo. El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo. Tradução livre do trecho citado, retirado do livro *Desconfiar de las imagenes.*

[86] Em tradução livre: "Es evidente (es una conclusión que se obtiene a partir de la mirada) que los individuos que atraviesan el portón tienen en común algo fundamental. [...] Sin embargo, la apariencia colectiva no dura mucho. Los obreros se transforman en individuos ni bien cruzan el portón: esa es la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción. Si los trabajadores no se reúnen para concurrir a una manifestación después de salir de la fábrica, la imagen de su existencia proletaria se desintegra".

mostra a apreensão no rosto do casal que sequer troca olhares ao caminhar junto na saída do trabalho e fala sobre as dificuldades em conseguir comida e agasalho com tão pouco dinheiro ou sem trabalho, diálogo completado pela narração – "trabalhar na fábrica é um inferno". A fábrica é como uma casa de correção, como já afirmava Foucault. Ainda no texto da V Conferência, é possível ler comentários sobre um autor – Giulius – que em 1830, escreveu *Lições sobre prisões*:

> "Os arquitetos modernos estão descobrindo uma forma que não era conhecida antigamente. Outrora – diz ele, referindo-se à civilização grega - a grande preocupação dos arquitetos era resolver o problema de como possibilitar o espetáculo de um acontecimento, de um gesto, de um único indivíduo ao maior número possível de pessoas. [...] é o caso do teatro [...]. O problema das igrejas é exatamente o mesmo. Todos devem presenciam ou todos devem servir de audiência no caso do sacrifício da missa ou da palavra do padre. Atualmente, continua Giulius, o problema fundamental que se apresenta para a arquitetura moderna é o inverso. Quer-se fazer com que o maior número de pessoas seja oferecido como espetáculo a um só indivíduo encarregado de vigiá-las" (FOUCAULT, 2005, p. 105).

O tema da arquitetura também não passa despercebido por Farocki. As imponentes chaminés, os nomes das empresas e alguns maquinários também formam as cenas que passam a compor o exterior das fábricas. Na cena da saída dos obreiros da fábrica Ford, em Detroit, 1926, Farocki comenta que a câmera se posiciona de tal maneira a engrandecer o edifício fazendo com que este assuma a magnitude de um cenário montado. As pessoas que descem pelas escadas - os trabalhadores - assumem nesse momento de anonimato coletivo apenas o papel de "escala", de maneira a identificar que aquilo não é uma maquete. Quase encerrando o documentário, Farocki aponta para um detalhe do filme dos irmãos Lumière: uma das mulheres que está saindo pelo portão da fábrica puxa a saia de sua companheira e a câmera registra esse movimento. Esse é o primeiro registro do futuro controle que as câmeras de segurança e as técnicas de vigilância irão exercer sobre os trabalhadores para que estes não entrem ou saiam sem ser vistos. O espetáculo do cinema, da vida privada e dos pequenos gestos teve início com um registro de um simples trabalhador deixando seu local de trabalho. Mas esses mesmos trabalhadores são apenas figurantes e Farocki os coloca no centro da visibilidade do cinema ao reuni-los em uma película única.

Dentre mil detalhes analisados por Farocki e que não é possível apontá-los todos, esta tese propõe uma sutil relação com o trabalho de Elisa Pessoa. Obviamente, a relação entre o trabalhador e a obra da artista não acontece em uma associação direta, já que poucas pessoas sabem que aqueles "figurantes" eram/são os novos "trabalhadores" da fábrica, mas nesta pesquisa é levantada a questão sobre esse novo "personagem" das "fábricas contemporâneas"

de arte e cultura e qual é o seu "papel" nesse "cenário". A partir de 2011 Harun Farocki e Antje Ehmann criaram um projeto - *Labour in a Single Shot* – no qual foram desenvolvidos diversos *workshops* em várias cidades pelo mundo, incluindo o Rio de Janeiro, em 2012[87]. A proposta do projeto era produzir vídeos de 1 a 2 minutos, sem cortes e com o tema "trabalho", sendo ele "pago e não remunerado, material e imaterial, rico em tradição ou completamente novo". Além de investigar as diferentes formas de captura das imagens e as técnicas cinematográficas, o projeto pretendia mostrar as diferenças do trabalho nos diversos países. O projeto que investigou os trabalhadores deixando seus locais de trabalho em 15 cidades, fazia a seguinte pergunta: "Que tipos de trabalhadores ainda vemos deixando seus locais de trabalho, e onde?".

O trabalho de Elisa Pessoa poderia perfeitamente compor esse grupo de vídeos em uma proposta que mescla um viés "artístico" e "documental", afinal, são trabalhadores do campo artístico deixando seu local de trabalho através de um lugar, digamos, inusitado. Apesar de ser uma encenação para a criação de um trabalho artístico, a obra não deixa de remeter à questão do trabalho, do trabalhador e de suas relações com a fábrica, seu ambiente de trabalho. No projeto de Farocki e Ehmann, um dos vídeos – *Ants*, de Paola Barreto – mostra um grupo de formigas entrando e saindo de um local oculto sob uma folha e que parece ser o formigueiro; outro, de Fred Benevides, Felipe Ribeiro e L. Garcia mostra um artista da praia de Copacabana produzindo seu castelo de areia. Manicures, funcionários da prefeitura municipal do Rio em uma blitz da Lei Seca, trabalhadores da construção civil, babás na praça, técnicos de laboratórios, dezenas de pessoas deixando a barca atracada, trabalhadores no barracão do carnaval e muitos outros compõem o "cenário" do trabalho da cidade carioca. A fábrica Bhering e sua nova configuração poderiam integrar esse grupo sem causar nenhum ruído no conjunto do projeto. As questões que se colocam sobre esse "novo" trabalho são: o que é alterado nessa estrutura *panóptica* adaptada às novas configurações do trabalho criativo? De onde vem o controle e a vigilância se não é mais da torre central e do olho que tudo vê? Como se relaciona essa configuração do trabalho no novo espaço industrial na cidade contemporânea?

Nos trabalhos de Sandra Macedo e Elisa Pessoa, de forma mais evidente ou mais ambígua, os trabalhadores são os elementos principais. Para além da técnica, a figura das pessoas pulando aquela janela nesse contexto é no mínimo inquietante. Um espectador desavisado poderia perguntar: "quem são essas pessoas?". Como os personagens de

[87] É possível ver as produções no site: http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/workshops/rio-de-janeiro/

Kentridge, nas sombras bailarinas de Sandra torna-se evidente, inclusive pelo local onde elas foram instaladas, que não são pessoas "quaisquer". Sabe-se de seu contexto, mas não de suas individualidades. No trabalho de Elisa os rostos aparecem, mas as identidades não são expostas. Mesmo sem uma personificação externada, em ambos os trabalhos, a presença do indivíduo é o que define a existência e o que provoca a inquietação do olhar. Quem são essas pessoas e para onde elas vão quando param de girar? Assim como os trabalhadores nas cenas de Farocki, os personagens desses trabalhos por alguns momentos desaparecem no movimento. A cada giro do motor, as sombras de *As desAparecidas* se escondem sob o escuro do maquinário. A cada salto pela janela, um corpo desaparece sob a luz da projeção. Ambos reaparecem em um retorno constante, como se o passado se fizesse presente a cada volta. Sombra e luz, memória e esquecimento são partes integrantes dessas obras.

Na atualidade, os novos "trabalhadores" convivem com os antigos e novas relações são estabelecidas cotidianamente na fábrica. Os donos, os "criativos", os pequenos empresários, funcionários, o governo, instituições de pesquisa, pesquisadores independentes, a vizinhança e os eventos realizados formam uma complexa rede com várias nuances, interesses e ainda sem um arremate nesse tecido que vem se formando.

2.4 **Monumento Maravilha**

Fábrica Aberta, Buda de Fora, ARTRio, Rio Design, Circuito Interno e outros menores... A cada dia, a fábrica Bhering tem se tornado um espaço cujo funcionamento gira em torno dos "eventos" tentando estabelecer um fluxo de pessoas em "horário comercial" comum. Uma estratégia que utiliza as redes sociais, a mídia e o boca a boca na divulgação dos eventos para enfrentar um cotidiano de corredores sempre vazios.

Além do Rio Design, comentado no tópico anterior, um tempo após a notícia do leilão em 2012, o grupo de locatários da fábrica começou a realizar o *Fábrica Aberta* – evento em que vários ateliês e lojas abriam suas portas durante o fim de semana para visitação pública de forma gratuita. Esses eventos eram organizados de forma independente, ou seja, sem a tutela de outras instituições como acontece com o ARTRio e o Rio Design. Aos poucos, as edições têm ganhado volume de visitantes e hoje se chama *Circuito Interno*, acontecendo no primeiro sábado de cada mês, como já foi dito. Na edição realizada em dezembro de 2014, mais uma obra apresentou um sutil questionamento sobre o próprio espaço e suas relações internas e como não poderia deixar de ser, tais reflexões acabam criando conexões com o entorno.

No segundo andar há um grande corredor, conectado pela escada da entrada principal e pelo portão que dá acesso para o estacionamento interno onde normalmente ficam instalados os *food trucks* e algumas barracas que vendem comida e bebida durante os eventos[88]. Este corredor é bem amplo, com dimensões de um salão e já foi local de exposições coletivas em algumas dessas atividades abertas ao público. Neste espaço, durante o *Fábrica Aberta* de dezembro de 2014, foi instalada, suspensa em um fio de *nylon* transparente, uma grande escultura branca que imita uma das vigas de ferro que fazem a sustentação da fábrica. *Monumento Maravilha* foi o título dado por seu autor – o artista Rodrigo Torres, em referência ao nome do porto do Rio onde se localiza a fábrica, o Porto Maravilha. Torres, que já possui uma inserção no mercado da arte, não costuma fazer parte dos eventos de design, pois é representado por uma galeria e seu contrato o impede de vender seus trabalhos individualmente, participando poucas vezes das atividades da fábrica somente expondo suas obras. Torres, como costuma ser chamado, é um meticuloso pintor e tem um grande interesse pela técnica e pelas "manualidades" em geral, dedicando-se a aprendê-las sempre que a necessidade para a realização do seu trabalho se impõe. Em dezembro de 2016, na Casa França Brasil, em uma fala sobre seu processo de criação, ele contou que foi um aluno "não formado" pela Escola de Belas Artes da UFRJ, já que frequentou somente parte do curso e que seu interesse era aprimorar sua pintura. Após deixar a faculdade, complementou sua formação com o artista Luiz Zerbini, com quem aprendeu a "olhar" os objetos de forma mais acurada. Sua companheira, a designer Fernanda Dória – conhecida como Madame Fécula - o apresentou ao "mundo do Saara", comércio popular do Rio de Janeiro e seu universo se abriu

[88] Uma observação sobre o pátio interno mostra o percurso que a fábrica vem fazendo em consonância com seu entorno – o porto: no dia 30/10/2012 todos os associados receberam por email um comunicado sobre a proibição do uso do estacionamento coberto com o intuito de "aprimorar e disciplinar a circulação e estacionamento" dos veículos, deixando-o disponível somente para carga e descarga com tempo limitado. Assim foram demarcadas 40 vagas gratuitas na quadra, situada na parte da frente, na própria Rua Orestes, para uso exclusivo dos locatários. Em 14/10/2013 novamente os associados receberam um comunicado dizendo que passaria a ser cobrada uma taxa de estacionamento de R$ 20,00 por dia ou R$ 5,00 por hora para utilização do estacionamento da quadra para os visitantes ou para o uso de mais de um veículo por locatário, além da obrigatoriedade de um adesivo de identificação. Em 01/05/2014 nova mensagem foi enviada dizendo que passaria a ser cobrada uma taxa dos locatários por uso do estacionamento da quadra no valor de R$ 5,00 por dia ou R$ 100,00 por mês. Em 08/2015 o estacionamento passou a custar R$ 10,00 a diária ou R$ 200,00 por mês para os locatários. Em média, os valores para os dias de evento são de R$ 20,00 e sem melhoria alguma no terreno desde a primeira mensagem. Todas as comunicações foram questionadas pelos locatários, mas os esforços foram em vão, pois a cada ano, como se vê, a administração implementava um plano de cobrança e valorização de um terreno no qual às vezes corre esgoto a céu aberto sem nenhuma melhoria estrutural. Tal fato também deve considerar que muitos locatários passaram a utilizar a rua, gerando transtornos para os moradores locais. O aumento da circulação de pessoas no bairro vem crescendo a cada dia o que fez um morador comentar certa vez: "não gosto desse povo da zona sul que fica circulando por aqui", enquanto eu comprava um garrafão de água no bar da esquina.

para os objetos do cotidiano[89]. Fécula é designer de moda e acessórios. Ela também tem um ateliê[90] na Bhering e é uma das organizadoras do *Circuito Interno*, já citado.

A coluna monumento apresenta algumas imperfeições na pintura externa, com sujeiras, descascados, ferrugem e que podem ser vistas em qualquer uma das pilastras espalhadas por todo o ambiente, mas também se apresenta com um aspecto de "reforma", um pouco mais branca como se houvesse recebido uma tinta nova sobre uma estrutura velha.

Figuras 27 e 28 - *Monumento Maravilha*, obra de Rodrigo Torres e coluna de sustentação

Fonte: foto da autora. A coluna está localizada no salão das máquinas ao lado das "Conchas".

Torres possui um ateliê no quarto andar, no mesmo espaço dos antigos budistas e tem um vasto currículo com exposições individuais, coletivas e um conjunto de obras de tirar o

[89] Rodrigo Torres contou que ao passear pelo Saara encontrou imagens do personagem *Bob Esponja* ao lado de imagens de Jesus e ficou fascinado com a dessacralização da imagem de Jesus. Em seu pouco "conhecimento e sensibilidade religiosa", imaginava que esta deveria ser sagrada e colocada em outro patamar, mas que ali estava no mesmo plano, ao lado de um personagem de desenho infantil e replicada aos milhares. Vendo tudo isso como grande inspiração ele pensou sobre o que se passava na cabeça dos chineses, já que tudo vinha de lá. Decidiu criar um trabalho com uma das imagens que havia às centenas e era um santo cuja capa parecia uma barata. Ele colocou antenas feitas de piaçava e colou os santinhos na parede de costas e nomeou "Infestação". Esse foi o começo da ideia do "engano", recuperado em várias de suas obras.

[90] Neste mesmo dia da apresentação de Torres, conversei com a Fécula, que antes dividia o ateliê com seu marido, e ela me disse que iria deixar a fábrica em breve, pois o ateliê que ocupa hoje na Bhering é um ambiente insalubre, cheio de mofo e que, recentemente, descobriu cupim no chão e nas paredes do lugar. Ela, que sempre esteve à frente da organização dos eventos, também vai deixar o local.

fôlego para sua tão pouca idade. Produziu uma série com papel moeda, fazendo construções singulares ao misturar os desenhos das notas de diversos países em cenários fantásticos e diversas dimensões. Atraído pela beleza das notas, reúne as imagens em composições inusitadas, juntando mundos e países distintos em suas criações. Realizou também intervenções em fotografias e capas de revistas (*Encapetadas*), gerando ilusões com a pintura, situações e formas inesperadas. Fascinado pelo *Google Earth*, criou espécies de maquetes em papel que reproduzem relevos de diversas regiões – *Sistema de desinformação geográfica*. Nesse trabalho, ele inicialmente tentou recriar o relevo original com precisão na escala e depois passou a transcender as medidas inventando relevos imaginários. Em seu último trabalho vem produzindo vasos de cerâmica esmaltada como se fossem construções feitas de papel/papelão reciclado, mesclado com um tipo de pintura oriental que ele nomeou *China in Box Dynasty*. As obras que ele considera como um resumo de todo seu processo, ficaram em exposição na Casa França Brasil, em dezembro/2016, no Rio de Janeiro. Neste trabalho também está presente o *engano*, pois de longe as estruturas vistas parecem vasos envoltos em papelão reciclado e não se percebe que o que parece ser o envoltório é de fato o que compõe o trabalho. Entretanto, esse engano não é permanente, porque de perto é possível ver o interior esmaltado de algumas esculturas, o que faz o espectador compreender que esse "embrulho" é a própria peça. Torres gosta de inserir em seus trabalhos a ironia e o humor, que fazem parte também da sua personalidade. Ele busca nos objetos do cotidiano o material para suas construções. Na entrevista *Analogias Numismáticas* concedida à crítica, curadora e professora de arte Amanda Carvalho, o artista comenta que tem maior interesse nos meios de produção: "sou muito ligado ao fazer, principalmente a manufatura. E também sou movido por banalidades, não necessariamente eu gosto delas, mas aí eu encontro espaço para complicar"[91]. Buscando "analogizar as tecnologias", Torres associa o processo fotográfico com outros processos, como a pintura e misturando as técnicas constrói seus trabalhos. O artista afirma que sua matéria-prima é um produto. "Eu trabalho esse produto para que ele avance mais um passo na sua história" e complementa a respeito do seu trabalho com as cédulas, dizendo que gosta de pensar que as notas que usa "tiveram valor para compra enquanto circulavam, depois passaram a ter valor numismático, maior que o anterior e agora tem valor artístico, sendo que este último supera de longe todos os outros".

[91] A entrevista, assim como outros textos e obras, está disponível no site do artista em: http://www.maisumrodrigotorres.com/wa_files/entrevista_RodrigoTorres_porAnandaCarvalho.pdf

Os trabalhos de Rodrigo Torres exploram a técnica da pintura reproduzindo com um realismo incrível a aparência das coisas como, por exemplo, na criação de objetos que simulam outros materiais, produzindo ilusões e ambiguidades no olhar do espectador, como na série *Trompe-l'oeil*, trabalho que leva o mesmo nome da técnica aprendida com a artista Bel Magalhães, vizinha de ateliê na fábrica. O crítico Felipe Scovino diz que a série *Sistema de desinformação geográfica* do artista provoca "um ruído" nos olhos mais conservadores, pois usando recortes, sobreposições, colagens e simulando uma relação entre relevo e volume, ele "não só cria volume e textura para a 'pintura de paisagem' mas gera uma experiência óptica que nos embaralha ao apontar definitivamente a proporção e a altura daquelas elevações"[92]. A prática do artista em "embaralhar" a visão do observador não se limita a essa série. Rodrigo criou diversas obras que usam a "ilusão" como um recurso para suas discussões sobre pintura, cotidiano, produto, arte e vida. Nas palavras de Scovino "longe de ser ingênuo, o artista não está criando truques ou um modelo fácil de produção, mas refletindo sobre o estado contemporâneo da pintura". Em suas produções, o crítico comenta:

> Torres persiste nessa pesquisa de experimentação de meios que pode ser confundida como uma "tradição da vanguarda", pois a produção do pós-guerra se deparou constantemente em articular o mundo ordinário, o cotidiano, em suma, a vida ao fenômeno da arte (SCOVINO, 2015).

Alongando as discussões sobre a crise da representação na pintura, o artista expande suas construções criando esculturas que tratam desse tema produzindo cores, texturas, volumes e formas no espaço, sem deixar de lado os truques da ilusão. Torres criou em *Amador* ou *A sua coisa minimalista chegou* obras que enganam o observador. A segunda imagem parece ser uma grande folha de papel amassado, mas na verdade é feita de alumínio pintado. "Todas tratam de qualidades da pintura contemporânea: são obras permeadas de erros, imperfeições e falsidades, já que as confundimos com o mais banal dos objetos e duvidamos do que está diante de nós", afirma Scovino.

Figuras 29 e 30 - *Amador* e *Sua coisa minimalista chegou*, obras de Rodrigo Torres.

[92] O texto completo pode ser lido em: http://www.simgaleria.com/pt-BR/Exposicoes/Exposicao?exposicaoId=51

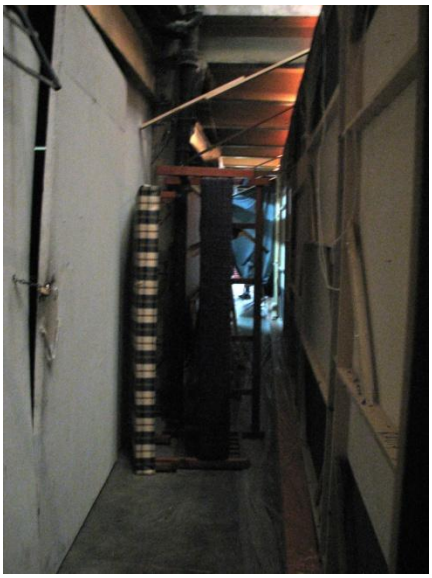
Fonte: http://www.maisumrodrigotorres.com/

Essa mesma proposta está presente na escultura *Monumento Maravilha*, mas invertendo os materiais: feita em papel, ela simula uma viga de ferro. Como se pode ver na foto apresentada anteriormente, a coluna se mostra fendida em uma de suas laterais. Tem-se a impressão de que o artista arrancou uma das vigas e a rasgou, deixando seu interior à mostra. Se tal objeto fosse realmente de ferro, seria preciso uma força sobre-humana para rasgá-la, mas ao leve toque do pincel do artista suas entranhas ficam expostas, revelando um interior enferrujado e carcomido, levando o observador a imaginar que toda a estrutura real da fábrica poderia estar dessa maneira. Feita de papel, moldada na própria viga de ferro, parece pesar muitos quilos, pois a técnica usada pelo artista associada à distância em que o trabalho foi colocado para o público não permite que este saiba do que foi feito tal escultura. A sensação fica mais nítida quando por entre a fenda, é vista uma ferrugem encarnada. No entanto, a suspensão traz uma leveza à escultura que não condiz com o peso que ela aparenta ter. O fio que sustenta a escultura é quase imperceptível e ela parece mesmo flutuar no meio do salão, balançando ao sabor do vento. Com grande realismo, a escultura insinua que de fato, uma das vigas de sustentação do edifício foi retirada do lugar e poderia abalar sua estrutura desgastada pelo tempo, mas a leitura vai além do escultural/estrutural ou mesmo da técnica e questionamentos sobre a pintura discute também a própria organização da fábrica e de suas relações. Entendendo que a obra queria colocar em evidência o desgaste das relações internas, interroguei o artista sobre a sua intenção nessa produção, se o intuito era mesmo mostrar as entranhas conflituosas da fábrica através deste trabalho e ele prontamente confirmou.

Antes, nos primórdios da transformação do "projeto" da Bhering, ainda na época do leilão, neste segundo andar havia uma fábrica de reciclagem de plásticos, uma gráfica, um depósito e uma loja de reformas em estofados, sendo que esta última ainda permanece no mesmo local. O corredor era ladeado por placas de compensado, como os tapumes em obras

de construção civil e hoje se encontra quase todo "vitrinizado", com várias lojas de design, decoração, moda, escritórios e ateliês. Durante o Rio Design no ano de 2015 as portas do estabelecimento do senhor Telmo, estofador e único sobrevivente desse período com características "originais", foram ocultadas por um grande *stand* da *Harley Davidson*, como está ilustrado nas fotos abaixo[93].

Figuras 31 e 32 - Parte de trás e da frente do *Stand* da *Harley Davidson*



Fonte: Fotos da autora. O stand estava ocultando a loja de estofamento

Várias lojas ao longo dos últimos anos optaram pela instalação de vitrines envidraçadas em seus estabelecimentos, especialmente no segundo andar. Segundo Telmo, apesar da boa relação que tem com os vizinhos, já faz algum tempo que ele sofre certa pressão para "melhorar" a aparência do seu espaço. Ele comentou que não vai demorar muito para que seja obrigado a abrir as paredes do seu estabelecimento e substituí-las pelos quadrados envidraçados, uniformizando o corredor.

[93] Lembrando que este texto foi produzido em 2016 e não se sabe por quanto tempo as portas de compensado irão resistir ao "efeito vitrine" do segundo andar. Vale ressaltar que, no momento da minha entrada na Bhering, ao realizarmos as reformas, René Machado sugeriu que fizéssemos um lugar "bonito" e bem cuidado, não utilizando as típicas divisórias de compensado como as que existiam por diversos lugares da fábrica. O espaço onde se localiza o ateliê do artista no quinto andar – hoje chamado Sara 17 – apagou várias características originais da fábrica, criando uma espécie de "cubo branco" de galeria onde, durante os eventos, os artistas costumam expor suas obras. Numa brincadeira entre alguns locatários, o espaço é chamado de "Vieira Souto", uma rua famosa de um bairro rico da Zona Sul carioca. Os conceitos estéticos sobre a aparência da fábrica vêm mudando ao longo dos anos e muitos locais estão mudando sua aparência, uniformizando a paisagem local.

Através do vidro, tais lojas abrem seus espaços aos olhares dos visitantes e compradores, tentando preservar as características “decadentes” da estrutura da fábrica, como paredes descascadas, ferrugem nos pilares, pinturas manchadas e desníveis visíveis, em uma tentativa de manter o aspecto “original” e “autêntico” do prédio. Usam a mescla do aspecto antigo decadente com as propostas de design contemporâneo para dar “charme” aos seus espaços, fazendo uma *glamourização* do aspecto industrial precário. No entanto, a precariedade é real. Em diversas áreas da fábrica encontra-se mofo, vazamentos e goteiras e os locatários sofrem diariamente com esses problemas, muitas vezes perdendo materiais caros e obras de arte por causa da chuva. Sem falar nas inúmeras vezes que falta água, luz ou quando o elevador é desligado por problemas técnicos ou somente para economizar energia, dificultando a vida daqueles que necessitam transportar cargas mais pesadas, como o forno de cerâmica instalado em um dos ateliês do terraço. Fatos que são cotidianamente motivo de queixas e reclamações entre os locatários.

Figuras 33 e 34 - Corredor/segundo andar.

Fonte: Foto da autora. Loja de reforma em estofados e loja de moda e design, respectivamente.

Esses e outros conflitos são fatos cotidianos na fábrica e servem para ilustrar um pouco da falta de estrutura do espaço que não se configura como um condomínio, impedindo os locatários de reivindicar certos direitos e muito menos como uma instituição, com um projeto bem definido que permita que as pessoas que trabalham tenham a quem recorrer em casos de necessidade ou que a estrutura funcione de maneira organizada. A Bhering não é mais uma “indústria” nos moldes modernos e sequer consegue se configurar como uma “empresa” nos padrões contemporâneos, especificamente àquelas ligadas hoje em dia à “cultura”. Menos ainda se apresenta como uma instituição vinculada à arte e à cultura, com

fins de promoção, estímulo, divulgação, formação ou qualquer outra maneira de realizar um trabalho mais focado nos vínculos com a sociedade, caminhando a cada dia para um futuro simplesmente comercial. A dificuldade de diálogo com a administração sempre foi recorrente, apesar de alguns locatários afirmarem que houve uma melhora ao longo do tempo e que inclusive, há tentativas por parte dos donos em ouvir as suas necessidades[94]. Quando a administração da fábrica assumiu o controle sobre a organização dos dois eventos principais – ARTRio e Rio Design, aparentemente, a insegurança e a disputa de poderes diminuíram. No momento em que a prefeitura foi acessada para auxiliar na contenda do leilão, a família sentiu-se um pouco ameaçada pelo grupo de locatários, pois estes se propunham como associação assumir a administração do prédio no caso de uma desapropriação. Isso gerou diversos ruídos no diálogo e disputas internas, como aconteceu em uma das edições do ARTRio. Através de email, a direção da fábrica quis evitar a execução do evento, dizendo que nada poderia ser realizado sem a sua autorização e que os contatos com os organizadores do ARTRio deveriam ser feitos por eles, donos do espaço. Dessa forma, Bárbara Mamede, então diretora responsável pelos eventos passou a fazer os contatos e os donos assumiram o controle dos eventos. Em alguns destes a CEDURP contribuiu com auxílio financeiro, mas logo que a fábrica ganhou certa visibilidade, a ajuda cessou. Acredito que outros fatores tenham implicado nesse "abandono", entretanto não se sabe ao certo, já que não houve um comunicado oficial.

Voltando ao *Monumento Maravilha,* é possível ver que a ambiguidade e os conflitos das relações são postas na obra através de dualidades que o artista usa: leveza/peso; papel/ferro; clareza/escuridão; pintura nova/ferrugem e que simbolicamente dialogam com outras: público/privado, memória/esquecimento, dentro/fora, processos/projetos, fábrica/cidade, passado/presente, mas estas não se limitam aos binarismos "extremos", pois têm suas nuances sempre embaralhadas nas ilusões criadas pelo artista com o objetivo de provocar um "engano". Assim como as outras produções artísticas feitas no interior da Bhering, dentro das paredes da fábrica elas ganham outras proporções e novos sentidos.

[94] No final de novembro de 2016 foi enviado a todos os locatários um email apresentando uma pessoa que estaria responsável pela "comunicação" na fábrica – Izabel Barreto – dizendo que o objetivo era realizar "processo de imersão de comunicação, para que possamos modelar nossa estratégia para 2017". Na mesma mensagem solicitou-se que todos enviassem uma lista com os eventos que seriam realizados para que estes fossem divulgados nas redes sociais da Bhering. Sem a ingenuidade de achar que esta é somente uma investida para melhoria do cotidiano dos locatários, entendo que é uma forma da administração divulgar as atividades, atraindo público com o objetivo de ampliar os negócios/aluguéis, o que beneficia os locatários, mas principalmente a eles próprios, já que são empresários e querem ver a expansão do seu patrimônio.

Considerando que esta pesquisa se desenvolve da mesma maneira, sob o olhar de alguém que participa e observa simultaneamente, a intenção do artista ganha relevância ao provocar uma inquietação para além do estético/técnico, porque traz em si os ecos dessa complexa composição "material" e "humana" da fábrica. Algo que parece ser tão sólido e frágil ao mesmo tempo; um espaço que se apresenta aparentemente organizado, apesar dos "descascados" e "ferrugens", mostra um interior inesperado, gasto, obscuro e de difícil acesso, com partes que nem mesmo são visíveis e que a cada dia são maquiadas ou ocultadas sob o brilho das "inovadoras" atividades que se estabelecem por detrás das vitrines e novas paredes. De alguma forma *Monumento Maravilha* também remete ao passado, apresentado através da coluna descascada e ao presente conflituoso, simulado em seu interior enferrujado, ambos intercomunicáveis pela fenda aberta que o artista criou na viga. Além disso, o deslocamento dessa peça do chão para um fio pendente mostra como essas instâncias encontram-se oscilantes. Entre o controle e gerenciamento de uma instituição privada de projeto indefinido e uma promessa descumprida do poder público, o grupo de locatários tenta sobreviver como pode. Como em outras produções do artista, a ironia está presente e no próprio nome "maravilha", a expressão tão controversa no contexto da construção do porto do Rio, surge como questionamento: maravilha pra quem?

2.4.1 Diálogos imprecisos como entorno 4

Para criar uma forma de escrita coerente com a característica de alguns trabalhos apresentados, propõe-se fazer uma volta, criando uma circularidade nessa reflexão. Da mesma maneira que giram as esteiras das antigas máquinas, o motor que sustenta as silhuetas das trabalhadoras e o *loop* dos corpos em *Janela*, retorna-se ao início deste capítulo e recuperando um diálogo com a obra *1m2* de Maíra, é estabelecido mais algumas conexões através dessas relações. Se o trabalho de Maíra das Neves apontava para as arbitrariedades do processo nas reformas do Porto por meio de suas ações – o lado de fora, o trabalho de Torres mostra que a complexidade desse processo afeta também as atividades da fábrica - o lado de dentro. Dois "pedaços" do edifício, dois fragmentos que juntos conectam dentro e fora e abordam temas que se vinculam às estruturas que montam a engrenagem desses "projetos" – o da Bhering e o do Porto. A relação entre a escultura de papel fendida e corroída cria uma conexão não só com a estrutura física da fábrica, mas também com seu entorno, já que através dela é possível

pensar sobre as relações de poder que se estabeleceram ao longo desse tempo e que não são tão claras para quem não acompanha de perto os acontecimentos. Sendo assim, através da obra de Rodrigo também é possível compreender parte de sua experiência e observações pessoais no espaço, como as outras obras comentadas até agora. Atualmente o espaço virtual é uma forma privilegiada e muito usada na divulgação dos trabalhos artísticos, mas curiosamente, *Monumento Maravilha* não faz parte do arquivo de fotos disponíveis no site do artista, já citado anteriormente, apesar de carregar todas as características do conjunto das obras, mostrando que tal criação foi pontual para aquele momento e teve um tempo breve de existência, assim como as outras obras apresentadas nesta pesquisa.

Abro aqui um parêntese para falar de um trabalho de Torres – *m²*. Com nome similar ao ateliê-obra de Maíra das Neves e não aleatoriamente, produzido em um período próximo, ambos discutem o mesmo tema: a especulação imobiliária. Rodrigo registrou em fotografias impressas em PVC cômodos da casa que compartilhava com sua esposa - a Madame Fécula.

Figura 35 - Obra *m²* de Rodrigo Torres.

Fonte: http://www.maisumrodrigotorres.com/index.html. Impressão em papel fotográfico sobre PVC, 2011 e Fécula observando a produção

No texto de apresentação de *m²* Torres fala sobre o seu processo de criação, mostrando a relação que a obra tem com a renovação do contrato do imóvel, que sofreu alteração devido à alta de preços por causa da Copa e das Olimpíadas, algo similar ao trabalho de Maíra. O artista conta em seu site:

> Em julho de 2010, ao renovar o contrato de aluguel do apartamento onde moro e trabalho, tive a desagradável notícia que o valor do mesmo subiria de R$ 700,00 para R$ 1200,00. A Copa e as Olimpíadas abriram espaço para a especulação imobiliária. Como o problema já estava formado, eu não queria pensar numa solução para um novo trabalho de arte, preferi pensar em uma solução artística para esse real problema que eu tinha que resolver. A solução foi auto-sustentável (*sic*): usar a imagem do apartamento para pagar o valor da sua área. Para tanto, fotografei o apartamento visto de cima e ampliei as imagens em tamanho real. O trabalho foi exibido no CCSP, a venda do mesmo pagaria o aluguel durante todo o tempo do contrato, entretanto a venda não aconteceu e o aluguel continua a subir. Eu transformei o aluguel do meu apartamento em patrimônio que pode vir a se valorizar no mercado de arte, ao exemplo dos fundos de investimento imobiliário (TORRES, 2011)

O curador e pesquisador Márcio Harum comenta no texto do catálogo da exposição do Centro Cultural de São Paulo (CCSP)[95] que o primeiro contato com a obra de Torres na galeria do Centro é surpreendente e estimula o espectador a deambular pelos ambientes e que são apresentados de forma inesperada para uma casa, pois estão colocados "fora de ordem". Com essa maneira peculiar de resolver a situação de sua moradia diante da especulação imobiliária, Torres aborda a questão do valor da obra relacionada ao valor do espaço habitado altamente valorizado naquele momento por causa dos grandes eventos esportivos no Rio e reflete através do seu trabalho, sobre a situação de milhões de brasileiros. Harum afirma que:

> O que já era intuído com tantos indícios notórios impostos pelo neoliberalismo, *m²* ajuda a revolver conceitos desde os primordiais tempos das teorias da globocolonização, quando a conhecemos em sua primeira fase no início da década de 1990. De que haveria indubitavelmente a transformação do antigo comércio literário e artístico em um ágil mercado financeiro. E que esta mudança econômica coincidiria com outra de ordem moral e política nas democracias do Ocidente: a conversão dos cidadãos em meros consumidores (HARUM, 2011, p. 39).

Harum afirma que a obra diz respeito a esse processo de "mercantilização dos sonhos" e que as imagens de Torres "são uma tentativa de representar, de maneira bastante singular, um problema artístico recorrente e que afeta a todos: o 'sonho da casa própria'" e complementa dizendo que "contudo, o que a construção do pensamento por detrás de m² talvez queira nos dizer é que se o capitalismo nunca dorme, agora que se mudou com domicílio fixo, veio para frustrar muito além do que as férias de verão dos turistas" (HARUM, 2011, p. 39). Fechando o parêntese, percebe-se que além do humor do artista e de sua maneira peculiar de resolver as questões de suas construções artísticas, seu trabalho reafirma o fato de

[95] O texto completo está disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/publicacoes_impressas/cat%C3%A1logo_programa_exposicoes_2011.pdf

que a especulação imobiliária atingiu a todos dentro e fora da fábrica, mesmo isso não sendo novidade ou algo inaugural no Rio de Janeiro, já que outras cidades do mundo passaram pelo mesmo processo.

Assim como o trabalho de Torres com as cédulas ou em *m²*, uma proposta similar foi feita em *Monumento Maravilha*: o artista transformou o "objeto" fábrica (ou parte dela, no caso) em obra de arte, vendável, colocando o próprio espaço em questão. Torres altera o estatuto dos objetos através de suas interferências, deslocando-o de suas referências originais na tentativa de, usando um jargão muito utilizado no design, "agregar valor" a eles. Nesse sentido, de forma crítica Torres também se insere criticamente nesse universo limítrofe entre arte e design por meio de seus questionamentos. O artista desloca o valor dos objetos escolhidos, sejam eles as notas de dinheiro, o metro quadrado do seu apartamento, as caixas de comida chinesa ou a viga de ferro da fábrica, incorporando o valor artístico e estético às banalidades do cotidiano. Discute-se aqui o uso que originalmente esses objetos têm e o valor que eles tomam ao serem investidos pelo caráter artístico. O questionamento que Torres traz através dos seus processos construtivos recupera o que a própria fábrica vem tentando fazer: alterar seu valor (o valor dos seus 20 mil metros quadrados) dentro de uma cidade que também faz o mesmo processo, ambas baseadas no discurso do uso da criatividade através da arte e da "cultura como um bom negócio", tema abordado adiante.

Um grande emaranhado de relações escreve um capítulo na história da fábrica e ao mesmo tempo da cidade e ecoa nos trabalhos artísticos que inevitavelmente acabaram apontando pelo olhar e pelas mãos dos artistas, tais conexões. Uma mistura de economia, política e arte, cada uma com suas ramificações tece uma escrita na relação entre memória e história, entre práticas e projetos. O fio que conecta as partes dessa história parece ser tão tênue quanto àquele que sustenta a escultura de Torres – a qualquer tempo pode se romper. A instabilidade desse espaço fabril recorda, dessa maneira, o *Monumento maravilha* que em suspensão, balança. O artista contou que seu trabalho ficou exposto durante algum tempo na fábrica e depois foi retirado e colocado em um canto qualquer. Torres soube desse fato por intermédio do diretor administrativo Luiz Felipe. Pouco dias depois, quando foi buscar seu trabalho ficou sabendo que ele havia sido descartado e seu destino, provavelmente foi o lixo, fato não incomodou Torres[96]. *Monumento Maravilha* é, assim, mais um trabalho que se desfaz e tem sua existência apagada na fábrica.

[96] Um dos trabalhos de Rodrigo Torres chamado *Meio do lixo* foi uma obra de intervenção urbana no qual ele interferia em objetos encontrados no lixo, como caixas de papelão, e com elas criava esculturas. Durante o Art Rio em 2014, ao expor suas esculturas na rua, registrou o momento em que o caminhão de coleta recolheu uma

No título da obra de Rodrigo Torres, além da referência à "maravilha", expressão usada no nome do porto do Rio, aparece a palavra "monumento" que faz lembrar o texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, de Robert Smithson, escrito em 1967. Nele, o artista relata seus encontros com os "monumentos" de Passaic - cidade do subúrbio de Nova Jersey, onde nasceu: uma ponte, uma draga, suportes de concreto, uma cratera, canos que jorram, restos de construções inconclusas. Coisas que nas concepções tradicionais da escultura, não seriam consideradas monumentos. Seu olhar para esses objetos e registro através da fotografia ampliam a noção de escultura, inserindo a ação do artista para além do gesto que vai de encontro à matéria manipulada[97]. Tal discussão engloba a ideia de "campo ampliado" de Rosalind Krauss, que diz respeito à prática dos artistas e aos meios de expressão. Ao contrário de uma "demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de determinado meio)", Krauss defende que a práxis artística não é definida em relação a um determinado meio de expressão como a escultura, por exemplo, mas sim em relação a "operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios [...] possam ser usados". Assim, dentro de um campo ampliado de posições relacionadas, o artista pode ocupar e explorar de diferentes formas um meio de expressão. Krauss afirma que:

> a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (KRAUSS, 2008, p. 136)

Em Passaic, elementos do cotidiano, restos de obras inacabadas assumem o *status* de obra de arte e tornam-se monumentos de um passado não concluído – daí ruínas "às avessas", contrárias às românticas. Smithson (2009, p. 165) nos leva a entender que, diferentemente das últimas que foram construídas almejando a plenitude e depois sofreram uma deterioração, as primeiras nunca conseguiram atingir tal plenitude, ou seja, sequer foram erigidas e já se degradaram. Melhor dizendo, nas palavras do próprio artista, elas são "oposto da 'ruína romântica' porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas". Entretanto, o olhar do artista para esses restos de um passado inconcluso instaura a grandeza de um monumento em tais

---

de suas obras e a descartou no lixo, fato que ele nomeou "performance do lixeiro" e foi por ele registrado através de fotografias que estão disponíveis em seu site.

[97] Uma discussão mais ampla sobre os aspectos da escultura numa perspectiva que vai além das concepções modernas pode ser lida no conhecido texto de Rosalind Krauss – *A escultura no campo ampliado* – no qual ela cita uma obra de Smithson.

“esculturas”. Ele afirma que “os subúrbios existem sem passado racional e sem os ‘grandes eventos’ da história”, mas isso só é verdade até que os olhares se voltam para esses lugares e sua história e suas memórias passam a interessar, seja para o apagamento, seja para a rememoração. O olhar e o ato de registrar tais monumentos revaloriza o espaço, demarcando-o não só no sentido estético, mas também histórico.

O registro dos encontros com essas obras em ruínas ao avesso, além de reestruturar as discussões sobre a escultura e o campo de organização dos meios de expressão da arte, permitiu uma discussão sobre os processos de transformação da cidade onde nasceu e, caracterizá-las como monumentos foi uma maneira de exercer uma crítica a essa transformação. Com seu trabalho artístico, Smithson marca criticamente através da “monumentalização” desses escombros abandonados - restos de um futuro não construído, um estado de mudança do seu antigo bairro sucumbido pelos espelhos que não conseguiram guardar nenhum reflexo de um passado. Na imagem quase vazia do estacionamento, sob o forte calor e o brilho dos carros, o artista confirma o apagamento das memórias perdidas em “buracos”: “buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados”. A mistura fluida no texto das suas reflexões e os relatos dos encontros com os “monumentos” e as propagandas no jornal e cartazes, mostram que tudo parece igual nessa composição prosaica de restos de obras, vitrines de lojas, recortes de notícias, carros brilhantes, vazios urbanos, placas de sinalização... todos formando juntos um futuro “ultrapassado” e “fora de moda” onde as cidades formam uma fila e cada uma “seria um espelho tridimensional que refletiria a cidade seguinte para a existência”.

Os monumentos descritos por Smithson não têm o *status* tradicional como descreveria Le Goff no texto *Documento/Monumento*, inserido no livro *História e Memória*. Ao discutir as origens etimológicas da palavra, com o objetivo de ampliar e refletir sobre as concepções do “documento histórico”, ele afirma que:

> O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Quando Cícero fala dos *monumenta hujus ordinis* [...] designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas desde a antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas [...] e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. (LE GOFF, 1990, p. 535, grifo do autor)

Nessa acepção do termo, um monumento seria responsável pela representação de um momento cultural, social, artístico na história, construído para tal fim e com características específicas definidas. Entretanto, os "monumentos" também podem receber significações de um determinado tempo ou sociedade, dependendo da inserção que ele tem em determinado contexto, e é o que faz Smithson com sua obra incutindo, através do seu olhar, monumentalidade aos escombros de construções não terminadas em meio a uma cidade transformada e tomada pelos comércios.

Para Smithson as construções inacabadas se tornam monumentos de um futuro sem graça, sem vestígios de um passado, ou seja, sem volta. No porto do Rio ainda se vê restos de construções que deveriam estar concluídas para os grandes eventos e que seguem deixando à mostra os ferros da estrutura, os canos, o solo revirado, sacrificando a população que vive naquele local. Torres evidencia isso em seu *Monumento Maravilha*, ao nomear sua obra vinculando-a ao seu entorno. Na pesquisa, esse trabalho cumpre um papel fundamental e é uma espécie de obra síntese, pois através de sua fenda se interconecta o interior conflituoso da fábrica com o complexo entorno em transformação, evidenciando as interferências estabelecidas entre estas duas instâncias. Os processos de mudança do porto acabam por interferir no cotidiano da Bhering, espaço que a cada dia se ajusta a essa revitalização, ambos reinstituindo novos valores para o espaço. Para chegar à fábrica, o visitante tem inevitavelmente que percorrer as ruas do porto e durante as obras de revitalização, que ainda seguem acontecendo esse caminho foi frequentemente alterado pela troca de direção das ruas do entorno, em um espaço "revitalizado", "remodelado", "reformado", "reestruturado", "recuperado" e todos os "re"s que possam caber nesse discurso de transformação urbana que traz práticas de exploração, expropriação, expulsão, exclusão e tantos "ex"s quantos sejam necessários para acompanhá-los. Assim, caminhar pelo porto é ver, como na Bhering, a imagem do antigo refletido no novo por meio dos edifícios espelhados.

No projeto de renovação do porto do Rio, algumas memórias/instituições foram eleitas para prevalecer, outras lutam para se manter e algumas foram construídas inventando um novo futuro ainda com muitos restos em "ruínas às avessas". No texto *Sobre museus e monstros* (2013), Bárbara Szaniecki comenta sobre "os aspectos perversos" desse processo de "revitalização criativa" que vem acontecendo na cidade do Rio. O processo de "remoção branca", por exemplo, em que a busca da classe artística por lugares com preços mais módicos acaba por dar início a uma valorização desenfreada dos espaços fazendo com que os moradores, comerciantes locais e em última instância, os próprios artistas, sejam expulsos de seus locais de origem por não conseguirem mais pagar seus aluguéis. Szaniecki esclarece que

a classe "criativa" formada por artistas, designers e profissionais ligados à criação, pode, entretanto, ser convocada a participar desse processo de "'rejuvenescimento' da cidade que mascara uma realidade de expulsão e destruição e, sem um conhecimento profundo das reais intenções, acaba por atenuar a crítica".

Szaniecki também aponta para o problema com as parcerias entre público e privado, afirmando que elas trazem pelo menos três problemas: "o problema da sustentabilidade, o da visibilidade e o da espetacularização da cultura"[98]. Analisando as diferenças entre o tratamento para os "projetos criativos" e os pontos de cultura[99], a autora afirma que alguns projetos "malandramente" se apresentam nos editais como "criativos" tentando conseguir financiamentos públicos. No entanto, essa "malandragem" parece não resolver o problema, pois acaba por legitimar ainda mais o modelo. A visibilidade para alguns viria em função da parceria privada, no caso comentado – as organizações Globo e a sustentabilidade justificada de uns se daria porque as práticas artísticas e culturais desenvolvidas pela economia criativa "se enquadram docilmente no contexto de espetacularização da cidade via megaeventos que o Rio de Janeiro está vivendo e ao atual contexto neo-desenvolvimentista brasileiro".

A cidade de Barcelona foi uma pioneira nesse processo de renovação urbana e serve de modelo para outras pelo mundo, inclusive o Rio de Janeiro. Manuel Delgado, em seu livro *La ciudad mentirosa: fraude y miséria del modelo Barcelona*, auxilia o entendimento dessas questões. Citando apenas um exemplo da severa crítica ao projeto de Barcelona como uma "cidade moderna" e que vem sendo mimetizada em diversas cidades nessa dinâmica globalizadora que internacionaliza modelos, para o autor, trata-se de uma:

> usurpação capitalista da cidade, expressa, como sempre na chave de uma especulação massiva; terceirização, ou seja, posta a serviço dos requisitos da técnica e do mercado; desdém por solucionar – hoje nem sequer ao menos aliviar – o crônico problema da moradia; apoteose de postulados monumentalistas e grandiloquentes, através dos quais as instituições políticas aspiram obter uma legitimidade que não alcançam com seu trabalho; arrogância projetista; obsessão por colonizar de uma vez por todas os bairros emaranhados que resistiam ao dever da transparência; uma arquitetura cada vez mais ansiosa por impactos visuais fáceis, que ama acima de tudo o banal; um dirigismo absolutista com as práticas reais dos cidadãos, as que se queriam ver plenamente fiscalizadas e cuja espontaneidade é vista como um perigo a vencer; a arquiteturização

[98] No dia 30 de março de 2017 foi publicado no site do Observatório das metrópoles um artigo sobre o "mico" do projeto do Porto Maravilha e sua parceria público-privada. A autora do artigo, a pesquisadora Mariana Werneck, "mostra como o modelo econômico do projeto de revitalização urbana do porto do Rio, baseado na parceria público-privada (PPP), resguarda os interesses privados e joga todo o ônus financeiro no colo do poder público". O artigo mostra, apresentando valores, a face obscura e nefasta desse tipo de parceria. Disponível em: http://observatoriodasmetropoles.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=1956%3Aa-fal%C3%A1cia-do-porto-maravilha-ppps-cepacs-e-o-%C3%B4nus-para-o-poder-p%C3%BAblico&Itemid=180&lang=pt#

[99] Para informações sobre o projeto dos Pontos de Cultura ver: TURINO, Célio. *Pontos de cultura: o Brasil de baixo pra cima.* São Paulo: Anita Garibaldi, 2010. 2 ed.

> sistemática de todo o espaço coletivo e o projeto de converter seus usuários em consumidores; a tematização da cidade, traduzida em proliferação de simulacros e festivais...[100] (DELGADO, 2007, p. 17-8, tradução da autora).

Nesse breve comentário nota-se que o "modelo" passou por uma severa revisão crítica, mas mesmo assim foi usado como base no Rio. Um exemplo desse movimento de espetacularização da cidade pode ser visto no vídeo "Moinho", divulgado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro - CEDURP que mostra o Moinho Fluminense, também situado no porto do Rio e afirma que este é mais um empreendimento de valorização da região e que promoverá junto com o Projeto Porto Maravilha, projeto da prefeitura para revitalização dessa região, e suas instituições como o MAR e o Museu do Amanhã, a "evolução" do local com a criação de um projeto que "traz diferentes produtos imobiliários em edifícios históricos e novos empreendimentos". O texto do Projeto Porto Maravilha, criado pela Lei Complementar Municipal n° 101/2009, afirma que a ideia é "promover a reestruturação local, por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e à sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área" de "5 milhões de metros quadrados". Esse interesse surgiu em consequência dos eventos que o Brasil receberia nos anos posteriores - a copa do mundo em 2014 e os jogos olímpicos em 2016. A construção do projeto leva (ou deveria levar) em consideração a participação dos diversos atores sociais envolvidos – poder público, mercado e sociedade civil, porém isso não acontece de forma horizontal e algumas reuniões com os moradores não têm uma agenda específica. Esse projeto tem alterado a vida de mais de 50 mil pessoas que formam a população local e, assim como aconteceu em diversas cidades anteriormente como Barcelona, Buenos Aires, dentre outras, a "maravilha" também traz suas consequências ruins[101].

---

[100] "usurpación capitalista de la ciudad, expressada, como siempre, en clave de especulación masiva; terciarización, esto es, puesta al servicio de los requerimientos de la técnica y del mercado; desdén por solucionar – hoy ni siquiera ao menos aliviar – el crónico problema de la vivienda; apoteosis de postulados monumentalistas y grandilocuentes, a través de los cuales las instituiciones políticas aspiran a obtener una legitimidad que no alcanzan por su trabajo; arrogancia proyectadora; obsesión por colonizar de una vez por todas los barrios enmarañados que se resistían al deber de la transparencia; una arquitectura cada vez más ansiosa de impactos visuales fáciles, que ama por encima de todo lo banal; un dirigismo absolutista hacia las prácticas reales de los ciudadanos, a las que se querría ver plenamente fiscalizadas y cuya espontaneidad se contempla como un peligro a batir; la arquitecturización sistemática de *todo* espácio colectivo y el proyecto por convertir a sus usuarios en consumidores; la tematización de la ciudad, traducida en proliferación de los simulacros y festivales".

[101] Maiores informações sobre a implementação do projeto pode ser vista pelo site do Porto Maravilha e na pesquisa citada, encontrada no link: http://portomaravilha.com.br/web/esq/est_acad/ea3.pdf. Vale ressaltar a produção do documentário *Domínio Público* que mostra o cotidiano da cidade do Rio diante da realização dos eventos esportivos e suas consequências como as remoções, a militarização do espaço público, a violência, as

No vídeo sobre o Moinho Fluminense, ilustrado na imagem abaixo, na cor dourada e brilhante como ouro, o prédio do "*Moinho Mall*" é apresentado e também aos grandes atrativos que constituirão o espaço: "grandes marcas, cinemas, praça de alimentação e todo *life style* de um *mall* que se tornará o destino de todos os cariocas". Além do *mall*, o espaço contará com o *Medical Center*, o *Moinho Hotel Design*, o *Moinho Long Stay*, o *Moinho Coporate*, o *Moinho Comercial Lofts* e todas as suas vantagens de uma vida confortável e de fácil acesso para os visitantes. Encerrando o festival de horrores em língua estrangeira diz que o Moinho será um "verdadeiro distrito, um bairro dentro de um bairro". Cabe perguntar o que esse projeto assim como os outros, entende por "todos" e quais são os interesses em conjugar uma memória "local" com aberrações arquitetônicas envidraçadas. Nesse sentido, surge uma "espetacularização" de determinados edifícios tomados como "monumentos" de uma história, mas que é contada de maneira tortuosa, pois a transforma em uma junção de interesses que desconsidera as relações e os processos locais. Sem comentar o fato de que a população não foi perguntada sobre tal equipamento. Era isso que eles desejavam que fosse construído ali?

Figura 36 -: frame do vídeo *"Moinho"* da CEDURP.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=1YDacXbSA20

No site do projeto Porto Maravilha encontra-se um "mapa de interesses" da prefeitura na região. Parece curioso que até meados de 2015 a Fábrica Bhering não estava marcada, como pode ser visto a seguir, por nenhuma das legendas citadas, o que demonstra que ela não fazia parte dos interesses do governo. Aparentemente esse desinteresse aconteceu porque a

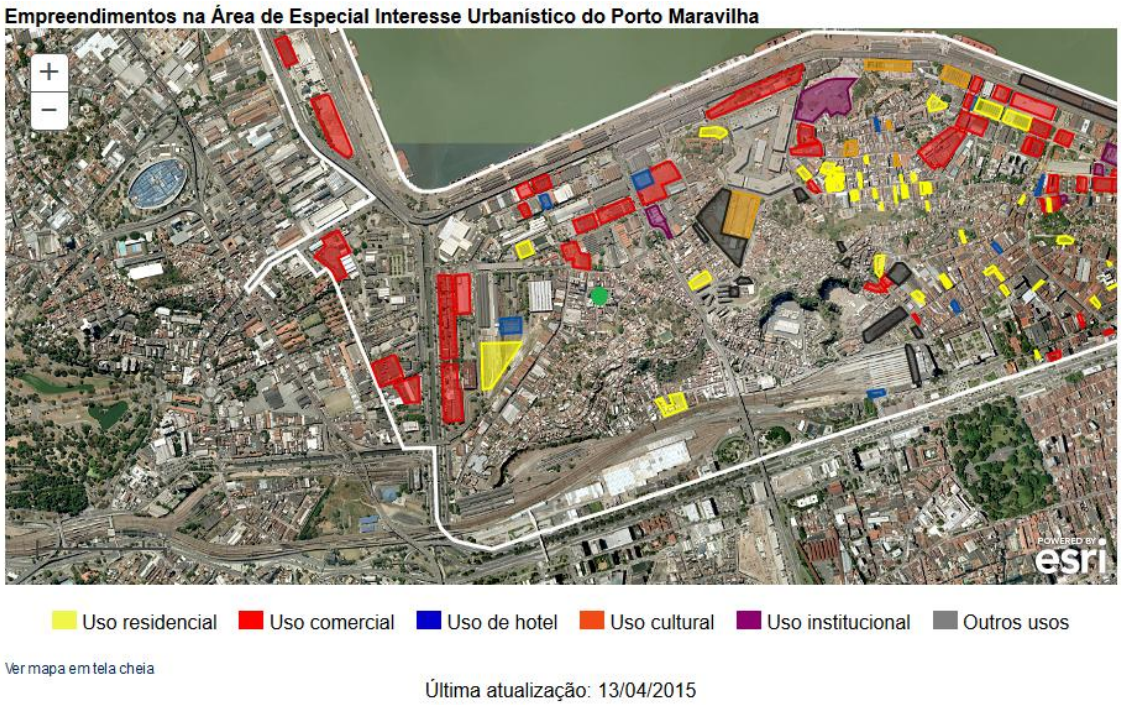
---

consequências da especulação imobiliária e várias outras questões pertinentes a esse assunto e que faz um excelente contraponto dessa visão espetacular da reforma.

Bhering não estava contextualizada na ideia da preservação da memória local, que envolvia principalmente o circuito arqueológico e as questões ligadas à herança negra da região, formado por alguns espaços como os Jardins Suspensos do Valongo, o Instituto Pretos Novos, o Centro Cultural José Bonifácio e a Pedra do Sal no Morro da Conceição[102].

Mesmo sendo inadequada ao projeto da prefeitura parece estranho que seja desprezado um prédio histórico, antigo, industrial, onde já se desenvolviam atividades artísticas, contradizendo todos os planos iniciais deste tão aclamado projeto. Já que perpassa por todo o projeto a ideia de "cópia" de um modelo "barcelonês", não justificaria o descaso com a memória do patrimônio industrial, em debate há algum tempo e já que esta está replicada em diversos lugares pela Europa (já que o argumento é "copiar" um modelo). A legenda "outros usos" também é instigante, pois é abrangente demais e pouco explicada para representar um espaço tão grande. Até 2015 a fábrica figurava no mapa das "Organizações Sociais" do porto, mas não aparecia no mapa do "patrimônio histórico". Não estava inserida na região do "potencial construtivo" e não era citada no "porto maravilha cultural".

Figura 37 -: mapa de interesses urbanístico do Projeto Porto Maravilha.



Fonte: https://www.portomaravilha.com.br/empreendimentos.html. Bhering em verde, marca feita pela autora.

[102] Uma longa discussão sobre as relações entre os projetos urbanísticos, o patrimônio e o porto do Rio pode ser lido no livro *A utopia da pequena África:projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na zona portuária carioca*, de Roberta Sampaio Guimarães.

Por não fazer parte do mapa de interesses, aparentemente, foi o "incidente" do leilão que acabou por desencadear o processo de entrada da Bhering no tal mapa da prefeitura, o que foi visto como um ato "oportunista", porque ocorreu no momento dos conflitos de interesse entre a família proprietária e o grupo de locatários. De fato, levando em conta a grande visibilidade que teve na mídia, pode-se tomar isso como relevante, pois o prefeito passou a usar esse "salvamento" nos seus discursos evidenciando a sua grande iniciativa de desapropriar e tombar tal patrimônio. Levando em consideração que a Bhering é uma instituição privada, o governo não teria custo nenhum em mantê-la funcionando e com uma atividade que era "útil" ao projeto do Porto. Os processos de tombamento e desapropriação foram muito bem aceitos pela sociedade diante de tantas arbitrariedades que vinham acontecendo pela cidade, proporcionando certo consenso da opinião pública.

Os documentos da prefeitura mostram que o prédio da Bhering, desde a década de 1980, já era um bem considerado de interesse ambiental pela LEI N° 971 DE 04/05/1987 que institui a APA – Área de Proteção Ambiental - abrangendo os bairros de Santo Cristo, Gamboa, Saúde e parte do Centro, sob a sigla SAGAS (formada pelas iniciais dos nomes dos bairros), além de outros pela cidade. O DECRETO 7.351, DE 14/01/1988 regulamenta a Lei 971 e delimita áreas e subáreas de proteção, além de definir normas urbanísticas, apresenta na página 37 o endereço da fábrica como bem protegido na subárea C – Santo Cristo 1 e zona residencial 5, limitada pela linha de cor laranja[103], visto no mapa a seguir[104]. A sigla APAC – Área de Proteção do Ambiente Cultural passou a ser usada em 1992, com a criação do Plano Diretor Decenal, Lei Complementar 16/1992 (revogada pela Lei Complementar n° 111, de fev/2011), que "estabeleceu-se os alicerces para uma política pública clara e efetiva de proteção do patrimônio cultural" sendo um "instrumento utilizado para a proteção do ambiente construído". A Área de Preservação Ambiental - APA – passaria então a ser utilizada apenas para o ambiente natural. O site da prefeitura ainda diz que o objetivo dessa mudança é "contribuir para a formação da memória de uma cidade moderna". E na sequência o texto afirma que a:

> sigla APAC - que o uso constante em discussões e notícias na mídia já transformou, na prática, em substantivo - significa que o olhar do Patrimônio Cultural não está focado apenas nos prédios e monumentos notáveis de nossa história [...], mas também na preservação de conjuntos urbanos representativos das diversas fases de ocupação

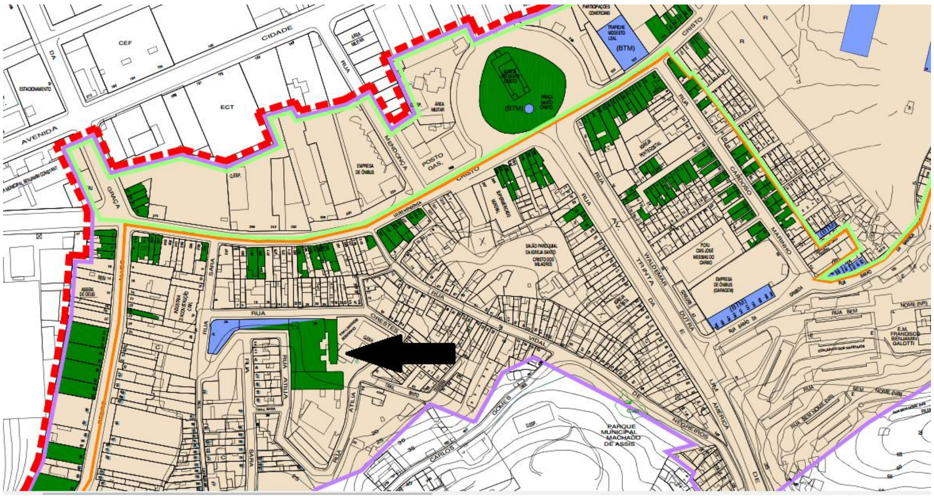
[103] No mapa original, a linha laranja circula toda uma zona considerada residencial.

[104] Para conferir todas as leis e mapas ver: http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/apac .

> de nossa cidade. Na formação da identidade cultural urbana entra uma complexa série de ingredientes que tornam cada bairro único e familiar aos seus moradores e frequentadores. Preservar esse ambiente, sua paisagem e fisionomia aproximam o Patrimônio do cotidiano da cidade e da vida de seus habitantes. E representa a parceria do poder público com a comunidade - que em diversas ocasiões inicia o processo de discussão e reivindica proteção da memória edificada de seu bairro - para a manutenção da qualidade de vida e à participação no planejamento da cidade.

Ressalto que os morros do Pinto e da Providência estão inseridos na linha laranja, ou seja, são consideradas áreas residenciais, mas não estão tutelados pela APAC, que no mapa são as regiões cobertas pela cor rosada. Assim, pode-se perceber que desde muito antes algumas memórias foram eleitas para permanecer enquanto conjuntos significativos da "ocupação" da cidade e outras são dispensáveis por não serem consideradas dignas. Ao que se configura, diversas remoções realizadas no Morro da Providência têm ligações com essas delimitações territoriais urbanas.

Figura 38 - Detalhe do mapa APAC-SAGAS 1.



Fonte: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354515/4166546/Mapa_APAC_Sagas_1_A0_rev02.pdf. O mapa mostra os edifícios protegidos

No bojo desses acontecimentos, o plano de ordenação limitou os usos industriais na região e esta data coincide com a transferência da produção da Bhering para Varginha, como relatado no início do texto, e isso pode ser confirmado pelo estabelecido na lei citada:

> Art. 6º O uso industrial será adequado em toda a área, com exceção da Zona Residencial 3 (ZR-3) e da Área Central 2 (AC-2), desde que o processo produtivo seja complementar às atividades da Área Central 2 (AC-2) e com elas se compatibilize pelo seu pequeno porte, independente do uso de métodos especiais de controle de poluição. Parágrafo único. Não serão permitidas tipologias industriais que ocasionem

> ruído, odor, congestionamento de tráfego, ou que sejam inconvenientes à saúde, ao bem-estar e à segurança das populações vizinhas. (RIO DE JANEIRO, 1988)

Mesmo este fato não tendo sido comentado pelo dono na entrevista, ao que parece, esse foi o momento no qual a fábrica passou a investir em outras atividades que estivessem contempladas nas especificações da lei, visto nos relatos do senhor Ruy Barreto no primeiro capítulo. No mapa da região que seleciona por cores os edifícios protegidos e tombados, mostra a fábrica em duas cores: azul e verde (apontada pela seta na figura acima) protegido pelo município e pela SAGAS, respectivamente. O lado em azul, conhecido como Sara 17, abriga também atividades comerciais, como o escritório e a produtora do ator Paulo Gustavo, já a parte verde acomoda a administração da fábrica e os demais espaços locados.

No anexo 6 deste mesmo decreto encontra-se a descrição dos "tipos de edificações permitidos" por subárea. Desconsiderando aquelas que se referem às residências, aos telheiros e à garagem, não há outra descrição que contemple a fábrica. As que se referem aos usos de lojas em um ou vários pavimentos, com dependências internas ligadas, salas de uso comercial ou industrial estão impedidas, permitida na zona 5 somente algumas que se aproximam mais das atividades desenvolvidas no interior da fábrica: "edificação de uso exclusivo para uma só atividade e com uma só numeração" e "galpão para uma só atividade e uma só numeração, desde que apresente fachada com características de edificação comercial ou atrás de edificação comercial ou industrial já existente com acessos independentes". Entretanto, não são exercidas atividades únicas ali, a não ser pelo fato de que desde 2012 estão sob a tutela da "economia criativa" com a criação da Associação Orestes 28. O artigo 5° define que "usos comerciais, de serviços e industriais serão adequados conforme a zona onde se localizem" e no anexo 4 vê-se todas as atividades atuais da fábrica estão contempladas, o que justificaria sua existência, mas não de forma "individual", pois entraria em contradição com as especificações das edificações. Não é possível afirmar como a família proprietária encaminhou os registros do seu atual funcionamento como empresa (são muitas empresas em nome da família, como se viu no primeiro capítulo), mas parece compreensível a forma como os contratos de locação são feitos já que a fábrica não se configura como um condomínio que abriga lojas. Talvez esteja se encaminhando para isso. Curiosamente, um dos locatários relatou que eles não podem fazer identificações permanentes como "lojas" ou comércios através de placas nas fachadas de seus espaços, o que confirma o descrito acima. É comum ver pelos corredores identificações em papel ou giz nos dias de evento.

Voltando ao tema da situação jurídica do edifício, percebe-se que os donos desde o início já sabiam que o prédio estava protegido (daí o acordo no contrato de locação para recuperação da fachada) e a fala do prefeito na reunião com o grupo de locatários na qual ele afirmava que iria tombar e desapropriar o prédio parece não ter passado de uma *mise-en-scène* que de fato manipulou o grupo na criação da Associação, como única alternativa de permanência no prédio. Fica claro também porque na entrevista concedida, o Senhor Ruy Barreto mostrou tanta descrença no processo de desapropriação do edifício da família. Jogos de interesses, o uso da arte e das pessoas em benefício próprio com fins de lucro, além da espetacularização e autopromoção são evidenciados nesse processo de "ocupação" da fábrica. Não fica claro que o processo de tombamento instituído pelo prefeito tenha alterado a situação dos locatários e talvez tenha servido somente para fazer uma propaganda a mais dos planos de revitalização da cidade e evitar também a perda do patrimônio da família Barreto. O site da prefeitura do Rio mostra que em uma APAC:

> independente do valor individual deste ou daquele imóvel, o que importa é o valor de conjunto. A proposta de proteção de uma área é precedida de um estudo da evolução urbana do lugar, mapeando sua forma de ocupação e seu patrimônio edificado, bem como as relações que os imóveis, logradouros e atividades ali desenvolvidas estabelecem entre si. A partir daí, os elementos de composição são inventariados, cadastrados e classificados como tombados, preservados ou tutelados. Os bens de valor excepcional são tombados; os que são caracterizadores do conjunto são preservados; e os demais são tutelados. A APAC protege conjuntos arquitetônicos que, por suas características, conferem qualidades urbanas à região, sem, contudo, impedir o seu desenvolvimento[105].

O "valor excepcional" do edifício da fábrica passou a ter importância após a questão judicial vir à tona na mídia e, os interesses nesse grande terreno ainda não são evidentes e não se sabe as consequências que um acontecimento recente pode ter no processo. No dia 10 de novembro de 2016, foi realizada uma assembleia na fábrica cuja pauta única era a extinção da Associação Civil de Economia Criativa Orestes 28 - ACO28, decisão confirmada e divulgada a todos através de email enviado no dia 06 de dezembro do mesmo ano. Uma tentativa de encerrar as atividades da associação já havia sido feita em 2015, quando dois locatários se propuseram a assumir a direção, sendo devidamente empossados através de votação conseguindo fazê-la sobreviver por mais um ano. Nesse tempo, as mensalidades foram cobradas e apesar do alto índice de inadimplência, as contas foram fechadas com pagamento e organização das atas, registradas em cartório com um novo contador avaliando tudo. Como todos do grupo não possuíam experiência na realização desse tipo de organização, os novos

[105] Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac.shtm

diretores tiveram muito trabalho, porque as atas não correspondiam às pautas e o cartório se recusava a registrá-las. Com a saída de várias pessoas do edifício, tornou-se insustentável a manutenção da associação e por isso, no dia 10 foi votado o seu fim. Isso demonstra o descrédito dos associados no cumprimento da promessa de desapropriação do prédio feita pelo prefeito Eduardo Paes, mostrando também que não soubemos (e me insiro, já que fazia parte do grupo) nos organizar bem, pois criamos uma estrutura rígida, com muitas regras e burocracias que até para sua extinção, causou problemas. A primeira diretoria enfrentou de perto as questões jurídicas, tendo que participar de diversas reuniões com advogados e os donos/administração, organizando alguns eventos e fazendo a divulgação na mídia dos problemas enfrentados pelo grupo, teve uma boa atuação. A segunda diretoria já livre desses encargos, organizou administrativamente a associação realizando vários contatos com instituições culturais, como o Museu de Arte Moderna, a Escola de Arte do Parque Lage, Instituto de Artes e Técnicas em Comunicação, a Coordenadoria de Espaços Culturais da Prefeitura do Rio de Janeiro e o Ateliê da Imagem com o intuito de fazer parcerias focando no apoio cultural e educativo. Dessa forma, percebe-se que com mais tempo e com uma estrutura menos engessada, a Associação poderia criar laços com a sociedade e suas instituições em um processo mais lento, mas que poderia ser duradouro e sólido. Assim, dentro dessa perspectiva algumas poucas coisas foram conseguidas pela via da associação. Uma delas foi o projeto *Em Torno da Fábrica*[106], realizado em 2014, usando o CNPJ da ACO28 - Associação Civil Criativa Orestes 28. A proposta ganhou o edital da prefeitura para eventos realizados no âmbito da região portuária, contemplando os "habitantes" e instituições locais[107]. Idealizado pela artista Maria Eugênia e apoiado por mais alguns artistas da fábrica, o projeto foi realizado em quatro encontros nos finais de semana, sendo o último destinado a exposição dos trabalhos e foi contemplado com o Prêmio Porto Maravilha Cultural[108]". No site da Secretaria Municipal de Cultura - SMC, estão explicitadas as informações sobre o edital que disponibilizou "R$ 10 milhões para contemplar pelo menos 130 iniciativas culturais". O valor máximo para cada proposta variava entre R$ 50 mil e R$ 100 mil, podendo ser utilizado por "artistas independentes, companhias teatrais, instituições públicas e privadas, clubes e associações de moradores". Estes deveriam "inscrever projetos específicos para teatros, museus, centros culturais, ruas e praças". O edital "Programa Fomento Cidade Olímpica"

[106] O vídeo do projeto pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=ChfkT2imJUE&feature=youtu.be

[107] As atividades realizadas podem ser vistas na página do evento: https://www.facebook.com/EmTornoDaFabrica/?fref=ts

[108] Os projetos contemplados podem ser vistos no site: http://portomaravilha.com.br/premio_porto

estava dividido em cinco linhas de ação: "Apoio a produções em instituições públicas; Apoio a produções em instituições privadas; Temporada popular; Apoio à produção independente e manifestações populares; e Apoio à acessibilidade nas artes" e, os contemplados integrariam o Circuito Cultural Cidade Olímpica com entradas gratuitas ou descontos. A proposta da ACO28, também disponível na rede social citada na nota anterior, afirma que o projeto:

> [se] consistiu em realizar oficinas gratuitas de artes para moradores da região do Porto Maravilha. Foram aproximadamente 80 vagas de oficinas que foram realizadas de maio a junho de 2014. No encerramento do projeto tivemos o evento "Em Torno da Fábrica Bhering" com uma grande exposição dos trabalhos realizados nas oficinas e um delicioso coquetel com quitutes servidos pelos vendedores da região: Tapioca, acarajé, cuscuz e outras guloseimas. Com a realização desse projeto, fortalecemos a relação entre os moradores da região, os artistas e todos os profissionais que ali se encontram, uma vez que tivemos como prioridade, a utilização de mão de obra local. Desta forma, acreditamos ter contribuído para a transformação social e cultural que vem acontecendo em toda a região portuária.

Com o financiamento deste edital foram realizadas as seguintes oficinas:

Antena dos Ventos, com Vivian Cacuri e Osiel Magalhães que propunha "a partir do manejo artesanal de materiais como papel, madeira, linhas e concreto", estimular "a busca de uma solução coletiva para a construção de uma árvore/antena de cata-ventos", superando "a solução individualista ou isolada" através da coletividade. Foi construída uma árvore de papel, com microfones onde as pessoas podiam interagir, enviando suas mensagens ao vento.

Processos Criativos "Em torno da fábrica", com Maria Eugênia, que propunha uma visita guiada pelos ateliês da Bhering e a criação de uma obra coletiva com o objetivo de "estimular o potencial artístico de cada aluno em uma oficina de criação livre" conhecendo "os vários aspectos dos processos criativos de diversos artistas da fábrica". Nessa oficina, a proposta era utilizar dezenas de formas de confecção de ovos de páscoa de plástico na confecção de uma obra "*site specific"* em que, conjuntamente, seria escolhido o lugar para a instalação. "As fôrmas de ovos carregam a memória da fábrica e simbolizam uma nova realidade que está nascendo na zona portuária e essa nova relação sendo construída entre os artistas e o entorno", expõe o texto. As formas foram montadas como um receptáculo de sonhos em processo de germinação - comenta a artista em uma conversa. Além dessa proposta Maria Eugênia também desenvolveu a terceira edição de sua "*Ação poética"* - HUManos (Todos somos um), que consiste em "um momento para os moradores interagirem entre si, com os artistas e outros profissionais da fábrica" através da criação de formas em argila "a partir do gesto do encontro das mãos gerando uma obra coletiva". As peças estão em seu ateliê e ela pretende fazer uma exposição com toda a produção das edições já realizadas.

De ouvidos bem abertos, de Leandra Lambert, a oficina propunha uma escuta com atenção para "as ruas, as paisagens, os nossos corpos, as vozes interiores, as vozes dos outros, dentro e fora". A partir dessa escuta os participantes poderiam explorar "diferentes possibilidades, usando meios simples e cotidianos" na construção de "práticas individuais ou coletivas, usando os meios com os quais cada um se sentir mais à vontade: desenhos, fotografias, textos, gravações de áudio ou vídeo, pequenas instalações ou ideias e projetos para instalações maiores, etc.".

Pipas no ateliê do terraço, com "as artistas do ateliê do terraço" – Clara Fonseca, Dorothee Ledermann, Heloisa Alvim e Thais de Siervi, com assistência de Gerônimo Perez, propunha a criação de pipas decoradas e modeladas em argila. A intenção da proposta era que as pessoas do entorno pudessem "olhar o bairro de um ângulo diferente, a partir do terraço do prédio da Bhering, onde o céu livre de fios e construções é um convite para soltar pipas, atividade tão difundida na região".

Papier mâché: técnicas e acabamentos, com Sylvia Caroline de Andueza e Heloise Aragon. A oficina ofereceu "noções básicas para a realização de peças em *papier mâché*, desde utilitários até peças decorativas" que foram criadas com diferentes técnicas: "papietagem, massa de papier mâché com preenchimento em jornal e massa de papier mâché com preenchimento em estrutura de metal".

Oficina de pintura em tecido, com Juliana D'Assunção, cujo objetivo era "despertar para a criatividade do participante no processo de criação de sua própria estampa" que será feita em objetos já prontos como "bolsa, aventais, jogo americano e almofadas para serem pintados", além de uma aula destinada à pintura de uma peça trazida de casa para reciclar.

Construção de móveis de papelão, com Sandra Macedo com assistência de Alain Geffrouais, na qual "as pessoas estarão capacitadas para inventar novos modelos, criar seus próprios móveis, pensar formas de comercialização e repassar a técnica para outras pessoas interessadas". Usando uma técnica de "baixo orçamento, relativamente simples de operacionalizar, ecologicamente sustentável, criativo, podendo ser também gerador de renda" a proposta contemplava alunos a partir de 14 anos.

Arte Digital para iniciantes, com René Machado, a oficina propunha a exploração de "técnicas de criação de Imagens e Ilustrações para produção gráfica e digital" através de ferramentas como *Photoshop* e o *Illustrator*, mesclando teoria e prática para dar noções de concepção e finalização de materiais gráficos aos alunos.

Fotografia em dispositivos móveis, com Fabrício Cavalcanti, a oficina pretendia abordar a "prática da 'fotografia de celular' como um procedimento cotidiano que além de apresentar

possibilidades artísticas, apresenta fotógrafos profissionais que têm usado cada vez mais o celular profissionalmente" e foi destinada a "artistas, fotógrafos, designers, e interessados em conhecer ou aprofundar nas possibilidades de criação de imagem utilizando câmeras-celulares e seus aplicativos".

Confeitaria Carioca, com Marcela Morizot que propunha trabalhar "o uso de ingredientes, aromas e técnicas para atingir um objetivo desejado, visando o desenvolvimento dos alunos para criação de técnicas próprias e o aprimoramento do domínio da arte da gastronomia" e buscava "estudantes que visam trabalhar na área de restaurantes e gastronomia e pequenos empresários do ramo". As técnicas apresentadas foram usadas na confecção do cardápio do coquetel de fechamento do evento.

Além da exposição dos trabalhos das oficinas, no dia do encerramento, houve algumas atividades como a *Oficina de Turbante*, que ensinava a amarração de lenços comandada por Lúcia Maria dos Santos, a "Tia Lúcia", figura popular na região e foi montado um "salão de beleza", que também envolveu os moradores do entorno. Como se vê, algumas oficinas propuseram uma espécie de aperfeiçoamento para o trabalhador, capacitando-os para uma possível geração de renda. Outras, poeticamente, quiseram criar um espaço de escuta e de fala para que todos pudessem expressar seus desejos, já outras oficinas ainda proporcionaram o exercício do olhar para o entorno através da fotografia e, apesar das boas intenções e do projeto ter sido uma boa proposta de integração, muitas oficinas trataram o coletivo de forma equivocada, pois a ideia já vinha pronta e os participantes apenas a executavam. Além disso, esse olhar "profissionalizante" é bastante complicado para eventos pontuais. Não se forma alguém com tão poucos encontros. Não deixa de ser um estímulo, é óbvio, mas se o intuito do projeto era criar um vínculo com o entorno, este é somente o primeiro passo, já que se sabe que o "fortalecimento" de uma relação não se dá através de eventos esporádicos e, sim, no cotidiano, na frequência, no contato, na vivência e isso é algo que não acontece.[109] Tais "projetos" pontuais não alcançam a complexidade e a efetividade de "processos" de longo prazo. Seria preciso de fato "ouvir" o entorno, escutar seus desejos e suas demandas locais. Essas iniciativas são importantes, mas não resolvem a questão da integração da população e divulgação, promoção e acesso à cultura. A prática da política de editais ajuda, mas não

[109] A artista Maria Eugênia contou em uma conversa que o Senhor Ruy Barreto ficou muito emocionado com o projeto, mas afirmou que não queria esse "povo" da vizinhança ali quando ela sugeriu em fazer outras "edições". Maria Eugênia disse que o projeto trouxe pessoas de vários lugares, além dos moradores do Santo Cristo, mas a relação da vizinhança com a fábrica segue intermediada pelo dono, que pelo visto, não quer esse tipo de contato. Entretanto, a artista disse também que esse tipo de projeto que envolve a sociedade é um sonho não realizado de Maria Cecília, filha de Ruy Barreto.

resolve o problema do acesso e da produção de cultura. Para isso seria necessário um programa de políticas públicas que fizesse dessas relações algo constante, como nos pontos de cultura já citados e não editais de eventos esporádicos e político-propagandistas que propõem uma contrapartida social que não é efetiva[110]. Ao final do vídeo, alguns participantes falaram de sua experiência de maneira positiva, dizendo que foi uma pena a pouca duração e afirmando ainda que a experiência superou as expectativas. Percebe-se que há uma carência de projetos que possibilitam a criação de vínculos, no entanto, isso não depende somente da organização dos artistas/locatários, é necessário ouvir a população para saber sobre seus anseios.

As justificativas de uma "contrapartida social" são muito comuns em projetos como esses, inclusive na própria criação da ACO28 e por sugestão do prefeito. Na ocasião, foi sugerida a criação de uma escola ou um posto de atendimento à saúde, como tal contrapartida social. Parece bastante descabida uma sugestão dessa ordem, já que tal contrapartida deveria no mínimo ter uma relação com as atividades desenvolvidas na instituição e não algo para justificar sua existência a qualquer custo. A produtora Carolina Butolo, nesse episódio, tentou propor ao grupo a concepção de uma escola de artes, com oferta de oficinas para a comunidade, mas o projeto não seguiu adiante e alguns argumentos absurdos foram ouvidos dos próprios locatários como, por exemplo, o fato de que as crianças fariam muito barulho e iriam atrapalhar a produção cotidiana, sendo preciso a construção de um muro bem alto para isolar os ruídos, o que mostra que esse desinteresse pelo entorno não era exclusividade do dono. Na ocasião da entrevista realizada com o Sr. Ruy Barreto, comentei que era professora de artes visuais e ele me perguntou se eu poderia ajudá-lo em um projeto muito similar à proposta do governo: Ruy Barreto pensava em criar algo como uma escola no interior da fábrica e queria auxílio. Eu me disponibilizei para uma conversa, mas nunca mais fui contatada. A mais recente notícia que recebi por email, já que ainda me mantenho na lista dos locatários, foi a ata da última reunião de organização dos eventos de final de ano e o planejamento para o próximo, que demonstrava o interesse dos donos em participar mais

[110] Recentemente, foi divulgada no Jornal Bom Dia Brasil a notícia de que a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto/CEDURP não investiria mais no Instituto Pretos Novos, que corre o risco de fechar as suas portas, fazendo a proposta de incluí-lo em um projeto cultural no Porto. Esta é uma notícia bastante estarrecedora, pois o IPN faz parte do Circuito da Herança Negra através do Cemitério dos Pretos Novos (inserido no Circuito Arqueológico) e foi fundamental para que a região concorresse ao título de Patrimônio Mundial da UNESCO. Esta foi uma das bandeiras do projeto de revitalização do Porto Maravilha, ou seja, quando serviu aos interesses do governo usar o IPN e dos demais locais envolvidos para convencer a opinião pública da importância de um projeto como esse, seu nome foi usado. Agora que o instituto não é mais necessário para esse fim, poderá ser abandonada à sua própria sorte. A reportagem pode ser vista em: http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/03/marco-da-escravidao-no-rj-perde-apoio-financeiro-e-pode-fechar.html

ativamente nessa organização, oferecendo áreas para exposições coletivas sem cobrar aluguel pelo espaço; o questionamento sobre a existência das duas páginas no facebook, fato que acaba por confundir o público visitante em relação aos eventos; a sugestão de realizar convites para participantes externos que trouxessem visibilidade e mídia para a Bhering; a tentativa de organizar o calendário de eventos de forma que estes não entrassem em choque com outros da cidade e outras demandas de um cotidiano comercial. O mais surpreendente de todos foi a aparente proposta dos administradores para a criação do "conceito Bhering" e "uma ampliação do conceito arte", provocando questionamentos entre os locatários interessados em compreender o que significaria esse "conceito" e que tipo de entendimento sobre arte estaria se construindo no espaço. Além disso, houve a sugestão de envolvimento com a comunidade do entorno, "promovendo aulas sobre cultura geral, onde os locatários, inicialmente, seriam os professores". As propostas deveriam ser enviadas ao Ruy Filho, que tem um pensamento um pouco diferente do pai, que não aprecia muito essa relação com a vizinhança. Possibilidades de relacionamento podem ser construídas nesse processo, mas é preciso não se equivocar com a forma *como* isso vai se estabelecer. Uma proposta com a visão de "cima para baixo",, como se os "artistas locatários" fossem os detentores de uma cultura que devesse ser passada para os habitantes do entorno em forma de aulas, me parece um equívoco sem tamanho ao desconsiderar a cultura e o saber local e de não levar em conta um rico processo de troca de conhecimentos em favor de um percurso de "mão única".

Atravessada pelo projeto Porto Maravilha, a fábrica vem passando por um processo de adaptação, transformando-se novamente e parece apontar com maior definição os rumos do seu "projeto". Além deste último acontecimento, desde 2015, a criação da *Bhering Store*, o crescimento do interesse no Rio Design e a criação do Museu do Chocolate, evidenciam uma valorização de um novo "produto" em detrimento da própria estrutura física e humana, já que nenhum destaque é dado aos trabalhadores desse "museu" e tampouco à história do edifício – aquilo que Torres, critica e artisticamente expressa em seu trabalho. Este ano parece marcar de forma clara e evidente (pelo menos para quem está de fora) a mudança do foco de interesse dos donos da fábrica com a adesão oficial ao formato de Economia Criativa e vinculado ao projeto de cidade implantado no Rio de Janeiro. Se antes a preocupação maior era simplesmente alugar os espaços para arcar com os custos do lugar, atualmente, percebe-se um interesse em levar adiante um projeto de criação de um espaço comercial ligado à arte, ao artesanato, ao design e à "cultura", ou pelo menos o que os proprietários entendem por cultura.

Caminhar pelos corredores da Bhering é adentrar um grande universo do qual não se sabe ainda os rumos futuros. É perceber o "novo" se instalando com suas vitrines e propagandas, vendo que ainda sobram restos de um passado registrado nos descascados das paredes velhas, no maquinário antigo, nas colunas enferrujadas, nos buracos do teto e que agora são "glamourizados" como registros de um passado glorioso, porém decadente e formando um futuro também inconcluso. É mais uma camada que se forma nessa mescla de passado, futuro e renovação. Livraria, sebo, gráfica, móveis antigos, fotógrafos, pintores, escultores, designers, arquitetos, artesãos, estilistas, ceramistas. Bolsas, sapatos, couro, tecido, plásticos, metal, madeira, papel. Arte, cultura, trabalhadores, criatividade, memória, esquecimento. Museu, loja, escritório. Azulejos, vasos, decoração, comida, café, restaurante. *Graffiti*, restauração, revelação, colagem, ilustração, desenho, bordado. Luz, sombra, holofotes, mídia, notícias, violência, conflitos, espetáculo. Teatro, televisão, cinema, vídeo clip, música, animação, mosaico, vitrine, galeria, performance. Ensaio fotográfico, revista, moda, festa, oficina. Coletivo, individual, *street art*. Estofamento, costura, gesso, feltro. Exposição, feira, evento. Público, trabalho, tempo, pessoas. Entulho, máquinas, tinta, pincel, spray, agulha, tela... Como dizia Maíra das Neves: "cabe muita coisa nesse metro quadrado". Mas o que tudo isso compõe?

3 A ARTE, A FÁBRICA E A CIDADE

De toda a profusão de objetos, atividades, pessoas e coisas que formam a Bhering, foram escolhidas para essa pequena montagem realizada na pesquisa, algumas obras-fragmentos que individualmente permitem várias conexões, como as vistas anteriormente. Quando tomadas em conjunto, inserindo a própria fábrica e sua formação como tema e espaço de intervenção, auxiliam o debate sobre os usos de equipamentos vinculados à arte e à cultura em uma cidade em processo transformação. *1m2* e *Monumento Maravilha* provocam reflexões sobre a valorização do solo e seus conflitos econômicos e políticos dentro e fora da fábrica, no entorno e na cidade. Tal valorização não deve ser entendida somente em termos financeiros relativos à especulação imobiliária, mas também em termos simbólicos, como a construção de um discurso sobre um lugar "renovado" e pronto para receber outra "categoria" de pessoas – frequentadores, investidores e consumidores, construído em níveis de concorrência mundial. O mosaico do *MUDA* e *As DesAparecidas*, juntamente com *Janela*, iluminam questões como os usos dos espaços "abandonados" da cidade na constituição de equipamentos urbanos e seus vínculos com um novo modelo de economia, além de trazerem à tona o tema do trabalho e do trabalhador ontem e hoje. Assim, a arte se configura como uma das linhas dessa trama entre a arquitetura e a cidade, entre a economia e o urbano.

Ao tomarem a fábrica como lócus de investigação e intervenção, os trabalhos se inserem nas discussões sobre *o que* são esses equipamentos urbanos e *como* eles se conformam no território da cidade. Tais trabalhos se integram às investigações pessoais de cada artista, trazendo características ligadas ao tema, à técnica ou à estética desenvolvida, mas de alguma maneira todos expressam as reflexões e questionamentos desses artistas em relação aos impactos sofridos com as transformações da fábrica, que por sua vez alterou sua configuração devido às mudanças sofridas na cidade como um todo, especialmente a partir do evento do leilão que acabou acelerando (e até mesmo alterando) o processo. Não parece que algum lugar do Rio de Janeiro tenha deixado de ser afetado, seja por problemas ou por benefícios antes, durante e/ou após os grandes eventos esportivos. Assim, além do vínculo de serem de produções realizadas no interior da fábrica e de manterem ligações com as produções individuais de cada artista, agregados e formando mais um novo fragmento, os trabalhos evidenciam as transformações no tecido urbano e, através deste conjunto, é possível refletir sobre os usos, na atualidade, dos antigos espaços industriais "abandonados" no contexto do desenvolvimento de projetos de revitalização urbana. A valorização e ocupação

desses grandes espaços urbanos, anteriormente dedicados à produção fabril influenciam a economia, o social e geram consequências que alteram a vida de toda a cidade.

O recente texto do arquiteto e professor Pier Vittorio Aureli, intitulado *O regresso da fábrica: território, arquitetura, operários e capital*[111], que retoma as discussões do livro *Operários e Capital* de Mario Tronti, contribui para a compreensão desse espaço, como "dispositivo que liga trabalho à *res extensa* da valorização social, o que equivale a definir a fábrica como dispositivo através do qual toda a sociedade é posta a trabalhar". Neste texto, Aureli propõe através de uma "releitura da longa história do território que vai da metrópole moderna até a urbanização planetária", tomar o conceito de fábrica como "um paradigma para compreender a condição urbana contemporânea". Segundo o autor, "o aparente desaparecimento da fábrica como ponto avançado do capitalismo no mundo desenvolvido tem sido muitas vezes interpretado como o puro e simples desaparecimento da classe trabalhadora, como um importante bloco da sociedade", o que leva a uma visão da fábrica como um espaço fechado em si, específico da produção de bens materiais. Entretanto, o operaísmo italiano[112] dos anos 70 levou a "redescoberta da fábrica como um campo alargado, que engloba toda a sociedade e seu funcionamento". Seguindo as ideias de Tronti, Aureli afirma que a fábrica de modelo fordista ia "além de suas fronteiras, pois, para funcionar, tinha que subordinar aqueles que lá trabalhavam, tinha que estender os círculos sociais: casa, escola, saúde, tempo livre". Baseando-se nas discussões referentes à classe operária e sua luta, Tronti defendia a seguinte tese: "primeiro as lutas, depois o desenvolvimento" o que segundo Aureli também se aplica ao nascimento da cidade moderna: "primeiro as lutas, depois da cidade, o projeto, as suas transformações e a sua arquitetura", ou seja, "o projeto da cidade moderna não é nada mais do que a resposta do capital ao conflito de classes".

> Do ponto de vista dos governos e dos capitalistas a revolução de classe seria algo para afastar mas também para usar de acordo com os seus próprios interesses, dado que, desde os tumultos das cidades comunais do século XIV até às revoluções nas grandes metrópoles do século XIX, o confronto de classe sempre marcou o início dos grandes projetos de transformação urbana (AURELI, 2016).

[111] O texto completo está disponível em: http://uninomade.net/tenda/o-regresso-da-fabrica/

[112]A introdução do livro *Trabalho Imaterial* de Maurizio Lazzarato e Antonio Negri, feita por Giuseppe Coco apresenta um breve resumo sobre esse movimento: "Por *operaismo* entendemos os trabalhos teóricos intimamente ligados ao neomarxismo italiano do final da década de 1950 e primeira metade da década de 1970" e "não se limita a uma escola de pensamento, uma vez que sempre contou com um importante movimento social e político dos *operaistas*". Algumas divergências teóricas em relação à constituição da classe operária dividiu o grupo em duas vertentes. A primeira, da qual fazia parte Tronti, passou a compor o "Partido Comunista Italiano" e vai "construir o operaismo do sindicato" e a segunda, grupo ao qual pertencia Negri, define "uma experiência político-organizacional original, conhecida como *autonomia operária*" (COCO, 2013, p. 40-41).

Dessa maneira o autor conclui que a fábrica não é apenas um "lugar específico da cidade moderna, mas um conceito baseado na ideia de metrópole enquanto organismo flexível e infinitamente extensível cujo papel é reproduzir e organizar o trabalho vivo". Assim, a fábrica toma o sentido não de um edifício, mas de um "aparato, máquina ou artifício" em um processo de eterna transformação que (re)organiza o território. Aureli afirma que, "se existe uma fábrica, é uma rede logística que coordena máquinas, transportes, fluxos de pessoas, matérias-primas, bens: o campo de aplicação da fábrica é sempre o território". A fábrica costuma ser associada à transição da manufatura para a indústria, mas o autor afirma que ela tem uma natureza logística que deriva das origens da colonização, buscando através da etimologia da palavra uma explicação:

> O termo *factory* deriva do latim facere, fazer, e tem origem em factorium (do qual também deriva o termo *fattoria* [fazenda]), ou seja, o moinho, mas também o posto dos agricultores a quem o proprietário confia a gestão do território agrícola. Na Idade Média, a fábrica era um espaço de encontro para os comerciantes e empresários ricos que viajavam numa terra estrangeira, com uma loja e um mercado. A etimologia do termo mostra-nos que o conceito de fábrica sempre investiu o território enquanto espaço a ser controlado e possuído (AURELI, 2016).

Estendendo seu domínio sobre o social, o processo laboral do capital irrompe seu poder de coerção e seu controle através da "valorização do trabalho", levando os trabalhadores a se renderem à exploração. Como comenta Aureli na passagem do "comando" sobre o trabalho dentro da fábrica para o processo de "valorização" deste dentro da sociedade, o capital capta de modo peculiar uma unidade entre os dois, que ele chama de processo de "frabiquização da sociedade". Logo, "a fábrica está indubitavelmente ligada ao território e desta maneira às formas de vida" (AURELI, 2016).

> Pressionado pelas lutas laborais, o capital não se pode contentar em explorar o trabalho como o encontra, mas deve moldar o processo de trabalho "à sua própria imagem", isto é, ao colonizar todos os momentos da vida ao determinar a temporalidade e a espacialidade. A regulação do dia de trabalho é assim um dos modos através do qual estado, sociedade, público, privado, trabalho, vida, tempo e espaço se fundem com o capital até à construção de um continuum de exploração. É por isso que o território se torna [...] uma máquina para a extração de mais-valia de todas as relações sociais. Ruas, habitação, ferrovias, parques, equipamentos de "tempo livre", mas também planejamento, rendimento, especulação imobiliária, trabalho público, infraestruturas de todo o tipo, são implementadas não apenas como momentos do processo produtivo mas também como aparatos de captura e organização da vida humana. (AURELI, 2016)

No momento em que a sociedade se "fabriquiza", o capital acaba por tornar essas relações cada vez mais orgânicas e invisíveis, fazendo com que a "exploração do trabalho

reprodutivo e emocional necessário à formação da classe trabalhadora" seja ocultada. Assim, os limites se esvaem e toda a sociedade é posta a trabalhar em todas as instâncias da vida, sendo o trabalho apenas uma parte dessa vida social. Nesse momento, todos os mecanismos sociais entram em cena, contribuindo com essa captura da sociedade e a arquitetura é um deles. Buscando as raízes nos estudos sobre a perspectiva, Aureli afirma:

> a arquitetura desempenha um papel fundamental ao constituir-se a si mesma enquanto disciplina ao serviço da governança urbana, distinguindo-se da atividade artesanal da construção e ao investir o seu próprio conhecimento através do cálculo e projeto. Se por um lado a arquitetura é um projeto de monumentos que serve para demonstrar a ideologia do poder, por outro lado é também prática de reforma e controle do espaço urbano em que o uso da geometria, o cálculo, o levantamento topográfico e a arte militar são baseados na concepção de poder que já não é mais simbólica mas espacial. [...] A fábrica é assim a visão da cidade enquanto conjunto de máquinas cujo desenvolvimento depende da intensidade do conflito que este tem que enfrentar. (AURELI, 2016).

Partindo dessas análises, o autor conclui que a "fábrica fordista", com suas estratégias de apropriação e captura sempre esteve pelo território. Na atualidade, com o avanço do capitalismo cognitivo e do trabalho imaterial[113], há uma "invisível" ou "dissimulada" "frabiquização" e a criação dos "*open floor*" nos grandes escritórios das empresas traz de volta a presença da arquitetura da grande fábrica com seus espaços abstratos, atuando no controle do trabalho em sua totalidade. Impossível não fazer associações com a busca dos artistas por locais abertos nas grandes fábricas em meados do século XX como algo que se relaciona diretamente com o novo uso contemporâneo desses espaços cada vez mais disseminado pelo mundo.

[113] Na introdução do livro *Trabalho Imaterial*, de Maurízio Lazzarato, Antonio Negri e Giuseppe Coco, este último autor explica a constituição dessa nova organização do capitalismo e do trabalho imaterial: "passou-se a falar de um 'capitalismo cognitivo' capaz de capturar os processos de subjetivação para torná-los vetores de suas próprias revoluções. [...] A centralidade do trabalho imaterial diz respeito ao fato de suas atividades materiais (de manipulação e transformação da natureza) dependerem de seus elementos cognitivos, linguísticos e afetivos (de manipulação dos símbolos). Ou seja, o trabalho material passa a depender do imaterial, onde o imaterial diz respeito à subjetividade: conhecimento, comunicação, afetos. O capitalismo se torna cognitivo não pelo fato de mobilizar o conhecimento, mas porque passamos de uma situação na qual se produziram mercadorias por meio de conhecimento à outra, no qual o conhecimento produz, tautologicamente, conhecimento: a produção e a manipulação de símbolos torna-se a base da manipulação da natureza, até o ponto de nela determinarem-se verdadeiros processos de valorização. Nesse contexto, o capitalismo precisa se 'revolucionar' continuamente para capturar processos de subjetivação que lhe são cada vez mais externos, que ele não consegue mais materializar e manter dentro do chão da fábrica e de sua relação salarial". Com formas constantemente renovadas de captura da subjetividade o capitalismo metamorfoseia-se como uma passagem de um "modo de produção" a uma "produção de mundos", o mundo das marcas, do marketing que visa "trazer para dentro do eixo da acumulação toda a variedade dos processos de subjetivação e criação" (COCO, 20113, p.5-6). Outro livro importante que auxilia a compreensão das transformações do capitalismo está intitulado *As revoluções do capitalismo: a política no império,*de Maurízio Lazzarato.

Aureli conclui então que é um "erro acreditar que, no momento em que a exploração do trabalho produtivo está em todo o lado, a fábrica desaparece", pois desde o começo de sua história ela se mostra "articulada através de lugares estratégicos que animam a máquina territorial urbana e funciona como um gargalo de uma garrafa", que regula o fluxo. Assim, este dispositivo deve ser pensado como um "sistema mecânico articulando muitas coisas que à primeira vista são distintas, como transporte, logística, sistema de algoritmos de finanças mas também recursos naturais e territórios agrícolas" e, acrescentaria no caso discutido aqui o trabalho "criativo" desse novo trabalhador contemporâneo – empreendedor, livre, tomado como modelo e ao mesmo tempo, precarizado e submetido. Esta visão contribui na compreensão sobre o uso dos antigos espaços industriais em quase abandono nas cidades. São formas arquitetônicas que ajudam a (re)distribuir a exploração do trabalho criativo (material e imaterial) pelo espaço urbano, reativando tal comportamento de controle e apropriação. Para Aureli "regresso da fábrica é assim uma provocação para redescobrir e reconstruir a geografia da fábrica contemporânea e a sua relação simbiótica com a sociedade".

Tomando então a fábrica como um dispositivo no território, é possível compreender melhor a sua relação com o novo modelo de economia e com as novas propostas de cidade. De volta ao objeto da pesquisa, vê-se que a composição da fábrica Bhering abraça a cada dia tais propostas, adotando a economia criativa como base dentro das práticas neoliberais em uma cidade, que se organizou como um projeto que promove exclusão social, especulação imobiliária, reestruturação na vida laboral, segregação nos espaços públicos, dentre outros, mas que se apresenta como solução para o desenvolvimento econômico e social, com potência suficiente para concorrer em níveis internacionais com outras pelo mundo - temas que são iluminados pelos trabalhos artísticos nessa pesquisa. A cidade do Rio de Janeiro vivencia a atual falência financeira do Estado e suas graves consequências, algo que se tornou notícia rotineira na vida do carioca e do brasileiro em geral. Atrasos nos pagamentos, violência, desemprego, falta de moradia e tantos outros problemas com os quais a cidade conviveu e ainda convive nesse período pós Copa e Olimpíada.[114]

[114] Fato recente, reportagem de Giselle Ouchana do Jornal Extra, é que Marcelo Crivella, novo prefeito do Rio de Janeiro eleito no final de 2016, apresentou uma proposta para assumir o controle administrativo do Porto do Rio, realizando ampliações e revitalizações no trecho da orla entre Gamboa e Rodoviária Novo Rio, utilizando um conceito de "'shopping portuário', que inclui a criação de áreas de lazer e de uma moderna estação para receber os passageiros de navios". O objetivo é evitar a desvalorização da zona portuária, já que muitos hotéis estão ficando vazios e muitos empresários já estão ameaçando deixar a região. A ideia do prefeito é utilizar "armazéns ociosos e prédios e galpões desocupados" para compor um "novo boulevard" nos quais seriam instalados "shoppings, cinemas e restaurantes, permitindo o acesso do público às margens da Baía de Guanabara" . Não há nenhuma preocupação com o investimento em habitações sociais e nas estruturas que as sustentam, algo que iria em direção às promessas de campanha e poderia evitar a sequência de absurdos

Todas as obras, de alguma maneira, também remetem às práticas artísticas dos anos 60/70, especialmente o *site specific*, tratando de questões de um entorno próximo, mas inseridos em uma realidade que se replica em termos globais. Juntas, assumindo a fábrica como um novo *site*, ajudam a reflexão não somente sobre os processos e projetos de cidade, mas também sobre a instituição desses espaços ligados à indústria criativa, tão aplaudidos por uns e questionados por outros e o papel que a arte cumpre/ocupa em relação a ambos os posicionamentos (o que se vincula às ambiguidades da crítica institucional – fazer parte e criticar ao mesmo tempo, carregar ambos os lados – e todas as suas nuances). Sendo assim, é preciso refletir sobre um novo modelo de cidade que surge e que comporta as indústrias criativas em seu planejamento, além de pensar sobre qual é o papel do artista e da arte na emergência dessa nova classe criativa.

3.1 **A arte contemporânea, suas práticas e debates**

O campo da arte sempre foi atravessado pelas ideias e ideais de seu tempo, por suas conexões com o espaço e pelo contato com outros campos do saber. Não é possível hoje pensar a arte deslocada, suspensa em um universo que não se conecte a um desses limiares. Mesmo mantendo, a partir de seu campo, a capacidade de engendrar discussões e práticas, a arte transborda suas fronteiras em direções diversas. Na contemporaneidade, vertentes artísticas vêm se conectando diuturna e significantemente às questões do espaço, estabelecendo novas conexões, mas nunca descoladas do seu tempo histórico. Criando laços com outras áreas, a arte cria diálogos com os mais diferentes campos do conhecimento e sua produção parece cada vez mais ligada às questões sociais, gerando um deslizamento de fronteiras entre as atuações e criando polêmicos debates entre os estudiosos e pesquisadores. Para entender os elos que vinculam a produção tratada nesta pesquisa aos debates recentes, torna-se mister apresentar uma discussão sobre a arte, seus temas, produções e organizações e como tudo isso se vincula ao tema da cidade, abordagem que interessa ao contexto tratado.

A narrativa histórica que se pode construir a partir das obras escolhidas e do conjunto formado por elas, para além de contar a história da fábrica nesse novo contexto de cidade revitalizada por causa dos grandes eventos esportivos (história local), também aborda parte de

---

cometidos pela primeira parte dessa revitalização. A notícia completa pode ser lida em: http://oglobo.globo.com/oglobo-21146524#ixzz4dIRJONYh

uma história de tendência global de uma forma de divulgação, apresentação e consumo de uma produção artística que ocupa espaços industriais, que fazem parte de projetos de cidade (história global) e se replicam em vários lugares do mundo. Essa produção contemporânea no sentido temporal do termo, de ser contígua às outras, tem vínculos com as recentes discussões sobre o papel da arte no social, dentro de uma perspectiva urbana. É possível estabelecer um diálogo entre esses trabalhos e as características de uma produção localizada nos anos 1960/70, ampliada nos anos 80/90 e que envolve reflexões sobre arte pública, a crítica institucional e o *site-specific*.

Um icônico texto, referência para o entendimento dessas práticas, de autoria de Benjamin Buchloh, se intitula *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituiciones*. Nele, partindo da produção estadunidense dos artistas ligados à Arte Conceitual, ao Pós-Minimalismo e à Pop Art, Buchloh avalia que a ausência de qualidades especificamente visuais e a impossibilidade de analisar as habilidades manuais dos artistas como critério de distinção, ou seja, os tradicionais critérios de julgamento e validação do estético, acabam desbaratados e se tornam mais uma questão de poder que de gosto. A consequência das operações de negação da supremacia do visual, afirma Buchloh (2004, p. 177), é que "a definição do estético passa a ser uma mera questão de convenção linguística que depende de um contrato legal e do discurso institucional (discurso relacionado com o poder e não com o gosto)". Os artistas, levados pela prática da arte conceitual, ultrapassam o objeto artístico e passam a realizar uma prática imaterial e discursiva, que perpassa desde o objeto até sua forma expositiva. O caminho percorrido pelas investigações artísticas passa a se situar em outro nível, partindo para as relações contratuais e administrativas da crítica definidora dos objetos de arte. Assim, os artistas ampliam seu campo de atuação para os espaços institucionais ligados à arte, como os museus e as galerias, o que passa ser nomeado como Crítica Institucional. Nesse contexto, algumas produções passaram a tratar de questões ligadas a esses espaços tradicionalmente "especializados" em arte e uma dessas práticas é chamada *site-specific.* A autora Miwon Kwon em seu artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* traça uma genealogia do termo e afirma que:

> a arte *site-specific* inicialmente tomou o "site" como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. (KWON, 2009, p.67)

Assim, o espaço idealista do modernismo dominante é deslocado pela "materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano" e os trabalhos de *site-specific* estabelecem uma relação "inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização", além de exigir a presença física do espectador. Diversos motivos levaram a arte a se vincular à realidade do site, a saber:

> A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circularem os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis. (KWON, 2009, p. 168)

Entretanto, a discussão tomou nova direção quando artistas começaram a questionar a "ingenuidade" do lugar de apresentação das obras, afirmando que estes não podem ser definidos somente em termos físicos e espaciais, já que possuem uma "estrutura cultural definida pelas instituições de arte". A abordagem feita pela chamada Crítica Institucional deslocou o "hermetismo idealista do objeto de arte autônomo" tratado pelo Minimalismo para o "hermetismo idealista do espaço de apresentação em si", tornando mais complexo o debate. Além disso, deve ser levado em conta que não só o museu e a galeria, mas outros diversos espaços se relacionam, incluindo o *site* em suas discussões, entre eles "o ateliê, [...], a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas" (KWON, 2009, p. 169). Inicialmente os debates acerca da crítica institucional levavam em consideração as condições físicas do espaço de exposição, ou recodificando as convenções institucionais e suas formas de operação, revelando as diversas formas de adaptação do significado da arte para alterar seu valor econômico e cultural, evidenciando as relações dos processos socioeconômicos e políticos, entre a arte e as instituições. Nesse viés de uma arte política que destaca e revela os limites "formais e culturais" onde atua, os artistas tentaram evidenciar as relações entre a ideologia dominante e aqueles artistas "associados", "retirando-lhes o véu".

De fato, como comentado por diversos autores, os artistas da vertente crítico-institucional criaram obras que expunham e faziam críticas à realidade física dos espaços de exposição, evidenciando sua estrutura, seus conflitos e discursos ou, como coloca Kwon, os artistas se impuseram "a tarefa de expor aqueles aspectos que a instituição obscurecia" e esta

"era feita literalmente em relação à arquitetura do espaço de exposição", expondo o "confinamento cultural" onde operavam os artistas e mostrando "o impacto de suas forças sobre o significado e o valor da arte". Esta foi uma questão tratada por vários artistas ao longo dos anos 1970, adentrando os anos 80 quando, e complexificando o debate, o *site* deixou de abordar somente a "condição física de uma localização específica" e passou a questionar o sistema de relações socioeconômicas da arte e de seu programa institucional, repensando o *site* da arte "enquanto moldura institucional em termos sociais, econômicos e políticos", enfatizando-os como conteúdo das obras e/ou expandindo o conceito de *site* abrangendo "dimensões históricas e conceituais". Como resume Kwon:

> A inserção da arte na instituição, em outras palavras, não só distingue um valor econômico e qualitativo, mas também (re)produz formas específicas de conhecimento que estão historicamente localizadas e culturalmente determinadas – que não são absolutamente padrões universais ou perenes. Dessa forma, o "site" da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte [...]. Quer articulado em termos políticos ou econômicos, como no caso de Haacke, ou em termos epistemológicos, como em Asher, mais importantes são as técnicas e os efeitos da instituição de arte uma vez que circunscrevem a definição, produção, apresentação e disseminação da arte que se tornou o local de intervenções críticas. (KWON, 2009, p. 170)

Deste modo, amplia-se a concepção de *site* e as produções artísticas ganham novas dimensões, temas, práticas e "formas", alterando sua estrutura ou "desmaterializando-se" e criando novas estratégias "antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo", mas ainda mantendo sua posição de resistência à mercantilização da arte para o mercado. "O 'trabalho' não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência", afirma Kwon (KWON, 2009, p. 170).

No texto de Andrea Fraser (2014) – *O que é Crítica Institucional?* – a autora sugere que esta não pode ser "definida por um objeto, nem por uma "instituição" e "nem mesmo como arte sobre arte". E segue, "[A Crítica Institucional] só pode ser definida por sua metodologia de *especificidade do site criticamente reflexiva* [*'critically reflexive site-specificity*]", distinguindo-se das práticas do *site specific*, já que estas lidam somente com o "aspecto físico, formal ou arquitetônico de lugares e espaços". Segundo Fraser, a crítica institucional "ocupa-se de *sites* acima de tudo como *sites* sociais, conjunto estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais", ou seja, "um *site* é um campo social dessas relações". Com essa definição a autora quer dizer que tal engajamento reflexivo é crítico e que este pretende problematizar e não "afirmar, expandir ou reforçar" o *site*

(FRASER, 2014, p.2). Além disso, a autora comenta que, como prática política, as ações da crítica institucional visam as "formas de dominação operando em seu campo de trabalho imediato", distinguindo-a, assim, da arte política ou do ativismo cultural que, segundo ela, "trabalha sobre condições ou relações afastadas do campo primário da própria prática". Dessa maneira, o *site* artístico acaba por se integrar, por manter relações com os demais campos seja como "intrusão", "instrumentalização" e também em termos de "homologias de estrutura e interesse". Ainda segundo Andrea Fraser, entendendo que a autonomia da arte possuía um caráter somente parcial e ideológico, a crítica institucional desenvolveu-se como uma defesa da arte e não contra um ataque a essa autonomia, lutando contra a exploração através da reflexão sobre os "mecanismos discursivos e sistêmicos de reificação e instrumentalização" ou através de "práticas pós-estúdio rigorosamente transitórias que resistiram diretamente à comoditização". Iniciando-se como um princípio prático, os artistas intervieram com suas manifestações de forma consciente, entendendo que a única forma de realizar uma mudança seria agindo dessa maneira, o que, analisa Fraser, caracteriza certa ambivalência da Crítica Institucional:

> enquanto essas relações podem parecer fundamentalmente sociais, elas nunca estão "lá fora", em *sites* e situações, muito menos em "instituições", que sejam distintos e separáveis de nós mesmos. Nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós (FRASER, 2014, p. 3).

Fraser termina seu texto dizendo que a Crítica Institucional tem a "estrutura da melancolia", pois esta incorpora a separação que produziu a instituição da arte – entre sujeito e objeto de investigação artística e, dentro do campo da cultura, entre a produção especializada e vernacular e o consumo sem o qual uma arte relativamente autônoma não existiria. Ao incorporar tal separação, a Crítica Institucional passa a conter sua irredutibilidade, recusando "projeções (o "fora", o "cotidiano") e idealizações (mitos de radicalidade artística e onipotência criativa)".

Voltando às análises de Miwon Kwon vê-se que o *site specific*, ampliando seu campo de atuação, passa a se ocupar de manifestações do âmbito social e que ela nomeia como *site specificity*, preocupado com temas como crise ambiental, Aids, questões ligadas ao gênero, deixando de lado, na perspectiva da autora, as preocupações da estética e da história da arte. Na nota que se segue a esse comentário, ela afirma que tudo isso coincide com o

desenvolvimento da arte pública[115] com vínculos com uma produção baseada na comunidade[116] durante o período dos anos 1990, levando à abordagem de questões ligadas às questões políticas espaciais das cidades. Além de expandir sua atuação para fora dos ambientes tradicionais da arte e cultura, abrangendo lugares normalmente não dedicados à arte, as produções nesse período promovem uma conexão com demais disciplinas, ampliando o debate cultural. Segundo Kwon, diante dessa expansão da arte na cultura, o que marca a atuação do *site* - e aqui ela o chama de *oriented* – é "a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) *como* as condições sociais da moldura institucional (como site) são *subordinadas* a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo do conhecimento, troca intelectual ou debate cultural".

Da mesma maneira que entende Fraser, Kwon afirma que os *sites* agora estão no campo do discursivo e das relações podendo abarcar:

> Diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo [...]. embora o site de ação ou intervenção (físico) e o site dos efeitos/recepção (discursivo) sejam concebidos para serem contíguos, eles são, todavia, afastados. [...] O primeiro claramente serve ao último como fonte material de "inspiração", mesmo assim não sustenta com ele uma relação indicial (KWON, 2009, p. 172).

Ao fazer essa genealogia dos *sites*, enfatizando os "três paradigmas" – o fenomenológico, social/institucional e discursivo – Kwon afirma que essas formas não se apresentaram de maneira cronológica e são plausíveis de uma avaliação crítica, já que muitas formas institucionais "revisadas e mercadológicas" comercializam práticas artísticas críticas. Levando em consideração que o texto de Kwon foi escrito no final dos anos 1990, percebe-se que cada vez mais tal procedimento torna-se mais disseminado, naturalizado e "institucionalizado", como também afirma Isabelle Graw em seu artigo *Além da Crítica*

[115] Um importante texto sobre arte pública, a arte crítica e política, bem como as práticas mais próximas do ativismo e da ação direta, seus desdobramentos, conexões, vínculos é apresentado pelos autores Paloma Blanco, Jesus Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito e intitulado *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Neste livro os autores tratam, a partir de diversos textos de outros autores, dos "métodos, estratégias e táticas, fins e problemáticas mais fundamentais" de tais práticas artísticas. Duas linhas genealógicas – a arte pública e a arte crítica - são traçadas, mas não se excluem. A primeira mais ligada à espacialidade, com origens no Minimalismo e, complexificando-se se atrela mais a uma contextualização e a segunda, vinculada às práticas dos anos 60/70, como um legado da arte conceitual e desdobrando-se nos anos 80/90, se constitui como "esfera pública de oposição".

[116] Interessante reflexão sobre a comunidade pode ser lida no texto *Arte e comunidade: entre ideologia e utopia*, de Gisele Ribeiro, no livro *Trânsito entre arte e política*, organizado por Sheila Cabo Geraldo.

Institucional. Além disso, Kwon questiona o valor, o *status* comercial daquilo que se colocava como anticomercial e cada vez mais desapegado do lugar. Nas palavras da autora:

> Enquanto a arte site-specific uma vez desafiou a comercialização ao insistir na imobilidade, parece que agora adota a mobilidade fluida e o nomadismo pelo mesmo motivo. Mas, curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder em nossos tempos. Seria então o desapego da site-specificity uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (KWON, 2009, p. 174).

Tal institucionalização é intensificada, pois as instituições de arte passam a açambarcar os trabalhos que as criticavam absorvendo-os e, assim amenizando a crítica. Levando em consideração a mobilidade de alguns trabalhos que antes eram feitos de forma específica, destinados a um lugar e que passaram a ser produzidos em outros espaços e momentos, tornando-se reproduzíveis e alterando sua proposta inicial, Kwon criticamente afirma que a comercialização e a mobilidade dos sites transformam o trabalho de arte objetificado novamente, portanto, comercializável e, com isso, "a arte site-specific vem *representar* a criticidade mais do que exercê-la". Completando seu raciocínio, ela comenta:

> Se esse fenômeno representa outra instância da domesticação dos trabalhos de vanguarda pela cultura dominante, não é só por causa das necessidades de auto-engrandecimento das instituições ou da natureza orientada para o lucro do mercado. Os artistas, independente do quão profundamente possam estar convencidos de um sentimento antiinstitucional (sic) e resistentes com sua crítica à ideologia dominante, estão, de modo egoísta ou ambivalente, inevitavelmente envolvidos nesse processo de legitimação cultural (KWON, 2009, p. 175).

Mesmo com uma presumível crítica, o fato é que uma concepção de *site* mais ampla, ultrapassando a questão do lugar, abriu espaço para discussões, como o papel do artista e do público. Em relação ao primeiro, questiona-se seu envolvimento com as instituições quando estes são contratados para desenvolver projetos críticos às próprias contratantes, gerando situações de uma crítica espetacularizada. "Para os artistas, 'subversão a serviço de convicções próprias consegue achar fácil transição para subversão para ser contratado; 'o criticismo torna-se espetáculo'" (GRAW *apud* KWON, 2009, p. 178). A autora, entretanto, ressalta que não é exatamente a figura do artista que é comercializada, mercantilizada. O que é a "própria natureza do produto como uma cifra na produção e nas relações de trabalho não está mais atrelada ao domínio da manufatura (de coisas), mas definida em relação à indústria do serviço e da administração" (GRAW *apud* KWON, 2009, p. 178). O artista provém mais que produz serviços estéticos. Além desse deslocamento – do produto para o serviço – Kwon

afirma que há uma "reemergência da centralidade do artista como progenitor do significado", representando uma "volta ao autor". Tal retorno resulta da tematização dos sites discursivos, associando a história do lugar, seu discurso e sua identidade àquela do artista, como se fossem "extensões naturais" deste. Dessa maneira, a crítica se legitima através da proximidade com o artista e é este quem toma as decisões em relação aos significados do *site-oriented*, tornando-se o "narrador-protagonista". Resume Kwon:

> Ao mesmo tempo em que essa mudança na reorganização estrutural da produção cultural altera a forma da mercadoria em arte (para serviços) e a autoridade do artista (para protagonista "ressurgido"), valores como originalidade, autenticidade e singularidade também são retrabalhados na arte site-oriented - descolados do trabalho de arte e atribuídos ao site – reforçando uma cultura geral de valorização dos lugares como foco da experiência autêntica e do sentido coerente de identidade pessoal e histórica (KWON, 2009, p. 179).

Trazendo como exemplo a grande exposição *Place with a past*, realizada na cidade de Charleston, em 1991, que reuniu mais de 20 artistas e foi curada por Mary Jane Jacob, a autora comenta que o evento queria "expandir o diálogo entre arte e a dimensão sócio-histórica dos lugares" e trouxe diversos questionamentos em voga na contemporaneidade como gênero, raça, identidade cultural, diferença, todos vinculados à realidade local do tecido social da cidade. As qualidades do trabalho são deslocadas para o local de sua apresentação, integrando-se a ele. Nesse trânsito entre trabalho – local – trabalho se dá uma dupla valorização: a localidade contribui para uma identidade dos trabalhos e exposições e, em troca, a arte passa a valorizar e promover tais locais como únicos e especiais. Ora, essa prática que ultrapassa o campo da arte criando conexões com as demais disciplinas, especialmente a arquitetura e o urbanismo, relação que interessa a essa pesquisa, altera lugares e discursos, provocando uma integração ambivalente entre ambas as áreas.

> A apropriação da arte site-specific para a valorização das identidades urbanas vem em época de fundamental mudança cultural, em que arquitetura e urbanismo, anteriormente os principais meios para expressar a visão da cidade, são deslocados por outros meios mais íntimos como o marketing e a publicidade. [...] Site-specificity, nesse contexto, encontra nova importância porque provê distinções de lugares e singularidades de identidades locais, qualidades altamente sedutoras na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global. Desse modo, site-specifity permanece inexoravelmente amarrado a um processo que confere à particularidade e à identidade de várias cidades caráter de diferenciação de produto (KWON, 2009, p. 180).

A ambivalência de trabalhos dessa natureza acontece pelo fato de poderem, por exemplo, trazer à tona histórias e memórias ocultadas, esquecidas ou apagadas dando maior

visibilidade a certas questões e, ao mesmo tempo, servir à exploração desses mesmos lugares e pessoas pelo capital e pelo *marketing* exacerbado. Ao prover certos lugares de "distinção" pela diferença e pela singularidade, acabam por servir a uma economia global de exploração das cidades por meio do turismo selvagem, da especulação imobiliária, estimulando uma competição econômica em níveis globais.

> A combinação do mito do artista como fonte privilegiada de originalidade com a crença costumeira de lugares como fontes prontas de identidades singulares falseia a natureza compensatória de tal movimento. A junção de artista e site revela ansioso desejo cultural de atenuar a sensação de perda e vazio que permeia ambos os lados dessa equação. [...] Paradoxalmente, enquanto apoiam a importância do lugar, juntos expressão a dissipação do lugar, enredados da "dinâmica da desterritorialização", conceito hoje elaborado mais claramente nos discursos da arquitetura e do urbanismo (KWON, 2009, p. 181).

Uma provável alternativa, já criticada pela autora no texto como "datada", é o Regionalismo Crítico, termo apropriado pelo crítico e historiador da arquitetura Kenneth Frampton, que sugere a criação de uma "arquitetura da resistência". Em linhas gerais e de forma bem sucinta, sem um aprofundamento aqui neste espaço, esta prática propõe uma conjunção entre o universal e o regional, articulados de forma a visibilizar as particularidades locais sem abrir mão das tendências globais, ou seja, adotar criticamente uma arquitetura moderna sem abrir mão das características vernáculas ou regionais[117]. A crítica feita por Kwon é que tal pensamento se baseia na crença de que um lugar específico já existe com sua identidade e não que estas possam ser construídas, criando novas histórias e formas culturais. Fechando o texto, a autora analisa uma proposta para pensar sobre a ideia de que a "especificidade cultural e histórica de um lugar não é nem um simulacro apaziguador e nem invenção do desejo", associando-a à prática artística. Através de uma "dupla mediação" ou uma "dupla negação" desafiando a "otimização da tecnologia avançada" assim como a tendência a um regresso ao "historicismo nostálgico ou ao decorativo descontraído". Na arte, uma "dupla mediação análoga" poderia encontrar um "terreno entre a mobilidade e a especificidade – estar fora de lugar com pontualidade e precisão". Isso significaria colocar as "diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento" lado a lado e não evocar uma equivalência de uma coisa após a outra.

[117] Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In FOSTER, Hal. (Ed.) The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture. Washington: Bay Press, 1983.

Texto esclarecedor que conecta as práticas artísticas dos anos 60/70, dialogando com a situação geopolítica do mundo e especialmente no Brasil, foi escrito por Suely Rolnik – *Geopolítica da cafetinagem*. Recuperando algumas passagens do momento de transformação do capitalismo e de suas relações, ela afirma que "o enfrentamento deste campo problemático" convocou um olhar transdisciplinar da arte, levando-a tratar das "camadas da realidade" em planos distintos: "tanto macropolítico (fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica), quanto micropolítico (forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade)" (ROLNIK, 2006, p. 1). Ao entender que "pensamos/criamos" porque algo em nossas vidas nos move e ressaltando que nada tem a ver com "'tendência', própria da lógica midiática e seu princípio mercadológico", Rolnik afirma que:

> A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (ROLNIK, 2006, p. 2)

A autora trata dos temas relativos ao surgimento de uma nova subjetividade flexível na passagem do fordismo para o pós-fordismo e, para tanto, recupera o movimento de transformação capitalista ocorrido nos anos citados. "Até o início dos anos 1960 estávamos sob regime fordista e disciplinar que atingira seu ápice no *american way of life* triunfante no pós-guerra, no qual reinava na subjetividade a política identitária", o que mantinha estável nossa imagem identitária. A "imaginação criadora", ou o que era considerado "diferente", esgueirava-se pelas margens. Os movimentos culturais que problematizam tal regime em curso findaram esse tempo nos anos 1960/70 e reivindicaram "a imaginação no poder". Sobre tais movimentos ela afirma:

> Tais movimentos colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que naquele momento começa então a perder hegemonia. Cria-se uma "subjetividade flexível", acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir, no coração do desejo, o modo de vida "burguês", sua política identitária, sua cultura e, evidentemente, sua política de relação com a alteridade (ROLNIK, 2006, p.4).

Nesse movimento contracultural, foram criadas formas de expressão que indicam uma afetação pela alteridade do mundo e de suas problemáticas. "As formas assim criadas tendem a veicular a incorporação pela subjetividade das forças que agitam o seu entorno. O advento

de tais formas é indissociável de um devir-outro de si mesmo", comenta Rolnik. Tudo isso é gerado por uma vida pública, como "construção coletiva da realidade, que se faz continuamente a partir das tensões que desestabilizam as cartografias em uso". Entretanto, o cenário atual é outro, transfigurado e reformulado a partir deste. A subjetividade flexível conquistada, reconhecida e acolhida, torna-se cada dia mais "insuflada, celebrada e, frequentemente glamourizada". Todavia, a liberdade de criação desejada e conquistada por essa subjetividade flexível não é a "política de criação de territórios" e a implícita relação com o *outro*, mas a "identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa". Veicula-se imagens portadoras de mensagens de existência de "paraísos" que estão aqui, neste mundo e que alguns têm o privilégio de habitá-los. De forma resumida, ela afirma:

> Mais do que isso, veicula-se a ideia de que podemos ser um destes VIPs, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem. [...] Em sua versão terrestre, o capital substituiu Deus na função de fiador da promessa, e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. (ROLNIK, 2006, p. 5).

Alterando sua forma de atuação, o "capitalismo cognitivo" ou "cultural", se apropria dos modos de existência e das forças subjetivas dos movimentos dos anos 1960/70, colocando-os no poder. Daí a dificuldade do estabelecimento de uma crítica em relação às instituições de arte, que passaram a absorver os trabalhos questionadores de sua estrutura, composição e discurso, como comentado anteriormente. Assim, em uma operação "micropolítica", o capital transforma essa potência em "principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação". Essa captura, ou como nomeia Rolnik, essa "força cafetinada" cresce com uma velocidade exponencial e transformam o planeta em um "gigantesco mercado", além de produzir habitantes como "zumbis hiperativos incluídos ou trapos humanos excluídos – dois pólos entre os quais se perfilam os destinos que lhes são acenados, frutos interdependentes de uma mesma lógica" (ROLNIK, 2006, p 6). Como consequência, muitos daqueles atores "marginais" dos anos 1960/70 transformaram-se em protagonistas, fascinados com o prestígio adquirido, acabam se tornando os produtores desse mundo fabricado pelo capitalismo. Rolnik afirma que essa política, própria da cafetinagem, se relaciona com o desejo e a sedução: "O sedutor convoca no seduzido uma idealização que o sidera: este último identifica-se então com o agressor e a ele se submete, impulsionado por

seu próprio desejo, na esperança de ser digno de pertencer a seu mundo". Somente tomando consciência dessa relação é que o "feitiço" se quebra e a autora afirma que por volta dos anos 1990 novos caminhos passam a ser traçados, com novas práticas artísticas de resistência individual e coletiva que recusam esse modelo. Em relação à situação da América Latina, Rolnik afirma que esse movimento de instalação do capitalismo cognitivo se apresentou de maneira diferenciada por termos vivido uma realidade dura e prolongada de um regime totalitário – a ditadura. O encontro de um capitalismo cognitivo que se aproveita das flexibilidades subjetivas com um regime totalitário que é avesso às mesmas, causa um choque. Ou como bem explica Rolnik:

> É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face visível, macropolítica, mas sim em sua face invisível, micropolítica, constataremos que o que caracteriza tais regimes é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Isto vale tanto para totalitarismos de direita, quanto de esquerda, pois do ponto de vista das políticas de subjetivação tais regimes não diferem (ROLNIK, 2006, p.7)

Assim, para se manter no poder, tais regimes não só ignoram as "formas culturais engendradas numa relação viva com o outro" e que desestabilizam suas forças vigentes ao ultrapassarem o "limiar de tolerabilidade para as subjetividades mais servilmente adaptadas ao *status quo*" , quanto promovem sua anulação, diminuição, exclusão e as desqualificam até reduzi-las ao silêncio. Dessa forma, o encontro dessas duas forças (o capitalismo cognitivo e a ditadura) produziu um "plus" na sedução, além de acolher e institucionalizar o "princípio de produção de subjetividade e de cultura dos movimentos dos anos 1960 e 70". Tal acréscimo é a postura de "salvador que vem libertar a energia de criação de seu jugo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar". Conclui-se que:

> Se bem o poder via sedução, próprio do governo mundial do capital financeiro, é mais light e sutil do que a mão pesada dos governos locais comandados por Estados militares que os antecederam, nem por isso são menos destrutivos seus efeitos, embora com estratégias e finalidades inteiramente distintas. É de se esperar, portanto, que a somatória destes dois fatores históricos, ocorrida nestes países, tenha agravado consideravelmente o estado de alienação patológica da subjetividade, especialmente na política que rege a relação com o outro e o destino de sua força de criação (ROLNIK, 2006, p.8).

Não é necessário adentrar mais na discussão proposta por Rolnik, pois o exposto é suficiente para estabelecer as conexões entre a arte e geopolítica do período comentado e entender que a partir deste momento parecem surgir as sementes que vem brotando em um movimento mais agressivo e sutil do capitalismo e suas formas de subjetivação e controle que

se espalham pelas diversas instâncias da vida, capturando e absorvendo de maneira mais intensa tudo aquilo que possa vir a ser criativo. Acompanhar toda a linha de pensamento desenvolvida por Miwon Kwon, além das reflexões de Rolnik, é fundamental, porque amplia a discussão sobre os trabalhos artísticos analisados e ajuda a entender as possíveis conexões que estes fazem não só com a fábrica, mas também com a cidade, especialmente quando vistos em conjunto e nesse contexto. Essa força criativa cafetinada que trabalha de forma precarizada no novo ambiente fabril e assume os discursos da produção de arte e cultura, junto com a administração da fábrica, caminha no limiar e na ambiguidade dos processos de espetacularização e mercantilização desse espaço. Em relação aos trabalhos analisados, ficou demonstrado que individualmente cada um aponta para uma questão que envolve o espaço da fábrica, ou seja, poderiam ser tomados como *sites-specifics*. Entretanto, considerando que esta "instituição" vai além da estrutura física e hoje incorpora os discursos da criatividade se colocando como espaço de arte e cultura, entende-se que as obras assumem a natureza do *site-specificity* ao abordarem temas de outra ordem, tangenciando uma abordagem crítico-institucional.

3.2 **Arte, política, território urbano e suas vinculações**

Diante do exposto, torna-se importante considerar o uso e a relevância que o termo "cultura" assume em projetos como esse. O professor da *Universidad Autónoma de Madrid* e chefe do departamento de programas culturais (2008-2015) do museu Reina Sofia, em Madri, Jesus Carrillo discute o assunto de forma esclarecedora. Não é por acaso o título no qual o autor discute o assunto. Em "*Nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción en la España contemporánea*", Carrillo fala sobre três lugares – La Tabacalera de San Sebastián, Matadero de Madrid e a Laboral de Gijón em Astúrias – que sofreram transformações, após tempos de abandono, tornando-se centros ligados à cultura. Cada um deles, tendo sua especificidade, é analisado de forma bastante crítica, relacionando todo o contexto do surgimento de cada um à situação política e econômica locais. Segundo Carrillo, o início desse debate deve ser proposto a partir do uso que se fez do termo "cultura como recurso", cunhado por George Yudice e que reflete a noção hegemônica da cultura no chamado capitalismo pós-fordista. O fato de, na Espanha, dois discursos opostos – o neoliberal e o de esquerda – terem tomado como início comum, essa concepção de cultura faz

imaginar possíveis realidades díspares, em que uma inviabilizaria a outra. Uma primeira situação na qual a arte e a cultura seriam instrumentalizadas pelas instituições públicas e privadas com distintos fins e que reforçariam a identidade local e europeia, o desenvolvimento regional, a criação de empregos no setor criativo e a previsão de atividades de "ócio populares" e que dissuadiriam qualquer questionamento ou conflito. De outro lado, se teria uma situação na qual o desenvolvimento de microssistemas culturais autônomos críticos e comprometidos com a massa social. De um lado, a noção de cultura é um discurso de uma direita conservadora que propôs que o "conglomerado heterogêneo e difuso de atividades pouco capitalizadas e dificilmente reguláveis, que era a cultura, como uma indústria autossuficiente e geradora de riqueza" (CARRILLO, 2012, p.1). A transformação dessa noção burguesa de cultura em uma indústria cultural de projeção massiva foi contemporânea aos movimentos de privatização e mercantilização da cultura nos Estados Unidos e Inglaterra, como visto. De outro lado, o discurso crítico da esquerda abraça o mesmo pressuposto de que a cultura é antes de tudo um âmbito de produção de riqueza e no qual se define "um novo marco das relações sociais, trabalhistas e econômicas no mundo contemporâneo, constituindo por sua vez o horizonte de luta e de emancipação da nova era" (CARRILLO, 2012, p.2). E afirma:

> Portanto, não assistimos hoje ao antigo antagonismo entre cultura burguesa e cultura proletária, mas a um debate sobre a titularidade, a gestão e as funções desse recurso fundamental reconhecido por todos que é a cultura (CARRILLO, 2012, p.2)[118].

Há, segundo o autor, uma emergência e configuração nos últimos anos de um novo tipo de instituição cultural e artística que são chamadas "fábricas da cultura", além das novas disposições no campo artístico e cultural que se formam ao redor das mesmas. Não sendo uma invenção espanhola, o que o surpreende é a velocidade de proliferação e o alto grau de concentração desses centros.

Carrillo ainda aponta para os usos de certos termos notando que "produção" e "criação" são tomados como equivalentes e associados aos adjetivos "cultural" e "contemporâneo" criando assim, um deslocamento da anteriormente "onipresente" e "auto-legitimada" noção de arte. Segundo ele, a "arte contemporânea" subsume na noção mais

[118] Tradução livre do original: por lo tanto, no asistimos hoy al antiguo antagonismo entre cultura burguesa y cultura proletaria sino a un debate sobre la titularidad, la gestión y las funciones de ese recurso fundamental reconocido por todos que es la cultura.

ampla de “cultura visual” nesse cenário, aparecendo como um anexo a outros, como moda, cinema, etc. e todos identificados como setores de “produção”. A questão da originalidade da obra é colocada como problema para o meio produtivo, pois sendo “única” e de difícil venda, para alguns autores traria dificuldade, mas nada que não possa ser resolvido com uma “produção” de peças em pequenos formatos como cinzeiros, camisetas e canecas que tenham enquanto referência o trabalho caro e único.

No texto *A arte de resistir ou a re-existência da arte*, de Mariana Pimentel, ela comenta sobre o livro *Geophilosophie de Deleuze e Guattari* e afirma que se no mundo atual a arte pode cumprir seu papel político, é porque ela deixou de ser um domínio separado da existência, se reconectando a vida, além de se apresentar como uma “criatividade difusa que se traduz por meio de uma estetização generalizada das práticas” (PIMENTEL *apud* ANTONIOLI, 2012, p. 747). Ora, é justamente essa “criatividade difusa” que as indústrias criativas tentam mapear, organizar e ditar regras ou cafetinar. Para além dos usos truncados do termo cultura, uma tentativa de captura das diversas formas de criatividade está em curso. Trata-se de uma forma de abarcar todos esses setores de acordo com os interesses econômicos vigentes. A reflexão desenvolvida aqui encontra ecos no texto de Szaniecki e Silva, *Rio: dois projetos para uma cidade do conhecimento*, no qual eles afirmam que:

> Em tempos de capitalismo pós-industrial, o modelo das indústrias criativas não apenas soa anacrônico como aponta uma contradição: enquanto o termo “criativas” sugere a substituição da repetição industrial pela invenção sobre a qual se baseia a produção pós-industrial, o termo “indústrias” parecer insistir na redução do imprevisível à criação ao previsível de uma linha de montagem. E essa linha de montagem não se limita ao chão de fábrica, mas se estende a toda a metrópole, integrando produção e consumo. A tensão interna ao termo “indústrias criativas” aponta a esquizofrenia do capitalismo contemporâneo e a esquizofrenia dos nossos políticos (dos “vermelhos” aos “azuis” passando pelos “verdes”). [...] A linha de montagem da cidade criativa de hoje coincide perfeitamente com a linha de montagem da cidade industrial de outrora. (SZANIECKI; SILVA, 2010).

Assim, a arte aponta fortemente para seu papel político inerente à sua prática e que deve ser discutido e trazido à tona para que tal captura não ocorra de forma tão pacífica e dormente. No texto *Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento*, o artista e pesquisador Josú Larrañaga Altuna analisa os elementos que caracterizam a relação entre arte e política nos últimos 20 anos. Atualmente um momento de transição dentro do capitalismo é atravessado e tudo isso altera as formas de produção, de acumulação, circulação e o valor desse sistema que tem sido chamado de capitalismo cultural ou do conhecimento. O que caracteriza esse processo é a espetacularização e a virtualização

da sociedade. Profundas transformações políticas, científicas, estéticas, éticas e tecnológicas marcam esse tempo veloz e inseguro e, como afirma Altuna, a nova localização da produção cultural no sistema econômico recoloca o conjunto de gestos, ações, produções, objetos "*que llamamos arte*" e, com isso, assinala novos movimentos sobre a ideia de "político" que, por sua vez afeta as relações entre arte e política e como esses se veem e se afetam.

As modificações na estrutura do capitalismo promovem profundas alterações na sociedade, nas suas formas de trabalho e na forma como esta se compreende. Os três grandes movimentos do capitalismo – o industrial, o financeiro e o cultural/conhecimento/cognitivo – marcam, além do já citado, o desenvolvimento e a compreensão do artístico nos mesmos períodos. O autor os associa da seguinte forma: o primeiro com as vanguardas, o segundo com a arte conceitual e o último com a arte atual. Ao longo do texto, ele costura essas relações que de forma muito sintética, é retomada neste trabalho.

O que caracteriza o capitalismo industrial é a acumulação do capital físico aderido ao produto e nas vanguardas, a sua condição gestáltica e estrutural aderida ao objeto, ou seja, nesse período a obra de arte produz objetos de objetos. No capital financeiro a acumulação é imaterial e, o que marca a produção artística é justamente o desaparecimento do objeto, ou seja, "*su condición linguística y crítica*", o conceitual produzido e interagindo em um contexto. Na era do capitalismo cognitivo prevalece a acumulação de capital informatizado veiculado pela produção de conhecimento e inovação, enquanto na arte o que a caracteriza é sua virtualização e sua inclusão no "*núcleo vertebrador del sistema cognitivo*". Nesta última, há a necessidade de uma ativação da obra por um espectador e o público é reclamado a participar ativamente do processo. Os espaços de produção, exibição e legitimação da arte também são alterados: antes o lugar de trabalho do artista era o ateliê, a galeria, a revista e o museu, respectivamente. Em um segundo momento, tem-se o estúdio/arquivo/laboratório, as feiras e bienais. A arte se apresenta como projeto, ideia e documentação. Hoje o lugar do artista é a conexão, os espaços de cruzamento e intercâmbio. Dessa forma, apresentam-se como lugares sem uma localização específica, ou seja, ruas, os coletivos, a rede, etc. e tudo isso promove uma ressignificação dos mesmos. Aqui, destaca-se o uso desses espaços industriais, pontos chave nos projetos de revitalização das cidades dentro desse contexto do capitalismo cognitivo. Como nós estratégicos de criação de consenso e como dispositivos de ativação dos territórios, as antigas fábricas cumprem hoje um importante papel no discurso neoliberal de produção capitalista do território urbano.

Tudo isso afeta as relações entre a arte e a política, inclusive a própria compreensão do que é "político". Segundo Altuna, o político em termos gerais é compreendido como "*aquello*

que concierne a la polis y a los asuntos de la relación que se dan en ella, es la condición ineludible de todo lo pertenenciente a lo común en espacio de lo social" (ALTUNA, 2007, p.13). Dessa acepção surge a consideração do político como manifestação da condição grupal do ser humano, que requer a necessidade de encontrar fundamentos, valores, razões ou vontades que permitam esse espaço comum e, por outro lado a técnica que se ocupa dos resultados, do conjunto de convenções, de imposições ou de acordos necessários para aplicação dessas propostas, baseado em um contrato entre os cidadãos. Um tipo de diferenciação entre o político e a política.

Analisando os três momentos das relações entre capitalismo e arte, o autor afirma que na modernidade vanguardista a arte se relacionava com o político por sua consideração como motor do social, como atividade central da possibilidade de uma política que permitiria acabar com as formas de dominação, ou seja, uma experimentação libertadora e uma possibilidade de política emancipatória. A compreensão da arte se dava através de uma designação política compreendida como tarefa em relação a um objetivo comum de facilitar e acelerar a criação de uma sociedade melhor e trabalhava para o verdadeiro agente transformador: o proletariado, os trabalhadores, o cidadão. O papel da intelectualidade era determinante, mas considerada abaixo da força da classe trabalhadora, o real agente transformador. Assim, a arte e as manifestações culturais estavam subordinadas às atividades produtivas.

Nos anos 70, as forças da cultura começam a aparecer com mais vigor, mas não ainda em igualdade com as forças de trabalho, que se encontrava em mudança, principalmente na divisão tradicional entre trabalho físico, intelectual e sua capacidade de gerar valor. Neste período confuso de avanços tecnológicos, científicos e grandes alterações sociais, aconteceram mudanças nos modos de acumulação, o chamado pós-fordismo. Refletido estava, segundo Altuna, nos contraditórios comportamentos artísticos, isto é, a convivência de "*las manifestaciones postconceptuales, las proyecciones linguísticas, los desarrollos de prácticas críticas y de resistencia, y las vinculaciones com las políticas identitárias o el activismo social*" (ALTUNA, 2007, p.15).

No período posterior há um desvanecimento do político e as crises e reconsiderações das relações entre arte e política seriam senão a manifestação de uma alteração das condições éticas, sociais, relacionais, produtivas. A cultura toma a centralidade na nova concepção de valor. Na sociedade do conhecimento, segundo o autor, a ideia de política e político sofre uma importante reconsideração e também a sua relação com a arte[119]. A partir das considerações

[119] O filósofo Jacques Rancière é levado ao texto, pois ele trata de reconsiderar a ideia moderna da política em relação aos sujeitos e os modos de subjetivação. Segundo Rancière, há uma relação indissociável entre estética e

feitas por Rancière, Altuna diz que a arte então se encontra no cerne da sociedade do conhecimento, pois se a estética é o sistema de formas que determina "o que se dá na sensação" e partilha do mesmo estatuto que a política, suas reconfigurações também alteram as manifestações e comportamentos artísticos sendo entendida como "*consicencia, disenso, ruptura y suplemento*". A abertura de sentido promovida pela arte atua tanto no micro quanto no macro, ou seja, nos espaços de subjetividade, nos territórios existenciais, nas sensibilidades e nos desejos, quanto nas estratégias públicas, nas propostas sociais, estruturais e nos âmbitos institucionais. No chamado capitalismo do conhecimento, as formas de sedução já comentadas por Rolnik, são usadas como meio de identificação subjetiva com o sistema e estas se apropriam das energias criadoras, existenciais e afetivas, redefinindo as formas de relação com o outro e incorporando posteriormente a reflexão artística. Segundo Altuna, nos últimos 20 anos os assuntos relacionados aos afetos, desejos, identidades e necessidades, assim como o cotidiano e o banal são entendidos como temas políticos e dessa forma, a arte tem encontrado um enorme campo de atuação. "*La política, como el arte, se ocupa de esta configuración de lo sensible, y lo hace de acuerdo con estrategias estéticas*". Assim não seria estranha essa imbricação e confluência entre as práticas artísticas e políticas até o limite do indiscernível, principalmente quando o que os motiva é o cotidiano. Pimentel (2012, p. 473) afirma que, nesse contexto "mais do que visar à produção de objetos materiais a serem consumidos (ter), o sistema capitalista visa, antes de tudo, traçar e vender territórios existenciais (ser)". Então, é ao reformular esses modos de ser (e estar) presentes e atuantes nos territórios que serão encontradas as saídas táticas desse campo minado de captura constante.

---

política e ele desenvolve essa ideia em seu livro A partilha do sensível. Reativando a condição moderna de sujeito, ou melhor, modos de subjetivação, ele afirma que o que se entende por política serve para expressar a ordenação social dos modos de fazer, de visibilidade e de dizer, mas essa definição acabou por revelar uma dimensão estética já que esta ordenação acaba por interferir nos modos de ver e sentir. Por sua vez, a estética encontrou sua dimensão política já que reconfigura sempre tal ordenação e isso possibilita novos modos de ver e sentir. Dessa forma, a arte não é "afetada" pelo político e vice-versa, mas a arte habita o político e não é outra coisa que política. Ela está no centro da atividade do político, promove modos de fazer e se torna eficaz quando promove uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis dos espectadores, o que Rancière, chama de dissenso. O professor Pedro Hussak v. V. Ramos, em seu artigo Rancière: a política das imagens aborda de forma bastante clara essas concepções ao explicar o estatuto da imagem e de sua politicidade e afirma:

"Para Rancière, tal dissenso não é a controvérsia de ideias, mas o conflito entre vários regimes sensoriais. A política da arte é, portanto, a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma "ordem natural" que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade. A arte é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações". (RAMOS, 2012, p.103)

* * *

Retomando os trabalhos observados e os colocando em diálogo com o texto apresentado, é possível estabelecer conexões para entender como estes, em grupo, formam uma segunda camada que se conecta mais fortemente às questões urbanas vinculadas aos projetos de revitalização e a implantação de certos equipamentos urbanos, no caso aqui tratado, a própria fábrica. Viu-se que, individualmente, as obras auxiliam em uma discussão sobre situações internas e específicas da fábrica com todos os conflitos existentes e as palavras "suave" e "sutil" são usadas justamente porque os trabalhos transitam nessa ambiguidade de realizar uma crítica e fazer parte de todo esse processo. Enquanto o metro quadrado de Maíra coloca em questão o valor do solo da região portuária através de suas ações, o MUDA evidencia o abandono da própria fábrica e de seu maquinário. Sandra Macedo traz à tona o tema do trabalho e do trabalhador junto com Elisa Pessoa e Rodrigo Torres simbolicamente expõe os conflitos que sustentam a existência desse espaço em sua relação com o entorno.

Por não se apresentarem como trabalhos artísticos propositivos de uma ação crítica transformadora e duradoura, *representando* um criticismo mais do que o exercendo, não deixaram de lançar luz sobre os acontecimentos do exterior, compondo com os demais esse novo modelo de "indústria" na cidade transformada do Rio de Janeiro. Nesse contexto econômico atual, é possível ver se uma confluência com as discussões propostas na introdução deste capítulo no que tange à ideia da fábrica como algo que vai além de sua estrutura física, uma forma, para se lançar no território como um processo em transformação de ligação profunda com o trabalho. "Trabalho" este que toma o "artista" criativo como modelo na contemporaneidade e é marcado com sua presença novamente nesses antigos espaços fabris. As obras podem, assim, ser vistas como *sites* que também discutem sobre outro *site*, que é a própria fábrica e sua relação com a cidade, pois abrangem questões históricas, sociais, econômicas e políticas, deixando a pergunta: que papel esses espaços industriais cumprem dentro dos projetos de cidade na contemporaneidade? Como afirma Fraser, não é o "cotidiano" e o "fora" que estão sendo abordados nas obras, já que o próprio artista em seu contexto de produção e, consequentemente, seu trabalho fazem parte desse todo. Ao criar apenas uma "montagem" colocando hipoteticamente os trabalhos lado a lado, já que isto não aconteceu de fato, pois eles foram apresentados em momentos distintos, percebe-se que este pequeno conjunto de obras traz consigo a ambivalência comentada por Kwon: se por um lado as obras de arte realizaram críticas, evidenciaram uma história e uma memória

conflituosa, ressaltando a singularidade do edifício e a sua identidade fabril, por outro, elas serviram ao processo de espetacularização crescente deste espaço, inserindo-se no discurso da "cidade criativa" e tentando colocar a Bhering como um lugar de "distinção cultural" e de consumo alternativo, no qual o papel da "ocupação" desse espaço pelos artistas foi e continua fundamental.

Entretanto, antes de focar diretamente nas ideias sobre o conceito da cidade criativa, tema caro à pesquisa por se tratar de um "modelo" que foi adotado para o Rio de Janeiro, mais especificamente em sua região portuária, é importante apresentar de forma sintética, alguns conceitos e projetos de cidade desenvolvidos por diversos autores e áreas ao longo da história, com o objetivo de compreender melhor tal abordagem contemporânea.

3.3 **A cidade, seus conceitos e conflitos**

> As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.
>
> *Ítalo Calvino*

Há tempos, a cidade se transformou em foco de interesse de diversas áreas do conhecimento: da sociologia à antropologia, passando pela economia, psicologia, comunicação, história, geografia, a arte, design e obviamente a arquitetura e o urbanismo, estando também nas imbricações entre esses campos. Tema de importantes autores e pesquisas, presente em diversos textos literários e no cinema, a cidade é questionada, experimentada, tensionada e instiga as mais diversas análises desde os seus primórdios até a contemporaneidade com suas novas denominações – a cidade inteligente, simulacro, cativa, criativa, negada, líquida, global, dividida, real, dentre outras. Com tão plural e complexa abordagem pelas diversas áreas, aqui as teorias sobre a cidade são apresentadas de forma sucinta, mas com o intuito de mostrar que projetos instaurados alteram a sua realidade e o desenvolvimento de processos, intervindo nos mais diversos espaços e instâncias e menos para esgotar um levantamento de todos os conceitos existentes.

O livro *Teorias das cidades,* de Bárbara Freitag, enfatiza a pluralidade já no título, pois são tantas as concepções e teorias a respeito desse tema, além de apresentar uma

discussão sobre a cidade desde os seus primórdios. Organizado em diversas "escolas"[120], torna-se óbvia a importância de perceber essa diversidade para entender a riqueza que a cidade traz em si. Esta é terreno de disputas, conflitos e transforma-se temporal e espacialmente o tempo todo e fica claro que nenhuma dessas teorias pode dar conta das complexidades inerentes à cidade. Cada proposta de solução para os problemas parece ser somente uma visão parcial que resolve questões que logo serão transformadas em outra coisa. Território vivo e em mutação constante, de saída fica óbvia a necessidade de buscar soluções interdisciplinares para os problemas urbanos, pois cada área contribui de forma diferenciada e possui um ângulo de visão que outra nem sempre pode ter[121]. Na breve síntese aqui apresentada, as escolas foram de certa forma "desmontadas" e reorganizadas por períodos, algo similar ao apresentado no livro de Carlos Vázquez, mas com recortes. Vázquez comenta que a divisão proposta por ele foi determinada pelo nascimento da maioria das disciplinas abordadas: o urbanismo em 1875, a sociologia em 1890 e a geografia em 1900. De forma sucinta, ele diz que:

> A partir desse momento o estudo da cidade adquiriu um estatuto de cientificidade que o liberou de simbolismos e personalismos. Em sua evolução posterior se distinguiram três fases relacionadas cada uma com as mudanças de paradigma intelectual motivados por transformações do sistema econômico. A primeira começou em torno de 1880, quando irrompeu o capitalismo monopolista; sua consequência foi a metrópole, cujo paradigma de pensamento era o racionalismo. A segunda se identifica

[120] As escolas apresentadas pela autora são: a *alemã*, que ela define como "culturalista/historicista", por privilegiar a dimensão temporal e a essência histórica e não tomar a cidade como uma instituição social racional, mas "com uma configuração única, dotada de individualidade histórica"; a *francesa*, que apresenta uma visão mais mesclada com dimensões que variam entre o utópico, o progressista e o culturalista, mas todos os teóricos "privilegiando o estudo do espaço, sua ocupação, sua produção social, sem demonstrar interesse histórico"; a *inglesa* como "pragmático-utilitarista", com suas teorias sobre a "cidade-jardim" e com um destaque especial para Peter Hall, que ela considera tratar a cidade com uma dimensão mais cultural e, por fim, a escola *americana*, que mesmo transitando nas ideias inglesas apresentam como diferencial a concepção de cidade relacionada à tecnologia – da inovação, passando pela eletrificação, carros e arranha-céus até a informatização tratada por Castells, que fala sobre a sociedade informacional. Ao final, ela discute a repercussão e recepção dessas teorias no Brasil, apontando para a megalopolização das cidades latino-americanas e suas consequências. É interessante perceber, na perspectiva proposta, como as diferentes "escolas" abordam o tema e como, num determinado período, diversos teóricos se dedicaram aos estudos da cidade, mostrando diferentes e às vezes divergentes pontos de vista e propostas.

[121] Uma referência muito interessante sobre esse assunto é o livro do arquiteto e professor Carlos García Vazquéz intitulado *Teorías e historias de la ciudad contemporânea*. Ele divide o livro em três fases: Metrópolis: 1882-1939, Megalópolis: 1930-1979 e Metápolis: 1979-2007 e em cada fase, ele apresenta as diversas abordagens a partir dos campos da sociologia, da história e da arquitetura, mas com o intuito de traçar uma topografia que interconecte as três áreas, construindo uma visão complexa de teorias que se contaminam e impregnam o território urbano. Além disso, ele também apresenta uma contextualização político-econômica na introdução de cada capítulo o que auxilia a compreensão do complexo contexto urbano em cada período. Segundo o autor, as categorias utilizadas por ele se sustentam sobre uma dualidade normalmente usada nos estudos urbanos: "sensibilidade romântica, com suas modulações como culturalismo, o pitoresco, etc., *versus* sensibilidade iluminista, também referenciada como progressismo, racionalismo, etc.". Assim, a leitura complementa àquela do livro de Freitag.

> com o estado de bem estar, que imperou entre 1945 e 1979, se bem que aqui adentramos o início dessa fase em 1939, com o começo da II Guerra Mundial. Seu derivado urbano foi a megalópole, eticamente inspirada pelo existencialismo. A terceira despontou com a crise do petróleo de 1973, que abriu caminho para o capitalismo tardio, do qual resultou a metápole, onde se impôs o relativismo (VÁZQUEZ, 2016, p. 8).

Dos diversos projetos apresentados no livro de Freitag, cabe destacar alguns que de alguma maneira, se conectam ao mais recente – a Cidade Criativa. É interessante retomar brevemente o período da industrialização até a contemporaneidade, pois estes ajudam a entender o recorte da pesquisa. O século XIX presenciou o nascimento das cidades em maiores dimensões devido, ao impulso industrial e na passagem para o XX, viu o aumento das aglomerações de pessoas. Período das análises de Simmel (1858-1918) sobre o choque dos recém-chegados às grandes cidades e sobre a atitude *blasé* dos demais, como uma forma de proteção ou indiferença, uma reserva diante do estranhamento do lugar e do outro. Período da criação das tipologias de Weber (1864-1920), ao perceber as diferentes funções desenvolvidas na cidade, classificando-as como a cidade do príncipe, a de consumo, a produtora e a comercial. Tempo das *flaneries* de Walter Benjamin (1892-1940) e suas análises sobre a cultura moderna e a sociedade através das passagens parisienses, onde o burguês passeava diante das vitrines, espaço privilegiado das mercadorias, além das observações sobre o desenvolvimento tecnológico de materiais, como o ferro e o vidro. Parte de seus registros destacam as ações do engenheiro francês Haussmann (1809-1891), conhecido como o "artista demolidor", encarregado de promover a remodelação de Paris. Este desmontou e remontou parte da cidade, criando grandes avenidas, fazendo o saneamento básico e abrindo espaço para os avanços tecnológicos, como a eletricidade e o uso de carros. Ação que foi seguida em diversas cidades posteriormente, como será visto mais adiante. Depois surge Le Corbusier (1887-1965), autor da Carta de Atenas, documento que é um tipo de receituário ou guia do urbanismo moderno, e que hoje é conhecido como "pai do urbanismo"[122]. Nesta carta estão

[122] Vale destacar aqui a importância que Aureli, dá a Idelsfonse Cerdà, no que se refere à organização da cidade como um território preocupado com sua urbanização, algo que é atribuído à Corbusier. Urbanista e político catalão de Barcelona foi o responsável pelo projeto de ampliação da cidade conhecido como *Plan de Ensanche* de 1854, projeto referenciado em diversos documentos nos arquivos espanhóis que discutem projetos urbanísticos. "No seu importante trabalho A Teoria Geral da Urbanização publicado no mesmo ano que O Capital de Marx, 1867, Cerdà já considerava que o termo cidade deveria ser substituído pelo neologismo urbanização, ou seja, um espaço onde a circulação de propriedade e pessoas tomaram precedência sobre todas as outras dimensões do espaço habitado. O que caracteriza a teoria urbanista de Cerdà é o papel central que este atribui ao estudo da população a partir das condições de produção – reprodução da força de trabalho. Cerdà é o primeiro planejador urbano a basear o seu projeto urbano em fontes estatísticas, otimizando assim a reforma urbana na base das condições de vida da sociedade e da sua capacidade produtiva", ou seja, Cerdà é herdeiro de um conhecimento urbano onde "segurança, medicina e economia se fundem em práticas de governo do território". "Teorias como as de Cerdà postulavam que a cidade enquanto entidade diferenciada do território

definidos os princípios básicos a serem respeitados no planejamento urbano: as *funções de habitar, de trabalhar, de circular* e *do lazer*, ou seja, estabelece um "elo entre produção e vida enquanto principal objetivo do planejamento da cidade", como afirma Aureli. Seu pensamento não influenciou somente a França, mas espalhou-se pelo mundo e ainda é tomado como referência em muitos projetos. Entretanto, ele foi bastante questionado por suas ideias, pois estas tomavam a cidade como uma "tabula rasa", na qual as alterações são definidas pelo planejador e, como consequência, acaba por tentar definir também o "funcionamento" dos habitantes. Segundo Corbusier, o espaço urbano ideal deveria ser como um plano quadriculado e ele chegou mesmo a diferenciar em seu livro *Urbanismo*, o que chamou de "caminho do homem" do "caminho das mulas", mostrando seu apreço pela linha reta. Era importante, segundo Le Corbusier, que houvesse *luz, arejamento* para evitar sensações de aperto e constrangimento, impedindo a escuridão e a insalubridade, como ele via nos bairros pobres de Paris. Sempre dava destaque para construção de grandes *áreas verdes* e o uso das ruas para os carros, evitando os cruzamentos. Importante abrir um parêntese nessa história para citar Jane Jacobs (1916-2006), americana que revolucionou os estudos em arquitetura, e em seu livro *Morte e vida de grandes* cidades afirmava que:

> [Os projetistas] partem do princípio de que os habitantes das cidades preferem contemplar o vazio, a ordem e sossego palpáveis. O equívoco não poderia ser maior. O prazer das pessoas de ver o movimento e outras pessoas é evidente em todas as cidades (JACOBS, 2011, p. 38).

Além de observar essa característica, Jacobs realizou em seu livro um ataque aos fundamentos do urbanismo moderno, pois acreditava que a cidade tinha um comportamento misterioso e indomável e que esta necessitava de usos mais diversificados que pudessem proporcionar uma sustentação, tanto econômica quanto social. Ou como afirma Manuel Delgado (2007, p. 18), "*toda ciudad es otra cosa: un cuerpo que solo sabe de frecuencias, desasosiegos e intensidades*". Buscando entender também que existem relações entre a decadência de determinados espaços e os processos de revitalização e levando em consideração a necessidade de "observar mais de perto [...] as cenas e acontecimentos mais

---

deixou de existir, substituída por um sistema deslocado, sem um real exterior, potencialmente extensível ao infinito e cuja função não é mais produzir uma forma, mas ser um processo, uma máquina em moção que liga, dentro do aparato, circulação e habitação". Na carta de Atenas "esta separação funcional era operacional numa escala macro, possibilitando uma integração mais eficiente destes momentos num sistema urbano em que todos os aspectos da vida urbana se fundavam num mesmo processo de reprodução social. Para Le Corbusier, como para Cerdà ou Hilberseimer, o organismo urbano não podia ser mais pensado a partir das formas tradicionais de cidade, ou seja, pensado como oposto ao que o rodeia – o espaço rural ou os subúrbios – mas constituía-se enquanto nova entidade, neste caso enquanto território urbano". (AURELI, 2016)

comuns", Jacobs afirmou que as cidades têm uma necessidade de usos diversos e complexos em seus espaços para que isso propicie entre eles uma "sustentação mútua e constante, tanto econômica quanto social". Assim,

> as zonas urbanas malsucedidas são as que carecem desse tipo de sustentação mútua complexa e que a ciência do planejamento urbano e a arte do desenho urbano, na vida real e em cidades reais, devem tornar-se a ciência e a arte de catalisar e nutrir essas relações funcionais densas. (JACOBS, 2011, p. 13)

Fechando este parêntese, volta-se para Corbusier, que afirmava que o ambiente da casa e do trabalho deveria funcionar como máquinas e as ruas deveriam ter a velocidade do avião, o que faz imaginar que as "engrenagens" dessas grandes máquinas, as gentes, também se tornam máquinas e à memória emerge a lembrança do filme *Tempos modernos,* de Charles Chaplin, um bom exemplo dessas ideias. Para fora da cidade deveriam ficar as cidades-jardim e os complexos industriais. O urbanista, assim como os outros da sua linhagem teórica, demonstrou em seus projetos um caráter autoritário e coercitivo, subordinando os moradores à lógica das funções estabelecidas no projeto, sendo bastante criticado posteriormente em outras linhas do urbanismo, àquelas como a de Jane Jacobs. A extensão dos comentários sobre Le Corbusier se deve ao fato de que ainda hoje, muitos projetos são realizados com bases estruturadas nessas ideias.

Preocupados com as mazelas das grandes cidades, os arquitetos ingleses Howard (1850-1928), Geddes (1854-1932) e Unwin (1863-1940) idealizaram e aplicaram seu projeto de "cidade-jardim", defendendo os seguintes conceitos: "moradia individual; articulação da cidade com a natureza; comunidades em tamanho médio, para 30 mil pessoas; trabalho, cultura, lazer refletindo-se no modelo urbano; garantia de higiene e saneamento básico" (FREITAG, 2012, p. 78). Esse modelo serviu, posteriormente, para outros urbanistas como Le Corbusier, como visto e, no Brasil, Lúcio Costa (1902-1998) e seus projetos modernistas, apontados mais adiante. Partiam do princípio de que era necessário "pesquisar exaustivamente, antes de planejar", mas não deixaram de receber críticas posteriores, como as de Jacobs (2011, p. 87) que afirmou que os planejadores, "com seu ódio pelas ruas, acharam que a solução para manter as crianças longe das ruas *e* sob uma vigilância salutar seria construindo para elas pátios no centro das superquadras". Segundo a urbanista, uma criança com "iniciativa e perspicácia" não permanece voluntariamente em um lugar como esse após os 6 anos de idade. Na América do Norte se formou a "Escola de Chicago", atuante tanto no âmbito da arquitetura quanto da sociologia. Nesta última, ficou marcada a influência do

evolucionismo e do organicismo, vertentes importadas da Inglaterra, e nas quais a cidade era vista como um organismo vivo e no campo da arquitetura, destaca-se as pesquisas em inovação nos materiais e renovação dos antigos, além das propostas de verticalização das cidades com a construção dos arranha-céus, o que vai influenciar o mundo a partir de então, alterando a silhueta das cidades. Fato importante na vertente sociológica é a inserção da proposta de fazer "reportagens" para conhecer as cidades, significando então que elas precisam ser "ouvidas, observadas, percorridas, investigadas, interpretadas, examinadas e esmiuçadas estatisticamente, estudadas sociologicamente, avaliadas política e economicamente", como conclui Freitag.

Adiantando um pouco mais no tempo e fazendo a passagem do século XX para o XXI, as cidades mudam sua fisionomia e suas relações, ampliando questões, problemas e conflitos e, consequentemente, as reflexões e debates. Após a segunda guerra mundial, em meio às permutações do capitalismo, percebe-se uma aceleração no crescimento de algumas cidades de forma desordenada e a consequente alteração das condições da vida citadina e do meio ambiente. Observações sobre os grandes deslocamentos do campo para a cidade levaram a outras reflexões sobre as novas relações de trabalho, as novas formas de moradia , organização social e os impactos da tecnologia da informação. As questões "urbanas" tornam-se foco das investigações e a partir delas diversos conceitos de cidade são criados. Estudos sobre a cidade a partir da produção cinematográfica, dos jornais e materiais coletados em viagens, teoria de Ronald Dauss (1943-), da "escola alemã", sugerem novas formas de análises desse espaço. Segundo Freitag, ele não recorre às formas de representação da cidade em seus estudos das metrópoles extraeuropeias (MEE), mas as representa à sua moda e parece mesmo seguir os passos de Walter Benjamin e suas montagens, no livro em seu livro *As passagens*. Em sua pesquisa sugere que as cidades devem ser ouvidas, sentidas e interpretadas por uma diversidade de pessoas, como arquitetos, filósofos, jornalistas, moradores, turistas, escritores e artistas. Uma visão mais multidisciplinar foi trazida pelo inglês Peter Hall (1915-2014) que enfatizava o papel da cultura. Segundo ele, cada cidade pode criar uma cultura única que a singulariza das demais. A obra[123] de Hall chama atenção para a importância do caráter cultural no desenvolvimento das metrópoles, mas Freitag afirma ser relevante também destacar os fatores socioeconômicos que influenciam diretamente as relações nas cidades. Nessa última vertente, a cultura se forma devido ao grau de desenvolvimento material e, assim, os indivíduos se conseguiriam expressar com mais clareza as tendências do seu tempo.

[123] Um breve resumo das cidades analisadas por Hall pode ser encontrado no livro de Bárbara Freitag ou no artigo *Cities in civilization: culture, innovation, and urban order*, do próprio autor.

Os modos de produção, os paradigmas do conhecimento, as revoluções científicas, tecnológicas e informacionais reconfigurariam a organização urbana. Essas duas vertentes – e outras já apontadas - parecem se juntar mais recentemente nas novas concepções de cidade.

A partir daqui um rol imenso de autores e em diversas áreas, quase em proporção ao aumento das cidades, passou a discutir a questão urbana e os inúmeros conceitos citados no início do texto ultrapassam qualquer possibilidade de enumeração, já que a pesquisa não trata exclusivamente da questão da cidade. Entretanto, cabe apontar a autora Saskia Sassen que elaborou seu conceito de *cidade global*, no qual ela aponta os riscos que a vida urbana sofre com a chegada das firmas multinacionais e seus funcionários, que alteram a vida das cidades onde se instalam com gastos excessivos e estilo de vida diferente, aprofundando o fosso entre ricos e pobres[124]. Ela define o perfil das cidades que considera "globais" e mostra o que seria preciso para se tornar uma delas. Segundo a autora, as alterações no fluxo de capital do eixo norte-sul para o leste-oeste e a passagem da economia industrial para a economia de serviços, com a chegada da era informacional[125] – tratada por Castells -, ou seja, a globalização da economia, interferiram profundamente no desenvolvimento e nas funções das cidades. Na concepção de Sassen, a cidade global contemporânea constitui um pilar nessa nova era, pois fornece "a infraestrutura necessária para a economia mundial, para que esta possa realizar as transações necessárias de capital e mercadorias" (FREITAG, 2012, p. 117). Por isso necessita de uma boa infraestrutura de bancos, hotéis, internet, além de segurança para que possam absorver todos os fluxos de capital e receber o maior número de firmas em um país. Há, ainda nesse conceito, uma hierarquização entre as cidades que são classificadas como *megacidades*, *metrópoles*, *cidades periféricas* e *cidades-satélites*. O *ranking* entre as cidades pode ser alterado de acordo com o fluxo e algumas têm potencial para se converter em global. De forma bem resumida, as *megacidades* são aquelas que viveram uma explosão demográfica e que possuem grandes problemas com habitação, saúde, educação, emprego, violência, tráfico de drogas e poluição. Vale ressaltar que o Rio de Janeiro foi enquadrado nessa classificação.

[124] Destaco aqui um livro de importante leitura de autoria do urbanista Bernardo Secchi – *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*, no qual ele afirma que a desigualdade social é um dos aspectos mais importantes da "nova questão urbana", que ele nomeia de "injustiça espacial".

[125] "O que é específico ao modo informacional de desenvolvimento é a ação do conhecimento sobre os próprios conhecimentos como principal fonte de produtividade. [...] um círculo virtuoso de interação entre as fontes de conhecimentos tecnológicos e a aplicação da tecnologia para melhorar a geração de conhecimentos e o processamento da informação: é por isso que, voltando à moda popular, chamo esse novo modo de desenvolvimento de informacional, constituído pelo surgimento de um novo paradigma tecnológico baseado na tecnologia da informação". (CASTELLS, 1999, p. 54) Diferente de uma "sociedade da informação", que enfatizaria somente o papel da transmissão de conhecimentos, a Sociedade Informacional aponta para um tipo específico de organização social na qual a produção, o conhecimento e a transmissão da informação tornam-se fontes fundamentais de produtividade e poder.

As *metrópoles* são cidades de longa existência e que têm tradição política, econômica e cultural, mostrando-se adaptáveis às novas mudanças econômicas sem perder sua especificidade e preservando sua cultura. As *cidades periféricas* são secundárias ou marginais por terem perdido em algum momento sua importância cultural, geográfica ou política. Podem estar em estado de decadência e dificilmente podem se reconectar à rede de importância. As últimas são chamadas *dormitórios* e só servem de ponto de apoio às outras, não conseguindo sobreviver com autonomia.

Este resumo incompleto e panorâmico tem por objetivo fazer ver que a cada nova "invenção", uma quantidade significante de considerações relativas às cidades é deixada de lado ao valorizar determinado ponto de vista. Assim, os projetos nunca abrangem a totalidade do urbano, nem sequer solucionam todos seus dilemas. Ao mesmo tempo, percebe-se que devido à diversidade contida em uma cidade pelas especificidades de sua formação, necessita-se de múltiplos olhares para tal complexidade, a fim de realizar um trabalho conjunto para solução de problemas e proposições de soluções. Obviamente, todas as classificações apresentadas até agora não existem "em estado puro", mas parece que alguns projetos-modelo são aplicados perseguindo a meta de tornar as cidades mundialmente importantes e representativas na economia mundial, desconsiderando as consequências de certas transformações e sem levar em conta, a realidade local.

3.3.1 Rio de Janeiro: cidade criativa ou cidade-marketing?

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou
setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.
Ítalo Calvino

"Rio 40 graus, cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos", cantava Fernanda Abreu nos anos 1990, tempo de crescimento desenfreado e de formação da chamada megalopolização, vista anteriormente, deixando isso ainda mais claro nas próximas estrofes da música: "o Rio é uma cidade de cidades misturadas/ O Rio é uma cidade de cidades camufladas/ Com governos misturados, camuflados, paralelos/ Sorrateiros ocultando

comandos" e levando todos, ainda hoje, às perguntas: "Quem é dono desse beco?/ Quem é dono dessa rua?/ De quem é esse edifício?/ De quem é esse lugar?" [126].

A cidade do Rio de Janeiro está situada na imbricação de fluxos econômicos, históricos, políticos, sociais e culturais, entre projetos e processos, no contexto das transformações sofridas diante da realização dos grandes eventos, como a Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016), em suas tentativas de acompanhar o ritmo mundial de "desenvolvimento" e de alcançar visibilidade econômica. A Cidade Criativa – novo conceito adotado no Rio - parece querer abarcar em sua formulação tanto a complexidade existente na composição das cidades, quanto a junção das propostas apresentadas nos outros projetos, gerando certa confusão e dando margem a muitas críticas. Além de se apresentar como um conceito bastante controverso, as discrepâncias entre a teoria e sua aplicação demonstram que mais uma vez, um projeto não se mostra eficiente para enfrentar os problemas da cidade, pois acaba por tentar um apaziguamento dos conflitos inerentes ao espaço urbano, criando falsos consensos, provocando a homogeneização das estruturas, a docilização dos corpos habitantes e a domesticação dos usos desse espaço, além da espetacularização da cidade. Em relação aos projetos anteriores percebe-se que muitas abordagens são retomadas, ampliadas e até mesmo conservadas nesse novo "conceito", se é que pode ser chamado dessa forma, já que ainda é meio disforme e parece tentar se consolidar à medida que vai sendo adotado nas diversas cidades pelo mundo afora. As funções observadas por Weber de alguma maneira são consideradas, pois o projeto evidencia uma preocupação com o consumo, a produção e o comercial, mesmo que essas instâncias não estejam mais separadas por cidades e passem a existir em um mesmo espaço. Além disso, reafirma o projeto modernista de Corbusier, porque continua pensando sobre: os modos de *circulação* quando se propõe a abrir vias e reformular o transporte; o *trabalho* quando incentiva a ocupação de espaços revitalizados pelos novos trabalhadores da "classe criativa" reforçando que esta possui uma visão aberta e inovadora, algo fundamental para uma renovação; o *lazer* quando se dispõe a criar novos museus e espaços culturais e da *habitação* quando discute a criação de moradias populares. O conceito retoma de alguma forma a ideia de cidade-jardim, ao estimular a criação de praças (nem sempre arborizadas) e jardins para usos do público em geral. Desenvolve as ideias da Escola de Chicago quando tem como foco a discussão sobre inovação, tecnologia e usos de novos (e renovação de antigos) materiais, além da verticalização de certas regiões. Parece entender, a partir da pesquisa realizada por Dauss, a relevância da mídia e as possibilidades do *marketing*

[126] A letra completa da música de Fernanda Abreu encontra-se disponível em: http://www.vagalume.com.br/fernanda-abreu/rio-40-graus.html

e propagandas, investindo pesado na divulgação de todos os projetos desenvolvidos. E adota o que afirma Peter Hall em relação à cultura quando estabelece a criação de monumentos que a definem (ou a criam para o futuro), além de desejar integrar o *ranking* criado por Sassen das cidades globais. Entretanto, mesmo com todo esse conhecimento acumulado muitas questões continuam sendo desconsiderados na aplicação desses projetos, levando a uma deformação deste e transformando a teoria da Cidade Criativa, que já é questionada por muitos, em uma falácia de uma Cidade-*marketing*.

Como afirma Ana Carla Fonseca Reis (2012, p. 90), autora que se destaca no cenário nacional em relação a esse debate[127], o termo de "parco desenvolvimento acadêmico" ainda apresenta lacunas e causa confusões no "entendimento de suas características diferenciais, do processo de transformação que se desenrola, dos benefícios gerados e da viabilidade de sua aplicação". Segundo Reis, uma das maiores confusões é entre cidade criativa e *marketing* urbano:

> Enquanto a primeira preconiza as singularidades e as identidades dos territórios, valendo-se eventualmente de ícones e festivais de impacto mundial como ponta de um *iceberg* de transformações, no *marketing* urbano esses projetos icônicos, pontuais e descontextualizados constituem o próprio *iceberg* (REIS, 2012, p. 91).

Em ambas a cultura tem papel fundamental, mas na primeira esta se apresenta como "miríade de enredamentos, como um amálgama da estratégia de desenvolvimento" e no segundo, é vista "como instrumental e manobrada de acordo com a conveniência dos detentores do poder econômico e/ou político", o que remete às análises desenvolvidas por Carrillo, apresentadas anteriormente. Segundo Reis, uma cidade que se pretende criativa, independente do seu tamanho, situação social ou econômica e de sua história, apresenta fortes marcas de "inovações, conexões e cultura". Dois, dos muitos livros e textos que abordam esse assunto são *Cidades Criativas* e *Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*, nos quais algumas "soluções" que mesclam principalmente o urbanismo, a arquitetura e a economia são apresentadas. No segundo capítulo do livro *Cidades Criativas*, o qual apresenta um histórico do conceito, ela afirma que este surgiu no bojo das discussões sobre *economia criativa*, tema apresentado no capítulo inicial do livro, o que, de início já é um forte indício do que movimentou a criação desse

[127] A autora possui formação em economia e administração, doutorado em arquitetura e urbanismo pela USP e com larga experiência na área da economia criativa, gestão da cultura, economia da cultura, além de ser dona da empresa Garimpo de soluções cujo lema é "nós oferecemos soluções criativas para o desenvolvimento de cidades e negócios", o que já demonstra seu local de fala. O site da empresa: http://garimpodesolucoes.com.br/ e nele são encontradas muitas destas publicações.

conceito e um ponto a ser considerado para a construção de uma visão crítica, já que demonstra uma preocupação primeira com o fator econômico. De acordo com Reis, seria reducionista dizer que a cidade criativa é "aquela em que a economia criativa é especialmente pujante", já que existem muitos outros fatores envolvidos, mas como a relação entre ambas é desde sempre íntima, é importante partir dessa análise. Como dito, uma confluência de fatores contribuiu para o surgimento desse novo conceito econômico, dentre eles: a globalização e seu papel catalisador, as novas mídias e o avanço tecnológico, a falência dos modelos tradicionais de economia em promover o desenvolvimento e a valorização do conhecimento, do saber como ativo econômico diferencial. A proposição desse conceito surgiu na década de 1990 na Austrália, no contexto de revitalização do capital, a partir da expressão "*Creative Nation*". Este foi o título dado a um discurso proferido pelo primeiro ministro australiano Paul Keating e

> foi o prenúncio da busca de uma convergência de objetivos culturais, econômicos e sociais, em uma espécie de desenho de economia criativa *avant la lettre*, tingido com matizes de uma preocupação com a sustentabilidade (REIS, 2012, p. 24)

A economia criativa também constitui a base do conjunto de empresas que tomam a arte, a cultura, a criatividade, o saber vivo e cotidiano como seu processo e produto final ao mesmo tempo. É relevante recordar que este conceito surge no contexto da desmaterialização do trabalho, na conformação com uma economia da informação, do conhecimento e do aprendizado, bem como no momento em que ocorre uma dinamização de uma cultura do consumo de modos de vida alternativos ao mundo fordista e no qual os novos fatores de produção considerados são as habilidades cognitivas e comunicacionais.

Após seu surgimento na Austrália, o governo britânico se inspirou nessa proposta de "colocar a criatividade no epicentro do programa estratégico do país, enfatizando sua importância para a consecução de objetivos socioeconômicos e a consequente competitividade mundial" e o então primeiro ministro Tony Blair organizou uma "força-tarefa" com fins de analisar as contas do país, as tendências globais e as vantagens competitivas nacionais. Como resultado, foram identificados 13 setores com grande potencial econômico e que foram nomeados *indústrias criativas*. Reis lembra que "no jargão econômico, 'indústria' equivale a um setor econômico, não necessariamente manufatureiro. De onde se tem 'indústria financeira' ou 'indústria criativa'" (REIS, 2012, p. 25). Tais indústrias são compreendidas como aquelas que "têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que apresentam um potencial para a criação de riqueza e empregos por

meio da geração e exploração de propriedade intelectual" (REIS *apud* Departamento de Cultura, Mídia e Esportes [DCMS] do Reino Unido, 2012, p. 25). O tema das indústrias criativas será tratado mais adiante e apesar de estar intimamente vinculado ao conceito de economia criativa e à composição da Bhering, nesse momento é mais relevante compreender que esse conceito também organiza a concepção de cidade discutida, território onde a fábrica se localiza e com a qual estabelece relações. Reis, após analisar as relações com a criação das indústrias criativas, apresenta de forma resumida:

> A economia criativa parece de fato apresentar potencial para promover o desenvolvimento socioeconômico regional, mas não pode ser vista como panaceia. A concretização de seu potencial é dependente de uma série de considerações, da sensibilização ao tema à prioridade política que poderia assumir. Se a discussão não parece tomar fôlego nos contextos federal e estadual, cabe porém questionar seu potencial na esfera municipal, tendo em vista suas peculiaridades políticas, administrativas e de gestão. Afinal, é nas cidades que as pessoas sentem os efeitos mais imediatos de suas escolhas e vivenciam suas experiências (REIS, 2012, p. 48).

Voltando-se para a cidade, a autora afirma que diversos fatores confluentes contribuíram para o surgimento do conceito de cidade criativa e o destaque apontado é "a busca por um *modelo* de organização urbana coerente com um paradigma socioeconômico em transição, do industrial para uma economia norteada pelo setor secundário" (REIS, 2012, p.51, grifo nosso). Entendimento que leva em consideração que a *competitividade econômica* das regiões depende da inovação e se baseia na criatividade e, portanto, quanto mais criativo for o ambiente onde as pessoas/os trabalhadores residem e trabalham, mais realizadas e criativas eles serão e, em consequência, mais "pujantes serão a economia e a cidade".

Retomando brevemente a história desse conceito na década de 1980, chega-se até Charles Landry, seu criador, que afirma que "a cidade enfrenta uma crise crescente que não pode ser resolvida por uma atitude de 'conformidade'" (LANDRY, 2013, p. 5) e se propõe, como afirma sua biografia disponível em seu site[128], a *ajudar* as cidades a "identificar e tirar o máximo do seu potencial", tornando-as mais resistentes e autossustentáveis. Trabalhando como um "*critical friend*", atua auxiliando os gestores e líderes locais na busca de soluções para problemas aparentemente intratáveis, unindo "inovação e tradição, equilibrando a criação de riqueza e coesão social ou distinção local e uma orientação global"[129], pois seu objetivo é

[128] http://charleslandry.com/about-charles-landry/biography/

[129] Em tradução livre do original: "*innovation and tradition, balancing wealth creation and social cohesiveness, or local distinctiveness and a global orientation".*

auxiliar as cidades a entrar na cena global. O desenvolvimento das potencialidades locais com o intuito de estabelecer uma competitividade global parece ser uma síntese desse conceito.

Na apresentação de seu livro *Origens e futuro das cidades criativas* (2013), Landry afirma que o desafio da cidade hoje é conviver com uma grande diversidade e diferença, além de tratar da sustentabilidade, repensar o papel e finalidade para sobreviver em termos econômicos, culturais e sociais, bem como administrar a crescente complexidade que se apresenta. Essas seriam as futuras prioridades para a "criatividade", que precisa abordar os problemas que "realmente importam em termos globais". Para isso, ele julga que é necessário "liberar a criatividade dos cidadãos, das organizações e da cidade" e afirma que é um "um recurso vital", "uma nova forma de capital e moeda".

> Cultura e criatividade estão interligadas. Cultura é a panóplia de recursos que mostram que um lugar é único e distintivo. [...] Os recursos culturais são a matéria-prima da cidade e sua base de valor. Seus ativos substituem o carvão, o aço e o ouro. Criatividade é o método para explorar esses recursos e ajudá-los a crescer (LANDRY, 2000, p.7 *apud* REIS, 2012, p.54).

Como a criatividade não é domínio somente dos artistas, dos que trabalham no ramo da economia criativa e cientistas, mas também dos "inovadores sociais, burocratas interessados ou qualquer pessoa que possa resolver problemas de maneira incomum", é importante que as cidades criem *condições* e *ambientes* para que as pessoas possam pensar, planejar e agir com imaginação. E acrescenta que ainda é um desafio descobrir como tornar *visível* os atributos criativos invisíveis no ambiente físico, bem como os *sentimentos* em relação à eles. Assim, afirma que para tanto "a capacidade de se *comunicar* de forma icônica é fundamental". Ou seja, para possuir uma cidade criativa (ou qualquer outro espaço) é preciso ter um *cenário* (ambiente e condições) para que a *criatividade* se manifeste em sua plena potência, estimulando os *laços* afetivos à esse ambiente, utilizando a *comunicação* de maneira inteligente e tornando isso *visível* através da *divulgação* desses potenciais como forma de estimular a *concorrência*.

A criatividade, então, é vista como a fonte inesgotável de exploração dos recursos culturais e artísticos (para permanecer no foco dessa pesquisa, já que a ciência, os recursos naturais, indústrias, serviços locais e outros, também são passíveis de aplicação da mesma ideia). O autor complementa a lista com o seguinte comentário:

> Finalmente, as atitudes e os atributos podem ser bens, tal como se existisse uma cultura de curiosidade ou de competência organizacional. Mesmo as normas e o regime de incentivos resultantes podem atuar como um estímulo criativo. Por

> exemplo, é possível usar a tributação de maneira que incentive certas iniciativas ou comportamentos. (LANDRY, 2013, p. 30)

Segundo a concepção de Landry, a criatividade é uma capacidade polivalente e considera três níveis de criatividade: o individual, o organizacional e o urbano. No primeiro nível Landry afirma ser "facilmente" detectado, o que faz de uma pessoa um indivíduo criativo, a saber: "sua capacidade, por exemplo, de fazer conexões interessantes, de pensar de maneira não convencional ou reformular teorias oficializadas e ter centelhas de percepção" (LANDRY, 2013, p. 40). Essa pessoa teria "senso de direção", embora não tenha claro como "chegar lá". No segundo nível, o organizacional, haveria uma camada de complexidade e outra dinâmica. Nessa estrutura é importante a mescla de pessoas envolvidas – dos criativos, dissidentes ao consolidadores, céticos, solidificadores, equilibradores e com aptidão. Essa mistura da "equipe" é importante, pois é necessária para "alcançar uma série de equilíbrios, como entre ser *colaborador internamente* e talvez usar a *concorrência externa* para fazê-lo progredir" (LANDRY, 2013, p. 40, grifo nosso). Ainda que existam pessoas "comuns" no grupo, a organização tem chances de progredir, pois como o seu espírito ou o ethos é "aberto, exploratório e apoiador", isso maximiza seu potencial e pode levar a atingir dimensões maiores. O autor compara a organização a uma equipe esportiva que mesmo sem jogadores capacitados, pode vencer pela capacidade de "tirar o máximo de suas partes" e afirma que "o valor do espírito é incalculável". Essa comparação está bem próxima de muitos livros de autoajuda e das palestras motivacionais para estímulo de funcionários de uma empresa, na qual se deve buscar, por exemplo, o espírito de grupo, a coesão interna e o bom relacionamento com os colegas para que a empresa possa crescer e ser competitiva.

No último nível ou camada na cidade, Landry afirma que os problemas se tornam mais difíceis, porque a complexidade aumenta com a combinação de indivíduos e organizações com diferentes culturas e atitudes, que podem "pressionar por direções opostas". Visões diferentes entre expansão e extensão urbana, sustentabilidade, diferenças de entendimento sobre a cultura, dentre outras, podem existir e o desafio torna-se descobrir as linhas de concordância para que as similaridades sejam maiores que as diferenças. Se esse consenso não é "cômodo", é necessário haver "regras de engajamento entre as diferenças" e um processo de mediação, ou seja, "o conhecimento necessário para uma Cidade Criativa é, portanto, aquele dos conectores, encorajadores e facilitadores", que podem ser indivíduos ou organizações intermediárias atentas às coisas importantes do cotidiano. Segundo Landry, "a tarefa dos planejadores urbanos é reconhecer, gerenciar e explorar esses recursos de forma

responsável" (LANDRY, 2013, p. 40) e, dessa forma, a cultura "deveria dar forma às questões técnicas do planejamento urbano, mais do que ser vista de forma marginal, considerada após as questões importantes do planejamento, como habitação, transporte e uso fundiário, terem sido resolvidas" (LANDRY, 2000, p.7 *apud* REIS, 2012, p.55). Ao que parece, ele afirma que haverá sempre o dissenso, mas não acredita ser possível trabalhar com um objetivo comum dessa forma, sendo necessária a criação de *regras de engajamento* por alguém que esteja de fora, serviço que ele e seu grupo oferecem como "*critical friend*". Está posta a necessidade de um mediador, criador de consensos, para uma "negociação" de interesses na qual os "cidadãos" são ouvidos e participam através da força criativa do seu trabalho e da demonstração de engajamento estimulado e também na atuação das lideranças públicas e investimentos privados que trabalham para os interesses... de quem? E para quem?, como pergunta Fernanda Abreu.

Com foco na concorrência mundial, Landry criou juntamente com Jonathan Hyams, o "índice da Cidade Criativa", que serve para "monitorar o pulso criativo de uma cidade" segundo dez domínios que apresentam "uma grande quantidade de perguntas de avaliação e grupos de indicadores", ou seja, como afirma o livro, uma forma holística de ver a cidade. Os domínios citados por ele são:

> Estrutura política e pública; característica distintiva, diversidade, vitalidade e expressão; franqueza, tolerância e acessibilidade; empreendedorismo, exploração e inovação; agilidade estratégica, liderança e visão; desenvolvimento de talentos e panorama de aprendizagem; comunicação, conectividade e integração; local e preparação do local; qualidade de vida e bem-estar; profissionalismo e eficácia. (...) deve-se procurar uma forte demonstração das seguintes qualidades: motivação, tenacidade, consciência, clareza de comunicação, pensamento amplo, inspiração, aspiração, adaptabilidade, dinamismo, franqueza, participação, consciência do modelo, apreciação sensorial, orgulho profissional, liderança e visão (LANDRY, 2013, p.65-6)

Tal avaliação de criatividade deverá voltar-se para "a educação, o sistema de treinamento, a indústria e o comércio, a administração pública e os órgãos públicos, a comunidade, o setor voluntário e o domínio da cultura, do turismo e do lazer" (LANDRY, 2013, p.65-6). O grupo avaliador realiza essa tarefa através de observações da cidade em relação à sua localização geográfica, sua geopolítica e as análises estatísticas informam sobre níveis de emprego, atividades dos diferentes setores industriais, padrões de votação e taxas de participação, facilidades culturais e de lazer, dentre outras. As avaliações são internas e externas, combinando as visões dos cidadãos e do grupo avaliador, em níveis qualitativos e quantitativos. O grupo de avaliadores explora a cidade e por meio de questionários *online*

buscando ampliar a participação e os dados coletados servem como comparativos para avaliar outras cidades. Através da criação de uma agenda, realizam-se debates horizontais, juntando o conhecimento sobre a criatividade, as dinâmicas urbanas globais às avaliações e julgamentos internos, promovendo segundo o autor, resultados "extremamente reveladores". A proposta de ouvir "a cidade" parece tentadora e efetiva, entretanto, em muitos casos tal ação não é posta em prática ou se apresenta de forma dissimulada, sem ser de fato concreta.

No livro *A ascensão da classe criativa*, o economista estadunidense Richard Florida defende a existência desta nova classe em ascensão definida por ser composta por "indivíduos das ciências, das engenharias, da arquitetura e do design, da educação, das artes plásticas, da música e do entretenimento, cuja função econômica é criar novas ideias, novas tecnologias e/ ou novos conteúdos criativos", além de abranger outras que trabalham com "negócios e finanças, leis, saúde e outras áreas afins" (FLORIDA, 2011, p.8). O trabalho dessas pessoas envolveria, na perspectiva do economista, "a solução de problemas complexos, que requer uma boa capacidade de julgamento, bem como alto nível de instrução e muita experiência" e todos os integrantes, independente da área iriam compartilhar o mesmo "ethos criativo, que valoriza a criatividade, a individualidade, as diferenças e o *mérito*", sendo que as manifestações de criatividade estariam interligadas e são inseparáveis (FLORIDA, 2011, p.8, grifo nosso).

Esses profissionais criativos são atraídos pelas características inovadoras, acolhedoras e avançadas das empresas e cidades e com isso, acabam por fomentar o setor econômico. No texto *Salidas incalculabes,* de Marion von Osten, presente no livro *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*, a autora levanta questões sobre o "discurso hegemônico sobre a criatividade, as indústrias criativas e o papel dos e das artistas como modelo da Nova Economia com âmbito dos e das produtoras e ativistas culturais" e organiza seu texto em torno das relações entre essas instâncias, firmando logo de início seu posicionamento contrário à imposição teórica e política das chamadas indústrias criativas (OSTEN, 2008, p. 79). Ostem, afirma que é preciso analisar a criatividade não como um conceito inocente, mas como um conceito discursivo, com sua própria genealogia e que adquire um papel central na forma social das sociedades capitalistas:

> A criatividade foi definida no século XVIII como a característica principal do artista que, como "criador" autônomo, produziria de novo uma vez mais o mundo. Na forma social capitalista em construção, os conceitos de "talento" e "propriedade" se uniram a essa representação masculinamente conotada de um sujeito genial e excepcional. O "talento criador" e o "ser criativo" servem desde então ao individualismo burguês

> como uma paráfrase mais geral para referir-se ao pensamento e o fazer criativos em um sentido econômico e cultural. (OSTEN, 2008, p. 82-3)[130]

Sendo assim, o "trabalhador-empresário" é ao mesmo tempo o artista de sua própria vida e a mistificação dessa exceção passa a definir o slogan dos atuais discursos sobre o trabalho: o "do artista como autodeterminado, criativo e espontâneo". "O sujeito excepcional clássico, inclusive a sua situação ocupacional precária, adota no atual discurso econômico o papel de um ator econômico" (OSTEN, 2008; p. 85). O uso do artista como modelo ou a força cafetinada da qual fala Rolnik, a "marginalidade" artística (re)colocada no centro.

A criatividade como fonte inesgotável para a produção advém especialmente desse novo grupo de profissionais – a classe criativa. Ainda no livro *Producción cultural y prácticas instituyentes*, no capítulo intitulado *Contra la clase creativa*, de autoria de A. De Nicola, B. Vecchi e G. Roggero, é discutida a composição dessa nova categoria. Segundo os autores, a classe criativa evidencia a esquizofrenia do trabalhador pós-fordista, ou seja, "fato de ser ao mesmo tempo trabalho e capital, [...] mediante a ideologia do empresário de si, superada por Florida ao fundir as figuras do boêmio e o burguês". Criticando o autor americano Florida, eles afirmam que este organiza a classe criativa com um núcleo "super criativo" separado dos demais que mesmo interligados, servem de suporte estrutural, esquecendo-se de todo um montante de pessoas que "limpam as lixeiras dos criativos", o que acaba por ocultar a ideologia da precarização dessa proposta.

Voltando ao livro de Reis (2012, p. 55), *Cidades Criativas*, ela afirma que para Landry a cidade criativa é "um toque de trombetas para estimular a abertura mental, imaginação e participação pública". Afirma ainda que pessoas comuns podem realizar coisas extraordinárias se tiverem uma oportunidade e que qualquer cidade, grande ou pequena, pode ser criativa e responder "à questão dos desabrigados, à geração de riqueza ou à melhoria do meio ambiente". Pergunta-se, junto com Reis: "onde repousariam os limites entre um trabalho criativo e um não criativo?". A resposta de Florida diz que a diferença está no que essas pessoas são pagas para fazer.

> A principal diferença entre a classe criativa e outras classes está relacionada ao que ela é paga para fazer. Os membros da classe trabalhadora e da classe de serviços recebem

[130] Tradução livre do texto: La creatividad fue definida en el siglo XVIII como la característica principal del artista que, como «creador» autónomo, produciría de nuevo una y otra vez el mundo. En la forma social capitalista en construcción, los conceptos de «talento» y «propiedad» se unieron a esa representación masculinamente connotada de un sujeto genial y excepcional. El «talento creador» y el «ser creativo» sirven desde entonces al individualismo burgués como una paráfrasis más general para referirse al pensamiento y el hacer creativos en un sentido económico y cultural.

> sobretudo para executar de acordo com um plano. Já os da classe criativa ganham para criar e têm muito mais autonomia e flexibilidade para isso do que as outras duas classes (FLORIDA, 2011, p.8).

Outra característica da classe criativa seria a mobilidade, pois sendo alvo de cobiça das cidades eles circulam mais e passam a criar ambientes mais atrativos onde se instalam. Utilizando a criação do índice de criatividade, ele criou o *ranking* entre as cidades, fazendo com que a criatividade fosse vista como uma "tábua de salvação", como afirma Reis. Além disso, mesmo alegando que as pessoas criativas são mais livres porque são pagas para "criar", se tal criação é determinada, definida por quem paga, esta não passa de mais um produto do qual, a criatividade é uma estratégia de controle de quem detém o poder ou o dinheiro, o que via de regra vem junto. Retomando a crítica feita por Marion Von Osten, ela afirma que:

> Por um lado, a criatividade aparece aqui como uma variante democrática do gênio: a capacitação é dada a todo mundo. Por outro, se exige que todo mundo desenvolva seu potencial criativo. A chamada autodeterminação e a participação já não sinaliza só uma utopia emancipadora, mas também uma obrigação social (OSTEN, 2008, p. 85).[131]

Ou como afirmam Nicola, B. Vecchi e G. Roggero (2008, p.53-4), a "cognitivização" do trabalho significa a "cognitivização da exploração, cognitivização da hierarquia de classe e da regulação salarial, cognitivização do trabalho e das formas de resistência". Destacando a função política dessa composição eles afirmam que em Florida, devido à impossibilidade de um "*reductio ad unum*", a classe criativa assume a forma de um "*homo oeconomicus*" da era criativa, abolida a diferença de classe. Segundo eles, ao contrário, o problema da composição política de classe no capitalismo cognitivo está em como "organizar a produção do comum e ao mesmo tempo as formas de resistência".

Esses novos "criativos", com sua possibilidade de mobilidade podem se deslocar pelo mundo em busca de lugares mais atrativos. Assim, as cidades disputariam entre si, criando ambientes atraentes e criativos através da oferta de trabalho, oferta cultural e uma efervescência da vida urbana com a criação de cafés, galerias, centros de design, dentre outros, tudo para atrair a classe criativa e, consequentemente, os habitantes-consumidores de "cultura". Tal índice de criatividade, desenvolvido por Florida, toma os 3 T's (talento, tecnologia e tolerância) como referências. Resumidamente, o primeiro mede a quantidade de

[131] Tradução livre do texto: Por un lado, la creatividad aparece aquí como la variante democrática del genio: la capacitación le es dada a todo el mundo. Por otro, se exige de todo el mundo que desarrolle su potencial creativo. La llamada a la autodeterminación y a la participación ya no señala sólo una utopía emancipadora, sino también una obligación social

profissionais criativos, o capital humano e o talento científico; o segundo mede o percentual aplicado em pesquisa e desenvolvimento, a inovação através das patentes e o último mede as atitudes, valores e auto expressão. Ou seja, os dois primeiros se ocupam do crescimento econômico e da valorização capitalista. Para este último, ele afirma que é fundamental para o fortalecimento do potencial econômico a presença de homossexuais e boêmios, pois isso indica um alto grau de tolerância e uma mentalidade aberta. Para este último os autores do texto *Contra a classe criativa*, afirmam que o "DNA da classe criativa está nos movimentos e nas contraculturas dos anos sessenta" e por isso, Floria se preocupa tanto com políticas que fomentam o ódio às pessoas alternativas, pois o objetivo é produzir o consenso.

> Justamente a recomposição das figuras do boêmio e do burguês, ou melhor dizendo, a maneira como os conflitos e os movimentos adoçam sua própria radicalidade, constitui a premissa *sine qua non* para o desenvolvimento da classe criativa. [...] Se a criatividade, condensada no entrelaçamento dos três T, se baseia na relação entre o uno e o múltiplo, poderíamos dizer que o que surge das páginas de Florida é o lado obscuro, ou melhor dizendo, a larga sombra capitalista da multidão: a singularidade assume a aparência do individualismo, a autovalorização devem como culto ao hedonismo, o comum se transfigura no empreendedor de negócios (NICOLA, 2008, p. 49)[132].

Mesmo com esses argumentos, que já são bastante questionáveis como visto, pois indicam uma manipulação sobre as pessoas e uma captura do potencial criativo de todos os envolvidos, um controle e uma docilização dos corpos, Florida é referência de vários projetos de cidades. Segundo Reis, apesar das diversas críticas a essa noção de cidade criativa e o uso da classe criativa como causa e não consequência do processo, Florida tem o mérito de ter "restituído o talento e a criatividade ao pódio de ativos fundamentais para a sociedade e a economia e tê-los localizado no ambiente urbano" (REIS, 2012, p. 62).

Seguindo ainda o texto de Ana Carla Reis (2012, p. 71-2), no qual a autora "burilou" o conceito abordando diversos autores que são apresentados em um quadro sinóptico, vê-se que eles tratam de forma diferenciada o mesmo conceito. Dentre eles, uns focam mais na economia, outros na necessidade de um olhar multidimensional sobre a cidade e Reis destaca Jaime Lerner, arquiteto e urbanista, ex-governador do Paraná e ex-prefeito de Curitiba com sua concepção baseada na "construção de um sonho coletivo, indutor de uma aspiração

[132] Tradução livre: Justamente la recomposición de las figuras del bohemio y del burgués, o mejor dicho, la manera en que los conflictos y los movimientos edulcoran su propia radicalidad, constituye la premisa sine qua non para el desarrollo de la creative class. [...] Si la creatividad, condensada en el entrelazamiento de las tres T, se basa en la relación entre el uno y lo múltiple, podríamos decir que lo que surge de las páginas de Florida es el lado oscuro, o mejor dicho, la larga sombra capitalista de la multitud: la singularidad asume la apariencia del individualismo, la autovalorización deviene culto del hedonismo, el común se transfigura en el emprendedor de negocios.

conjunta e na mobilização de esforços para a sua realização" (REIS, 2012, p. 70). Segundo Reis o elemento de maior importância na perspectiva de Lerner é sua compreensão sobre o valor da integração "entre lazer e trabalho; entre ambiente natural e ambiente construído; entre áreas e pessoas; entre camadas do passado, do presente e do futuro (por meio do desenho urbano) e na recuperação de áreas marginalizadas", definida como "acupuntura urbana". Essa acupuntura seria um tipo de ativação de pontos negligenciados em diversas instâncias, seja pela economia, pelo meio ambiente ou identidades culturais, que ele nomeia de "cicatrizes urbanas". Lerner destaca o papel da liderança entre iniciativas públicas, privadas e sociedade civil na construção desse "sonho coletivo".

De forma resumida, a cidade criativa possui três características essenciais:

> Inovações, entendidas como a capacidade de solucionar problemas e antecipar oportunidade, das mais diversas ordens. [...] Conexões, as mais variadas: entre pessoas e seus espaços e identidades, entre a história urbana, o contexto presente e uma estratégia futura; entre as áreas da cidade, entre a cidade e o mundo [...], entre setores e agentes públicos, privados, da academia e da sociedade civil, em um pacto de governança concertada. [...] Cultura, pelo que apresenta de mais intrinsecamente simbólico, pela identidade, pelos valores partilhados, mas cultura também por seu impacto econômico e pela geração de um ambiente próprio à eclosão da criatividade, do pensamento lateral, da ampliação de repertório, do olhar sob novos ângulos. (REIS, 2012, p.76)

Ou seja, a cidade, que já é um ente vivo, mutante, complexo e diverso, é colocada como um espaço em constante inovação, apresentando conexões diversas e tem a cultura como fonte de criatividade, diferenciação social, econômica e urbana. Mas no nível micropolítico se vê que interessa que todo esse potencial seja capturado e utilizado como fonte para a exploração neoliberal. Mesmo com todo esse levantamento teórico, ao que parece, o "conceito" não possui uma definição concreta e por isso é aplicado nas diversas cidades que se propõem a adotá-lo como projeto, seguindo interesses específicos e gerando distorções. A pergunta que se formula a partir disto é: interesse de quem? E isso leva novamente à música de Fernanda Abreu "de quem é essa cidade?" ou à pergunta que circula pelas redes sociais e muros: "cidade pra quem?". Um projeto, mesmo tentando ser tão abrangente (e talvez até por esse motivo), não deixa de ser um "modelo" que acaba por uniformizar as cidades, mesmo que tente levar em conta suas diferenças. Pareceria incoerente dizer: uniformização da diferença? Talvez não. Não se deve descartar o fato de que essa ideia possui um foco bastante comercial e nem esquecer a figura do idealizador de tal "projeto" que se torna o "*critical friend*" e vende sua ideia para a execução e transformação de tais cidades através do trabalho de sua empresa. É possível perceber que a discrepância entre o projeto de

cidade criativa, que já é discutível, e sua aplicação acaba gerando o que Reis chamou de cidade-*marketing*, que parece mesmo ser uma ampliação e uma exacerbação do primeiro. Dessa forma, as críticas que se faz à *cidade-marketing* podem ser remetidas à cidade criativa. Assim como no passado cada príncipe desejou ter o seu "*Versailles*", cada prefeito hoje deseja que o seu aquário seja perfeito e maior que todos os outros, constrói um museu ícone do futuro assinado por algum arquiteto estrela, inaugura uma praça central renovada onde a população é cada vez mais controlada, mas que se torna cartão postal para os turistas e suas fotos compulsivas, institui novos transportes urbanos que servem mais ao turistas que à própria população e mais uma lista infindável de pequenos projetos replicáveis e muitas vezes superfaturados.

Para que tais projetos sejam aplicados é preciso criar um "planejamento estratégico" para promover as cidades a nível mundial. Tal planejamento, inspirado nas técnicas de organização empresarial, é aplicado como se fosse uma receita de bolo, levando à homogeneização das cidades, desrespeitando as especificidades de seus problemas e suas diferenças. Esse planejamento envolve o *marketing urbano*, o desenvolvimento de parcerias público-privadas, a realização de mega eventos (esportivos ou não), a criação de consenso através da coesão social e a utilização de capital simbólico e cultural. De forma exacerbada e desordenada, tais processos acabam por transformar a cidade em mercadoria, comercializável.

O que seria então a cidade-*marketing*? É preciso esclarecer, primeiramente que a palavra *marketing* é tomada com um sentido pejorativo, de "propaganda enganosa" e entende-se que tal cidade acaba sendo uma deformidade do "ideal" de cidade criativa, entretanto mais comum de se ver. Na aplicação do projeto, por mais que se diga que ele deve se ajustar à realidade de cada lugar, o que se vê é o beneficiamento "das parcelas detentoras do capital (especuladores imobiliários, construtoras, capitães da indústria de entretenimento)", fazendo com que a cidade se torne mimetizada, seguidora de modelos nem sempre bem sucedidos e passe a ser um grande espetáculo que serve como atração de investimentos financeiros e para o turismo. Sendo assim, como afirma Reis (2012, p. 77), tal estratégia de *marketing* urbano se torna um fim em si mesmo, favorecendo certos interesses políticos, como os eleitoreiros por exemplo. A mimetização, a cópia de modelos estrangeiros torna sua aplicação um rascunho pasteurizado e descontextualizado e como afirma Reis, "revestidos de uma roupagem de regeneração ou revitalização urbana". O que se vê na cidade criativa, defendida por Reis (REIS, 2012, p. 80) em relação à tal cidade-*marketing* é apresentado em um quadro sinóptico do qual vale ressaltar alguns pontos, destacados em itálico a seguir.

Os primeiros itens do quadro - *cultura* e *criatividade*, já comentados anteriormente para a cidade criativa, são apresentados resumidamente como *diferenciação/singularidade* e produção "*endógena ou endógena + exógena"*, enquanto na cidade-*marketing* aparecem como *espetacularização* e como produção *copiada (exógena)*, respectivamente. Ou seja, na primeira, a cultura e a criatividade são recursos usados como fatores de diferenciação e na segunda, como recursos para a produção de espetáculos, de cenários copiados e vendáveis. Guy Debord escreveu sobre *A sociedade do espetáculo*, livro impresso em 1997 e em um de seus comentários ele comenta que:

> A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário* (DEBORD, 2015, p. 112, grifo do autor).

Debord afirma que "o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência", que tem os meios de comunicação de massa como uma manifestação superficial de tal sociedade e que a instrumentaliza de forma nada neutra, pois convém ao "automovimento" total dela.

De volta ao quadro de Reis, vê-se que enquanto na cidade criativa o *objetivo* é transversal/urbano (econômico, social, ambiental, cultural), na cidade-*marketing* ele é somente financeiro, usado como uma máquina de crescimento urbano. Na primeira, os *beneficiários* são os "setores amplos da sociedade (incluindo investidores e camadas políticas)" e na segunda, somente os investidores e políticos podem usufruir dos benefícios de tal desenvolvimento. Isso acontece porque na primeira a sociedade se apropria da cidade, participando das decisões e, dessa forma tornam-se *incluídos* em todo o processo. Enquanto na segunda, a *sociedade* está ausente, participa somente como mera consumidora/espectadora, sem participar das decisões e, mesmo oferecendo resistência, são *excluídos* não só do espaço urbano, mas de suas casas, dos processos culturais, dos benefícios econômicos e sociais. A arquitetura possui papel fundamental em todo esse processo, pois estabelece marcos, mas na cidade criativa seria uma "ponta de lança de um processo basilar", enquanto na cidade-*marketing* tem papel "ostentatório/mimético". A construção de museus e monumentos está aqui enfocada e os novos usos dos espaços industriais "abandonados" também poderiam ser encaixados neste momento.

É preciso fazer uma pausa nos critérios que diferenciam os dois projetos para retomar um autor bastante crítico a todo esse processo e que nomeia tal cidade-*marketing* como cidades-commodities ou cidades-negócio – Manuel Delgado. Seu livro *La ciudad mentirosa: fraude y miséria del modelo Barcelona*, já comentado, mesmo reconhecendo os benefícios de tal empreendimento, questiona os interesses em jogo. Ao longo do livro ele conta outra história, diferente daquela vendida e espetacularizada como modelo e mostra que os moldes de requalificação usados contra as "patologias urbanas" e produtores de "bem estar social" possuem aspectos obscuros, sombrios. Para o autor a cidade é um:

> modelo ou protótipo de *cidade-fábrica*, urbe convertida em enorme cadeia de produção de sonhos e simulacros, que faz de sua própria mentira sua principal indústria e que faz de seu componente humano um exército de trabalhadores-prisioneiros, produtores e, ao mesmo tempo, vendedores de seu próprio nada.[133]. (DELGADO, 2007, p. 14, grifo nosso)

Barcelona, a cidade olímpica, assim como seu projeto, se viu convertida em produto de venda e todo o processo de transformação que seria uma "transição" não passou de uma "transação", em um sentido de negociação. Na cidade tratada como negócio, os interesses da pequena parcela mais rica – os capitães da indústria, os barões dos transportes urbanos – são aqueles que prevalecem. Como dito, a discrepância entre o projeto e sua aplicação remete ao que Argan chamaria de "cidade ideal" e "cidade real"[134] e referindo-se ao urbanismo modernista, Delgado mostra a distância existente entre a ordem projetada – "*orden del imaginario*" – e caos urbano e vivo – "*desorden de lo real*", espaço de aplicação de tais idealizações e esclarece como hoje não passa da manutenção dos mesmo interesses, tratando de domesticar os críticos convertendo-os em cúmplices dependentes das regalias e subsídios. No Rio de Janeiro, cidade intitulada criativa e que segue o molde "barcelonês", tal projeto encontra-se distorcido e mesmo seus governantes afirmando que farão melhor que Barcelona, é visto cotidianamente que tanto aqui como na cidade espanhola, são os interesses dos políticos e dos "barões" que as comandam e apoiados pela mídia que também é dona de parte da cidade. Em uma análise dessa transformação no porto "barcelonês", Garza, autora de uma das pesquisas sobre Barcelona, afirma que:

---

[133] O original: modelo o prototipo de ciudad-fábrica, urbe convertida en enorme cadena de producción de sueños y simulacros, que hace de su propia mentira su principal industria y que hace de su componente humano un ejército de obreros-prisioneros, productores y al mismo tiempo vendedores de su propia nada.

[134] A diferença entre essas duas ideias de cidade pode ser vista no livro *História da arte como história da cidade.*

> o espaço urbano deixa de ser só o lugar onde ocorre o processo de produção e passa a ser produzido, adquirindo a dupla função de recurso para a produção e de efeito ou produto da mesma, ou seja, mercadoria.[135] (GARZA *apud* Lefebvre: 1973; Fernández Durán; 1996; Alessandri; 2005, p.2).

Trata-se então da produção do espaço como mercadoria, o que gera também o efeito de mercantilização de outros processos, sejam eles artístico-culturais ou não. Em relação ao papel da arquitetura como "ponta de lança" na cidade criativa ou como "ostentatória" na cidade-*marketing*, Reis mostra uma inversão nesta função e, dessa forma, o espaço urbano cumpre o *papel simbólico* de, na primeira, ser expressão, atrair turistas e investidores por decorrência, enquanto na segunda, é apenas uma "representação" para atrair tais pessoas. Uma possível explicação dada por Delgado para tal procedimento – a monumentalização – se relaciona com o planejamento urbano quando este tem a intenção domesticadora, salvando a cidade da ação do tempo e dos humanos, criando para isso "espaços de qualidade". Explicando melhor,

> Gerar espaços de qualidade não quer dizer somente ter cuidado com as dimensões formais, nem preocupar-se em oferecer um mínimo de satisfação às demandas públicas. É, sobretudo, propor um fundo afetivo, administrar de maneira significativa recursos emocionais, e fazê-lo por via de uma esquematização, para por os conjuntos resultantes ao serviço de uma congruência ideal, de uma coerência representacional distante do intrincado das práticas urbanas reais[136]. (DELGADO, 2007, p.90)

Esse entendimento do entorno assume, então, uma função didática e normativa, na tentativa de reduzir a complexidade do urbano e trabalhando como indutor de atitudes, refletindo sobre as ações dos usuários desse espaço. Os "espaços de qualidade" são estruturas de uso prático e simbólico: "orientam a ação, controlam as interações, exorcizam qualquer sobressalto, assinalam o que convém fazer, mas também o que conviria pensar, sentir, ansiar"[137] (DELGADO, 2007, p.90). Assim, o planejamento urbano e sua vontade didática e

[135]No texto original: el espacio urbano deja de ser sólo el lugar donde ocurre el proceso de producción y pasa a ser producido, adquiriendo la doble función de recurso para la producción y de efecto o producto de la misma, es decir, mercancia.

[136] No texto original: Generar espacios de calidad no quiere decir sólo tener cuidado de las dimensiones formales, ni preocuparse por ofrecer un mínimo de satisfación a las demandas públicas. Es sobre todo proponer un fondo afectivo, administrar la manera significativa recursos emocionales, y hacerlos por la via de la esquematización, para poner los conjuntos resultantes al servicio de una congruencia ideal, de una coherencia representacional a años luz de ló enrevesado de las prácticas urbanas reales.

[137]No texto original: orientan la acción, controlan las interaciones, exorcizan cualquier sobresalto, señalan qué conviene hacer pero también qué convendría pensar, sentir, anhelar.

de reforço comportamental se relaciona com o urbanismo como máquina de homogeneizar, filtrar as complexidades, docilizar os corpos, organizar simbolicamente o espaço, codificar identidades, controlar desejos e sonhos, além de gerar espaços espetacularizados com fins turísticos e econômicos.

Alguns espaços monumentalizados são criados, gerando novos sonhos e futuros abertos, à medida que outros são eleitos para representar um passado, fazendo conviver diversos tempos na tentativa de mostrar que há uma valorização do tempo pretérito, enquanto se cria novos futuros. Pode-se chamar esses espaços de lugares de memória, como apontou Pierre Nora[138] e como exemplifica Delgado, ao citar os centros fabris e sua conversão em "capelas de memória coletiva". Delgado afirma que tais lugares de memória são como um envoltório para um processo de especulação estética, pois criam cenários sedutores a serviço de uma real especulação imobiliária.

> Trata-se de um historicismo sem matéria, caprichoso, vazio, que promove uma memória trivializada e virtual da qual resulta um cartão-pedra decorativo não muito distinto do que se empregada nas grandes produções de Hollywood. O detalhe vernáculo é, então, um puro ornamento de ressonâncias históricas, impulsionado mais com fins teatrais e populistas que não tectônicos, à maneira de "encontros" que se relacionam de forma arbitrária e desvinculada com o contexto vivo em que se encontram[139]. (DELGADO, 2007, p. 94)

Desta forma, elegendo as histórias e memórias que melhor convém, esses espaços exercem uma eficácia simbólica transformando realidades, mas através da legitimidade dos arquitetos e urbanistas, faz com que haja aceitação popular, mesmo que tais projetos sejam marcados por um despotismo a respeito da opinião pública. A mídia exerce grande influência nessa função através das propagandas que veicula, compactuando com o objetivo da

[138] Segundo Pierre Nora, no texto *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, o autor afirma que "fala-se tanto de memória porque ela não existe mais". Devido à aceleração da história e a sensação de um passado morto, trazendo a sensação de coisa desaparecida, gerou-se uma curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza. E afirma: "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (...). Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos" (NORA, 1993, p. 13). Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763.

[139] Se trata de um historicismo sin materia, caprichoso, vacío, que promueve una memoria trivializada y virtual de la que resulta un decorado cartón-piedra no demasiado distinto del que se empleaba em las grandes produciones de Hollywood. El detalle vernáculo es entonces un puro ornamento de resonancias históricas, impulsado más con fines teatrales y populistas que no tectônicos, a la manera de "citas" que se relacionan de forma arbitraria y desenfocada con el contexto vivo em que se ubican. A expressão "*cartón piedra*" é uma técnica similar ao papel marche usada na confecção de máscaras e cenários teatrais.

monumentalização de espaços não artísticos como, por exemplo, os restos fabris, que resulta em atenuação das resistências que possam surgir em relação às intenções dos governantes. Resumindo, o estabelecimento de elementos baseados na memória, um trabalho de produção e imposição de memória, teria como objetivo buscar solução para conflitos derivados da falta de comunicabilidade, compreensividade e popularidade das inovações urbanísticas.

Na cidade do Rio de Janeiro, a criação do MAR, comentada anteriormente, e do Museu do Amanhã rendeu diversas críticas, visto que o investimento feito para a construção desses dois museus evidenciou o abandono de muitos outros espaços culturais que sofrem no dia-a-dia com falta de dinheiro e estrutura. Tais museus colaboram, apoiados principalmente pela Rede Globo – uma das investidoras em ambos os projetos, para a construção dessa memória de um amanhã que parece glorioso, mas que esconde os escombros da destruição do território e dos afetos de muitos habitantes do porto, como mostrou a obra de Yuri Firmeza. A pergunta sobre quem se beneficia com todo esse processo e se as escolhas para permanência e manutenção desses espaços servem para de fato valorizá-los ou somente para amenizar a crítica precisa sempre ser feita, como afirma Barbara Szaniecki: "para remover ou legitimar a remoção, também erguem-se museus".

Tudo isso acaba por transformar toda a cidade em um grande "monumento maravilha" através da chamada "reabilitação urbana", uma espécie de redenção do espaço urbano que passa a ser salvo e purificado do caos. Delgado afirma que se trata de um processo de ritualização deste, tendo como objetivo promover sentimentos de identidade, visto também nos casos de hipervalorização dos testemunhos arqueológicos, que acabam por legitimar fontes de um passado histórico dos quais proliferam evocações. Tal política das memórias produzem enunciados sobre o território, a cidade e os lugares, gerando a reificação de um determinado instante do espaço que passa a se converter "em um objeto dotado de mais valia simbólica, ponto de qualidade que se pode pensar como um lugar em que a ideologia ou os sentimentos relativos aos valores sociais ou pessoais se revelam"[140] (DELGADO, 2007, p.100).

Nesse processo de políticas de monumentalização, juntamente com os lugares de memória construídos, há a produção do que Delgado chama de "lugares de esquecimento" ou, melhor dizendo, políticas de e para o esquecimento. A destruição de bairros, de monumentos, o abandono de instituições e muitas das alterações sofridas na cidade acontecem de forma mascarada pela construção de imaginários e memórias a partir de outros espaços (novos e

[140] No texto original: "en un objeto dotado de plusvalía simbólica, punto de calidad que se puede pensar como el sitio en que la ideologia o los sentimientos realtivos a los valores sociales o personales se revelan".

antigos revitalizados) eleitos para figurar como ícones do novo cenários urbano. Um "tratamento estetizante das reminiscências do passado" geram um espaço homogeneizado, indiferenciado e que não respeita as características locais. Mesmo quando tal projeto de cidade afirma valorizar a identidade do bairro, o que se vê ao longo do processo é uma clara tentativa de metamorfosear tais lugares para atender um público específico de turistas-consumidores. Na cidade de Barcelona, segundo Delgado:

> os defensores oficiais do patrimônio industrial, que ordenavam fetichizar alguns de seus aspectos convenientemente descontextualizados e redimidos de suas antigas funções são os mesmos que sentenciam à morte espaços industriais emblemáticos[141] (DELGADO, 2007, p. 109).

A transformação de certos centros industriais em grandes centros comerciais acaba por convertê-los em cenários, criando ilhas, como afirma Delgado:

> territórios claramente recortados de seu entorno, nos quais o visitante-consumidor pode encontrar como numa maquete um tipo de cidade virtual, uma encenação do microcosmos urbano, com suas ruas, praças, cruzamentos, bancos, estabelecimentos *fast-food*, jogos para crianças, bares e cafés com seus terraços externos, cinemas, obviamente lojas, etc., tudo adornado com músicos e comediantes falsamente perambulando distribuídos estrategicamente pela própria empresa administradora do lugar[142] (DELGADO, 2007, p. 112)

Continuando, o autor afirma que tais centros implicam em uma negociação do território com a memória e que estes são incapazes de expressar identidades fazendo com que ao invés do centro comercial imitar a cidade, é a própria copia o modelo de tal centro comercial. Fica difícil dizer, qual projeto teve início antes, pois a inspiração do consumo se manifesta em todos os espaços. Tal comportamento levou Barcelona a ser chamada pelos comerciantes de "*la mejor tienda del mundo*", mostrando a relação entre a cidade, os espaços comerciais e também aqueles criados para fomentar essa correlação.

Assim, voltando à tabela de Ana Carla Reis, a *cidade* que deveria ser tomada como um *processo contínuo* e respeitada dessa forma, se torna um grande *produto/projeto*, que acontece de acordo com os interesses *pontuais* e como visto, de uns poucos em detrimento da maioria.

---

[141] No texto original: los defensores oficiales del patrimonio industrial, que ordenaban fetichizar algunos de sus aspectos convenientemente descontextualizados y redimidos de sus antiguas funciones, son los mismos que han sentenciado a muerte espacios industriales emblemáticos.

[142] No texto original: territorios claramente recortables de su entorno, en los que el visitante-consumidor puede encontrar maquetado un tipo de ciudad virtual, uma escenificación del microcosmos urbano, con sus calles, plazas, cruces, bancos, estabelecimientos de *fast-food*, juegos para los niños, bares y cafés con sus terrazas en el exterior, cines multisala, por supuesto tiendas, etc., todo adobado con músicos y cômicos falsamente ambulantes distribuídos estratégicamente por la propia empresa administradora del lugar.

Isso não implica que todo o processo seja ruim, entretanto, como afirma Delgado, é importante destacar a quem de fato favorece toda a transformação que não costuma ser a maior parcela da sociedade. Se o projeto de cidade criativa já é passível de críticas por seu viés fundamentalmente econômico e os usos da criatividade como estratégias de controle e da cultura como fonte para uma captura, a cidade-*marketing*, um tipo de aplicação distorcida e ampliada da primeira, é capaz de fomentar páginas infindáveis de críticas. Elevando à enésima potência as críticas citadas e gerando a homogeneização e esterilização dos espaços, além do controle dos corpos e dos usos, ela promove a segregação da cidade, a exclusão dos mais pobres e o enriquecimento dos que já são ricos. A cidade se torna um território vendido, em pedaços, dos quais somente alguns "quadrados" são utilizáveis por todos. No Rio de Janeiro, uma cidade-*marketing* travestida de cidade criativa, diversos processos culturais foram cooptados com fins de propaganda e estratégia de convencimento, daí a grande dificuldade de se fazer uma crítica, pois em alguma instância há uma melhoria. Como exemplo, pode-se citar a própria fábrica Bhering que, com a inclusão no plano de interesses do governo, passando a figurar mais na mídia, recebeu pequenos recursos financeiros para alguns eventos e pode ganhar uma visibilidade social que gerou uma maior movimentação em seus corredores. Muitos artistas, artesãos e pequenos comerciantes puderam ampliar suas vendas, assim como a família proprietária viu crescer o interesse de muitos em ocupar os vários espaços ainda ociosos. Não é isso, de fato, o que é questionável. O que se critica é a adequação docilizada e acrítica a esse modelo de economia e de cidade – seja criativa ou *marketing*, tão segregador e homogeneizador e que toma seus habitantes como meros consumidores e trabalhadores precarizados.

Para auxiliar nesse debate sobre a realidade complexa e híbrida das cidades, parece adequado trazer ao texto o arquiteto Rem Koolhaas (1944-) e seus estudos sobre Nova York, discutidos por Toni Negri (1933-). Segundo Negri em seu texto *Dispositivo Metrópole*, a tese central do livro de Koolhaas, *Delirious New York*, consistia em dar uma imagem da metrópole que ia além das planificações, mostrando que "metrópole era mais forte que o urbano", ou seja, esse território de conflitos, desejos, complexidades mostrava de dentro o que era de fato a cidade, para além das planificações e esquadrinhamentos, algo próximo do que Jane Jacobs chama de "cidade real". "Os interesses especulativos e as resistências dos cidadãos derrotavam e subvertiam ao mesmo tempo as prescrições do poder e as utopias dos opositores", mostrando a força e potência de seus habitantes fazendo com que a medida se des-medisse, afirma Negri. Fica definido então um novo conceito de metrópole, no qual os habitantes e seus movimentos e potências são mais fortes que os traçados dos planejadores,

sejam eles urbanistas ou economistas. Os habitantes, em sua potência, sempre encontram um meio alternativo de ação, alterando esses projetos ou como diria Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis*, "*o catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir*" (CALVINO, 1990, P. 126). Essas "novas cidades", ou melhor, novas formas de praticar e habitar, ou pelo menos de ver e fazer ver a cidade, que surgem nas "brechas" como afirma Paola Berenstein, às vezes são evidenciadas através de trabalhos e práticas artísticas, em diálogo com os mais diversos campos do conhecimento e organizando-se das mais diferentes maneiras.

Na fábrica Bhering, como visto, o momento da chegada dos primeiros artistas começou de forma aparentemente casual e aos poucos, de forma processual e lenta, mas foi acelerada pela divulgação dos projetos de revitalização do porto, o que mostra que a partir de determinado momento sua ocupação não foi algo "ingênuo". Diferente de outros espaços do porto, a "ocupação" da Bhering não foi estimulada por interesses externos, vinculados à própria reforma da região portuária, mas com o passar do tempo, os objetivos de ambos foram encontrando pontos em comum e o leilão catalisou o processo, pois deu mais visibilidade à fábrica, estimulando os múltiplos interesses. Se os artistas antes eram somente inquilinos que pagavam preços módicos pelos ateliês, os utilizando apenas como local de produção artística, hoje, além dessa função, os espaços e seus "donos" servem como atrativos que auxiliam a divulgação das vendas na fábrica. Um exemplo dessa relação acontece na divisão dos valores pagos por cada locatário na abertura de seus espaços durante a realização dos eventos para cobrir gastos como luz, segurança, limpeza, etc. Antes todos pagavam taxas iguais, mas atualmente, existe uma diferença: as lojas e comércios que trabalham com vendas diretas pagam um valor três vezes maior que os artistas que "somente" abrem seus ateliês para visitação, seguindo uma orientação da própria administração. O argumento é que os artistas, seus ateliês e obras atraem um público que pode consumir nos comércios, ou seja, a arte e o artista são postos em uma vitrine para o novo público consumidor. Este fato institui uma diferenciação entre os inquilinos e acaba por objetificar a figura do artista que como afirma Kwon, provém mais do que produz. Neste caso a arte estimula e fomenta as possíveis vendas, o consumo através da divulgação de "experiências estéticas" e alimenta a curiosidade daqueles que querem conhecer os seus métodos e processos de produção. Entretanto, uma parte do público que circula pelos corredores nos dias de evento forma uma massa que nem sempre está interessada em uma fruição estética ou uma vivência artística, mas deseja somente frequentar um lugar que ganhou destaque na mídia, conhecido pelo charme e por abrigar uma cultura "alternativa", "inovadora", "empreendedora" e "criativa". Um "lugar do

esquecimento", como afirma Delgado, a Bhering deixou de lado a memória de sua arquitetura, sua própria história, as memórias dos seus trabalhadores e tem como foco somente os seus produtos principais: o chocolate e a bala toffee como tradição de uma fábrica de alimentos e a arte como inovação de uma indústria criativa, alterando assim sua imagem dentro desse contexto de cidade criativa. Através destes e das figuras dos rótulos e de sua logo, estampadas em almofadas e canecas, ela tenta manter viva sua imagem de grande indústria, que agora é vendida como um lugar de "consumo artístico e cultural". A arte é usada como uma marca na divulgação à visitação, mas o objetivo final é o consumo. A imagem da Bhering antes veiculada como uma indústria de alimentos, nos moldes fordistas, passa agora ser apresentada como uma "fábrica da cultura", expressão usada por Jesus Carrillo. O processo que ocorreu na fábrica é similar àquele que acontece na cidade, ambos influenciando-se mutuamente. A espetacularização dos espaços, a mercantilização do solo, a segregação social, o público-consumidor. A gentrificação cultural, estimulada pelos próprios artistas, acaba por retirar do processo aqueles que não têm mais condições de pagar pelo espaço ou não se identificam mais com o projeto. A fábrica torna-se um micro universo que acaba por reproduzir os processos urbanos, este pequeno globo que traz consigo o peso das questões do tecido urbano e social. Os artistas, mesmo que tentem exercer sua crítica manifestando-a através de suas obras, acabam por se integrar nas ambiguidades desse processo.

Diferentemente do processo de espetacularização que passou a ocorrer na fábrica, mas ao mesmo tempo fazendo parte dele, os trabalhos selecionados apontam para o lado não divulgado, para aquele que se mantém na obscuridade dentro e fora da fábrica. Por não fazem parte da história de "sucesso", acabaram sendo apagados pelo excesso de luminosidade dos holofotes midiáticos após lampejarem de forma tímida. Então, diante de um discurso baseado em uma economia criativa e inseridos em uma organização que tenta adotar os moldes de uma "indústria criativa", os trabalhos foram uma luz na escuridão da contemporaneidade, uma pequena resistência ao mercado, à comercialização de tudo e de todos dentro de um lugar que a cada dia, se colocando como uma instituição de arte e cultura emite discursos homogeneizados e em consonância com aqueles dos projetos de cidade criativa, que no fundo são apenas uma forma de camuflar e mascarar uma cidade marketing, espetacularizada, vendida, excludente e em pedaços.

3.4 **A indústria Criativa, o trabalho e suas relações no território urbano**

Como visto, a economia criativa é um conceito chave para compreensão da formulação de outro conceito – a cidade criativa e, inclusive, para entender suas distorções. Mas ele também é fundamental para o entendimento de outra estrutura que obviamente, está vinculada à cidade – a indústria criativa, pois esta está organizada de acordo com tais concepções econômicas e são equipamentos que se distribuem pelo tecido urbano, auxiliando a cidade a assumir-se como criativa. As três instâncias – economia, indústria e cidade – estão dessa maneira vinculadas e todas têm a criatividade como mote. Importante que fique claro que a investigação sobre os novos usos dos antigos espaços industriais se conecta ao fato de que tais lugares foram indústrias, em uma concepção mais tradicional do termo, ou seja, espaços de produção em grande escala, serializada e que agora carregam o mesmo nome - "indústrias" - em uma concepção atualizada do termo, com novos "produtos", outras configurações e carregando as incoerências apontadas por Szaniecki. Alguns espaços urbanos como mercados, teatros, bibliotecas foram usados para tais fins, mas elegeu-se manter a concepção tradicional do "industrial" para criar um diálogo entre as duas concepções.

Falando um pouco sobre a realidade brasileira e aprofundando a história do termo, a pesquisadora Barbara Szaniecki (2012, p. 178) apresenta este tema de forma sucinta em seu artigo *Uma política cultural para praticas criativas,* recuperando a definição feita pelo *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS) do Reino Unido: são "indústrias que têm sua origem na criatividade, na habilidade e no talento individual e têm potencial para renda e emprego através da geração e da exploração da propriedade intelectual". Os setores que compõem esse ramo são bastante heterogêneos e abrangem uma larga gama de atividades ligadas à arte e à cultura: "atualmente de doze setores: publicidade; arquitetura; artes e antiquários; artesanato; design; design de moda; cinema, vídeo e fotografia; software, games e aplicativos eletrônicos; música e artes visuais e performáticas; edição; televisão; rádio" (SZANIECKI, 2012, p.178). Além disso, criam relações com outros setores como "turismo, museus e galerias, patrimônio e esporte", comenta a pesquisadora.

> No Brasil, a implantação desse conceito tem como marco o lançamento pelo Sistema FIRJAN80, em maio de 2008, do estudo "A Cadeia da Indústria Criativa no Brasil"81, que mapeou o "setor" pela primeira vez no país. Em 2011, surgiram mais dois fatos distintos mas sempre na mesma direção: por um lado a FIRJAN lançou nova edição de seu relatório e, praticamente ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura iniciou um

> processo de re-estruturação reunindo as várias competências da antiga Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural numa única Secretaria da Cidadania Cultural e, separadamente, criando uma Secretaria da Economia Criativa que manifestou recentemente, em maio de 2012, interesse em criar uma Rede Brasileira de Cidades Criativas; por outro lado, a Prefeitura do Rio de Janeiro passou a assumir cada vez mais o label "Cidade Criativa" tendo iniciado a integrar a rede Districts of Criativity desde o final de 2010. (SZANIECKI, 2012, p.178)

No bojo dessas novas concepções e seguindo seus preceitos, a Associação Civil de Economia Criativa Orestes 28 foi criada. No estatuto do projeto estão apresentados os objetivos da associação:

> Promover a exibição e a utilização públicas de bens culturais; promover a cultura e a cidadania através do ensino gratuito e da aproximação das artes e do patrimônio histórico e artístico às comunidades carentes; criar e desenvolver projetos, produtos e atividades artísticas e culturais de artes cênicas, artes plásticas, artes visuais, música, dança, entre outras, visando à troca de informações, experiências e conhecimentos entre os associados e a comunidade local; promover e divulgar o desenvolvimento de atividades de pequeno porte da "economia criativa" para a comunidade através da à troca de informações, experiências e conhecimentos entre os Associados e a comunidade local; fomentar a cooperação voluntária nacional e internacional, visando o desenvolvimento das atividades promovidas pela Associação; organizar, manter e administrar a infraestrutura necessária e disponível para a alocação dos associados, de forma a permitir a permanente colaboração com agentes da "economia criativa" com a administração da Associação, cada um em sua respectiva áreas de atuação; representar os Associados junto aos Poderes Públicos municipal, estadual, federal e seus respectivos órgãos da administração direta e indireta, propondo ou reivindicando medidas e ações de interesses dos Associados, bem como para a comunidade em geral e promover e dar continuidade ao desenvolvimento das atividades de pequeno porte da "economia criativa" dos Associados que já haviam se estabelecido na Antiga Fábrica da Bhering (sede social) tendo como valores essenciais o exercício ativo da cidadania democrática. (ESTATUTO-ACO28, p.1-2)

Propondo diante do poder público se organizar como uma Indústria Criativa, com bases da economia criativa, os associados locatários da fábrica tentaram levar adiante essa empreitada que, como apontado, ainda aposta na consolidação da proposta inicial por outras vias – a privada, tendo os próprios donos como gestores de seu antigo *negócio* e os locatários compondo a tal classe criativa. As rápidas transformações do espaço da fábrica são visíveis e geram um processo de vitrinização, de aumento de comércios ligados aos setores citados, mas a Bhering segue apresentando fragilidade e mau funcionamento sem se estruturar definitivamente. A exploração com o aumento abusivo dos preços é visível e nem todos os "empreendedores" conseguem sobreviver à mudança. Mesmo sem se solidificar como projeto indústria criativa, a cada dia o consenso em relação a isso parece se estabelecer pelos corredores, entre os locatários. Os questionamentos e reivindicações que são feitos dizem respeito mais à precariedade do prédio do que à precariedade da própria condição do trabalho

ou mesmo às novas funções assumidas em relação ao entorno. A fabriquização incorporada, enraizando-se por todos os lados é uma realidade na nova "indústria" Bhering.

As confusões com o uso deste termo – indústria – já começa, de saída, pelos vínculos que cria com a indústria cultural. O termo Indústria Cultural foi utilizado pela primeira vez por Max Horkheimer e Theodor Adorno, filósofos da Escola de Frankfurt e marca a ideia da cultura construída na lógica da produção de bens capitalistas[143]. Ou como afirma Gerald Raunig em seu texto *La industria creativa como engaño de masas*, presente no livro já citado *Producción cultural y prácticas instituyentes*:

> As novas fábricas da criatividade (o âmbito dos periódicos, o cinema, o rádio e a televisão) se adaptaram aos critérios da fábrica fordista. O caráter de cadeia de montagem ordenou a produção criativa da indústria cultural de forma similar ao que havia feito antes a agricultura e o trabalho do metal: mediante a serialização, a estandartização e o domínio total da criatividade. [...] Portanto, segundo Adorno e Horkheimer a função das fábricas de criatividade consiste, por um lado, na fabricação mecanizada de bens de entretenimento e, por outro, na fixação e controle – para além dos âmbitos de produção tradicionais – da reprodução enquanto reprodução assimilada cada vez mais às formas de produção da fábrica (RAUNIG, 2008, p.33-4)[144].

Como comenta Raunig, o texto dos teóricos da Indústria Cultural foi escrito no começo dos anos 1940 e estava dirigido "contra a crescente influência da indústria do entretenimento, contra a comercialização da arte e contra a uniformização totalizante da 'cultura'" (RAUNIG, 2008, p. 27). Com uma postura cética em relação aos novos meios de comunicação, os autores descreveram um "amplo espectro do âmbito cultural por meio de um conceito que parecia mais distante das esferas culturais: definiram a cultura como indústria", comenta Raunig.

Adotando a expressão "indústria cultural" no lugar de "cultura de massa", os teóricos afirmavam que o primeiro se distinguiria radicalmente do segundo, se houvesse a compreensão de que a cultura de massa é uma cultura surgindo espontaneamente da própria massa. Segundo os autores, a indústria cultural atribuía à cultura corrente uma "qualidade" seguindo um mesmo plano, com produtos adaptados ao consumo dessa mesma massa e que

---

[143] Para um aprofundamento sobre o assunto, conferir: Adorno, T. W. e Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

[144] Em tradução livre: Las nuevas fábricas de la creatividad (el ámbito de los periódicos, el cine, la radio y la televisión) se adaptaron a los criterios de la fábrica fordista. El carácter de cadena de montaje ordenó la producción creativa de la industria cultural de forma similar a como lo había hecho antes con la agricultura y el trabajo del metal: mediante la serialización, la estandarización y el dominio total de la creatividad. [...] Por lo tanto, según Adorno y Horkheimer, la función de las fábricas de creatividad consiste, por un lado, en la fabricación mecanizada de bienes de entretenimiento y, por otro, en la fijación y control —más allá de los ámbitos de producción tradicionales— de la reproducción en tanto que reproducción asimilada cada vez más a las formas de producción de la fábrica.

em geral, determinava esse consumo. Seus diversos ramos se ajustavam, formando mesmo um sistema. Segundo as ideias de Adorno e Horkheimer, "a indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores". A orientação desse "projeto" seguia o princípio de sua comercialização e não o seu conteúdo. Sua práxis transferia a motivação do lucro às criações espirituais, ou seja, a produção artística deixava a esfera dos bens de consumo espirituais para os bens de consumo primários, em nada diferindo dos demais produtos convencionais. Para os teóricos, a autonomia da obra de arte que quase nunca existiu de forma pura, encontrava-se no limite de sua existência. Sem se curvar ao monopólio da Indústria Cultural, realizando um discurso bastante crítico, eles afirmavam que "não se deve tomar literalmente o termo indústria", pois ele diz respeito à "estandardização da própria coisa" e "à racionalização das técnicas de distribuição", mas "não se refere estritamente aos processos de produção" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 289). Para se defender da crítica, os produtores desse mercado afirmavam que eles não faziam arte, mas indústria, entretanto argumentavam os teóricos: "mas, aquilo que supõe salvaguardado pela indústria cultural, é tanto mais radicalmente destruído por ela". Na visão dos autores "a indústria cultural constitui a estrutura institucional de formas de subjetivação que submetem o indivíduo ao poder e à totalidade do capital" e sendo assim, "totaliza seu público e o expõe a uma promessa permanentemente repetida e continuamente insatisfeita". Para Adorno e Horkheimer os produtos da indústria cultural são constituídos de maneira a negar ou impedir qualquer tipo de "capacidade imaginativa, de espontaneidade, de fantasia ou qualquer outro tipo de pensar ativo por parte do espectador", fato que pode ser questionado a partir da obra *O espectador emancipado,* de Rancière[145]. Ou seja, os consumidores dos produtos dessa indústria cultural, aparecem nessa perspectiva, como marionetes do capital, "contados, serializados, encarcerados em sua engrenagem" e a figura da "massa enganada" se converte em "vítima passiva, heterodeterminada, enganada e escravizada" (RAUNIG, 2008, p. 30).

[145] A discussão, obviamente é muito mais profunda e requer mais espaço que uma breve nota de rodapé, entretanto vale destacar algumas ideias do livro de Jacques Rancière. Segundo ele, "o poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. [...] É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É a nossa situação normal. [...] Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos. [...] Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história". E complementa: "isso significa emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo" (RANCIÈRE, 2012, 20-21 e 23).

Outra característica abordada por Raunig em suas análises sobre Adorno e Horkheimer é que a figura do produtor aparece separada do consumidor, mesmo que tal separação "não seja pensada como uma figura dualista na qual quem consome e quem produz constituam respectivamente sujeitos passivos e ativos dentro da indústria cultural". Ao contrário, quem produz também aparece como uma função submetida e passiva ao sistema, assim como os consumidores. De maneira rígida, "a sujeição social se apresenta como a única forma de subjetividade pensável" em ambos e qualquer mostra de espontaneidade do público é dirigida e absorvida no sistema.

> O aparato da indústria cultural se correlaciona com o aparato-pessoa. Consumidores e consumidoras assim como produtores e produtoras aparecem como escravas da totalidade e da ideologia, conformadas e movidas por um sistema abstrato. Como aparatos, não são mais que pequenas rodas de uma engrenagem muito maior; parte de uma instituição chamada indústria cultural (RAUNIG, 2008, p.31).

Analisando a partir das duas primeiras, a formação de uma terceira característica da indústria cultural, Raunig afirma que o efeito de os empregados cativos atuarem apenas como engrenagens é que a "forma institucional na qual se desenvolve a indústria cultural é a dos gigantescos consórcios da música, do entretenimento ou meios de comunicação de massas". Os atores, os "criativos" se encontram "encerrados dentro de uma estrutura institucional na qual sua criatividade é oprimida sob a forma do trabalho dependente" e desse modo, o "vínculo entre a criatividade como emprego que é uma prisão e a sujeição social" (RAUNIG, 2008, p. 32). Não é por acaso que na atualidade, as teorias de Adorno e Horkheimer vêm sendo solicitadas na crítica às indústrias e à cidade criativa e sendo rechaçadas pelos defensores de tais concepções. Entretanto, nota-se que é a partir desse campo sem "saída" que muitas abordagens são feitas, gerando outras tantas críticas. Na introdução do livro *As razões do Iluminismo*[146], Sérgio Paulo Rouanet afirma o seguinte:

> A razão dominadora e reificante que Adorno e Foucault criticam com toda justiça, é uma razão monológica, que se evadiu, no início da modernidade, da matriz mais completa da ação comunicativa e que tende a submeter a totalidade da vida a apenas um dos aspectos da razão comunicativa – a relação cognitiva e instrumental com as coisas -, esquecendo-se de que existem outras esferas, a das normas e das vivências subjetivas, que não podem ser avaliadas no âmbito dessa relação. [...]. É uma razão usurpadora, que precisa efetivamente ser criticada, mas só pode ser criticada, se quisermos evitar o paradoxo e o irracionalismo, por *outra* razão, mais rica,

[146] O autor desenvolve sua reflexão propondo um resgate crítico sobre o conceito da razão. Disponível em: http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Rouanet,%20Sergio%20Paulo/As%20Razoes%20do%20Iluminismo.pdf. Acesso em: maio/2015.

> incrustada nas estruturas da intersubjetividade comunicativa. (ROUANET, 1987, p. 15, grifo do autor).

Segundo os teóricos, do mesmo modo que no mundo dos empregados haveria um controle sem saída e uma dependência, a produção da criatividade como último refúgio da autonomia também é descrito conforme um processo "serializado, estruturado e classificado", no qual os seus atores deixam de atuar como resistência e passam a ser empregados. As indústrias passariam a oferecer a segurança e a proteção como compensação, mas para os teóricos "o cuidado das boas relações entre os dependentes [...] põe até o último impulso privado sob o controle social" (ADORNO e HORKHEIMER *apud* RAUNIG, 2008, p. 33). Para Raunig, essa perspectiva da criatividade enquanto refúgio da autonomia assume um caráter "heroico da arte autônoma". De forma resumida, Szaniecki (2012, p. 183), apresenta as quatro características das críticas de Adorno e Horkheimer à indústria cultural: "sujeição social como passividade do consumidor, subordinação do produtor no trabalho assalariado, criatividade cerceada e, por último, homogeneidade da produção resultante dessa situação". Ou seja, não há saída.

Levando a discussão para o termo "indústria criativa", Raunig afirma que após 60 anos da publicação dos teóricos da escola de Frankfurt, no "âmbito cultural atual, no qual ainda os mitos de gênio, originalidade e autonomia representam pontos de referência marcadamente essenciais, a palavra 'indústria' não supõe muito mais que um impropério" (RAUNIG, 2008, p.28). E se pergunta como é possível, através de um simples deslocamento do singular para o plural – de indústria cultural para "*creative and cultural industries*", que tal marca conceitual possa ressignificar hoje algo como uma "promessa de salvação universal", não só para políticos, mas para muitos dos atores do próprio campo da arte. Assim, Raunig analisa a partir de outras perspectivas – a de Paolo Virno, as questões referentes ao modelo atual das indústrias criativas. Segundo Raunig, Virno realizou uma "virada" na interpretação das relações entre as indústrias culturais com os modos de produção ao dizer que estas não são uma expansão do fordismo e taylorismo, mas uma "antecipação e paradigma" do pós-fordismo. Nas palavras do próprio autor:

> A indústria cultural, desde o ponto de vista da teoria pós-operaísta, não é só uma tarde e débil ramificação da indústria no processo de transformação fordista, mas também um modelo para o futuro e uma antecipação da ampla expansão das formas de produção pós-fordistas: aqui os espaços informais e não programados, a abertura do

> imprevisto e as improvisações comunicativas constituem em menor medida o resto que o núcleo, a margem que o centro (RAUNIG, 2008, p.35)[147].

Dessa maneira, o fora do previsto e o informal eram vistos como "carregados de futuro", não como resíduos, mas como presságios. Na tentativa de compreender quais são as novas formas de subjetivação nas recentes indústrias criativas, "não só no discurso da política cultural e da planificação urbanística neoliberal", e buscando diferenciá-las das formas como a indústria cultural se mostra como uma "estrutura institucional para a sujeição do indivíduo ao controle do capital", Raunig utiliza as noções de Deleuze e Guattari, para mostrar que existem outras camadas que tangenciam essa sujeição. Eles a chamam de "servidão maquínica". No livro *Mil Platôs*, os autores explicam:

> Distinguimos como dois conceitos a servidão maquínica e a sujeição social. Há servidão quando os próprios homens são peças constituintes de uma máquina, que eles compõem entre si e com outras coisas (animais, ferramentas), sob o controle e a direção de uma unidade superior. Mas há sujeição quando a unidade superior constitui o homem como um sujeito que se reporta a um objeto tornado exterior, seja esse objeto um animal, uma ferramenta ou mesmo uma máquina: o homem, então, não é mais componente da máquina, mas trabalhador, usuário..., ele é sujeitado à máquina, e não mais submetido pela máquina. Não que o segundo regime seja mais humano. Mas o primeiro regime parece remeter por excelência à formação imperial arcaica: os homens não são ali sujeitos, mas peças de uma máquina que sobrecodifica o conjunto (o que chamamos "escravidão generalizada", por oposição à escravidão privada da Antigüidade, ou à servidão feudal). (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 156)

Raunig chama de "pseudo-instituições" as indústrias criativas que atualmente, diferente dos grandes conglomerados de comunicação e funcionamento a longo prazo, se organizam em pequenos grupos – clustres – ou como autônomos produtores de cultura nos campos da comunicação, moda, design e cultura popular, mostrando-se "temporalmente limitadas, efêmeras e baseadas em projetos". Nesta "instituição-projeto", os "empreendedores" trabalham em múltiplos projetos, com ou sem contrato, produzindo a precarização e a insegurança. A ideia de instituição-projeto se caracteriza por uma contradição: "por um lado apela a essa descongestão estável que o conceito de instituição implica; por outra, o conceito de projeto se baseia precisamente no fato de que este não pode ser pensado sem uma limitação temporal". Tal ambiguidade leva a uma superposição "do medo e angústia, do temor absoluto e relativo, e finalmente a uma expansão total desse temos

[147] Tradução livre do original: "La industria cultural, desde el punto de vista de la teoría postoperaista, no es sólo una tardía y débil ramificación de la industria en el proceso de transformación fordista, sino también un modelo para el futuro y una anticipación de la amplia expansión de las formas de producción postfordistas: aquí los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y las improvisaciones comunicativas constituyen en menor medida el resto que el núcleo, el margen que el centro".

para além do trabalho a todos os aspectos da vida" (RAUNIG, 2008, p.37). E completa dizendo que se antes os indivíduos não podiam se tornar empresários independentes, agora eles foram convertidos em uma figura generalizada, atualizando o antigo lamento de Adorno e Horkheimer. O modelo do trabalhador contemporâneo, o indivíduo criativo, está "abandonado a um âmbito específico de liberdade, independência e governo de si". Sendo assim, afirma Raunig: "a flexibilidade se volta como norma déspota, a precarização do trabalho a regra, as fronteiras entre tempo de trabalho e tempo livre se diluem do mesmo modo que as do emprego e desemprego, e a precariedade se estende do trabalho à vida como um todo"[148]. Entretanto, essa precarização do trabalho tem outras nuances. Chega-se então à ideia de uma "precarização de si", desejada. Tal ideia é discutida com mais profundidade no texto e intitulado *Gubernamentalidad y precarización de si: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales,* de Isabell Lorey. O texto discute em que medida a precarização eleita contribui para a produção das condições que permitem os "criativos" se converterem na parte ativa das relações políticas e econômicas neoliberais. Segundo a autora:

> As pessoas que trabalham de forma criativa, esses precários e precárias que criam e produzem cultura, são sujeitos que podem ser explorados facilmente já que suportam permanentemente tais condições de vida e trabalho porque creem em sua própria liberdade e autonomia, por suas fantasias de realizar-se. Em um contexto neoliberal são exploráveis até o extremo de que o Estado sempre os apresenta como figuras modelo[149] (LOREY, 2008, p.74).

Assim, as ideias de "liberdade, flexibilidade, autonomia" e que agregam em si as sensações de "incerteza e a falta de continuidade", são adotadas por vários indivíduos de forma consciente. Ao problematizar essa precarização desejada torna-se evidente as "linhas de força históricas da subjetivação burguesa moderna, imperceptivelmente hegemônicas e normalizadoras e com capacidade para bloquear os comportamentos resistentes", afirma a autora. Para tanto é preciso ver a precarização de duas maneiras: "como desvio (e por tanto

[148] Em tradução livre da versão espanhola: Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera. No original: "Here flexibility becomes a despotic norm, precarity of work becomes the rule, the dividing lines between work and leisure time blur just like those between work and unemployment, and precarity flows from work into life as a whole", disponível em: http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/en

[149] Tradução livre do original: Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo.

como contradição da governamentalidade liberal) por um lado, e como função hegemônica da governamentalidade neoliberal, por outro" (LOREY, 2008, p. 60), sendo a segunda mais complexa que a primeira, pois envolve uma interiorização desse controle. Se no primeiro, o corpo deveria ser vendido como força de trabalho, no segundo, é compelido a coproduzir-se mediante relações "tão poderosas que o fazem vender sua força de trabalho com fim de viver uma vida que pode melhorar de forma sustentável" (LOREY, 2008, p. 60). Lorey afirma então que:

> Nas sociedades modernas portanto, as "artes do governo" – que é outro nome que Foucault dava à governamentalidade – não consistem principalmente em aplicar medidas repressivas, mas em estender uma disciplina e um controle de si "interiorizados". Sua análise é o de uma ordem que não só se impõem às pessoas, aos corpos e às coisas, mas que também, estes jogam simultaneamente um papel ativo (LOREY, 2008, p. 63)[150].

Isso então revela, segundo a autora, que "na forma neoliberal de individuação, algumas partes da produção e da reprodução se depositam 'nos' sujeitos" (LOREY, 2008, p. 75). Assim, seguindo o pensamento de Isabell Lorey, Raunig afirma que na atualidade a função da precarização foi alterada: "de uma contradição imanente no interior da governamentalidade liberal se converteu em uma função de normalização da governamentalidade neoliberal". Ou seja, "de uma expulsão inclusiva nas margens da sociedade, em um processo que se situa em seu centro" (RAUNIG, 2008, p. 39). Dessa maneira, as ideias anteriores de "autonomia e liberdade", junto com as práticas políticas pós 68 confluíram para uma prática neoliberal hegemônica, como afirma Raunig: "a precarização de si significa consentir com a exploração de cada aspecto da vida, inclusive a criatividade. Este é o paradoxo da criatividade como governo de si". Ou como bem coloca Isabell Lorey "governar-se, controlar-se, disciplinar-se e regular-se significa, ao mesmo tempo, fabricar-se, formar-se e empoderar-se, o que, nesse sentido, significa ser livre. Só mediante este paradoxo podem os sujeitos soberanos ser governados" (LOREY, 2008, p. 68). Resta então, diante desse paradoxo, buscar as possíveis formas de resistência dentro e a partir desse novo contexto.

Se nas indústrias criativas existe uma combinação entre uma "sujeição social" e uma "servidão maquínica", que não é "nem tão voluntária nem tão forçada" é preciso buscar outras

[150] Tradução livre do original: En las sociedades modernas, por lo tanto, las «artes de gobierno» - que es otro nombre que Foucault daba a la gubernamentalidad - no consisten principalmente en aplicar medidas represivas sino en extender una disciplina y un control de sí «interiorizados». Su análisis es el de un orden al que no sólo se fuerza a la gente, a los cuerpos y a las cosas, sino en el que, además, éstos juegan simultáneamente un papel activo.

formas de (re)existir e (re)agir, pois a ideia de um "engano das massas", proposta por Adorno e Horkheimer parece nunca haver existido, duvida Raunig, já que essa adesão não é tão inconsciente assim. Trazendo para o contexto das indústrias criativas, o autor afirma que seria mais adequado falar sobre "autoengano massificante" como um aspecto dessa precarização. Tal engano de si mesmo "constituiria a possibilidade de introduzir, nessa ordem de coisas, a resistência, que se atualizaria sobre o plano de imanência daquilo que ainda hoje é designado como indústria criativa" (RAUNIG, 2008, p. 42).

Retomando a proposta da Fábrica Bhering como espaço de arte e cultura ligada à economia criativa e o fato de ter havido (e seguir havendo) uma adesão voluntária a esse projeto, é preciso trazer ao texto as reflexões de Barbara Szaniecki sobre os vínculos da arte com a indústria criativa. No texto *Experiências estéticas do comum*, a pesquisadora afirma que se "a arte participa apenas indiretamente das 'Indústrias Culturais' em versão moderna [...], ela participa diretamente das 'Indústrias Criativas'". Há portanto, uma troca entre empresas que buscam legitimação no circuito da arte e artistas que fornecem a elas "imagens poderosas". Segundo Szaniecki:

> O que interessa ao novo ciclo do capitalismo é a capacidade de experimentar soluções para situações não previstas inicialmente, ou seja, a possibilidade de aprender e inovar. As empresas se aproximam então dos modos de produção, material e sobretudo imaterial, da universidade e da arte para se tornar mais competitivas em nichos de mercado em contínua multiplicação e transformação. O novo modo de produção funciona como uma captura do trabalho vivo circulante nas metrópoles e em suas redes (SZANIECKI, 2012, p. 42).

Tais empresas, distribuídas pelo território urbano, trabalham de forma que a produção não pertença à ela, pois estas não fornecem aos "criativos" "seus instrumentos, não paga seus salários e não lhes fornece proteção social", isto é, a empresa explora sem investir. Szaniecki afirma que "o modelo das indústrias criativas se baseia nessa forma de captura de uma produção que se dá sob o signo de intensa cooperação livre e num contexto de investimento capitalístico extremamente reduzido". E não é exatamente esse o modelo de "indústria" que vem adotando a fábrica Bhering? Adaptado ao modelo neoliberal e cada dia mais expandido e divulgado através de seus "eventos" pela cidade? Como afirma Szaniecki, dificilmente será encontrada nas Indústrias Criativas a constituição de uma "esfera do comum", pois nelas o que é "produzido cooperativamente por muitos é sempre expropriado por forças externas a serviço dos interesses privados de poucos" (SZANIECKI, 2012, p. 42).

Diante de tudo que foi dito, assumindo a fábrica como um site discursivo (e ativo), representante e ícone de uma indústria criativa dentro de uma cidade criativa, é possível

pensar nos trabalhos tratados como uma forma de resistência em sua tentativa de realizar uma crítica e iluminar questões pertinentes a essa história e não levados em consideração em um possível e necessário debate político sobre a existência e constituição da própria Bhering. Se suas ações se conectam às práticas artísticas do conturbado período dos anos 60/70, parece ser no intuito de fazer sobreviver aquele fio da resistência e crítica que faziam os artistas do período, mesmo sendo a cada dia engolidos pelas instituições e suas estratégias de controle. Diferentemente de algumas produções internas artísticas ou não, as obras provocam um ruído neste conjunto já tão heterogêneo. Abrem espaço para discutir e questionar não só a estrutura da fábrica como, através dos temas que abordam, permitem que se reflita sobre a necessidade de outras possibilidades de criação. Fazendo parte desse novo modelo, agem em uma via dupla, em uma outra ambiguidade, pois através de sua presença é possível pensar em outras possibilidades de se organizar aquele espaço. Ao questionarem o "local" (a relação da fábrica com o entorno, a cidade e seus espaços construídos com fins de um marketing urbano) e apontarem para as relações de trabalho (o antigo e o atual) através de seus trabalhos os artistas e suas obras acabaram por iluminar um caminho possível para o debate. Os trabalhos abrem um espaço também para a realização de uma pergunta: o que o entorno, a sociedade gostaria que fosse realizado ali ou em outros espaços da cidade? O posicionamento político dos locatários diz muito sobre todo o processo, já que não contestar criticamente em nenhum momento a mercantilização do espaço (seja interno ou externo), acaba por contribuir para a construção da *cidade-marketing*, projeto que segue se constituindo a passos largos. Isso não significa que individualmente, as pessoas ali não tenham se manifestado, mas através da sua arte e dentro do próprio espaço, poucos seguiram esse percurso. Os caminhos percorridos pela Bhering acabaram por atender às expectativas de alguns e quem não concordava com os rumos do processo acabou por deixar a fábrica. O aprofundamento desse debate deveria ser feito abordando questões sobre essa inserção na fábrica no bairro de Santo Cristo e na cidade e pensar nas saídas a partir das ambiguidades inerentes ao processo, como afirma Raunig, e que fossem além de um projeto de curta duração que envolvesse o entorno ou de pequenos eventos que são abertos ao público, mas dificilmente são tão abrangentes como deveriam. "*O que*" pode ser trabalhado e discutido foi apresentado pelas obras, resta agora pensar em "*como*" fazer.

A pesquisa não adentra os caminhos de uma resistência mais profunda no âmbito da Bhering, pois como dito, os trabalhos assinalam somente um lampejo dessa possibilidade. A fábrica (continente, conteúdo e componentes) não parece oferecer hoje de fato nenhum tipo de resistência a esse novo modelo econômico neoliberal, contando com a adesão cada vez maior

dos locatários e a perceptível busca incessante por espaços a serem alugados. O uso da sedução pelo charme decadente e o atrativo interesse ampliado se faz presente com maior força a cada dia, acentuado pelo *status* de "alternativo" que é usado. Foi possível perceber uma luz através dos trabalhos escolhidos, mas ainda é preciso olhar para esse conjunto e fomentar diálogos nesse território onde estão todos inseridos, buscando entender qual é a função que cada um cumpre ali – como artista, como criativo, já que o papel desempenhado pela "empresa-fábrica-da-cultura-criativa" está sendo reforçado a todo tempo. Entretanto, esse não é um comportamento político perceptível nesses novos atores que na precariedade dos seus trabalhos, necessitam ganhar seu sustento. Essa adesão "nem tão voluntária, nem tão forçada" e as dificuldades do cotidiano atenuam as possibilidades de um posicionamento mais crítico, ao que parece. O desejo de fazer parte e se integrar também. Por enquanto, instituindo um tom de certa forma nostálgico, fica o desejo de que essas obras-vagalumes possam iluminar ações que visem o coletivo a partir de outra perspectiva de uma produção artística no porto, no Rio de Janeiro e na própria fábrica, reacendendo sua potência. Por ser um objeto em movimento, vivo, em transformação constante, talvez alguma ação possa ser realizada ali dentro com impactos maiores e em direção oposta ao *status quo*. No entanto, a história não acaba ainda. Na busca por outras formas de inserção de projetos artístico-culturais em espaços industriais no território urbano, durante cinco meses do primeiro semestre de 2016, realizei o doutorado sanduíche na cidade de Madri e pude observar duas experiências de "ocupação" de dois centros – *Matadero Madrid* e *La Tabacalera*. Obviamente, tais investigações não devem ser encaradas como propostas de modelos a serem seguidos no Brasil, já que cada cidade, cada espaço industrial e cada projeto possuem características próprias. O que se pretende neste trabalho é somente trazer à luz algumas formas distintas de se relacionar com o território e com a cidade, apresentando duas experiências que como contraponto na pesquisa, auxiliam o debate e ajudam a pensar o "como".

4 MADRI E SUAS EXPERIÊNCIAS

Como já foi mencionado, Barcelona foi tomada como imagem de sucesso por ser um modelo de cidade que foi aplicado em diversos lugares pelo mundo. Madri vem tentando buscar soluções que possam ser equiparadas e melhoradas em relação à sua "vizinha" e de certa forma, concorrente, afinal dividem o mesmo território – a Espanha – e disputam visibilidade dentro do país e no mundo, na tentativa de acompanhar a desenfreada disputa entre cidades. O livro *El Madrid olvidado: el Madrid que fue y sigue estando ahí*, de Carlos Osorio, busca "*interpretar edifícios, rincones, jardines y ruínas*" da cidade que, transformados pelo tempo e assumindo novas funções acabam por ter suas memórias apagadas e são esquecidos pelas pessoas e apresenta, em meio às descrições das tabernas, *corralas*, lojas e outros, um capítulo inteiro sobre as fábricas. Aí estão presentes o matadouro e a fábrica de tabacos. Segundo o autor, a cidade de Madri nunca teve vocação para a indústria devido à sua localização geográfica – está no coração da Espanha – e sempre dependeu dos portos de Bilbao, Barcelona ou Valência para escoar a produção e também a ausência de uma riqueza mineral ou agrícola. Com a chegada de Carlos III ao poder houve uma reviravolta, pois este monarca criou as reais fábricas, dentre elas a de tabaco. Entretanto o desenvolvimento industrial da cidade só teve lugar no século XIX, o que provocou o aumento acelerado de sua população para acolher os imigrantes rurais. Como nos demais lugares, nos anos 1970 do século XX a produção decaiu com a crise econômica e as fábricas foram transferidas a outras províncias ou países. Tal desertificação deixou edifícios abandonados, que acabaram se transformando em centros culturais, arquivos e bibliotecas (OSORIO, 2015, p.43).[151] Parece óbvio que com o surgimento do capitalismo cognitivo, de uma cidade sem estruturas para uma indústria tradicional, possa investir em indústrias criativas, no conhecimento e na cultura como negócio. Assim, Madri tenta se afirmar como capital cultural, com vários projetos vinculados à Economia Criativa e para tanto, passou a

[151] Alguns exemplos: a Casa Encendida, cujas antigas fundações abrigavam um banco, hoje é um centro social e cultural com biblioteca, salas de exposição, café, auditórios, etc; a fábrica El Águila, antiga fábrica de cerveja que hoje abriga espaços públicos como biblioteca e arquivos; o Conde Duque, antes o *Real Cuartel de Guardias de Corps*, hoje abriga o Archivo de Villa, uma biblioteca e espaços para apresentações ligadas à arte; La Neomudèjar, onde funcionavam as antigas instalações da companhia *Compañía de los ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante (MZA)* e hoje é um centro de produção artística e cultural, que recebe residentes e exposições de vários lugares do mundo, dentre outros. Na direção oposta, diversos edifícios históricos da Gran Via, avenida da região central que antes abrigavam teatros e cinemas, hoje são ocupados por grandes lojas de departamento.

adotar diversas estratégias focadas na cultura como fonte para o desenvolvimento.[152] Os dois espaços observados fazem de forma mais ou menos direta, parte desse processo. Cada um possui características específicas e se encontram envolvidos nos novos rumos que a cidade segue. No livro *Madrid:¿la suma de todos?: globalización, territorio y desigualdad*, o *Observatorio Metropolitano* realiza diversas análises sobre a Madri "global", incluindo os processos de uso da cultura como fonte de desenvolvimento na cidade, nos quais estão inseridos os espaços investigados aqui. A respeito da construção da cidade de Madri como uma "marca", o texto afirma que:

> No que se refere a estas estratégias de produção de marca, Madri se desenvolveu como um espaço incerto e a posteriormente. Diante da importância dessa dimensão em populações como Barcelona, Bilbao ou outras cidades fortemente reconvertidas em direção ao turismo cultural na Europa, Madrid parece estar desenvolvendo tardiamente um programa de produção de imagem, provavelmente pela importância muito maior de sua vocação financeira e corporativa. De qualquer forma, a administração Gallardón supôs uma tomada de consciência coletiva relativa a esse campo de negócio. Nesse sentido, deve-se entender a conclusão do chamado eixo cultural de Madri (Pardo (sic), Thyssen, Reina Sofía) e sobretudo a meteórica abertura de "contenedores" culturais (Matadero, Casa Encendida, Caixa Forum, etc...). A nova tônica de autopromoção da administração com iniciativas como a marca ¡Madrid!, a página www.madrid.es ou os programas de promoção/absorção de iniciativas artísticas como Intermediae são também significativos dessa nova estratégia "cultural". [153]

Matadero Madrid e *La Tabacalera* são marcados por características significativas: são edifícios industriais, mas construídos em períodos históricos diferentes; possuem relações intensas com a história da cidade desde os primórdios, mas se organizam de maneiras distintas na "cidade cultural"; dialogam em seus projetos com as memórias locais, sejam elas ligadas à

[152] No link s seguir é possível ver um levantamento realizado por alunos pesquisadores do Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa (IGOT) no qual apresentam "os impactos territoriais e as estratégias de promoção" da economia criativa na cidade de Madri. Os nomes do Matadero e Tabacalera aparecem como "ações territoriais" e "desenvolvimento econômico" na cidade. https://issuu.com/ccdr-lvt/docs/economia_criativa_na_regi_o_metropolitana_de_madri

[153]Tradução livre do original: En lo que se refiere a estas estrategias de producción de marca, Madrid se ha desenvuelto como un espacio incierto y a la zaga. Frente a la importancia de esta dimensión en poblaciones como Barcelona, Bilbao u otras ciudades fuertemente reconvertidas hacia el turismo cultural en Europa, Madrid parece estar desarrollando tardíamente un programa de producción de imagen, probablemente por la importancia mucho mayor de su vocación financiera y corporativa. En cualquier caso, la administración Gallardón ha supuesto una toma de conciencia relativa de este campo de negocio. En este sentido, se debe entender la conclusión del llamado eje cultural de Madrid (Pardo, Thyssen, Reina Sofía) y sobre todo la meteórica apertura de contenedores culturales (Matadero, Casa Encendida, Caixa Forum, etc...). La nueva tónica de autopromoción de la administración con iniciativas como la marca ¡Madrid!, la página www.madrid.es o los programas de promoción/absorción de iniciativas artísticas como Intermediae son también significativos de esta nueva estrategia «cultural». O livro completo está disponível para descarga em: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Madrid%20%C2%BFla%20suma%20de%20todos_-TdS.pdf. Acesso em: dez/2016

arquitetura ou ao trabalhador, mas as utilizam de maneira distinta. O primeiro, um antigo matadouro que mudou diversas vezes de lugar por problemas de higiene, foi construído no início do século XX no bairro de *Arganzuela*, naquele tempo uma zona periférica. O segundo, uma antiga fábrica de tabacos do século XVIII, ocupa o mesmo lugar desde sua criação – Bairro de *Lavapiés*, região central de Madri. Cada um se propõe a fazer um trabalho distinto no território onde está localizado e se configura de modo particular na cidade, às vezes cruzando suas histórias. A recuperação das memórias desses lugares no momento de estruturação nos projetos atuais com fins de produção, promoção e divulgação da arte e da cultura, influencia a sua forma atual, sendo parte importante nesse processo.

4.1 ***Matadero Municipal de Madrid***

Para retomar de forma breve o histórico dos matadouros da cidade *madrileña,* volta-se ao século XV, período no qual devido à necessidade de abastecer a população de carne, são criados os primeiros matadouros privados na cidade, sendo que antes de 1480 o alimento era distribuído em quatro açougues públicos. Os novos matadouros privados estavam localizados na região sul da cidade, lembrando que a região sul é normalmente mais pobre que a norte. Em 1495, foi criado o matadouro na *Plaza de Cascorro* destinado à matança e comercialização da carne de carneiro e na tentativa de controlar a higiene, ela foi proibida em outros lugares da cidade[154]. Com o passar do tempo, a feira passou a receber alimentos e objetos de outra índole, que foram adquirindo maior importância até o desaparecimento total dos matadouros na região. Sobraram alguns nomes de rua como a *Calle Carnero* e a famosa feira *El Rastro*, que anima os domingos *madrileños*. Este nome deriva do rastro de sangue que era deixado pelos animais mortos "arrastados" quando levados desde o "*degüello*" no alto da rua aos diversos curtumes e locais de venda espalhados pela atual *Ribera de los Curtidores*, mais uma herança da época. Naquele tempo os habitantes mais pobres corriam pelos mercados de carne para comprar carnes, peles e "miúdos" e o ambiente era animado e movimentado, bem distinto dos atuais frigoríficos acéticos e higienizados.

Segundo o *Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* - COAM, que realizou o trabalho *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo*

[154] Alguns comércios e lugares de *deguello* estavam localizados na *Plaza Mayor*, na região central e hoje espaço que recebe turistas de todo o mundo.

Matadero Municipal de Madrid: el Sector meridional, a causa dessa localização se deve ao fato de que os animais normalmente entravam pela *Puerta de Toledo*, uma das portas de entrada da cidade nesse período e próxima à região do abate. Inclusive, em determinado momento, foi proibida a entrada dos animais em qualquer porta que não fosse a de Toledo, fato que influenciou a construção de outro matadouro, mais próximo a esta entrada – o *Matadero Nuevo.*

Figuras 39 e 40 – *Matadero de Cascorro e Matadero de la Puerta de Toledo*

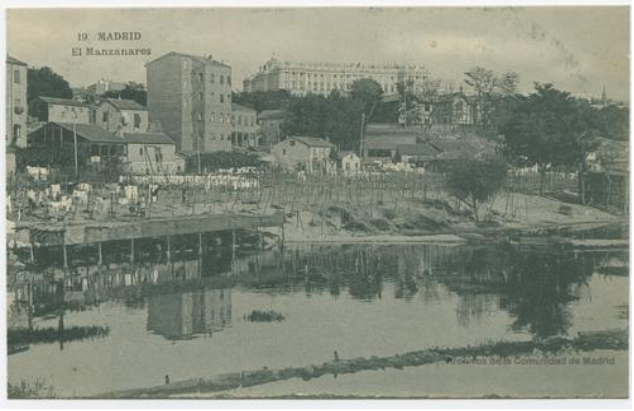
Matadero del Rastro y Carnicería Mayor: Nº 30 en *Topografía de la Villa de Madrid* de Pedro de Texeira. 1656.

Matadero de la Puerta de Toledo.
Nº 31 en la *Topografía de la villa de Pedro Texeira*. 1656.

Fonte: recorte feito pela autora a partir do documento *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid: el Sector meridional*. (p.13 e 16, respectivamente)

As atividades de ambos foram encerradas após o recebimento de diversas críticas sobre as condições insalubres, o que levou a proposta da construção de um novo lugar para o abate dos animais na zona de *Arganzuela*, nessa época uma região bem fora da cidade e próxima ao *Río Manzanares*. Em 1899, convocou-se um concurso para a construção do novo mercado e, depois de muitas pendências financeiras e desacordos, construiu-se o atual *Matadero*, permanecendo em funcionamento até os anos de 1990 e atualmente abriga o centro de criação contemporânea *Matadero Madrid*. O responsável pelo projeto foi Luís Bellido, arquiteto renomado e reconhecido no país, que buscou inspiração nos modelos alemães e franceses, considerados os mais modernos na época por sua higiene e eficácia. A divisão interna do matadouro e sua mecanização é ponto relevante no processo de remodelação no atual *Matadero*, pois o projeto reaproveita diversos materiais construtivos, o que é sempre destacado por ter recuperado a memória patrimonial e arquitetônica do espaço.

Figura 41 e 42 - *Río Manzanares* - 1979 e 2013



Fonte: *Biblioteca Digital Memoria de Madrid* e foto da autora, respectivamente. A primeira figura é um cartão postal.

Inicialmente foi escolhida a *Dehesa de Arganzuela* por situar-se próximo ao *Río Manzanares*, à estação ferroviária e na zona sul da cidade e o terreno do *Paseo de la Chopera* foi eleito para abrigar o novo matadouro. Após adaptações e uma longa trajetória de ajustes no projeto, em 28 de janeiro de 1908 Bellido tem aprovado o primeiro projeto, o qual é retrabalhado até encontrar todas as soluções para a distribuição das naves pelo terreno reservado à construção de sua "pequena cidade produtiva". No setor sul, mais amplo, havia uma artéria principal que separava as câmaras frigoríficas, as salas das máquinas, caldeiras e fábrica de gelo das naves de degolação e *triperías*; outra via dividia os estábulos de porcos, ovelhas e bezerros. O pavilhão de exposição e venda de gado ficou fora desse esquema por causa de suas dimensões, mas havia uma organização que facilitava a condução dos animais em uma rua fechada, para evitar transtornos com as pessoas devido à natureza "indômita" do gado. A parte norte abrigava o mercado de gado, "seguindo um tradicional costume *madrileño*, que nenhum inconveniente há em conservar". Tal espaço receberia um público "especial e distinto" e por isso foi separado por um muro, dotando-o de autonomia, com acesso individualizado (ZAMORA, 2006, p. 34). Entre outubro de 1924 e junho de 1925, os principais serviços foram inaugurados de forma parcial e gradual.

Segundo consta no levantamento do COAM, todo esse tempo de "gestação, largo e penoso" do matadouro rendeu a Bellido um reconhecimento profissional como máximo *expert* no assunto. Durante seu funcionamento como matadouro de gados até o seu fechamento no

ano de 1996, foi alvo de muitas críticas em relação ao seu funcionamento e palco de muitas mudanças, ampliações e ajustes em suas instalações[155].

Figura 43 – Plano geral do *Matadero y Mercado de ganados de Madrid* – Projeto Luis Bellido

Perspectiva de conjunto. Publ.: Luis Bellido. *El nuevo Matadero y Mercado de Ganados*. 1918.

Fonte: recorte feito pela autora a partir do documento *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid: el Sector meridional*. (p.32)

Apesar das melhorias feitas, por volta de 1973 as instalações começaram a ficar obsoletas e planejou-se "politicamente seu desaparecimento, apoiado por coletivos e associações de vizinhos, que reclamavam uma mudança no uso dos terrenos para dotações sócio-culturais" para que dessa maneira, houvesse "uma melhora nas condições salubres do entorno" (ZAMORA, 2006, p.54). É possível imaginar o cheiro que exalava tal indústria e as consequências de uma inadequada condição sanitária. Além disso, esse foi o período da crise econômica vivida por vários países e na Espanha não foi diferente. Nessa época foi proposta a construção de outro espaço chamado *Mercamadrid*, uma empresa privada que passaria a cuidar da distribuição não só da carne, mas de uma diversidade de alimentos das mais diversas origens e que está situada, desde então, fora da cidade para evitar o tráfego. Nesse tempo, Madri já havia crescido e tomado grandes proporções, abraçando o terreno do *Matadero*, que antes se encontrava fora do perímetro urbano. A movimentação das alterações na localização dos matadouros, além das questões higiênicas, se refere ao avanço da cidade, seu crescimento e ao atendimento das necessidades estruturais, sociais e econômicas. Em 1967, foi aprovada uma lei que instituía obrigações de manter uma franja de terreno que deveria ser convertida em zona verde ao longo do *Río Manzanares* em 10 anos, à qual

[155] Os detalhes de todo o processo construtivo e de adaptações e parcerias na construção das naves do Matadero podem ser vistas no levantamento citado. Vale ressaltar que, sendo feito por arquitetos, ele dá um grande destaque ao idealizador do projeto e aos detalhes da obra, não apresentando dados da realidade social, política e econômica da época, a não ser alguns números dos gastos e fatos e nomes de políticos envolvidos com o projeto.

deveriam ser somados os solares do matadouro municipal. A partir desse momento, por volta do ano de 1973, um novo momento de efervescência em defesa da conservação do patrimônio arquitetônico e urbano foi instaurado na cidade com desejo de reconversão de uso a esses espaços. Como o *Mercamadrid* tardou muito a ser construído, novas reformas foram feitas no *Matadero* e as atividades de algumas de suas naves, do setor norte, foram transferidas para o setor sul, ficando uma parte livre para o ajuste às regras da citada lei e de acordo com o *Plan Parcial de Ordenación del Parque de la Arganzuela*. Nos anos 1980 algumas tentativas de implementação de atividades culturais na parte norte foram realizadas. Alguns edifícios foram adaptados aos novos usos: a construção de um enorme jardim de inverno – "*invernadero acristalado*", a estrela do projeto; os antigos estábulos foram convertidos em sede do *Ballet Nacional de España* e da *Compañía Nacional de Danza*, diante da precariedade de sua sede anterior, o *Teatro Real*; o mercado de gados transformou-se em jardins, que fizeram a integração com o *Madrid Río* – o projeto de recuperação do *Río Manzanares*; a *Casa del Reloj* foi transformada em sede da Junta Municipal de Arganzuela, junto com uma biblioteca e um centro cultural. Iniciava-se a possibilidade de construção da "nova centralidade" da cidade.

Em 1995, a *Consejería de Sanidad de la Comunidad de Madrid* exigiu da administração do matadouro uma adequação sanitária do setor *cárnico*, o que não foi cumprido devido aos altos custos, levando ao fechamento das atividades em 2 de janeiro de 1996, este fato foi muitíssimo comentado em todos os jornais. O *El País* afirmava em tom "fúnebre": "*el matadero se ha muerto*" (ETXÁNIZ, 2006, p. 96). Passado longos anos, com diversas propostas, projetos, adaptações ao Plano de Ordenação Urbana e o reconhecimento dos edifícios em 1997 como patrimônio incluídos no "*Catálogo de Edificios Protegidos del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid*", até que em 2003 foi tomada a decisão de transformar o antigo matadouro da cidade em um espaço cultural, hoje conhecido como *Matadero Madrid*. O antigo matadouro, que teve parte dos edifícios qualificada como Bem de Interesse Cultural - BIC, juntamente com o projeto *Madrid Río*, visava à recuperação do rio e com a construção da rodovia M-30, integrar as partes da cidade que estavam separadas: norte e sul, marcados por diferenças socioeconômicas e culturais.

O conjunto foi dividido em três zonas - norte, já reabilitado, o sul com onze naves vazias e o *Mercado de Frutas y Verduras*, em estado aceitável (ZAMORA, 2006, p.65) - e com investimento calculado em 125 milhões de euros. Mesmo realizando a contento seu projeto, não deixou de ser alvo de muitas críticas, principalmente devido à sua forma de constituir-se como uma parceria público-privada, por ter um projeto entendido como uma

construção de "fora para dentro" ou de "cima para baixo" e por contribuir para os processos de gentrificação. Hoje o espaço está aberto a toda a população e pessoas de diversos pontos da cidade se dirigem ao antigo matadouro para passar algumas horas de ócio. Entretanto, a população que antes vivia na cercania da indústria tem se dirigido a outras áreas da cidade e uma nova configuração se forma no entorno revitalizado, que viveu sua bolha imobiliária como tantas outras cidades.

O livro *El matadero muncipal de Madrid: la recuperación de la memoria,* de José Manuel Etxániz, afirma logo no início de seu texto:

> A revitalização do patrimônio Industrial em uma cidade como Madri é uma necessidade e uma via lógica de aproveitamento e exibição das arquiteturas do passado. Ainda mais quando estas têm tanto interesse cívico como estético. É sem dúvida a necessidade social que se tem do conhecimento e da realidade das preexistências que, uma vez restituídas após seu uso original, se adaptam às novas necessidades dos cidadãos. Esta recuperação, revitalização ou reaproveitamento não difere muito dos processos similares que vem sendo seguidos por outras cidades no contexto europeu, tal como ocorreu em Londres, Amsterdam, Paris, Barcelona, Roma, etc. (ETXÁNIZ, 2006, p. 11).[156]

Baseado no levantamento realizado pelo COAM, já citado, o livro reproduz partes inteiras do texto, mas é acompanhado de algumas avaliações como esta. O livro destaca o arquiteto Bellido e mostra um catálogo com uma descrição minuciosa dos edifícios e das atividades realizadas: as *mondoguerias*, as naves de *degüello*, o pavilhão do *oreo*, a oficina de *vaciado*, a nave de produção de gelo, com destaque especial para a construção do sistema de matança moderno que evitava o "*peligro a los matarifes*"[157] e outros. Em meio às páginas descritivas da história do mercado da carne e sua localização na cidade, dos edifícios construídos para abrigá-lo e das atividades de matança, surgem como meros figurantes os trabalhadores, que sequer são citados nas identificações das fotos, mantendo-se no anonimato coletivo. Na página 145, por exemplo, aparecem fotos identificadas como "*Aceso de la marquesina, vista interior general y vista interior de la nave de degüello de lanar*", nas quais os trabalhadores aparecem realizando suas tarefas e sem fazer pose, um ou dois em cada foto,

[156] Tradução livre do original: "La revitalización del Patrimonio Industrial em una ciudad como Madrid es una necesidad y una via lógica de aprovechamiento y lucimiento de las arquitecturas del pasado. Aún más, cuando éstas tienen tanto interés cívico como estético. Es indudable la necesidad social que se tiene del conocimiento y de la realidad de las preexistencias que, una vez restituidas tras su uso original, se adaptan a las nuevas necesidades de los ciudadanos. Esta recuperación, revitalización o reaprovechamiento no difere demasiado de procesos similares que han seguido y continuado otras ciudades em el contexto europeo, tal como ha ocurrido en Londres, Ámsterdam, Paris, Barcelona, Roma, etc."

[157] Matarife é pessoa responsável pela matança; mondonguería é o espaço destinado às vísceras (estômago e intestino); nave de degüello é o lugar da matança; o espaço do oreio serve para deixar as peles arejando; oficina de vaciado é o local onde os animais tinham retiradas as suas vísceras. A antiga divisão espacial da atividade comercial não deixa de deixar sua marca nas atividades atuais, controlando-as.

olham para a câmera. O texto segue com sua escrita fazendo um levantamento minucioso dos processos construtivos, sobre os materiais através do *Catálogo de los edifícios del sector meridional del antiguo Matadero y Mercado de ganados de Madrid* praticamente copiado da *Descripción del área analizada: El sector meridional* do COAM e tal divisão corresponde atualmente aos diversos lugares ocupados pelos espaços ligados à cultura.

4.1.1 *Matadero Madrid*: novos usos

Os novos usos do *Matadero* tiveram início em 2002, com a criação da *Casa del Lector*, graças a um convênio entre o *Ayuntamiento de Madrid* e a *Fundación Sánchez Ruipérez*. Uma parceria público-privada que é de certa forma enaltecida no levantamento histórico atual. Os autores afirmam que a entidade tem como objetivo "converter-se em um serviço útil à sociedade, pois todas as suas atividades são gratuitas, estruturadas em três áreas: formação, informação e divulgação" através de seus espaços: "salas de aula, bibliotecas, centro de documentação de alas de exposição". Entretanto é comum ver no site e nas paredes de seus corredores propagandas de vários cursos pagos, atingindo valores, por exemplo, de 180 euros.

Em 2003, em um acordo entre a Comunidad de Madrid e a Fundación ARCO[158], algumas naves do *Matadero Madrid* receberam uma importante coleção de arte: 166 obras de 133 artistas, dentre os quais se destacam as obras de Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Kapoor e Boltanski, que haviam sido adquiridas em outras edições da feira. As partes se comprometeram a realizar a adequação das naves, mas a negociação financeira das atividades ficou em suspensão. O propósito era inserir o *Matadero* na tríade cultural já conhecida na cidade: *Museo del Prado, Thyssen y Reina Sofía*, plano já estabelecido no *Plan Especial* e para tanto, o *Ayuntamiento* decidiu convocar um concurso para gestão do recinto, concedendo "solo público para usos privados de caráter terciário e equipamento", além da urbanização de algumas áreas livres e da construção de um estacionamento de 1228 vagas, mas não houve pretendentes. Os objetivos eram: "a requalificação do tecido urbano onde se localiza o *Matadero*, estendendo a centralidade da cidade até o *Río Manzanares*" e desta maneira, "potencializar uma área tradicionalmente marginalizada". Ou seja, o governo usou o

[158] A *Fundación ARCO*, foi criada em 1987 como objetivo de "promover o colecionismo de arte contemporânea e cumprir um compromisso de mecenato cultural".

mesmo discurso de revitalização de áreas marginais da cidade, como em tantas outras vistas. O levantamento histórico para recuperação das naves do matadouro foi feito em 2006 e por isso, o texto não acompanhou o caminhar da história. Hoje, já em funcionamento quase pleno (pois ainda existem naves desativadas), o *Matadero Madrid* está composto por diversas instituições ligadas ao teatro e às artes visuais, à leitura, ao cinema, por restaurante, café, espaços destinados às residências artísticas, além daqueles ainda ociosos, configurando-se como uma indústria da cultura e criativa. Sua história cultural se seguiu com o festival de Hip Hop mais importante da Espanha em 2005.

O livro de Extániz, lançado em 2006 afirma que:

> Na atualidade, o *Ayuntamiento de Madrid* continua mantendo sua aposta por fazer das antigas naves do *Matadero Municipal* um recinto para a cultura, o ócio e a tecnologia, esperada culminação de um largo processo de reabilitação construtiva e funcional, que há de preservar para a posteridade este "ícone da arquitetura *madrileña*", o sonho cumprido de Luis Bellido, o mesmo que o de outros arquitetos iluminados, que como ele, fizeram da arquitetura motor para fazer avançar a sociedade (EXTÁNIZ, 2006, p. 100). [159]

Como se pode notar, desde o surgimento desse novo modelo de indústria no antigo matadouro de Madri, ele vem acompanhado de uma aura de propagandas, elogios, promessas, apostas e discursos que como visto, sempre amenizam as críticas e criam consenso na população. Não que o projeto não seja bom ou não cumpra aquilo que prometeu desde o início, já que de fato, atua de forma relevante no território através dos elos que cria. Trata-se somente de uma constatação das estratégias usadas na construção de tais espaços, já vistas anteriormente. Sua relação com a cidade fica evidente desde os primórdios e, nessa nova fase não é diferente. Seguindo as propostas do capitalismo cognitivo, com investimento no conhecimento e tendo a arte e a cultura como fontes de criação, essa indústria continua a criar vínculos com o território urbano e, consequentemente com o social.

Em 2006 o *Matadero Madrid* foi apresentado à sociedade através do lançamento do projeto *Ayudas a la Creación*, que é destinado a dar

> Respaldo aos criadores, coletivos e agentes culturais da capital [e] tem como objetivo cobrir as diversas necessidades que afetam a criação contemporânea: ajudas a espaços alternativos, desenvolvimento de trabalhos de coletivos na capital, ajudas a

[159] Tradução livre do original: "En la actualidad, el Ayuntamiento de Madrid continúa manteniendo su apuesta por hacer de las antiguas naves del Matadero Municipal un recinto para la cultura, el ocio y la tecnologia, esperada culminación de un largo proceso de rehabilitación constructiva y funcional, que há de preservar para la posteridad este 'hito de la arquitectura madrileña', el sueño cumplido de Luis Bellido, el mismo que el de otros arquitectos iluminados, que como él, hicieron de la arquitectura motor para hacer avanzar a la sociedad".

> mobilidade internacional e ajuda aos criadores para a produção de obra nova ou apresentação de projetos no *Matadero Madrid*[160].

Percebe-se de saída o uso dos termos "alternativo", "criação" e "mobilidade", palavras comuns nos projetos das indústrias e das cidades criativas. Em 2007, o primeiro instituto do *Matadero Madrid* foi inaugurado e este é um programa centrado na "gestação de redes de colaboração, a horizontalidade e a vocação transdisciplinar, aberto a participação e ao diálogo". O *Intermediae* é um programa que realiza trabalhos de integração social através de atividades de contato com o entorno, com os vizinhos, com a cidade em geral. Seus projetos parecem tentar minimizar possíveis efeitos gentrificadores com a adoção de um espaço de diálogo entre a instituição e a sociedade, sendo um ponto de referência muito importante para o *Matadero*, que se nomeia "uma instituição que aprende" e se pensa por meio desse espaço. O *Intermediae* é pensado como um "laboratório de produção de projetos e inovação social, especializado na cultura movida pela participação". Propõe-se a investigar novas formas de "implicar distintas audiências na esfera da arte e da cultura" e "entende a criação como um espaço de aprendizagem compartilhada e a experimentação como uma forma de implicação na produção cultural". Os projetos que abarca são "comprometidos com uma perspectiva de trabalho comunitário como uma prática com a qual produzir inovação e transformação"[161].

O projeto de recuperação do espaço onde ele está situado, feito pelo arquiteto Arturo Franco, mostra a importância do edifício como um patrimônio histórico através da valorização dos materiais construtivos que foram deixados evidentes, mostrando as partes antigas ao lado dos novos recursos em sua estrutura.

[160] Tradução livre do original: Ayudas a la Creación. Este programa de respaldo a los creadores, colectivos y agentes culturales de la capital tiene como objetivo cubrir las diversas necesidades que afectan a la creación contemporánea: ayudas a espacios alternativos, desarrollo de trabajos de colectivos en la capital, ayudas a la movilidad internacional y ayudas a los creadores para la producción de obra nueva o presentación de proyectos en Matadero Madrid. Disponível em: http://www.mataderomadrid.org/historia.html.

[161] Essas descrições foram retiradas do site do *Intermediae*, onde é possível encontrar além das descrições e objetivos do projeto, o caderno das atividades desenvolvidas desde 2010 a 2015, além de registros e depoimentos dos projetos iniciais. Os mais atuais estão presentes no blog, que possui um link de acesso. Disponível em: http://intermediae.es/project/intermediae/page/que_es_intermedi

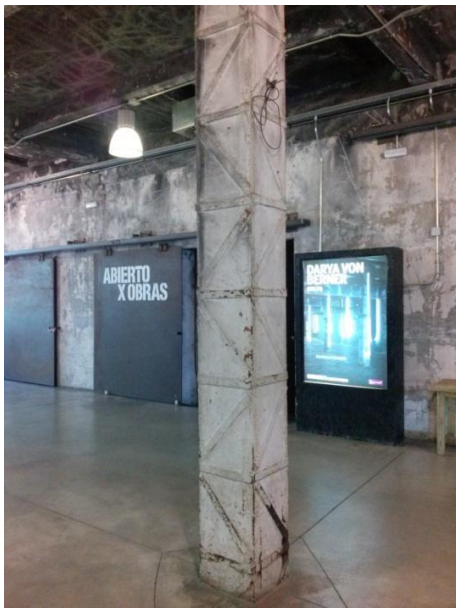
Figuras 44 e 45 – Transporte de gado e porco/*Matadero Madrid*

Fonte: *Fondo fotográfico Santos Yubero* do *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid* (O arquivo está instalado em uma antiga fábrica de cervejas – *El Águila*). Nessa foto se pode ver as pontes para o transporte do gado feito através de trilhos de metal.

Um exemplo dos usos das antigas estruturas na (re)construção do espaço, são os antigos trilhos usados no transporte dos animais mortos que compõe o piso de uma parte do galpão. O vidro é usado para dividir espaços deixando à mostra as antigas paredes com seus tijolos e inclusive, marcas de um incêndio são deixadas no teto da recepção.

Em junho de 2007, ampliou-se o programa com a oferta de um espaço para a criação de uma obra de *site-specific*, hoje conhecido como *Abierto x Obras*. Este local, antes ocupado pela a antiga câmara frigorífica, mantém as características originais e está destinado a artistas convidados que realizam intervenções no espaço dialogando com este.

Figuras 46 e 47 – *Intermediae* e recepção



Fonte: Detalhe da foto da artista Rafaela Jemene e foto da autora, respectivamente. Parede de vidro mostrando piso feito de trilhos e teto com marcas de incêndio da recepção

Durante o período do estágio sanduíche, a obra em exposição era a *Selfie*[162], da artista mexicana Darya Von Berner. A artista utiliza as colunas e arcos do teto como suporte para fios de *led*, destacando sua distribuição no espaço e, obviamente, facilitando o caminhar, já que o ambiente está totalmente escuro, com raros momentos em que um foco de luz ao fundo é ligado, chamando a atenção e guiando o visitante. Ao chegar ao ponto luminoso, focado sobre uma pequena elevação circular, o espectador percebe que há um espelho que toma toda a parede ao fundo, revelando sua imagem e convidando-o a subir no pequeno círculo, a se contemplar no espelho e realizar a sua *selfie* – prática tão usada pelas pessoas hoje em dia. Ao fazer a foto, o visitante percebe um espaço infinito e sua própria imagem, diminuta, em meio a um corredor escuro, observada pelos demais.

[162] A exposição foi realizada de fevereiro a julho de 2016. Imagens e fala da artista disponíveis em http://www.mataderomadrid.org/ficha/5104/(selfi).html

Figura 48 – Obra *Selfie* de Darya Von Berner

Fonte: foto da autora

Outro espaço também aberto ao público nesse período é chamado de *Naves del Español*, uma extensão do *Teatro Español* e está dedicado às novas linguagens cênicas. Recentemente, nos primeiros meses de 2017, foi aprovado um novo projeto para ocupar as naves do teatro, o que causou uma grande discussão na sociedade. O idealizador do projeto – Mateo Feijó[163] – vencedor de uma seleção pública, segue os mesmos princípios do *Intermediae* no que diz respeito à educação, vínculos com o social, experimentação, estimulação local, expansão internacional, etc.; propõe a conexão com os outros espaços do *Matadero*, mas institui mudanças através da proposta interdisciplinar com outras expressões artísticas como as artes visuais, a dança e a música. Mais uma vez argumentando os vínculos com a "tradição" do teatro, vários setores da política e da cultura manifestaram a insatisfação com a proposta, afirmando que o teatro perderia espaço e que essas atividades poderiam ser desenvolvidas nos demais pavilhões do *Matadero*, como a Nave 16 – espaço reservado às exposições de artes visuais e residências artísticas. Tais questionamentos mostram que o espaço está sempre em transformação e é palco de conflitos, sem perder sua visibilidade social. O novo site do projeto já está disponível e apresenta uma programação intensa ligada

[163] O projeto está disponível em: http://madrid-destino.es/images/Naves_Matadero/PROYECTO_MATADERO_MATEO_FEIJOO.pdf. As notícias sobre a nova direção e as polêmicas sobre o projeto estão disponíveis em: http://www.abc.es/espana/madrid/abci-bronca-programacion-naves-matadero-desproposito-201703080044_noticia.html e http://elpais.com/elpais/2017/03/08/opinion/1489000313_134848.html.

às "artes vivas", novo conceito usado pelo idealizador do projeto que afirma que esta é uma nova concepção que envolve "novas linguagens cênicas", mas não deixa de abarcar outras práticas artísticas, como práticas nos "territórios de transversalidade" [164].

Outro espaço presente no pavilhão onde está o *Intermediae* é a *Central de Diseño*, gerido pela *Fundación Diseño Madrid* e promovida pela *Asociación de Diseñadores de Madrid - DIMAD*, ponto de encontro de diversas formas de design como o gráfico, industrial, o de interiores, de moda, incluindo a arquitetura. Esse espaço realiza exposições e eventos na área. Foi possível visitar algumas feiras realizadas pela *Central de Diseño* durante o primeiro semestre de 2016. Com entrada cobrada ao público, a *Central* abre espaço para designers realizarem exposições e vendas de seus produtos. Gratuitamente, foi possível visitar exposições de cartazes, móveis e objetos de decoração/utilidades e tais eventos acontecem com frequência.

A *Oficina de Coordinación*, mais uma instituição que compõe o *Matadero*, tem por objetivo "facilitar a atividade interdisciplinar entre os centros associados e a realização das programações". Dentre suas funções estão "velar pela unidade conceitual do projeto e pela correta governança e levar a cabo uma programação cultural com vocação transdisciplinar, com atenção especial às artes visuais". O espaço *Abierto x Obras*, já citado, está sob sua coordenação, além de outros que estimulam, por exemplo, artistas iniciantes ou realizam exposições coletivas baseadas nas reflexões dos grupos residentes e se organizam em três linhas: "estudos pós-coloniais, educação disruptiva e ecologias". Além das atividades propostas pelo próprio grupo, a instituição também tem como função a "ativação do espaço público". As características do *Matadero* possibilitam tais atividades, como festivais de música, atividades multidisciplinares para grupos específicos, eventos que promovem o uso da bicicleta (o *Matadero* conta com um *Taller de bici*, no qual as pessoas podem utilizar ferramentas para consertar suas bicicletas ou alugá-las para passeios), a criação de uma horta urbana, dentre outros. A última função desempenhada pela *Coordinación* é a "produção, experimentação e inovação", através de alguns programas: *El Ranchito, Archivo de creadores* e *Grupos de investigación*. O primeiro se dedica a realizar residências artísticas interdisciplinares junto com artistas de países convidados, por meio de acordos com embaixadas, institutos culturais e a *Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo*. Tal parceria possibilita o contato de artistas locais com outros de diversos lugares do mundo. Durante o período sanduíche, foi possível participar da abertura da exposição *El*

[164] Novo site: https://naves.mataderomadrid.org/es

Ranchito Cuba, Finlandia, Japón. Outra atividade desenvolvida é o *Archivo de Creadores*, que organiza física e virtualmente uma documentação de mais de 150 criadores (artistas e curadores) de 17 nacionalidades diferentes. É uma excelente fonte de pesquisa e atende tanto a um público especializado quanto o geral. Além desses, o *Grupos de investigación* também fazem parte do complexo e diversificado projeto trabalhando nas três linhas de investigação citadas acima. O projeto também conta com *El Taller*, que se abre de vez em quando para as mostras de algumas residências de curadores ou artistas.

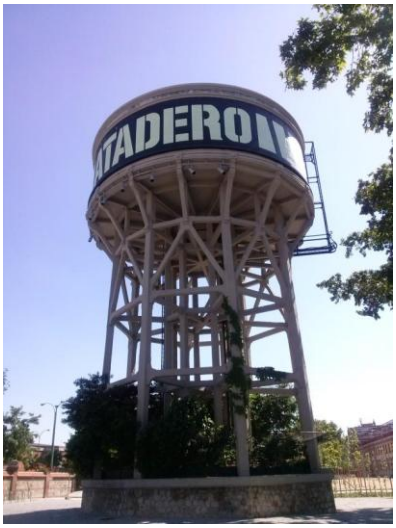
As exposições de arte, promovidas pelos diversos projetos do *Matadero* costumam acontecer na *Nave 16*. O antigo galpão situado diante da *Plaza Matadero* é versátil para facilitar a diversidade de usos, variando seu tamanho com alguns dispositivos móveis que alteram as dimensões do lugar ao se fechar ou abrir, permitindo a divisão da nave. Este galpão é ladeado por outros de mesmo tamanho, mas sem uso atualmente. Um deles abrigou logo no início das atividades do *Matadero* um projeto de música – o *Red Bull Academy*, compondo-se como uma pequena cidade e hoje se encontra abandonado, fechado e tomado pelo mato, como mostra a foto abaixo.

Figura 49 e 50 – *Nave 16* e *Nave de música*

Fonte: foto da autora

A *Plaza Matadero* é um local aberto e ponto de encontro de diversos eventos como a feira de produtores que acontece uma vez por mês, shows, além de ser um espaço ocupado pelas crianças e pessoas que praticam esportes. Neste estão situados um equipamento chamado *Escavavox*.

Figuras 51 e 52 - Depósito de água e *Expo Animal* com *Excavavox*



Fonte: A autora

São grandes estruturas similares a um ultraleve gigante, com rodas e compondo um tipo de cenário na praça com suas cores ajudam a quebrar o tom terra do lugar. Servem como lugares de descanso e convívio, sendo possível sentar-se em grupos. Na foto anterior é visto tal equipamento à direita, com as asas abertas e logo abaixo algumas estruturas que na ocasião, eram suporte de painéis da exposição *SANTUARIOS: Capital Animal*, mostrando desenhos de animais que viviam em s*antuários* que cuidam dos bichos, em uma tentativa de sensibilizar a população contra a morte de animais. Não parece casual a realização dessa exposição dentro de um espaço antes destinado à matança e, mesmo lúdica, a exposição traz à tona uma lembrança antiga. Os animais eram apresentados por seus nomes e com frases do tipo: “isso não é um pedaço de queijo”, para uma ovelha ou “isso não é um boxeador”, para um galo.

Também pela praça é possível acessar a *terraza* do restaurante e café que está situado nas *Naves de Espanhol*. Assim como este lugar dedicado à gastronomia, existe a Cantina, que está localizada na antiga caldeira, perto da entrada. Outro ponto de atração no complexo cultural é o reservatório de água localizado bem na entrada sul.

Tal reservatório servia ao abastecimento de água durante o tempo de funcionamento do *Matadero* como abatedouro de animais e hoje, com seus 25 metros de altura e 14 metros de diâmetro, abriga a diversidade de plantas que havia na região do entorno da indústria. Passando pelo reservatório, entrando pela *Calle Matadero*, à direita, depois da antiga fábrica de gelo, encontra-se a *Cineteca*. Este último dedica-se ao audiovisual e foi inaugurado em

2011. Os arquitetos responsáveis pelo projeto de reforma receberam um prêmio *Archdaily Best Building Of The Year,* oferecido pela *Archdaily*.

Figura 53 – *Calle Matadero*

Fonte: Foto da autora. É possível ver o *Taller* à esquerda, *Cantina* e *Cineteca* à direita e as pontes que cruzam a via por onde os animais passavam suspensos pelos trilhos de um lado das naves de degolação à esquerda e ao fundo, onde estão as *Naves de Espanhol* ao outro lado, onde está situada a recepção e o *Intermediae*.

Outro local incorporado em 2014 ao *Matadero* é chamado *Factoría Cultural*[165] ,dirigida pelo *Vivero de Industrias Creativas*. Este instituto apoia projetos criativos e empreendedores e possui mais de 100 postos de trabalho, o que permite que os participantes possam desenvolver seus projetos e estar em contato com os demais, auxiliando assim a integração entre eles. É um modelo que advoga pela "sustentabilidade das indústrias culturais, impulsionando a colaboração de entidades públicas e privadas", apoiando os empreendedores, acompanhando e assessorando os projetos. Como se vê este é um espaço exclusivo dedicado à indústria criativa, abraçado pelo projeto maior que é o *Matadero.*

A *Extensión AVAM*[166] – Instituto gerido pelos *Artistas Visuales Asociados de Madrid/AVAM* está situado ao lado da *Central de Diseño* e perto da entrada principal, antes da

[165] Site do projeto: www.factoriaculturalmadrid.es e Site no portal *Matadero:* http://www.mataderomadrid.org/factoria-cultural.html

[166] Site da associação: http://www.avam.net/ e no portal do *Matadero:* http://www.mataderomadrid.org/extension-avam.html

recepção. O espaço oferece aos artistas a "possibilidade de apresentar projetos em um entorno aberto à criação de novas redes, convertendo-se em uma plataforma de visibilidade e intercâmbio ao criador". Na oportunidade, conversei informalmente com a artista Mara Plá, que montava sua exposição *EGO-grafías Emergentes:#Innocentia*[167] de fotografias com intervenções em bordado e interferência digital no espaço *AVAM*. O local acolhe projetos dos artistas associados e possui duas salas com uma extensão não muito grandes.

Os institutos que compõem então a antiga "pequena cidade produtiva" de Bellido estão divididos em públicos e privados:

- Públicas: *Intermediae*, *Naves de Español*, Oficina *de Coordinación* e *Cineteca*.
- Privadas: *Casa del Lector*, *Extensión AVAM*, *Central de Diseño* e *Factoría Cultural*.

Composta por esse grande número de instituições o *Matadero Madri* desenvolve suas atividades múltiplas, sendo quase impossível acompanhá-las no dia a dia. O site do projeto mostra com detalhes tudo que é feito mantendo um registro do que foi produzido e este é um recurso importante para se buscar informações, não só para pesquisa, mas para o cotidiano, já que durante a semana nem sempre as portas estão abertas e as atividades parecem desaparecer na imensidão do espaço. É sempre possível ver alguém caminhando ou fazendo algo por ali, mas é preciso programar-se antes para participar de algo efetivamente.

4.1.1.1 *Intermediae* e seus projetos

De todas as instituições que compõem o *Matadero,* o *Intermediae* é o espaço que como visto, se comunica diretamente com a sociedade e tem como finalidade de sua existência essa proposta. Por isso é importante falar sobre sua atuação, mas destacando apenas alguns projetos, já que são infindáveis. Estes são fruto de uma bolsa de produção artística nomeada *Ayudas a la Creación de Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid*. Tal apoio fomenta projetos de pessoas ligadas à arte ou a movimentos sociais, possuindo grande abrangência. O pavilhão que abriga o *Intermediae* está dividido em quatro espaços: *La Nave,* é um espaço "híbrido e polivalente", que se transforma de acordo com a necessidade do projeto (exibição ou produção); *El Terrario,* se apresenta como um "espaço social criado para

[167] Imagens disponíveis em: http://www.mataderomadrid.org/ficha/5506/ego-%C2%AD--grafias-emergentes.--innocentia.html

se reunir, estudar, acessar a internet, assistir apresentações ou ler o jornal"; *El Gabinete de Estudios,* é um espaço compartilhado "desenhado para diluir fronteiras entre as lógicas internas da produção e realização cultural e o público participante" e através de uma grande mesa se estabelece o contato entre "produtores, criadores e colaboradores" e por fim, o *Avan Garden,* um jardim compartilhado por "visitantes, criadores e entusiastas da jardinagem", mostrando-se como um exemplo de "resiliência e beleza". As atividades do *Intermediae* são organizadas segundo "linhas de investigação que a instituição sugere e os âmbitos de interesse que distintos agentes propõem através do *Programa de ayudas a la creación contemporánea de Matadero-Madrid*. Tais plataformas são: *AVANT GARDEN,* que está relacionada com a permacultura, ecologia e sustentabilidade; *ESTACIÓN FUTURO,* vinculada às experiências do jogo e da investigação de processos lúdicos, como atividade criativa e crítica; *MUNDO LEGAZPI*, que propõe a descoberta de outros modos de "relacionar-se, cartografar, contar, entender e habitar um fragmento de cidade" através da arte e *PROCESSOS DE ARCHIVO*, que são ensaios sobre a construção de um arquivo institucional, investigações dos usos poéticos do arquivo e modos que os artistas se situam em seu espaço e lógica documental, além da construção de uma memória coletiva.

Vários projetos são desenvolvidos muitas vezes em outros bairros da cidade e contam com o apoio do *Intermediae*, dentro dessa perspectiva de ser uma instituição que aprende e, para não fugir da linha de pensamento da pesquisa aqui desenvolvida, destaca-se somente os projetos que tiveram o *Matadero* como tema, assim como aconteceu na Bhering como visto nos trabalhos discutidos anteriormente. Ainda assim, não seria possível abordar todos os projetos e, dessa forma, serão apresentados trabalhos que tratam da questão do trabalhador e do produto industrializado neste local, ou seja, a carne e a matança, além daqueles que discutem o próprio edifício e seu entorno mais próximo - o bairro *Legazpi,* no distrito de *Arganzuela*.

O primeiro projeto artístico realizado no *Matadero,* quando ainda estava em fase de reforma, foi conduzido e curado pela professora do *Departamento de Bellas Artes da Universidad Europea de Madrid - UEM,* Helena Cabello, em parceria com o *Ayuntamiento* de Madrid, e o objetivo era que os artistas aplicassem as práticas de *site-specific* no local para discutir não só a questão do edifício, mas àquelas ligadas às perspectivas espaciais, políticas, sociais e culturais. Assim, um grupo de artistas convidados - Lara Almacergui (Espanha, 1972), Angel Borrego (Espanha, 1967), Francisco Luiz Infante e o coletivo El Perro - realizou intervenções no espaço, levantando a problemática local. As ações efêmeras abordavam "características materiais, sociais e simbólicas" permeando a história e o contexto do antigo

matadouro (JEMENE, 2017, p. 108) [168]. Nesse primeiro projeto as discussões sobre *site-specific* abriram as portas para as reflexões sobre o espaço e suas relações espaciais, políticas, sociais e culturais, ou seja, o *site-specificity*, discutido em Kwon. Após o primeiro, diversos projetos foram desenvolvidos ao longo do tempo de vida do *Matadero* através do *Intermediae* e destaca-se aqui aqueles que são de interesse da pesquisa, em ordem cronológica[169].

Em 2007[170] foram realizados vários projetos, mas dois especialmente se dedicaram às relações com o bairro: *M.A.D.R.I.D.280445*: *Arte en el espacio público.* Realizado entre os meses de março e abril de 2007, pelos artistas María Morata, Tamara Arroyo, Julien Collieux, Roberto Equisoain, Berit Hummel, Patrick Jambon, Jasmina Llobet y Luis Fernández Pons, Eleni Papaioannou, o projeto "[converteu] Madrid em um cenário urbano para a intervenção artística contemporânea" e foram realizados "encontros abertos ao público, instalações participativas, ações e performances nos espaço público dirigido tanto a artistas e profissionais da cultura como para o público em geral". O objetivo da curadora era "integrar de maneira ativa os cidadãos nos projetos" e "mostrar como uma série de artistas internacionais trabalha em um meio urbano específico estabelecendo pontes [...] com intenção de encontrar novas formas de relação entre arte, participante e espaço público"[171].

O projeto *TODO SOBRE MI BARRIO*: Desenvolvido pelo coletivo *Laboratorio Urbano y Algomas* entre os meses de março e maio de 2007, visava a construção de uma "memória coletiva do bairro através da participação dos próprios habitantes". Ele foi dividido

[168] A artista paulista Rafaela Jemene, também pesquisadora aluna do doutorado na UNICAMP, realizava na ocasião sua investigação, abordando a temática da morte e estabelecendo conexões com a atual Cinemateca de São Paulo, também um antigo matadouro usando também os conceitos de *site-specific*. Sua produção foi exposta em alguns eventos realizados em Madrid, como o *Mercado de San Antón*, em *Chueca*, e sua tese defendida no início de 2017. O material ainda não está disponível na biblioteca virtual, mas tive acesso ao texto através de email. JEMENE, Rafaela. *Matadouro – Matadero: Camadas de tempos visíveis* (tese). Campinas: Unicamp, 2017. Textos e obras podem ser vistos no catálogo da exposição: CABELLO, Helena e CARCELLER, Ana. (eds.). TestMadrid. Espacio experimental de intervención artística (Catálogo de exposición). Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2006.

[169] Há no site do *Intermediae* um arquivo de todos os projetos desenvolvidos pela instituição desde o seu surgimento. A página "*inventarios de proyectos*" está disponível em: http://intermediae.es/project/intermediae/page/proyectos

[170] Outros projetos como: *MINBAK / ARCO COREA 2007, GANARSE LA VIDA, CELEBRANDO , MIRADOR 07, UTOPÍAS, DIA-LOGOS, NEURÓTICA: BIO II, SINANTENA* foram realizados, a maioria com propostas de envolvimento do público como um participante convidado, às vezes abordando as questões espaciais e suas significações, trazendo artistas e/ou estudantes de arte, realizando encontros e compartilhando experiências. Muitos sites desenvolvidos para apresentação e divulgação dos projetos estão desativados ou desatualizados desde o ano de 2007. O projeto *GANARSE LA VIDA* discutia a questão do "trabalho", entretanto os funcionários do antigo matadouro não estão contemplados nas abordagens do grupo. http://www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ELPROYECTO.html

[171] Mais informações sobre o projeto em: http://intermediae.es/project/intermediae/blog/madrid_28045_arte_en_el_espacio_publico

em fases: a primeira tentou definir a diversidade de grupos que compõem o bairro, a segunda realizou oficinas em que cada grupo, a partir da diversidade de suas vozes, pudesse definir sua visão do bairro. Foram utilizadas ferramentas da *web* para "enriquecer e redefinir essa memória" e o site era alimentado pelos participantes[172]. Ao longo dos meses de abril e maio foram realizadas oficinas como espaço de troca de "visões" e de "informação". As oficinas foram nomeadas como: *Parece que fue ayer* (centrado nos mais idosos e com perspectiva temporal); *Día a día en Arganzuela* (com foco na população mais jovem e no cotidiano); *Passeos com trampas* (dirigido a adolescentes) e *E.A.S.W. remix con paseo* (buscou reunir as diversas visões a partir da participação de diversos grupos das atividades propostas – "membros de associações ativas do bairro, técnicos e profissionais, urbanistas, comerciantes, políticos e responsáveis institucionais). Como se vê, dos sete projetos realizados em 2007, somente dois abordaram as relações do matadouro com seu entorno, entretanto, todos se propuseram a convidar a população, como define as diretrizes do próprio instituto. Informações sobre o público em relação à origem e quantidade não estão disponíveis, deixando no ar a pergunta se os habitantes do entorno de fato participaram de forma intensa dessa fase inicial de instalação do novo equipamento cultural no bairro.

A partir do primeiro ano de funcionamento, diversos projetos seguiram a proposta de promover algum tipo de relação com o entorno do *Matadero* a partir do convite à participação nas intervenções ou tomando o espaço do bairro como *lócus* investigativo. Nota-se uma preocupação com a relação *vecinal*, pois alguns projetos como o *SPERMÖLA*, de 2008[173] pretendia auxiliar os moradores a se desfazer de objetos sem uso, criando uma plataforma virtual de troca e um espaço de convivência temporário. No ano de 2009[174], destaca-se um projeto realizado pela companhia de teatro *CIA. PUCTUM*. A proposta desse projeto de teatro-documental era registrar as transformações do distrito de *Arganzuela* e seus bairros através das histórias de vida de seus habitantes. É um dos projetos que busca *ouvir* a

[172] O site que deveria conter as informações está desativado. http://es.geocities.com/laboratorio_urbano/ Último acesso em: abr/2017.

[173] Demais projetos de 2008: *DES(H)ECHOS, QG DO GIA / ARCO BRASIL 2008, LA INTENCIÓN, HYBRID PLAYGROUND, CUE, ALTER POLIS, CLUB DE LOS DEDOS VERDES, SPERMÖLA, FESTIVAL IN-SONORA IV e PRESENTACIÓN DEL PROYECTO VICTORY GARDENS.* Um destaque vai para a participação do Coletivo GIA, de Salvador, que tem propostas de intervenção urbana a partir do envolvimento e participação do público.

[174] *FEMENINO VISUAL 04: LesGay-Legal-Letal, AL MATADERO SIN MIEDO, PROCESOS DE ARCHIVO* (FASE 1), *LOS SUEÑOS EUCLÍDEOS DE KENTA CHO [ESTACIÓN FUTURO]*, OPEN ARSGAMES / MONDOPIXEL *[ESTACIÓN FUTURO], FREE(K) CULTURE, LEGÁZPOLIS [MUNDO LEGAZPI], SEMILLANDO: CULTURA SOSTENIBLE EN LA CIUDAD [AVANT GARDEN], ESPACIO, TIEMPO Y EMOCIÓN. VIDEOJUEGOS INDEPENDIENTES [ESTACIÓN FUTURO], FESTIVAL IN-SONORA V / ARS AUTÓMATA.*

população local e não somente convidá-la a participar. Obviamente, tal ação não desmerece as outras, que também são importantes no papel formativo, informativo e de divulgação e promoção da arte e construção da cultura. A fundadora da *CIA. PUCTUN*[175], Cecilia Pérez-Pradal, trabalha com o teatro-documental como meio e marco da "pós-dramaticidade", no qual os atores são os protagonistas de suas histórias, mesclando realidade e ficção em suas produções. Em seus projetos ela realiza um "questionamento da representação, do trabalho com atores, espaços não convencionais e a introdução do processo de criação e acaso na estrutura das obras", atuando com outros artistas. Para o projeto do *Matadero – CORTE ARGANZUELA* – Cecilia trabalhou com os vizinhos sobre suas autobiografias, vinculadas às transformações sofridas pelo distrito de *Arganzuela*.

> A observação da morfologia urbanística do distrito de *Arganzuela*, equiparável a de uma perna de vaca ao ser dissecada e as velhas naves do antigo *Matadero de Madrid* como espaço carregado de significação histórica e identitária para o bairro, foram os pontos de partida para este singular projeto cênico protagonizado pelos vizinhos (PÉREZ-PRADAL, 2010).[176]

Partindo de perguntas como: "O que tem *Arganzuela* de diferente dos outros distritos?" e "que cortes históricos, urbanos, culturais, etc. são operados no distrito nos últimos 30-40 anos? e "Se *Arganzuela* fosse uma vaca que vai ao matadouro, onde lhe fariam os cortes?", a diretora realizou encenações e vídeos com os moradores que foram apresentados no próprio espaço do *Matadero*. Em um dos vídeos se pode ouvir a resposta à primeira pergunta através de um *rap* cantado por um adolescente: "*hay madres, padres, niños, abuelos y abuelas en Arganzuela*"[177].

Em 2010[178] alguns projetos tiveram sequência e outros foram implantados. Como nos anos anteriores, a proposta de intervenções no espaço urbano segue como mote e mais partes

---

[175] O site com os outros projetos da companhia está disponível em: https://puctumteatro.com/proyectos/corte-arganzuela-09-funciones-en-matadero/

[176] Tradução livre do original: La observación de la morfología urbanística del distrito de Arganzuela, equiparable a la pierna de un vacuno al ser diseccionada y las viejas naves del antiguo Matadero de Madrid como espacio cargado de significación histórica e identitaria para el barrio, fueron los puntos de partida de éste singular proyecto escénico protagonizado por vecinos.

[177] https://www.youtube.com/watch?v=L4KdG-ib0HY&feature=related

[178] *ACCIÓN FRUTA URBANA [AVANT GARDEN], AL MATADERO SIN MIEDO, PROCESOS DE ARCHIVO (FASE 2) [PROCESOS DE ARCHIVO], ESPACIO, TIEMPO Y EMOCIÓN. VIDEOJUEGOS INDEPENDIENTES [ESTACIÓN FUTURO], FREE(K) CULTURE, CORTE ARGANZUELA [PROCESOS DE ARCHIVO], VIDA INTERIOR. VIDEOJUEGOS INDEPENDIENTES [ESTACIÓN FUTURO], ME SUENA RARO, OPEN_PLAY_CLUB [ESTACIÓN FUTURO], BANCO DE INTERCAMBIO DE SEMILLAS [AVANT GARDEN], M2 DE SONIDO (LEGAZPI), NICE DREAMS (título provisional), ARCHIVO-ARCHIVANTE*

da cidade são envolvidas. Alguns projetos como *ME SUENA RARO e o LA STARGATE* abordaram a sonoridade do bairro através de gravações de áudios pelo bairro, como base para o segundo que se propunha a construir um "mapa sensorial do território", mas é a própria artista que vai a campo fazer a coleta. Já no *M2 DE SONIDO (LEGAZPI),* foi aberta uma convocatória para participantes moradores da região e o resultado está disponível no site[179]. O objetivo do projeto era "observar e aprender sobre o espaço sonoro, por meio de estratégias intermediárias entre a música experimental, a arte sonora, a geolocalização e a criação coletiva". Os questionamentos da proposta giravam em torno das mudanças sofridas no bairro em relação à sua sonoridade:

> A rentabilidade transformou bairros fazendo com que atividades, junto com seus correspondentes sons, se trasladem a outras zonas. Legazpi, por exemplo, passou de uma zona industrial a uma zona residencial. É fácil se dar conta de como a hegemonia econômica e a globalização estandardizaram o modo como percebemos o entorno sonoro, nos isolando dele e dificultando a escuta. Que ouvimos? Como o analisamos?[180]

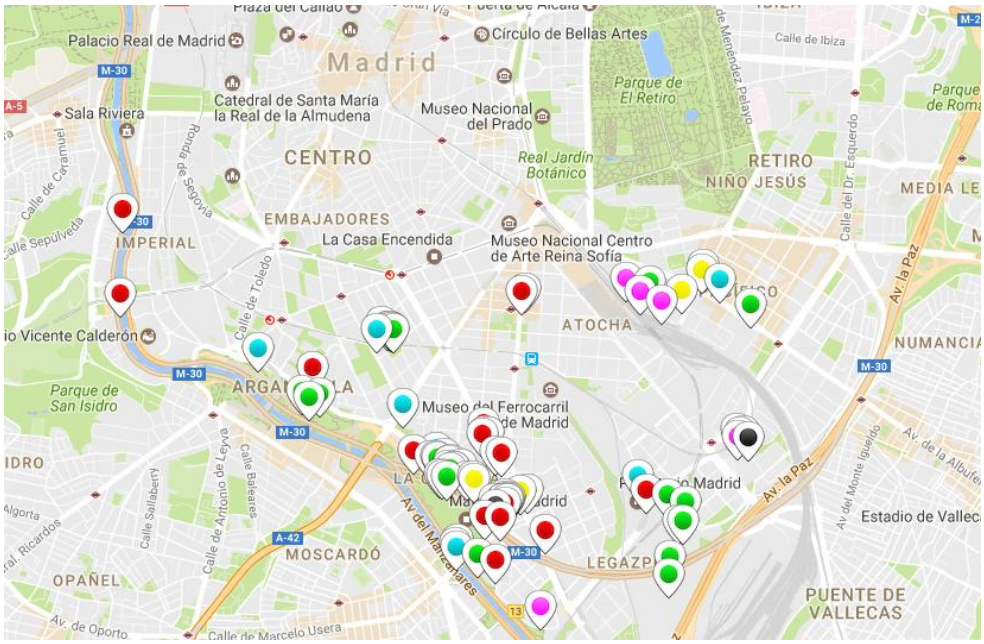
No mapa produzido são marcados os pontos onde os áudios foram gravados. Tais pontos são nomeados, marcados com *tags* e em alguns é possível ver as fotos do local da gravação. Nomes como *cajero automático, ascensor de 0 a +1, chavales em el pátio, conversación de metro, José, espera* e outros que mostram bem o tipo de sonoridade do ambiente local.

(modos de habitarlo) [PROCESOS DE ARCHIVO], LA STARGATE [MUNDO LEGAZPI] e BASURA Y TENSIÓN 02.

[179] http://www.m2sonido.net/ e o mapa produzido está disponível em: http://www.m2sonido.net/mapa/

[180] Tradução livre do original: La rentabilidad ha transformado barrios haciendo que actividades, junto con sus correspondientes sonidos, se trasladen a otras zonas. Legazpi, por ejemplo, ha pasado de ser una zona industrial a una zona residencial. Es fácil darse cuenta de como la hegemonía económica y la globalización han estandarizado el modo en que percibimos el entorno sonoro, aislándonos de él y dificultando la escucha. ¿Qué oímos? ¿Cómo lo analizamos?

Figura 54 – Detalhe do mapa sonoro – Projeto *M2DE SONIDO*



Fonte: http://www.m2sonido.net/mapa/

A preocupação de alguns desses projetos passa pela transformação sofrida no bairro, mas somente alguns manifestam esse questionamento por meio da escrita, pelo menos no que é disponibilizado ao público como leitura. A maior concentração de marcações está localizada nos arredores do *Matadero*.

A partir de 2011, os projetos são apresentados de forma resumida na página de abertura e com links disponíveis para acesso a cada um deles. Muitos continuaram atuando e produzindo desdobramentos, como a criação do banco de sementes e outros abriram espaços amplos na produção cinematográfica com mulheres imigrantes que quisessem protagonizar seu próprio filme, criação de esculturas robóticas, performances, trabalhos com os adolescentes da região, produção de jogos de vídeo game, todos seguindo as linhas de investigação propostas.

Em 2013, foram desenvolvidos alguns projetos que geram um interesse especial aqui. Dentre as quatro linhas de atuação - *La memoria de Matadero y el barrio*; *La ciudad, barrio y comunidad, Permacultura, ecología y arte e La facilitación de aprendizajes en producción cultural* – os dois primeiros merecem um destaque. Projetos como o *Matadero Memória Aural*[181], ligados à primeira linha, foram desenvolvidos aprofundando "a memória do

[181] O Site do projeto está disponível em: http://mma.soundreaders.org/

Matadero em relação ao seu contexto imediato". Trata-se de uma pesquisa sonora desenvolvida com fins de realizar uma "aproximação da história e lembranças do *Matadero Municipal de Madrid* e seu entorno mais imediato no bairro de Arganzuela". Na página principal há um mapa com 14 pontos[182] numerados através dos quais estão disponíveis depoimentos de antigos trabalhadores e moradores da região. O número 3 nomeado "*Pedro, Ramón y Juan: Toda una vida en el matadero*", contém o depoimento de três antigos trabalhadores. Os relatos contam que era quase uma herança familiar o trabalhar no matadouro, já que os filhos dos funcionários tinham preferência para entrar, assim como as esposas. Começaram quando eram crianças "*praticamente de pantalones cortos*" e após um curto tempo de aprendizagem tinham a "função como a de qualquer trabalhador de 30, 40 ou 50 anos". Desde cedo e sem hora para deixar o serviço, Pedro afirma que foi um "*trabajo muy, muy duro*". Juan, órfão de pai e mãe, criado por uma tia, começou a trabalhar com 9 anos de idade e afirma que "foi duro" trabalhar naquele lugar. Juan começou aos 14 como *mondoguero*. O áudio seguinte fala sobre os ofícios de "*matarife, mondogueros e casqueros*", sendo que o primeiro era a função responsável por matar os animais "normalmente com *puntillas*" e depois as vísceras eram retiradas e em seguida a pele. Às vezes a pessoa entrava para trabalhar na *Nave de vacunos* e ficava até se aposentar, conta o áudio. Vários detalhes do esvaziamento e limpeza dos animais são contados nessa faixa. Atividades laborais que lidam diariamente com a morte e com os corpos pesados dos animais abatidos. Na faixa 6, é possível ouvir a voz rouca de um antigo empregado dizendo que deixou metade da sua vida naquele pátio e diz que "isso não era viver, era escravizar-se". Comenta que se alguém tivesse que ir ao médico era melhor que fosse pela manhã ou não fosse trabalhar, porque não era possível sair. Às vezes havia muita matança, "500 vacas por dia" ou 3000 cordeiros. Na faixa 7, Jacinto conta detalhes da distribuição da carne pelos bairros nos períodos do ano, como no natal. A seguinte, nomeada "*La carne y los compañeros*", uma voz masculina conta que no *matadero* não havia roubos, entrava-se para trabalhar e só. O salário era muito pequeno, então os chefes permitiam que eles levassem alguma carne para casa e com isso, ele afirma que ali se vivia muito bem porque tinham o que comer. Conta também que os colegas de trabalho eram "mais que irmãos" e que passava mais tempo com seus companheiros que com sua esposa. "Chegava em casa às 11 e as crianças dormindo. Jantava e se ela estava de bom humor, nos dávamos uns beijos e íamos dormir. O dia seguinte, a trabalhar. Voltava para casa ao meio dia e meus filhos estavam na escola. Chegava à noite e eles estavam dormindo" e

[182] Os 14 depoimentos estão disponíveis em: https://soundcloud.com/soundreaders

termina "por isso digo que este foi um *matadero* de animais e de pessoas". Na faixa 13, há comentários sobre o fechamento da indústria e o antigo funcionário explica que, dependendo da idade eles eram aposentados ou realocados em outras instituições, recebendo os mesmos salários e direitos que tinham no antigo emprego. Ele comenta que o sindicato teve um papel importante nesse processo[183]. O silêncio ao qual me refiro na nota anterior pode ser compreendido ao ouvir a faixa seguinte, a 14 e também por meio das descrições do projeto *Memória Aural*. No depoimento de Pedro, ele diz que pouquíssimas vezes mencionam o *matadero*, a não ser quando alguém os pergunta. Ele diz que não rechaça voltar, mas que "há processos na vida que se cumprem com os anos". Comparando com a passagem pelos locais de estudo, ele diz que quando passa de um para outro "*del colegio al instituto*" a pessoa não se lembra do que deixou para trás: "*lo sacas se lo te preguntan, te recuerdas*", afirma, se não você vai "*arrinconando en tu memoria y cuando tienes necesidades tu lo sacas*", "*lo vás ahí amontonando e cuando lo necesitas vá sancando*", "*esa es la vida del ser humano. Menos mal que tenemos memoria [...] el tiempo te haces olvidar muchas cosas*". Em tais relatos não há um saudosismo de um bom tempo, com exceção da relação com o fato de não passar fome e de serem como irmãos entre si, e todos mostram que não há um desejo em falar e recordar dos tempos antigos, aparentando mesmo um não desejo de retomar esse passado de morte e sofrimento.

Tal silêncio é comentado nos sites do projeto, que montou um "arquivo polifônico com diferentes vozes e testemunhos":

> foi difícil registrar as lembranças, suas lembranças. A vezes titubeiam ou se esquecem, alguns fingem e outros se exaltam. É uma tarefa laboriosa, que compreende um trabalho de campo complexo e uma metodologia que às vezes poderia parecer rígida por seguir um roteiro, mas também uma experiência pessoal muito rica na qual não paramos de escutar [...] Memória oral, mas obviamente aural, sem que isso implique limitar-se a uma experiência exclusivamente auditiva. O território deveria ser escutado mas também visto e percorrido a pé. E é que ao escutar as recordações de nossos entrevistados torna-se impossível ver da mesma maneira os espaços que transitamos. Convertendo o bairro em uma sorte grande de peça *site-specific* onde confluem diferentes épocas de uma só vez[184]

[183] Só ouvi os áudios desse projeto após uma visita ao *Archivo de Villa*, no *Conde Duque*. Ao solicitar informações sobre o *Matadero*, a funcionária demonstrou um interesse e uma atenção diferenciados. Ela me contou que participou ativamente do processo, considerado uma luta difícil e, com a voz embargada, se recusou a comentar sobre os detalhes dessa fase. Entretanto ela comentou que vários deles estavam trabalhando no arquivo, mas com um gesto de negação me dissuadiu da possibilidade de falar com eles. Naquele dia senti que certo silêncio imperava, mas não havia compreendido bem os motivos.

[184] Tradução livre do original: "Sin embargo, ha sido difícil registrar los recuerdos, sus recuerdos. A veces titubean o se olvidan, algunos se fingen y otros se exaltan. Es una tarea laboriosa, que comprende un trabajo de campo complejo y una metodología que a veces podría parecer algo rígida por seguir un guión; pero también una experiencia personal muy rica en la que no paramos de escuchar [...] Memoria oral, pero por supuesto aural, sin que eso implique limitarse a una experiencia exclusivamente auditiva. El territorio había de ser escuchado pero

Esse mapa sonoro, que ressignifica o lugar e favorece a criação de vínculos com a comunidade, foi construído a partir do compartilhamento de biografias, lembranças e histórias formando uma paisagem urbana mostrando que o Matadero assim como "o resto do bairro teve um passado latente, presente, porque respira tanto na memória dos vizinhos como no próprio espaço arquitetônico", como afirma o texto do projeto[185].

Um último e importante projeto foi realizado pela *Asociación Internacional de Estudios de Memoria – Memorias en Red*, um grupo independente, internacional e aberto que se interessa pela memória da Espanha. Nomeado *Memoriadero*[186], o projeto foi encomendado pelo próprio *Matadero Madrid.* A partir da compreensão que a memória é um como "*un proceso contínuo y múltiple en el presente – no un relato único y establecido*", foi realizado um levantamento sobre os diversos documentos e fontes de referência da história do antigo matadouro pelos arquivos da cidade, auxiliando na visibilidade e possibilidade de recuperação desta. Dividido em dois blocos – *modernidad--racionalidad-progreso-otredad--comunidad expandida--muerte--animal--memoria* e *memoria--lugar--memoria--trabajo--vecindad* – o grupo organizou uma pequena mostra com obras e projetos que já falavam sobre a memória do *matadero*, cujo resultado foi a produção de *La Salita*, localizada junto ao *AVAM* e à *Central de Diseño*, logo na entrada da recepção.

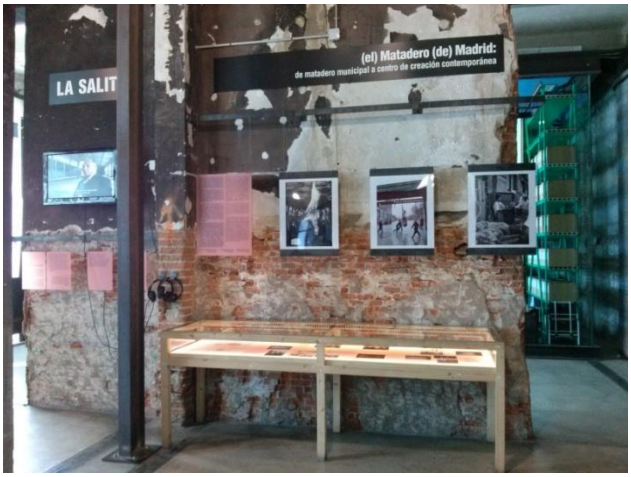
---

también visto y recorrido a pie. Y es que al escuchar los recuerdos de nuestros entrevistados resulta imposible ver de la misma manera los espacios que transitamos. Convirtiendo el barrio en una suerte de enorme pieza *site-specific* donde confluyen diferentes épocas a la vez".

[185] O coletivo apresenta outros áudios em seu site, fruto do projeto *El paseo de Jane*. Em tal projeto, uma vez por ano, a cada aniversário da urbanista Jane Jacobs, é realizado um "passeio" em vários pontos da cidade com o intuito de "ver" a cidade e reconhecer as ruas como espaço de encontros. A luta pela cidade viva e pertencente aos seus habitantes sempre foi a luta dessa urbanista e ativista. Em maio de 2016 foi lançado um livro, resultado desse projeto em Madrid. *Ela paseo de Jane: tejiendo redes a pie de calle*, organizado por Carmona e Useros, mas escrito a várias mãos, é um estimulante texto e mostra uma Madri que não é vista por todos. A resenha do livro, que não tem tradução para o português, pode ser lida em: SANTOS, Marilane A. (resenha) *El paseo de Jane: Teciendo redes a pie de calle.* In: Revista Indisciplinar. Belo Horizonte: EA-UFMG, 2016, n.2, v.2, pp. 223-235. Disponível em: http://www.editora.fluxos.org/LivrosPDFDownload/RevistaIndisciplinar2FinalBaixa.pdf. Os áudios produzidos pelo projeto do livro estão disponíveis em: https://soundcloud.com/soundreaders

[186] Os processos de desenvolvimento do projeto estão disponíveis em: http://memoriasenred.es/memoriadero/ e http://memoriasenred.es/category/blog-memoriadero/

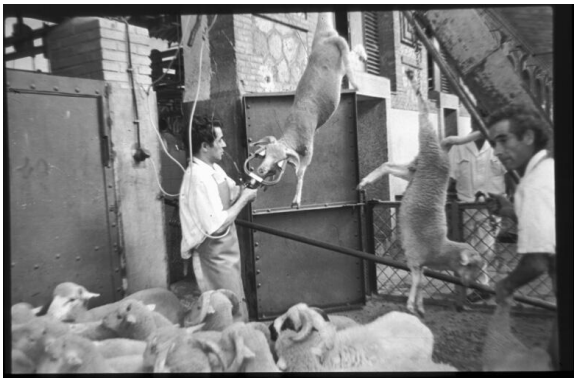
Figuras 55 e 56 – Detalhe da fachada de uma das naves e *La Salita*



Fonte: Fotos da autora. Em ambas as fotos se pode ver o antigo e o novo convivendo como uma forma de valorização das memórias do lugar. A primeira é uma das naves de *deguello* (degolação) e a segunda é o espaço destinado à memória dos trabalhadores.

Este pequeno local, como o próprio nome já diz, é aberto e possui alguns aparatos expositivos como mesas e acrílicos suspensos, através dos quais é possível ver fotos e ouvir os áudios dos antigos trabalhadores. O pequeno espaço reservado à memória daqueles que trabalhavam ali não passa despercebido, pois as imagens são fortes. Sem nenhum glamour, o cotidiano é retratado em sua brutalidade por meio das fotografias. A matança é apresentada através de imagens e dos depoimentos e a antiga função é lembrada pela estrutura não reformada que está à vista. Os detalhes das fotos expostas podem ser vistas a seguir e são imagens de um dos arquivos da cidade. Disponíveis nas mesas-vitrines, elas mostram a dura realidade do *Matadero* nos tempos da matança. Milhares de animais eram mortos, destripados, pendurados, esvaziados e despelados diariamente. Abaixo se pode ver um *matarife*, aquele que mata o bicho, em ação conforme relata um dos antigos empregados.

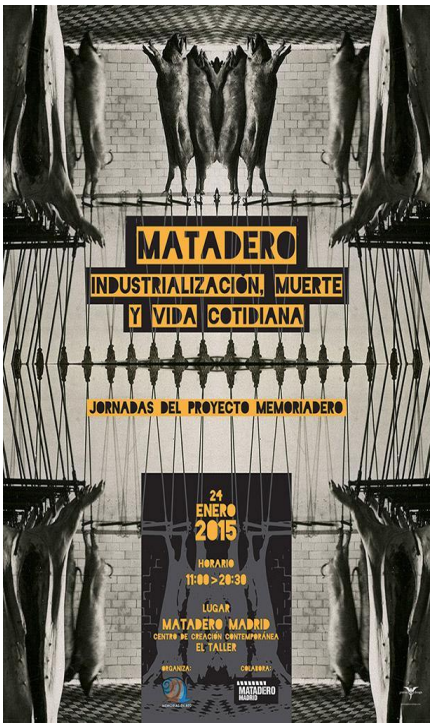
Figuras 57 e 58 – Sacrifício do gado e choque na ovelha

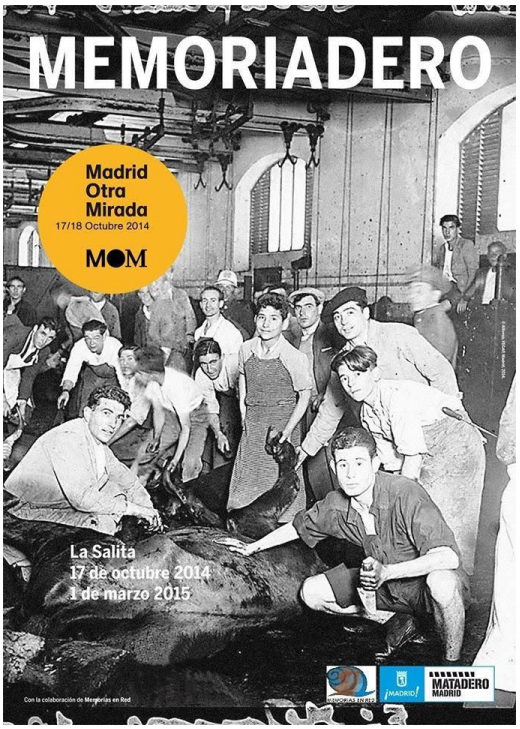


Fonte: *Fondo fotográfico Santos Yubero* do *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*

A exposição está dividida em temas: "a memória da vizinhança e dos obreiros do bairro de Arganzuela, a morte animal pela antiga função do lugar e a memória ausente, o invisível, da violência política, em particular do franquismo". O grupo não se propõe a apresentar uma mostra cronológica, porque seria apenas parcial, já que "não existe uma memória única em um lugar". São expostos diferentes relatos, fragmentos de uma história que possui diversos pontos de vista. Mesclando a história com as obras de arte feitas a partir das memórias e documentos de arquivos, eles se propõem a "gerar reflexões e interrogações" mais do que buscar respostas. Assim, colocam lado a lado, jornais, imagens de casais dançando no mesmo espaço onde era realizada a matança, fotos de crianças fazendo a primeira comunhão dentro do *matadero*, etc. sugerindo a "dialética dos elementos". *Memoriadero* busca uma aproximação crítica em direção à posição do construto de memória. O conjunto da produção – o blog, a exposição, as jornadas e o catálogo de arquivos - "propõe uma cartografia de perguntas, reflexões e pegadas que servem como mapa para aproximar-se da memória desse lugar".

Figuras 59 e 60 – Cartazes do projeto *Memoriadero*





Fonte: http://memoriasenred.es/category/blog-memoriadero/

Alguns debates e obras discutiram a questão da matança e a indústria da carne como esse meio de exploração do capital sobre a morte animal. A tese e a obra produzida pela artista Rafaela Jemene abordam bem essa relação e a invisibilidade que há diante dessa exploração. Segundo Jemene,

> [na] ressignificação [do *Matadero*] na atualidade não se deve esquecer, ou melhor, esconder ou omitir sua função antiga e primordial durante muitos anos, que foi a da privação e do sacrifício animal, e que as mortes foram feitas de maneira mecanizada e em grande escala, ou seja, de maneira industrial e seguramente, o animal já não era mais visto como um ser vivo, mas como um produto; assim sendo, os interesses de desenvolvimento do capital, em detrimento da vida e do bem estar animal, suplantaram o valor dessas vidas (JEMENE, 2016, p.120).

Essa é uma questão importante, mas como o foco desta pesquisa é o trabalhador, mesmo entendendo que sua função na mortandade está incluída, é sobre o silenciamento deste e as relações humanas nesse espaço que se pretende discutir. Em um dos debates realizados pelo projeto, o Coletivo *SoundReaders* foi convidado a falar sobre as entrevistas e gravações feitas no bairro e um dos integrantes comenta o quão "difícil era entrevistar as pessoas que haviam trabalhado no *matadero.* Não eram lembranças que eles gostavam de revisitar. Para

muitos, o bairro não é o *Matadero"*[187]. Um dos vizinhos que participou do debate, militante e membro do coletivo EVA – *Espacio Vecinal de Arganzuela*[188] - afirma que "ainda que os vizinhos gostem de passear por ali em um dia ensolarado ou para visitar os mercadinhos nos fins de semana, em princípio não é o espaço de convivência *vecinal* que buscam".

A partir desses relatos fica mais clara a organização do *Matadero* no espaço urbano. Apesar de realizar um incrível e complexo trabalho de produção, promoção, divulgação e formação da arte, a instituição se constituiu, como afirmam os críticos, de fora para dentro. Os antigos trabalhadores e vizinhos foram ouvidos após muitos anos desde a instalação desse equipamento cultural. Eles não participaram ativamente do processo de constituição e por isso não compartilham desse local como seu. O fato de as antigas funções estarem vinculadas à morte de animais e representarem um cotidiano tão difícil e de exploração, contribui para que este espaço não faça ver em suas paredes, ouvir em suas naves uma memória viva dessa parte da história. Talvez devido a isso, a arquitetura e o arquiteto idealizador tenham desempenhado um papel tão importante e mais visível nesse projeto. Trazer à tona esse mar vermelho de sangue e a exploração capitalista de uma indústria pode não ser tão interessante para a construção de um projeto que pretende estabelecer relações tão fortes com a sociedade.

Assim, a conclusão que se chega no projeto *Memoriadero* é que as "fronteiras do *Matadero* são mais impermeáveis do que pensamos". Na busca de histórias e memórias, o grupo planejou ultrapassar as paredes do edifício, mas reconsideram e afirmam que talvez as memórias estejam justamente nas paredes:

> As paredes que invisibilizaram o que se passava no recinto, as paredes que separavam o bairro do matadouro, essas paredes bonitas que agora nos convidam com seus cartazes de eventos culturais. Paredes de um centro de arte contemporâneo que atrai uma classe intelectual e cultural a um bairro obreiro de Madri. Paredes que se duplicam nas paredes dos arquivos que de novo encerram essa história dos habitantes de Madri. Talvez a memória do *Matadero* não exista porque ninguém quer ou pode contá-la. [189]

[187] O artigo produzido pelo coletivo no qual eles fazem o relato completo do projeto está disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/IP2014-495-507.pdf

[188] Relatos de Ángel Lomas sobre o coletivo estão disponíveis em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/07_Memoriadero_EVA.pdf

[189] Tradução livre do original: "Las paredes que han invisibilizado lo que pasaba en el recinto, las paredes que separaban el barrio del matadero, esas paredes bonitas que ahora nos invitan con sus carteles de eventos culturales. Paredes de un centro de arte contemporáneo que atrae a una clase intelectual y cultural a un barrio obrero de Madrid. Paredes que se duplican en las paredes de los archivos que de nuevo encierran esa historia de los habitantes de Madrid. Tal vez la memoria del Matadero no existe porque nadie la quiere o la puede contar".

Mesmo com tanta produção e tentativas de vinculação ao território através do social, o projeto não deixa de ser questionado e, em um texto que é ainda desdobramento do *Memoriadero*, ainda há perguntas como: "Terá o projeto do Matadero alguma relação com as expectativas que o bairro teve sobre esse espaço?" ou "Haverá funcionado de maneira oposta ou como agente gentrificador?" ou "em que lugar estamos posicionados nessa circunstância?" e também "até que ponto, e apesar de tudo, as práticas e iniciativas implementadas não tem duplos efeitos indesejados?". A estrutura do *Matadero Madrid* enquanto "instituição que pensa" absorve esses questionamentos, dúvidas e críticas, mas apesar de consolidado e em pleno funcionamento, não deixa de suscitar questões e debates na sociedade. Os estudos a respeito dessas questões e perguntas levantadas são bastante amplos:

> iria desde ver se o *Matadero* atua como agente gentrificador em um processo de gentrificação de *Arganzuela* ou se é um ponto dentro de um projeto urbano de Madri como Cidade Marca para o turismo/consumo, incluído um consumo cultural elitizado não popular. Ou seja, gentrificação ou mudanças culturais ligados a novos imaginários de consumo de Madri... ou as duas coisas? Em qualquer caso, é significativo que o bairro não participa na gestão do espaço que funciona como instituição privada evidenciando que seus serviços são a escala de cidade e não de bairro.[190]

Na sequência, a texto afirma que seria necessário um estudo mais profundo sobre o processo de gentrificação, levando em consideração a realidade do bairro (se existia de fato um processo de pauperização) e se as políticas públicas estão promovendo um setor privado com fins de valorizar o bairro aumentando o valor do solo, além de avaliar o deslocamento da população de origem. E por fim, o texto afirma que mesmo que essas conclusões sejam superficiais é necessário um aprofundamento no estudo, pois não é somente o *Matadero Madrid*, mas é o "*Matadero* dentro do modelo urbano de *Madrid* com *Madrid Río* como protagonista".

[190] Tradução livre do original: El estudio que surge de aquí es bastante amplio e iría desde ver si Matadero actúa como agente gentrificador en un proceso de gentrificación de Arganzuela o es más bien un punto dentro de un proyecto urbano de Madrid como Ciudad Marca para el turismo/consumo, incluido un consumo cultural elitizado no popular. Es decir, gentrificación o cambios culturales ligados a nuevos imaginarios de consumo de Madrid… ¿o las dos cosas…? En cualquier caso, es significativo que el barrio no participe en la gestión del espacio que funciona como institución privada evidenciando que sus servicios son a escala de ciudad y no de barrio

4.2 *La Tabacalera*

A história de *La Tabacalera* começa nos idos do século XVIII, construída pelo arquiteto espanhol Manuel de la Ballina López de Castro entre os anos de 1781 e 1792, fazendo parte do projeto de reorganização urbana da época que transferiu todas as fábricas reais para a região sudeste da cidade. O arquiteto Amós Salvador realizou obras de adequação na planta superior, adaptando-a aos moldes modernos da indústria. Durante algum tempo serviu como fábrica destinada à produção de água ardente, *rosolí* e *naypes*[191], no período do *estanco*, ou seja, quando estes produtos tinham a venda livre proibida pelo monopólio estatal. É o único exemplar sobrevivente da arquitetura industrial neoclássica da Madri de Carlos III, como afirma a placa em sua fachada[192]. Após esta fase inicial o Estado decidiu desfazer-se desta indústria transferindo a elaboração dos produtos para algumas pessoas – a água ardente para a condessa de Chinchón e a fabricação de *naypes* para o belga Heraclio Fournier.

Em 1808 Napoleão e seu exército invadem a cidade de Madri e passam a usar as instalações como quartel. Na vizinhança da fábrica existiam várias oficinas clandestinas de produção de cigarros, a maioria delas comandada por mulheres. A falta de abastecimento para os soldados e a existência dessas oficinas favoreceu a ocupação das fábricas por essas mulheres chamadas de "*las cigarreras*" e a partir do dia 1 de abril de 1809, por ordem do próprio José Bonaparte, o espaço se converteu oficialmente em fábrica de tabacos e rapé com aproximadamente 800 trabalhadoras, número que chegou a 6.300 em 1890 em uma cidade que até então possuía somente 300 mil habitantes.

Em 1887, a fábrica foi declarada como propriedade da *Compañía Arrendataria de Tabacos - CAT* que realizou diversas reformas, saneamentos e mecanização das instalações e

---

[191] Um tipo de bebida alcoólica - um licor - feito com água ardente, canela, açúcar e outros ingredientes aromáticos como anis, limão, cravo, típico da cidade de Cuenca, Espanha. Mais informações em: http://dle.rae.es/?id=WjTRuuE e http://gourmetymerlin.blogspot.com.es/2011/02/ese-misterioso-licor-llamado-risolio.html e baralhos de cartas, papel selado, respectivamente.

[192] "É um edifício característico da arquitetura civil de fins do século XVIII, com estrutura feita de muros de carga de tijolos, aliviado por grandes arcos, com planta retangular de grande proporções e situada em torno de três pátios: um central descoberto e ajardinado e dois laterais, menores e cobertos que lhe dão maior ventilação e luminosidade. Conta com "semiporão", térreo, duas plantas, grandes portas que se abrem para a fachada principal , de frente à *Calle Embajadores*. Conta com uns 26 mil metros quadrados construídos em seu volume principal, que somam um total de uns 30 mil metros quadrados se somamos os edifícios anexos. Suas fachadas, de grande sensibilidade, só são quebradas na fachada principal da *Calle Embajadores*, onde aparecem três portas em uma disposição simétrica, marcadas com pilastras da ordem dórica, ressaltando a principal com um balcão e uma janela com balcão". Fontes: http://www.rutaspangea.com/el-edificio-de-tabacalera/ e http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=4555&num_id=52&num_total=62 (tradução livre).

em 1902, tornou-se a *Compañia Anónima Tabacalera* e foi chamada posteriormente de *La Tabacalera*[193]. As reformas foram feitas visando principalmente sanar a falta de higiene das instalações, melhorar as condições insalubres dos empregados, evitar os repetidos incêndios que aconteciam devido às folhas de tabaco e também a necessidade de modernização do maquinário para agilizar alguns processos. Finalmente, em 1908, a fábrica passou por reformas em sua estrutura fabril para harmonizá-la com as demais do entorno, dando uma maior unidade ao conjunto devido às transformações urbanas pelas quais a região havia passado. (ILBÁÑES, 2014, p. 167).

Figuras 61 e 62 - Edifício de *La Tabacalera*

Fontes: http://latabacalera.net/ e foto da autora feita em março/2016, respectivamente. Edifício de *La Tabacalera*, fachada da *Calle Embajadores* "ontem e hoje"

A fábrica permaneceu em pleno funcionamento até que em 1945, sua produção começou a diminuir encerrando suas atividades definitivamente, ficando sob a administração do *Ministerio de Cultura*. Carlos Osorio, autor do livro *El Madrid Olvidado*, comenta que para ele "do tabaco o melhor é o cheiro. E que bem cheirava a *glorieta de Embajadores*" e de forma saudosista confirma o encerramento das atividades no ano 2000, tendo o vento levado o aroma.

Os estudos específicos sobre o fumo e sua importância econômica no país cresceram nos últimos anos e isso se deve ao seu valor econômico e as disputas globais nessa produção e distribuição, dos processos de privatização que as indústrias vêm passando, além do fato de o

[193] Diversos documentos referentes às solicitações de ampliação e as devidas autorizações podem ser encontradas no *Archivo de Villa de Madrid*, situado no edifício Conde Duque. Tais documentos foram disponibilizados em *pendrive* pelos funcionários e requerem autorização para publicação. Podem ser consultados no *site* do referido órgão.

cigarro ter perdido grande importância, tendo em vista as constatações dos impactos negativos sobre a saúde humana. A disputa econômica nesse campo é intensa e por isso, muitas publicações surgiram desde então. A parte que cabe aos estudos sociológicos leva em conta a grande importância do papel feminino neste setor[194]. As trabalhadoras e a luta feminina são partes fundamentais na história da luta obreira na Espanha.

4.2.1 *Las Cigarreras*

Ao lado do grande interesse pelos estudos referentes às indústrias *madrileñas* despertou-se também uma crescente pesquisa a respeito dos seus funcionários – os operários, em especial sobre as *cigarreras* – as antigas trabalhadoras das *tabacaleras*. No período áureo das fábricas de tabaco, a Espanha tinha em seu território uma gama de indústrias distribuídas de norte a sul por diversas cidades como *Madrid, Cadiz, La Coruña, Alicante, Áragon, Valencia, Santander, Gijón, Bilbao, San Sebastián, Logroño, Alcoy e Olviedo,* sendo a primeira delas inaugurada no século XVII, em *Sevilla*.

A maior parte dos empregados era composta por mulheres, que de certa maneira "não sofreram com a mesma intensidade que as classes trabalhadoras, em geral, o castigo do esquecimento e a ausência histórica", como afirma Paloma Candela Soto (1997, p. 15), socióloga autora do livro *Cigarreras Madrileñas: trabajo y vida (1888 – 1927).* Segundo Soto, as cigarreiras encarnaram uma pitoresca personagem da cultura espanhola conhecida como *las chulaponas* (ou *chulapas*) ou *las manolas*. Elas simbolizaram as "mulheres de espírito rebelde, fêmeas de armas em punho, independentes e apaixonadas", constituindo mitos e lendas que tiveram grande contribuição da literatura *costumbrista* (de costumes ou de gênero). Alimentou-se durante muito tempo uma visão romantizada e idealizada sobre essa figura muito distante da realidade que viviam. "O peso ideológico do mito da cigarreira favoreceu, entre outras coisas, a desvalorização social do trabalho dessas mulheres, ocultando atrás de si, uma experiência laboral emblemática", afirma Soto. No texto intitulado *Rincones de Madrid. La fábrica de Tabacos*, de Antonio Velasco Zazo, publicado na Revista Ilustrada *Blanco y Negro*, lê-se:

[194] Importante texto de referência nesse assunto é encontrado em: GÁLVEZ-MUÑOZ, Lina. *Compañía Arrendataria de Tabacos, 1887-1945. Cambio tecnológico y empleo femenino*, Madrid: LID Editorial Empresarial, 2000, 403 pp.

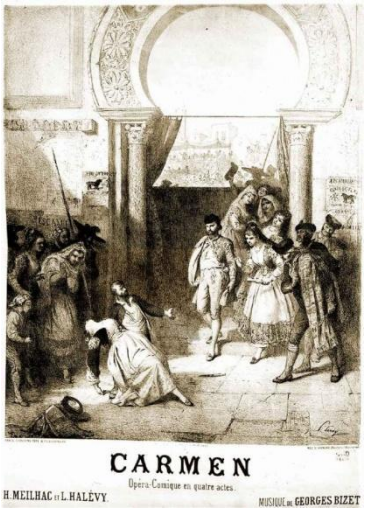
> A fábrica [...] tem fama desde muito tempo, de possuir as mulheres mais bonitas daqueles bairros *castizos*[195] e *chulapos*. E é por isso o campo principal das fêmeas mais renomadas [...] As cigarreiras, "doutoras do bem dizer", segundo o jargão *madrileño* [...]. A frente de cada grupo há uma mestra tão respeitada como paparicada, a quem se reverencia, se escuta com admiração, se penteia, se enfeita e se presenteia continuamente. [...] A fábrica tem algo de lendário naquela parte de Madri pitoresca e pobre (ZAZO, 1917)[196].

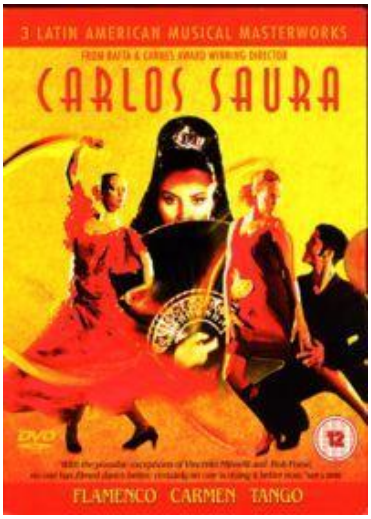
Uma contribuição forte a essa mitificação da trabalhadora advém, além das canções e poesias populares do período, muitas delas publicadas em jornais e de obras como *Carmen* de Prosper Merimée. Este é um romance (uma *novela*) escrito em 1845 e conta a história de um cabo do exército que se apaixona por uma cigana, trabalhadora da fábrica de tabacos de Sevilha, mulher forte, que não se submete a ninguém e que usa seu charme e talento na dança para seduzir e se envolver em diversas aventuras amorosas. Associando a imagem da *manola* e da cigana sensual, a *novela* é seguida por diversas produções que vão aprofundando o personagem de uma mulher fatal e sedutora. A segunda produção é a ópera *Carmen,* de Bizet, estreada em 1875, em Paris. Depois dela, várias produções cinematográficas e teatrais foram apresentadas descolando-se cada vez mais da imagem descrita no livro.

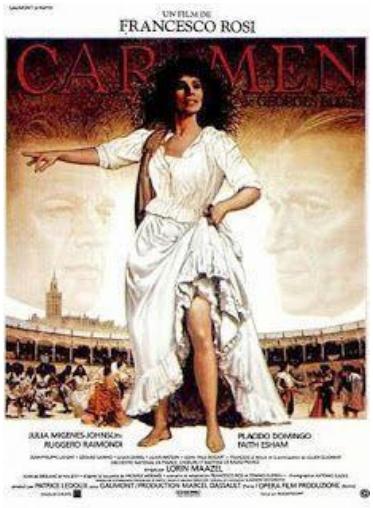
[195] A palavra *castizo* se refere à pessoa que tem traços característicos de um lugar e é especialmente usado para aqueles nascidos em Madri. É usada para se referir às tradições e aos costumes dos *chulapos*, tipos populares dos bairros *castizos*, tradicionais.

[196] No original: La fábrica [...] tiene fama, desde muy antiguo, de poseer las mujeres más bonitas de aquellos Barrios castizos y chulapos. Y es por eso el campo principal de las hembras más renonbradas [...]. Las cigarreras, "doctoras del buen decir" en la jerga madrileña [...]. Al frente de cada grupo hay una maestra tan respectada como agasajada, a quien se reverencia, se escucha con adminiración, se peina, se acicala y se regala de continuo. [...] La fábrica tiene algo legendário en aquella parte del Madrid pitoresco y pobre.

Figuras 63, 64 e 65 – Cartazes da Ópera Carmen de Bizet, dos filmes Carmen de Carlos Saura e Francesco Rosi







Fontes: https://www.codalario.com/carmen-georges-bizet-yolanda-quincoces-opera-sinopsis-analisis/opera/opera-carmen--de-georges-bizet--la-opera-mas-popular_3049_54_7821_0_1_in.html , http://www.karazwlaimoon.com/carlos-saura--carmen--1983-.html e https://uk.pinterest.com/pin/585960601487238978/

Outra contribuição para esse imaginário sobre as cigarreiras foi dada através da pintura de Gonzalo Bilbao, artista conhecido como o "*pintor de las cigarreras*", que tem sua obra dividida em alguns momentos como o regionalismo, o realismo social (laboral) e com influências do impressionismo já no final. O livro, de autoria de Gerardo Pérez Calero, apresenta o trabalho do artista e foi editado pelo *Tabapress Editorial*, tendo a apresentação escrita pelo diretor da *Tabacalera S.A.* Tal texto de abertura afirma que o livro de Bilbao não apresenta a *cigarrera* de maneira romantizada, como nas óperas e filmes e que o pintor não se deixou seduzir pelo colorido e agito do grupo de cigarreiras na saída do trabalho, mas se ateve ao labor, aos seus rostos e costumes, com uma obra artística, mas cheia de vida e realismo, o que não é tão verdadeiro assim. O pintor estava atento ao movimento de seu tempo e era ligado à cultura da sua região de nascença, mas imprimiu em suas telas todo um colorido, um movimento de linhas e sombras típico da pintura da época, mesmo sendo uma obra que faz parte do realismo social e se atendo ao cotidiano da fábrica.

Pintor *toledano*, apaixonado por Velazquez e pelos tipos populares, Bilbao retratou o labor das mulheres da fábrica sevilhana e, mesmo assumindo esse caráter realista ligado ao tema, não deixou de apreender esse cotidiano de maneira a contribuir com certa idealização da personagem. Calero afirma que a pintura realista de fundo social, pelas aproximações com as

teorias positivistas, é “algo triste, mas redentora em seu conteúdo e mensagem”. Na produção de Bilbao, a primeira fase tem um tom “melodramático”, possui uma “lição moral e didática” e cujos temas costumam ser as mulheres e crianças. A segunda fase tem uma verdadeira intenção social ao retratar o tema do trabalho,, surgindo em suas telas personagens do cotidiano do campo, da rua e das fábricas. Calero ressalta a intenção paisagística do pintor ao tratar desses temas. É o que se pode ver nas imagens a seguir.

Figura 66 e 67 – Detalhes das telas de Bilbao

Fonte: Foto escaneada do livro *Gonzalo Bilbao: el pintor de las cigarreras*. (Telas: *Las cigarreras saliendo de la fábrica de tabacos de Sevilla/*1915 e *Las cigarreras en el interior de la fábrica de tabacos de Sevilla*. A primeira tela é de inspiração *costumbrista* e a segunda aborda o tema a partir do realismo social, neste caso realismo laboral).

A primeira tela é anterior àquela que mostra a cena no interior da fábrica e faz parte da fase regionalista do artista, na qual ele tenta expressar toda a cultura andaluz. O tipo *manola* está associado ao da *cigarrera sevillana* e ao lado da imagem da pintura das mulheres na saída da fábrica, Calero diz que o trabalho do pintor é a:

> Representação da graça e sensualidade femininas. É o tema da mulher de corpo gentil, andar desenvolto, garbosos movimentos que produzem seus largos e amplos vestidos, seus vistosos mantos brancos e negros e as flores em sua cabeça, muito lúcida por aspirar sem cessar pó de tabaco, o que dá ao próprio tempo, seu proverbial espírito rebelde e combativo (CALERO, 1989, p. 86-7)[197].

[197] Tradução livre do original: representación de la gracia y sensualidad femininas. Es el tema de la mujer de cuerpo gentil, andares desenvueltos, garbosos ademanes que le producen sus largos y amplios vestidos, sus

Nessa fase regionalista, a imagem da *cigarrera* está muito vinculada ao da *manola*, sendo as mulheres representadas em seu charme e brilho. Já na segunda pintura, pertencente ao realismo social há, ao lado da imagem, os dizeres do próprio artista em 1915: "que toda minha obra como artista seja sentida e emocionada no culto aos seus afãs e trabalhos – da obreira sevilhana – tão dignos de glorificação e que constituem a grandeza dos povos" (BILBAO *apud* CALERO, 1989, p. 76). As mulheres retratadas, ainda com forte associação com a *manola*, são enaltecidas através do trabalho e as precárias condições desse emprego aparecem entre luz e sombra, nas belas e coloridas pinceladas do artista. Ora, a valorização do trabalho da cigarreira através do pincel do artista em obras tão bem executadas não elimina da história a pesada rotina, a qual elas são submetidas e não mostra a outra face – a da luta - desse trabalho, mas é compreensível pelo contexto em que foram feitas. A dura realidade dessas mulheres é mostrada na cena da *cigarrera* amamentando seu filho com olhar doce e com a solidariedade das companheiras, apesar de mostrar a perversidade da situação de ter que amamentar os filhos em um ambiente tão insalubre, não deixou de contribuir para o imaginário da *cigarrera-manola*, tipo ideal do "*casticismo madrileño*". Por trás dessa idealização feminina feita através dessa imagem da *chulapa* ou da cigana sensual construída ao longo de tantos anos, estão as mulheres trabalhadoras, àquelas que, levando uma vida pobre e em condições precárias, contribuíram não só para as atividades industriais, ou seja, para a economia da época, mas que tiveram papel fundamental nas conquistas laborais, sendo responsáveis pelo sustento de diversas famílias. Esta faceta da *cigarrera* não é mostrada nos estereótipos criados, mas é um papel que vem sendo estudado e já é reconhecido pela sociedade.

Dentro das fábricas elas eram destinadas para algumas funções mais "delicadas" como a elaboração manual dos cigarros e o destripar das folhas de tabaco. Os homens eram designados a picar o tabaco e realizar a assistência às máquinas, quando estas começaram a funcionar na fábrica. Como também relata a revista, Soto conta que um dos momentos que evidenciam essa dupla jornada das mulheres, acontecia na hora do almoço, "pouco antes das doze", quanto o apito da fábrica tocava para alertar o fim da jornada matinal:

> O bairro era testemunho da saída massiva das obreiras que, apressadas, se dispunham a fazer a compra, pegar os filhos que a esperavam famintos na entrada ou na rua, arrumavam a casa e preparavam a comida, tarefas cotidianas que realizavam em apenas duas horas, antes de voltar a incorporar-se ao trabalho. [...] A invasão e o agito

---

vistoso mantone blancos y negros y las flores en su cabeza, muy despejada por aspirar sin cesar polvo de tabaco, lo que le da, al propio tiempo, su proverbial espíritu rebelde y combativo.

> eram diários que provocava a saída das cigarreiras na *Calle Embajadores* e suas travessias imediatas eram um fiel reflexo de sua presença e protagonismo local e da enorme influência da fábrica no ritmo de vida do bairro[198] (SOTO, 1997, P. 116).

Devido a essa vida corrida e intensa de trabalho pesado, as mulheres criaram entre si uma rede de apoio e solidariedade, ajudando-se mutuamente, o que contribuiu para as reivindicações em grupo, conquistando melhorias nas condições de trabalho. Nos capítulos V e VI do livro de Paloma Soto, ela discorre sobre a experiência de vida dentro e fora da fábrica e como isso constitui de forma fundamental a identidade coletiva da vida das cigarreiras. Elas começavam a trabalhar na fábrica desde muito cedo, a partir de 11 anos de idade, o que caracteriza trabalho infantil e, assim, as mais idosas acumulavam muita experiência. A entrada na fábrica também era facilitada pelo parentesco e em 1920, com o aumento das vagas para o trabalho, foi registrado um grande número de irmãs e filhas, o que favoreceu o sentimento de afeto e solidariedade entre elas. O ensino no labor com o tabaco era feito tanto em casa como na fábrica. À medida que o analfabetismo feminino foi diminuindo em Madri durante as primeiras décadas do século XX, registrou-se também o aumento do número de mulheres que sabiam ler e escrever, sendo esta maioria a de menos idade dentro da fábrica. A partir dos anos de 1920, ser alfabetizada tornou-se uma exigência para o ingresso na *tabacalera* e uma reivindicação dos sindicatos. Paloma Soto traz em seu texto diversos depoimentos das antigas trabalhadoras nos quais estão relatadas as condições de vida naquele período sobre a organização familiar. Uma das entrevistadas conta: "Eu era a caçula de 14 filhos que teve minha mãe, creio que a metade eram (sic) mulheres ainda que eu não me lembre de todas porque então muitas crianças morriam muito pequenas"[199] (SOTO, 1997, p.158). Na revista *Blanco y Negro* um pouco dessa dura realidade de pobreza e precariedade também é retratada:

> Não menos digna de se observar é a outra hora de folga concedida às cigarreiras mães, que saem correndo para dar de mamar a seus pequeninos, deixados em casa ao cuidado de alguma vizinha caridosa ou de algum irmão de pouca idade. E há que ver a

[198] Tradução livre do original: el barrio era testigo de la salida masiva de las obreras que apresuradas se disponían a hacer la compra, recoger a los hijos que esperaban hambrientos en la entrada o en la calle, arreglar la casa y preparar la comida, tareas cotidianas que realizaban en apenas dos horas, antes de volver a incorporarse al trabajo (…) la invasión y el ajetreo diários que provocaba la salida de las cigarreras en la Calle Embajadores y sus travesías inmediatas eran un fiel reflejo de su presencia y protagonismo local y de la enorme influencia de la fábrica en el ritmo de vida del barrio.

[199] Este depoimento foi dado por Antonia del Río, nascida em 1900 na *Calle Toledo*.

> estas desgraçadas mulheres como "voam", mais que correm, quando o filho está enfermo. E se demoram a voltar à sua faina, já é sabido: é que morreu o anjinho. Então se estabelece uma corrente de compaixão entre todas as operárias da Fábrica, quem, domando a fera que em dias de "*galerna*"[200] promoveu motins e distúrbios, se apiedam da desgraça e costeiam o enterro e as coroas (ZAZO, 1917)[201].

A estrutura das casas, segundo a autora, situa significativamente o lugar ocupado por essas mulheres nas relações sociais. As *corralas*[202] não eram comumente ocupadas somente pelo núcleo familiar e abrigavam outros membros da família ou não, estes sendo acolhidos como hóspedes em uma atitude de caridade. A vida comum não era então compartilhada somente no lar, mas nesses espaços de convivência, nos pátios e se estendiam pelo bairro. Segundo Soto, o surgimento de espaços de *ocio* compartilhado pelas mulheres como a fonte da *Calle Toledo*, o mercado, a lavanderia, os *merenderos* e, inclusive a própria rua, mostra como a presença feminina contribuiu para a organização espacial do bairro.

> Junto à caridade pública [...] uma densa trama de solidariedade e cooperação de vizinhos, especialmente entre as mulheres, cumpriu uma função de destaque na vida dessas trabalhadoras. O sentimento de solidariedade característico das cigarreiras se manifestou, por exemplo na organização de serviços assistenciais e de cooperação diante das frequentes tragédias que golpeavam as classes trabalhadoras *madrileñas* (SOTO, 1997, p. 164).[203]

A irmandade de gênero, a situação de pobreza, a solidariedade com os outros, estimulou o sentimento de comunidade dentro e fora da fábrica. A situação das trabalhadoras, diante da necessidade de manter a casa, trabalhar e criar seus filhos fez que com elas reivindicassem à direção da fábrica a criação de um local para amamentação de seus filhos,

---

[200] Vento forte e frio do noroeste que sopra na costa setentrional da Espanha.

[201] No original: No menos digna de observarse es la otra hora de asueto concedida a las cigarreras madres, que salen corriendo a dar de mamar a sus pequeñuelos, dejados en casa a los cuidados de alguna vecina caritativa o de alguno hermano de poca edad. Y hay que ver a estas desdichadas mujeres como "vuelan", más que corren, cuando el hijo está enfermo. Y se tardan a volver a su faina, ya lo sabes: es que ha muerto el anjelito. Entonces se establece una corriente de compasión entre todas las operarias de la Fábrica, quienes, domando a la fiera que en dias de "galerna" promovió motines y disturbios, se apiedan de la desgracia y costean el enterro y las coronas.

[202] Moradias comuns com pátio central onde confluíam amplos corredores os quais possuíam as portas das residências. Um tipo de cortiço que ainda é possível de ser visto na região de *Lavapiés*, apesar de algumas já terem sua estrutura alterada. As mais antigas estão nas *calles del Oso, Tribullete, Salitre* e *San Cosme y San Daminán*.

[203] Tradução livre do original: Junto a la caridad pública [...] un denso entramado de solidariedad y cooperación vecinal, especialmente entre las mujeres, cumplió una función destacada en la vida de estas trabajadoras. El sentimiento de solidariedad característico de las cigarreras se manifesto, por ejemplo en la organización de servicios asisntenciales y de cooperación ante las frecuentes tragédias que azotaron a la clases trabajadoras madrileñas.

mas a sala para lactantes foi somente construída na década de 1920 e, por isso, elas davam o leite aos seus filhos no pátio da fábrica, como mostra a pintura. Também lutaram para a construção de uma escola para seus filhos e, assim, o Colegio de San Ildefonso, instalou-se na parte de trás do edifício. Todas essas características da vida dura que levavam, acabaram gerando muito cedo uma consciência política e levou essas mulheres a estabelecerem um posicionamento que desencadeou uma série de protestos e reivindicações coletivas, até a criação de associações e sindicatos, contribuindo para a luta pelos direitos trabalhistas.

Dentre outros, o famoso episódio do "motim" de 1830 é destaque nas histórias encontradas sobre as *cigarreras*. O artigo de Claude Morange - *De "manola" a obrera: (la revuelta de las cigarreras de Madrid en 1830. Notas sobre un conflicto de trabajo* – discute bem esse momento. Diferentemente de abordar, como tantos, os aspectos tradicionais, os "*españolismos*", relacionados às cigarreiras, ou seja, as características de mulher pobre, mas honrada, bela, independente e franca, a típica "*manola*", o autor elege abordar o aspecto da "*obrera*". Ao se referir ao texto de Flores, escrito em 1843, ele afirma que, diante das descrições do autor, não seria possível imaginar que uns anos antes, aquelas mulheres de "olhos negros", "lábios vermelhos", cheias de "graça, nobreza" estariam amotinadas, lutando por melhores condições de trabalho, "fazendo tremer as autoridades". Morange transcreve uma carta, com precioso relato, enviada à Paris:

> Há quatro dias que temos pessoas dos bairros amotinados: as cigarreiras empregadas nesta fábrica se amontoaram quinta passada pelo motivo de quererem obrigá-las a trabalhar com tabacos podres exigindo delas a mesma perfeição e o mesmo número de cigarros que tiravam por libra de folha boa e tabaco bem acondicionado. A coisa começou por golpear o Diretor da Fábrica, e ferir alguns soldados da Guarda daquele estabelecimento que acudiram para proteger o referido Diretor. O governo para remediar tais desmandos enviou reforços à fábrica, mas como as cigarreiras ali empregadas, passam de três mil, e estas se pode dizer são influentes em nossos bairros baixos, resultou que a tropa não pode evitar que essas mulheres formassem grupos "gritadores", e se juntassem a estes em cortejos, seus irmãos e parentes, dando já a seus gritos e ameaças um ar de mais importância. As vozes de "morra o ministro ladrão (para Ballesteros) o Diretor e demais traidores do governo, obrigaram a tomar medidas de precaução, tanto na Guarda do Palácio, como nos quartéis; destinando muitos oficiais soltos para que patrulhassem, cuidando de não permitir a reunião dos soldados com essas mulheres: assim acabou o dia de ontem. Hoje não saí de casa, e não sei como anda este assunto, mas os ministros estão com muito cuidado, como estamos todos os que conhecemos a tenacidade e pouca apreensão com as pessoas desses bairros costumam levar a cabo suas empresas. Eu me esquecia de te dizer que a coisa tomou um aspecto tão sério no segundo dia, como era natural, que o Ministro de Guerra montou a cavalo e se apresentou no campo de batalha seguido, como era natural, dos soldados de cavalaria da Guarda Real e de caçadores provinciais da mesma; cujos corpos desde aquele dia têm fortes destacamentos nos campos de Lavapiés e forte da Fábrica de Cigarros (REGATO *apud* MORANGE, 1980, p. 308).

O tom de preocupação da carta mostra o quão impactante e temido foi o movimento promovido pelas mulheres da fábrica de tabacos. Segundo Morange, tal movimento não pode ser classificado como greve[204], já que este é precedente às organizações sindicais e, por isso são usados nomes como motim e revolta.

Figura 68 - *El Motín de las cigarreras*

Fonte: *Revista Blanco y Negro – Archivo de Villa/Conde Duque*

O que fica claro é que nessa pré-história do movimento trabalhista da Espanha, duas causas eram primordiais: "causas imediatas (condições de trabalho e remuneração) e causas mais gerais (deterioração do poder aquisitivo das massas populares)" (MORANGE, 1980, p. 316). As primeiras devem-se às baixas nos salários, o endividamento das operárias devido ao custeio dos materiais e limpeza dos ateliês que eram bancados por elas, além de serem

[204] Está publicada na revista *Blanco y Negro* uma poesia de Tomás Luceño intitulada *La primera huelga* (a primeira greve). Fazendo uma analogia ao corpo, ele se refere aos braços e pernas, organizados num pequeno "mitin" (motim), como os trabalhadores e ao estômago, como àqueles que são alimentados sem descanso pelos primeiros através do trabalho. Na "greve" os braços e pernas deixam de trabalhar, mas no prazo de duas semanas começam a sentir a fraqueza da falta de nutrientes que o "estômago" mandava a eles. Depois de uma breve ameaça do estômago dizendo que sem a força do trabalho ele vai morrer, mas que junto dele as pernas e braços também, ele diz que se for mantido "repleto", dará em troca "saúde, robustez, dignidade, paz e dinheiro". Ao final ele escreve: "ya lo sabeis, huelguistas engañados. Aplicaos el cuento. Los ricos sin vosotros, no son nada. Vosotros sin los ricos, mucho menos". Uma forma poética de dissuadir a classe trabalhadora da luta por seus direitos.

responsáveis pela comida do meio dia e obrigadas a trabalhar com material de qualidade ruim. A segunda causa se deve ao contexto do país que estava passando com uma crise econômica que gerava desemprego: o aumento do número de fábricas pelo país e do preço do tabaco contribuíam para o contrabando, agravando a situação. Segundo Morange, os jornais da época devido à falta de liberdade de imprensa e ao apoio deliberado ao poder, somente comentavam sobre o enaltecimento, as glórias e a alegria popular por causa do quarto casamento do Rei Fernando VII, mas era possível ler notícias sobre a situação real da sociedade como, por exemplo, na *Gaceta de Bayona*:

> Até agora todas as notícias que recebíamos assim da capital como das províncias, eram sumamente satisfatórias, pois no geral só se ocupavam de regozijos e alegrias sinceras pelo feliz enlace de nossos reis; mas agora todas as que chegam a nossos ouvidos são tristes e desastrosas, ocasionadas pela crueldade da estação. [...] Das províncias só nos informam das inundações, gelos nas sementeiras, escassez de combustível e falta de trabalho para muitos pobres (MORANGE, 1980, p. 318)[205].

Segundo a análise de Morange a revolta das cigarreiras deve-se a todo esse contexto comentado, para além das causas imediatas. Assim, ele conclui que o motim de 1830 é um "conflito de trabalho conjuntural" e reflete uma profunda crise estrutural e do qual é um sintoma, que se produz em uma empresa que mesmo sendo manufatura (herança do antigo regime) se organiza com um grande número de assalariados, no formato capitalista, favorecendo ao longo dos anos a formação da consciência de classe. Segundo Morange, "não é de se estranhar que a imprensa, os arquivos e as memórias dos contemporâneos não nos tenham deixado muitas pegadas desses movimentos sociais" (MORANGE, 1980, p. 321).

O momento da reestruturação da Compañia Arrendatária de Tabacos - CAT em 1887, com a alteração do modelo técnico e organizativo com a consolidação das relações de produção capitalista, também é um importante momento de atuação das cigarreiras. A mecanização da produção e as ações da empresa que se aproveitou para liberar-se da manufatura, diminuindo os postos de trabalho e reduzindo os salários, levou mais uma vez as operárias às ruas. A organização social e a precariedade do contexto contribuíram para que as cigarreras, ao longo do tempo, se organizassem como um movimento *obrero*. No livro de

[205] Tradução livre do original: Hasta ahora todas las noticias que recibíamos así de la capital como de las províncias, eran sumamente satisfactorias, pues que en lo general sólo se ocupaban de regocijos y alegrias sincera por el feliz enlace de nuestros reyes; mas ahora todas las que llegan a nuestro oídos son tristes y desastrosas, ocasionadas por la crudeza de la estación. [...] De las províncias sólo nos refieren inundaciones, yelos de sementeras, escasez de combustible y falta de trabajo para muchos pobres.

Paloma Candela[206], além do texto de Morange, estão relatados os diversos motins realizados pelas trabalhadoras ao longo dos anos, sendo que em 1918 foi realizada a primeira *Asamblea Nacional de las Cigarreras* e, posteriormente, a criação do *Sindicato Nacional y la Federación Tabaquera Española*, em 1920. Soto conclui que este era um trabalho que dava "orgulho" às mulheres, que buscavam sua autonomia, construindo sua identidade e dignidade. Segundo a autora, a experiência de vida das cigarreiras não significou uma convivência harmoniosa e nem implica em uma única "cultura obreira e resistente" (como exemplo se dá a divisão de 1920, citado na nota anterior), mas não resta dúvida sobre a importância dessas mulheres na construção de um cotidiano de luta.

Ao longo dos anos, os estudos sobre o papel do trabalho feminino vêm reformulando a própria definição de trabalho, além de recuperar essa história e através dela, devolver o protagonismo a essas mulheres que tanto contribuíram não só para a economia do país (e do mundo), mas também constituíram novas relações sociais com sua luta. E é esse viés da potência e de luta coletiva que foi recuperado através da criação do projeto do *Centro Social Autogestionado La Tabacalera - CSA – LTBC*.

4.2.2 A nova *La Tabacalera*

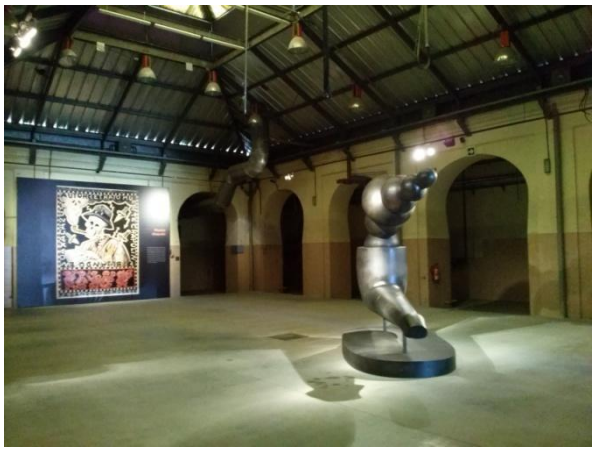
No ano 2000, assim que foram encerradas as atividades e logo após a sua privatização como *La Tabacalera/Altadis*[207], a fábrica de tabacos foi desocupada. Durante 10 anos o edifício ficou abandonado, se deteriorando e nesse tempo tornou-se objeto de disputas entre o *Ministerio de Justicia*, que desejava ocupar as instalações com salas de julgamento e o *Museo*

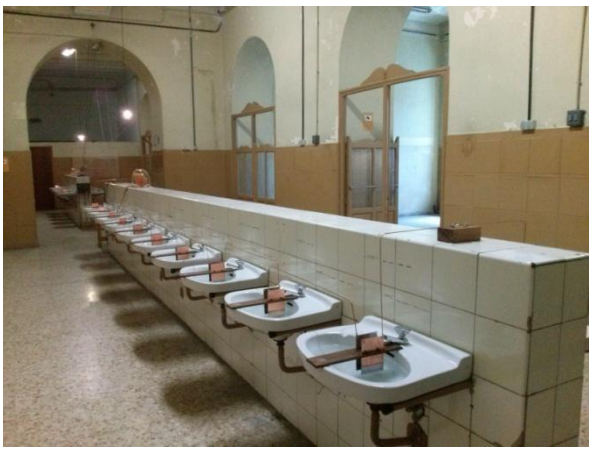
[206] Os motins e greves estão descritos nas páginas 169 a 184, mostrando inclusive o grave conflito de 1920 no qual ficou marcada uma divisão entre as trabalhadoras dificultando o percurso da organização entre elas. Das lutas por melhores salários, até revoltas contra a modernização levando-as a quebrar as máquinas, passando pelo início da associação dividida entre as "associadas" e as "amarillas", ou cigarreiras independentes (um grupo apoiado pela federação que defendia seu direito à associação e o outro apoiado pelos chefes, que com a ajuda da *CAT* fomentaram o surgimento de sindicatos católicos que sustentavam seus interesses), o texto é rico em detalhes e fundamental para a compreensão da força dessas mulheres. Na sequência do texto Soto apresenta a continuação das reivindicações nos anos 1930, com a associação já consolidada, e a luta pela formação educacional das trabalhadoras como forma de ampliar sua participação nos sindicatos, tendo algumas se destacado pela militância feminina contra o fascismo.

[207] O edifício administrativo da nova indústria de tabacos, após a privatização, que se situa à *Calle Alcalá* e o projeto de sua recuperação, com detalhes dos procedimentos arquitetônicos adotados pode ser visto no livro *La sede central de Tabacalera: dos edifícios para la historia de Madrid*, de Helena Iglesia, foi fruto de uma disciplina de projetos e possui trabalhos dos alunos participantes.

del Prado, que planejava ampliar suas dependências. Ele também foi considerado uma sede perfeita para abrigar um *Museo de Artes Decorativas y Reproducciones Artísticas*, além de ser reivindicado pela vizinhança que desejava utilizá-lo como espaço social. Após anos de debates e lutas entre as "*asociaciones vecinales*" e os governos, o edifício foi reabilitado para acolher o futuro *Centro Nacional de las Artes Visuales* e se dividiu em dois: pertence ao *Ministerio de Cultura y Deportes*, hoje responsável pela parte chamada *Centro de Promoción de Arte*, composta de várias salas que abrigam exposições itinerantes, abertas ao público com gratuidade no acesso e também pelo *Centro Social Autogestionado La Tabacalera – CSA La Tabacalera*, sendo este um centro social gerido pela sociedade[208]. A história da arquitetura deste edifício, por mais relevância que tenha, não é de fácil acesso. Nos diversos arquivos e bibliotecas o número de registros é bastante pequeno e não espetacularizado, indicando que esta talvez não seja a parte mais importante da história da fábrica[209].

Figura 69 e 70 – *La principal* e *Estudios* – *Tabacalera Promoción de Arte*





Fonte: fotos da autora - jun/2016. Na primeira foto se vê as obras *La Pipa* e ao fundo *Muerte Chapulín*, da exposição de Fernando Bellver e na foto seguinte *La construción de una ruína*, de Linajeros Moreno

A parte que é conformada pelo *Centro de Promoción de Arte* se divide em cinco espaços dedicados à realização de exposições e oficinas, sendo um externo:

[208] Os termos do convênio estão disponíveis nas páginas 134 à 142 do dossiê, disponível no site do CSA: http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/dossier-csa-la-tabacalera/

[209] No museu do Tabaco em Andorra é possível conseguir obter documentos e fontes primárias, fato conhecido pelas diversas citações do principal livro de referência ao trabalho das cigarreiras de Madrid, escrito por Paloma Candela Soto, entretanto, no site no museu não há acervo disponível e não foi possível visitá-lo pessoalmente.

La Principal: este é um espaço amplo de 1200 m², logo na entrada do edifício pela *Calle Embajadores*. Nele são apresentadas exposições de grande formato e foi aberto ao público em 2010.

La Fragua: é uma sala expositiva, destinada a projetos de artistas emergentes e *site projects*. Iniciou suas atividades em 2012 e antigamente abrigava uma antiga *fragua*[210], função que dá nome ao espaço. Foi aberta ao público em 2013.

Sala Ideas: o espaço começou a funcionar em 2011 com o primeiro ateliê fotográfico. Desde então, a sala foi sendo reabilitada até chegar à forma atual, na qual se desenvolve um programa permanente de atividades e oficinas que giram em torno da arte contemporânea, artistas visuais e fotografia.

Estudios: o espaço está disposto para poder receber tanto projetos de *site specific* como residências e trabalhos com artistas. É possível ter acesso a essa zona dependendo da atividade que é desenvolvida ali.

Espacio de arte urbano: este é o único externo e compreende os muros do pátio da *Tabacalera*, que foram recuperados para dar um novo uso na cidade, convertendo-se em uma galeria de arte a céu aberto. As primeiras intervenções aconteceram em 2014 com o projeto "*Muros Tabacalera*"[211].

[210] *Fragua* é uma oficina onde se forjam metais.

[211] As informações foram retiradas do site do Centro, disponível em: http://www.promociondelarte.com/tabacalera/index.php. Durante o primeiro semestre de 2016 aconteceu a terceira edição do projeto e foi possível acompanhar as diversas fases das pinturas, ação que atraiu muitas pessoas. Descrição do projeto e obras disponíveis em: http://www.murostabacalera.com/artistas2016/

Figura 71 – Projeto *Muros Tabacalera* - 2016/Terceira edição

Fonte: Foto da autora

O centro possui uma preocupação em manter as características do lugar preservando as paredes, as cores, deixando algumas estruturas à mostra, além de manter esse espaço dedicado ao *site-specifc*. Durante o primeiro semestre de 2016 estavam em exposição neste espaço obras do artista Linajeros Moreno. Na ocasião ele apresentou em *Estudios* três obras: a reprodução de *Batería de 6 elementos, 1880-1910, la construcción de una pila volta en los lavabos de Tabacalera* e *La construción de una ruína* que, como os demais trabalhos de investigação do artista, evoca as histórias dos espaços industriais e a atualização de suas memórias enquanto formas de reconstrução para o surgimento de uma nova história. O texto de apresentação deste último trabalho diz que sua obra se constrói como um:

> aparato de interrogação da modernidade através de cenários liminares deixados pela globalização progressiva do capitalismo industrial europeu [...] Linajeros privilegia o aspecto processual da obra e sua capacidade de reinvenção sobre os espaços da memória que esta constrói. [...] Assim como a ruína, que em sua fragmentária corporalidade, se desloca do seu uso original, materializando-se [...] como perspectiva – como lugar da imaginação – e não como um referente romântico a um passado. Nesse sentido, a subjetividade na obra de Linajeros se configura como uma estratégia de resistência à reificação característica das sociedades capitalistas[212].

[212] A exposição foi organizada pelo *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* | *Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes* | *PHotoEspaña* , com coordenação de *Mariflor Sanz*.

Como se vê, a instituição abre espaço aos artistas para questionamentos pertinentes à estrutura fabril, para além de sua estrutura física e trabalhos de *site specific* são usados como ferramentas na reconstrução dessas memórias e como forma de questionamento, reflexão e crítica.

Figuras 72 e 73 – Obra *La construción de una ruína* e fragmento do vídeo do processo

Fonte: Fotos da autora.

O trabalho de Linajeros compõe-se dos objetos vistos acima: uma caixa de madeira articulada, uma formação arquitetônica em mármore e um vídeo que mostra a "construção" da peça. Ao longo do vídeo, o artista e uma assistente montam cuidadosamente um arco ogival que é posto de pé com o auxílio da caixa de madeira que se dobra e em poucos minutos o arco se desfaz, deixando cair espontaneamente as peças em mármore. Esse desmonte natural remete ao desmantelamento das indústrias, objetos de pesquisa do artista, e seu abandono formando um grande amontoado de ruínas.

4.2.2.1 O projeto *CSA La Tabacalera* e seu funcionamento

As entradas principais da fábrica ficam pela *Calle Embajadores*, números 51 e 53, no bairro de *Lavapiés*, rua que por sua concentração de "exemplos de todo tipo de políticas urbanas e conseguintes reações dos movimentos sociais, se converte em um tabuleiro de jogo,

privilegiado, por não dizer em um metafórico campo de batalha"[213], como afirma o livro *El paseo de Jane: teciendo redes a pie de calle* (CARMONA e USEROS, 2016, p. 27).

Durante o processo de retomada do edifício, diversas assembleias foram realizadas pela comunidade na tentativa de organizar as decisões e traçar os caminhos para outros usos propondo o desenvolvimento de novas atividades. Desde 2004 encontros, debates e assembleias marcaram a luta da sociedade pelo direito à participação efetiva e ativa nas decisões políticas. O encontro nomeado *Ciudad espetáculo y espacios públicos* colocou em marcha as discussões relativas à organização de um debate público e aberto à participação cidadã sobre os usos da cidade através de temas "relacionados à construção da cidade contemporânea e a configuração do território desde uma perspectiva crítica", tomando o caso da *Tabacalera* como a ponta de lança das conversas.

> Hoje em dia, se as grandes cidades querem conseguir papéis relevantes na hierarquia econômica da rede global devem vender-se a si mesmas como uma marca: por exemplo, a marca-Barcelona garante ao investidor e ao consumidor (turista, etc.) uma experiência de "modernidade", "multiculturalidade", "tolerância", "sustentabilidade", "paz". Mas, a cidade se transforma em imagem de si mesma oferece experiências autênticas ou uma representação das verdadeiras vivências, um espetáculo? Se trata de imagens que falam de uma cidade ou de imagens que dissimulam processos de especulação selvagem, insustentabilidade e desumanização crescente?[214]

Ao levantar questões sobre a "maquiagem" feita na cidade de Madri, com o intuito de seduzir o Comitê Olímpico para sediar os jogos olímpicos de 2012, seguindo o modelo Barcelona (através do plano de "revitalização do centro urbano" de Gallardón), o debate pretendia entender os objetivos dessas ações. Seria somente "um novo esforço de investimento público para fins privados de construtoras, promotores e imobiliárias" e que levaria à expulsão dos habitantes de seus locais de origem, como visto em tantos lugares, convertendo em imagem-espetáculo a vida nos bairros, escondendo os problemas menos apresentáveis como a 'falta de moradia, a neutralização de espaços públicos democráticos, invisibilização da população ilegal"? Já sabendo a resposta, mas colocando tudo isso em

[213] Tradução livre do original: "ejemplos de todo tipo de políticas urbanas y consiguientes reacciones de los movimientos sociales, se convierte en un tablero de juego privilegiado, por no decir en un metafórico campo de batalla".

[214] Tradução livre do original: Hoy en día, si las grandes ciudades quieren conseguir papeles relevantes en la jerarquía económica de la red global deben venderse a sí mismas como una marca: por ejemplo, la marca-Barcelona garantiza al inversor y al consumidor (turista, etc.) una experiencia de "modernidad", "multiculturalidad", "tolerancia", "sostenibilidad", "paz". Pero, ¿la ciudad que se vuelve imagen de sí misma ofrece experiencias auténticas o una representación de las verdaderas vivencias, un espectáculo? ¿se trata de imágenes que hablan de una ciudad o de imágenes que disimulan procesos de especulación salvaje, insostenibilidad y deshumanización creciente? . Disponível no site: http://latabacalera.net/web2004/circulo/index.html

debate, o encontro trazia o caso da *Tabacalera* como "pedra de toque" para medir os conteúdos dos projetos desenhados pelo governo. Os desejos do bairro iam de encontro aos projetos do governo que pretendia criar "dois museus no interior do edifício, um projeto confeccionado completamente de costas à sociedade civil, suas necessidades e desejos". "Uma rede ampla e heterogênea de vizinhos e vizinhas, coletivos e associações propuseram à administração um debate cidadão, democrático e aberto sobre os usos do edifício" cujos objetivos eram: "construir participação real" assentando no "território o processo de decisão sobre esse espaço" vinculando uma diversidade de pessoas que pudessem coletivamente decidir sobre seus usos e, ao abrir a fábrica ao debate demonstrar a "tremenda necessidade de um Centro Social Autogestionado em Lavapiés" não só para os vizinhos, mas para toda a cidade que necessita de espaços públicos de encontro. Assim vê-se que, desde os primórdios desse projeto, ele foi construído coletivamente com a participação efetiva de todos[215].

Criticando duramente os partidos políticos então no governo, os textos sobre o processo de criação da *LTBC* afirmam que as propostas de tais políticos não deixam claras, dentro das propostas de "revitalização", o que eles entendem por "máxima rentabilidade cultural, social e econômica", já que em nenhum momento há referência sobre o que tais termos querem dizer e muito menos quem serão os beneficiados. E endossam:

> A política cultural e urbanística de espetacularização da vida, a criação de uma cidade ou uma imagem de cidade articulada em torno do consumo, o ócio, o turismo, os serviços privatizados busca nos reduzir ao anonimato, separando-nos das decisões, fazendo-nos súditos passivos, espectadores da vida, nunca protagonistas da cidade. Em uma cidade alheia, governada por forças que se querem invisíveis, a vida social desaparece, a vida é um assunto individual que os representantes políticos se encarregam de gerir, submergindo-nos em lutas pela vida – mais integrados, felizes em nossa solidão, conectados ao trabalho dependente e precário e seus tempos de vida, hipotecados – que não nos interessam.[216]

Por entenderem que "La Tabacalera pode ser uma oportunidade para resistir e experimentar uma cidade de cidad@os ativ@s frente à globalização dos modos de vida que

[215] Demais detalhes desse longo processo estão disponíveis em: http://latabacalera.net/web2004/

[216] Trecho traduzido do original: La política cultural y urbanística de espectacularización de la vida, la creación de una ciudad o una imagen de la ciudad articulada en torno al consumo, al ocio, al turismo, a los servicios privatizados busca reducirnos al anonimato, separarnos de las decisiones, hacernos súbditos pasivos, espectadores de la vida, nunca protagonistas de la ciudad. En una ciudad ajena, gobernada por fuerzas que se quieren invisibles, la vida social desaparece, la vida es un asunto individual que los representantes políticos se encargan de gestionar, sumergiéndonos en luchas por la vida -más integrados, felices en nuestra soledad, conectados al trabajo dependiente y precario y sus tiempos de vida, hipotecados- que no nos interesan. E retirado do site: http://latabacalera.net/web2004/

conduzem a uma passividade clientelar"[217], o projeto se organizou desde o princípio sobre sólidas bases políticas e críticas, em oposição ao modelo que vem se instalando pelo mundo. Por isso, *LTBC* é um ponto de resistência já no seu processo de criação. A divisão proposta para o início dos trabalhos foi composta pelos seguintes grupos: "*Participación, Cultura, Territorio, Renta/Trabajo, Brigadas Cigarreras*", cada um com uma função e organizados por entidades e pessoas interessadas na construção do debate e a partir de eixos temáticos diversos que investigavam e discutiam desde as formas de organização, modelos de cidadania e redes sociais, experiências no território, a cidade que se deseja, os projetos propostos, conceitos de espaço público, transformações do trabalho, economia social e uma dezena de outros mais. O grupo responsável pelas convocações era o último – a *Brigadas Cigarreras*.

A base do projeto foi construída a partir das memórias das trabalhadoras como uma resistência e a fonte para tal resistência advém da força das *cigarreras*, fato que fica claro em todo projeto, desde as imagens usadas na divulgação, quanto nos projetos artísticos iniciais. É na solidariedade coletiva, em prol de um bem comum, com a participação aberta e democrática que as bases do centro social são construídas, "porque a imaginação de Lavapiés voa sem permissão".

[217]Tradução livre do original: La Tabacalera puede ser una oportunidad para resistirse y experimentar una ciudad de ciudadan@s activ@s frente a la globalización de los modos de vida que conduce a una pasividad clientelar.

Figura 74 – Imagem de convocação para o debate

Fonte: http://latabacalera.net/web2004/

Esta imagem já é, por si só, significativa de todo esse processo, pois usa a figura da *cigarrera-manola*, com suas roupas características, mas ao invés de explorar a sua sensualidade, a desenha forte, guerreira, pronta para a luta, mais próxima do "*motín*" e da "*revuelta*" que do bailado sensual na porta da fábrica. A concepção de rua aqui é transformada: do local do grande desfile das *manolas* para o espaço de luta das *obreras*. E dialogando com Michel de Certeau como o texto diz:

> Sem os relatos os novos bairros ficam desertos. Pelas histórias os novos lugares se tornam habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar essa narratividade é, portanto, uma forma de reabilitação. Há que despertar as histórias que dormem nas ruas e que jazem às vezes em um simples nome [...] São as chaves da cidade (CERTEAU, 1996, p. 201)[218].

[218] Tradução livre do original: Sin los relatos los nuevos barrios quedan desiertos. Por las historias los nuevos lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esa narratividad es, por tanto, una forma de rehabilitación. Hay que despertar a las historias que duermen en las calles y que yacen a veces en un simple nombre. (...) Son las llaves de la ciudad.

O *CSA La Tabacalera* ocupa 9200 metros quadrados do total de 30.000 disponíveis e foi criado através de um acordo entre coletivos sociais e artísticos e a *Dirección General de Bellas Artes* - DGBA em fevereiro de 2010, articulado como um projeto autônomo e que existe através de uma cessão de uso que oferece estabilidade, no edifício e no tempo, a esta "inovadora experiência de colaboração entre o Ministério e a iniciativa social e artística que conforma o centro social" (DOSSIÊ, 2012, p.9). *La Tabacalera - LTBC* "é um centro cultural que impulsiona a participação direta d@s cidad@os na gestão do domínio público" (DOSSIÊ, 2012, p.10). Essa é a primeira frase do capítulo que define o caráter do Centro e, de saída, percebe-se o destaque dado às palavras cultura, cidadão e público. Nada diferente de outros espaços que se constituem com o argumento do uso público, mas diferentemente, este é um espaço construído pela e para a sociedade e se dispõe na cidade oferecendo acesso livre e atividades gratuitas à comunidade. O *CSA* se afirma como:

> Um centro cultural que entende a cultura como uma noção que abarca as capacidades criativas e sociais da cidadania. Ditas capacidades compreendem não só a produção artística, mas também a ação social, o pensamento crítico e a difusão de ideias, obras e procedimentos que buscam expandir e democratizar a esfera pública. *LTBC* é um centro integral que inclui linguagens e modos de expressão, mas também a complexidade demográfica, cultural, étnica, de registros e modos de habitar o território e o tempo imediatos[219]. (DOSSIÊ, 2012, p.9)

Tais propostas de organização e funcionamento partem de pressupostos que definem o *CSA* como um "terreno fértil para pensar novos modelos de relação e produção cultural e artístico, intrinsecamente ligados às novas formas de sociabilidade, participação e territorialização" sendo que estes não se opõem ou se ajustam à "cultura de excelência", mas se posicionam em outra escala. Esta é uma aposta de produção cultural que não desvincula as diferentes fases do processo "financiamento – contexto – espaço – produção – obra – valor – exibição – reprodução", mas que compõem um todo valorizando mais o "como" fazer que o "onde" ou o "o que". Essas relações não estão asseguradas e precisam ser refeitas e repensadas em cada etapa, em cada camada de ação e para isso é preciso sempre a cooperação e a organização.

O *LTBC* se constitui como um espaço que "pratica e gera culturas populares para uma política artesanal" ligando os âmbitos das diversas manifestações e linguagens artísticas às

[219] Tradução livre do original: "Un centro cultural que entiende la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales de la ciudadanía. Dichas capacidades comprenden no solo la producción artística, sino también la acción social, el pensamiento crítico y la difusión de ideas, obras y procedimientos que buscan expandir y democratizar la esfera pública. LTBC es un centro integral que incluye lenguajes y modos de expresión, pero también la complejidad demográfica, cultural, étnica, de registros y modos de habitar del territorio y del tiempo inmediatos*".*

artes "consideradas menores" como o artesanato, por seu caráter de nem sempre se encaixar na "engenharia da governança", se vincula à uma concepção de arte que seja pública-política-crítica. No projeto, essas relações "são um suporte material básico da energia social que se mobiliza para a construção coletiva do espaço e seu sentido, da cultura como produção de subjetividade" colocando-se como "culturas democráticas e de gestão participativa" (DOSSIÊ, 2012, p. 11). Dessa forma, se propõe a ser um espaço aberto às permanentes incorporações e consequentes redefinições, com uma gestão democrática e horizontal, fazendo com que todas as práticas sejam auto-organizadas e coletivas e nas quais o produto não está separado do processo. Como cultura de cooperação, mostra-se disponível à experimentação e ampliação do domínio público, a favor do "pró-comum" tendo a cooperação social como motor e eixo desta com a "consequente potenciação do capital humano frente ao monetário". Atuando em parceria com outros agentes e entidades, pretente realizar a reabilitação do espaço com obras de adequação e sua manutenção promovendo a integração territorial do patrimônio com a recuperação do edifício e sua vinculação ao espaço ao qual pertence.

Este é um ponto crucial do projeto, pois se coloca como protagonista social contra um discurso de uma política que valoriza "de forma hegemônica e universal" a implantação desses "equipamentos" sob a lógica que estes geram valor agregado a esses territórios, fazendo a importante pergunta: "é isso que pedem os territórios? Quais são suas demandas e quais suas possibilidades?" (DOSSIÊ, 2012, p.11). A aposta desse projeto está na formação de uma rede estatal de instituições distintas, geridas pelos próprios agentes sociais, não especializadas, mas *situadas* em tais contextos e funcionando em rede e que, no caso de intervenções, que estas sejam respeitosas com a "construção centenária" (patrimônio técnico, espacial, urbano e social), sustentáveis do ponto de vista econômico (buscando soluções de custo mínimo), ecológicas (usando materiais recicláveis, energias renováveis, técnicas artesanais) e sociais (participação de todos que formam esse grupo de forma horizontal, com transmissão de conhecimentos e abertura para diferentes graus de saberes e culturas). Dito isso, entende-se que o *CSA* não se vê desconectada do seu entorno, muito menos do passado que o conforma, constituindo-se para além de seu edifício arquitetonicamente valorizado:

> A Fábrica de Tabacos não só produz cigarros, mas uma complexa trama social e subjetiva que deu caráter ao território. Valorizar esse caráter histórico não é só

> proteger o espaço edificado [...] mas resgatar a relação do edifício com seu entorno[220] (DOSSIÊ, 2012, p. 18).

Com essa frase, percebe-se logo o foco dado à recuperação das memórias desse espaço e como isso se conecta às propostas das atividades recentes. Para além das lembranças registradas dos processos construtivos, dos detalhes e materiais arquitetônicos, da importância dos profissionais arquitetos nos contextos de renovação urbana da época, está o trabalhador, sua labuta diária, seu cotidiano de pressão e luta e também a construção de sua imagem, seus discursos, suas famílias, sua moradia, enfim, sua vida e suas relações. E é essa vida que pretende ser recomposta, reativada, potencializada e enfocada no projeto de *CSA La Tabacalera* através da arte e da cultura.

> Iniciativas deste tipo cobrem necessidades que vão mais além das ofertas culturais que vem oferecendo a cidade. Falamos de necessidades de relação, de compor afetos, de criatividade, necessidade de fazer e construir comunidade. Todas elas necessidades não quantificáveis e, muitas vezes ocasiões invisíveis ou infravaloradas e, entretanto, pensamos, imprescindíveis para a vida. (DOSSIÊ, 2012, p. 19)[221].

A recuperação da memória do trabalhador, na realidade, das trabalhadoras – *las cigarreras*, mostra uma valorização desse indivíduo e também do corpo social, especialmente o feminino, que compunham a comunidade na época. Como pode ser visto no *site*, em um dos textos que contam a história do Centro, o projeto construído não deixa de valorizar o papel fundamental do prédio que o abriga, reconhecendo seu valor arquitetônico, pois, como comenta Jordi Claramonte, um dos organizadores, este foi considerado um dos 200 edifícios de destaque da arquitetura *madrileña* e possuindo um dos mais altos níveis de proteção histórica e artística, sendo catalogado como *Bem de Interesse Cultural - BIC*. Entretanto, parece claro que o destaque dado na reconstrução dessas memórias foca mais nas pessoas e suas relações que no prédio em si.

---

[220] Tradução livre do original: "*La Fábrica de Tabacos no solo produjo cigarrillos, sino un complejo entramado social y subjetivo que dio carácter al territorio. Valorizar ese carácter histórico no es solo proteger el espacio edificado [...] sino rescatar la relación del edificio con su entorno"*.

[221] Traducação livre do original: "Iniciativas de este tipo cubren necesidades que van más allá de las ofertas culturales que viene ofreciendo la ciudad. Hablamos de necesidades de relación, de componer afectos, de creatividad, necesidad de hacer y construir comunidad. Todas ellas necesidades no cuantificables y, en muchas ocasiones, invisibles o infravaloradas y, sin embargo, pensamos, imprescindibles para la vida".

Figura 75 – *Graffitis* nas paredes do salão principal do *LTBC*.

Fonte: A autora

No livro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi-Huberman faz uma excelente análise sobre os processos de "desaparição" dos povos na "era dos meios", questionando as formas de representação desses povos e suas relações estéticas e políticas. Ele afirma que os povos nunca estiveram tão visíveis uns para os outros quanto hoje e tal excesso de visibilidade pode levá-los ao desaparecimento. "*Expuestos a desaparecer"* seja pelo fenômeno de uma "subexposição" à sombra de seus postos, sob uma censura ou "superexpostos", sob a luz de um espetáculo. A primeira "nos priva sensivelmente dos meios de ver aquilo de que poderia tratar-se" e a segunda, ao contrário nos cega devido ao excesso de luz. Assim é preciso questionar o tipo de exposição e *como* ela é feita, pois não basta que os povos sejam expostos em geral: é preciso perguntar em cada caso se a forma de exposição "os encerra (ou seja, os aliena, ou os expõem a desaparecer) ou bem os *desenclausura* (os liberta ao expô-los a comparecer e os gratifica assim com um poder próprio de aparição)". (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150). Dessa maneira, não são os projetos e trabalhos individuais ou dos coletivos participantes do *LTBC* que trazem de volta essa força das *cigarreras* como protagonistas, mas é o projeto *LTBC* como um todo, através da sua luta

coletiva, que faz essa força permanecer viva[222]. Vários trabalhos realizados na fábrica e a partir dela contaram um pouco da história das *cigarreras*: documentários como o *CC.OO de Madrid: Las cigarreras*[223] e na peça de teatro, criada na época da criação do *CSA La Tabacalera – Cigarreras: Métodos y tiempos*[224] e apresentado durante o *XI Festival Escena Contemporánea de Madrid*, em 2011.

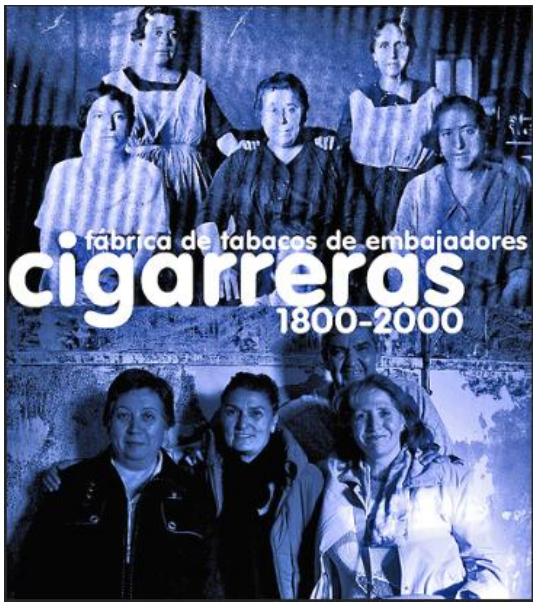
A proposta do diretor era colocar somente as autênticas cigarreiras em cena, mesmo com sua falta de experiência no teatro e algumas se "apuntaron valientes", mas muitas não se inscreveram por vergonha, se arrependendo em seguida. Ao final, dez, com idades entre 35 e 80 (*María Cruz, Pilar, Elena, Mayte, Nati, Toñi y Chelo (sin olvidarse de Mariló, Vicky e Isabel caídas en combate*), aceitaram o convite e levaram a peça até o fim. "Bailaram, cantaram e gozaram diante de um público que abarrotava a nave central", lugar onde elas haviam dado sua força de trabalho e onde sempre afirmaram ter vivido "os melhores anos de suas vidas".

[222] Em abril de 2017 foi realizado um "protesto festivo" contra os processos de "turistificação" no bairro de Lavapiés, que acaba por causar a gentrificação. Existem projetos de construção de grandes hotéis assombrando os antigos edifícios do bairro, além da chegada de grandes redes de supermercado que enfraqueceram o comércio local. A lúdica manifestação chamada "Por los derechos de turista", com uma ironia jocosa, solicitava "carril trolley por toda la ciudade" (malas de rodinhas por toda a cidade). Disfarçados de turistas os protestantes caminharam pelo bairro e leram o irônico manifesto reivindicativo. O Coletivo ¿Dónde vás? organizou o protesto junto com as demais pessoas e afirmam que "o bairro é nosso". O manifesto pode ser lido em: https://lavapiesdondevas.wordpress.com/miercoles/manifestacion-internacional-por-los-derechos-del-turista/. Isso mostra que o bairro mantém vivo o espírito de luta e protesto e ainda ocupa a rua como espaço de reivindicação política.

[223] O documentário foi promovido pela *Secretaría de Mujer de CC.OO. de Madrid* e relata o papel das mulheres que trabalhavam como "*cigarreras*" de La Tabacalera desde o século XIX. Nele estão presentes entrevistas e testemunhos de antigas trabalhadores. Encontra-se disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=qi5FtuPXFcw

[224]O espetáculo completo, com direção de David Rodríguez, pode ser visto no site através do link: http://blogs.latabacalera.net/cigarreras/2011/03/13/cigarreras-metodos-y-tiempos-espectaculo-completo/#comment-176. Outras informações sobre seus trabalhos em: http://tinapaterson.com/wp/

Figura 76 – Cartaz da peça teatral encenada na Tabacalera



Fonte: http://blogs.latabacalera.net/cigarreras/

Através de oficinas, contação de histórias e outras atividades, relatos de antigas trabalhadoras foram tomados e a valorização de suas memórias na construção da história atual é traço fundamental dos modos de atuação da arte e da cultura nesse espaço. Os efeitos dessa festa de rememoração podem ser lidos em um relato de José Henriquéz, que escreve em *Diagonal Periódico*:

> Risos, lágrimas, abraços e dança, fundidos público e trabalhadoras em um presente teatral, no reencontro cênico e carnal dos vizinhos de um bairro com algumas veias de sua própria identidade, celebrando como afirmação em primeira pessoa a transformação de um descarte industrial em um espaço de desfrute social. "Parem as máquinas!" Continuem a festa![225] (HENRÍQUEZ, 2011).

Esse é o espírito de luta e convivência instaurado pelo projeto *CSA* e que acabou causando alguns desagrados políticos em 2012 e que reflete bem as disputas entre os dois lados. Muitos grupos, de caráter mais ativista, participaram dos movimentos populares de questionamento político, como o *15M,* em 2012, o que levou a então delegada do governo da

[225] Tradução livre do original "*Risas, lágrimas, abrazos y baile, fundidos público y trabajadoras en un presente teatral, en el reencuentro escénico y carnal de los vecinos de un barrio con algunas venas de su propia identidad, celebrado como afirmación en primera persona de la transformación de un despojo industrial en un espacio de disfrute social. "¡Parad las máquinas!" ¡Que siga la fiesta"!.* A expressão "parem as máquinas" se refere ao momento em que as trabalhadoras fizeram uma de suas reivindicações e é sempre comentada nos textos como expressão da sua força. Em um dos protestos, ao acreditarem que as novas máquinas não eram seguras para o trabalho das mais jovens, não duvidaram e as jogaram no pátio destruindo o maquinário.

Comunidad de Madrid, Cristina Cifuentes, a afirmar que *La Tabacalera* era um lugar de "*antisistemas radicales*", como publicado no jornal *El país*, de 27/06/2012[226], e que tal espaço estava influenciando de maneira negativa na situação do bairro, sendo preciso delimitar quem eram os verdadeiros vizinhos do bairro. Na sequência da reportagem, Cifuentes diz que "as autodeterminadas *brigadas vecinales* são uns grupos que querem entorpecer e impedir que a Polícia Municipal e Nacional desenvolva seu trabalho, de uma maneira reprovável" (HENRÍQUEZ, 2012). Tais comentários geraram uma resposta à altura, que diz que essas afirmações são irresponsáveis, deslegitimam e criminalizam, através de testemunhos anônimos e desconhecidos, ações e movimentos de milhares de pessoas que participam do projeto, se mostrando como uma clara manipulação midiática empregada por "*muitxs representantes públicxs*" que "inventam problemas tergiversando a realidade para logo oferecer soluções repressivas" (LTBC, 2012). Ao final, é feito um convite à delegada no intuito de fazê-la conhecer pessoalmente o Centro e estabelecer um diálogo sobre bairro, além da apresentação de uma resposta oficial da *Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid (FRAVM)*[227]. A *FRAVM* nega a necessidade de aumento do policiamento no bairro, afirmando que a cidadania organizada nunca é parte do problema e sim a solução, e apoia abertamente esse tipo de movimento (em referência ao *15M*), dizendo ser inaceitável que uma delegada diga inverdades na tentativa de separar e dividir as iniciativas cidadãs, sendo que o problema do bairro não é quem se organiza para participar dos assuntos políticos, mas do próprio poder político e econômico que se empenha em cortar "direitos e liberdades, privatizar recursos em benefício de uns poucos e criminalizar as iniciativas cidadãs que de uma forma ou de outra se opõem ou apresentam alternativas políticas". Tais fatos mostram claramente as disputas travadas nesse complexo território que é a cidade e a importância que um protagonismo social e artístico-cultural de iniciativa popular pode exercer.

O corpo do *CSA* foi formado por diversos coletivos de artistas e como é livre e aberto não é possível precisar hoje quais são os participantes. Alguns espaços foram observados durante o período de 2016 e sua composição parece permanecer a mesma, seguindo com as atividades até hoje. O *CSA La Tabacalera* está composto por vários espaços além da *Nave* principal. O *Molino Rojo* é um local onde são realizadas atividades de dança, circo, teatro e possui duas salas, uma delas vermelha, o que dá nome ao lugar; a *Nave Trapecio* é um grande

[226] A reportagem completa disponível em: http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/27/madrid/1340807576.html

[227] A resposta completa pode ser lida em: http://www.aavvmadrid.org/index.php/Noticias/Las-declaraciones-de-la-delegada-del-Gobierno-sobre-Lavapies-son-irresponsables-estigmatizan-y-no-responden-a-la-verdad/

ateliê de madeira, metal, papel e é compartilhado por todos. Basta levar seu material e utilizar as ferramentas disponíveis. Como todos os outros, preza pelo respeito ao espaço compartilhado e oferece um grande acervo de materiais recicláveis. *Huerto* é uma horta "urbana" e cuidada por todos, está no pátio externo em frente à *Nave Trapecio*. Nesse mesmo pátio, ao dobrar a esquina do prédio estão os ateliês de skate, a oficina de sabão, o ateliê de rádio, a oficina de bicicletas e o portão de entrada para os corredores da parte baixa. No corredor, logo à direita está a *Sala de Proyecciones* onde são exibidos filmes e realizados os debates com frequência. Os corredores do porão são grafitados em toda a sua extensão e fazem parte de projetos de arte urbana. É um verdadeiro labirinto onde funcionavam os antigos depósitos do fumo. Sem janelas, é possível imaginar o nível de insalubridade que prevalecia ali antigamente. Em meio aos corredores, estão alguns espaços vazios, salas destinadas à música e ensaios, o *Templo Afro*, o enorme depósito com os mais diversos materiais recicláveis (fruto de doações e acessível somente com autorização ou com o acompanhamento de algum integrante). Em um dos corredores se tem acesso, através de uma rampa, ao andar de cima, conectado à nave principal. Ali estão os ateliês de fotografia, pintura e desenho, costura, serigrafia e outros, além dos banheiros. Na entrada principal, à esquerda há a *Tienda solidária* onde qualquer um pode deixar ou pegar qualquer objeto que esteja disponível e tem a finalidade de atender aos mais pobres. À direita está a sala de reuniões onde acontecem as assembleias, hoje em dia mais esvaziadas que antes, mas que conta com a participação de quase todos os integrantes, já que faz parte das regras. Há atendimento psicológico para os "sem recursos", oficinas de percussão e uma feira orgânica para pequenos produtores semanalmente.

Muitos encontros e festas são realizados na *Tabacalera* com fins de promover e criar um espaço de convivência. O espaço não conta com o glamour das reformas e revitalizações, passa por situações de precariedade e conta somente com o trabalho de todos. A participação e entrada no grupo são livres e em troca, o indivíduo deve ceder seu trabalho e apoio ao coletivo. Existem regras de convivência e de participação e um dos frequentadores relatou que atualmente a *Tabacalera* está melhor que antes, porque "era muito cheio". O *decálogo* apresenta as regras de convivência, o *Estatuto* apresenta a organização como associação e estabelece o funcionamento da *junta directiva* (o grupo que representa legalmente a associação) e das assembleias, além das regras de associação e dissolução. O *Regimento*

Interno estabelece as regras de funcionamento interno, basicamente direitos e deveres da junta e dos demais sócios[228].

No projeto do *CSA La Tabacalera* é a sobrevivência da luta da *cigarreras* que permanece e, como diz Jane Jacobs, há:

> a necessidade de seguir lutando dia a dia desde à cidadania para defender um patrimônio – material, imaterial, artístico, histórico, natural, etc., - cujo valor está universalmente aceito mas que não por isso podemos considerar salvo [229] (JACOBS *apud* CARMONA, 2016, p. 40).

É fácil percorrer os corredores da fábrica e os eventos não ficam tão lotados como nos primórdios, mas foi necessária uma força propulsora e que comovesse a sociedade. O aparente vazio que paira no espaço não é sinal de que ali não há vida. Ao contrário, o processo é lento, cotidiano, silencioso e potente.

* * *

Partindo do princípio de que a arte e a cultura têm sido usadas como mote nos projetos de revitalização de antigos espaços industriais abandonados, é importante considerar que tal produção deveria ser politizada para que esta se coloque de maneira coerente com os discursos que apoia ou aos quais faz resistência e para que os envolvidos possam entender seu papel nesse contexto. Mesmo levando em consideração as diferentes histórias e contextos de cada espaço cultural observado em Madri, ficam claras as diferenças entre eles, mas o que parece mais evidente é que no *Matadero* as propostas vieram de fora para dentro e, assim, a sociedade participa como um espectador que chegou depois do processo ter se instalado. Já na *Tabacalera*, a sociedade participou ativamente como parte constituinte do processo e por isso, é um projeto que se estabelece de dentro para fora. Na atualidade, o *Auyuntamiento de Madrid* continua mantendo sua aposta em fazer das antigas naves do *Matadero Municipal* um recinto para a cultura, o ócio e a tecnologia, esperada culminação de um longo processo de reabilitação construtiva e funcional, que há de preservar para a posteridade esse "*hito de la arquitectura madrileña*", um sonho cumprido de Luis Bellido, o mesmo que ele e outros

[228] Todos esses documentos estão disponíveis no site do centro e o decálogo também está anexado na portaria do edifício.

[229] Tradução livre do original: la necesidad de seguir luchando día a día desde la ciudadanía para defender un patrimonio – material, inmaterial, artístico, histórico, natural, etcétera – cuyo valor está universalmente aceptado pero que no por eso podemos considerar a salvo.

arquitetos iluminados, fizeram da "*arquitectura motor para hacer avanzar a la sociedad*", afirma o texto de Extániz. Mesmo tendo o *Intermediae* como uma instituição que tenta reverter esse processo e integrar a população, esta veio posteriormente. Diferentemente, o projeto da *Tabacalera*, especialmente a parte do *Centro Social*, foi fruto de muita luta como visto e tem seu projeto construído a partir do social, atendendo aos desejos dessa comunidade vizinha e se colocando, de saída, no debate contra os projetos de criação de uma *cidade-marketing*. As discussões sobre as relações com o território urbano neste último formam a base crítica do projeto, enquanto no primeiro formam a base docilizada e moldada aos interesses políticos vigentes.

A relação de ambos com o entorno é distinta: enquanto um oferece bolsas de incentivo à produção no local, o outro oferece um local de trabalho em troca de participação coletiva na formação constituinte do espaço. A "moeda de troca" no *CSA La Tabacalera* é a participação integral no cotidiano desta, que é o próprio foco da produção, enquanto o *Matadero* abraça os projetos, os ancorando, mas alimentando-se deles para gerar sua própria produção como fábrica da cultura e de apoio ao social. O *Matadero* fagocita os projetos sociais espalhados pela cidade através dos editais, enquanto o *CSA – La Tabacalera* constitui-se como um, se negando a receber apoio financeiro. São distintas políticas da arte em sua relação com o social, formas contemporâneas de unir arte e vida.

A recuperação das histórias e memórias dos trabalhadores é também algo significativo em ambos. Enquanto no *Matadero* parece imperar certo silêncio em relação ao antigo trabalho, na *Tabacalera*, o aspecto da luta deste é fruto de orgulho, fonte de inspiração e força. À medida que os primeiros se calam diante da morte, no outro, a voz que gritava segue ecoando pelo tempo. A morte com a qual conviviam as cigarreiras não as fizeram silenciar e o seu protagonismo foi recuperado no projeto atual do LTBC. No *Matadero*, ao contrário, diante da dor da morte "de animais e de pessoas" o silêncio foi o caminho para a construção do projeto e a tímida voz dos antigos trabalhadores parece diminuída diante da imensidão da "pequena cidade produtiva".

Assim, acompanhando a história da cidade, os dois espaços, dos vazios deixados pelo desuso das atividades industriais às "ocupações" ligadas à cultura, se viram compelidos a participar desses processos de maneira mais ou menos crítica. Entretanto, cada um carrega suas especificidades e valorizam aquilo que ao longo do caminho, julgaram ser mais importante. Nesses processos, cabe à arte um papel importante, pois muitas vezes ela age como um catalisador - a chamada gentrificação cultural, como visto. Os discursos de revitalização urbana costumam afirmar que a maior preocupação é o cidadão, mas na maioria

dos casos estes são os primeiros a sofrerem as consequências ruins de tais investimentos. Através de ações artístico-culturais de "fora para dentro", bairros classificados como "degradados" ou "desabitados" são transformados em "ambientes criativos" e esse remodelamento da cidade, camufla uma dura realidade de expulsão e destruição de vidas. Por tornarem os bairros atrativos para uma parcela da sociedade, acabam por amenizar as críticas. Parece óbvio que novos usos para espaços abandonados são bem vindos, mas deve-se observar criticamente esses projetos e, como afirma Certeau, não pensar somente sobre "o que" se faz, mas "como" se faz.

Não por acaso, o projeto da *Tabacalera* remete ao livro *Modos de hacer*, organizado por Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Jesus Carrillo e Marcelo Expósito[230], no qual trazem o foco justamente nas maneiras de se fazer arte, abordando o caráter público, de interesse público e crítico até a ação direta. Também não é por acaso que um dos textos que traz o livro é do autor Michel de Certeau sobre o cotidiano. É nesse tempo-espaço do dia-a-dia, através das pequenas ações que se constrói um espaço, na inter-relação e por meio da cooperação mútua desses "praticantes ordinários da cidade" (CERTEAU, 1998, p. 171). Ao longo do livro *Modos de hacer*, uma série de textos apresentam momentos históricos de atuação da arte crítica e política, levando os organizadores que didaticamente inserem comentários que dialogam com os textos escolhidos, a dizer que frente a uma arte pública "comprometida, recodificada e absorvida" pelas instituições culturais, surge a necessidade de uma volta ao "protesto público e à ação direta", não de maneira acrítica, crendo ser suficiente o ativismo político mais tradicional e sua concepção pobre como somente instrumental e unidimensional, mas também "incorporando toda a complexidade e riqueza que as matizes artísticas assumem como próprias". O cruzamento de tais práticas e da crítica mútua enriqueceria tanto o ativismo político, que teria que fazer um discurso mais rico, quanto às práticas artísticas que assumiriam um grau de articulação e conexão política que as levassem mais além das "boas intenções" (BLANCO *et all*, 2001, p.50). Claramente, este posicionamento apresenta-se no dossiê citado:

> No contexto atual, as práticas artísticas não são mera expressão, correia de transmissão ou ferramenta representacional, mas desdobram práticas singulares conectadas com os câmbios sociais. Do mesmo modo, as práticas sociais não são camuflagens de desenhos programáticos de futuros previstos. A relação entre arte e contexto já se traduz em uma crítica ao conceito de representabilidade deste por

[230] Os professores Jordi Claramonte e Jesus Carrillo atuaram ativamente nos processos de reconstrução de La Tabacalera através dos contatos com as instituições Universitárias às quais pertencem e também como cidadãos moradores de Madrid.

> aquele, apostando pela contextualidade como parte constitutiva da prática artística e a experiência estética[231] (DOSSIÊ, 2012, p. 15).

Nesse novo contexto de cidades revitalizadas, os projetos ligados à arte e à cultura se posicionam politicamente, fomentando processos no território de acordo com seus interesses. Como visto, ambos realizam um trabalho de inserção mais ou menos amplo na cidade, mas um não pode ser considerado como mais importante que o outro por possuir maior visibilidade, tamanho e nem mesmo por realizar e promover um tipo de produção que circula pelo meio artístico. São perspectivas distintas da arte e da cultura que cada um assume e a espetacularização desses processos atinge normalmente uma classe social que não desfruta dos benefícios de tais projetos, o que compromete sua integração com as diversas camadas da sociedade, excluindo muitas delas. Essas experiências mostram apenas duas maneiras distintas de "ser" nesse grande território que é a cidade, podendo existir muitas outras.

[231] Tradução livre do original: "*En el contexto actual, las prácticas artísticas no son mera expresión, correa de transmisión o herramienta representacional, sino que despliegan prácticas singulares conectadas con los cambios sociales. Del mismo modo, las prácticas sociales no son camuflajes de diseños programáticos de futuros previstos. La relación entre arte y contexto ya se tradujo en una crítica al concepto de representabilidad de este por aquel, apostando por la contextualidad como parte constitutiva de la práctica artística y la experiencia estética"*.

ABERTURAS OU COMO REMONTAR A MESA[232]

Por que aberturas? Em uma pesquisa, espera-se que ao final, as conclusões sejam apresentadas, mas nessa investigação não será possível, pois é um trabalho que termina aqui, mas não se acaba. A proposta inicial de se montar uma mesa na qual pudessem ser inseridas informações, obras, conceitos e outros, se mantém a fim de que tudo isso tenha sequência por mais tempo. Mantendo-se aberta às transformações que ainda seguem acontecendo na fábrica e na cidade e que não cessarão, a pesquisa propõe apenas análises parciais desse objeto em processo observado. Após o primeiro arranjo, outras coisas foram inseridas e agora é preciso remontar a mesa, reorganizar as ideias e buscar o fio que juntou tudo isso até o momento, mas que poderá ser transformado depois.

Ao propor a junção de uma "sequência estranha", um conjunto de trabalhos que parecia abalar algum tipo de organização que se formava, não se tinha certeza de que isso seria concluído. E de fato não foi. As obras não ampliaram sua força, não se juntaram a outras para criar uma resistência no espaço da Bhering. Timidamente, lampejaram e foram ofuscadas pelos holofotes da espetacularização. Os grandes eventos esportivos realizados no Rio de Janeiro fizeram brilhar a cidade pelo mundo e isso acabou ofuscando a possibilidade, na fábrica, de percorrer um caminho mais lento, sólido e duradouro com o seu entorno. Devido ao espetáculo da Copa e das Olimpíadas, a cidade se transformou. Alterou ruas, construiu edifícios, alterou sua malha de transporte e, usando seu "planejamento estratégico" lançou sobre a população projetos sobre os quais esta não teve a chance de questionar, sequer de discutir profundamente. Junto à revitalização dos espaços urbanos, veio a gentrificação, a remoção branca, a especulação imobiliária e todas as consequências que já foram questionadas em vários estudos. A fábrica Bhering, seguindo sua "tradição" de participação na história da cidade não ficou para trás. As alterações do porto vieram acompanhadas pela mídia e pelo formato de economia aplicada a esse novo modelo de cidade: uma economia criativa para uma cidade criativa em um mundo globalizado e competitivo. Aos poucos a fábrica foi se metamorfoseando em algo que ela já era, uma fábrica, mas com novos ares neoliberais e com o colorido da criatividade artística. Assim, tomando os rumos de uma indústria criativa, instituição fundamental nesse modelo de cidade, ela passou a percorrer os mesmo caminhos que a cidade vinha fazendo. Deste modo, de forma breve, esta é uma síntese

[232] Um esboço, um desenho que acompanha a pesquisa desde o início, agora refeito pode ser visto no Apêndice C.

dos últimos anos da fábrica. Antes uma indústria do ramo alimentício, fabricante de balas, chocolates, doces e sonhos, atualmente uma indústria da criatividade, fabricando arte, moda, gastronomia, design, arquitetura, desejos e sonhos. Entretanto, o sonho de hoje é vendido em outro formato. Ele vem acompanhado de uma ilusão de autonomia, liberdade e independência, mas camuflando a precariedade e o controle.

A pesquisa se propôs a recuperar inicialmente a história da fábrica desde seus primórdios, pois é fato que a Bhering acompanha a história da cidade e nos dias atuais não é diferente. Ao sofrer com os abalos econômicos no final do século XX e ficando obsoleta e quase vazia, buscou alterar suas funções ao receber alguns artistas. Não se tratava de um projeto de nenhum dos lados: nem os donos tinham a pretensão de organizar-se enquanto um espaço de cultura, tampouco os artistas queriam realizar um trabalho como este. Os baixos preços e as grandes dimensões eram os únicos atrativos. À medida que o porto passou a ser visado pelo projeto Porto Maravilha, como local que geraria grandes lucros no mercado imobiliário, a fábrica foi afetada e um maior número de pessoas passou a buscar seus espaços para montar negócios e ateliês. O leilão de 2011 acelerou um processo que se caminhava lento e a maior visibilidade da Bhering fez com que os locatários se organizassem em uma associação para não serem despejados. As remoções no entorno já afetavam o bairro e não foi diferente na fábrica. Preços subiram, locatários deixaram o lugar e novas configurações se formaram. Solidificando-se e identificando-se com o modelo de indústria criativa, os donos passaram a ver o lugar como possibilidade de levantar os negócios, agora com uma cara nova, mas mantendo-se indústria, em sua nova e ambígua concepção. Assim, começaram a assumir a organização dos eventos e a impor regras de funcionamento mais rígidas, mas sem uma contrapartida de melhorias estruturais. Essas, muito levemente acontecem ao longo do tempo.

Em meio a essas transformações, as atividades da fábrica foram assumindo outras formas. Se antes os artistas e pequenos comerciantes se escondiam em seus espaços, após o leilão passaram a interagir de maneira mais assídua, pois precisavam unir forças para se proteger. Este contato possibilitou a realização de diversos eventos e esta passou a ser a tônica do lugar. Fábrica-evento em uma cidade-evento. A coerência era explícita e as visitas à fábrica, aumentaram devido à curiosidade em relação ao lugar. O visitante-consumidor e o turista-consumidor empunhados chegavam com suas máquinas fotográficas potentes. Alguns locatários se adaptaram mais facilmente a esse novo movimento, outros deixaram (e continuam deixando) o espaço e outros novos chegaram mais conscientes nessa adesão. Essa rotatividade acaba impedindo que relações mais sólidas se formem ali. Mobilidade, flexibilidade e velocidade são a tônica dessas passagens, causando uma fragilidade no grupo.

Essa união temporária só permite a realização de eventos e a força para lutar por melhorias ou para realizar debates críticos sobre a própria condição não acontece. Tampouco os trabalhos artísticos realizam essa crítica de maneira enfática – ao lugar e ao seu contexto, pois a maioria está preocupada em fazer sua arte para apresentá-la em outro lugar e muitos que ali estão parecem usar a fábrica apenas como vitrine para seus trabalhos, afinal ela segue atraindo olhares.

Entretanto, alguns artistas realizaram uma pequena produção que mesmo sendo apresentada em diferentes momentos, tentou iluminar questões pertinentes a essas mudanças, permitindo assim a abertura de alguns questionamentos. Os trabalhos de Maíra das Neves, do Coletivo MUDA, de Sandra Macedo, de Elisa Pessoa e de Rodrigo Torres dialogaram com a fábrica em seu momento de transformação. Sem se adequar totalmente aos moldes espetacularizados das feiras e eventos que acontecem ali, esses trabalhos apontaram para temas que se vinculavam não só à estrutura da fábrica como um edifício antigo, mas como uma estrutura fabril, produtora de espaço em um território urbano que sofria mudanças. Retomando práticas artísticas dos anos 1960/70/80 – o *site specific* – essa pequena produção questionou os processos de gentrificação no Morro da Providência, o abandono das máquinas e da própria fábrica com sua estrutura precária, trazendo ao espaço a imagem-presença dos antigos operários, esquecidos pelo tempo, evidenciou o trabalho do novo trabalhador e iluminou os conflitos internos e externos dessa indústria. Essas produções provocaram uma pequena fissura no conjunto maior e abriram espaço para levar adiante algumas discussões, as que a pesquisa se propôs a fazer. Analisando individualmente cada trabalho, estabeleceram-se as conexões que eles faziam com outras produções, contemporâneas a eles ou não, mas que auxiliavam as reflexões. As ações de Maíra tangenciavam outras práticas que se propõem a intervir em territórios, criando laços afetivos e simbólicos, questionadores e críticos em relação aos acontecidos na cidade. A pintura-reposta ao SMH da prefeitura foi uma maneira de tentar construir com os moradores do Morro da Providência um espaço de convívio e resistência em seu bairro, em suas próprias casas. Os possíveis diálogos dessa produção com outras espalhadas pelo porto fez ver que seria possível construir uma rede, produzindo outras formas de ocupar o porto, distintas daquelas coordenadas pelo projeto urbano. Seria preciso mais tempo. Não houve. O mosaico do MUDA instalado no salão das máquinas apontou a precariedade e o abandono daquele lugar, mas trouxe também a possibilidade de recuperar a história daquelas máquinas enquanto havia vida e movimento ali. Em diálogo com a produção de Joana César, a obra mostra que lembranças e esquecimentos caminham juntos e nem sempre é preciso deixar apagar aquelas que são fundamentais. No contato com *As*

desAparecidas, o mosaico constrói a possibilidade de trazer de volta a história daquelas que faziam a fábrica se mover – as operárias. As antigas trabalhadoras da fábrica caíram no esquecimento até o momento, mas sua lembrança sobrevive através da D. Aparecida e do olhar sensível da artista Sandra Macedo. Na eloquência de suas silhuetas, no movimento leve e dançante, elas retornaram em meio às máquinas. Não se sabe sobre seu cotidiano, suas vidas, seus afetos e relações e tudo isso paira no ar, com ânsia de ser atualizado. Sandra trouxe ao salão das máquinas algo a mais que poderia ser agregado ao desejo de criar o tão "suntuoso" Museu do Chocolate. A dureza da realidade de um trabalho fabril se conecta à atualidade da precariedade do trabalho criativo, pelo menos àqueles que se inserem no modelo de economia criativa. E a vídeo instalação de Elisa Pessoa faz essa ponte, unindo passado e presente, o antigo e o novo, possibilitando reflexões a respeito das novas formas de exploração do trabalho e o papel que o artista e sua arte têm nesse meio. Por fim, a escultura Monumento Maravilha, de Rodrigo Torres, rasga e mostra a cara enferrujada de todo esse processo dentro e fora da fábrica Bhering. As estruturas e interesses políticos que se escondem por trás e por baixo de tanta poeira ficam em evidência, mas não são claras porque as regras desse jogo são feitas para permanecerem ocultadas. Os nós dessa rede poderiam ser tramados com mais força através do contato com outros processos de resistência no porto e na cidade, mas a parte do tecido urbano que tece os fios de controle foi mais forte nesse processo. Assim, a difícil tarefa de desvendar o que há por trás e por dentro dessas políticas de organização urbana de forma aprofundada merecia mais tempo e recursos. Talvez não seja mesmo a função dessa pesquisa e, mesmo sendo fundamental e por isso faz parte do texto, talvez este seja somente o pano de fundo para entender as formas de organização desse tipo de indústria. Era preciso compreender as relações. Se a arte produzida estava sendo conformada à um modelo de produção criativa com vínculos a um neoliberalismo vigente, cabia dar um passo a mais e buscar informações sobre as bases dessa proposta.

Assim, chegou-se à conclusão que toda essa produção, sendo abarcada, produzia algum ruído nesse processo, afinal, tais temas não foram abordados em outras obras, não eram discutidos politicamente no grupo, tampouco eram comentados pelos donos, além do fato de haver o abandono da prefeitura no descumprimento de sua promessa de desapropriação. Essa pequena seleção de obras então provocava uma fissura nesse grupo maior, mas era preciso entender como ela se organizava em conjunto e o que estava tentando abalar ao trazer à tona assuntos tão díspares em seu cotidiano. A partir de que referências essa produção sinalizava uma possibilidade de resistência? A resposta a essa pergunta foi encontrada nas teorias que discutiam a produção dos anos 1960/70/80. O uso das práticas de *site-specifc* deu início ao

debate, concluindo que para além da estrutura física e precária do edifício, as obras apresentavam questões que eram mais amplas, no nível do discursivo, envolvendo seu contexto, seu entorno mais próximo e até mesmo àquele mais distante – a replicação de modelos de cidade e usos de espaços industriais pelo mundo. Ao mesmo tempo em que a produção aventava uma crítica, fazia parte de todo o processo de espetacularização que se conformava ali. Deste modo, a Crítica Institucional e seus debates sobre atuações ambíguas de algumas produções vieram ao texto. Como lidar com uma crítica que é absorvida simultaneamente à sua apresentação? A produção "cafetinada" da fábrica parece não ter encontrado a saída para essa questão, mas aponta para temas que podem ser abordados e, talvez explorados com mais profundidade em outros momentos, reacendendo as luzes de seus vagalumes. Como essa produção não aprofundou sua crítica, sendo mesmo apagada fisicamente do espaço da Bhering, não restou outro caminho a não ser compreender que forças são essas que se impõem com tanta agressividade e ao mesmo tempo de maneira tão sedutora. Assim a pergunta "O que é esse equipamento cultural e como ele se insere no território urbano?" precisou ser formulada para abrir mais uma vez a trama que se costurava na pesquisa. Para compreender as bases que tentavam abarcar a fábrica nesse território urbano, foi preciso buscar em diversos textos os autores que auxiliassem esse debate. A primeira questão que surgiu foi o fato de a fábrica se ajustar e replicar os discursos de um projeto de cidade que estava disseminada pelo mundo. O modelo Barcelona, aplicado em tantos outros lugares, foi usado no Rio de Janeiro e as críticas que já haviam surgido sobre essa proposta vieram junto com as análises do próprio modelo: o da cidade criativa, que tem como base a economia criativa e que segue um modelo desenvolvimentista de um capitalismo avançado que usa os recursos cognitivos e explora o trabalho imaterial. O trabalhador nesse formato de economia e de cidade conforma a classe criativa e tem o artista como modelo - o ser livre e autônomo (ou a idealização disso), que cria e faz o que quer para ser feliz e ainda ganha por isso. É justamente nas práticas de contracultura dos anos 1960/70 que se realiza uma captura, as adaptando à realidade contemporânea e convencendo a todos através de discursos de sedução de que este é o melhor caminho. As cidades passaram a promover espaços que permitissem o máximo da criação através do investimento em *tecnologia*, na busca por novos *talentos* e com o máximo de *tolerância*. Entretanto, esse modelo já criticado de cidade possui seu viés mais vil. As distorções de um projeto de cidade criativa, que por si só já é bastante criticável, a transformam em uma *cidade-marketing*, modelo piorado do anterior. Nesse território adota-se um modelo neoliberal de comercialização de tudo e de todos. Não se explora somente os novos solos supervalorizados, mas se explora o trabalhador,

sua vida. A cidade torna-se segregada, espetacularizada e é vendida segundo critérios de competitividade. Os indivíduos não são incapazes, impotentes e manipuláveis, mas são seduzidos e muitos, sem uma visão crítica, aceitam, acomodam-se, moldam-se ao modelo e precarizam a si mesmos, se autoenganando, crédulos de que a vida é melhor assim. Os lugares de atuação dessa nova classe de precarizados criativos são as indústrias criativas – equipamentos urbanos que ajudam na produção de espaços de *qualidade* e que promovem maiores possibilidades de criação e permitem a *mobilidade* desses criativos pelo mundo, estimulando-os à mudança, em direção à cidade que ocupa o mais alto nível no *ranking*. As indústrias criativas são fábricas com um novo modelo de operacionalização. Espalhadas pelo território ocupando espaços que vão além de seus muros, elas contribuem no controle da cidade e de seus habitantes, imprimindo uma cara nova a bairros chamados de "degradados" e "desocupados", mas que na verdade estão cheios de vida, de gentes e afetos. A criação desses espaços altera o ambiente e de fato promove uma mobilidade: pessoas de zonas mais ricas passam a frequentar esses lugares antes "inseguros", "pobres" e "feios" e aquelas pessoas que antes habitavam esses bairros, se mudam para outros, mais distantes, sem vínculos, laços e afeto. A mobilidade é injusta e desigual. Os discursos de liberdade são falseados, enganadores e politicamente, segregam a classe trabalhadora idealizando um modelo mais sedutor de trabalho. Mas como a vinculação ao projeto é livre, tem-se a sensação de que a liberdade é plena e é uma escolha. Para que isso não ocorra assim de forma tão alienada e despolitizada, seria necessário ter na base da construção de projetos de ocupação de espaços industriais ociosos, uma discussão sólida e democrática sobre os possíveis laços que se deseja criar no território. Corre-se o risco de sempre seguir esse modelo comercializado e acabar por transformar tudo em um grande shopping, como a Bhering. Entender o espaço (seja o espaço do trabalho, do bairro ou da cidade) como algo que precisa ser para todos e, portanto, construído por todos é fundamental para que este seja produzido com bases profundas e estáveis. A fábrica Bhering teve sua história atravessada pelo projeto do porto e por todas as consequências que ele trouxe. O fato de continuar sendo um espaço privado dificultou severamente a possibilidade de se criar outras formas de relação no Santo Cristo. Assim, pela necessidade de se buscar outros caminhos, optou-se por investigar dois espaços industriais em desuso e ocupados por produções artístico-culturais. Com a bolsa sanduíche, Madri foi o destino e o antigo matadouro e a antiga fábrica de tabacos da cidade, tornaram-se a possibilidade de encontrar um novo lampejo de resistência.

Fica claro que independente do modelo que se adote, a cultura é tomada como "recurso", usada nos discursos de sedução e com fins de uma produção, seja para um território

comercializável, em consonância com os moldes capitalistas, ou para um território de afetos, em discordância com esse mesmo padrão. Não é novidade que a cultura seja abordada da primeira forma e os teóricos da "indústria da cultura" já anunciavam esse uso, mesmo colocando esse campo como um beco sem saída. Diferente de outro grupo de teóricos que na contemporaneidade, reverte, transverte e inverte essa possibilidade afirmando que é na resistência da própria criação que deve ser encontrada a saída. Como as forças de controle são móveis, múltiplas e moldáveis não há tampouco um modelo para resistir, mas é no encontro, no outro, nos afetos, na escuta e na relação que se deve buscar as chaves. É no engendramento da arte com seu aspecto político que novos caminhos podem surgir. E foi com esse olhar que os espaços *madrileños* foram analisados – buscando os pontos onde esses projetos faziam contato com o social e observando *como* esses contatos eram feitos.

Assim, diante da imensidão do *Matadero Madrid* com suas inúmeras instituições, encontrou-se o *Intermediae* - o espaço que permite a instituição pensar a si mesma. O projeto no momento de sua instalação no território urbano, criou esse espaço que estabelece a conexão entre a indústria e a cidade. Através das bolsas de incentivo à produção artística, estimula o desenvolvimento de projetos que muitas vezes já existiam antes, os apoiando na criação e/ou manutenção de propostas que vinculem os cidadãos à sua cidade através da arte. Por mais relevante e extraordinário que seja o projeto, não é "o que" ele é que se questiona, mas "como" ele fez e faz sua inserção na cidade. Após sua criação através de, e vinculado aos projetos de remodelações urbanas, ele pergunta aos habitantes do entorno e aos moradores em geral que tipo de ocupação poderia ser feita ali. O projeto já está em funcionamento e alterar suas bases seria algo difícil. Dessa forma, o *Matadero* busca reverter o quadro de isolamento de algumas parcelas da sociedade através do apoio a esses projetos. Na *Tabacalera,* outra ordem de instalação no bairro foi emplacada. As bases de seu projeto se estabeleceram desde o princípio por meio de um debate aberto e democrático com e para toda a população. Com assembleias lotadas foi decidida a criação de um centro social, desejo antigo dos moradores do bairro de Lavapiés, no centro da cidade. Com posicionamento político claro, o CSA se coloca no território para criar espaços de convivência e para fortalecer os vínculos dos vizinhos, sendo aberto a todos de forma bastante democrática. A recuperação das memórias em ambos os espaços cumpre um papel fundamental: o primeiro, expoente da arquitetura espanhola do século XIX, reforçou seu projeto a partir desse viés. As figuras do arquiteto e do edifício são louvadas em todos os documentos relativos ao *Matadero*. Fica claro através de alguns projetos artísticos realizados que outras lembranças não seriam tão plausíveis de serem evidenciadas. Como uma indústria da carne que promove a morte de milhares de animais e

com um histórico de exploração do trabalhador, é claro que o caminho mais viável seria se apegar àquilo que não chocaria a sociedade e que ainda traria consenso ao surgir como a recuperação de um patrimônio histórico de relevância. A *Tabacalera* ao contrário, mesmo sendo um edifício ícone da arquitetura industrial do século XVIII, optou por atualizar a memória de suas trabalhadoras, o que também faz sentido levando em consideração sua história de luta. A história dessas mulheres precisava ser recuperada por outro viés que não fosse aquele da cigana sedutora, da *manola*, personagem de óperas, peças teatrais, músicas, poesias e pinturas. A força da *cigarrera* era a semente do projeto de Lavapiés e a possibilidade de manter a luta contra a gentrificação no bairro, contra a transformação do entorno em mais um lugar turístico, glamourizado e espetacularizado. A sociedade se fez ouvir e a *Tabacalera* segue de pé, em luta, fazendo seu trabalho de produção de cultura local, afetiva e criando vínculos. Figurantes e protagonistas, os antigos *obreros* surgem nos projetos de maneiras distintas.

Para criar táticas de resistência a essa estrutura fluida que tenta abarcar e controlar os territórios é preciso compreender que a arte e a política são feitas de mesma substância e buscar em um espaço comum os vínculos para permanecer de pé, unidos e em movimento. Na fábrica Bhering, essa possibilidade não parece ter chance de existir. Gerida por empresários que visam o lucro e pensam na estrutura administrativa como mais um shopping de lojas glamourizadas não parece haver espaço para se pensar o coletivo, o social ou sequer ouvir os desejos do bairro. Mas nada é definitivo e tão sem saída que não se possa procurá-la. Talvez seja necessário buscar o lampejo dessas obras-vagalumes em outros espaços que ainda tenham chance de alterar sua formação. Pode parecer bastante melancólica essa consideração, mas acredito que novas ações estão se formando e basta estar atento para vê-las.

Uma das grandes dificuldades de realização dessa pesquisa foi a escolha de um objeto vivo e, consequentemente, em movimento e transformação constante. Dessa forma, não é possível apresentar uma "conclusão" e, sim, *aberturas* (no plural), pois além de uma tese ser o início de uma pesquisa maior, para a vida, a fábrica continua a escrever sua história junto com os seus locatários e a cidade junto com seus habitantes e outros espaços estão se formando na cidade viva e real. Assim, esse fim se configura como um recomeço – a continuidade sempre aberta da escrita, da vivência de uma história. Outros possíveis podem se estabelecer. Das características de cada obra, aquelas que desejo que sobrevivam nesse projeto são: a falta de paredes de *1m2* e que estas não sejam limitantes, a leveza e a clareza da coluna de Torres, a possibilidade aberta à criação dos mosaicos do coletivo MUDA, a dança e o movimento de *As desAparecidas* e a fuga ativa como desejo de ultrapassar os obstáculos, de *Janela* de Elisa

Pessoa. Juntando a isso, a capacidade de olhar em volta, de ver de outro modo e perceber que não se constroem ilhas em cidades, pois é preciso relacionar-se com o entorno, com as pessoas, com os artistas para que possam surgir novas possibilidades. Espero que essas pequenas centelhas possam iluminar outros espaços e que outras perspectivas de usos desses espaços industriais possam se fortalecer na formação de uma cidade praticada e voltada para sua população e que a arte, como fio condutor, não contribua somente com uma faceta – a do consumo, mas que faça sua autocrítica e possa contribuir para reverter esses quadros de desalento social que enfrentamos na contemporaneidade, através do seu papel crítico e de uma atuação efetiva no território urbano.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Anna [et al.]. *Marcas de valor no Mercado brasileiro.* Rio de Janeiro: SENAC, 2000.

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45. Disponível em: <http://copyfight.me/Acervo/livros/ADORNO,%20Theodor.%20Notas%20de%20Literatura%20I.pdf>. Acesso em: out.2014.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Tradução Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. Disponível em: <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>. Acesso em: jul.2014.

AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *Arquitectura industrial, testimonio de la era de la industrialización*. In: Revista Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2007, n.7, pp. 71-101. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/0000753353edaf669f1f9>. Acesso em: nov. 2014.

ALBUQUERQUE, Soraya. *Sem título*. 2012. Fotografia, color. Disponível em: <http://www.sorayaalbuquerque.com/#!/zoom/c1ake/i01s4j>. Acesso em: set. 2014.

ALMANAQUE GUÍA PARA LOS EMPLEADOS DE LA COMPAÑIA ARRENDATARIA DE TABACOS. Publicado por Alberto Santíaz y D. Donato Lera. Madrid, Impr. Hijos de M. G. Hernández. 1894

ALTUNA, Josú Larrañaga. Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento - Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, ano 8, v. 1, n. 10, p. 7-19, jul. 2007.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade.* Tradução Pier Luigi Cabra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014. Col.a,

AUGUSTIN, André Coutinho. *O discurso da "economia criativa"*: desenvolvimento econômico ou mera defesa dos direitos autorais. Disponível em: <http://www.pucrs.br/eventos/encontroeconomia/download/mesas/ODiscursoDaEconomiaCriativa.pdf>. Acesso em: fev. 2015.

AURELI, Pier Vittorio. *O regresso da fábrica*: território, arquitetura, operários e capital.Tradução João Santos. Disponível em: http://uninomade.net/tenda/o-regresso-da-fabrica/. (sessão Tenda). *Il ritorno della fabbrica:appunti su territorio, architettura, operai e capitale* In: OperaViva Magazine, Roma, 31/12/2016. Disponível em: <http://operaviva.info/il-ritorno-della-fabbrica/> Acesso em: abr. 2017.

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Patrimônio Industrial do Brasil.* Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb/numero_03/2arqurb3-esterezilda.pdf>. Acesso em: set.2014.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARRETO, Ruy. *Fábrica Bhering*: depoimento [26 de abril de 2011]. Rio de Janeiro: Rio Cidade Olímpica, entrevista concedida a Rio Cidade Olímpica disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12nn-Zals5E>. Acesso em: 2014.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2011.

BELLIDO, Luis. *Proyecto de Matadero General y Mercado de Ganados para Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1910. (documentos 1 e 2) Disponível em: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=38770>. Acesso em: maio 2016.

BELLIDO y GONZALEZ, Luís. *El nuevo Matadero y Mercado de ganados de 1918: memoria explicativa del edificio y del estado de su construcción.* Madrid: Ayuntamiento, 1918. Disponível em: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=24311&num_id=2&num_total=16>. Acesso em: maio 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994..

_____. *Passagens*. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERENSTEIN, Paola. *Estética da Ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

_____. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. Disponível no site: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>. Acesso em: out. 2015

_____. *Elogio aos errantes.* Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/.../Elogio_aos_Errantes_RI(1).pdf. Acesso em: set/2015.

_____. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *ARQTEXTO: Revista do Departamento de Arquitetura e do PROPAR-UFRGS*, Porto Alegre, n. 7, p. 16-25, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

BLANCO, Paloma et al. (Org). *Modos de hacer*: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BORGES, Jorge Luis. El idioma analítico de John Wilkins. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecó Editores, 1984. Disponível em: <http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/El%20idioma%20analitico%20de%20john%20wilkins.pdf>. Acesso em: abr. 2014.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje em el arte contemporáneo. In: *Formalismo e historicidad.* Tradução Carolina del Olmo e César Rendueles. Ediciones. Barcelona: AKAL, 2004.

_____. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituiciones. . In: *Formalismo e historicidad.* Tradução Carolina del Olmo e César Rendueles. Ediciones. Barcelona: AKAL, 2004.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Tradução Jason Campelo. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, 2008.

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

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, 1995.

BRENNER, Neil. *et.al*. *El mercado contra la ciudad Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Madrid: Observatorio Metropolitano de Madrid (ed.), 2015. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20mercado%20contra%20la%20ciudad%20-%20Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

BUDEN, Boris *et.al. Producción cultural y prácticas instituyentes:* Líneas de ruptura en la crítica institucional. Tradução Marcelo Expósito, Glòria Mèlich Bolet e Gala Pin Ferrando. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

BUENO, Guilherme. ¼. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://elisapessoa.com/textos/>. Acesso em: jul. 2014.

BUSTAMANTE, Enrique (Org.). *Las industrias creativas*: amenazas sobre la cultura digital. Barcelona: Gedisa S.A., 2011.

CABELLO, Helena;CARCELLER, Ana. (Ed.) *TestMadrid*: espacio experimental de intervención artística Madri: Universidad Europea de Madrid, 2006. (Catálogo de exposição).

CALABRE, Lia et al. (Org.). *Anais do VI Seminário Internacional de Políticas Culturais*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2015/05/Anais-do-VI-Semin%C3%A1rio-Internacional-de-Pol%C3%ADticas-Culturais.pdf>. Acesso em: maio 2015.

CALERO, Gerardo Pérez. *Gonzalo Bilbao*: el pintor de las cigarreras. Madrid: Tabapress, 1989.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A especulação imobiliária*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2015.

CANDIDA, Simone. Encontros de domingo: o empresário que fez da Bhering uma fábrica de arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/encontros-de-domingo-empresario-que-fez-da-bhering-uma-fabrica-de-arte-14292251>. Acesso em: out. 2014.

CARMONA, Susana Jiménes e USEROS, Ana. *El paseo de Jane: Tejiendo redes a pie de calle*. Madrid: Modernito Books, 2016.

CARRILLO, Jesus. Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creacion y la producción cultural en la españa contemporánea. In: SANTANA, Lynda E. AvendañO (Org). *Silencio y política*: aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún. Madrid: Traficantes de Sueños/UAM/UB Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/SILENCIO%20Y%20POL%C3%8DTICA.%20Versi%C3%B3n%20digital.%20Enero%202014.pdf>. Acesso em: mar. 2015.

CARRIÓ, Anna et al. Dossier 'Smart Cities', tecnología pensada per a les persones. *Revista Barcelona Metrópolis: capital en transformació*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. n.91,p. 81-95, 2014,

CARTAXO, Zalinda. *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acesso em: fev. 2014.

CARVALHO, Amanda. *Analogias numismáticas*. São Paulo, 2012. [Entrevista]. Disponível em: <http://www.maisumrodrigotorres.com/wa_files/entrevista_RodrigoTorres_porAnandaCarvalho.pdf>. Acesso em: nov.2016.

CASAS TORRES, Encarnación. La Fábrica de Tabacos de Madrid: un ejemplo de arquitectura madrileña. *Villa de Madrid*, n. 97-98, 1988, pp. 74-79 <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19293&num_id=6&num_total=7>. Acesso em: maio 2016.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999. Vol. 1. Disponível em: <https://perguntasaopo.files.wordpress.com/2011/02/castells_1999_parte1_cap1.pdf>. Acesso: set. 2015.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*: uma introdução. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Disponível em: <http://www.uneb.br/gestec/files/2011/10/74892255-A-Invenc-a-o-do-cotidiano-Michel-de-Certeau.pdf>. Acesso em: abr. 2014.

_____. GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*: 2, morar, cozinhar. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996.

CLAVEL, Gemma Galdón. ¿'Smart cities' sin futuro?. In: Dossier 'Smart Cities', tecnología pensada per a les persones. *Revista Barcelona Metròpolis - capital en transformació.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona. n. 91, p. 81-95, 2014.

COLL, Rubén. et al. Matadero Memoria Aural: Recovering a Lostscape Aurally. *Invisible Places*,Viseu, Portugal, jul. 2014. Disponível em: <http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/IP2014-495-507.pdf>. Acesso em: jun. 2016.

CONDE, Ana Cardoso (Org). *La ciudad reflejada*: memorias e identidade urbanas. Espanha: Díaz & Pons, 2015.

CORBUSIER, Le. *Urbanismo (debate geral)*. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CORTÉS, José Miguel G. *La ciudad cautiva*: control y vigilância en el espacio urbano. Madrid: Akal, 2010.

_____. *Políticas do espaço*: arquitetura, gênero e controle social. Tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

_____. *Espacios Diferenciales*: Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura. Cartagena: Laimprenta CG, 2007. (Culturas urbanas). Disponível em: <http://www.pasionporloslibros.es/espacios-diferenciales-%E2%80%A2-jose-miguel-g-cortes/>. Acesso em: out. 2015.

_____. *Otras ciudades posibles*: visiones críticas de la metrópoli contemporánea. Valencia: IVAM - Institut Valencia d'Art Modern, 2012. Disponível em: <http://www.antesquedesaparezca.com/elnaranjal/wp-content/uploads/2014/08/CORT%C3%89S-JOS%C3%89-MIGUEL.-OtrasCiudades-posibles.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

COSTA, Armando Dalla; SANTOS-SOUZA, Elson Rodrigo. Economia criativa: novas oportunidades baseadas no capital intelectual. *Revista Economia & Tecnologia*, ano 07, v. 25, abr. – jun. 2011. Disponível em: <http://www.economiaetecnologia.ufpr.br/revista/25%20Capa/Armando%20Dalla%20Costa%20-%20Elson%20Rodrigo%20Souza-Santos.pdf>. Acesso em: nov. 2014.

COSTA, Rodrigo Cazes. Economia criativa: uma política pública da economia para a cultura e sua integração na política econômica do governo federal. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 5. 2014, Rio de Janeiro. Setor de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Rodrigo-Cazes-Costa.pdf>. Acesso em: fev.2015.

CUNHA, Neiva Vieira da. O “modelo Barcelona” em questão: megaeventos e marketing urbano na construção da cidade-olímpica. *O social em questão: revista do departamento de serviço social*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 29, p. 325-330, 2013. Disponível em: <http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/15artigo29.pdf>. Acesso em: out. 2015.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEHEINZELIN, Lala. O estado e a economia criativa numa perspectiva de sustentabilidade e futuro. In: BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa*: políticas, diretrizes e ações: 2011 – 2014. Brasília, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. Pós-scriptum: sobre as sociedades de controle. Tradução Peter Pál Pelbart. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5.

DELGADO, António. Arte pública e design urbano: confluências teóricas. In: DESIGNA 2012 - In/Sustentabilidade/ Conferência Internacional de Investigação em Design, Covilhã/Portugal: UBI , p. 69-81, 2013. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/109>. Acesso em: jan. 2016.

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa.* Fraude y miseria del modelo Barcelona. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007. 242 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou A gaia ciência inquieta*: o olho da história 3. Tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

_____. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Atlas:* como levar o mundo nas costas? Tradução Alexandre Nodari. Texto do catálogo da Exposição ¿Como llevar el mundo a cuestas? Madrid: Reina Sofía, 2010a. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em: ago. 2014.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial, 2014.

DOSSIER CSA La Tabacalera: centro social autogestionado. Disponível em: <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/dossier-csa-la-tabacalera/>. Acesso em: mar. 2016.

EL MOTÍN DE LAS CIGARRERAS. 1830. Revista Blanco y Negro, Madri: Archivo de Villa.

ESTATUTO SOCIAL DA ASSOCIAÇÃO CIVIL CRIATIVA ORESTES 28. Rio de Janeiro, 2012.

ESTEVES, Bernardo. Gritomudonomuro. *Revista Piaui*, 2012. Disponível em: <gritomudonomuro?utm_source=revistapiaui&utm_campaign=share&utm_medium=facebook&utm_content=http%3A%2F%2Frevistapiaui.estadao.com.br%2Fedicao-65%2Fquestoes-de-criptografia%2Fgritomudonomuro>. Acesso em: mar. 2014.

ETXÁNIZ, José Manuel et al. *El Matadero Municipal de Madrid*: la recuperación de la memória. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. p. 239.

FAZENDA, Maria do Mar. *Será que sei falar a sua nova língua, Maíra?.* Lisboa, 2010. Disponível em: <http://cargocollective.com/mairadasneves/going-bananas>. Acesso em: nov. 2016.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imagenes.* Traducción Julia Giser. Buenos Aires, Caja Negra, 2013. Disponível em: <https://monoskop.org/images/c/c9/Farocki_Harun_Desconfiar_de_las_imagenes.pdf>. Acesso em: jan. 2016.

_____. *Arbeiter verlassen die Fabrik.* 1995. (vídeo) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6u9adUF1-o>. Acesso em: out. 2015.

Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional/FASE. *Cartografia social e urbana:* transformações e resistências na região portuária do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.fase.org.br/v2/pagina.php?id=3930>. Acesso em: set. 2015.

FERNÁNDEZ, Manu. Inteligencia al servicio de las personas. Dossier 'Smart Cities', tecnología pensada per a les persones. *Revista Barcelona Metròpolis: capital en transformació*. Barcelona, n. 91, p. 81-95, 2014.

FERREIRA, Flávio. Cidades coloniais brasileiras e espanholas na América: uma abordagem comparativa. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 4., 1997, Rio de Janeiro. *Anais do...* Rio de Janeiro. 1997. p. 557-562.

FLORIDA, Richard. *A ascensão da classe criativa*: e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade e do cotidiano. Tradução Ana Luiza Lopes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159-186

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* São Paulo. Martins Fontes, 2002.

_____. *As verdades e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro: NAU, 2005.

FRAMPTON, Kenneth. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In: FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-aesthetic*: essays on postmodern culture. Washimgton: Bay Press, 1983. Disponível em: <http://www.modernindenver.com/wp-content/uploads/2015/08/Frampton.pdf>. Acesso em: fev. 2017.

FRAVM. *Las declaraciones de la delegada del Gobierno sobre Lavapiés son irresponsables, estigmatizan y no responden a la verdad*. Madrid, 2012. Disponível em: <http://www.aavvmadrid.org/index.php/Noticias/Las-declaraciones-de-la-delegada-del-Gobierno-sobre-Lavapies-son-irresponsables-estigmatizan-y-no-responden-a-la-verdad/>. Acesso em: maio 2016.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional?. Tradução de Daniel Jablonski. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, ano 15, v. 2, n. 242011. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/18731/13645>. Acesso em: set. 2016.

_____. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Tradução Gisele Ribeiro. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, 2008. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/da-critica-as-instituicoes-a-uma-instituicao-da-criticaandrea-fraser.html>.

FREITAG, Bárbara. *Teorias da cidade.* Campinas: Papirus, 2012. 4 ed.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FURLANETO, Audrey. Da rua para a galeria: arte em azulejo. O GLOBO, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/da-rua-para-galeria-arte-em-azulejo-9650807>. Acesso em: set. 2013.

FURTADO, Celso. *Formação econômica cafeeira do Brasil*. 24. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1991.

GÁLVEZ-MUÑOZ, Lina. *Compañía Arrendataria de Tabacos, 1887-1945*. Cambio tecnológico y empleo femenino, Madrid: LID Editorial Empresarial, 2000. 403 p.

GARZA, Muna Makhlouf De la. *Aproximación antropológica a la resistencia vecinal contra la apropiación capitalista de la ciudad:* un caso en la ciudad de Barcelona. Barcelona, 2011. Disponível em: <http://conferencias.cies.iscte.pt/index.php/icyurb/sicyurb/paper/view/389>. Acesso em: 18 ago. 2013.

GERALDO, Sheila C. (Org) *Fronteiras*: arte, imagem, história. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

_____. (Org) Introdução. In: _____. *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

GERALDO, Sheila C. (Org). A prática coletiva e a ação artístico-política como intervenção pública. In: GENÉ, Marcela et.al. V Congresso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/XIII Jornadas CAIA. *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del Arte*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes/CAIA, 2009. p. 493-500.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (Org.) *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e PPGMS/UNIRIO, 2005.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da pequena África*: projetos urbanísticos, patrimônio e conflitos na Zona Portuária carioca. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GRAW, Isabelle. Além da Crítica Institucional. *Arte&Ensaios*. Tradução Ana Luísa Flores e Isabel Carneiro. Rio de Janeiro, ano 18, · n. 23, p. 148-159, 2011. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/revista23_5.pdf>. Acesso em: out. 2016.

HALFEN, Vitor. *Porto Maravilha e a alienação do trabalho em arquitetura e urbanismo.* Trabalho final de graduação. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2014. Disponível em: http://issuu.com/vitorhalfen/docs/porto_maravilha_e_a_aliena____o_do_. Acesso em: nov/2015.

HALL, Peter. Cities in civilization: Culture, Innovation and Urban Order. Centre for Urban and Regional Studies. Trinity College Dublin, & the Faculty of the Built Environment, Dublin Institute of Technology. *Journal of Irish Urban Studies*, Bolton Street, v. 2, n. 2, 2003. Disponível em: <http://www.tara.tcd.ie/bitstream/handle/2262/67652/v2n22003_3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: abr. 2016.

HANSON, Dennis. Indústrias Criativas. *Revista Eletrônica Sistemas & Gestão*, v. 7, n. 2, p. 222-238, 2012. Disponível em <http://www.revistasg.uff.br/index.php/sg/article/viewFile/V7N2A7/V7N2A7>. Acesso em: fev. 2015.

HARUM, Márcio. O sonho da casa própria. In: *PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES 2011*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p. 36-39. (catálogo). Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/publicacoes_impressas/cat%C3%A1logo_programa_exposicoes_2011.pdf>. Acesso em: out. 2016.

HARVEY, David. *Ciudades Rebeldes*: del derecho de la ciudad a la revolución urbana. Tradução Juanmari Madariaga. Madrid: AKAL, 2013.

HENRÍQUEZ, José. La fiesta de Las Cigarreras. *Diagonal Periódico*. Madrid, 2011, Disponível em: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-fiesta-cigarreras.html>. Acesso em: maio 2016.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. Tradução Jason Campelo. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento.* Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p.6-13, 2008.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

IGLESIAS, Helena. *La sede central de Tabacalera*: dos edifícios para la historia de Madrid. Madrid: Tabapress, 1986.

ILBÁÑES, Margarida Rodríguez. La Cultura Localizada como respuesta social a la Red: El caso de la Fábrica de la Tabacalera en Madrid. *Revista Eletrónica de Patrimonio Histórico - Universidad de Granada*. Granada, n. 14, p. 161-1812014. Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3507/3512>. Acesso em: jul. 2016.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades.* Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2011, (Cidades).

JEMENE, Rafaela de Moura. *Matadouro – Matadero*: Camadas de tempos visíveis. 2017. 253f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.Campinas, 2017.

KOOLHAAS, REM. *Três textos sobre a cidade*: grandeza ou o problema do grande / a cidade genérica / espaço lixo. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução Jorge Menna Barreto. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.17, p. 166-187,2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128 – 137, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: out. 2014.

LABBÉ, Maria Paulina Soto. *Sem título*. Texto do Seminário Internacional Cultura e Desenvolvimento Local. Porto Alegre: Departamento de Difusão Cultural, UFRGS, 2011. Disponível em: <www.ufrjs.br/difusaocultural/adminseminario/documentos/arquivo/mariapaulinasoto.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência.* Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Estética de laboratório.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LANDRY, Charles. *Origens e futuros da cidade criativa.* São Paulo: SESI-SP, 2013.

LAZZARATO, Maurício. *As revoluções do capitalismo*: a política no império. Tradução Lenora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____; NEGRI, Antonio; COCO, Giuseppe. Tradução Monica de Jesus Cesar. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEFEVBRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capintán Swing, 2013.

LEMOS, Beatriz. *Um lance de cartas | Maíra das Neves*. Rio de Janeiro: 2013. (Catálogo virtual). Disponível em: <http://cargocollective.com/mairadasneves/Um-Lance-de-Cartas>. Acesso em: set. 2016.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo*: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOREY, Isabell. Gubernamentalidad y precarización de si: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. In: La industria creativa como engaño de masas. In: BUDEN, B. et. al. *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*: transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. p. 57-78. Disponível em: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdfnov/2015>.

LUQUE, Eloísa Baena. *Las cigarreras sevillanas*: un mito en declive (1887 – 1923). Málaga: Estudios sobre la mujer. Universidad de Málaga, [1993?].

MACHADO, Rosi Marques. Da indústria cultural à economia criativa. *Revista Alceu*, v. 9, n.18, p. 83 a 95, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%206%20%28pp83%20a%2095%29.pdf>. Acesso em: jan. 2015.

MADRID: Un estilo de vida, Folleto proyecto Madrid Rio, Madrid: Ayuntamiento, 2011. Disponível em: <http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ProyectosSingularesUrbanismo/MadridR%C3%ADo/J_Multimedia/FolletoMadridRio.pdf>. Acesso em: maio 2016.

MARTÍN, Miguel Angel Chaves. *Artes plásticas y ciudad*. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la ciudad contemporânea/Universidad Complutense de Madrid, junio/2015. Disponível em: <http://es.calameo.com/read/0044196590d0ab086a95d>. Acesso em: abr. 2016.

MARTÍN DE MENDOZA, Marian. Madrid antiguo y contemporáneo: La fábrica de Tabaco. *El Heraldo de Chamberí*, n.153, 4-V-1924.

MENEZES, Anna Thereza B. *Arte contemporânea no museu*: um estudo de caso do Instituto Inhotim. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, MAST, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/Anna%20Thereza%20do%20Valle%20Bezerra%20de%20Menezes.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

_____. *Plano da Secretaria da Economia Criativa*: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014. 2. ed rev. Brasília, Ministério da Cultura, 2012.

MIRANDA, Regina (Org). *Rio Cidade Criativa*: cultura como Quarto Pilar do desenvolvimento. Rio de Janeiro: III Forum Internacional [RIO] Cidade Criativa, 2012.

MORANGE, Claude. De "manola" a obrera: la revuelta de las cigarreras de Madrid en 1830. Notas sobre un conflicto de trabajo. Tradução Marta Bizscarrondo. *Estudios de historia social*. Madrid, n.12-13, p. 307-321, 1980.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas. 4.ed. Tradução Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998,

NEGRI, Antonio. Rem Koolhaas: junkspace e metrópole biopolítica. *Radical philosophy*, n. 154. 2009. Tradução UniNômade BR. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/rem-koolhaas-junkspace-e-metropole-biopolitica/>. Acesso em: out. 2015.

_____. Dispositivo metrópole. A multidão e a metrópole. *Revista Lugar Comum*, n. 25-26, p. 201-208, maio-dez. 2008.

NEVES, Maíra das. *Um metro quadrado expandido* (vídeo). Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://vimeo.com/22366986>. Acesso em: nov. 2014.

_____. *Contato* (pintura sobre papel fotográfico exposto à luz de tela de LCD). Exposição Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/mairadasneves/contato-1. Acesso em: dez. 2016.

_____. *Going bananas*. (vídeo). Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/29929244>. Acesso: dez. 2016.

_____. *PR / SMH 1485*. (Texto retirado do blog de Maíra das Neves). Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://atelie1m2.wordpress.com/>. Acesso em: nov. 2014.

NICOLA, A de. et.al. Contra la clase creativa. In: BUDEN, B. et.al. *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional:* transform. Madrid: Traficantes de sueños/creative commons, 2008. p: 43-56. Disponível em: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs. Pdf> Acesso em: nov. 2015.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: fev. 2017.

OBSERVATORIO METROPOLITANO. *Madrid:¿la suma de todos?*: globalización, territorio y desigualdad. Madrid: Traficantes de Sueños, 2007. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Madrid%20%C2%BFla%20suma%20de%20todos_-TdS.pdf>. Acesso em: dez. 2016.

OLIVEIRA, Lia Freitas. *Cultura de vidro*: o empobrecimento da arte na perspectiva de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Disponível em: <www.gewebe.com.br/pdf/cad09/Lia_Freitas.pdf>. Acesso em: 02 out. 2015.

OLIVEIRA, Aercio et. Al (Org). *Cartografia social urbana*: transformações e resistência na região portuária do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 3graf gráfica e editora, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Marilane/Documents/LIVROS/Fase_Web%20CARTOGRAFIA%20SOCIAL%20URBANA%20MPROVIDENCIA.pdf>. Acesso em: ago. 2016.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OSORIO, Carlos. *El Madrid olvidado*: el Madrid que se fue y sigue estando ahí. Madri: La Librería, 2015.

OSTEN, Marion von. Salidas incalculabes. In: La industria creativa como engaño de masas. In: BUDEN, B. et. al. *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*: transform. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. p. 79-99. Disponível em: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdfnov/2015>. Acesso em: nov. 21015.

OUCHANA, Giselle. Prefeitura apresenta projeto para municipalizar o Porto do Rio. *Jornal Extra. O Globo*, Rio de Janeiro, 01 abr. 2017. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/oglobo-21146524#ixzz4dIexyEm3>. Acesso em: abr. 2017.

PELZER, Birgit. *Chance as partner*: Gerard Richter's colour fields. Zufall, das Kölner Domfester und 4900 FARBEN. Köln: Museum Ludwig and Metropolitankapitel der Hohen Komkirche, 2007.

PÉREZ, Maria Cristina García et al. *Arquitectura de Madrid*: casco histórico. Madrid: Fundación COAM, 2003. t.1. p. 128, 453.

PÉREZ-PRADAL, Cecilia. *Corte Arganzuela 09*. Madrid. 2010. Disponível em: <https://puctumteatro.com/proyectos/corte-arganzuela-09-funciones-en-matadero/>. Acesso em: maio 2016.

PESSOA, Elisa. *Janela*. Rio de Janeiro, 2013 (frame da vídeo-instalação). Disponível em: <http//:1.bp.blogspot.com/-OD6IefAeP7g/UoDStZ3aAaI/AAAAAAAAA6w/J8bJLQBtHMA/s1600/port_pag_7_p.jpg>. Acesso em: jul. 2014.

PIMENTEL, Mariana R. A arte de resistir ou a re-existência da arte. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 5. *Anais do*.... Goiânia, GO, UFG, FAV, 2012. p. 473-9.

PIRES, Vladmir Sybillas. Ideias-força no pós-fordismo e a emergência da economia criativa. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 215-230 set., 2009. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso em: 23 ago. 2015.

PRADO, Gilbertto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (Org.). *Diálogos transdisciplinares*: arte e pesquisa . São Paulo: ECA/USP, 2016. 500 p.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org). *História da vida privada*: da Primeira Guerra a nossos dias. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 5.

PUGLIESE, Vera. A História da Arte como Montagem de Tempos Anacrônicos. In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA*: BIOGRAFIA & HISTÓRIA INTELECTUAL, 5., Ouro Preto, 2011. *Caderno de resumos & Anais do...* Ouro Preto: EdUFOP, 2011. Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2011/paper/view/785>. Acesso em: fev. 2015.

QUINTELA, Pedro. Critique of Creativity: precarity, subjectivity and resistance in the creative industries, (2011). *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99, p. 203-205, 2012. Disponível em: <http://rccs.revues.org/5169>. Acesso em: jun. 2015.

_____. *A (in) sustentabilidade do trabalho criativo em design*. In: DESIGNA 2012 - In/Sustentabilidade/ Conferência Internacional de Investigação em Design, Covilhã/Portugal: UBI, 2013, p. 69-81. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/109>. Acesso em: jan. 2016.

RABANAL YUS, Aurora: En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 21, p. 69-89, 1984. (Hemeroteca del Conde Duque).

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. *Rancière: a política das imagens*. In: Princípios: Revista de Filosofia. Natal (RN), v. 19, n. 32, p. 95-107, jul.- dez. 2012. Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/32P-095-107.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RAUNIG, Gerald. La industria creativa como engaño de masas. In: BUDEN, B. et.al. *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional:* transform. Madrid: traficantes del sueño/creative commons, 2008. p: 27-42. Disponível em: Acesso em: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf>. nov. 2015.

_____. *Art and revolution*: transversal activism in the long twentieth century. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. 320 p. Disponível em: <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/08/gerald-raunig-art-and-revolution-transversal-activism-in-the-long-twentieth-century-1.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

REIS, Ana Carla Fonseca (Org). *Economia criativa como estratégia de desenvolvimento*: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo, Itau Cultural, 2008. Disponível em: <http://garimpodesolucoes.com.br/wp-content/uploads/2014/09/EconomiaCriativaPortugues.pdf>. Acesso em: jan. 2015.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades criativas*. São Paulo: SESI-SP, 2012.

RIBEIRO, Gisele B. Arte e comunidade: entre ideologia e utopia. In: GERALDO, Sheila C. (Org). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

_____. Da arte pública à esfera pública política da arte. *Revista Poiesis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF*, Niterói, n. 20, p. 33-44, 2012. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis20/03.pdf>. Acesso em: fev. 2017.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. In: BRASIL. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2051>. Acesso em: mar. 2015.

RIO DE JANEIRO (Estado). Decreto n. 7.351, de 14 de janeiro de 1988. Regulamenta a Lei 971 e delimita áreas e subáreas de proteção, além de definir normas urbanísticas. Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/legislacao>. Acesso em: nov. 2015.

RIO DE JANEIRO. Lei Municipal n° 101/2009, de 23 de novembro de 2009. Modifica o Plano Diretor, autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio e dá outras providências. Diário Oficial do Rio de Janeiro, 24 nov. 2009. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/legislacao>. Acesso em: nov. 2015.

RIO DE JANEIRO. Lei Municipal n° 971 de 4 de maio de 1987. Institui a Área de Proteção Ambiental (APA) composta pelos logradouros que menciona e dá outras providências. (Santo Cristo, Saúde, Gamboa e Centro, na I e II Regiões Administrativas). Diário Oficial do Rio de Janeiro, 4 de maio de 1987. Disponível em: http://portomaravilha.com.br/legislacao. Acesso em: nov/2015.

RIO DE JANEIRO. Lei complementar n. 16, de 04 de junho de 1992. Dispõe sobre a política urbana do município, Institui o Plano Diretor Decenal da cidade do Rio de Janeiro e dá outras providências. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 1 de julho de 1992. Revogada pela lei complementar n° 111, de 1 de fevereiro de 2011, Dispõe sobre a Política Urbana e Ambiental do Município. Institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Diário da Câmara Municipal, 29 de março de 2011 (republicada). Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/legislacao>. Acesso em: nov. 2015.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

RODRIGUES, Cícero. [*Sem título*]. Rio de Janeiro, 1988. Fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/cicerorodrigues>. Acesso em: dez. 2015.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem.* In: Núcleo de Estudos da Subjetividade: pós-graduação em psicologia clínica da PUC/SP. São Paulo. PUC/SP, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: set. 2015.

ROLNIK, Suely. *O ocaso da vítima A criação se livra do cafetão e se junta com resistência.* São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade, 2003. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafetcria.pdf>. Acesso em: fev. 2017.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Rouanet,%20Sergio%20Paulo/As%20Razoes%20do%20Iluminismo.pdf>. Acesso em: maio 2015.

SAMMER, Renata. *Tempo de duração, tempo mediado*. Rio de Janeiro, sem data. Disponível em: <https://elisapessoa.com/textos/>. Acesso em: jul. 2014.

SANTOS, Marilane A. (resenha). El paseo de Jane: teciendo redes a pie de calle. *Revista Indisciplinar*. Belo Horizonte, n.2, v.2, p. 223-235, 2016. Disponível em: <http://www.editora.fluxos.org/LivrosPDFDownload/RevistaIndisciplinar2FinalBaixa.pdf>.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem.* São Paulo: EdUSP, 2012.

SELA. Secretaría Permanente del SELA Caracas, *Incentivo a las Industrias Culturales y Creativas en América Latina y el Caribe*. Venezuela: Junio de 2011, SP Di n°8 -11 Disponível em: <http://www.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2011/06/T023600004770-0-Incentivo_a_las_Industrias_Creativas_y_Culturales-_Di_08-11.pdf>. Acesso em: maio 2015.

SCOVINO, Felipe. *Território modular.* Rio de Janeiro, 2013. 27 p. Disponível em: <http://coletivomuda.com.br/?portfolio=territorio-modular>. Acesso em: ago. 2015.

_____. *Em movimento.* Rio de Janeiro: Galeria Lurix, [catálogo exposição *Território modular*], 2013. 27 p.

_____. *Trompe-l'oeil*. Curitiba: SIM Galeria, 2015. Disponível em: <http://www.simgaleria.com/pt-BR/Exposicoes/Exposicao?exposicaoId=51>. Acesso em: jan. 2016.

SECCHI, Bernardo. *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*. Traducción Teresa Arenillas Parra y Francisco López Groh. Madrid: Catarata, 2015.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SILVA, Francisco Raniere Moreira da. As relações entre cultura e desenvolvimento e a economia criativa: reflexões sobre a realidade brasileira. *Revista NAU Social/UFBA*, v.3, n.4, p. 111-121, maio-out. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.adm.ufba.br/index.php/rs/article/viewFile/188/178>. Acesso em: fev. 2014.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. Disponível em: <www.marcoaureliosc.com.br/03velho_completo.pdf>. Acesso em: ago. 2015.

SISTEMA FIRJAN - Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. (Rio Criativo: nossa arte, nossa indústria). *A cadeia da indústria criativa no Brasil*: estudos para o desenvolvimento econômico do Rio de Janeiro. n. 2, maio, 2008.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 162-167. 2009. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em: nov. 2014.

SOTO, Paloma Candela. *Cigarreras Madrileñas*: trabajo y vida (1888 – 1927). Madrid: Tecnos, 1997. 234 p.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Uma política cultural para as práticas criativas*. In: *Lugar Comum*: estudos de mídia, cultura e democracia. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ. Rio de Janeiro, n. 35-36, p. 175-190, set-2011/abr-2012. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110210120242Uma%20pol%C3%ADtica%20cultural%20para%20as%20pr%C3%A1ticas%20criativas%20-%20Barbara%20Peccei%20Szanieckii.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

_____. Sobre monstros e museus. *Na borda, Revista eletrônica*. jul. 2013. Disponível em: <http://naborda.com.br/2013/texto/sobre-museus-e-monstros/>. Acesso em: jan. 2015.

_____. Experiências estéticas do comum. In: GERALDO, Sheila C. (Org). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012. p.38-46.

SZANIECKI, Barbara; SILVA, Gerardo. Rio: dois projetos para uma cidade do conhecimento. In: *Outras palavras*: Comunicação compartilhada e pós-capitalismo. set. 2010. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/rio-dois-projetos-para-uma-cidade-do-conhecimento>. Acesso em: maio 2015.

TAVARES, Mirian. A arte nas indústrias criativas: pode a arte salvar o mundo? *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 2, n. 2. 2014. Disponível em: <http://estudosculturais.com/revistalusofona/index.php/rlec/article/view/112>. Acesso em: fev. 2015.

TOLEDO, Mariana Peixoto de. *Participação de instituições locais em projetos de revitalização urbana*: o caso do projeto Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro. (Dissertação). Rio de Janeiro: FGV/ Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Centro de Formação Acadêmica e Pesquisa, 2012. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/web/esq/est_acad/ea3.pdf>. Acesso em: set. 2014.

TORRES, Rodrigo. *m²* . Obra exposta no CCSP. São Paulo, 2011. (impressão em papel fotográfico sobre PVC). Disponível em: <http://www.maisumrodrigotorres.com/>. Acesso em: jan. 2016.

_____. *Amador*. Rio de Janeiro, 2014. (tinta a óleo sobre alumínio). Disponível em: <http://www.maisumrodrigotorres.com/crbst_4.html>. Acesso em: jan. 2016.

TORRES, Rodrigo. *Sua coisa minimalista chegou*. Rio de Janeiro, 2014. (tinta acrílica sobre placa de alumínio e caixa de acrílico). Disponível em: <http://www.maisumrodrigotorres.com/crbst_4.html>. Acesso em: jan. 2016.

TULIP, Érika. *Frágil Existência*. (Exposição CCJF). Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www10.trf2.jus.br/ccjf/event/fragil-existencia/?rd=20160811>. Acesso em: out. 2016.

TURINO, Célio. *Pontos de cultura*: o Brasil de baixo pra cima. 2. Ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

UNCTAD - United Nations Conference on Trade and Development. *Informe sobre la economia creativa 2008:* el desafío de evaluar la economia creativa: hacia la formulación de políticas públicas informadas. Resumen. Nacionaes Unidas, 2008 Disponível em: <http://unctad.org/en/Pages/DITC/CreativeEconomy/Creative-Economy-Programme.aspx>. Acesso em: jan. 2015.

VAZQUÉZ, Carlos García. *Teorías e historias de la ciudad contemporânea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

VELHO, Gilberto. *Observando* o *familiar*. In: _____. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

WANIS, Amanda. O "momento rio" e o processo de construção da cidade criativa. In: *Actas Icono14 – III Congreso Internacional de Ciudades Creativas,* Madrid, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/7052674/III_Congresso_CC_-_artigo_-_Amanda_Wanis>. Acesso em: out. 2015.

WERNECK, Mariana. *Os infames termos aditivos e o mico do Porto Maravilha*. Rio de Janeiro: Observatório das Metrópoles, 2017. Disponível em: <http://observatoriodasmetropoles.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=1956%3Aa-fal%C3%A1cia-do-porto-maravilha-ppps-cepacs-e-o-%C3%B4nus-para-o-poder-p%C3%BAblico&Itemid=180&lang=pt#> . Acesso em: mar. 2017.

YUBERO, Martín Santos. *Fondo fotográfico Santos Yubero, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, 1987. Fotografias digitalizadas em jpeg.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Tradução Maria Anne Kremmer. Belo Horizonte: 2004.

ZAMORA, Miguel Lasso de la Vega et al. *Memoria histórica para el proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid*: el Sector meridional. Madrid: Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid/COAM, 2005. Disponível em: <http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/130606_ecotop/documentacion/matadero_madrid_memoria_historica.pdf>. Acesso em: mar. 2016.

ZAZO, Antonio Velasco. Rincones de Madrid. La fábrica de Tabacos. *Revista Blanco y Negro: revista ilustrada.* Madrid: El Heraldo de Madrid, dez. 1917, ano 27, n. 1385.

ENTREVISTAS

BARRETO, Ruy. Entrevista concedida a Marilane Abreu Santos. Rio de Janeiro, nov. 2015. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta tese]

MACEDO, Sandra. Entrevista concedida a Marilane Abreu Santos. Rio de Janeiro, 30 Mar. 2015. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta tese]

SITES CONSULTADOS

ABREU, Fernanda. *Rio 40 graus*. Disponível em: http://www.vagalume.com.br/fernanda-abreu/rio-40-graus.html. Acesso em: jan/2016.

https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf.

http://www.sorayaalbuquerque.com/#!/zoom/c1ake/i01s4j

http://siteempresas.bovespa.com.br/DWL/FormDetalheDownload.asp?site=C&prot=282655

http://www.blogdomadeira.com.br/2014/03/cafe-soluvel-baixa-as-portas/

http://www.inaes.org.br/Noticia.aspx?Code=6686&ParentCode=139&ParentPath=None&ContentVersion=R&show=all

http://www.sindocefetpr.org.br/service/previdencia/doc/inss2.htm

http://www.graalalimentos.com.br/bhering130.php

http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-um-vez-em-sp-fabrica-de-chocolates-sonksen,10943,0.htm

http://www.neugebauer.com.br/a-marca/

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=17143&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader#

http://ims.com.br/ims/visite/programacao/rio-450-anos-no-ims

http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/theatro-municipal-do-rio-de-janeiro

http://www.cultura.rj.gov.br/espacos/img/construcao1_1252475074.jpg

http://www.cordaodabolapreta.com/historia/

http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301025-18686-nac-0001-999-1-not

http://oglobo.globo.com/rio/design-rio/museu-do-chocolate-sera-inaugurado-na-antiga-fabrica-da-bhering-18369666

http://www.kopenhagen.com.br/historia/

http://pt.calameo.com/read/0000753353edaf669f1f9

https://vimeo.com/29812884#

http://www.mairadasneves.art.br/

http://vimeo.com/22366986

http://terrauna.org.br/arte/?p=180

http://cargocollective.com/mairadasneves/Copa-das-Montanhas-Magicas

https://issuu.com/nadamguerra/docs/habitat_web

http://rio.portalpopulardacopa.org.br/

https://mauriciohora.wordpress.com/instituto-favelarte/comment-page-1/#comment-12

http://www.fotoexpandida.org/

http://www.museudeartedorio.org.br/

http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar

https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/

http://coletivomuda.com.br/?portfolio=muda-na-escola

http://apedros.wix.com/buda-de-fora

http://www.bheringstore.com/

https://www.facebook.com/bheringstore/?fref=ts

http://coletivomuda.com.br/2014/11/28/muda-na-bhering-2014/

https://www.youtube.com/watch?v=WqKC5cH0pvQ

http://www.tecmundo.com.br/imagem/1995-o-que-sao-os-qr-codes-.htm

http://delas.ig.com.br/casa/decoracao/do-grafite-a-arte-em-azulejo/c1597372354568.html

http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-de-criptografia

https://www.youtube.com/watch?v=8aqlCu8q5Y0

http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2013/10/19/confira-imagens-na-construcao-da-perimetral/

http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2013/11/04/fim-da-perimetral-provocou-um-verdadeiro-caos-no-trafego-do-rio/

http://www.strelka.com/en/home

http://www.cicerorodrigues.com.br/index.php

https://www.fabricabhering.com.br/

https://www.facebook.com/Antiga-f%C3%A1brica-da-Bhering-211463202234385/?fref=ts

https://www.facebook.com/fabricabhering/?fref=ts

http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2006/workers-leaving-the-factory-in-eleven-decades.html

http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/workshops/rio-de-janeiro/

https://www.youtube.com/watch?v=1YDacXbSA20

http://oglobo.globo.com/rio/santo-cristo-ganhara-parque-inspirado-em-barcelona-20373131?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar

https://docs.google.com/forms/d/1aHxqrkAW_CZrD_o5Ic9Qm4h9-V6rVaX0W33w0verP84/viewform?edit_requested=true.

http://portomaravilha.com.br

https://www.portomaravilha.com.br/empreendimentos.html

http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/apac

http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354515/4166546/Mapa_APAC_Sagas_1_A0_rev02.pdf.

http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac.shtm

https://www.facebook.com/EmTornoDaFabrica/?fref=ts

http://portomaravilha.com.br/premio_porto

http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/03/marco-da-escravidao-no-rj-perde-apoio-financeiro-e-pode-fechar.html

http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/en

https://issuu.com/ccdr-lvt/docs/economia_criativa_na_regi_o_metropolitana_de_madri

http://www.mataderomadrid.org/

http://intermediae.es/project/intermediae/page/que_es_intermedi

http://madrid-destino.es/images/Naves_Matadero/PROYECTO_MATADERO_MATEO_FEIJOO.pdf

http://www.abc.es/espana/madrid/abci-bronca-programacion-naves-matadero-despropositо-201703080044_noticia.html

http://elpais.com/elpais/2017/03/08/opinion/1489000313_134848.html

https://naves.mataderomadrid.org/es

http://www.mataderomadrid.org/factoria-cultural.html

http://www.mataderomadrid.org/extension-avam.html

http://www.mataderomadrid.org/ficha/5506/ego-%C2%AD--grafias-emergentes.--innocentia.html

http://intermediae.es/project/intermediae/page/proyectos

http://www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ELPROYECTO.html

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/madrid_28045_arte_en_el_espacio_publico

http://es.geocities.com/laboratorio_urbano/ Último acesso em: abr/2017

https://www.youtube.com/watch?v=L4KdG-ib0HY&feature=related

http://www.m2sonido.net/

http://www.m2sonido.net/mapa/

http://mma.soundreaders.org/

https://soundcloud.com/soundreaders

http://www.editora.fluxos.org/LivrosPDFDownload/RevistaIndisciplinar2FinalBaixa.pdf.

https://soundcloud.com/soundreaders

http://memoriasenred.es/memoriadero/

http://memoriasenred.es/category/blog-memoriadero/

http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/IP2014-495-507.pdf

http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/07_Memoriadero_EVA.pdf

http://dle.rae.es/?id=WjTRuuE

http://gourmetymerlin.blogspot.com.es/2011/02/ese-misterioso-licor-llamado-risolio.html

http://www.rutaspangea.com/el-edificio-de-tabacalera/

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=4555&num_id=52&num_total=62

http://latabacalera.net/

https://www.codalario.com/carmen-georges-bizet-yolanda-quincoces-opera-sinopsis-analisis/opera/opera-carmen--de-georges-bizet--la-opera-mas-popular_3049_54_7821_0_1_in.html

http://www.karazwlaimoon.com/carlos-saura--carmen--1983-.html

https://uk.pinterest.com/pin/585960601487238978/

http://www.promociondelarte.com/tabacalera/index.php

http://www.murostabacalera.com/artistas2016/

http://latabacalera.net/web2004/circulo/index.html

https://lavapiesdondevas.wordpress.com/miercoles/manifestacion-internacional-por-los-derechos-del-turista/

https://www.youtube.com/watch?v=qi5FtuPXFcw

http://blogs.latabacalera.net/cigarreras/2011/03/13/cigarreras-metodos-y-tiempos-espectaculo-completo/#comment-176

http://tinapaterson.com/wp/

http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/27/madrid/1340807576.html

http://www.aavvmadrid.org/index.php/Noticias/Las-declaraciones-de-la-delegada-del-Gobierno-sobre-Lavapies-son-irresponsables-estigmatizan-y-no-responden-a-la-verdad/

https://www.consonni.org/sites/default/files/Directorio%20Fabricas%20de%20la%20Creacion%204nov.pdf

http://www.popa.com.br/imagens/08-05/amilcar/atrevida.htm

APÊNDICE A

Entrevista semi estruturada realizada por Marilane Abreu (MA) no dia 17 de março de 2015, às 14:20h, na sala da diretoria da Antiga Fábrica Bhering com Ruy Barreto (RB), dono da empresa. Duração: 53'34"

Os objetivos da entrevista foram: a partir da perspectiva do entrevistado, conhecer a história da fábrica em diversos períodos; entender como a fábrica se transformou em um "espaço de arte e cultura"; saber como é a relação com o governo e com os locatários; saber quais são os planos futuros.

TRANSCRIÇÃO[233]

RB: "... A agricultura aqui era somente de açúcar, de cacau e de café. Então, entrou esses dois setores, uma família de Minas Gerais de muita participação no governo de Minas, como funcionários antigos, relacionado ao setor financeiro, educacional também. Esse que fundou a Bhering foi Antônio Ribeiro Bhering, ele vem dessa família, família tradicional de Minas Gerais. Nós não conseguimos descobrir quando é que essa família – Bhering é coisa que deve vir da Europa – então, a gente supõe que seja lá pela altura de 1700, porque já em 1880, quando foi criado isso aqui, a família estava muito presente em todos os setores de Minas Gerais. E casou com a esposa dele, da família Fanzer de Lima, uma família também muito tradicional de Minas. Ele veio pro Rio e aqui então ele abriu a Bhering com chocolate e com café e ele lutou muito, mas muito mesmo. A dificuldade, tinha vários problemas sérios, era grande: primeiro, arranjar mão de obra. Mão de obra escrava – quer dizer, você não vai botar mão de obra escrava pra produzir chocolate. Era um setor que exigia ... ((ruído)) Então ele dependia muito do imigrante. O imigrante quando chegava aqui e arranjava emprego na Bhering e quando tinha algum conhecimento de alguma indústria que ele tinha trabalho no exterior, de chocolate ou de doce, ele procurava transmitir os conhecimentos dele. Então, ela

[233] Por um pequeno problema técnico o início da entrevista não foi gravado, parte na qual o senhor Ruy Barreto falou sobre a sua percepção do movimento mundial de ocupação de diversas fábricas com atividades culturais, citando os exemplos de Berlim, Lisboa e Moscou. Após esse breve início, ele começou a contar a história dos primórdios da indústria no Brasil e chegada da família Bhering ao país. Inicialmente ele fez uma pergunta sobre do que se tratava a pesquisa e em seguida iniciou sua fala.

foi se firmando, até que quando chegou no grande movimento no Rio de Janeiro que foi a abertura da Av. Rio Branco. A Bhering então, naquela ocasião, estava instalada exatamente ... a fábrica dela estava instalada onde hoje é a Rua 7 de setembro. O trecho da Rua 7 de Setembro na Rio Branco era a fábrica Bhering. A Av. Rio Branco passou exatamente em cima da fábrica Bhering. E ela então ... antes disso é o seguinte. Ela procurou, ao longo do desenvolvimento dela, se atualizar sob todos os aspectos. Ela foi pioneira já naquela ocasião – talvez fosse a ter um dos primeiros transformadores, gerador de eletricidade foi instalado na fábrica dela. Então a Rua 7 de Setembro, ela é que iluminava a 7 de setembro. Aquilo lá era um fator de marketing pra ela muito grande. Quando alguém ia pra cidade fazer festa era na 7 de setembro porque era iluminado. Então a Bhering serviu ali pro pessoal café e chocolate, tá entendendo? Então aquilo foi um fator muito importante pra. Então, quando a Rio Branco veio e ela teve que mudar. Ela foi indenizada pelo prefeito Pereira Passos e ela foi pra uma região que não tinha nada, nada, nada. Era uma região nova no Rio de Janeiro, que era a Av. 13 de maio, aquela que liga o largo da carioca à Cinelândia. Ela foi a primeira que instalou, que abriu ali a fábrica nova dela ali. E ai, ela fez realmente uma fábrica moderna, muito mais atualizada. Estiveram na Europa estudando procurando acompanhar o que havia de forma de mais desenvolvimento lá, de máquina, de tudo isso. E ela se instalou ali. Passado mais ou menos uns quatro anos da inauguração, em frente à fábrica da Bhering tinha um terreno que é o Teatro Municipal, estava vazio. Esse era o único terreno que a prefeitura não tinha conseguido vender. Então, o Pereira Passos queria fazer o teatro municipal. O problema dele ... ele queria fazer lá onde é hoje o João Caetano. Ali onde tá o João Caetano tinha um teatro que pertencia ao Banco do Brasil. Ele fez toda a planta, tudo pra adaptar naquele terreno, mas quando estava tudo pronto ele se desentendeu com o presidente do Banco do Brasil porque não queriam manter a palavra que tinham dado a ele e procuraram aumentar o preço e dificultar a operação e ele se aborreceu, se amolou, largou pra lá, desistiu. Então, esse único terreno que estava lá vazio e fez onde tá hoje o Teatro Municipal. Mas depois que ficou pronto eles viram a tragédia que aconteceu porque a Bhering ficava em frente – ela tinha duas coisas que chocavam com o teatro: primeiro era o café, a torração do café. O café ele tem realmente um sabor, um aroma muito gostoso, muito bom quando você vê a primeira vez. Agora quando você vê todo dia, é desagradável, como qualquer perfume. Então quando batia uma corrente de ar pro lado do Teatro Municipal, a fumaça de café torrado é muito pesada, então entrava lá dentro do teatro e fazia uma atrapalhava danada. A outra era seguinte: ela tinha 40 carroças, puxada por dois burros. Eram 80 burros que encostavam de manhã pra carregar. Enquanto estava carregando, aqueles burros todos defecando e urinando, você pode

imaginar como ficava aquela avenida, depois que eles iam embora. Ficavam o dia inteiro. Chegava o fim do dia, eles voltavam outra vez pra descarregar. Daí o mesmo fenômeno. Chegava a noite e tinha uma ópera, dava uma corrente de ar e era horrível. O Teatro Municipal não tinha ar condicionado, tinha que manter as janelas abertas por causa do calor do Rio de Janeiro. Então aquilo foi uma luta de trinta anos, do povo, dos artistas, de todo mundo, porque tirar a Bhering dali não era possível até que no final o prefeito fez um decreto proibindo o funcionamento da Bhering. Indenizou, desapropriou a Bhering então veio pra cá. Isso aqui era uma continuação do casario que tem aqui atrás, tudo isso aqui era mais ou menos uma colônia lusitana – igual a esses prédios pequenos daqui (referindo-se aos prédios em frente à fábrica). Então, ao longo dos anos eles foram comprando, eles sabiam que um dia tinham que sair dali e já foram preparando a área futura ... E ai, vieram pra cá e procuraram atualizar. A maioria das máquinas antigamente eram feitas de cimento, de pedra, de madeira, no local. Então são máquinas que quando você tirava tinha que estraçalhar tudo. Então, fazer de novo aquilo, não resolvia. Já tinha máquinas modernas e já não precisava fazer essas coisas porque já vinha tudo pronto. Então foram pra lá pra comprar, as máquinas melhores e usadas. E tinha essa fábrica lá, tá entendendo? Montada em Hamburgo, de chocolate, do tamanho dessa daqui. O dono da fábrica tinha morrido e a família não quis continuar com a atividade da fábrica, então resolveram vender. Eles compraram as máquinas e ai quando eles estavam terminando de comprar, eles perguntaram o que eles iriam fazer com o prédio. ( ) Nós vamos vender pro ferro velho, a peso de ferro, vamos pesar e vender por quilo. Então, peraí. Então "peraí", eu compro a parte. Então compraram e é essa que você tá vendo ai. Eles trouxeram pra cá tudo e instalaram aqui. Foi um grupo daqui para a Alemanha. Eles numeraram todas as peças, todas no lugar, tudo no lugar, as paredes, fizeram numerações, fizeram as plantas, para trazer pra cá e montar de acordo com o plano. Um verdadeiro plano. E carregaram um navio inteiro e trouxeram isso. Essa fábrica tai já:: há 70, 80 ... vai para 85 anos. Esse ferro todo ai. Tem 85 anos ... E quando foi feita essa mudança ... ((ruído)) na primeira mudança do Teatro Municipal na treze de maio. Na 13 de maio ainda tem um detalhe que eu não te contei. Eles implantaram com a primeira fábrica ... implantou no Rio de Janeiro o sistema de fiscalização por amostragem. Antigamente você fiscalizava todos os empregados na hora de saída ... se estavam levando alguma coisa. Então a Bhering fez o sistema por amostragem, como é no galeão hoje. Pra não pegar todo mundo a alfândega, quer dizer, a receita federal quando tá vermelho, o sujeito abre a mala. Não deu passa, né? Então lá tinha bolas – bolas brancas e bolar pretas. Se passasse tinha que puxar uma cordinha e caia uma bola. Se fosse branca, passava. Se fosse preta ele entrava na fiscalização. Esse negócio da bola

preta e branca, foi criado o clube que é hoje famoso da Bola Preta* e foi dentro da Bhering. Tanto que ela tá do lado, ela continua lá. O da Bola Preta é um edifício imenso que ficava exatamente ao lado do edifício que é hoje, se não me engano, o INPS e é o edifício Darke, que era o nome do presidente da companhia da Bhering. Logo depois da mudança, morreu o Antônio Bhering de Matos. Ele morreu e:: mas pouco antes de morrer, ele chamou um amigo dele para ser sócio dele – Antônio Teixeira. Esse Antônio Teixeira entrou de sócio dele, porque ele já estava prevendo que não estava muito bem de saúde. Então o Antônio assumiu a fábrica e ajudou a tocar a fábrica e quando ele morreu o Antônio Teixeira assumiu a presidência, mas a mulher do Antônio falecido, a viúva, achou que não devia. Ela continua como sócia dele e que ele deveria colocar como diretor no lugar do Antônio, o filho dela o filho dela, o Francisco Bhering, que era advogado. Então o sócio achou que não, ele era sócio e que tinha que ser o presidente e se ela quisesse ele daria a ela a presidência, mas como ela não queria, ele assumiu. Então ficou o presidente. Mas ela brigou com ele e não gostou. Não gostou e entraram numa situação de desentendimento desagradável onde ela fez uma das primeiras coisas que eu nunca ouvi falar na minha vida, que é um dos sócios pedisse a falência da própria fábrica. E ela a sócia que tinha mais participação que o outro e assim mesmo pediu a falência da Bhering. E ai lutou na justiça, que era impossível, que ela não tinha razão, que a situação da empresa era muito boa e tal, essa coisa toda, mas ela fez aquilo de vingança pelo fato de ele não ter colocado o filho dela. E ele então resolveu comprar a parte dela e pegou um grupo de grandes empresários daquela ocasião, onde um deles era o Darke de Oliveira Matos. Então um grande industrial no Rio de Janeiro e o negócio dele era papel de parede. Fabricava papel de parede não só de enfeite de parede, de casa. Antigamente esse negócio de pintura era muito difícil e todo mundo usava papel de parede. Então ele tinha a maior fábrica de papel de parede do Brasil que era lá aonde é ali ... naquele trecho da ... do início da Rua Jardim Botânico, tinha uma fábrica grande que ele produzia papel e produzia não só papel, como ele produzia a cartografia ... mas ele também produzia muito aquele negócio que antigamente usava muito no carnaval, a serpentina. E:: ali o negócio dele foi muito grande, teve um desenvolvimento muito grande. E uma das coisas que ele fez aqui no Rio foi comprar quase a metade de Paquetá, que tem hoje o parque Bhering. Não sei se você conhece, eu não conheço. E comprou e depois que ele morreu, os filhos dele doaram pra prefeitura pra fazer o parque Bhering e dizem que é muito bonito. E outra área que ele tinha, que ele comprou foi a área da Fonte da Saudade. Você conhece a Fonte da Saudade?

MA: Sim

RB: Pois é. Aquela área toda da Lagoa ali era propriedade deles ... Então quando houve esse desfecho da Bhering e na altura de 1911, 1912 a ação terminou em 1917. O Antônio ganhou a ação e depois com os amigos ele conseguiu e comprou a parte da mulher e essa parte então ficou com esse grupo de amigos e o Darke assumiu a empresa e mais tarde na altura de 1925 e os dois filhos dele já estavam na idade de trabalhar e foram trabalhar na Bhering com ele. Tinha o Jorge e o Darke e tinha a (?), que era a filha. O Darke era o mais velho, mas todos eles eram rapazes extraordinários, fantásticos, tiveram um nome em todos os lugares que eles participaram, eram desenvolvidos, esportistas, eram muito festeiros e eram muito sociáveis. O Darke inclusive foi pra Nova Iorque, foi estudar em Nova Iorque e acabou bailarino na boate Copacabana que tinha em Nova Iorque, mas ele não precisava.. era coisa de rapaz. Daí o pai não queria mais que ele tivesse aquela boa vida mandou vim embora. Venha pra cá que eu não vou mandar mais dinheiro. Ai ele pegou e comprou um avião monomotor lá nos EUA e veio de monomotor para o Brasil. Quando eu acho que não tinha nem campo de aviação aqui, desceu num campo de futebol. Ele era fantástico. Como o esporte principal deles era natação, era esporte aquático. O Jorge durante toda a década de 20 recordista em nado livre de 100 m no Brasil e na América Latina. Era um grande esportista, depois passaram por remo, foram campeões de remo, depois passaram pro iate, foram campeões do iate. O Jorge passou a ser o presidente do Iate clube do RJ e ele comprou mais tarde o melhor barco que tinha no mundo - o Atrevida[234] – que tinha ganho a copa América de iate de volta ao mundo. Um iate espetacular, feito de aço, com cabine, fantástico. Tem uma música popular antiga que era sobre o Atrevida. O iate que viu reis e rainhas, que fazia viagens de volta ao mundo, ia a Europa sempre de iate ... trabalhava aqui, até que o Darci trocou de avião, pegou por um avião mais veloz, entrava em corrida de avião, disputava com Roberto marinho, com todos esses homens daquela época e acabou em 1942 caindo, o aparelho dele teve um problema no campo botafogo. Onde era o Iate clube hoje tinha um campo de aviação de monomotor. Então era ali que ele guardava o avião dele. Quando chegou em 42 os dois resolveram entrar na FAB na Força Aérea Brasileira, pra lutar na Itália, pra se inscrever com a esquadrilha no Brasil. Então resolveram fazer uma despedida entre os amigos ali e o Darke nessa hora quando ele foi fazer uma acrobacia, perdeu o controle e o avião caiu na água e morreu. O Jorge ainda viu, parou rapidamente, desceu no campo nadando, tentou salvar o irmão mas não teve jeito. Bom, e ai quando o pai morreu, eles assumiram a Bhering, levantaram a Bhering que se desenvolveu muito mais e chegou em termos de qualidade de chocolate eles chegaram

[234] http://www.popa.com.br/imagens/08-05/amilcar/atrevida.htm

a ter digamos assim uma competição de qualidade com as melhores marcas de chocolate do mundo e aqui no Brasil foi uma das maiores fábricas de chocolate. O café também Globo era também o café mais vendido no Brasil, era vendido no Brasil inteiro e tinha uma ... vou mostrar pra você o pioneirismo desse pessoal, como eles eram adiantados, avançados. Em 1931, 32 nos EUA eles desenvolveram a embalagem de lata de café com vácuo. Ele comprou todo o maquinário trouxe pro Brasil e lançou aqui a lata de café a vácuo. A embalagem a vácuo tinha uma vantagem porque ele podia vender pra Argentina, vender pro Uruguai, exportar pra Europa, exportar pros Estados Unidos que o café não estraga. Dura uma eternidade. 10 anos, 20 anos o café fica dentro da lata e não tem problema. E o desenvolvimento deles para os EUA foi tão grande que o comércio americano, a indústria americana ela condicionou pra Globo - ou acaba com a produção da Bhering ou não compramos mais café do Brasil. Ai o governo proibiu a exportação de café torrado e enlatado para os EUA. Com isso eles perderam também a oportunidade de competir com a Europa porque passou a não ser economicamente interessante. Aqui no Brasil também eles criaram, o governo criou um tabelamento em que o preço era um só – quer dizer, se o café fosse embalado no saco de papel, com preço vil ou embalado na lata, que é caro, o preço era o mesmo. Então eles tiveram que abandonar a lata e fazer só com o papel. Com papel, eles tiveram uma máquina que está lá em cima no pombal. Eu deixei lá para com calma procurar recuperar e tem também a máquina de chocolate que é uma coisa fantástica. Então essa máquina, por exemplo, se eu fosse comprar hoje uma máquina como aquela que tem de café lá vai me custar por volta de 5 a 7 milhões de reais. Uma máquina como essa só falta falar. Toda automatizada – você botava bobina de uma lado, a cola do outro lado, ela fazia o selo, colava, fechava, pesava, enchia era uma coisa fantástica. Bom, ai veio o governo mais tarde resolveu liquidar o estoque que o governo tinha muito grande de café comprado, por causa do excedente da produção que não conseguia exportar, o governo comprava e incinerava. Sabendo que tinha esse excedente de produção, o governo comprava e queimava. Veio a ONU e proibiu. Não vai queimar porque é um absurdo, o mundo bebe café e vocês queimam café pra fazer o preço subir. Os países consumidores europeus e americanos ficam revoltados que vocês botam fogo no café pra fazer o preço subir. Então proibiram. O governo brasileiro não teve outra solução a não ser vender esse estoque de café que era muito grande, digamos assim, por 10% do preço de mercado ... Mas não havia nada para identificar o café vendido pelo governo. Então o governo vendia, por exemplo, o café que pagava 100 ele vendia por 10 para o torrador, o torrador dava para o produtor de café que vendia para o governo por 100. Então ficava essa roda e ninguém torrava, tá compreendendo? Era só chupar ... era o cafebrás

(risos) tem a Petrobrás, era o cafebrás (risos) foi um escândalo na época. Bom e ai, surgiram por causa desse ciclo horroroso, no Brasil tinha duzentas torrefações de café. Passou a 2000 torrefações da noite pro dia. Todo mundo queria abrir uma torrefação para comprar e revender para o governo, para dar esse golpe. Então, aconteceu o seguinte, quem não tinha a torrefação, todas falsas, não funcionava, mas ai aconteceu uma coisa curiosa. Eu fazia parte, meu negócio era café também. Eu trabalhava com café e vi aquela tragédia, aquela loucura. O governo Juscelino chegou ou descobre o processo pra marcar o grão do café, pra identificar, pra evitar que vendido o governo possa comprar e eu desenvolvi um sistema químico de alteração da cor do café – de verde eu passei pra azul marinho. Uma reação química. Com isso acabaram com essas 2000 torrefações. Tiveram que torrar o café porque não tinham pra quem vender e o café era realmente barato. Então eles vendiam para os supermercado e o supermercado pagava um preço muito barato pelo café em grão porque eles não tinham torradores. Torravam na lata, torravam num barril, panela, torrava café e vendia. Então a Bhering que tinha esse colosso, chegou a ter o maior torrador do mundo que era lá no pombal . Aquele pombal todinho era um torrador de café, era o maior do mundo. Então ela sofreu uma competição desse pessoal de fundo de quintal, que ela não conseguia mais vender o café pronto. Ninguém comprava. Porque quando sujeito entrava dentro no supermercado, o aroma do café é muito volátil e é realmente fabuloso, é gostoso. Eu senti uma vez assim e é gostoso. Então o sujeito entrava no supermercado e ele ia lá ver onde é que estava saindo aquele aroma. Então via aquele café que tava sendo moído no supermercado e colocado num saco de papel, de pão essa coisa toda. Então todo mundo só comprava café moído na hora, não comprava mais café empacotado. Então a Bhering que tinha um milhão de quilos de sacos de café por mês, caiu, foi a zero. Isso foi em 56. E logo em seguida houve a praga da vassoura de bruxa na lavoura de cacau da Bahia, que destruiu tudo e o Brasil teve que importar cacau. Mas essa importação de cacau também ora podia ser feita, ora não podia porque o governo achava que se ele proibisse eles voltariam a plantar cacau novamente, ele queria que voltasse a plantar cacau por causa dos empregos que isso proporcionava na Bahia. Então, enquanto ele tinha esse negócio de fecha e abre, fecha e abre, o negócio de chocolate no Brasil foi caindo. Então a Bhering, na altura de sessenta e pouco, a Bhering foi reduzindo, foi acabando, terminando. Quando chegou em 74, eu tinha inaugurado uma fábrica de café solúvel em Varginha, e eu estava exportando pro mundo inteiro. Estava enlatando e exportando pra Europa, pro mundo inteiro. Na Rússia a coisa pegou realmente e o volume de café que a gente vendia lá era muito grande ... E eu vendia a lata de café escrito Café solúvel Brasília e traduzido isso em Russo, pô, vou te contar, não dá. Então eu precisava de uma marca que fosse fácil passar pro inglês, pro francês,

pro espanhol – então globo. Globo você traduz fácil pra qualquer língua. Então eu sabia que a Bhering estava parada com o café Globo, eu vi aqui pra conversar com o Jorge pra comprar a marca do café Globo. Então, conversando e tal ele deu o valor e quando ele me deu o valor eu, peraí, Jorge, esse preço não é possível. Isso é um exagero. Ai eu brinquei com ele. Se você quer tanto pelo café Globo quanto é que você vai pedir pela Bhering? Ele disse. Não, vai tudo junto. Então tá fechado. (risos) Ai, eu comprei isso aqui. Comprei e vou deixar isso ai e vamos ver o que eu vou fazer com isso. E continuei meu negócio lá na Rússia, na China e tal, exportando café. E mandei um pessoal meu aqui pra fábrica. Vocês vão tocando, vão fazendo esses troços ai que pode fazer e tal, que uma hora nós vamos resolver. Ai surgiu uma chance. Alimentação escolar, que era um negócio fantástico. Toda alimentação escolar era feita com produtos solúveis, só de solúveis. Era solubilizado, instantâneo. Você tinha até carne instantânea, que era feita no sistema de biofrizado (?), tinha mingau, tinha o diabo, tinha mingau, feijão, arroz, o diabo tudo em pó! Porque no Brasil 80% dos colégios públicos não têm merendeira, não tem geladeira, não tem fogão, não tem nada. O produto sendo (?) você bota água quente e pronto. Então tivemos um sucesso imenso com esse negócio, vendemos pro Brasil inteiro, saia daqui, mas tinha um problema. Eu tinha que carregar os produtos num caminhãozinho pequeno pra levar ali no largo pra colocar na carreta, porque caminhão aqui não entra. A rua é muito estreita. Até que o governo fez ai uma mudança, alterou o sistema. Não é pra todo lugar que ia solúvel, só pra alguns lugares e outros e tal. O negócio caiu muito e então eu acabei com o negócio. E ai chegou um ponto que a gente ... agora não dá mais. Não tem mais nada pra fazer. A única coisa que a gente pode agora estudar é transformar a Bhering numa cooperativa de pequenas indústrias. Como nós tínhamos aqui vapor, energia elétrica, máquinas e uma porção de outras coisas poderia propiciar que as pequenas indústrias pudessem usar esse parque de utilidades por um preço muito conveniente e eles também fazerem seu produto mais barato. Tivemos ai mais ou menos umas três ou quatro, mas era muito difícil por que ... é:: fazer o boca a boca, a propaganda desse negócio não era fácil. Então pagar, fazer propaganda de aluguel não era barato, era caro. Então para. Vamos estudar pra fazer outra coisa. Então a Cecília começou a estudar pra alugar pra quem quiser fazer aqui alguma coisa e tal. Então um grupozinho pequeno de artistas que trabalhava num prédio pequeno na praça XV. Esse prédio fechou, acabaram com os contratos lá. E eles souberam e vieram aqui, gostaram, contrataram e ai começaram de boca a boca, foram falando um por outro e começou a aparecer gente. Então nós criamos aqui uma facilidade que foi o seguinte, e não sei se você também participou disso. Nós investirmos nesse prédio imenso, dividir sala pra todo mundo é uma loucura. Então nós fizemos um acordo com cada inquilino. Você faz a

obra e depois você abate do aluguel. Então é uma maneira que tinha dele ter o tamanho que ele queria, fazer o que ele queria, decorar do jeito que ele imaginava e depois ia abatendo do salário (aluguel). E isso deu um resultado muito grande e hoje nós estamos ai com quase 80. agora deve chegar a 100. E ai chegou um ponto que, você veja, eu comecei conversa com a parte cultural e agora vamos fazer esse pessoal ganhar dinheiro porque senão eles não vão pagar a renda (?) E ai começamos a pensar na parte cultural quando a coisa estava indo, estava começando a desenvolver bem, houve um problema nosso com a receita federal. Nós tínhamos uma dívida com a receita federal e nós resolvemos não pagar porque o governo estava com um projeto de criar o refis, que era um sistema que proporcionava às empresas pagar em 180 vezes a dívida com o governo federal. Então vamos esperar, mas esse negócio de esperar a receita não perdoa. Estava atrasado, ela executou e mandou botar esse prédio à venda. Esse prédio dava garantia à receita desses atrasados que nós tínhamos que pagar. Então a juíza abriu o leilão e vendeu aqui por um preço vil e quando essa coisa ... nós soubemos derrepente porque começa a chegar oficial de justiça a executar todo mundo com 30 dias pra sair do prédio. Ia ser uma loucura. Oitenta pessoas sair da noite pro dia, catando lugar onde ficar. Então o prefeito, ele informado da situação que estava isso aqui ele resolveu, ele tombou a Bhering e desapropriou a Bhering para evitar que houvesse essa situação, esse problema social terrível. Ai ganhamos lá e conseguimos derrubar o negócio da juíza, provamos ... esqueci de contar: quando a juíza fez o leilão da Bhering nós já tínhamos feito o refis, já estávamos pagando o refis, mas o setor da receita que recebe o refis é outro diferente daquele que executa a dívida e um não se entende com outro. Ai fomos lá e tal e conseguimos fazê-los entender, eles comunicaram à juíza, mas não comunicaram o outro setor que estava executando, então nós resolvemos do lado de cá, mas do lado de lá não conseguimos resolver e até hoje tá pra resolver. Mas a qualquer hora vai resolver, não tem problema. Enquanto não resolver o prefeito não pode abrir mão da desapropriação, porque não há razão pra desapropriar isso aqui. É pagar uma fortuna pra que? Pra nada. Então agora a situação é essa. Estamos aguardando terminar essa situação jurídica e pedir o prefeito pra ele retornar o pedido que o tombamento vai continuar, porque o prédio vai fazer realmente quase 80 anos. Daqui a pouco faz 100 anos. Então é isso ai a história que eu te contei. Então, é isso mesmo ... ela foi na Avenida Rio Branco, foi à rua 13 de maio com esse problema do Teatro Municipal, depois viemos pra cá ai isso aqui depois que parou a fábrica entrou numa decadência uma coisa horrorosa, essa região toda. Até que veio o Eduardo e realmente numa jogada fantástica procurou aproveitar essa região. Porque essa região, pouca gente sabe, ela tava parada, abandonada porque todos os prédios dessa região da zona portuária são do governo federal,

então a prefeitura não podia fazer nada. O Eduardo é que teve coragem e entrou. Primeiro foi o César, o prefeito César Maia. Ele fez a cidade do samba. A cidade do Samba era o pátio de manobra da Central do Brasil, mas tava parado porque esse porto também acabou, mas outro dia eu te conto essa história. Uma história que eu lutei muito por ela porque eu fui presidente da associação comercial do Rio de Janeiro durante 7 anos. Esse porto criou problemas terríveis pra cidade, caiu receita de impostos do governo estadual, municipal porque esse porto tá parado, não rende nada. E internamente, as fábricas todas elas fecharam, acabaram por causa da falta do porto. Então precisava movimentar esse porto, mas movimentar como se isso era do governo federal? Agora ele veio ai pra fazer uma reforma ai grande. O governo federal cedeu essa área toda pro governo municipal e ele agora tá vendendo esses prédios que tá construindo e eu acho que daqui a pouco isso ai vai ficar uma zona residencial importante.

MA: Então Sr. Ruy, o interesse primeiro de transformar a fábrica nesse centro cultural partiu desse contato desses artistas que sua filha recebeu. E como foi esse processo? Você e sua família viram a possibilidade de transformar...

RB: isso, isso. A coisa foi de boca a boca, porque nós não fizemos propaganda, não fizemos nada. Foi cada artista falando com o outro, falando com outro. Eles vinham pra cá e tal. Tinha uma porção de dificuldade. Então qual é a área? Então você escolhe a área, você faz o que você quer, faz as paredes, dá o orçamento pra nós, a gente vai olhar e você paga depois com o aluguel. E a gente tem procurado, isso muito particularmente com você, tem procurado ajudar. Você sabe que hoje, pra você ter uma ideia, nós começamos a alugar isso aqui ... 7 reais, 8 reais o metro quadrado. Hoje tá 35 reais ... Então, se você botar 35 reais, você mata isso aqui, não dá. Tem gente ai que não tem condição de pagar, não tem condição nem de dobrar. Passar de 7 pra 15 não tem, então tá ai mais ou menos, tá há 3 anos que procuramos não acertar com ninguém pra deixar ver se melhora um pouco a situação deles ai pra gente começar a cobrar, porque senão vai ter gente que vai ter um problema desagradável, que a gente não quer ter. Mas eu tenho a impressão de que a coisa vai indo assim devagar a gente vai conseguir.

MA: E quais são os planos para o futuro da fábrica. O que o senhor imagina que isso daqui pode virar?

RB: Eu tenho a impressão de que vai aqui fazer um grande centro cultural, quase empresarial. Eu tenho a impressão de que o Rio de janeiro não tem assim ... você imagina, que chega um navio de estrangeiro. A primeira coisa que eles pensam é ... o Rio, apesar de toda a beleza, o

Brasil, apesar de toda a riqueza dele ainda é uma nação que o sujeito imagina que é um país que se destaca pelo seu artesanato popular, pela pintura, principalmente pelos artistas que tem mais um estilo moderno. Então você não tem um centro onde eles podem ir lá e comprar. Então eu acho que aqui vai ser mais no futuro à medida que for desenvolvendo mais, vai ser um centro de pessoas que queiram comprar uma pintura, uma obra de arte, um artesanato. Aliás, nós temos pouco artesanato aqui e é uma coisa que nós gostaríamos de desenvolver mais um pouco.

MA: Então o senhor pensa em caminhar nesse caminho das fábricas que o senhor falou no começo né? De Berlin, de Portugal. O senhor pensa que isso aqui vai caminhar pra isso, né? Então o senhor e seus filhos têm pesquisado, tem visto essas coisas relacionadas à economia criativa?

RB: O que?

MA: Economia criativa.

RB: É, é... exatamente. Isso a gente pensa e por outro lado, uma coisa vai puxando outra. Por exemplo, outro dia tive ai procurando um pessoal que se dedica a esse negócio de moldura de quadro pra botar aqui na fábrica.

MA: É a gente tá sempre precisando

RB: é, mas uma coisa barata. Eu tive vendo lá na ... onde é que foi? Foi num ... numa feira ali na gávea. Um camarada que fabrica uma moldura pintada de branco. Barato, muito barato. Então eu falei lá com o rapaz se ele não queria vir aqui, experimentar. Ele disse não, meu negócio é esse mesmo, eu já não dou conta, meu negócio é muito pequeno, e eu falei vai lá que a gente te ajuda, mas ele "não, eu não quero não, eu quero é ficar aqui". A gente tá procurando.

MA: Então agora é o senhor que tá buscando as pessoas pra vir e ficar.

RB: É, eu e meus filhos. Estamos procurando. De vez em quando eles descobrem alguém ai. Ontem eu fui visitar uma família ai e tinha uma moça que é fotógrafa. "Eu tive lá e olhei lá o negócio da Bhering, tal, gostei, mas o negócio é que lá não tem ninguém com negócio de fotografia". E eu disse: tem sim, como é que não tem? Tem um lá agora que comprou esse dronnes e tá até lá com isso, tá avançado. E ela: "então eu vou ver".

MA: Sr. Ruy, tem algo que o senhor gostaria de acrescentar? O senhor acabou me respondendo, me contou a história e foi me respondendo tudo que eu gostaria de saber.

RB: Não. Tudo isso que eu te falei, eu te falei um pouco apressado, pra você tirar o que você quiser pra adequar ao seu trabalho.

MA: o senhor está escrevendo um livro, não tá Sr. Ruy?

RB: Se tiver algo que você quiser que eu desenvolva, eu desenvolvo. Passei rápido assim, mas to fazendo um livro. Já tá praticamente pronto, mas eu ainda não terminei porque faltam algumas coisas, algumas informações, pesquisas que tão sendo feitas pra completar. Mas já tá quase pronto. É uma história maravilhosa e não é pelo fato de ser minha não. A moça até perguntou, a que eu tava contando pra ela porque ela é fotógrafa, então lá na Bhering tem lá um fotógrafo e quando eu falei Bhering ela ... o que o senhor é ligado com o pessoal lá, você conhece o pessoal da Bhering? E eu, conheço. "mas porque, o senhor tem alguma coisa lá?". E eu: Tenho. Aquilo lá é meu. (risos) Ela levou um susto. "é do senhor?" Então, primeiro estamos tentando arrumar a casa e não conseguimos até hoje por causa desse processo judicial. Nós perdemos toda a receita, todos pagaram na justiça.

MA: E não conseguiram reaver esse dinheiro?

RB: Não. Só uma parte que nós conseguimos. Falta ainda o resto. E isso atrapalhou, desorganizou um bocado. Então agora a gente quer ver se consegue economizar um pouco pra gente arrumar a casa, o prédio, melhorar e tal. Isso ai nós já temos mais ou menos a ideia do que nós vamos fazer, mas é uma coisa que exige um capital grande. Exige um capital muito grande porque isso aqui é muito grande. A gente vai fazendo devagar.

MA: Ainda tem várias partes da fábrica que não estão alugadas né?

RB: Tem, mas precisa acabar, terminar ... há um trabalho grande ai que precisa ser feito e que não aparece: a parte elétrica, a parte de água, tudo ai precisa ser refeito. Não é problema de refeito, mas precisa, digamos assim, melhorado. Os banheiros...

MA: É sempre uma reivindicação.

RB: Uma coisa que nós não conseguimos ainda é um bom restaurante pra cá, mais popular. Estamos procurando pra ver se a gente consiga fazer pra aqui uma comida barata e ao mesmo tempo vender quentinha por ai.

MA: Sr. Ruy, eu queria saber se o senhor me permite. Foi por acaso, eu fui conversar com a Bárbara, na verdade fui buscar o recibo do aluguel desse mês e vi um livro, umas fotos que têm uma parte da história, que são só alguns dados. O senhor me permitiria escanear essas imagens?

RB: Tem um livro ai que ... "as marcas famosas" é um livro que foi editado pelo SESC. É:: Tá entre as marcas famosas do Rio de Janeiro tem a Bhering, então eles fizeram uma boa reportagem. Tem muitas dessas coisas que eu to te contando porque na verdade fui eu que deu a entrevista pro livro. Eu vou ver com minha filha, posso tirar uma cópia, xerox dessas páginas. Não te prometo ser hoje ou amanhã, mas eu dou a Aparecida pra te entregar. Primeiro eu tenho que saber se o livro tá ai. Eu vou te contar. Empresta pra fulano, empresta pra cicrano. Uma hora dessas vai sumir o livro.

MA: então, eu queria agradecer o senhor pelo tempo que o senhor disponibilizou e depois eu trago mais alguma informação, se eu souber de alguma notícia.

RB: Se você quiser desenvolver qualquer coisa, tá?

MA: tá ótimo.

APÊNDICE B

Entrevista semi estruturada realizada por Marilane Abreu (MA) no dia 30 de março de 2015, às 15:00h, no ateliê da autora, situado no quarto andar da Antiga Fábrica Bhering com Sandra Macedo (SM), artista visual. Duração: 31’07”

Os objetivos da entrevista no geral foram: conhecer a história da chegada e permanência da artista da fábrica; entender os motivos que a levaram à produção do trabalho “As desAparecidas”; saber quais são os planos futuros e o que ela espera da fábrica.

TRANSCRIÇÃO

MA: Gostaria de saber como você chegou até a fábrica para montar seu ateliê. Como você descobriu esse lugar. Como foi seu processo de chegada?

SM: Foi simples porque eu soube da existência da Bhering com o grupo dos colegas do Parque Lage. Eu fazia o curso da Iole de Freitas junto com a Maria Eugênia e outras pessoas que estavam lá, dividiam o ateliê aqui, tinham um ateliê. Surgiu a oportunidade de dividir um ateliê aqui e a Maria Eugênia foi quem me puxou, “vamos lá”. Eu acabei entrando dividindo o ateliê com uma pessoa e não deu certo. Eles quiseram ficar com o ateliê inteiro, aqui no final até desse corredor. E eu fiquei esperando surgir outro espaço e quando surgiu aquele ali, eu topei e tal. Alugar, dividindo com um colega meu e depois trocou a pessoa.

MA: E foi quando?

SM: Acho que foi em 2012, teria que ver melhor, mas acho que foi em 2011 ... 2012. Eu teria que ver pra você.

MA: Tudo bem. Tranquilo. É porque eu tenho estabelecido as levas das chegadas. É:: O que te atraiu aqui na fábrica?

SM: Olha, num primeiro momento me atraiu o espaço que eu ia dividir, era muito legal. Era grande, no fim desse corredor.

MA: na porta vermelha?

SM: É. Depois me atraiu o movimento das pessoas, porque eu tenho um ateliê na minha casa, um quarto. Eu moro numa casa que tem uns quartinhos, tipo "shop Du boné" em cima e ai eu fiz um ateliê lá. Então não era por falta de espaço pra trabalhar, até porque eu não trabalho com coisas muitos grandes. Esse ateliezinho, essa sala dava, mas eu ficava muito sozinha, muito isolada. Então, acho que o que me atraiu foi o fato de encontrar outras pessoas, em seguida comecei a me relacionar com algumas pessoas aqui, começamos a trocar figurinhas e tal. Acho que foi isso. O que me atraiu e me atrai ainda hoje é o convívio com outras pessoas, poder trocar informações, poder ter alguém com quem almoçar, porque quem trabalha em casa fica muito solitária, ainda mais que eu não tenho mais filhos em casa. Acho que é isso.

MA: O que te levou a produzir esse trabalho As desAparecidas? Se você pudesse falar um pouco do seu trabalho e se tem relação com ele ou não...

SM: Tem uma relação, mas ele surgiu um pouco por acaso. A relação com o meu trabalho é que eu estou há muito tempo desenvolvendo um trabalho com algumas imagens, algumas silhuetas de mulheres. Em geral são feitas em recortes, e até pouco, antes desse trabalho elas eram todas em pequeno formato, muito pequeno. E:: o que me interessava sempre era falar de uma questão que é a questão da ... da impossibilidade, do sentimento de impotência, sobretudo no universo feminino. Então, por exemplo, eu estou agora começando a pensar ... a concretizar um trabalho que eu to pensando há muito tempo, antes, inclusive das DesAparecidas, que é um trabalho com essas mulheres que têm perdido os seus filhos, a polícia matando ou o tráfico. Então essas mães ... eu tenho sentido muita vontade de trabalhar nessa temática porque ela pega bem a questão que eu estava há muito tempo pensando que é a questão da impotência. Então eu tenho, eu acho até que isso surgiu em 2011. Olha quanto tempo a gente leva pra conseguir chegar em alguma coisa. Em 2011 eu peguei uma foto no jornal que era assim ... que eu tenho guardada, claro. Que é uma mulher correndo pra ver o filho que foi assassinado ali, a meia quadra e é uma expressão que parece "o grito" do Munch, é uma coisa e paralelo a ela .... não, perpendicular a ela está a polícia apontando pra ela e pra todas as pessoas que estão ali. Então, é assim, uma cena dantesca. Pra mim aquilo sintetizava muita coisa da impotência. E nas entrevistas que andei fazendo ... conversas, né? Eu sinto que tem uma diferença grande entre as mulheres de classe média, tipo essa senhora que perdeu o filho em Botafogo, o Alex. Eu até estive lá outro dia no evento que ela fez ... que são pessoas que têm possibilidade de falar, de botar a boca no trombone, de acionar outras, até outras

instituições, porque são pessoas que têm um espaço social mais visível. Então é diferente dessas mulheres de favela que sentem ... que acho que têm um sentimento, elas vivem isso como fatalidade, mesmo que tem revolta, tem algumas ... tem algumas estruturas militantes, mas tem muito de "aconteceu o que tinha que acontecer", uma coisa meio fatalista e um sentimento de impotência muito grande. Então esse era o tema, essas mulheres ... das pequenininhas eu comecei a fazer umas maiores ... e eu não sabia como tratar e ainda não sei. Ainda está em gestação. Ai quando surgiu aquele evento, ai eu comecei a pensar. Isso aqui foi um espaço feminino, de trabalho feminino, né? E hoje em dia quando a gente fala na Bhering ... Começou assim com um pensamento bem simples. Quando a gente fala na Bhering, todo mundo se impressiona com o espaço, com as máquinas, o tamanho das máquinas ... Quer dizer, as mulheres que trabalharam aqui ninguém nunca fala. Não se fala na mão de obra, nas pessoas que construíram essa coisa. Ai eu comecei a pensar, bom fazer, eu já tinha pensado em fazer alguma coisa que se movesse, que tivesse um pouco de movimento porque eu queria que a essa ideia de trabalhar com essas sombras que tivesse uma coisa que tivesse uma impressão um pouco fantasmagórica. Eu queria uma coisa que assustasse, que desse ... que saísse de um outro mundo, uma coisa que impressionasse pelo movimento, pela cor, e:: porque apesar de serem grandes, de serem pretas e se mexerem, elas têm uma postura um pouco ... não chega a ser subserviente, mas um pouco caída, digamos. Vou fazer nas máquinas mulheres que trabalharam aqui. Chamei a Dona Aparecida lá de baixo. "Vem cá, Aparecida, eram mulheres só que trabalhavam aqui. Era mesmo?" Porque eu não sabia direito a história. E ela "era sim. Só mulheres". E ela, acho que era meio chefe sei lá de quem. Ela trabalhava também, mas acho que ela tinha um posto ... assim ... Ai eu digo: "eu to fazendo uma coisa aqui e eu quero que tu vá la pra ver". Eu comecei a fazer assim, bem embrionariamente botando aquelas imagens se mexendo e ela ficou muito emocionada quando viu, sabe? E disse: "é isso mesmo, eu vou chamar o Seu Ruy" e eu "não chama que não tem nada que ver". Ai a coisa foi crescendo, eu acho muito em função de eu sentir, não que eu estava fazendo para ela, mas que tinha batido de algum jeito, que aquela ideia não era uma besteira, que mesmo que fosse só ela, que se sentisse emocionada, que visse reviver, como se tivesse voltando aquelas mulheres, era legal e era uma homenagem. Ela se sentiu homenageada, muito contente. E depois teve a história do nome das "DesAparecidas", que ai foi uma coisa lúdica, não foi nem eu, acho que alguém que estava fazendo comigo, acho que meu marido, não sei quem foi, disse: "só falta você colocar as desaparecidas". E eu achei que era legal. E essa coisa que foi uma homenagem pra ela e que tinha o nome dela e que tinha um lado que evocava um pouco a história porque elas foram embora ... e que tinha uma coisa um

pouco lúdica do nome e tal, eu gostei. Foi o trabalho que eu fiz no ano passado, nos últimos anos que eu mais gostei, que teve ... e não é só pela repercussão porque as pessoas gostaram. É porque está falando do que eu to querendo falar e que eu não consegui ainda em outros espaços, com outras coisas ... O texto ... eu tinha feito um texto que era assim, muito luta de classe e eu resolvi não botar, atenuar um pouco. E ai, ficou um texto que falava ... eu gostei do texto, falava do que eu queria falar. Essas máquinas são imponentes, mas tem outras histórias.

MA: Realmente ... o trabalho ... quando eu vi .... é esse trabalho. Não tem outro trabalho que eu queira pra puxar o assunto.

SM: Tu viu o vídeo né?

MA: Eu queria saber se você tem esse vídeo.

SM: Tem no youtube. Eu posso te dar, foi o Alonso que fez. O Alonso foi uma gracinha. Fez o vídeo. Ficou ai o dia inteiro.

MA: eu queria saber o que você pensa a respeito da criação da associação Orestes 28 e do fato de ela ser de economia criativa, em relação ao seu trabalho.

SM: Eu vou te dizer francamente, economia criativa pra mim é uma incógnita. Eu não sei muito bem o que é e pra dizer a verdade eu acho que entra tudo e eu não tenho muita ... o nome não me diz muito e eu não tenho nem muita simpatia, sabe, não tenho nem condições de falar sobre isso e quando falo não sei do que estão falando. Eu não sei exatamente o que é isso e acho que tem umas picaretagens. Então eu fico meio ... eu evito pensar ou falar. Não sou contra nem a favor. Não intitularia, eu não chamaria o que acontece na Bhering de economia criativa. É mais ou menos uma coisa eu não pensei muito sobre isso. Para ser bem franca contigo eu tenho uma certa antipatia com essa questão.

MA: Eu também. (risos)

SM: É um pouco um paspatour. Se tiver algum texto pra me dar, pra eu ler e entender

MA: Eu queria saber quais são seus planos para o futuro aqui.

SM: tu perguntou sobre a criação da associação. Eu acho que ... o que eu imagino que todo mundo vai te dizer que é uma coisa que foi criada, tu tava né, na criação? Ela foi criada num momento de desespero em função de um problema que tava acontecendo que a gente se uniu pra juntos tentar barrar o despejo e tal, mas sem nenhuma identidade no sentido de um

projeto. Não tinha um projeto coletivo ali naquele momento a não ser não ser expulso e por isso não deu muito certo. Que dizer, algumas coisas aconteceram, mas não funcionou e não funcionou porque acabou indo por água abaixo a proposta do nosso prefeito e tal. A coisa ficou ... a gente vai levando, recebe uma porrada deles e eles acham que mesmo assim vale a pena.

MA: São relações muito delicadas e interesses diversos também. É difícil de...

SM: Eu me sinto numa situação confortável porque, como eu te disse, eu tenho um lugar pra trabalhar e tal, mas eu penso nas pessoas que investem aqui. Eu não sei se eu investiria assim, sabe? Por exemplo, o Felipe fez a livraria, investiu uma grana ali, né? Eu acho que eu seria mais medrosa, tomaria mais cuidado, porque eu acho tão instável, tão inseguro a ... Quer dizer, a experiência que a gente teve foi péssima a gente fica meio gato escaldado, daqui a pouco eles aprontam outra e não tão pagando mais o troço. Enfim. Agora, os meus projetos para o futuro. Mas com relação à fábrica? Em relação ao meu ateliê ... meu ateliê é num lugar que eu não gosto porque é muito escondidinho, muito calor, eu queria já tentei até me mudar pra um lugar melhor e não consegui ainda. E eu divido com o Fernando e o Fernando vem muito pouco, então não sei se ele vai continuar por muito tempo. Pra ele é uma despesa que, se eu fosse ele, já tinha saído, mas é uma pessoa que eu gosto e a gente se dá super bem. Então não sei se ele sair se eu vou querer dividir com outra pessoa, se eu vou bancar sozinha só pra manter essa possibilidade de trabalhar com outras pessoas. Não é só conviver, almoçar, bater papo, trocar ideia, é até fazer coisas juntos como a gente fez aquele projeto.

MA: O Entorno da fábrica?

SM: O Entorno da fábrica. Eu gostei muito de fazer aquele eu fiz um ateliê de móveis de papelão.

MA: Fale um pouquinho.

SM: Esse projeto foi muito bacana. Acho que foi a primeira vez que a gente fez uma coisa coletiva, por iniciativa da Maria Eugênia. Coisa coletiva assim, quem quisesse podia entrar. Não foi assim um grupo fechado. Eu gosto muito dessas coisas mais abertas. Então se fez. Foram 10 oficinas e eu tinha feito um curso na França de móveis de papelão e eu até tenho lá no meu ateliê, depois se tu quiser olhar. E ai eu propus dar esse curso. E ai dei esse curso de móveis de papelão e as pessoas amaram. Foi muito bacana. Todas fizeram a mesma coisa, que era a mais fácil de fazer junto e tudo igual, porque não é fácil, eram três fins de semana só.

Fizeram umas poltroninhas. Não tenho foto aqui. E: foi uma experiência muito bacana com o pessoal, a maioria do pessoal do entorno. Até um rapaz que é estudante de engenharia e tal, mas que mora aqui na frente. Mas o resto é manicure, a outra trabalha em escola de samba, faz roupa pra escola de samba. Foi uma relação legal porque essa de escola de samba, por exemplo, tinha a maior prática de passar a cola quente no papelão. Foi assim bacana, eu até troquei, elas me ensinaram umas coisas. Foi uma experiência bem legal. Só que a Maria Eugênia volta e meia, até hoje ela me falou porque eu não montava outro grupo, mas é que dá muito trabalho pra conseguir o papelão. Porque é tudo reciclado. É todo papelão de rua, que tu pega de televisão, de ar condicionado, esses papelões se chamam duplo ondulado. Então dá um trabalho do cão pra coletar tudo isso pra muita gente. Porque ... pra comprar é mais complicado ainda. Porque tem que ir lá não sei aonde e só vende toneladas. Então essa experiência foi muito legal, foi muito bom. Porque mesmo eu estava falando isso?

MA: Porque a gente falou do projeto ... do entorno da fábrica.

SM: Então é isso. Eu estava falando de outros projetos que dá pra fazer. Então agora, por exemplo,tem um outro trabalho que é um projeto prum ... de uns globos, tu viu? Do pessoal de (inaudível). Então é um projeto sobre o aquecimento global. Não sei se a coisa vai funcionar, eu acho mio estranha essa proposta ... Não tô sentindo muita firmeza. Mas enfim. Mas esse trabalho, eu e o Lúcio

MA: Volpini.

SM: vamos fazer juntos. A gente vai poder fazer junto. Então é assim, uma coisa enorme. A gente já tem uma maquetezinha, eu já escrevi o texto, ele vai fazer ... a montagem, o desenho, o esquema de montagem, como é que vai ser, então essas trocas, eu acho muito legais.

MA: Isso foi a Lígia que trouxe?

SM: Não. Casualmente, não fui eu que trouxe. Foi assim. Um francês um dia me manda um email dizendo em francês “vi seu nome no site da Bhering e to com um projeto” dos globos e queria ver se tem espaço na Bhering pra fazer esse troço. Ai ele veio aqui e a gente conversou. Eu o apresentei para o Luis Felipe porque ele queria um espaço pra montar, pra construir aqueles globos. E depois ele ficou fascinado porque além de ter espaço, talvez pra construir, ainda tem os artistas aqui pra fazer os globos, pra fazer as propostas e tal. Ele me mandou o email porque, eu acho, que foi porque ele viu o site ... aquele primeiro que a gente fez, diz ali que eu estudei na França e ele escreveu em francês. Acho que foi isso. Ele me escolheu pra

mandar porque ele viu que era uma pessoa que ele poderia escrever em francês. Porque ele ainda fala mal, ele tá aqui há pouco tempo, um ano acho. A partir daí ele me pediu alguém pra entrar em contato com a associação porque ... a Lígia que mandou.

MA: Eu até recebi um email da Lígia.

SM: É: Eu até disse pra Ligia e pra Yuli que elas poderiam trabalhar na produção desse troço , mas ele não queria. Queria só que elas divulgassem o projeto. Então foi assim. Então, meus planos são esses. Acho que vou continuar por enquanto. Se alguma coisa não der certo eu recuo. Mas, por exemplo, a gente tem aqui um grupo de estudos também, que outra coisa ótima. Com o Ivair Reinaldim lá no quinto andar, você sabe, né? Na sala da Julianna. Isso é outra coisa legal. Não é todo mundo daqui, mas tá localizado aqui, quer dizer ... quando mudam as pessoas, aparecem novas pessoas com quem a gente convive e participa de outras coisas. Fizemos ano passado um projeto que não se ganhou pro Centro Cultural da Justiça. Não sei se foi ano passado ou o outro ano, mas foi um projeto muito mal feito (risos). Todo mundo (inaudível) coisas, mas é uma possibilidade de fazer coisas juntos nesse outro espaço que não é especificamente pessoas da Bhering. São pessoas que estão em torno de um grupo de estudos que foi criado ... que foi criado não, que foi ... na verdade o espaço, esse grupo já existia. Três ou quatro pessoas, a Maria Eugênia, que estavam nesse grupo ... e ai propuseram fazer aqui e agregaram-se outras pessoas e tal. Quer dizer, não foi criado em torno das pessoas da fábrica, mas foi trazido pra cá, digamos assim. E o Ivair já foi curador de algumas pessoas.

MA: É interessante porque acaba abrindo o leque de contatos. Ele é professor do Parque Lage, não é isso?

SM: Não, agora não. Ele entrou na UFRJ.

MA: Em concurso?

SM: Primeiro lugar.

MA: Que ótimo.

SM: Ele entrou, está lá. Acho que saiu do Parque Lage e ele faz muita curadoria agora. Ele é bem jovem. Você conhece ele, né?

MA: Pessoalmente não.

SM: Ele é jovem. É desses geniosinhos.

MA: Tem alguma coisa mais que você gostaria de falar? De acrescentar.

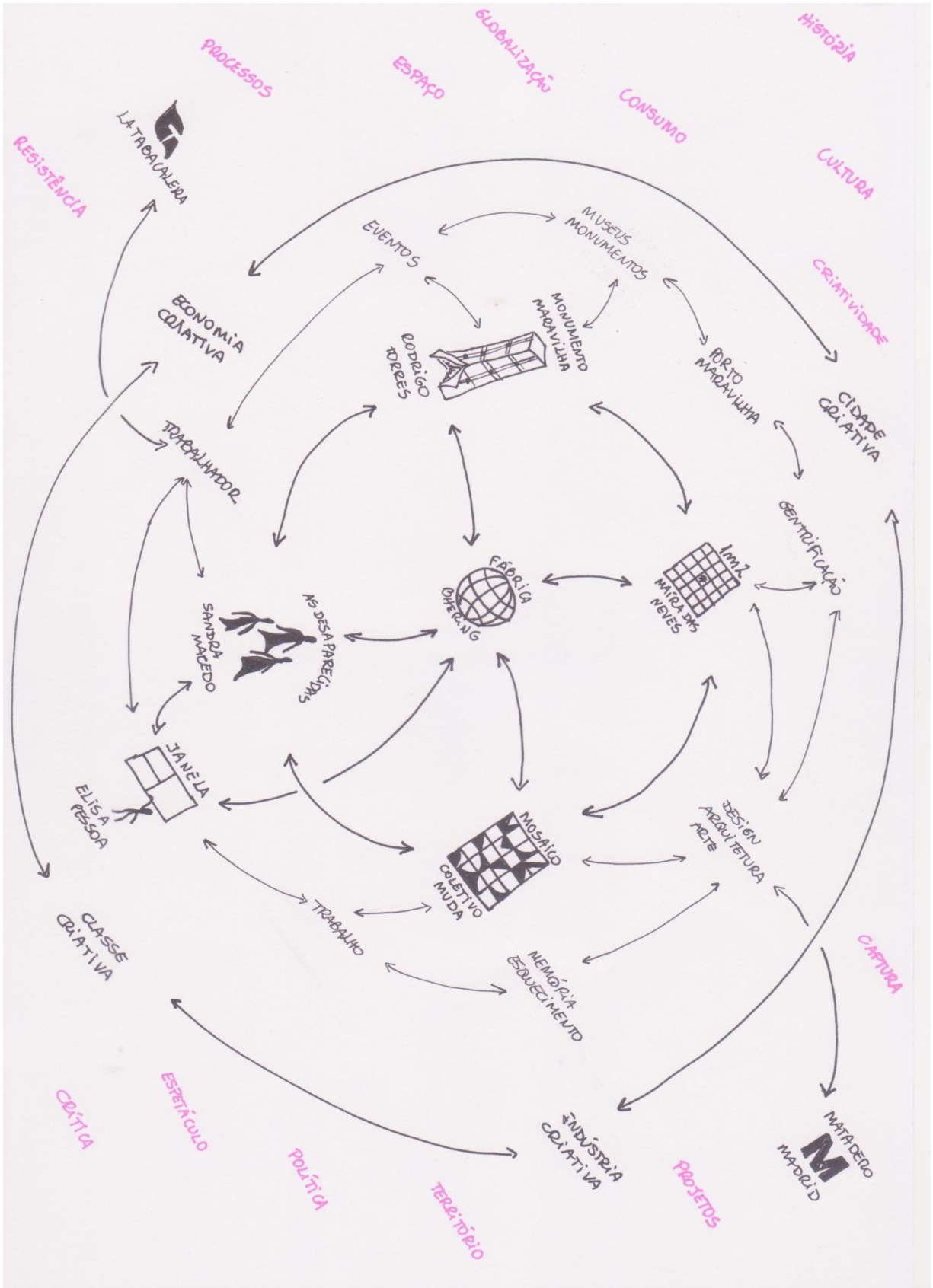
SM: ... Você sabe que eu sou antropóloga de formação né? Volta e meia eu tenho vontade não de fazer uma pesquisa sobre a Bhering, mas eu me coloco muitas perguntas que eu gostaria muito de saber melhor ... não é a história de vida ... é um pouco as perspectivas das pessoas que estão aqui, sabe? Primeiro porque tem uma faixa etária muito mais jovem do que eu. Todo mundo é muito mais jovem e eu acho que isso conta muito em termos de projeto de vida. Que dizer, tem muita gente que quer ser artista, é uma dificuldade imensa. É isso, é isso que eu queria saber. Eu acho que uma grande parte tem possibilidade de sobreviver, sem necessariamente sobreviver da arte. Tu, por exemplo, tu dá aula, é professora.Outra parte tem ... condições, enfim, da família. Eu tinha vontade de conhecer melhor esse monte de gente com quem a gente cruza e troca ideias. Saber um pouco das perspectivas. Pelo facebook tu sabe alguma coisa. Tu sabe, por exemplo, a posição política tu sabe rapidinho. Isso é engraçado...

MA: Quando você falou do seu interesse pelas crianças que têm morrido de bala perdida, a primeira coisa que me veio foi ... justamente as postagens porque tem uma reincidência de comentários e de postagens e agora faz mais sentido ainda.

(Parte suprimida)

A partir desse momento a artista passou a contar sobre um projeto pessoal que teria a possibilidade de ser desenvolvido no CEDIM - Conselho Estadual dos Direitos da Mulher, no Rio de Janeiro, com uma proposta inédita desse tema particular que retoma a morte das crianças e a situação de suas mães e, por isso, foi suprimido. Em seguida a conversa foi encerrada.

APÊNDICE C


PROCESSOS
ESPAÇO
GLOBALIZAÇÃO
CONSUMO
HISTÓRIA
CULTURA
CRIATIVIDADE
RESISTÊNCIA
LA TABACALERA
EVENTOS
MUSEUS MONUMENTOS
ECONOMIA CRIATIVA
MONUMENTO MARAVILHA
RODRIGO TORRES
PORTO MARAVILHA
CIDADE CRIATIVA
TRABALHADOR
GENTRIFICAÇÃO
FÁBRICA
BHERING
1m2
MAIRA DAS NEVES
SANDRA MACEDO
AS DESAPARECIDAS
JANELA
ELISA PESSOA
MOSAICO
COLETIVO MUDA
DESIGN ARQUITETURA ARTE
TRABALHO
CLASSE CRIATIVA
MEMÓRIA ESQUECIMENTO
CAPTURA
CRÍTICA
ESPETÁCULO
POLÍTICA
TERRITÓRIO
INDÚSTRIA CRIATIVA
PROJETOS
MATADERO MADRID