FACULDADE DE ARTES VISUAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Selma Parreira

LEMBRANÇAS AZUIS E UM RIO VERMELHO

GOIÂNIA
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

P259m

Parreira, Selma Rodrigues.
Memórias azuis e um Rio Vermelho / Selma Rodrigues Parreira. - 2010.
125 f. : il.

Orientador: Prof. Dr José Cesar Teatini de Souza Clímaco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais. 2010
Bibliografia
Inclui lista de figuras.

1. Paisagem. 2. Intervenção urbana. 3. Fotografia. 4. Memória. I. Título.

CDU: 77.02(817.3)

FACULDADE DE ARTES VISUAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

LEMBRANÇAS AZUIS E UM RIO VERMELHO

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco (FAV/UFG).

GOIÂNIA
2010

Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: [x] Dissertação [ ] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Selma Rodrigues Parreira				
E-mail:	Selmaparreira.br@gmail.com				
Afiliação:	Anazir Rodrigues da Silva e Cândida Parreira da Silva				
Título:	LEMBRANÇAS AZUIS E UM RIO VERMELHO				
Palavras-chave:	Paisagem,intervenção urbana, fotografia, memoria				
Título em outra língua:	BLUE MEMORIES AND A RED RIVER				
Palavras-chave em outra língua:I	Landscape, urban intervention, photography, memory				
Área de concentração:	Processos e sistemas visuais				
Número de páginas:	125	Data defesa:	27 de outubro de 2010		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Cultura Visual				
Orientador(a):	José Cesar Teatini de Souza Climaco				
E-mail:	jotace@cultura.com.br				
Co-orientador(a):					
E-mail:					
Agência de fomento:			Sigla:		
País:		UF:		CNPJ:	

3. Informações de acesso ao documento:
Liberação para publicação?[1] [x] total [ ] parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contento eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

Data: 30/ 11/ 2010

_____
Assinatura do(a) autor(a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Selma Parreira

LEMBRANÇAS AZUIS E UM RIO VERMELHO

AVALIADORES:

_____

Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco - UFG
(Orientador)

_____

Prof. Dr. Marcelo Mari - UFG

_____

Profa. Dra. Nei Clara de Lima - Museu AntropológicoUFG

GOIÂNIA 2010

Às lavadeiras
do Rio Vermelho

Aos que participaram e colaboraram comigo, de inúmeras maneiras, na realização da intervenção urbana e do videodocumentário que compõem a obra *Lençóis Esquecidos no Rio Vermelho*: Paulo Rezende, Vicente Sampaio, Pedro Diniz, Fábio Marques, Suelita Costa, Ciça Fittipaldi, dona Dita, dona Fia, dona Joseli, Bené Fonteles, Nei Clara, Cláudio Vinícius, Rejane Ribeiro, Luiza Parreira, Thiago Ribeiro e Stela Horta.

Ao corpo de professores e funcionários do programa de pós-graduação da FAV/UFG, em especial ao meu professor orientador Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco e aos professores Irene Tourinho e Marcelo Mari, pela atenção e sugestões.

Aos colegas do curso, em nome de Elani Paludo, minha gratidão e carinho.

RESUMO

LEMBRANÇAS AZUIS E UM RIO VERMELHO

Este texto apresenta uma série de obras de minha produção em poéticas visuais, realizada entre 2003 e 2010. O principal trabalho dessa série é *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho,* intervenção urbana realizada em 2009 no Rio Vermelho, na Cidade de Goiás.

Essa proposta *site specific* se relaciona com a história e a memória das lavadeiras de roupas do Rio Vermelho, na Cidade de Goiás. A obra final, *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, é constituída por uma intervenção urbana, uma instalação fotográfica e um videodocumentário. As reflexões teóricas sobre essa produção visual são multidiciplinares. Dialogam com a literatura, a história, a filosofia, os estudos sociais e a fotografia. Os textos gerados abordam os processos envolvidos na elaboração, finalização e apresentação da obra.

Palavras-chave: paisagem, intervenção urbana, fotografia, memória

ABSTRACT

BLUE MEMORIES AND A RED RIVER

The present text presents a series of works of my own production in visual poetics between the years 2003 and 2010. This series' main work is entitled Lençóis esquecidos no Rio Vermelho, 'Sheets forgotten in the Vermelho River', an urban intervention done in 2009 at the Vermelho River (Red River) in the City of Goiás.

This site-specific proposal is related to the history and memory of women who washed clothes at the Vermelho River in the City of Goiás. The final piece, Lençóis esquecidos no Rio Vermelho, is comprised of an urban intervention, a photographic installation and a video documentary. The theoretical reflexions about this visual production are pluridisciplinary. They dialogue with literature, history, philosophy, social studies and photography. The texts generated as a result approach the processes involved in the work's elaboration, conclusion and presentation.

Keywords: landscape, urban intervention, photography, memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

I SOBRE MEUS PERCURSOS ARTÍSTICOS **13**

II DOS INÍCIOS DAS MEMÓRIAS AZUIS **17**

III PRIMEIRAS PROPOSTAS **22**
3.1 Luzalina - instalação
3.2 Uma pedra quadrada azul, uma lembrança
anil – instalação fotográfica
3.3 Armazém Feliz- serigrafia
3.4 Lençóis esquecidos no Rio Vermelho – ensaio fotográfico
3.4. Estendendo lençóis e interesses
3.4.1 Lençóis esquecidos no Rio Vermelho – instalação

IV MESTIÇAGENS E HIBRIDISMOS **34**
4.1 Conceito de mestiçagem
4.2 Esculturas no campo ampliado
4.3 Fotografia na arte

V LENÇÓIS ESQUECIDOS NO RIO VERMELHO **62**
5.1 A cidade
5.2 A paisagem e o Rio Vermelho
5.3 Criação e montagem
5.4 Uma ponte, uma ilha, uma perda
5.5 Instalação fotográfica

VI VIDAS, LAVADEIRAS E MEMÓRIAS **95**
6.1 Do público para o privado
6.2 Entrelaçamentos
6.3 Entre saudades e ressentimentos
6.4 Na Carioca, mitos e artistas
6.5 Colônia Rio Uvá

VII CONSIDERAÇÕES FINAIS **117**
7.1 Interdisciplinaridade e multimeios, comunicação e audiência

REFERÊNCIAS **121**

RELAÇÃO DAS FIGURAS **123**

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado, *Lembranças azuis e um Rio Vermelho*, apresenta reflexões sobre um recorte da minha produção de artista visual, realizada entre 2003 e 2010. Os trabalhos selecionados trazem como temática as lavadeiras de roupas, e neles abordo a visualidade desse universo, me aproprio dos objetos e das roupas próprios desse ofício e do espaço usado por elas. Esta proposta acadêmica consiste, portanto, na produção de uma obra artística e na elaboração de reflexões teóricas e suas apresentações e comunicações.

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho, intervenção urbana, é a principal obra desta pesquisa, que envolve os interesses, o planejamento, a execução e a contextualização dessa proposta.

Essa intervenção pública ocorreu no leito e nas margens do Rio Vermelho, ocupando uma extensão de aproximadamente 500 metros, percurso localizado no centro histórico da Cidade de Goiás. O evento foi realizado no dia 28 de setembro de 2009, durante um período de apenas doze horas. Após esse intervalo de tempo, a intervenção foi retirada e não deixou resíduos nos lugares onde ocorreu. Posteriormente foi apresentada em espaço expositivo, mas dessa vez como instalação fotográfica e o lançamento do videodocumentário *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho.*

Para a elaboração desse trabalho, realizei pesquisas em acervos públicos e privados na antiga capital goiana e em Goiânia. Encontrei registros imagéticos (fotografias, pinturas,desenhos e mapas) e alguns textos literários e jornalísticos. Foi com esses registros, que remetem ao cotidiano do rio entre 1930 e 1950, que me certifiquei das potencialidades históricas, sociais, geográficas e estéticas do lugar. A intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* é um *site específic* de caráter efêmero e se relaciona com a história e as memórias do rio e das lavadeiras de roupas daquela cidade.

Nas entrevistas realizadas, elas reviveram o passado e relataram sobre suas vidas e o árduo trabalho que desempenharam diariamente no rio até os anos 1970. Depois dessa data, elas foram transferidas daquele espaço público para lavanderias comunitárias ou foram trabalhar em residências, ou seja, em espaços privados.

Foram as informações dos que vivenciaram os acontecimentos na antiga cidade que me possibilitaram a elaboração da intervenção urbana e a sua problematização.

Além desta introdução ao texto, em que descrevo aspectos de minha produção, a dissertação discute e apresenta propostas visuais de outros artistas, dando ensejo ao conceito de “mestiçagens” e suas variações, nas poiesis dos artistas e nas poéticas das obras.

Nas descrições de paisagem, lugares, territórios físicos e sentimentos reside o imaginário e a poesia deste texto. Com elas, as questões e os conceitos são elaborados buscando diálogos com a filosofia e a literatura. O entendimento dos elementos da natureza, das metáforas e simbologias é mediado por Italo Calvino, Anne Cauquelin , Guimarães Rosa e Bachelard.

Falando de poiéticas e poéticas, suas “mestiçagens” são apresentadas e discutidas tendo como referencial Icléa Cattani. Elas estão subdivididas pelas possibilidades de análise nos grupos: deslocamento de sentidos, proliferações e transversalidade, migrações, entre outros.

A fotografia tem relevante participação nas propostas conceituais, presente desde suas primeiras experimentações, teorizadas com base em Rosalind Krauss. No texto que trata de produções fotográficas em obras híbridas e mestiças, as reflexões são conduzidas teoricamente pelos conceitos dos críticos André Roullé e Philippe Dubois.

Para estabecer conexão e cruzamentos entre passado e presente, costumes, memórias e história das lavadeiras e do Rio Vermelho, envolvendo interdiciplinalidades, foram mapeados os conhecimentos advindos da historia, dos estudos sociais e da antropologia. Nesse capítulo estão presentes o pensamento e os direcionamentos teóricos de Le Goff, Maria Izilda Matos, Ecléa Bosi, tendo buscado também a contribuição de poema de Cora Coralina e livros de memorialistas da Cidade de Goiás.

Foi importante para mim, nesse momento, como artista e pesquisadora, elaborar reflexões teóricas sobre minha própria produção em poéticas. Percebo que criar textos e conexões com áreas afins como historia, filosofia, antropologia, fotografia e outros enriquece a minha condição de artista e professora.

Desejo, e espero, que esta pesquisa *Lembranças azuis e um Rio Vermelho* traga novos e curiosos olhares para a Cidade de Goiás. Que esses olhares percebam a importância do Rio Vermelho para o meio ambiente, para o patrimônio imaterial que reside em sua história. Que outros curiosos e cuidadosos olhares se voltem também para as lavadeiras de roupas daquele lugar. Acredito que elas estejam esperando pesquisadores, artistas, professores e alunos, cineastas etc. para serem porta-vozes de suas preciosas memórias, preenchendo, assim, um pouco das lacunas da história oficial.

I - SOBRE MEUS PERCURSOS ARTÍSTICOS

> *"Como não se viu, aqui se vê. Porque nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular - cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme".* (Guimarães Rosa)

Venho trabalhando com pinturas por cerca de três décadas, experimentando técnicas e também linguagens. Sigo buscando, por meio de recursos pictóricos, registrar, refletir, questionar. Também, com liberdade, vejo-me transitando por diversos assuntos, temas e interesses.

Minhas experimentações e trânsitos não foram acompanhados pela minha própria voz. Poucas vezes me dediquei a falar do meu trabalho – a não ser notas curtas e pontuais por ocasião das exposições – e menos ainda a escrever sobre ele. Entretanto, construí afinidades profundas com alguns escritos que se debruçaram sobre minhas produções. Sinto-me à vontade para reproduzir um trecho de um deles, do crítico Marcus Lontra[1], sobre uma série de pinturas realizadas na primeira metade dos anos 2000:

> Toda a pintura é uma paisagem. Toda paisagem é um estado de espírito. Lembro-me dessas frases soltas que surgem em meu pensamento diante das telas de Selma Parreira, nesses espaços generosos, nessa imensidão de tinta que escorre feito um rio sobre a tela, nesse rasgo, nessa cicatriz que amarra a trama e registra o passado. Aqui é o império da reminiscência, das vozes, dos cheiros, das lendas, das lembranças que constroem uma imagem poderosa do presente; aqui o tempo não encerra, ele é eterno e se projeta no espaço como um companheiro amigo, um gesto, um afago... Quanto há de céu, quanto há de mar, no mundo de Selma.

[1] Marcus de Lontra Costa é filósofo e crítico de arte. O texto crítico "Sobre as paisagens imensas", de 2004, foi publicado no catálogo que apresenta a série de pinturas "Plano de passeio" (têmpera acrílica sobre tela), apresentada em exposição individual na Fundação Jaime Câmara, em Goiânia, em 2004.

Aproprio-me dessas palavras de Lontra, conforme mencionei, pela coincidência de gostos e sentimentos que encontro nas suas observações sobre o meu trabalho. Considero curioso que, já em 2000, Lontra se referia aos “espaços generosos” da minha pintura, destacando a idéia de uma “imensidão de tinta que escorre feito um rio”. Parece que, desde então, minha pintura se encaminhava para a ampliação de seu próprio espaço, para ganhar corpo entre limites indeterminados, como é o caso da proposta em questão nesta pesquisa.

No texto, o crítico também se refere às minhas primeiras obras elaboradas com pedras de anil, comentando que:

> [...] o pensar e o fazer se complementam, dialogam na construção de seu trabalho, da mesma maneira que as instalações, a apropriação de elementos do cotidiano de sua família, do “armazém feliz”, as pinturas, os desenhos, compõem um universo de intensa carga poética... A condição feminina é aqui compreendida de maneira substantiva, elemento motriz da ação. Do silêncio das costureiras, das vozes cantadas das lavadeiras, do trabalho cotidiano exercido pelas mulheres por séculos de domínio masculino.

Ao reler “Sobre as paisagens imensas”, observei que, na análise dessa produção em poéticas visuais, o autor identifica e ressalta alguns elementos plásticos e metafóricos que são intencionalmente trabalhados por mim. Talvez esse “universo de intensa carga poética” ao qual Lontra se refere, tenha se expandido justamente para encontrar o rio, as lavadeiras, os transeuntes comuns da Cidade de Goiás. Também observo que Lontra sinaliza para problematizações que estão inseridas ou “afloradas” nessa série de obras.

Os comentários de Lontra apontam, neste sentido, para elementos visuais, interesses e questionamentos que são recorrentes em minha produção, não exclusivamente na série que inspira a investigação em questão, mas também em fases anteriores e posteriores a ela. São presenças constantes nos meus trabalhos artísticos: os objetos, os lugares, as regiões do interior e, também, as paisagens. A obras falam, reforçam e intensificam a presença do humano na relação com seu tempo e suas “coisas”. Nesta perspectiva, posso retomar a fala de Lontra na citação acima, quando comenta que, no meu trabalho, “o pensar e o fazer se complementam”.

Essa complementaridade tem sua base nesse caráter relacional que eu busco emprestar à existência humana nos meus trabalhos. Na maioria das vezes, foco o universo feminino. É esse universo, como bem ressalta o crítico citado, que se apresenta como “elemento motriz da ação” tanto da ação que suscita o trabalho como da ação que me move, como mulher, para produzir.

Sobre as “permanências” ou "repetições" de interesses que se desdobram na minha produção, observo que, independentemente dos meios utilizados, sejam eles artesanais ou tecnológicos, e das linguagens, sejam elas convencionais, híbridas ou experimentais, esses elementos e questões alinhavam e identificam minha trajetória artística.

Posso dizer, então, que as diferentes propostas que apresentei em pinturas desde os anos 1980 tratam da busca de localizar, registrar ou construir lugares onde o tempo passado e o presente, o imaginário e as banalidades do cotidiano possam conviver como se em dobras superpostas. Essas permanências e repetições dizem respeito, então, às lembranças, às reminiscências, às apropriações, mas, também, aos afagos, aos gestos, aos cheiros e vozes, como pontua o texto de Lontra.

Essas supostas “paisagens”, ou “lugares”, são habitadas por memórias do “eu” e/ou do “outro”. Assim, as narrativas são estabelecidas por “vozes” impregnadas nos elementos da pintura. Interessa-me perguntar, por exemplo, onde e como vive o outro? Que objetos ele/ela usa, ou usou? Como se relaciona no/e com o espaço?

Esses temas foram assuntos sobre os quais minhas pinturas se construíram. Exemplos da recorrência dos questionamentos citados podem ser vistos nas séries: *O homem e seus objetos* (1986), *Meios de transportes* (1987), *Paisagens imaginárias (1990), Velar e Revelar* (2000) e *Lugares Seguros* (2006), dentre outras. Refletindo sobre essa trajetória, percebo que até meados dos anos 1990 minhas pinturas sofreram influências da pop art e do expressionismo figurativo. Posteriormente, observo uma dissolução de imagens e uma aproximação com a arte abstrata. Atualmente, reparo o retorno de algumas imagens, geralmente desenhadas e adquirindo, talvez pela marca do retorno, um caráter mais densamente simbólico.

A presença das cores, tanto nas pinturas quanto nas outras formas de produção artística sobre as quais me dediquei de 1980 a 2010, é fundamental.

Uma maneira de como avalio e examino essa importância das cores no meu trabalho diz respeito ao processo de produção, no qual muitas vezes a cor é pensada e projetada até mesmo antes das definições das formas ou de outros componentes da obra.

Na intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, as pedras de anil, dissolvidas, pintam de azul as águas das bacias espalhadas numa ilha. No imaginário que o trabalho pode evocar, as águas azuis até podem ser o mar. Mas o céu, este sim, refletido nas bacias e no rio, denuncia o hibridismo da proposta. Esse território existe, é um lugar de intensa luminosidade e o céu é do mais puro azul. A luz nessa paisagem faz o rio ser vermelho, colorido pelo mineral de ferro. Ele nasce e desce da serra, que é puro reflexo e luz, uma Serra Dourada... Essas são referências das paisagens do Planalto Central, que se mostram e atraem pela sua luz escandalosa. Essa luz fica impregnada na retina e na memória, inspirando artistas e poetas.

A elaboração da luz e das cores é preocupação presente e constante nos objetos, nas instalações, nas fotografias e nos vídeos da minha produção. Assim sendo, acredito que a pintura é uma fonte à qual sempre retorno. Uso seus recursos para velar, demarcar, transportar, desvelar. Também para elaborar e visitar territórios físicos, imaginários e dos sentimentos, estejam eles situados no passado ou no presente. Sinto-me livre para transitar nas paisagens e apropriar-me metaforicamente das cores, para me comunicar e refletir sobre a relação humano-mundo por meio de poéticas visuais.

II - DOS INÍCIOS DAS MEMÓRIAS AZUIS

"O azul não tem dimensão.
Ele está para além das
medidas aplicáveis às
outras cores." (Yves Klein)

O primeiro trabalho com a temática lavadeiras de roupas é a instalação *Luzalina*, de 2003; o segundo, a instalação fotográfica *Uma pedra quadrada azul e uma lembrança anil,* também de 2003; e o terceiro, realizado mediante a exploração das imagens de um pacote de pedras de anil, finalizado em serigrafia, é intitulado *Armazém Feliz* e foi produzido em 2004. Também consta neste texto o ensaio fotográfico de 2006, no Balneário da Carioca - Rio Vermelho, Cidade de Goiás, e outro apresentado em 2008, a instalação na ponte do Carmo, que ocorreu no mesmo rio e cidade.

Todos esses trabalhos elencados acima estão relacionados entre si, tanto na elaboração de suas poéticas quanto no enfoque dado ao universo das lavadeiras. É constante em todas as propostas a "pedra de anil", um material usado para clarear as roupas brancas, deixando-as azuladas e alvejadas. Em cada uma dessas obras, o anil é apresentado de diferentes maneiras: às vezes em sólidas pedras azuis; outras vezes dissolvido, tingindo a água de azul intenso. Ele também se apresenta impregnado nos lençóis brancos, deixando-os sutilmente azulados.

Antes, porém, de descrever esses trabalhos, gostaria de dizer como e por que o anil se tornou o objeto central e presente, em múltiplas formas, em todas as obras dessa série.

Foi no início de 2002. Tudo começou quando recebi de herança de um espólio de minha família algumas "coisas", ou mercadorias, oriundas de um armazém de secos e molhados (Armazém Feliz, cidade de Anápolis - GO) que pertenceu por quase meio século ao meu avô paterno. Quando o armazém foi fechado no final dos anos 1980, uma parte da mercadoria que sobrou do estoque foi guardada em um porão da casa da família. Nesse lugar

permaneceu por aproximadamente quinze anos, tempo em que a maioria desses objetos se tornou obsoleta.

Algumas dessas “coisas” perderam suas funções e validade: são antigas máquinas domésticas utilizadas para processar alimentos, como grãos e carnes, e outros tantos objetos e produtos ultrapassados, perdidos no tempo, que caíram em desuso e foram substituídos em suas antigas funções pelos eletrônicos. Esses objetos, depois de tanto tempo esquecidos, tornaram-se inúteis e provavelmente seriam descartados como lixo, se eu, como artista, não enxergasse que aquelas “coisas” estavam impregnadas de memórias e que com elas eu poderia contar histórias, me referindo aos costumes, aos fazeres que hoje também estão quase esquecidos. Pensando nessa possibilidade de investigação, selecionei e guardei em um armário cerca de vinte itens de diferentes produtos. Naquele momento não sabia o que fazer com eles, mas tinha a consciência de que estava guardando o “tempo”.

Nesta produção, as lembranças do anil e das lavadeiras e as histórias dos lugares são materiais para reflexão e construção de propostas visuais em múltiplos meios.

Daquela herança que guardei, oriunda do Armazém Feliz, o primeiro item que escolhi para trabalhar estava entre os utensílios domésticos e produtos de limpeza. Chamaram-me a atenção os pacotes embrulhados em um papel escuro desbotado, com aspecto bem envelhecido. Eles continham pedras de anil para lavadeiras, alguns intactos e outros rasgados e corroídos pela umidade do porão. Pelos rasgos no pacote, apareciam as pedras quadradas e também embrulhadas em papelotes azul escuro.

Os rótulos dos pacotes traziam impressa a imagem de roupas no varal, o desenho da marca e a frase: “IDEAL, anil para lavadeiras”. Pesquisando o produto, a partir dessas informações, descobri que essa marca não existe mais no mercado e que, possivelmente, esses pacotes foram fornecidos ao armazém nas décadas de 50 e 60 do século passado. Figura 1 – p 20. Pedras de anil. Foto: Selma Parreira, 2010

Esse material me remeteu a lembranças do meu passado, principalmente a cenas de minha infância, quando brincava em quintais de casas no interior de Goiás. Ficava com outras crianças brincando, circulando e

passando entre os lençóis estendidos para secar: eram perfumados e me pareceriam imensos naquela época.

Essas pedras de anil, impregnadas de recordações e informações, possibilitavam a elaboração e apresentação do objeto, adquirindo, assim, novos significados na proposta artística.

Outra informação contida nas pedras de anil, e que é muito relevante para mim, foi a cor: as pedras são de um azul muito forte, característico do produto.

Nas obras dessa série, o anil se apresenta sólido, em forma de pedras; líquido, pintando a água de azul; ou sutilmente impregnado no tecido, colorindo os lençóis brancos de um tom azulado. Figura 2 - p.20 Tingimento dos lençóis. Foto: Selma Parreira, 2010

Com certeza, o que me deixou seduzida por trabalhar esse produto foi sua propriedade de transmutação. Em minhas memórias de criança, recordo de brincar no tanque de lavar roupas, pintando as mãos, colorindo a água com sobras de pedras de anil ali deixadas pelas lavadeiras. Acredito que já venha dessa época o meu fascínio pela cor, principalmente o intenso azul ultramar, pigmento muito constante em várias fases de minha produção em pintura.

Foi também o azul ultramar a cor que se impregnou na obra do artista francês Yves Klein (1928-1962) e o levou a realizar intensas pesquisas que produziram muitas revelações sobre as propriedades desse pigmento. “Para Yves Klein, o azul ficará para sempre ligado a uma determinada associação entre o céu e o mar, onde os fenômenos da vida concreta e tangível podem ser apreendidos de forma abstracta” (WEITEMEIER, 1994).

Sobre as intenções de Y. Klein, com suas experimentações monocromáticas comenta Argan:

> [...] Quando Klein enche a superfície da tela com uma única cor, sem a menor variação, certamente está propondo modificar a relação entre o fluidor e o ambiente, mas não agindo sobre o ambiente (contaminando-o com a cor, como Rothko e Fontana), e sim levando-o a sentir o ambiente segundo uma determinada cor, isto é, viver em azul, rosa ou dourado.(ARGAN , 1992 p. 553)

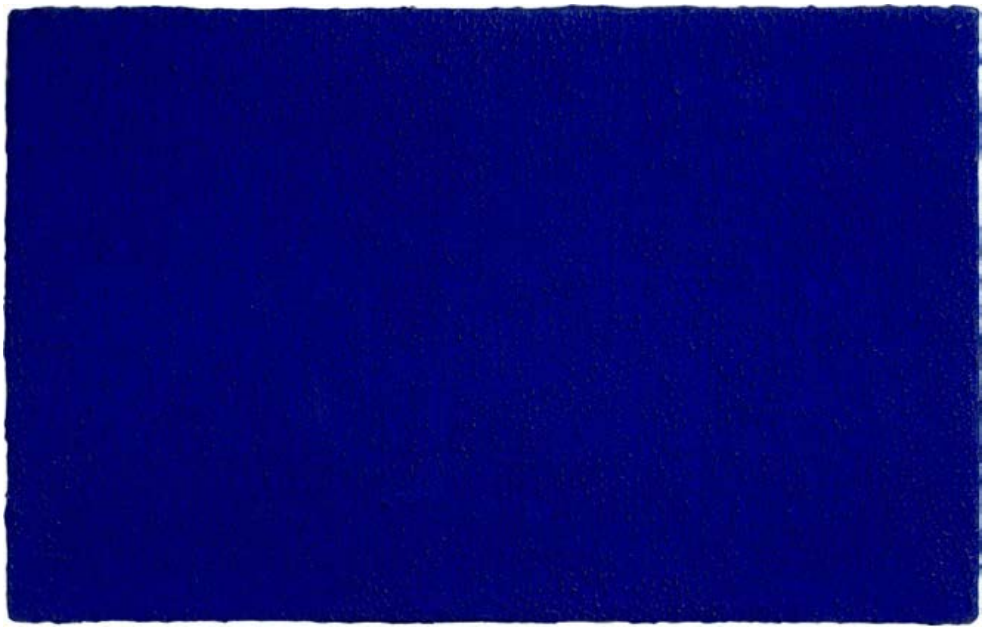
Figura 3 - p 21 - Yves Klein. Fonte: www.yveskleeinarchives.org

Figura 4 - p 21 - Yves Klein. Fonte: www.yveskleinarchives.org

F. 1 - Pedras de anil

F. 2 - Processo de tingimento

F. 3 - *Vênus Azul*, 67cm. s/data



F. 4 - *Blue Sanstitre*, 25x40cm. 1960

III - AS PRIMEIRAS PROPOSTAS

“Libertar as pessoas é o objetivo da arte,
portanto a arte para mim é a ciência da liberdade."
(Joseph Beuys)

3.1 *Luzalina* - instalação

A primeira proposta que elaborei usando as pedras de anil foi para participar de uma mostra coletiva voltada para a discussão do universo feminino e a da mitologia.

A obra, uma instalação de 2003 com o título *Luzalina,* foi a primeira da série com a temática referente às lavadeiras de roupas. Nesse trabalho, as pedras de anil foram esculpidas e/ou modeladas, imitando e simulando pedras preciosas de intenso azul. Depois foram montadas em uma coleção de quatorze anéis de prata, que foram desenhados e fabricados para receberem as pedras de anil.

Na montagem da instalação, além das quatorze caixinhas de acrílico contendo os anéis, um outro elemento compõe a obra: é uma fotografia em preto e branco, montada em polietileno, no formato de 100 x 80 cm. A fotografia apresenta a imagem das mãos de uma mulher, e ela está usando um dos anéis com pedra de anil da coleção que está sendo mostrada ao lado, na mesma parede. Todos os anéis estão posicionados ao lado da foto e dentro de caixas de acrílico transparentes medindo 8 x 8 x 8 cm.

A composição do trabalho no espaço expositivo foi elaborada de maneira que o observador desatento, no primeiro momento e distante da obra, tenha a ilusão de estar diante de uma vitrine de verdadeiras joias, impressão que seria desfeita ao se aproximar e conferir que aquelas mãos registradas na foto são deformadas, não são as mãos de uma delicada modelo, e que aquelas pedras também não são preciosas, e sim pedras de anil.

Esse trabalho discute o objeto anil, seu uso, lembranças e desuso, corpo e trabalho, tempo e gênero. Um texto poético descreve a personagem e

seu cotidiano; ela habita a ficção e a realidade, seus hábitos e transmutações. Esse texto está publicado no catálogo “Mitos e Territórios” (GOIÂNIA, 2003, p. 36) e complementa a obra.

Na cidade de Tamara, também conhecida como cidade dos símbolos, “[...] penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas que significam outras coisas: o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guardas; a balança, a quitanda” (CALVINO, 1990, p. 17).

Luzalina, uma personagem do meu imaginário, também tem uma casa, e todos sabem onde ela mora:

Numa casa branca muito alva, com pedras de anil coladas na soleira da pequena porta, mora Luzalina. Todas as terças-feiras, Luzalina visita uma casa – minha ou sua – da memória ou do presente. Com suas mãos esfoladas e toscas, ela transforma o que está encardido em alvo, amarelado em puro branco, o tão usado em cara de novo e, apesar de tão estranha, às vezes até anônima, ela entra em contato com o nosso corpo por meio do cheiro nas roupas, dos pelos e peles que invisivelmente penetram nas tramas dos tecidos e líquidos que transbordam dos corpos.

Heroicamente, Luzalina repete, ano após ano, a mesma ação de transformar e retornar ao uso o que estava impossibilitado e fora de uso. Na soleira, suas pedras de anil indicam que ali mora uma lavadeira. Nas suas mãos, marcas se acumulam na pele e nas unhas, revelando que ela é Luzalina .

Figura 5 – p 26 *Luzalina* (detalhe). Foto: Selma Parreira, 2003

Figura 6 – p 26 *Luzalina* (detalhe). Foto: Maria Célia Siqueira, 2003

3.2 *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil* - instalação fotográfica

O segundo trabalho dessa série é também uma instalação fotográfica: *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil*. A proposta é composta de três fotografias de grandes formatos (120 x 80 cm). As imagens apresentadas registram uma ação performática – são minhas mãos numa ação: estou usando um anel esculpido em pedra de anil e a mão está imersa em uma bacia com

água. Na sequência dessa ação, o anel é fragmentado até ser totalmente dissolvido, e a água, antes límpida e branca, torna-se azul.

Todo esse processo foi registrado em fotografias, e posteriormente três dessas imagens foram selecionadas e montadas em polietileno no formato 120 x 90 cm.

A instalação fotográfica mostra as mãos, a bacia esmaltada branca e o anel de pedra de anil em momentos diferentes da performance. Abaixo da sequência de três fotos, foram fixadas três caixas de acrílico transparente contendo as pedras de anil em sua embalagem original, e um anel igual ao que aparece nas fotografias das mãos é fixado também à parede, em caixa transparente de acrílico, medindo 8 cm cúbicos.

Essa obra faz referência ao fazer e refazer das ações das lavadeiras de roupas, o sempre recomeçar, uma repetição do trabalho, da rotina de sempre transformar o sujo em limpo novamente.

Essa performance da transformação da água limpa em colorida de azul, usando pedras de anil, também foi repetida e gravada em vídeo, cuja cena está no documentário *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho*, proposta visual realizada em 2010. Figura 7 – p 27. *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil* (detalhe). Foto: Maria Célia Siqueira, 2003

3.3 *Armazém Feliz* - serigrafias

Também compõe essa série o trabalho *Armazém Feliz*, de 2004, apresentado em duas reproduções serigráficas.

Essa obra chama a atenção para a forma de apresentação dos pacotes de anil, que trazem características ultrapassadas para a linguagem da publicidade de hoje. A obra destaca o texto da embalagem e as imagens contidas nele.

A proposta é composta de duas reproduções ampliadas e manipuladas no computador, no formato 80 x 100 cm. São impressas em papel e emolduradas. Em uma das serigrafias, a frase da embalagem é apresentada sem alteração: “anil para lavadeiras”; já na outra impressão, o conteúdo da frase é subvertido: “anel para lavadeiras”. Os rótulos são reproduzidos com fidelidade e apresentam questões relacionadas com trabalho, gênero,

publicidade, escrita, imagem e tempo. A frase alterada deixa de indicar o trabalho ou a função da mulher para remeter ao objeto/adorno, fugindo assim da função objetiva original. Um texto que remete à memória do armazém, com seus produtos e clientela, faz parte da obra e deve ser sempre apresentado impresso no folder ou plotado próximo ao trabalho, quando este for exposto.

No texto, as informações referentes às características do espaço físico, do mobiliário e da distribuição das mercadorias no armazém são lembranças de minha infância, quando frequentava diariamente o local. Nas recordações de criança, a escala dos objetos e lugares parece sempre maior do que eles eram na realidade.

Figura 8 – p 28 *Armazém Feliz.* Fonte: digital, 2004

Armazém Feliz
secos e molhados
sonhos e desejos

Durante três décadas, o Armazém Feliz manteve suas grandes portas de aço abertas. Os vãos das portas desenhavam grandes retângulos que exibiam as mercadorias empilhadas em altas prateleiras e nas vitrines dos balcões.

Um imponente balcão dividia o espaço, determinando o território da freguesia: somente os clientes amigos ou convidados rompiam a simbólica barreira.

"Por favor, um pacote de Ideal", pediam as lavadeiras, apoiando sobre a madeira as mãos rubras e esfoladas. Enquanto o vendedor buscava o anil, encostavam o rosto na vitrine e desejavam possuir perfume, pó de arroz e singelos adornos femininos.

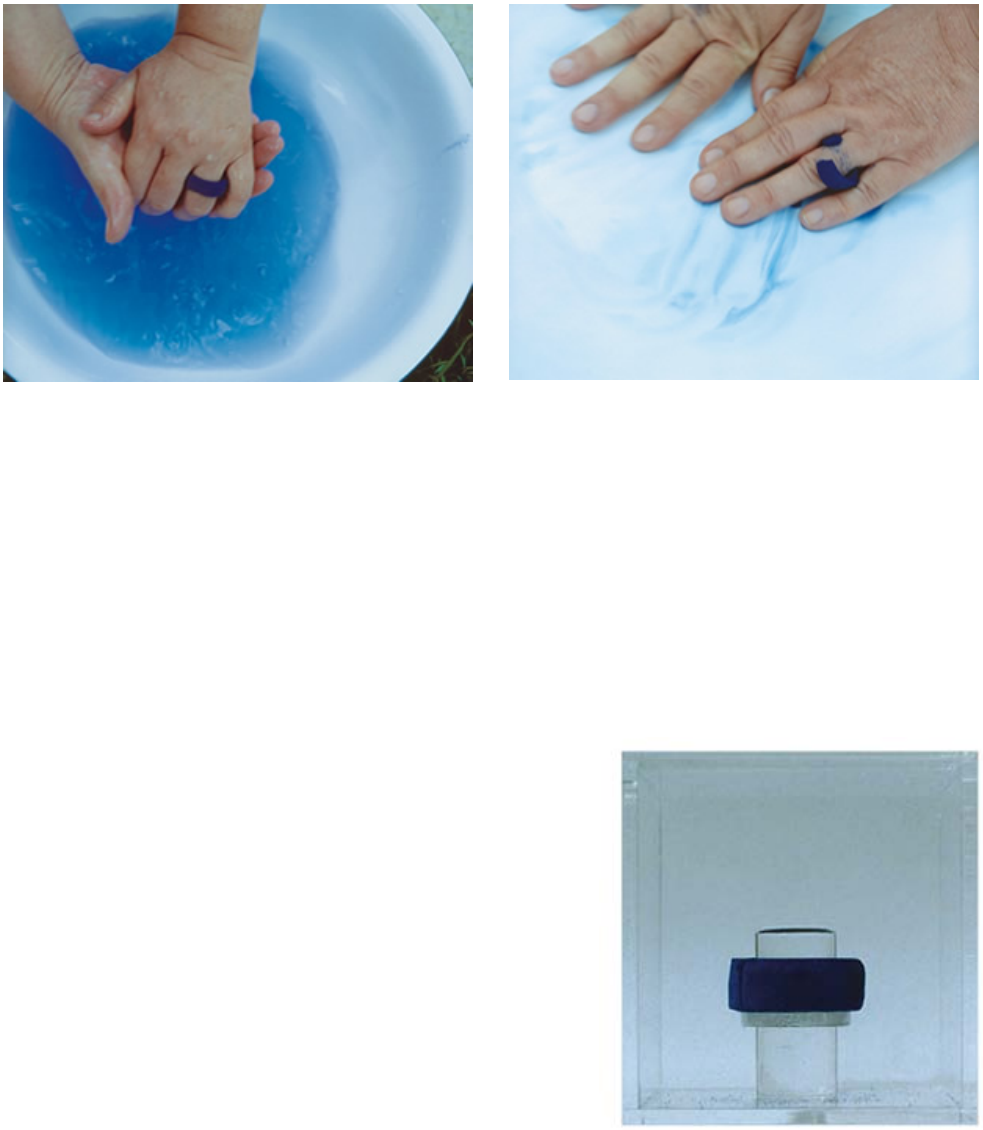
As pedras, ao serem desembrulhadas dos papelotes azuis e jogadas nas bacias com água, se dissolviam e se transformavam em pequenas lagoas, que despertavam o desejo de conhecer o mar.

Dizem que o mar é assim, azul anil, um azul ideal.

(Publicado no catálogo *Doações Recentes*, 2005. FAV/UFG, Goiânia).

F. 5 - *Luzalina*, 2003

F. 6 - *Luzalina*, 2003



F. 7 - *Um pedra quadrada azul, uma lembrança anil*, 2003

F. 8 - *Armazén Feliz, secos e molhados sonhos e desejos,* 2004

3. 4 *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* - ensaio fotográfico

O ensaio fotográfico *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* foi realizado usando os lajeados salientes, aflorados no balneário da Carioca, no Rio Vermelho, na Cidade de Goiás, em abril de 2006. Para realizar essa proposta, utilizei grandes lençóis brancos de algodão e pintados com anil. As peças foram distribuídas no leito do rio, informalmente. O rio não estava muito cheio e nesse período do ano é possível visualizar e acessar com facilidade as grandes pedras em seu leito e margens. Durante a concepção desse trabalho, elaborei previamente um estudo das potencialidades daquele espaço e de sua relevância como lugar impregnado de história e memórias das lavadeiras de roupas do rio.

Naquele mês de abril, a água do rio estava muito limpa e a luz, muito brilhante. As fotografias do ensaio foram realizadas no mesmo dia e nas primeiras horas da manhã.

Essa série de fotos é composta de quatorze imagens. Elas registram a paisagem do rio, na qual os lençóis jogados sobre as pedras parecem esquecidos.

Figura 9 – p 32. *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* - ensaio fotográfico, 2006

3.4.1 Estendendo lençóis e interesses

A minha intenção com essa proposta é chamar a atenção para o Rio Vermelho, em especial para o balneário da Carioca, contar um pouco da história daquele lugar. Ali frequentaram, por muitas décadas, as lavadeiras de roupas e as pegadeiras de água. Essas mulheres serviam e trabalhavam para as famílias ricas da cidade.

O ensaio fotográfico *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* foi apresentado em junho de 2006, numa mostra coletiva intitulada “Memórias da água na Cidade de Goiás”, realizada no espaço cultural da Pousada do Ipê, na Cidade de Goiás. Também participaram da exposição mais dois artistas, com propostas referentes à água na cidade, sua distribuição e características.

Dando continuidade às propostas visuais, na Cidade de Goiás apresentei, dois anos depois, outro trabalho. Este consistia de um varal –

estendido embaixo da ponte do Carmo, sobre o Rio Vermelho –, e no qual amanheceram estendidos seis lençóis pintados com anil. O lugar escolhido para instalar o varal é um espaço de grande visibilidade no centro histórico da cidade.

Figura 10 – p 33 Montagem da instalação na Ponte do Carmo. Foto: Selma Parreira, 2008
Figura 11 – p 33. Instalação na Ponte do Carmo. Foto: Selma Parreira, 2008

O trabalho foi improvisado, realizado sem planejamento nem convites e divulgação, pois tinha um caráter de experimentação e reconhecimento das possibilidades espaciais e conceituais do lugar. Essa experiência me serviu de referência e laboratório para a concepção de uma proposta mais complexa, que realizaria um ano depois, em 2009. Esse lugar do rio, sob a ponte do Carmo, também foi, por muitas décadas, ocupado pelas lavadeiras de roupas.

Durante muitos anos, o trabalho que hoje é realizado mecanicamente em nossas casas ou lavanderias foi praticado em espaço público. Ali, perto daquela ponte, mulheres pobres e muito dispostas chegavam cedo, conviviam com outros trabalhadores e estabeleciam suas relações sociais com a antiga cidade. Esse lugar também é referência na memória das mulheres lavadeiras, está registrado nas fotos antigas e, por isso, foi escolhido para receber a instalação.

Essa instalação foi apresentada em junho de 2008, período que a Cidade de Goiás sediou o X Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, o Fica, e estava recebendo muitos visitantes e participantes do evento. O varal de lençóis instalados nos pilares da ponte de madeira, no leito do Rio Vermelho, provocou estranhamento e as seguintes indagações:

- O que fazem aí esses lençóis dentro do rio?
- De quem são esses lençóis ?

Os moradores da cidade, ao depararem com o precário varal de lençóis, olhavam, paravam e perguntavam:

- As lavadeiras voltaram a lavar roupas no rio?

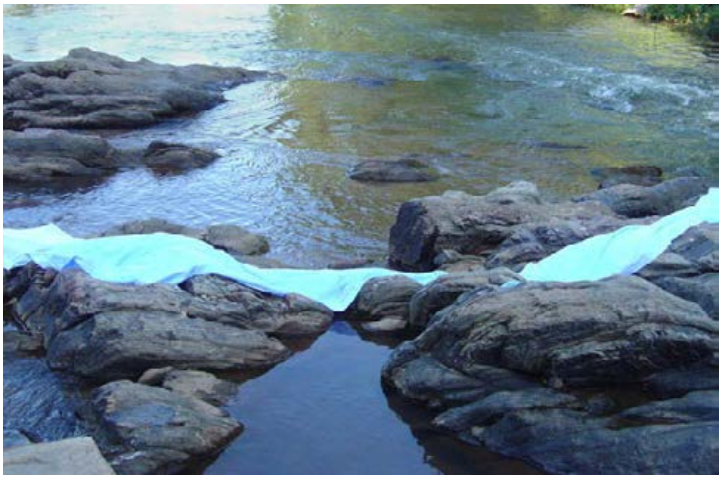
Quanto a mim, como artista e pesquisadora, passei a buscar respostas, agora, para os questionamento ou problemas que elenquei:

- Por que as mulheres não lavam mais roupas no rio?
- Quem se lembra, na cidade, dessas mulheres ou de como elas eram?
- Que lembranças dessas mulheres ficaram impregnadas nesse rio?
- Existem documentos ou registros dessa ocupação?
- Elas ainda existem para contar esse acontecimento?

E por último:

- Quem são elas? De que se lembram?

Essas perguntas foram fundamentais para a continuidade e elaboração do projeto *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* – intervenção urbana. Elas também nortearam o roteiro e o argumento do videodocumentário *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho,* que integra a proposta realizada entre 2009 e 2010. Nessa obra, a paisagem, com seus elementos naturais e informações históricas**,** é conceito fundamental nesta investigação.



F. 9 - *Lençóis Esquecidos no Rio Vermelho,*
Ensaio Fotográfico. 2006

F. 10 e 11 - *Lençóis Esquecidos no Rio Vermelho*,
instalação, ponte do Carmo. 2008

IV - MESTIÇAGENS E HIBRIDISMOS

> “Na arte conceitual, a idéia ou conceito é o aspecto mais Importante do trabalho... todo o planejamento e tomada de decisões são decididos de antemão e a execução é uma questão mecânica. A idéia torna-se a máquina que faz a arte.” (Sol LeWitt)

4.1 Conceito de mestiçagem

Nessa série de obras selecionadas de minha produção, realizadas a partir de 2003 e descritas anteriormente, está presente o conceito de mestiçagem, que aparece como apresentação da poética dessas obras.

Para definir mestiçagem na arte contemporânea, Cattani (2007) tem por base o conceito de rizoma, de Deleuze e Guatari. Esse conceito se constitui de um pensamento similar a uma rede sem centro, margens ou hierarquias. A autora aponta os motivos que fazem o conceito de rizoma servir tão bem para definir as mestiçagens nas produções artísticas pós-modernas:

> [...] porque seus sentidos são móveis e sem hierarquias, circulam entre os diversos elementos constitutivos das obras, indo de suas poéticas às *poiéticas* que as estruturam e vice-versa, a cada vez trazendo novos significados; também, porque a forma rizomática é inclusiva e infinita. Ela é fluida, pode escorregar entre os elementos, manifestando-se nos aspectos mais inesperados das obras, em suas fissuras e vãos. (CATTANI, 2007, p. 27)

Assim, pois, para o desenvolvimento e apresentação de meus interesses, foram empregadas várias linguagens, um cruzamento entre categorias convencionais e experimentais, envolvendo recursos técnicos às vezes manuais e artesanais, como a pintura dos lençóis e a modelagem das pedras de anil para os anéis de Luzalina. Em vários momentos constatam-se hibridismos, pois em algumas obras utilizei, ao mesmo tempo, os processos manuais acima referidos e meios mecânicos como a fotografia e o vídeo.

A poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade (CATTANI, 2007). A autora apresenta mestiçagens na arte contemporânea nas especificações da criação de poéticas e poiéticas.

> Os processos fazem parte da *poiética* que cria as obras, culminando em sua instauração. Mas, em certas circunstâncias, os próprios processos constituem a poética das obras. Anulam-se nesse caso as diferenças de tempo e de circunstância: ambas as instâncias passam a coexistir, remetendo continuamente uma à outra, estabelecendo uma pulsação permanente. É o que ocorre em certas *performances* presenciais, nas quais a etapa anterior à obra é constituída apenas pelo planejamento: o ato que as concretiza é fazer a obra simultaneamente, sem separações nem cortes. O material que permanece após sua realização possui um estatuto ambíguo: simples documentação, obra substitutiva? Certas experiências de interatividade na *web* também colocam essa questão, acrescentando-lhe um elemento complicador: em obras coletivas, a própria questão autoral tão cara à arte ocidental se perde. O que resta da experiência, então, pode ser considerado como a obra? (CATTANI, 2007, p. 32)

Foi importante fazer a apresentação desses trabalhos, elaborados a partir de 2003, concomitante à exposição dos motivos e interesses que me levaram a esta investigação e aos meios escolhidos para apresentá-las.

Busquei, para dialogar com minha produção, alguns trabalhos de artistas contemporâneos, nos quais também coexistem mestiçagens. Essas obras se contrapõem ou se aproximam de minha produção, mantendo com ela aproximações pelas utopias, pela crítica, pelos aspectos sociais, pela fisicalidade, ou, ainda, pela poesia, entre outras possibilidades.

A mestiçagem não possui caráter homogêneo, e sim heterogêneo: ela acolhe a diversidade que constitui as poiéticas dos artistas ou as poéticas de obras que lhe dão consistência. Aponto alguns desdobramentos do conceito, para melhor identificá-lo nas produções artísticas. Segundo a classificação de Cattani, são eles:

Deslocamento de sentidos – pode ocorrer com cruzamentos entre a palavra falada e a imagem, entre o texto e a imagem. O vídeo e o livro do artista, e às vezes a *perfomance,* são em geral exemplares dessas questões. Ocorrem

aproximações, sobreposições, deslocamentos e deslizamentos de sentidos, transversalidades.

Apropriações e justaposições – quando muitas obras atuais apresentam apropriações de elementos do cotidiano, de fragmentos de outras obras, criando sobreposições de sentido. Criam-se infinitas possibilidades do *entre.* São obras jamais definitivas, situando-se entre instalações, videoinstalações, fotomontagens, fotojustaposições – como veremos nos exemplos que apresentarei –, obras que transitam entre a intervenção urbana e a instalação fotográfica.

Desdobramentos e ambiguidades – ocorre quando a obra coloca o corpo em questão, qualquer corpo. Trata-se de jogos especulares, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido; corpos que se transformam, que se desdobram em nossos corpos. Essa tensão não é, no entanto, a negação da possibilidade de convivência. Vida e morte, humano e animal: é o sistema inclusivo que configura a mestiçagem.

Proliferações e transversalidades – obras que dão origem a outras obras, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Criam-se transversalidades em que o pensamento visual avança, atravessando diferentes camadas de sentidos: gravuras que se transformam em obras com novas tecnologias, pinturas que acumulam sobreposições e incisões que se transformam em novas obras, sempre diferentes.

Migrações – assim como muitos dos artistas contemporâneos migram, sofrendo com isso mutações em si próprios e em suas produções, as formas, as técnicas e os materiais também migram de uma obra à outra, criando uma poética de transitoriedade e diferença, gerando assim a criação de cartografias, imaginárias ou ressignificadas.

Tanto na minha produção quanto nas obras convidadas para dialogarem com *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* existem mestiçagens em suas finalizações, indefinições de categorias convencionais. As obras, em sua maioria, se encontram localizadas *entre* a fotografia, a instalação e as

performances, e o vídeo. Para melhor entendimento dessas “hibridações”, situaremos os momentos de rupturas e transgressões na história da arte e da fotografia.

4.2 Escultura no campo ampliado

Essa categoria de proposta de arte instalação, imbuída de provocação, irreverência e construída com materiais precários, fora do espaço expositivo oficial, ou seja, longe das galerias e museus, e sem hora prévia para começar ou terminar, surgiu nos anos 1960, nos Estados Unidos. No início, essas práticas artísticas eram denominadas happenings e environments e nos anos 1960 foram muito difundidas pelos artistas Jim Dine, Allan Kapprow e Claes Oldenburg. Daí em diante, ocorreram evoluções e essas práticas tornaram-se mais específicas: o que era happening se tornou performance, que ficaram mais teatrais, e os environments são hoje o que conhecemos como instalações, que se caracterizam por serem mais cenográficas.

Hoje, essas modalidades estão incorporadas ao conceito de escultura no campo ampliado, termo criado em 1978 pela crítica e historiadora da arte Rosalind Klauss. Esse conceito foi gerado para abarcar propostas que se confrontavam, invertiam e questionavam as convenções espaciais de paisagem, arquitetura e escultura.

As inovações começaram a ocorrer na escultura, com as obras de Rodin e Brancusi, mas foi na década de 1960, quando Robert Morris apresenta, na Green Gallery, uma obra composta de módulos distribuídos na paisagem que ocorreu a ruptura com os conceitos de escultura. Em relação a essa construção, esses módulos não faziam parte da paisagem e também estavam muito distantes do conceito de escultura. Seguidamente, muitos outros artistas produziram propostas híbridas envolvendo paisagem, arquitetura, desenho e fotografia, entre outras tantas expressões que se agrupam para a função de divulgar diferentes ideias. Esse momento é assim definido por Rosalind Krauss (1984**,** p. 89):

> Quando isto ocorre, quando um é capaz de conceber o próprio caminho para essa expressão, pode-se – logicamente – ter outras três categorias, todas elas

> condições do campo em si e nenhuma assimilável à escultura. Porque, como se pode ver, a escultura já não é o privilegiado termo médio entre os termos alheios. A escultura não é mais que um termo na periferia de um campo, no qual há outras possibilidades estruturadas de diferentes maneiras. E temos conseguido a “autorização” para pensar nessas outras formas.

Foi a partir 1968 que inúmeros artistas perceberam, ao mesmo tempo, a possibilidade de conceber esta nova linguagem: o campo expandido. Um após outro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, dentre outros, estavam todos participando de um momento crucial da arte contemporânea com suas novas concepções, se afastando da condição de artista moderno para se inscreverem no pós-modernismo.

Essas propostas, surgidas nos anos 1960 e institucionalizadas no transcorrer dos anos 1970, deixaram de ser projetos de caráter irreverente e improvisado para se tornarem, a partir da década de 1980, em grandes e até extravagantes produções artísticas. Nessa esteira das intervenções urbanas e da land art, a fotografia acompanha, registrando e divulgando as propostas.

Apresento um elenco de artistas conceituais que em diferentes períodos dialogam ou foram referência para a elaboração da intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*. Inicio esses diálogos buscando um exemplo entre os precursores da arte pública. Busco também outras questões de aproximação: a obra é de caráter efêmero, preocupações sociais e mestiçagem com a fotografia e o vídeo.

Entre os artistas conceituais dos anos 1970, tenho como referência a obra do estadunidense Gordon Matta-Clark (1943-1978). Ele era formado em arquitetura, mas nunca projetou prédios; usou seus conhecimentos apreendidos na universidade para realizar intervenções urbanas e projetos sociais voltados para a recuperação e ocupação de prédios públicos abandonados em Nova York.

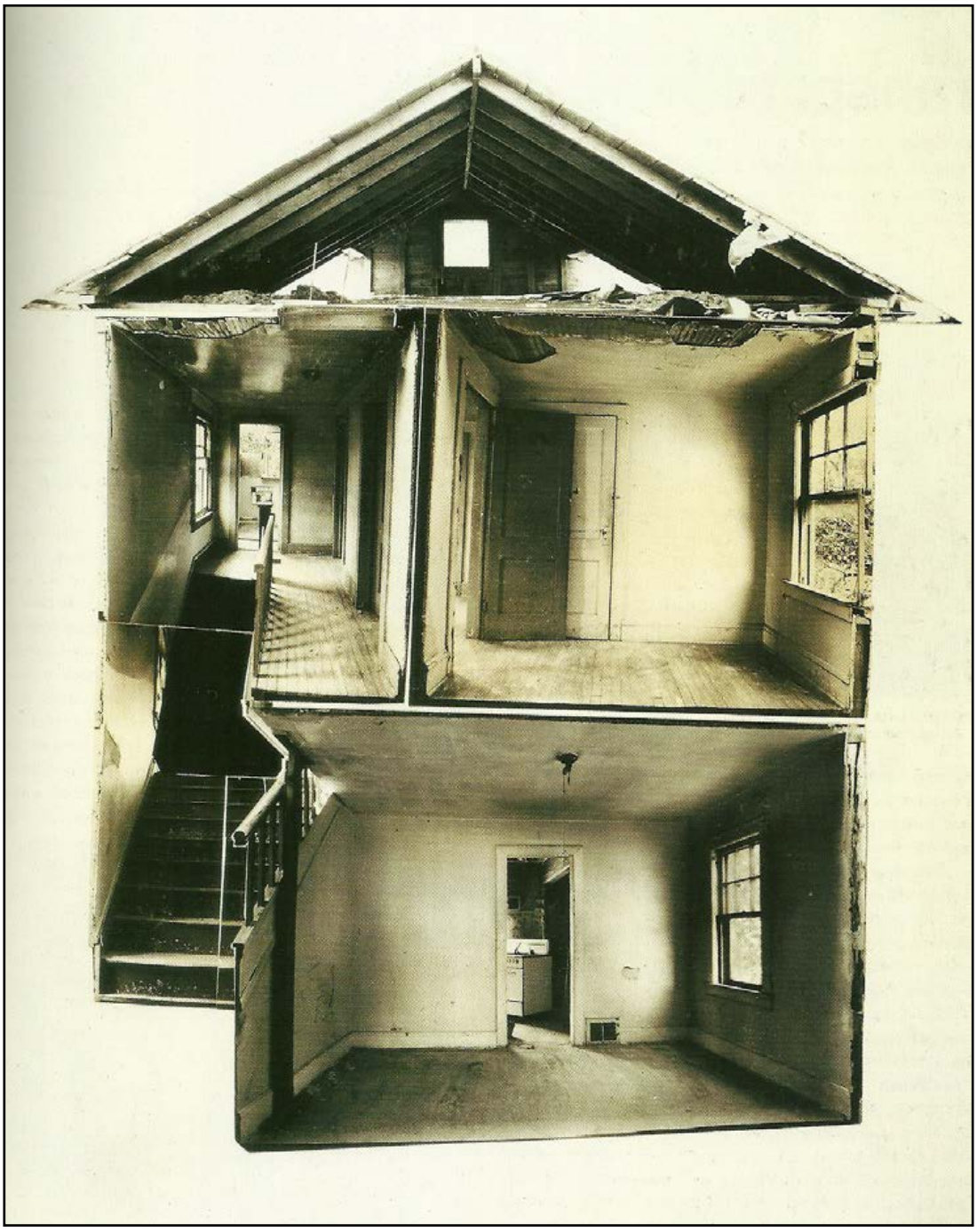
Matta-Clark realizava suas intervenções retirando vigas dos edifícios, fazendo recortes e perfurações nas paredes ou grafitando e aplicando colagens. Depois de realizar as intervenções, as fotografava. Na maioria das

vezes, o artista atuava nos espaços sem autorização, o que lhe causou problemas e até um refúgio na Europa.

O artista, que teve uma morte prematura, aos 35 anos, vítima de câncer, em dez anos de sua atuante carreira usou seus conhecimentos para dirigir o olhar crítico sobre as questões envolvidas com arquitetura, principalmente construção, ocupação e função social. Nos anos 1960, preocupava-se com ocupações desordenadas e defendia idéias de sustentabilidade. Suas propostas consistiam em invadir edifícios abandonados, reaproveitar, reciclar, para depois serem usados por pessoas sem moradias. Foi reaproveitamento de espaço abandonado e depois ocupação a proposta do projeto *Garbage Wall* (Parede de lixo), realizado em 1970.

Umas das obras mais conhecidas do artista é *Splitting*, intervenção ocorrida em 1974, em uma casa da periferia de Nova York. Matta-Clark trabalhou quatro meses fatiando, perfurando, recortando e alterando paredes e principalmente a fachada da casa. Depois da intervenção realizada, tudo foi registrado em fotografias e vídeos, e, após dois meses, a obra foi demolida junto com a casa. Nesse caso específico, tudo foi feito com autorização dos proprietários do imóvel. As fotografias, as fotomontagens e os vídeos das vanguardistas intervenções do artista compõem as exposições que divulgam sua obra. Sua produção, irreverente e inovadora na década de 1970, é ainda hoje muito atual e serve como referência na arte conceitual para muitos artistas. Mas a obra de Gordon Matta-Clark é considerada pouco conhecida por críticos e historiadores da arte, na atualidade. Sua produção foi apresentada este ano no Brasil, na exposição Desfazer Espaços, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

Figura 12 – p. 40 *Splitting,* de Gordon Matta-Clark. Fonte: livro de Daniel Manzona, *Arte Conceptual,* 1974, p. 79



F. 12 - *Splitting, 1974*

Sobre o artista, comenta Rouillé (2009, p. 395-396):

> A crítica de Matta-Clark dirige-se tanto à arquitetura quanto aos arquitetos considerados executando servis das ordens dos empresários. Abrindo os prédios para a luz, para as trocas entre interior e exterior e para a articulação dos olhares, os recortes desconstroem as normas da arquitetura e, ao mesmo tempo, produzem efeitos visuais surpreendentes. Mas, sobretudo, sempre executadas em prédios destinados à demolição, as obras são totalmente efêmeras, condenadas a futuro detrito, determinadas ao desaparecimento sob a ação de uma inelutável entropia. É esse futuro, tão afastado das pretensões à perenidade de qualquer arquitetura, que vem afirmar a Anarquitetura e que está contido nos quadros fotográficos e nos filmes de Matta-Clark.

4.3 A fotografia na arte

Para entendermos a relação entre a fotografia e a arte conceitual – principalmente na instalação, na intervenção urbana, na land art, no *site specific*[2] e em outras derivações da concepção de escultura no campo ampliado –, recorreremos à fotografia na história da arte e à arte fotográfica. No caso do *site specific Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, ele se mescla de algumas características acima apresentadas, tais como: instalação que atua no espaço público (meio urbano) e altera a paisagem do rio temporariamente. Além disso, ele também se relaciona com a história social do local.

---

[2] O termo "*site specífic*", ou sítio específico, faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – para um certo local, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. É possível afirmar ainda que as obras ou instalações *site specific* podem remeter à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, como museus e galerias. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.

A fotografia dos artistas tem uma história mais caótica, menos estruturada do que a história da fotografia, porque durante muito tempo os fotógrafos estiveram presos à questão documental. Os artistas que, a partir de 1939, utilizaram a fotografia na arte, atuaram na contramão da fotografia feita pelos fotógrafos. Colocar uma máquina no meio da arte era como colocar um lobo no meio das ovelhas. Nesse momento, a arte dos fotógrafos se confrontou com a fotografia dos artistas. De um lado estava o documento e do outro, a experimentação e a expressão fotográfica.

Ainda no século XIX e início do século XX, o impressionismo foi "virtualmente" fotográfico. Ele diferenciou-se de forma importante das pinturas anteriores, porque rompeu fortemente com todos os princípios: adotou como tema cenas do cotidiano e modificou a noção de perspectiva, abolindo o seu sistema simbólico e rompendo com a transcendência da arte. E é isso que a fotografia também faz. Os impressionistas pintaram cenas da trivialidade, com personagens ordinários, trazendo a pintura para o plano da imanência. Do mesmo modo, o mundo incorporado pela foto é imanente, ancorado no mundo tal qual ele é, sem se prender a um mundo ideal. Por fim, os impressionistas adotaram uma maneira de pintar que capta a luz. A dimensão do instante nessa pintura permite dizer que ela é informada pela fotografia.

Os *ready-made* de Marcel Duchamp são essencialmente fotográficos. Objetos triviais são "escolhidos" e colocados em "campos artísticos", e são estes que dão à coisa o seu valor de arte. Não há um know-how manual, o artista não cria a forma. Esse procedimento tem uma similaridade com a atitude fotográfica: a fotografia não pressupõe um saber fazer manual. Ela é uma captura de uma só vez: o fotógrafo "escolhe", enquadra os objetos.

Outra importante inclusão da fotografia na arte ocorre quando o artista Andy Warhol a utiliza na prática pictorial. Sob o slogan "*I want to be a machine*", ele quer se opor ao expressionismo abstrato, fortemente gestual e emocional. Warhol usa a fotografia para despicturalizar a arte, fazer imagens mecânicas. Sua obra é feita de fotografias, elas são seu material.

As questões apresentadas pelo teórico francês André Rouillé (2009) permeiam as reflexões sobre a fotografia: "A fotografia designa, não apenas captura e grava passiva, alguma coisa; ela 'faz ser', ela é o 'há de vir' ou o 'por vir' real". E complementa, enfatizando: "Fazer obra de arte é criar um real, fazer

fotografia é advir o real, ela nos apresenta a realidade das coisas de que não temos consciência, seja o ‘por vir’” (ROUILLÉ, 2009, p. 19).

Mas é no fim da década de 1960, momento de tensões e conflitos políticos na Europa e nos Estados Unidos, que a arte se posiciona. Nos Estados Unidos, os artistas criam novas linguagens para elaborar e expor suas críticas às instituições de arte, aos condicionamentos do corpo, ao gênero e a outras questões políticas e sociais pertinentes naquele momento. A fotografia torna-se então uma importante parceira das inovações artísticas.

Entre as inúmeras manifestações que surgiram na arte conceitual e que privilegiavam a ideia, o processo e a ação – a maioria delas de caráter efêmero, como os happenings, as performances e as instalações –, algumas dependiam e usavam a captação em vídeo e fotografia para serem catalogadas e documentadas posteriormente.

Outra tendência da arte conceitual, a arte do corpo, ou *body art*, usa o corpo como meio e portador de experiências. Entre os primeiros artistas dessa tendência destaca-se Bruce Nauman (1966), que registra, em seu atelier, imagens em vídeo e fotografia das ações em que ele desafiava os limites e a resistência do seu próprio corpo. Vitor Acconci (1969) deixou registradas suas polêmicas obras/ações em galerias e ruas, merecendo destaque a performance *Perseguição*. Nela o artista seguiu pessoas nas ruas por três semanas seguidas e durante todo esse período registrou a performance em fotos e vídeo.

Uma das principais referências daquele momento foi o atuante Fluxus, formado por um grupo de artistas que promovia performances e happenings de diferentes métodos e conteúdos. Os eventos foram registrados, muitas vezes de forma amadora, pelos artistas, e esses documentos, fotos e filmes passaram a ser mostrados em galerias e museus de Nova York.

Para o historiador da arte Andre Rouillé (2009), a legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. É a partir de 1970 que, segundo ele, no mundo ocidental a fotografia migrou do restrito território do real para o da cultura e da arte.

E foi por meio desse deslocamento que a fotografia deixa a cena doméstica e indicial, apenas documental e jornalística, e passa a circular nos

festivais especializados, nas galerias de arte, provocando a abertura de departamentos específicos nas universidades, o que gera pesquisas teóricas, etc. Houve assim uma grande solicitação dos fotógrafos por parte dos artistas, aquecendo o mercado. A fotografia deixa de ser meio e se torna material da arte contemporânea: surge a arte fotográfica, ou seja, uma outra arte dentro da arte.

Ainda na pintura contemporânea, alguns artistas empregam a fotografia como referências de imagens; são processos em que ela ocupa múltiplas funções. Escolhi, para exemplificar, um procedimento no qual a fotografia é uma ferramenta e atua entre o modelo e a pintura.

O pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) usa a fotografia como ferramenta na elaboração dos personagens de seus quadros, numa relação que não é apenas prática, mas também passional. No processo de seu trabalho, para analisar as expressões e os movimentos do corpo, ele estuda quadros antigos por meio de fotografias, buscando em revistas fotos de esportistas, modelos e animais.

Ele sempre pintou seus retratos usando fotografias, em vez de modelos posando, e encomendava aos fotógrafos as fotos das pessoas que ele gostaria de fazer os retratos. Bacon considera que o exercício da pintura foi profundamente transformado pela fotografia. Em suma, o aperfeiçoamento técnico da fotografia, segundo ele, obrigou os pintores a serem mais criativos. Bacon chega a falar em “reinventar o realismo”.

Para Bacon, a fotografia é mais do que uma ferramenta, é um meio de ver.

> Em oposição à vulgata da teoria de índice, Bacon afirma, assim, que a capacidade da fotografia de transmitir o real não se baseia em sua suposta aderência às coisas e aos fatos, mas em uma inelutável defasagem que sempre a separa deles. É nesta defasagem, e não por aderência que a fotografia pode captar o real. É graças a tal defasagem – que permite ao olhar e ao pensamento movimentar-se entre as provas fotográficas – que Bacon diz descobrir o real nelas, mais do que nas coisas e nos próprios fatos. (SYLVESTER, 1996 apud ROUILLÉ, 2009, p. 303)

Podemos perceber que essa noção de defasagem remete à deformação que Bacon instala na sua prática pictórica e naquilo que entende por semelhança:

> A seus olhos a fotografia está condenada aquém da arte, por permitir apenas uma "ligeira defasagem em relação ao fato", enquanto a arte, ao contrário, deve radicalmente deformar a coisa e afastá-la da aparência, de maneira que chegue, por esta dessemelhança construída, a uma profunda semelhança.
> (ROUILLÉ, 2009, p. 303)

4.3.1 A fotografia e a poética

O fotógrafo paulista Vicente Sampaio é um dos profissionais que foram convidados para documentar a intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*. No registro da obra, ele buscou os melhores ângulos, usou recursos técnicos para registrar com muita fidelidade o evento. Claro, contei também com sua afinidade com as propostas artísticas para obtermos um documento diferenciado, ou seja, impregnado de expressão e sensibilidade.

Além do trabalho documental e publicitário, esse fotógrafo se dedica à produção de sua fotografia de arte. Existe uma situação muito delicada, nesse caso, entre o documento e a expressão. Segundo Rouillé (2009, p. 255-256),

> De fato, bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte. Muitas vezes, a arte fotográfica pode parecer, nesta situação, como um espaço de liberdade, como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série).

Vicente Sampaio trabalha com total liberdade, promove um desdobramento ao fazer uso da fotografia para "ver" como um pássaro. No seu inventivo processo de criação, o trabalho com fotos aéreas começa em terra, é inconscientemente desenhado na ampla paisagem por um agricultor anônimo.

Ele traça as linhas, divide os planos e escolhe os elementos da natureza que vão permanecer naquela paisagem.

Ele fotografa a paisagem voando num Trike Clipper, numa altura que, dependendo dos detalhes que deseja captar, fica em torno de 1.000 pés, ou 300 metros, podendo chegar até a 4.000 pés, ou 1.200 metros de altura. Ele enxerga a paisagem pelo retângulo da câmera, usando lentes que lhe permitem "ver" como se fosse um pássaro.

Vicente, antes de se dedicar à fotografia, teve experiências com pintura e escultura. Ele acredita que na série de "aéreas" de *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* ocorreu "mestiçagem" com a pintura, herança de experiências pictóricas que vivenciou. Em depoimento[3], ele assim comentou seu processo de criação e seus desafios:

> *Esse trabalho das "aéreas" seria quase um resgate ou um retorno à pintura, sem deixar a "realidade fotográfica", já que nessas fotografias não existem manipulações de imagens, apenas as usuais de densidade, contraste e ajuste de cores. O que procuro é enquadrar nos limites do retângulo que delimita a visão da câmera fotográfica. É um recorte da atividade humana produtiva no solo, vistos à maneira das aves (Bird view), o que me possibilita selecionar formas, cores e sinais que me agradem, me instiguem, me satisfaçam esteticamente. Depois se transformam num símile de pintura abstrata, mas totalmente resultante da realidade, cujos elementos pictóricos são involuntariamente deixados na superfície da terra por homens e máquinas empenhados na labuta do dia a dia. Existem várias maneiras de ver essa realidade, esta é uma delas.*

Nessa proposta artística, o fotógrafo apresenta as imagens impressas em grandes formatos, com 100 x 100 cm aproximadamente. Vicente também se preocupou com o suporte: as fotos foram impressas em papel de algodão, o Canson fotográfico, com 440 g/m², deixando na impressão mecânica características de pintura. Todo processo da construção dessa desafiante proposta, desde sua concepção à sua apresentação final, nos permite conferir uma autêntica "mestiçagem" estética e conceitual entre pintura e fotografia.

Figura 13 – p 47. Fotografia da série "*Aéreas"*, de Vicente Sampaio, 2010
Figura 14 – p 47. Fotografia da série "*Aéreas*", de Vicente Sampaio, 2010

[3] Depoimento feito à autora via Internet, em julho de 2010.

F. 13 e 14 - Série *Aéreas*, 2010

É bastante fácil distinguir a diferença entre a arte do fotógrafo Vicente Sampaio da proposta de um artista que trabalha usando a fotografia na produção de suas obras. Essa diferença se baseia na profunda fatura cultural, social e estética que norteia suas produções. Os fotógrafos artistas se posicionam sempre privilegiando os recursos da fotografia em suas produções, pois, antes de serem artistas, eles são fotógrafos.

Para ilustrar essas posições divergentes, apresento a proposta conceitual e interdisciplinar do artista multimídia Bené Fonteles, realizada na cidade centenária de Gameleira de Assuruá, localizada entre Xiquexique e Barra, no semiárido baiano, comunidades ribeirinhas do Rio São Francisco.

A obra artística/livro *Ausência e Presença em Gameleira de Assuruá* é composta de 600 fotografias, com textos e projeto gráfico do artista. Nesse trabalho, a fotografia é registro, meio, processo e também obra. Ele realizou o ensaio fotográfico com um equipamento analógico muito simples, sem recursos de lentes ou reguladores de luz e foco, ou seja, usou uma câmera automática.

Gameleira de Assuruá teve, como outras tantas cidades do Brasil colonial, seu apogeu econômico quando seu solo produziu riquezas minerais, e que, após esgotadas, teve suas fontes ou minas abandonadas pelos exploradores. As comunidades que nasceram da extração mineral empobreceram, algumas sucumbiram e foram até engolidas pelas matas. Outras buscaram e encontraram soluções para sua sobrevivência, como ocorreu com Gameleira de Assuruá, que se ergueu novamente graças a projetos de agricultura orgânica promovidos por uma organização não governamental, com a participação social da Igreja Católica.

É nesse lugar reinventado que Bené Fonteles elabora uma proposta híbrida, promovendo deslocamentos dos sentidos entre o passado e o presente. Ele interfere com uma ação performática na paisagem e, com um gesto duchampiano, apropria-se de um objeto do cotidiano, muito comum nas casas simples do interior do Brasil: um banco de couro de boi, mais conhecido como tamborete, e, usando-o como metáfora, ele discute “ausência e presença” em Gameleira de Assuruá.

Inserindo-se nesse espaço impregnado de histórias, lembranças e esquecimentos e convivendo com os moradores locais, Bené realizou uma complexa e detalhada crônica visual do centenário povoado. Andando e parando, sentindo e ouvindo o tempo passado. Cada canto registrado foi eleito por um olhar poético e detentor de sensibilidade estética e humana. Assim, ele seguiu colocando o banco e fotografando casas, pessoas, bichos e plantas, do que restou e do que está sendo erguido hoje.

Nesse diálogo com o espaço, o artista sente-se mais próximo, interagindo e pertencendo à comunidade. Comenta Bené Fonteles (2004, p. 37):

> *O banco como metáfora poética serve também para partilhar minha ausência e presença implícita nele e no exterior de cada ambiente. Deixo a imaginação penetrar e pertencer ao interior das casas e comungar com o olhar atento, a deslumbrante paisagem agreste que domina a Serra do Assuruá*.

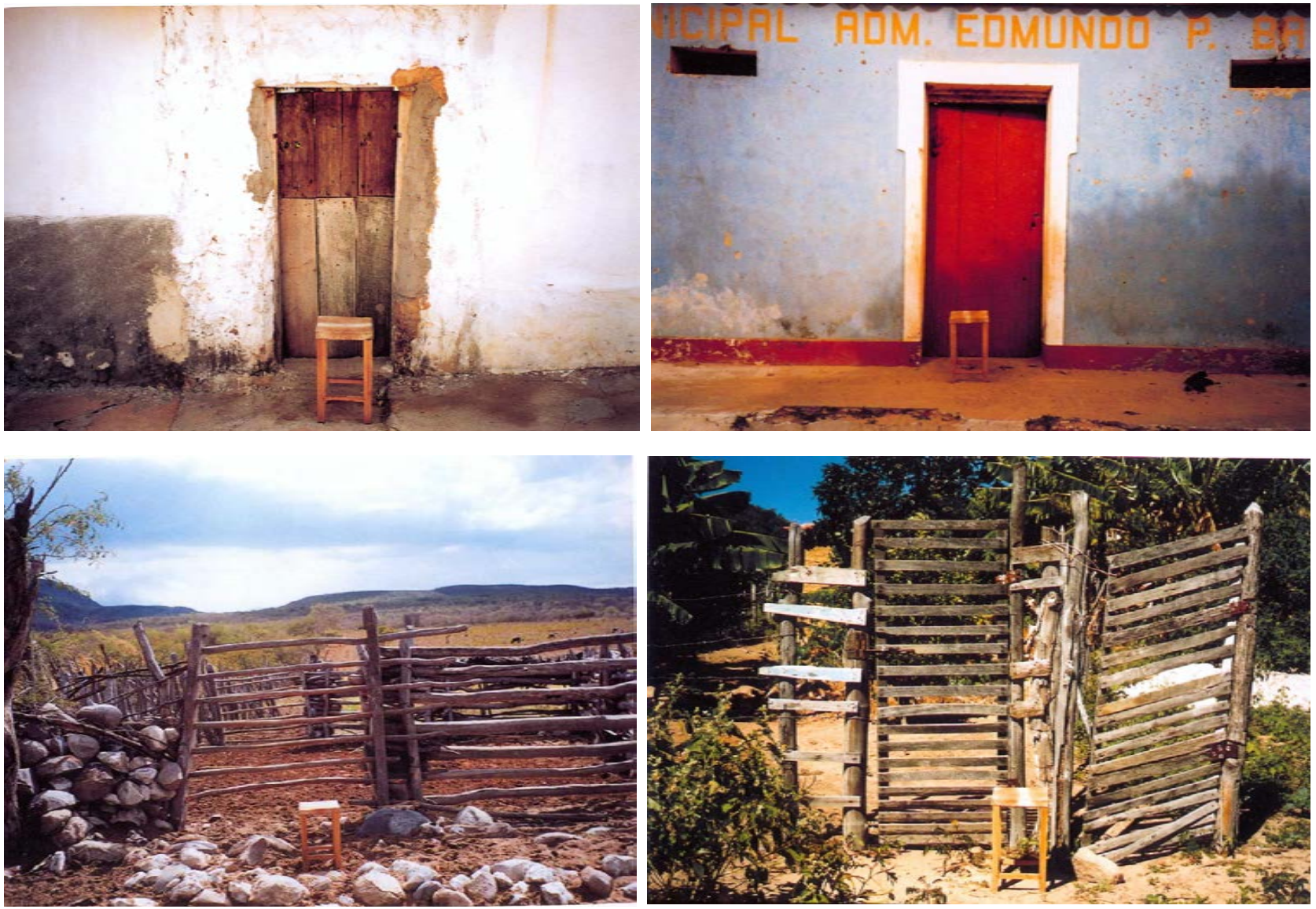
.

O resultado desse encontro entre o artista e o tempo vivido naquela comunidade é a produção de uma obra poética, intimista e muito densa de informações. Nas fotografias das casas de paredes desbotadas, as pinturas são lembranças guardadas em várias camadas de outras cores, de tantos moradores que ali viveram e deixaram marcas. Nas cercas e portões, as “gambiarras”, arranjos singelos herdados da sabedoria popular, servem para proteger os caminhos e as casas, e para guardar as vacas, os cavalos e bodes quando recolhidos.

Na fotografia, chama a atenção o requinte econômico das cores, preciso nos recortes geométricos e nas texturas. O “tamborete” aparece ali esquecido pelo morador que entrou rápido e que, quem sabe, logo retornará. E é no entorno da cidade de Gameleira de Assuruá que as fotografias registram as soluções de resistências dos moradores para manter por mais algum tempo ainda os pequenos currais de madeira roliça: para entrar neles é preciso entender o arranjo proposto, retirar peça por peça, passar com cuidado e montar tudo de novo.

O tamborete de couro, nas ruas de Gameleira e na ampla paisagem da Serra Assuruá é a testemunha das cenas vistas, sentidas, vivenciadas e guardadas por Bené Fonteles.

Figura 15 – p 51. *Ausência e presença em Gameleira de Assuruá.* Fotos: Bené Fonteles, 2004



F .15 - Ausência e presença em Gameleira de Assuruá, 2004

Na obra artística/livro *Ausência e Presença em Gameleira de Assuruá,* ele exprime visualmente, e com muita propriedade, o pensamento do poeta Carlos Drummond: “O tempo é a minha matéria”, frase impressa no trabalho. As fotografias documentam a ação performática realizada, em que Bené dialoga com o tempo passado do lugar. Ele percebe, convive, interfere e registra a paisagem. Poesia, apropriação e memória são alguns dos interesses ou anseios contidos e evidenciados em *Ausência e Presença em Gameleira de Assuruá*, que possui algumas aproximações com a série de trabalhos de minha autoria que apresento neste texto. Entre elas, destaco que tanto o “banco de couro de boi” quanto a “pedra de anil” são objetos biográficos. É por meio deles que falamos de histórias de vidas e memórias coletivas dos lugares.

O trabalho *Ausência e Presença em Gameleira de Assuruá*, quando se apresenta como instalação fotográfica, é composto por duas grandes ampliações fotográficas, medindo 300 x 200 cm, estudos da obra, provas e projetos gráficos do livro, documentos. Ocupam lugar de destaque na instalação o banco de couro de boi e o livro *Ausência e Presença em Gameleira de Assuruá.*

4.3.2 Intervenções nos espaços públicos

A fotografia está muito presente nos registros e nas apresentações das intervenções públicas. Essas obras se caracterizam, quase sempre, por serem efêmeras ou de curto período de permanência ou exposição. São propostas preferencialmente apresentadas fora das instituições oficiais da arte, portanto mais próximas do público, e quase sempre destinadas ao apagamento. Nesses casos, a fotografia atua como vetor da arte.

Escolhi, para exemplificar essa importante atuação da fotografia, propostas de artistas contemporâneos cujas obras revelam, em suas poéticas, interesses, realidades e abordagens diversificadas. A primeira produção apresentada é do extravagante e polêmico artista internacional Christo Javachef e de sua esposa e empresária Jeanne-Claude.

Suas grandiosas e sofisticadas intervenções urbanas, também conhecidas como “empacotamentos”, vêm na contramão das propostas com preocupações sociais de aproveitamento e reciclagem de Matta-Clark. Os

projetos do casal são complexos e para serem realizados dependem de negociações internacionais, acordos políticos e dispendioso orçamento, financiado pelo próprio casal.

Christo iniciou sua produção envolvendo primeiro pequenos objetos. Na década de 1960, pertencia ao grupo de novos realistas que defendiam a ideia de revestir objetos facilmente identificados, promovendo uma transformação, um deslocamento de sentidos, uma nova pele. Em 1963, ainda no grupo, apresentou uma máquina de calcular embrulhada.

Em 1969, o artista inicia a produção de intervenções urbanas, cujas primeiras obras se aproximavam da land art. Essas propostas foram realizadas em lugares afastados das cidades e do público, transformando encostas, lagos, colinas, e todas elas devidamente registradas em fotografias e vídeos.Algumas vezes, Christo transformava esses registros em documentários e fotografia/arte que distribuía no mercado de arte.

Escolhi duas obras emblemáticas para comentar a relevante produção na arte contemporânea do casal Christo e Jeanne-Claude, projetos que exigiram muitos anos de planejamento e polêmicas negociações políticas até serem executados. São os “empacotamentos” da ponte Neuf (Paris, 1985) e do prédio do parlamento alemão, o Reichstag (Berlim, 1995).

Nas duas intervenções urbanas, os denominadores são característicos e comuns em toda produção. Segundo os criadores, os motivos são: a vontade de esconder e transformar objetos fortemente ancorados no imaginário público, por meio da colocação de um véu que lhes dá uma qualidade irreal; e a abordagem de uma vasta gama de escalas, desde pequenos objetos a máquinas e estruturas arquitetônicas complexas ou simples paisagens.

Naturalmente que cada lugar, edifício ou objeto apresenta outros motivos, muitas vezes políticos e históricos, para serem embrulhados ou alterados pelo artista, mas, além dos acima enumerados, a sedução do impacto estético provocados pelas intervenções é um dos principais motivos da extravagante produção.

As obras são efêmeras, permanecem por um curto período de tempo e depois são destruídas. No caso do empacotamento do Reichstag de Berlim, foram mais de vinte anos de planejamento e negociações, sendo que a

intervenção urbana permaneceu no lugar apenas de 23 de junho a 03 de julho de 1995.

Durante esse período de permanência do trabalho, uma multidão de pessoas fotografou e filmou o edifício embrulhado com um tecido especial fabricado com fibra de alumínio. Depois tudo foi retirado e o prédio entrou em reforma.

Figura 16 – p 55. Ponte *Neuf,* Paris, 1985. Fonte: www.christojeanneclaude.net

Figura 17 – p 55. Ponte *Neuf,* Paris, 1985. Fonte: www.christojeanneclaude.net

Figura 18 – p 55. *Reichstag,* Berlim, 1995. Fonte: www.christojeannecloude.net

4.3.2.1 Garrafas PET no Tietê (2008)

Ainda nessa busca para estabelecer diálogos com a obra que apresentei no Rio Vermelho, estado de Goiás, encontrei artistas de outras partes do Brasil que trabalham com intenções, processos e linguagens semelhantes.

Chamar a atenção para um determinado rio, fazer as pessoas verem e refletirem sobre os problemas daquele lugar, sejam eles ambientais, sociais, sejam históricos ou outros, tem sido uma prática de ecologistas e artistas que voltam suas atenções para os vários rios que cruzam as regiões brasileiras. Essa atitude ocorre em ações individuais ou em grupos, com ou sem respaldo e apoio de organizações não governamentais estrangeiras e nacionais.

O Movimento Artistas pela Natureza atua em prol da defesa e preservação do meio ambiente, com ações voltadas para as causas culturais, sociais e políticas. Os participantes do movimento por várias vezes se posicionaram e trabalharam em prol da qualidade das águas e da valorização e preservação da cultura das comunidades ribeirinhas, desde seu lançamento na Bienal Internacional de São Paulo em 1987.

É na geração de novos artistas antenados com as políticas ambientais que se encontra Eduardo Srur, pintor e escultor nascido no Rio de Janeiro, mas que vive e trabalha na cidade de São Paulo. Para chamar atenção para os problemas ambientais e falar direto com os moradores da cidade, Srur atua no próprio lugar, com a intervenção urbana e ação performática.

F. 16 e 17 - Ponte *Neuf*, Paris. 1985

F. 18 - Parlamento alemão *Reichstag*, Berlim. 1995

O seu primeiro trabalho com essas características ocorreu no Rio Pinheiros em 2006, e dois depois, em 2008, realizou na Marginal do Rio Tietê seu trabalho de maior visibilidade. Trata-se da obra *PET 2008*, que envolveu na sua construção as linguagens da pintura, do vídeo, da instalação e da performance. Segundo o autor[4], essa proposta multidisciplinar "é um esforço para plantar uma semente de conscientização coletiva, se um indivíduo deixar de jogar lixo na rua, já estará colaborando com a vida do Rio Tietê."

As garrafas plásticas conhecidas como "pet" são encontradas, em abundância, flutuando na superfície das águas do Tietê, em meio aos lixos e resíduos ali depositados diariamente. Com uma proposta visual composta de "alegorias" e utilizando como recurso a metáfora mais óbvia para se comunicar com o observador, a garrafa plástica, o artista instalou nas margens concretadas do rio 20 garrafas gigantes medindo cerca de 10 m cada, infláveis e coloridas.

As garrafas foram enfileiradas ao longo de 1,5 km, posicionadas entre as pontes do Limão e da Casa Verde. As esculturas eram vistas pelos motoristas e pedestres e, além disso, a ação educacional do projeto promoveu passeios de barcos agendados com as escolas, que levaram cerca de 3.000 crianças a visitarem a obra. Durante as 60 noites que a instalação permaneceu no local, as garrafas foram iluminadas por dentro, alterando e colorindo a paisagem degradada.

Eduardo Srur comenta, no videodocumental da obra, que com essa intervenção pública estabeleceu a interlocução direta de suas intenções: um convite à reflexão sobre a situação atual da qualidade da água do Rio Tietê, sobre o descaso e a responsabilidade de todos para com o lixo ali jogado e também sobre a necessidade da educação ambiental, principalmente entre os jovens. Na sua percepção, o urbanismo e o paisagismo de São Paulo não enxergam o Rio Tietê, pois para a cidade o rio é invisível.

Pensando no reaproveitamento dos materiais sintéticos utilizados na obra, foram tomados os seguintes cuidados pelo artista: cada uma das grandes garrafas foi sustentada por uma plataforma de 2 mil garrafas pet de dois litros,

[4] www.eduardosrur.com.br

que permitiriam que as esculturas boiassem caso o nível das águas do rio subisse com as chuvas.

No fim da mostra, as garrafas pet foram devolvidas para as cooperativas de reciclagem. Já as esculturas, confeccionadas em PVC e trama de nylon, passaram por um processo de higienização e foram transformadas em 2 mil mochilas, doadas aos alunos da rede pública de ensino.

A obra *PET 2008,* uma intervenção pública de caráter efêmero, foi registrada em fotografias e também gerou um videodocumentário com entrevistas com o público, feitas por Eduardo Srur.

Na minha intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho,* não apresento nos registros fotográficos e nos relatos aprofundamentos dos problemas ambientais do rio, uma vez que o enfoque principal desta pesquisa é a memória social do espaço. No entanto, ao realizar a intervenção pública, o objetivo foi chamar a atenção para a importância do rio para a comunidade. Acredito que esteja implícito o gesto de olhar com atenção para o passado do lugar, valorizar, se preocupar e cuidar também do futuro do Rio Vermelho.

Figura 19 – p 58. Garrafas *PET*-2008, Rio Tietê, São Paulo, SP. Fonte: www.eduardosrur.com.br

Figura 20 – p 58. Garrafas *PET- 2008* , Rio Tietê, São Paulo, SP. Fonte: www.eduardosrur.com.br

F. 19 e 20 - *Pet - 2008*, Tietê. São Paulo

4.3.2.2 Amarelos e Cobertos- São Paulo 2004

Outra proposta de intervenção pública efêmera que tem a fotografia como vetor e que busquei para cotejar com meu trabalho é a da artista paulista Renata Pedrosa. A artista atua também em espaço público desde 2002 e seu trabalho consiste em instalações realizadas em praças, parques e ruas das cidades de São Paulo, Blumenau (SC), entre outras. As instalações são construídas com tecidos, fios e cordas (materiais moles) e madeiras. Consistem em construções simples, quase precárias.

As intervenções da artista, após o período de exposição, são retiradas e não deixam resíduos no espaço. O trabalho é registrado com fotografias e documentado em forma de livretos ou catálogos para divulgação. Segundo informação da artista, suas obras, feitas com tecidos, fitilhos e madeira, geralmente são desfeitas, danificadas ou destruídas em poucos dias, pois são frágeis e não resistem ao vento, à chuva e ao sol. Também são desfeitas por pessoas que se apropriam dos materiais.

Segundo Renata, "instalar um trabalho na rua é buscar uma outra maneira de exposição; é correr risco de passar desapercebido, de ter uma vida efêmera e fugaz; da obra existir apenas como documentação." [5]

Em suas obras, Renata deseja integrar o trabalho à cidade. Ela busca misturar os materiais que utiliza aos materiais, formas e texturas do lugar onde instala o trabalho. Nas construções das intervenções urbanas de Renata Pedrosa, a artista prefere usar técnicas simples para apresentação de suas ideias.

Em *Amarelos e Cobertos,* trabalho realizado em 2004 na avenida Santo Amaro, em São Paulo, a artista aproveitou duas estruturas em forma de "L" invertido, comumente utilizadas para fixar cobertura de ponto de ônibus. Nessas duas bases verticais, ela colocou dez camadas de feltro preto, cobrindo grande parte dessas estruturas. Próximo ao piso, cada camada de feltro é 5 cm menos espessa que a camada anterior, deixando assim aparente a superposição das camadas.

---

[5] Catálogo Renata Pedrosa – A produção de 2002 a 2005. São Paulo, 2008.

Essa obra se integra à arquitetura da rua, dialoga com estruturas verticais do espaço e pode passar desapercebida para muitos transeuntes do local. Sua precariedade e fragilidade é questionada pela artista: “Será que é mesmo obra de arte uma vez que está completamente disponível, pode ser manipulada, destruída, desmantelada por aqueles que passam por ele?”[6]

Figura 21 – p 61. *Roda de Ribana*, Blumenau, SC, 2003. Fonte: Catálogo da artista Renata Pedrosa 2002- 2005

Figura 22 – p 61. *Amarelos e Cobertos*, São Paulo, 2004. Fonte: Catálogo da artista Renata Pedrosa 2002 -2005

[6] Catálogo Renata Pedrosa – A produção de 2002 a 2005. São Paulo, 2008.

F. 21 - *Roda de Ribana*, Blumenau. 2003
F. 22 - *Amarelos e Cobertos*, São Paulo. 2004

V - LENÇÓIS ESQUECIDOS NO RIO VERMELHO

"Fisicamente, habitamos um espaço,
mas, sentimentalmente, somos habitados
por uma memória." (José Saramago)

5.1 A cidade

A Cidade de Goiás, antiga Vila Boa dos Goyazes, se localiza em terreno bastante acidentado, onde se destacam a Serra Dourada e o Morro de São Francisco, entre outras elevações menores. Começou a ser povoada no início do século XVIII por bandeirantes e garimpeiros que chegavam atraídos pelas possibilidades de exploração mineral.

E foi no entorno do Rio Vermelho, que nasce na Serra Dourada, que os exploradores do ouro se agruparam. Mas como as jazidas não eram tão grandes quanto se esperava, após cinquenta anos de exploração elas se esgotaram. O rio atravessa a Cidade de Goiás, dividindo seu centro histórico. Assistiu e foi palco de períodos de evoluções e decadências da cidade centenária.

Encontrei, em relatos de memórias afetivas de um escritor natural da Cidade de Goiás, referências à paisagem e às suas transformações:

> O destino inicial de garimpo moldou e cunhou certo desenho, mas a presença do Rio Vermelho no interior do espaço urbano e a muralha verde da Serra Dourada, envolvendo-a, diríamos, carinhosamente, forneceram à Cidade espaço aconchegante e horizonte suntuoso. (LIMA, 2008, p.18)

Ele também comenta sobre as enchentes que ocorrem frequentemente no Rio Vermelho, quando chove muito forte na Serra Dourada. Lima menciona duas ocasiões em que as enchentes foram muito violentas e ficaram presentes nas lembranças dos moradores da cidade: "Vez por outra o rio enche e provoca um estrago na Cidade. No passado destruiu a Igreja da Lapa, e em tempos recentes, 2002, ocasionou um autêntico desastre com a destruição de bens materiais e imateriais" (LIMA, 2008, p. 56).

Pela sua arquitetura barroca peculiar, por suas tradições culturais seculares e pela natureza do cerrado exuberante que a circunda, a Cidade de Goiás foi reconhecida pela Unesco, em 2001, como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial. Esse título foi conseguido graças também ao grande empenho dos moradores da cidade e das autoridades do estado de Goiás.

5.2 A paisagem e o Rio Vermelho

Como saber se o Rio Vermelho é um bom lugar para realizar uma intervenção de arte? Para instalar uma obra em um espaço físico, seja ele urbano, seja desabitado ou isolado na natureza, é necessário que esse lugar desperte o interesse do artista; melhor, que esse "lugar" convide e seduza o observador. Os interesses podem vir por inúmeros canais, ou seja, das reflexões sociais, das denúncias ambientais, das questões históricas e geográficas, entre tantas outras disciplinas. Como também podem advir da poética desse espaço.

> Não lhes vem à cabeça que tais imagens têm precisamente uma significação poética, mas a poesia está aí, com suas milhares de imagens inesperadas, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala em seu próprio domínio.
> (BACHELARD, 1988, p. 349)

Com essas palavras, o filósofo Gaston Bachelard (1881-1962) chama a atenção para observarmos a poesia que existe à nossa volta e também dentro de cada ser humano. Poesia profunda de sentido e de relação metafísica e psicológica. Essa poesia pode e deve ser compartilhada com outras pessoas, por seres atentos e sensíveis. Uma das formas de compartilhar esses "devaneios" é mediante propostas artísticas, ou seja, pela literatura, pelas artes plásticas e pelo cinema, entre outras expressões de sensibilidade.

O meu interesse pelo Rio Vermelho nasceu quando olhei aquela paisagem e passei a percebê-la impregnada de outros sentidos simbólicos. Percebi nela camadas superpostas do tempo e isso me despertou desejos, investigações, ações e reflexões. A partir daquele momento, estava aberto um canal de comunicação entre mim e aquela paisagem do Rio Vermelho, ou seja,

o que o rio me conta e o que eu posso comunicar por meio dele. Recorro novamente à filosofia, pois é ela que pode me ajudar a exprimir melhor essa sensação, ainda subjetiva:

> Se a árvore fosse uma árvore apenas e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. [...] Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos. (CAUQUELIN, 2007, p. 154)

A luz que incide no conjunto colonial das casas e edifícios históricos da Cidade de Goiás é de um branco irradiante, que ofusca os olhos. O céu, muito claro, é de um intenso e puro azul e contorna e emoldura cidade. O Rio Vermelho também carrega refletidas essas imagens. É assim que vejo quando penso nesse lugar. O rio carrega também histórias e memórias. Desejo pesquisar, descobrir e compartilhar a poesia do Rio Vermelho com uma poética visual.

Ao se referir à presença da “paisagem” na pintura, Nelson Brissac afirma que, na elaboração, primeiro se estabelecem as paisagens, o céu, o longínquo, enquanto o ator só é alojado no final. “Este lugar, ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo, é a paisagem” (PEIXOTO, 1996, p. 31). E prossegue:

> - Onde ocorrem as paisagens? As paisagens não funcionam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não têm localização, hierarquia nem centro. De que forma então apresentar o sopro que abala o espírito, quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresenta. (PEIXOTO,1996, p. 31)

A intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* atua em um sítio específico da Cidade de Goiás e se relaciona com a história e a memória do lugar, em especial com um grupo, o das mulheres lavadeiras de roupas no percurso urbano do rio. Durante execução do projeto (2009-2010), foram realizados dois eventos na cidade. Primeiro, a intervenção urbana no Rio

Vermelho e, posteriormente, a instalação fotográfica no Centro de Educação Profissional (CEP) da Cidade de Goiás.

O *site specific* atuou e alterou a paisagem do Rio Vermelho, num percurso urbano de aproximadamente 500 metros de extensão. A obra foi realizada no dia 28 de setembro de 2009, uma segunda-feira, das 6 às 18 horas, e quando foi retirada não deixou nenhum resíduo no lugar.

Essa proposta artística *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* - intervenção urbana é a parte da prática da pesquisa em poéticas visuais desta dissertação. É a partir dela que foram estabelecidas as reflexões teóricas. O projeto foi patrocinado pelo Edital Arte e Patrimônio-2009, promovido pelo IPHAN e Ministério da Cultura. Com esse patrocínio foi possível montar uma equipe de trabalho com profissionais específicos, atendendo a todas as necessidades para montagem e documentação do trabalho.

5.3 Criação e montagem

Para conhecer as potencialidades espaciais, culturais e sociais do lugar e estabelecer conexão entre a história do Rio Vermelho e a intervenção urbana, realizei pesquisas principalmente em documentação visual, que transmitissem a memória do rio, lembranças de uma prática lá ocorrida no passado. Encontrei poucos registros em pinturas, desenhos. Foram as fotografias que mais me informaram. Os depoimentos orais dos moradores e das antigas lavadeiras, os textos literários e um artigo em jornal da cidade também complementam e acrescentam veracidade aos documentos fotográficos.

Na pesquisa inicial do projeto *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, a primeira referência visual que obtive foi a foto de uma página de um calendário, que, todavia, não trazia data nem autoria. Essa imagem apresentava a paisagem do rio e de um grupo de mulheres lavando roupas em seu leito e trazia impresso no rodapé da página: “Tradição da antiga Cidade de Goiás - mulheres lavando roupas no rio.”

Figura 23 – p 67. Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO, s/a; s/d. Fonte: reprodução gráfica.

Essa reprodução, supostamente manipulada, foi colorida por processos gráficos e veio a ser um registro muito relevante na investigação. Naquele

momento, foi com ela que constatei as informações orais sobre a prática de grupos de mulheres que lavavam roupas no Rio Vermelho.

A segunda fotografia que recebi foi uma imagem digitalizada, reprodução de uma foto de autoria de Joaquim Craveiro, sem data[7]. Esse documento, manipulado, passou por vários processos, como os de foto analógica, impressão gráfica e, a partir daí, foi escaneado, tratado e digitalizado para ser enviado como imagem virtual.

Essa fotografia também registra um grupo de mulheres lavando roupas no leito do Rio Vermelho, enquanto outras peças estão quarando nas pedras. A foto registra ainda edificações históricas e a velha ponte da Cidade de Goiás, com a Serra Dourada ao fundo. A partir dessas informações visuais, reproduzidas e documentadas no livro de Luis Curado (1994), senti-me segura para prosseguir com a proposta de intervenção no espaço. O Rio Vermelho oferecia, sim, potencialidades físicas, espaciais, sociais e históricas para serem discutidas e abordadas pelo *site specific Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*.

Figura 24 – p. 67. Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Foto: Joaquim Craveiro, s/d. Fonte: acervo Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

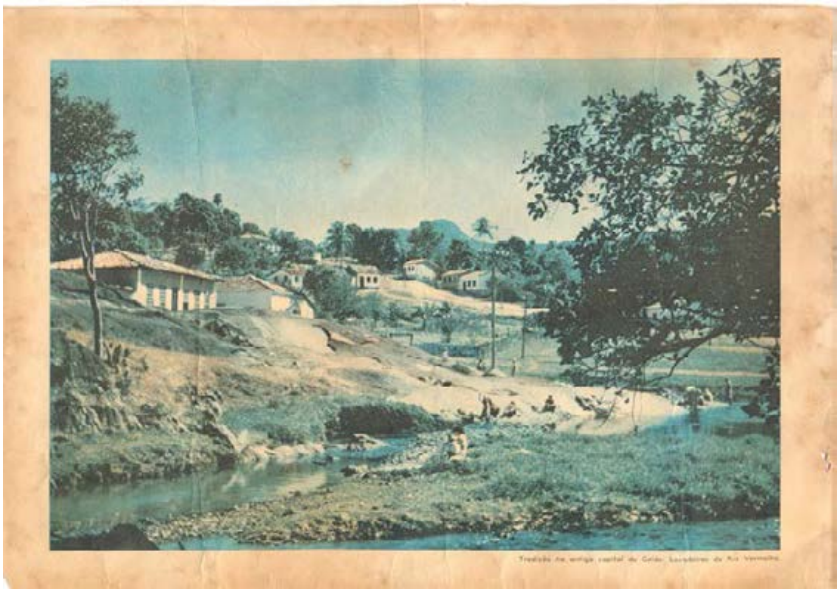
A terceira imagem que compõe este conjunto é uma fotografia reproduzida de uma impressão gráfica de má qualidade, sem autoria nem data, e que recebi em arquivo digital, provavelmente com alterações. Essa foto, apesar da precariedade técnica, é documental e contém muitas informações sobre o cotidiano da Cidade de Goiás, provavelmente do início ou meados do século XX. Nessa imagem, as mulheres estão espalhadas no leito e na margem direita do rio, se misturam e se integram à paisagem. Elas estão com suas bacias e seus varais, e muitas peças de roupas aparecem quarando nas pedras e barrancos do rio. Essa fotografia, em preto e branco, foi posteriormente identificada como sendo de autoria de Dom Cândido Penso (1895- 1956).[8]

Figura 25 – p 67 Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Foto: Don Cândido Penso, s/d. Fonte: acervo Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

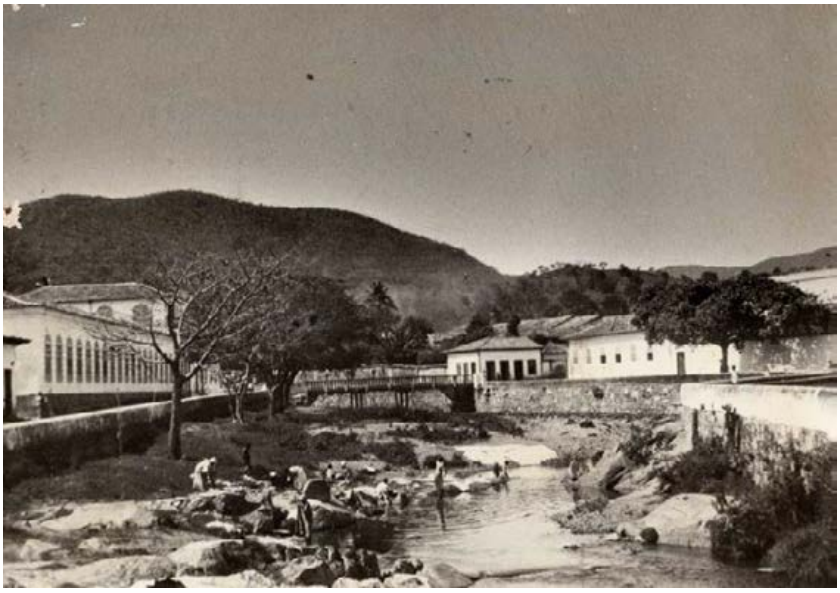
---

[7] Essa fotografia consta do livro de CURADO, L. A. do C. *Goyaz e serradourada***,** Goiânia, edição do autor, 1994.

[8] Encontrei essa reprodução em um livro que apresenta a produção fotográfica *Cândido Penso* – Bispo e fotógrafo. O padre italiano foi bispo e viveu na antiga Vila Boa; registrou em centenas de fotografias os costumes, as paisagens e muitas cenas exóticas vivenciadas por ele no interior de Goiás no início do século XX (ORLANDINI 1994,p 50).



F. 23 - Rio Vermelho,
Cidade de Goiás



F. 24 - Rio Vermelho,
Cidade de Goiás

F. 25 - Rio Vermelho,
Cidade de Goiás

Apesar da fragilidade dos documentos, sem catalogação adequada e com lacunas nas informações, essas imagens fotográficas foram fundamentais e se tornaram referências para meu trabalho. Elas me apresentaram atividades e paisagem do passado do rio, fator importante para aproximação e escolha do espaço para a intervenção urbana.

Para escolher quantos e quais seriam os melhores lugares para instalar a intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, realizei vários estudos. Foram pesquisas em mapas, elaboração de desenhos, gráficos e fotografias, anotações sobre as características do lugar, identificando as forças espaciais, culturais e sociais atuantes no espaço.

Para começar os estudos, busquei os lugares mostrados nas fotografias antigas, usando aquelas imagens de mulheres lavando roupas no passado. Como alguns lugares foram alterados, busquei informações com moradores antigos da cidade para localizá-los.

Nesse momento, a consulta ao mapa da Cidade de Goiás foi fundamental para entender o traçado que o percurso do Rio Vermelho faz no perímetro urbano[9].

Figura 26 – p 69. Centro histórico da Cidade de Goiás, GO. Fonte: Guia afetivo da Cidade de Goiás, 1998, p. 16-17.

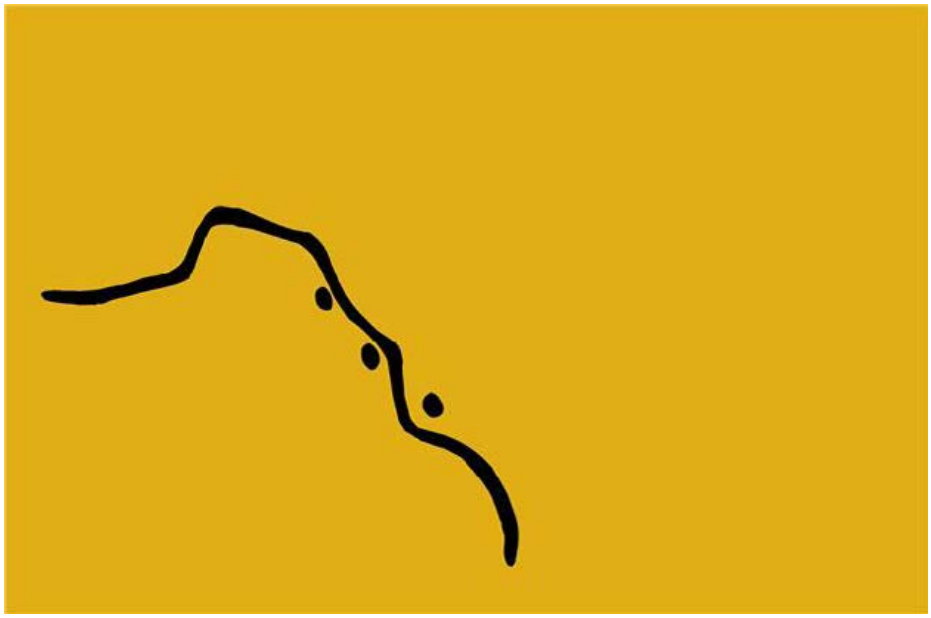
Nessa etapa do projeto, o registro fotográfico foi fundamental. Percorri várias vezes o leito do Rio Vermelho, no centro urbano da Cidade de Goiás, e enquanto caminhava no percurso de aproximadamente 500 metros no qual seria instalado o *site specific*, indo e voltando, fotografei as pedras e os barrancos, o fluxo do rio, a transparência e os reflexos das águas, as árvores, o desenho do trajeto e as curvas do rio cortando a cidade, as pontes e as edificações históricas.

No gráfico a seguir apresento estudo em desenho do traçado do Rio Vermelho, mostrando seu percurso, trechos e alguns pontos escolhidos, marcando as possíveis opções para a atuação da proposta.

Figura 27 – p 69. Estudo do traçado do Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009.

[9] Para visualizar esse traçado, me apropriei do mapa desenhado por Elder Rocha Lima, constante do *Guia afetivo da Cidade de Goiás* (LIMA, 2008, p. 46).

F. 26 - Cidade de Goiás, Mapa



F. 27 - Rio Vermelho, desenho. 2009

Numa série de 30 fotografias digitais realizadas naquele dia (19 de junho de 2009), captei detalhes da paisagem do entorno e do leito do Rio Vermelho. Mas foi posteriormente e distante do rio, sem as interferências urbanas do cotidiano no espaço, como ruídos, barulho do trânsito, vento, odores e excesso de luminosidade, que foram designados por mim os três lugares para o *site specific*. São eles: a ponte em frente à casa de Cora, uma ilha próxima à Igreja São Francisco e uma grande rocha, na margem direita do rio, ao lado da ponte de concreto e bem próximo do Mercado Municipal.

Depois de selecionados os três lugares, fotografei-os novamente, agora com mais detalhes. Essas imagens, registradas por câmera digital amadora (Sony, 5.0) nas margens, nas pontes e no leito do rio, tornaram-se ferramentas imprescindíveis no processo de planejamento das ações de montagem da obra no Rio Vermelho. A partir desse momento, foram escolhidos os materiais e objetos (tecidos, bacias, varais, anil) que seriam instalados na intervenção urbana.

Esses registros fotográficos dos lugares foram enviados pela internet para os fotógrafos convidados a participar do projeto e serviram de referências do local, principalmente para o piloto Kiko Maccarato e o fotógrafo Vicente Sampaio. Ambos moram em São Paulo, não conheciam a Cidade de Goiás e teriam de sobrevoá-la para fazer a documentação aérea da intervenção urbana.

Para melhor entendimento da equipe que trabalhou comigo na montagem, realizei anotações sobre as fotografias dos lugares escolhidos.

Figura 28 – p. 71. Ponte de Cora, estudo em fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira. 2009

Figura 29 – p. 72. A ilha, estudo em fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009

Figura 30 – p. 73. O lajeado, estudo sobre fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009

A PONTE.

PONTE DE CORA, Lençóis estendidos.
(deste Lado?)

— comprimento da ponte - 12 metros.
— altura do vão - 4 - 5 metros aproxima.
— (corda, 6 lençois, pregos)
acesso ao rio, rampa lateral.
OBS. RIO UM POUCO FUNDO.

F. 28 - A ponte, estudo. 2009

A ILHA

Ilha proxima a Igreja S. Francisco
Bom lugar, vegetação rasteira e pedras
Rio raso - Lugar isolado por agua.

— +-20 bacias - com agua e lençóis
— acesso - pela direira. razoável.
— ponto para registro - este. MB.
— Boa visibilidade - da ponte do Carmo
e da ponte de Corga.

F. 29 - A ilha, estudo. 2009

LAJEADO

Grande pedra - proxima a ponte do Mercado.
— Lençóis guarando - (cobrir toda pedra)
— pesos para não deixar voar os lençois.
— acesso - casa com jardim. falar com o proprietário / entalhos e lixo.

F. 30 - Lajeado, estudo. 2009

5.4 Uma ponte, uma ilha, uma pedra

Os lugares escolhidos, seguindo a fluxo do rio, foram muito usados pelas lavadeiras. Eles são dotados de elementos iconográficos, forças físicas, espaciais e formais. São eles, seguindo a ordem de localização no trajeto do rio no centro da cidade:

Ponte da Casa de Cora – é um dos principais símbolos da Cidade de Goiás e possui ampla visibilidade espacial e a impregnância histórica do Rio Vermelho. Na velha e histórica ponte, ainda antes do sol nascer, foi montado um varal, no qual estavam “estendidos” lençóis brancos, pintados de anil. Apesar de possuir a estrutura de madeira, esse foi o trabalho que apresentou maior grau de dificuldade para ser instalado. A ponte apresenta um vão entre a estrutura e o rio, de aproximadamente cinco metros. Para fixar a corda e estender os lençóis, a equipe de montadores trabalhou simultaneamente com alguns homens sobre a ponte e outros no leito do rio.

Figura 31 – p. 78. A ponte de Cora, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende, 2009

A ilha – lugar que só aparece quando as águas do rio estão baixas. Tem a forma oval, alongada e é toda coberta de vegetação rasteira e pequenas pedras. Está localizada próximo da ponte do Carmo. Para se chegar à ilha foi necessário caminhar no leito do rio, cuja água estava em torno de 50 cm de profundidade e com pouca correnteza. Sobre a vegetação dessa ilha foram distribuídas 25 bacias de alumínio, algumas contendo água com anil, enquanto outras traziam também lençóis brancos “de molho” na água azulada. Essa característica geográfica da ilha, isolada dentro do rio, proporcionou a segurança necessária ao trabalho, pois os objetos instalados deveriam permanecer no local até o término da proposta, sem serem manipulados e/ou retirados por outras pessoas.

Figura 32 – p. 78. A ilha, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende. 2009.

O grande lajeado – fica na margem direita do rio e próximo do Mercado Municipal. Nessa grande pedra foram colocados para “quarar” cerca de trinta lençóis brancos. Para se ter acesso a esse lugar foi necessário atravessar os jardins de uma moradia. Apesar de a margem ser espaço público, esse é o único caminho para se chegar à grande pedra, ou seja, passando por uma área privada e com autorização do proprietário. A margem esquerda do rio é muito alta e o rio é fundo, mas esse impedimento de acesso foi um fator positivo, pois os lençóis ficaram quarando com boa visibilidade durante o período da proposta, ou seja, das 6 às 18 h. Na foto abaixo, a pedra é vista da ponte. Nesse ponto do Rio Vermelho, verificamos que existe muita sujeira em suas margens, e que bem próximo aos lençóis estava significativa quantidade de entulho de obras.

Figura 33 – p. 78. O lajeado, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende, 2009.

Como mencionei nas primeiras linhas do texto, essa intervenção no espaço público tem o objetivo de chamar a atenção para o Rio Vermelho, na Cidade de Goiás. Escolhi essa modalidade porque queria provocar uma comunicação, direta e muito próxima da proposta de arte no rio, com os moradores e visitantes da cidade.

Os objetos usados no trabalho são metafóricos (bacias, lençóis, varal com roupas e anil na água das bacias) e estabelecem a conexão com a memória das antigas lavadeiras. Essa cenografia tem a função de transportar o observador aos tempos vividos no passado daquele lugar.

Figura 34 – p 79. Bacias com água e anil (detalhe da obra). Foto: Paulo Rezende, 2009

Outro componente importante é o “tempo”. Este, na elaboração do período de permanência da obra, foi trazido junto com a informação da rotina de trabalho das lavadeiras. Nos depoimentos, elas me contaram que

chegavam bem cedo ao rio com suas "tralhas" e as malas de roupas sujas, que separavam e espalhavam segundo suas classificações: pelas cores e tamanhos. Depois de lavarem as roupas, retornavam para suas casas no final da tarde levando tudo de volta. O rio ficava limpo e vazio, sem vestígios de um dia de trabalho. Parecia que a noite apagava a história das lavadeiras. No dia seguinte, assim que nascia o sol, elas reapareciam. Muitas lavadeiras repetiram por décadas essa rotina. .

Figura 35 – p 80. Retirando os lençóis da ponte, intervenção urbana. Foto: Paulo Rezende, 2009

Seguindo o ritual das mulheres lavadeiras, a intervenção ocorreu numa segunda-feira, dia de trabalho, e permaneceu das 6 às 18 horas. Depois, todos os objetos foram retirados, e, como na performance das lavadeiras, tudo desapareceu com a chegada da noite.

Foi necessário pesquisar a história desse trabalho para ocupar os mesmos lugares usados pelas mulheres, usar os mesmos objetos, repetir as ações que transformavam as roupas sujas em limpas (quarar, pôr de molho e estender).

Montar a cenografia, provocando deslocamentos no tempo, sensações que remetessem a lembranças de quase quarenta anos passados, no tempo que o rio era espaço de trabalho. Logo depois, as mulheres foram transferidas e saíram do rio para lavar roupas nas lavanderias públicas construídas na periferia da cidade. A partir desse momento e com o decorrer dos anos, as cenas das lavadeiras no Rio Vermelho foram se apagando da memória dos moradores da cidade.

A intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* foi pensada e planejada por mim, mas para sua montagem e documentação contei com uma equipe multidisciplinar composta por dez profissionais especializados e muitos assistentes, alguns da Cidade de Goiás. A coordenação de montagem da obra no rio foi do arquiteto e cenógrafo Fábio Marques e da artista Suelita Costa.

A documentação do *site specific,* todos os registros da montagem foram feitos por fotógrafos publicitários, mas que também possuem produção autoral. O fotógrafo paulista Vicente Sampaio documentou, com cenas aéreas, a Cidade de Goiás, o desenho do rio cortando a cidade e a intervenção *Lençóis*

esquecidos no Rio Vermelho dentro do rio. Já Paulo Rezende, o outro fotógrafo convidado para participar da equipe, fez registros de detalhes do trabalho e panorâmicas, captando a obra na paisagem. Ambos trabalharam explorando a luz nos vários horários em que a intervenção urbana permaneceu no Rio Vermelho.

O documentarista Pedro Diniz registrou em vídeo imagens aéreas da arquitetura colonial da Cidade de Goiás e gravou cenas do Rio Vermelho durante todo o período em que a intervenção urbana esteve lá instalada. Também registramos em vídeo saudosos e dramáticos relatos de três mulheres que por muitos anos lavaram roupas no Rio Vermelho. Com esse material, finalizamos um documentário de dez minutos: *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho.*

F. 31 - A ponte de Cora, Paulo Rezende, 2009

F. 32 - A ilha, Paulo Rezende, 2009

F. 33 - O grande lajeado, Paulo Rezende, 2009

F. 34 - Bacia com anil, Paulo Rezende. 2009

F. 35 - Retirando os lençóis,
Paulo Rezende. 2009

5.5 Instalação fotográfica

A proposta *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* não tem uma forma definitiva e única, ela é uma obra que comporta "mestiçagens", como se estivesse incorporando outras obras. Para as apresentações, classifiquei-a como instalação fotográfica, mas posso também denominá-la de instalação videofotográfica.

Em trabalhos que trazem a fotografia em suportes e montagens e formas de apresentações do universo da arte conceitual, as fotos não são necessariamente dos autores da obra. Elas se integram ao "tempo" e ao "espaço" da proposta artística, adquirindo posição e categoria de um "objeto" e dialogando, muitas vezes, com outras peças tridimensionais que compõem a expografia do trabalho.

Neste texto, usei como exemplos obras que se relacionavam com a fotografia em diversas possibilidades. Gostaria de recorrer às obras de Eduardo Srur, *Garrafas PET-2008; e de* Bené Fonteles*, Ausência e presença em Gameleira de Assuruá,* como exemplos de instalações fotográficas. Mas esse conceito de *instalação fotográfica* e *escultura fotográfica* é muito amplo e permite abarcar expografias compostas apenas de fotografias, como também álbuns ou livros de fotografias. Estes, por serem tridimensionais, podem ser entendidos como objetos ou esculturas fotográficas, segundo Dubois[10].

A obra foi apresentada em dois lugares: primeiro numa das salas do CEP da Cidade de Goiás, em janeiro de 2010, e em março do mesmo ano participou de uma mostra coletiva no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, Ceará. Também será apresentada na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), quando da defesa desta dissertação..

---

[10] "Finalmente, para terminar essa "história" das relações entre a arte contemporânea e a fotografia, resta-nos evocar um conjunto de práticas resolutamente contemporâneas... talvez como ponto de chegada mais extremo deles e, sobretudo, o ponto de encontro, o local paradoxalmente comum onde eles se encontram. Trata-se em todo caso de um conjunto de práticas que reúnem o essencial dos desafios da arte contemporânea e que, à sua maneira, foram literalmente indiscerníveis do campo da arte e da fotografia. Trata-se do que chamarei a *instalação fotográfica* (ou foto-instalação) e *escultura fotográfica* (ou foto-escultura)". (DUBOIS, 2000, p. 291)

Como ocorre também nas propostas de outros artistas realizadores de intervenções urbanas efêmeras, apresentadas neste texto, a fotografia dá continuidade a essas obras e quando incorporadas à estética e a expografias, em museus e galerias, são as próprias obras.

A mostra no CEP-Goiás foi composta de quinze fotografias e pelo vídeo, projetado em lençóis pintados de anil. As fotografias que integram a obra são imagens em grandes formatos, das quais três foram realizadas por Vicente Sampaio e outras três, por Paulo Rezende. São ampliações em polietileno, medindo 80x 130 cm cada. As fotografias em grande formato adquirem status de obra de arte, ou foto artística. No espaço expositivo, elas apresentam a intervenção urbana dentro do rio e o rio simultaneamente dentro da cidade.

A exposição incorpora também outro conjunto de nove fotografias em preto e branco, duas delas de autoria do italiano Cândido Penso (1895-1956), conhecido na Cidade de Goiás como Bispo fotógrafo. São reproduções de fotografias do começo e meados do século XX, pertencentes ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte, da Cidade de Goiás. As outras sete fotografias são de autoria do fotógrafo austríaco Alóis Feichtemberger (1908-1986) reproduzidas a partir de negativos pertencentes ao Museu da Imagem e Som de Goiás, em Goiânia.

Essas fotografias antigas que integram a exposição registram cenas do cotidiano das lavadeiras do Rio Vermelho entre as décadas de 1930 e 1950. Esse conjunto também está montado em polietileno, nos formatos 60 x 60 cm e 60 x 80 cm.

A presença dessas imagens na exposição estabelece um confronto entre a paisagem do Rio Vermelho mais de meio século atrás e como está apresentada nas imagens da intervenção de 2009.

Para a segunda apresentação da proposta, na exposição coletiva *Pegando a Teia - tradição, atrito, ruptura*, realizada no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza (CE), foi pensado outro formato de apresentação. Apresentei a instalação com as fotografias em tamanhos reduzidos, com o conjunto que registra a intervenção urbana e a série de imagens de arquivo em preto e branco, formatadas em 40 x 30 cm e 30 x 30 cm. Também compunha essa instalação a projeção do vídeo sobre lençol azulado, e bem próximo deste estavam três bacias com lençóis e água com anil. Outra alteração ocorrida diz

respeito às fotografias, dessa vez em número reduzido e fixadas em uma parede pintada de azul.

É minha intenção alterar sempre a formatação da expografia da instalação. Para outras montagens poderá ocorrer seleção no conjunto das quinze fotografias, apresentando assim um número reduzido. Os objetos (lençóis, varais, bacias) podem também estar ou não compondo a obra.

A terceira apresentação de *Lençóis esquecidos no Rio vermelho* – instalação fotográfica, ocorreu na Galeria da Faculdade de Artes Visuais-UFG.Nessa exposição apresentei as fotografias em grande formato, cinco lençóis dependurados em um varal de corda e uma bacia com agua e anil dissolvido.

O vídeo *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho*, foi apresentado em aparelho de televisão, no espaço expositivo.

Figura 36 - p 84. *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho,* instalação fotográfica.Galeria da Fav. Goiânia- Go, 2010

Apresento nas páginas seguintes o conjunto das fotografias que compõem a matriz de imagens de *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, instalação fotográfica.

F. 36 - Lençóis Esquecidos no Rio Vermelho, intalação fotográfica. Galeria da FAV, Goiânia. 2010

Foto Rejane Ribeiro

Foto Mario Souza

Série de fotografias da obra *Lençóis esquecidos no rio Vermelho*

Figuras 37, p. 86, 80 x 130 cm, Vicente Sampaio.
Figuras 38 e 39, p. 87, 80 x 130 cm, Vicente Sampaio.
Figuras 40, p. 88, 80 x 130 cm, Paulo Rezende.
Figuras 41e 42, p. 89, 80 x 130 cm, Paulo Rezende.
Figuras 43 e 44, p. 90, 60x 80 cm, Cândido Penso.
Figuras 45 e 46, p. 91, 60 x 80 cm , Alóis Feichtemberger .
Figuras 47 e 48, p. 92, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 49 e 50, p. 93, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 51e 52, p. 94, 60x 60 cm , Alóis Feichtemberger

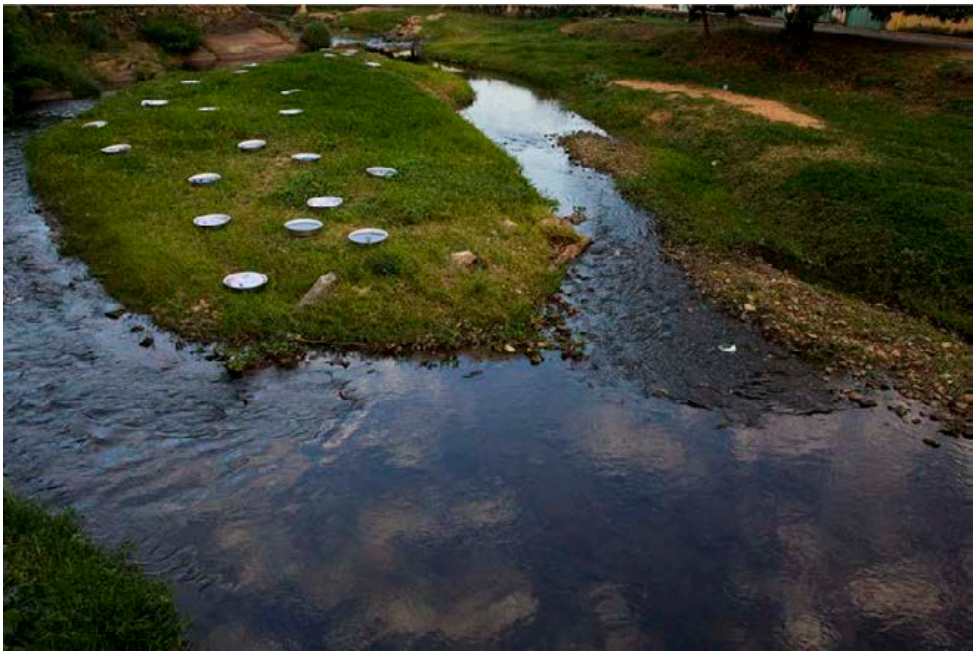
F . 37

F. 38

F. 39

F. 40

F. 41



F. 42

F. 43

F. 44

F. 45

F. 46

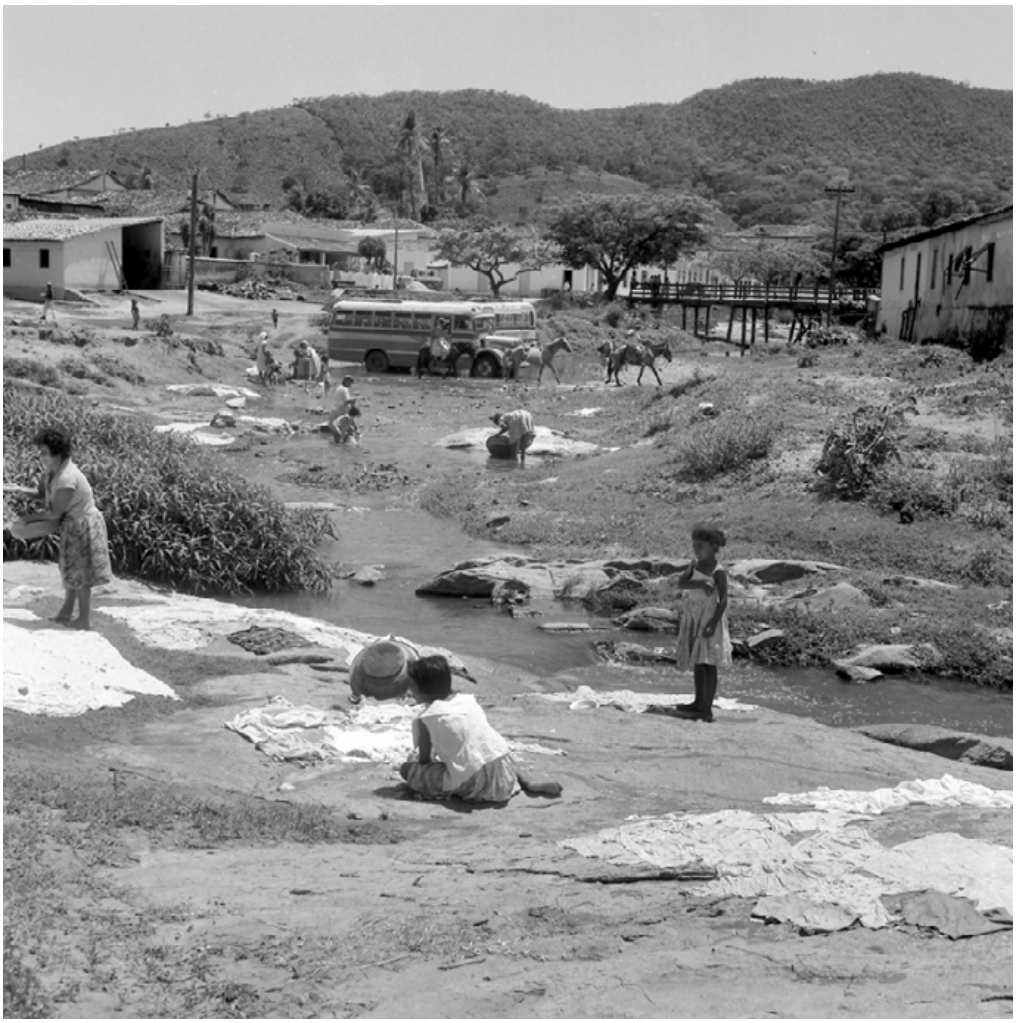
F. 47

F. 48

F. 49

F. 50

F. 51



F. 52

VI. VIDAS, LAVADEIRAS E MEMÓRIAS

"Tinha uma pedra branca no meio do rio ...
que era a coisa mais linda
Hoje só tem um pedaço dela pregada no barranco.
Ah! a roupa fica muito mais bem lavada,
muito mais limpa, a cor fica mais viva,
o branco é outra coisa, outro branco.
Eu adoro lavar roupa no rio!!!"
(Joseli Santos)

6.1 Do público para o privado

Este texto começa com um depoimento de dona Joseli, 62 anos, lavadeira de roupas da Cidade de Goiás. É um relato de recordações afetivas, no qual ela se refere às suas lembranças do tempo passado, quando lavava roupas no Rio Vermelho. Também fala de sua preferência por lavar roupas no rio, da qualidade da água, das características da roupa.

Essas são suas recordações. Ela lamenta não poder mais lavar roupas no rio. Desde a década de 1970, ela e todas as suas companheiras foram proibidas de lavar roupas no perímetro urbano do Rio Vermelho. No primeiro momento, foram transferidas para lavanderias públicas na periferia da cidade. Também lavavam na casa da cliente, quando havia um bom poço. Posteriormente, com o fornecimento de água encanada na Cidade de Goiás, o trabalho também passou a ser realizado nos domicílios, com maior frequência.

A mudança do local de trabalho das lavadeiras de roupas, inicialmente realizado no espaço público e posteriormente transferido para espaços privados, não foi facilmente aceita pelas trabalhadoras. Tanto na Cidade de Goiás como em outras cidades brasileiras, esse processo foi conflituoso e de difícil adaptação, ocorrendo muitas resistências. Essas mudanças estão registradas nas histórias das cidades de Santos e São Paulo, e ocorreram nas primeiras décadas do século XX.

> Tentava-se de diferentes formas normatizar essa atividade, que gradativamente, mas não sem resistência, perderia o seu caráter público e externo, em particular o uso das margens dos

> rios e chafarizes, a prática de quarar em espaços públicos e de secar nas pontes dos rios e praças da cidade. Essa função passou a ser realizada prioritariamente, embora não exclusivamente, nos domicílios dos patrões, onde as lavadeiras passaram a trabalhar como mensalistas e, principalmente, diaristas. Assim, nos quintais, utilizando-se de grandes bacias de madeira ou tinas, em "repuxos com tanques" e água encanada, lavavam, quaravam, estendiam as roupas em cordas sustentadas por bambus para secar ao sol. Gradativamente incorporada ao cotidiano, essa prática se corporifica no ditado popular "roupa suja se lava em casa." (MATOS, 1995, p. 109)

Na Cidade de Goiás, um processo similar ocorreu um pouco mais tardio. Com a implantação dos serviços de saneamento, os esgotos domésticos passaram a ser despejados no Rio Vermelho. A água suja e contaminada provocava doenças e, pouco a pouco, os problemas higiênico-sanitários se agravaram, até se chegar à proibição do uso da água do rio a lavadeiras e banhistas, ocorrida na década de 1970. À medida que a cidade instalava o serviço de água encanada nas casas, menos as mulheres se encontravam para trabalhar juntas. Aos poucos, abandonaram as lavanderias públicas e os riachos nas redondezas da cidade. Agora a tendência seria o isolamento, nos quintais das patroas.

De repente, elas foram perdendo a intimidade com a paisagem do rio. Enfraqueceram também suas relações com outras categorias de trabalhadores com as quais conviviam no espaço público diariamente. Essa situação contribuiu gradativamente para o processo de lacunas, apagamento e esquecimento nas memórias coletivas e na história oficial da cidade.

O rio, para elas, era muito mais que “uma lavanderia” a céu aberto. Era um nicho que acolhia e garantia a sobrevivência da categoria. Em poucas palavras, Bosi (1994, p. 443) assim define esse fenômeno social: “O descentralizamento é uma condição desagregadora da memória”. Hoje, poucas mulheres que viveram essa transição estão vivas.

6.2 Entrelaçamentos

Mas o que faz uma artista contemporânea se debruçar sobre frágeis e raros documentos, buscar relatos e registros de imagens para elaborar uma proposta visual que procura trazer do passado a história desse grupo de

mulheres trabalhadoras que não existe na história oficial do lugar onde viveram e trabalharam por décadas?

Essa história é metaforicamente apresentada, revivida e acionada mediante a tentativa de aproximação da arte com os moradores da Cidade de Goiás. Acredito que a intervenção urbana, o documentário e a apresentação da exposição de fotografias nos darão essa oportunidade. Será uma aproximação com a história de vida dessas mulheres, tornando-as lembradas e valorizadas na sua comunidade.

> A aceleração da história, por outro lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes; daí o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memória e recordações, o prestígio da noção de patrimônio. (LE GOFF, 1984, p. 220)

A pesquisa busca saber a origem dessas mulheres, como se relacionam com a comunidade e com o rio. Tem como objetivo, ainda, identificar características específicas das lavadeiras do Rio Vermelho, como suas maneiras de trabalhar, seus processos de limpezas das roupas, também envolvendo hábitos e tradições peculiares desse grupo e do lugar.

Hoje, poucas mulheres que viveram essa transição estão vivas e algumas estão dispostas a contar suas recordações. Procurei bastante, mas não encontrei na história oficial da Cidade de Goiás documentos ou ações de condutas que tratassem dos motivos e das datas precisas em que ocorreram o afastamento e a transferência das lavadeiras do Rio Vermelho.

Pela ausência de informações oficiais sobre a história das mulheres lavadeiras, este estudo foi direcionado para buscas na história oral, com os acontecimentos sendo narrados por pessoas que vivenciaram os fatos. No primeiro momento, ouvi as narrativas de algumas das antigas lavadeiras de roupas do Rio Vermelho, principalmente da Carioca[11], e depois busquei relatos complementares em publicações. Foram importantes as referências de memoristas e cronistas do cotidiano, que poeticamente registraram antigos

[11] A Carioca é um lugar muito frequentado na Cidade de Góiás. É de fácil acesso e muito agradável. Esse nome se deve à Fonte da Carioca, um chafariz existente no lugar. O local também é citado por alguns moradores daquela cidade,como Balneário da Carioca.

costumes e trabalhos prestados no passado da centenária cidade, e que hoje se encontram praticamente extintos ou em desuso pelos atuais moradores.

Encontrei, numa matéria de jornal, uma referência aos costumes e comportamentos dos moradores da Cidade de Goiás. Tratava-se de normas municipais referentes ao uso do espaço público nos anos 1930, estabelecidas para trabalhadores, banhistas e frequentadores, de modo geral, do percurso urbano do Rio Vermelho. As hierarquias estavam presentes na organização do uso do espaço, pois durante muitos anos homens e mulheres tomavam banhos diários em poços separados. Era também nesses lugares que as mulheres lavavam roupas[12].

Sobre os serviços prestados pelas lavadeiras, procurei narrativas dos moradores e muito do que precisava encontrei nos relatos autobiográficos de uma memorialista, apenas este falava das lavadeiras. Ela presenciou costumes e práticas de herança colonial, hoje abandonados. São as recordações de Ondina de Barros Albernaz, que descreve, com muita propriedade, os fazeres e as tradições de sua época:

> As roupas dos habitantes da cidade eram lavadas “na fonte”, expressão da época que definia que o trabalho seria realizado nas águas correntes dos rios ou riachos próximos, tais como o rio Vermelho, Bacalhau, Bagagem, Bacalhauzinho, Manoel Gomes e outros menores. Este trabalho era a atividade constante de mulheres pobres, em sua maioria viúvas, para as quais a cidade não oferecia outra alternativa... Entre sete e oito horas da manhã passava na casa da patroa e pegava a trouxa de roupa que já estava pronta, acompanhada de suficiente sabão, em quadras ou em bolas, quase sempre de fabricação caseira, um saquinho de anil, rodilha de ramas de melão de São Caetano que servia para ajudar a clarear a roupa e também servia como amortecedor entre a cabeça e a bacia [...] O volume das roupas era avaliado em libras, cada libra correspondia a trinta peças [...] Trouxa entregue, dinheiro recebido, um mil réis destinados ao sustento dos filhos após uma árdua jornada de trabalho de seis a oito horas. (ALBERNAZ,1992, p. 30-31)

[12] Esses costumes locais e o tratamento pejorativo estão assim registrados na matéria do jornal *O Aspirante,* de 1º de maio de 1931: “A ação moralizadora das autoridades policiais desta Capital, coibindo a todas as pessoas tomarem banho em trajes de Adão, desde o poço do Bispo até a “Pinguelona”, é digna de encomio. Com essa medida, cessou por completo o abuso inqualificável que de há muito vinha praticando, em desrespeito ao decóro publico, certos banhistas, marmanjos inescrupulosos, que não se pejavam a exhibir-se com vestes de Adão, em logares geralmente transitados por familias, e entre lavadeiras, que não obstante pobres e humildes, merecem todo respeito e consideração. O respeito no decóro publico faz parte integrante da boa educação e cultura de um povo.”

As informações da memorialista Ondina serviram para me informar sobre peso, medidas e valores praticados na época, detalhes que não foram lembrados pelas lavadeiras entrevistadas. Ondina comenta, com muita admiração, o esforço físico a que eram submetidas essas mulheres no dia a dia e o pouco que recebiam pelo trabalho prestado.

Vizinha do Rio Vermelho, a poetisa goiana e também doceira Cora Coralina conviveu com as lavadeiras. Em vários poemas, ela se refere a essas mulheres com muito respeito, pois admirava a disposição com que elas exerciam suas penosas atividades e também a força que tinham no meio a tanta miséria e pobreza para criarem e educarem seus filhos. Em “Ofertas de Aninha (lavadeiras)”, assim as descreve:

> Tantas conheci, todas pobres!
> No passado levavam trouxa de roupa na gamela,
> A gamela na cabeça, assentada na rodilha.
> Madrugada ainda recolhida na casa de Deus Nossinhor
> E a lavadeira desperta, alerta, trabalhadeira.
> Sempre a lavar, a trabalhar, a passar, a engomar
> Ora rio, oro poço.
> ... As lavadeiras nunca se cansam.
> (CORALINA, 1983, p. 127- 128)

Essas informações foram usadas na elaboração da intervenção urbana que realizei na cidade e que fazem parte do videodocumentário *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho*.

6.3 Entre saudades e ressentimentos

Para esta pesquisa, procurei conhecer as lavadeiras mais antigas da Cidade de Goiás. Primeiro procurei por elas no Mercado Municipal e lá me informaram de uma lavadeira muito conhecida na cidade, dona Dita Doceira, uma moradora do centro histórico que agora possuía um ponto de venda de doces secos em sua casa.

Conhecemo-nos no mesmo dia que fui ao Mercado; ela, muito gentil e lúcida nos seus quase 80 anos de idade me contou que lavou roupas muitos

anos no Rio Vermelho e depois me acompanhou até o fundo de seu quintal para me mostrar o lugar. O quintal de dona Dita Doceira termina na margem do Rio Vermelho, e era lá a sua lavanderia a céu aberto. Ainda estavam encostadas num casebre suas antigas bacias de alumínio, há muitos anos ali desprezadas.

Voltei a me encontrar com dona Dita Doceira mais uma vez. Ela me indicou mais duas mulheres, suas amigas e antigas companheiras de trabalho, e na ocasião também combinamos fazer as gravações das histórias dali a quinze dias. Comprei seus doces, nos despedimos muito animadas. Ela era muito solicitada por pesquisadores, gostava de contar suas histórias.

Após conhecer as outras duas lavadeiras, dona Dita de Nestor, 75 anos, e dona Fia de Otávio, 82 anos, combinamos as gravações dos depoimentos. Retornando à Cidade de Goiás, como sempre costumo fazer, fui ao Mercado e lá me informaram sobre a morte de dona Dita Doceira. Ocorreu de um mal súbito, deixando surpresas todas as pessoas que a conheciam e muito a admiravam.

Achei importante mencionar essa passagem porque dona Dita era uma das pessoas que muito sabia sobre os fazeres e saberes das antigas tradições da cidade. Apesar de não ter tido a oportunidade de gravar seus depoimentos, muitas informações deste trabalho foram obtidas em nossos agradáveis encontros.

Como diz Bosi (1994, p. 37), “a veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas conseqüências que as omissões da história oficial”. Foi acreditando no potencial das narrativas orais e comungando com o pensamento de Ecléa Bosi que iniciei as entrevistas. O primeiro encontro de gravação ocorreu com dona Dita de Nestor, que a partir deste momento menciono apenas como dona Dita. Depois fomos à casa de dona Fia de Otávio, nomeada, a partir de agora, dona Fia. Na casa desta última, contamos também a participação de dona Joseli, sua filha.

Como metodologia e planejamento de trabalho para nossos encontros, preparei um roteiro com algumas perguntas que abordavam vários aspectos da rotina das lavadeiras no rio. As questões foram inseridas nas conversas e também respondidas de maneira muito informal e apenas nos serviram de guia

para conduzirmos os diálogos e não nos afastarmos muito do nosso assunto: histórias do Rio Vermelho e das lavadeiras de roupas.

Para esses momentos de conversa, levei reproduções fotográficas de mulheres lavando roupas no Rio Vermelho. Eram fotos antigas, mas elas nunca haviam visto essas imagens antes daquele dia. As fotos foram tiradas entre 1930 e 1950, provavelmente. Depois de a conversa ser gravada, guardaram com carinho, em lugar de destaque na estante da sala, as fotos que lhes presenteei.

Enquanto conversávamos, elas seguravam e sempre olhavam as fotografias. Aos poucos foram recordando detalhes dos lugares, de cada elemento da paisagem do rio. Falaram das árvores grandes e antigas, das pedras e da água.

Com saudades, relembraram as companheiras de trabalho e as patroas. Quase todas já falecidas.

Nessas recordações, elas permeavam fatos alegres da mocidade, mas deixaram muito claro que o ofício de lavadeira exigia muita força do corpo. As necessidades de dinheiro e as dores físicas eram enormes, gerando muito cansaço no fim do dia.

Esse processo de retornar em pensamentos, sentir e se emocionar novamente com fatos já vividos individual e/ou coletivamente, é assim apresentado por Le Goff (1984, p. 14):

> A memória, como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.

Nos diálogos realizados com as lavadeiras, tinha como objetivo saber como era a vida e o trabalho de lavar roupas no Rio Vermelho. As perguntas feitas por mim, a partir de um roteiro, buscavam informações sobre: que horas iam trabalhar no rio? Ficavam lá por quanto tempo? Como era a administração desse espaço? E a convivência com as companheiras, as patroas e a comunidade? O que era ruim e perigoso no rio? De que mais gostavam no trabalho lá? Também buscava detalhes e características das maneiras de se vestirem e usarem utensílios e objetos específicos para esse tipo de trabalho.

As narrativas das lavadeiras foram gravadas em vídeo pelo documentarista Pedro Diniz, parceiro nessa etapa da pesquisa, e ao iniciarmos as entrevistas com as mulheres deixamos bem claro que não pretendíamos veicular as imagens delas no videodocumentário, e sim apenas o áudio. Só posteriormente, depois das autorizadas por elas, usamos as imagens em que cada uma delas se identifica, dizendo o nome completo. Elas já haviam sido informadas de que o conteúdo de nossas conversas seria usado para um trabalho de mestrado, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Nas conversas, sempre muito agradáveis, gravamos horas de entrevistas. Além de se acostumarem com a narração de suas histórias, aos poucos elas iam entrelaçando outros assuntos. "Se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstituição. [...] Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito" (BOSI,1994, p. 39).

Foi entre momentos de recordações, esquecimentos, imaginação, censura e omissão que seguimos por horas conversando. Assim construímos um repertório que nos revelou vidas, hábitos, rotinas, períodos de transição, saudades, desabafos e revoltas. E muitos outros sentimentos e lembranças.

Dona Dita e dona Fia nos contaram como elas e suas companheiras se vestiam para trabalhar nas margens e no leito do Rio Vermelho. Elas contaram que trabalhavam o dia todo, com quase a metade do corpo mergulhado no rio. Muitas usavam saias compridas e camisas de mangas longas para se proteger do sol e dos “pernilongos”, “borrachudos” e “pólvora”, mosquitos existentes em abundância nas margens do Rio Vermelho e que picavam banhistas e lavadeiras.

Outras lavadeiras traziam suas “tangas”, roupas velhas de trabalho. Trocavam de roupa sem inibição, ali mesmo na beira do rio. Essa prática provocava curiosidade e atraía meninos e homens para apreciar ou censurar o gesto.

Mas um detalhe bem característico da indumentária das lavadeiras era o pano de algodão amarrado na cabeça. Esse adereço, que protegia a cabeça e o cabelo do sol muito quente, era um símbolo, ou “marca”, dessa categoria de trabalhadoras: “pano de lavadeira na cabeça”.

Elas lavavam roupas “de ganho” todos os dias da semana. Aos domingos, às vezes iam ao rio para lavarem as roupas de suas famílias. Dona Dita contou que lavou roupas no Rio Vermelho por mais de cinquenta anos e falou das muitas malas de roupas que carregou na cabeça... *“Eu levava duas bacias, um balde e um prato. O prato era pra jogar água no quarador. As bacias, uma era pras roupas brancas de molho e a outra pra ensaboar as outras. Um pouco punha na pedra e outro, na bacia.”*

Além do hábito de esfregar e bater as roupas muito sujas nos batedores de pedras, são muitas as receitas tradicionais e vários os recursos utilizados para ajudar na limpeza das roupas. Para limpar e clarear as roupas, elas usavam, além do sabão que elas mesmas fabricavam, muitas plantas com poderes de clarear. Destas, a mais conhecida pelas três mulheres que conversei é a “massaroca de São Caetano”, arbusto facilmente encontrado nas margens do Rio Vermelho.

Outra técnica mais exótica usada pelas lavadeiras era uma mistura composta de cinzas, estrume de vaca e ervas chamada “barrela”, que, segundo elas, garantia a limpeza de roupas muito sujas. Receitas menos exóticas também demonstravam eficientes resultados, como ferver as roupas com folhas de mamão e quará-las, ensaboadas, estendidas sobre as pedras sob o sol bem quente. Havia também aquelas que colocavam folhas de “patchuli” na água de enxaguar. Essa erva exala um doce aroma, deixando as roupas perfumadas.

O trabalho era sempre muito cansativo. A rotina incluía carregar muito peso, todos os dias. Primeiro pegavam as malas de roupas sujas e, depois de lavá-las no rio, levavam as roupas limpas, molhadas e torcidas para secar em suas casas, ação que poderia se repetir até três vezes ao dia. Na maioria das vezes, quando dava tempo, faziam o almoço em casa, de madrugada, e o levavam para ser comido ali mesmo, na beira do rio.

Segundo contam as lavadeiras, as dificuldades se multiplicavam quando chegava a época das chuvas. A labuta se tornava mais pesada, difícil e complicada. As mulheres que insistiam em lavar roupas em dias chuvosos tinham de chegar bem cedinho, lavar tudo bem depressa e prestar atenção aos recados do rio, pois, quando a água começava a ficar vermelha e barrenta, tinham de retirar a roupa do rio, porque isso significava chuva grossa na Serra

Dourada, onde ficava a nascente do Rio Vermelho. Depois de muitas décadas convivendo com as intempéries do rio, dona Dita assim descreve, detalhadamente, o que fazia nessa difícil situação: *"Aqui no Rio Vermelho era bom demais. Mas no tempo das chuvas era um aperto pra gente. A gente precisa lavar a roupa e prestar atenção no rio. Pra ver o barulho quando a água vinha descendo, com aquela espuma e aqueles gravetinhos pequenos. Podia sair de dentro do rio."*

Comenta dona Fia como enfrentava os dias chuvosos*: "Uai... a gente lavava tudo depressa. Punha a roupa em cima de uma pedra, porque logo vem a enxurrada. Pra não deixar aquele pó vermelho grudar na roupa. Era muita roupa branca."*

Essa tarefa de lavar muitas peças brancas foi uma tormenta na vida de muitas lavadeiras de roupas no rio. Além das peças grandes e brancas, como toalhas de mesa e de banho, redes e lençóis, havia as roupas de vestir de crianças e adultos, que eram fartas de panos e, em sua maioria, também brancas. Muitas peças precisavam ser alvejadas e ficavam levemente azuladas quando mergulhadas no anil. Depois eram engomadas e passadas.

Mas sobre essa prática de usar o anil nas roupas brancas, observa dona Fia que, para não ter problemas com a freguesia, era importante saber como cada patroa gostava que a roupa fosse lavada e passada. As lavadeiras faziam de acordo com as preferências e recomendações das patroas. E sobre o uso do anil, ela comenta: *"Anil na roupa, alguma patroa que gostava eu punha. A que não gostava, eu não punha. Eu gosto de anil na roupa*". E dona Dita detalha o processo: *"Nós tínhamos que passar o anil nas roupas. Tinha o anil já pronto, na hora de torcer passava no anil."* Essa prática de usar anil nas roupas brancas atualmente caiu no esquecimento ou é pouco usada. Pude constatar isso quando, em alguns lugares do Brasil, apresentei obras de arte que traziam como referências imagens do anil, ou até mesmo as pedras azuis. Como os anéis de prata com pedras de anil, da obra *Luzalina*, muitas pessoas não sabiam o que era anil, principalmente nos grupos mais jovens.

Por outro lado, as pessoas que o conheciam, ao verem lençóis alvejados, pedras de anil, ou mesmo água azul na bacia, elementos que usei na intervenção urbana, na instalação fotográfica e no vídeo, se lembravam de relações familiares de quando eram crianças e também das brincadeiras com

lençóis nos quintais das casas. As peças azuladas nas obras remetem às roupas limpas e perfumadas guardadas em armários.

Outra complicada situação relatada pelas lavadeiras consistia no cuidado para não perderem as roupas no rio. Era necessário muito zelo para não misturar, extraviar, perder e danificar as roupas das freguesas. O que exigia maior atenção e habilidade era não deixar "rodar" roupas na correnteza do rio. Para evitar esse transtorno, era necessária muita atenção com as peças pequenas. Estas, em um segundo de descuido, podiam rodar com facilidade e não serem recuperadas. Conta-nos dona Dita que: *"Tinha uma senhora que gostava de lavar naquela pedreira. As dela rodava, caía, ficava rodando, não saía. Rodava muita peça pequeninha dela. Eu mesma já aparei muita roupa lá."*

Mas dona Fia e dona Dita disseram que nunca deixaram roupas rodar no rio. Essa ocorrência, com certeza, além de grandes conflitos, comprometia, prejudicando a boa fama da lavadeira.

Outro problema que as lavadeiras enfrentavam diz respeito à situação de vulnerabilidade do rio. Naquela época, as práticas pecuárias da região eram precárias e rudimentares. As boiadas eram transportadas de uma fazenda para outra por comitivas compostas por boiadeiros e tropeiros. O gado transitava livremente, cortando as cidades, veredas e os rios, quando necessário.

Dona Dita conta que

> *"Muitas vezes o rio estava cheio de mulheres, todas elas lavando 'roupa de ganho', era bom. Mas quando vinha a boiada, vinha três, quatro boiadeiros tocando o rebanho. No pé da lapinha eles tocavam o berrante. Eles davam o sinal pras lavadeiras, avisando que vem vindo. Aí elas ajuntavam as roupas na carreira e mudava de lugar. Iam todas lá pra cima do barranco."*

Essa situação de emergência nem sempre era bem-sucedida. Quando a boiada estourava, os boiadeiros perdiam o controle do rebanho e muitas vezes as lavadeiras eram atropeladas pelos animais. Mas ocorria também de as roupas serem pisoteadas, arrastadas e danificadas pelo gado.

Sobre as antigas companheiras do rio, hoje quase todas falecidas, dona Fia se recorda, classificando as gerações: *"Tinha a finada Ana Caetana, que*

era muito antiga; a finada Maria Matilde, também das mais antigas; depois vinha eu, comadre Arnica, Maria Macaca, dona Dita Doceira e outras mais..."

Hoje, as três senhoras que participaram desta pesquisa são muito orgulhosas do trabalho que exerceram como lavadeiras. Todas passaram por muitas dificuldades, mas venceram a penosa batalha de criar e dar estudos aos seus filhos. Agora se encontram com a saúde comprometida, cansadas, mas continuam a fazer uma diversidade de pequenos trabalhos.

Apesar de receberem aposentadorias, elas ainda necessitam complementar suas despesas. Dona Fia faz artesanato e dona Joseli, sua filha, ainda lava e passa roupas para fora e também faz doces de frutas cristalizadas, para vender. Dona Dita, a quem sempre visito quando vou à Cidade de Goiás, apesar de seus 75 anos e dos problemas de saúde, faz "coisas" para vender. Sempre muito otimista, carrega grandes quantidades de seus produtos na cabeça pelas irregulares ruas de pedras da cidade. Ela regularmente tem doces feitos com frutas de seu quintal e trabalhos de artesanato, que vende aos turistas e visitantes da cidade.

A alegria e o otimismo de dona Dita estão registrados em seu relato sobre o "ganho" das lavadeiras: *"Eu tinha dinheiro toda hora na mão. Porque às vezes vencia uma freguesia hoje, amanhã vencia a outra. Eu não ficava sem dinheiro. Os meninos gostavam de comer as coisas boas deles, eu também gostava. Aí a gente fazia uma festa".* A expressão "os meninos", de dona Dita, corresponde a cerca de doze crianças que criou. Entre elas, estavam seus filhos, enteados e crianças "orfãzinhas" que, solidária com as mães mortas, adotava. Sempre comenta: *"Criei meus filhos tudo com roupa de ganho."*

Dona Fia, hoje com seus treze filhos criados, não sabe como aguentou trabalhar tanto. E ela revelou:

> "*Eu vou contar por que a gente tinha muita ambição de ganhar o dinheiro... A gente tinha muita necessidade, família numerosa precisava comprar roupa pra filho, comprar calçados, comprar o de comer. Tinha muitos meninos na escola. Era isso..."*

Em um desabafo, contou que, à noite, depois que chegava do rio, fazia as tarefas domésticas e, mais tarde, ainda fazia "puxas" (balas) de amendoim

para os filhos venderem no colégio no outro dia cedo. Era mais uma atividade para ajudar nas despesas da casa.

Ela lembra também outras passagens de sua vida. E segue recordando com sofrimento*: "Foi assim minha vida. Hoje, tem hora que eu deito na cama, perco o sono e fico parafusando. Vou lá no fundo do poço e volto. Fecho os olhos assim e chego a lembrar do passado... Eu cansei mulher... cansei, cansei. Chega!"*

Dona Fia e dona Joseli acham que merecem mais consideração e respeito pelas atividades que já realizaram, servindo tantas pessoas na cidade. Elas também complementam as despesas de casa com a venda de doces de frutas. Tornei-me freguesa delas, do tradicional doce seco "passa de caju", que fazem muito bem.

Têm-se noticias de que lavadeiras trabalham ainda nos pequenos riachos e córregos das periferias da Cidade de Goiás. Eu ainda não tive oportunidade de vê-las, mas acredito nessa possibilidade**.**

6.4 Na Carioca

As mulheres lavadeiras trabalhavam em vários lugares ou "pontos de lavadeiras" do Rio Vermelho. Tanto nas informações escritas quanto nos relatos orais e nas fotografias, esses lugares foram mencionados. Alguns eu ainda pude identificar e conhecer; outros, as referências de outrora não existem mais, dificultando assim localizá-los no percurso urbano do rio. A "pedra branca" citada por dona Joseli, no início deste texto, é um lugar muito especial na memória das mulheres. Lá a natureza foi generosa com elas. A grande pedra, bem branquinha, era um grande quarador. Os poços eram grandes bacias e a água, limpa e farta. Esse lugar não existe mais, pois foi destruído quando fizeram uma barragem no leito do rio. A ponte do Carmo é referência para os moradores da Cidade de Goiás. Ali próximo da ponte, nas pedras das margens e do leito do rio, todos os dias se ouviam os cantos, as conversas que vinham do grande grupo de mulheres. Enquanto lavavam, coloria a paisagem a grande quantidade de roupas espalhadas nas lajes, ou em bacias e varais.

Mas, sem dúvida, a Carioca é o lugar mais presente e visitado nas recordações das lavadeiras e moradores da cidade. Segundo alguns relatos, o nome Fonte da Carioca faz referência a uma fonte do mesmo nome na cidade do Rio de Janeiro. A razão da escolha deve-se ao fato de alguns moradores acharem que a água da fonte da Cidade de Goiás tinha o mesmo sabor "adocicado" da fonte do Rio de Janeiro.

Quando o assunto abordado são as lavadeiras de roupas do rio da Cidade de Goiás, muitos têm lembranças para relatar, principalmente sobre o lugar. Falam da exuberante natureza, da importância da fonte no abastecimento de água potável para a comunidade. E são muitos os relatos de fatos e lendas sobre os trabalhadores e frequentadores do lugar.

Na Carioca lavaram roupas, por muitas décadas, as escravas, as negras libertas. Segundo contam dona Fia e dona Dita, também suas colegas mais antigas da Carioca eram descendentes de escravas. Quando perguntei se homens também lavavam roupa no rio, dona Dita, que sempre lavou roupas lá, disse que sim, que conheceu um senhor baiano que estava a trabalho na cidade e que lavava as roupas dele no Poço do Bispo. Mas me contou também que seu esposo, seu Nestor, e seus outros filhos lavavam a roupa da casa todas as vezes que ela guardava período de resguardo, após dar a luz a um filho. Já dona Fia disse que *"se algum homem lavou roupa no rio, eu nunca vi."*

> [...] quando o sujeito os evoca, não vem o reforço, o apoio contínuo dos outros: é como se ele estivesse sonhando ou imaginando. E não por acaso duvidamos, hesitamos, quando não nos confundimos, sempre que devemos falar de um fato que só foi presenciado por nós, ou que sabemos "por ouvir dizer". (BOSI, 1994, p. 67)

Dona Dita traz de suas lembranças uma cena das mulheres trabalhando na Fonte da Carioca*: "Elas tinham os lenços tudo de marrar na cabeça, quase tudo branco, poucas delas é que tinham assim pano de cor. Mas quase tudo era branco. Era tão bonito... olhava e via aquelas cabeças tudo branquinha."*

A Carioca oferecia também múltiplas possibilidades de lazer para a população. Local privilegiado pela natureza, com grandes árvores, poços e rochedos, o Balneário da Carioca era local de passeio das famílias vilaboenses nos fins de semana, atraídas pelo clima muito agradável. Dona Dita me contou que, aos domingos, ela e uma amiga, também companheira de trabalho, iam

para o rio garimpar, levavam os instrumentos necessários, cedidos pelo seu marido, um garimpeiro da região. Até hoje ela guarda a “bateia” e a “banca”, equipamentos que usava para peneirar e selecionar os possíveis e sonhados fragmentos de ouro e diamantes.

Também relataram as lavadeiras que a água, de boa qualidade, jorrava em abundância nas grandes torneiras de cobre da Fonte da Carioca. Algumas mulheres pegavam água da fonte em suas bacias e lavavam as roupas nas proximidades do chafariz. Depois de uma árdua jornada, ao retornarem para suas casas, muitas levavam água em garrafas de vidro, para ser consumida por suas famílias.

Consta nos documentos históricos que o chafariz da Carioca foi a primeira fonte pública de abastecimento de água de Vila Boa, ainda no início de sua implantação como centro minerador. Inicialmente denominada Fonte da Cambaúba, a Carioca atendia basicamente aos moradores da margem direita do Rio Vermelho. Construída em alvenaria de pedra, essa fonte se encontra em um amplo espaço aberto, entre o Rio Vermelho e a antiga entrada da cidade, para os que vinham de São Paulo pelo caminho real, passando por Meia Ponte, Ouro Fino e Ferreiro, com destino a Cuiabá. Esse local, bastante procurado pelos banhistas, é hoje conhecido como Poço do Bispo, por estar próximo a uma chácara de propriedade da Diocese de Goiás. Figura 53, p. 112 - Fonte da Carioca, Cidade de Goiás, GO. Foto: Alóis Feichtemberger, 1930. Fonte: acervo do MIS-Go.

Algumas personagens desse universo das mulheres que trabalhavam no Rio Vermelho ficaram na memória coletiva dos moradores. Elas são sempre revisitadas e hoje alimentam o folclore e o patrimônio imaterial do local.

Das lendárias lavadeiras, uma é bastante lembrada por muitos na cidade. Sua história consta também em livros que relatam práticas, costumes e fazeres da antiga Vila Boa. Os relatos contam que existiu uma mulher, conhecida pelo apelido de “Maria Macaca”, que viveu muitos anos e ficou famosa e querida pelas antigas companheiras de trabalho.

Seu nome está muito ligado à Fonte da Carioca. Dona Dita sempre se refere assim à sua antiga companheira de rio: *“Maria Macaca, aquela que carregava dois potes de água, um na cabeça e outro na cintura...”* Ela ficou reconhecida como a melhor carregadeira de água daqueles tempos, segundo

depoimentos de suas antigas companheiras. Maria Macaca era muito alegre e espevitada; às vezes cantava e dançava no cascalho do rio enquanto lavava as malas de roupas. Suas amigas a descrevem como uma negra muito alta e magra, sempre vestida com saias longas e rodadas. Ela era uma das várias descentes de escravos entre o grupo de trabalhadoras.

Contam também que ela sempre se irritava quando passava pelas ruas e becos entregando seus potes d'água e a meninada a chamava de Maria Macaca. Era xingatório e confusão na certa.

Parece que a performance de Maria Macaca, sua irreverência, fez dela um "mito da carregadora de água" na conservadora sociedade de sua época. Tudo nela era diferente e parecia chamar a atenção de seus conterrâneos. Seus gestos, seu corpo e até seu cheiro... "Preta, magra e alta, cheirando a coentro, vestindo chita, saia de babado, pano na cabeça enrodilhado e em cima lata d'água e cuia dentro... Remexendo os quadris num rebolado, pula aqui e acolá no chão..." (SOUZA FILHO,1987, p. 109).

Foi em busca de mais registros sobre a Fonte da Carioca que encontrei, nas produções dos artistas locais, imagens que registram a paisagem do lugar. São desenhos, pinturas e fotografias, a maioria feita entre as décadas de 30 e 60 do século passado.

Escolhi, para ilustrar meu trabalho, uma pintura ingênua. É da artista Goiandira do Couto, 94 anos, moradora da Cidade de Goiás. Olhamos juntas fotos antigas, de mulheres lavando roupas no rio, enquanto ela contava que a paisagem do Rio Vermelho está muito alterada e diferente. Goiandira identificava os lugares e eu ia até lá para conferir a paisagem, em alguns pontos, quase irreconhecível. A cena de um grupo de lavadeiras na Carioca foi registrada pela artista em 1959, em óleo sobre tela. Figura 55, p. 113 - *Lavadeiras na Carioca*, Cidade de Goiás, GO, pintura de Goiandira do Couto, 1959. Foto: Paulo Rezende.

O bucólico largo é sempre revisitado e registrado por artistas. Realizamos uma exposição coletiva em 2006, que integrava a programação cultural do Festival Internacional de Cinema Ambiental. As propostas artísticas sempre abordam a história e a memória do lugar. Fazem referências à arquitetura da Fonte da Carioca e à qualidade da sua água, e à paisagem.

A instalação “A espera da água”, de Suelita S. Costa, uma das participantes da mostra, foi realizada na Fonte da Carioca. A artista usou no trabalho cerca de duzentas garrafas brancas e transparentes, que foram distribuídas nas pedras do antigo chafariz desativado. Ela repetiu essa ação performática em mais duas outras fontes “secas” situadas no centro histórico da Cidade de Goiás. A intenção de Suelita foi chamar a atenção para as fontes secas da cidade, abandonadas há muitos anos. Figura 54, p. 112 - *A espera da Água*, instalação de Suelita Costa, 2006. Foto: Selma Parreira.

Ainda nessa coletiva, o artista Fernando Costa Filho realizou a ação performática *“Água doce”*, apresentada num lajeado do leito do rio, na Carioca. Ele escreveu usando figuras (animais, flores) feitas com “alfenins”, as palavras: “água doce”. As letras construídas com o tradicional doce da cidade, feito basicamente com açúcar, foram aos poucos dissolvidas pela água corrente do rio. A proposta, de caráter efêmero, ficou registrada em fotografias.

F. 53 - Fonte da Carioca, Alois Feichtemberger. 1930

F. 54 - *Espera da Água*, 2006.

F. 55 - Lavadeiras na Carioca, óleo s/tela. 1959

6.5 Colônia Rio Uvá

Foi no fim da pesquisa que incorporei mais uma referência ao trabalho. É uma foto antiga, iconográfica, de Alóis Feichtemberger, feita em 1939. A imagem, fascinante e enigmática, registrada na zona rural do município de Goiás, despertou minha curiosidade. Ela nos revela o hibridismo na formação cultural daquela região, nos mostra antigas práticas do cotidiano do campo. Nessa fotografia está registrada a convivência das várias atividades realizadas simultaneamente no leito do pequeno Rio Uvá, localizado a 50 quilômetros da Cidade de Goiás.

Nessa complexa e rica imagem, Feichtemberger documentou um grupo de mulheres negras lavando roupas no rio. No meio das lavadeiras, de pé, uma mulher branca, usando roupas com características europeias, apenas observa a labuta. Também mostra outro grupo de trabalhadores: são homens que usam boinas semelhantes às usadas pelos pastores europeus. Esses homens são os "carreiros", que guiavam um exótico e inimaginável "carro de carneiros", prática incomum nas tradicionais fazendas do Brasil Central. Figura 56. p. 116 - Colônia Rio Uvá. Foto: Alóis Feichtemberger, 1939.

Os personagens da cena são prováveis moradores e/ou trabalhadores da extinta Colônia Rio Uvá, um projeto de agricultores alemães. Chegaram e fizeram a colônia próximo à Cidade de Goiás, em 1925. Depois de quinze anos, o assentamento rural foi desativado e a maioria dos integrantes se espalhou pelas várias regiões do Brasil. Mas alguns daquele grupo, composto por cem famílias, permaneceram nas fazendas e na Cidade de Goiás.

Para entender melhor a narrativa visual documentada nessa fotografia, fui ao encontro de dona Helga, a "lavadeira alemã", como é conhecida na cidade. Helga Kanzog tem 74 anos e trabalha há vinte anos como lavadeira e passadeira de roupas na Cidade de Goiás. Dona Helga me contou que nasceu e foi criada na Colônia Rio Uvá e, como a maioria das moças daquela época, estudou em colégio interno na Cidade de Goiás, onde concluiu o curso de normalista, antiga categoria do segundo grau que autorizava o magistério.

Conversamos sobre o cotidiano na colônia, sempre com muito trabalho pesado, no plantio de lavoura de verduras. Na extinta fazenda comunitária, as atividades na terra eram praticadas por todos membros da família, incluindo mulheres e crianças.

Hoje, viúva, dona Helga me informou, com muita convicção e dignidade, que sempre gostou muito de lavar e passar as roupas “para fora”, ou seja, para outras famílias. Apesar de formada, ela afirmou que nunca quis lecionar, porque gosta de lavar roupas. Atualmente ela escolhe seus fregueses, pois anda um pouco cansada e evita lavar roupas muito sujas, como as dos trabalhadores com a terra, por exemplo. Ela nunca lavou roupas no rio, sempre em casa, mas se recorda das lavadeiras do Rio Uvá. Os fregueses de dona Helga deixam as malas de roupas sujas em sua casa e depois pegam, no dia combinado, as roupas limpas, passadas e muito bem dobradas.

Outra atividade que dona Helga exerce com muito prazer, mas esporadicamente, é a de tradutora da língua alemã. Sempre que solicitada, ela presta esse serviço aos hotéis e guias turísticos da Cidade de Goiás. Ela aprendeu o idioma alemão, ainda criança, na escola da Colônia Rio Uvá.

F. 56 - colônia rio Uvá, Alois Feichtemberger. 1939

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Interdisciplinaridade e multimeios
Comunicação e audiência

Foram necessários múltiplos recursos para descrever e apresentar os processos de trabalho das mulheres lavadeiras no Rio Vermelho. Ao apresentar os relatos de suas memórias, o objetivo foi traçar o perfil desse grupo de trabalhadoras da Cidade de Goiás. Para isso, utilizei instrumentos de pesquisa que me possibilitaram conhecer, documentar e apresentar as informações obtidas com a maior fidelidade possível.

Para a elaboração de produtos visuais e reflexões teóricas, foram feitos cruzamentos de meios técnicos operacionais, instrumentos de pesquisa e disciplinas práticas e teóricas.

As comunicações e apresentações ao público ocorreram por meio da intervenção urbana (2009), exposições/instalações, folders, catálogo, inserções em rádio, jornal, revistas, televisão e blog, e defesa da dissertação (2010).

Os documentos foram gerados por meio de entrevistas, anotações, diário de bordo, pesquisas em arquivos, gravações em vídeo, fotografias, elaboração de textos, produção de impressos gráficos.

Na edição do videodocumental *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho*, as três lavadeiras narraram suas vidas. São depoimentos espontâneos. Elas só falaram o que tiveram vontade de relembrar e revelar. As falas, depois de selecionadas, foram editadas, com trilha sonora produzida pelos músicos Vinícius Fialho e Thiago Ribeiro para o documentário.

É muito importante para mim, como artista e pesquisadora, que esses trabalhos, uma vez finalizados, sejam vistos pelas lavadeiras da comunidade, pelos seus familiares e pelos moradores da Cidade de Goiás. Acredito também que "uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu" (Bosi, 2003, p. 69).

Até o presente momento, o vídeo foi exibido duas vezes na Cidade de Goiás. Sempre me preocupo em convidá-las para todos os acontecimentos do projeto. Entendo que os espaços onde ocorreram as apresentações, como o do festival de cinema, são inibidores e não muito acolhedores. Estou me organizando na Cidade de Goiás para realizar apresentações em lugares de melhor acessibilidade e em horários e dias mais convenientes para o grupo de mulheres lavadeiras.

Acho muito importante a presença das outras tantas lavadeiras e/ou de seus familiares e conhecidos nas exibições do vídeo. Acredito que, numa conversa após essa apresentação, diversas opiniões e recordações serão afloradas, provavelmente com opiniões convergentes ou mesmo divergentes sobre as memórias relatadas por Dona Fia, Dona Dita e dona Joseli.

Para divulgar a exposição e a apresentação do documentário, concedi uma entrevista a uma emissora de rádio FM local. Com um dia de antecedência, o locutor anunciou que a entrevista seria sobre as lavadeiras do Rio Vermelho. Para minha imensa surpresa e alegria, no dia seguinte, durante a entrevista, recebemos telefonemas de algumas lavadeiras e/ou de parentes próximos de outras já falecidas. Elas deram preciosos depoimentos e, via transmissão radiofônica, nós conversamos.

As lavadeiras, em suas falas, demonstraram que estavam muito orgulhosas de seus fazeres e saberes serem divulgados. E, ao vivo, ensinaram a esta pesquisadora/artista e aos ouvintes da rádio como se lavava uma “trouxa” de roupas sujas no rio. Elas nos deram um “banho” de sabedoria e conhecimento de suas técnicas de limpeza de roupas sujas. Eu, surpresa e agradecida, aprendi, naquela inesperada oportunidade, as fantásticas e raras receitas de “barrelas” e outros poderosos segredos do ofício. Nós tivemos oportunidade, naquela ocasião, de conhecer e divulgar um pouco das memórias e histórias das corajosas lavadeiras do rio da Cidade de Goiás.

Atuando como artista e pesquisadora de artes, optei por ações e metodologias de trabalho que gerassem também benefício social. As estratégias foram direcionadas para estimular e promover melhorias para o grupo investigado. As mulheres perceberam que detinham informações importantes e que um espaço estava sendo aberto para contarem suas

memórias. Sendo solicitadas, convidadas e estimuladas a se expressarem, elas se esforçam e transmitem suas experiências e recordações.

Então, cabe a nós, pesquisadores, documentarmos e divulgarmos este conteúdo, promovendo a autoestima do grupo e o reforço no reconhecimento do patrimônio imaterial do lugar.

> A memória pode percorrer um longo caminho de volta, remando contra a corrente do tempo. Ela corre perigo de se desviar quando encontra obstáculos, correntes que se cruzam no percurso. São as mudanças, os deslocamentos dos grupos, a perda de um meio estável em que as lembranças pudessem ser retomadas sempre pelos que as viveram. (BOSI, 1994, p. 420)

Ocorreu outro momento importante, em que percebi sinais de retorno. Algumas lavadeiras que ouviram o programa de rádio compareceram à exposição e ao lançamento do vídeo. Ao verem as ampliações de fotografias de lavadeiras no rio, ficaram emocionadas e surpresas, pois as fotos mostravam detalhes dos lugares e das pessoas presentes nas cenas. Isso possibilitou aos observadores reconhecer as lavadeiras. Muitas delas eram parentes, amigas e conhecidas de muitos daquelas visitantes.

Registramos dona Joseli, 62 anos. Ela se reconheceu numa das imagens expostas e se lembrou de que na época em que a foto foi feita ela estaria com aproximadamente 12 anos de idade. Reconheceu o lugar, suas parentes e as companheiras que estavam trabalhando com ela naquele dia.

Com essa contribuição de dona Joseli, descobrimos que as fotos de Alóis Feichtemberger, da série que compõe a obra *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho - instalação fotográfica*, foram tiradas em 1950. Figura 57, p. 120 – Dona Joseli Santos. Foto: Pedro Diniz, 2010.

F. 57 - Dona Joseli Santos, 2010

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Ondina de Barros. *Reminiscências*. Goiânia: Kelps,1992.

ARGAN, Giullio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Campanhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lúcia Santos Leal. Coleção Os Pensadores, 3 ed. São Paulo: Editora Abril, 1998, p. 341- 512.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade* - lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras,1994.

_____. *O tempo vivido da memória*: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CALVINO, Ítalo.*As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990**.**

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. Tradução de Marco Marcolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre*: meias confissões de Aninha. Goiânia: Ed. UFG, 1983.

CURADO, Luiz Augusto do Carmo. *Goyaz e serradourada.* Goiânia, Edição do autor, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus Editora, 14 ed., 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 01, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Enciclopédia da Enaudi, v. 1. Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

LIMA, Elder Rocha. *Guia afetivo da Cidade de Goiás*. Brasília: IPHAN, 2008.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Lisboa: Taschen, 2007.

MATOS, Maria Izilda S. Do público para o privado, redefinido espaços e atividades femininas (1890-1930). *Cadernos Pagu*, v. 4, p. 97-115, 1995.

ORLANDINI, Reginaldo. *Cândido Penso*: bispo e fotógrafo. Goiânia: Líder, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSELER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 123-140.

ROMEIRO,Renata Pedrosa. Corpo, Casa, Cidade. 2003. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo2003

ROSA, João Guimarâes. *Grande Sertão*: veredas. 19 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e a arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SOUZA FILHO, Eduardo Henrique. *Canteiros de Saudades, evocações e memórias*. Goiânia: Poligráfica,1987.

WEITEMEIER, Hannah . *Klein*. Lisboa ; Editora Taschen, 2005

CATÁLOGOS

Mitos e território, Goiânia, 2003

Renata Pedrosa – A produção de 2002 a 2005. São Paulo, 2008.

Sobre as paisagens imensas - Fundação Jaime Câmara, Goiânia, 2004.

SITES

www.analisedeconjuntura.blogspot.com

www.saphou2009.blogspot.com

http://www.infopedia.pt/$christo-javacheff

www.eduardosrur.com.br

www.yveskleinarchves.org

www.bokowskis.com

RELAÇÃO DAS FIGURAS

Figura 1, p. 20 - Pedras de anil. Foto: Selma Parreira, 2010

Figura 2, p. 20 -Tingimento dos lençóis. Foto: Selma Parreira, 2010

Figura 3, p. 21 - Yves Klein. Fonte: www.yveskleeinarchives.org

Figura 4, p. 21 - Yves Klein. Fonte: www.yveskleinarchives.org

Figura 5, p. 26 - *Luzalina* (detalhe). Foto: Selma Parreira, 2003

Figura 6, p. 26 - *Luzalina* (detalhe). Foto: Maria Célia Siqueira, 2003

Figura 7, p. 27 - *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil* (detalhe). Foto: Maria Célia Siqueira, 2003

Figura 8, p. 28 - *Armazém Feliz.* Fonte: digital, 2004

Figura 9, p. 32 - *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* - ensaio fotográfico, 2006

Figura 10, p. 33 - Montagem da instalação na Ponte do Carmo. Foto: Selma Parreira, 2008

Figura 11, p. 333 - Instalação na Ponte do Carmo. Foto: Selma Parreira, 2008

Figura 12, p. 40 – *Splitting,* de Gordon Matta-Clark. Fonte:livro de Daniel Manzona, *Arte Conceptual,* 1974, p. 79

Figura 13, p. 47 - Fotografia da série "*Aéreas"*, de Vicente Sampaio, 2010

Figura 14, p. 47 - Fotografia da série "*Aéreas*", de Vicente Sampaio, 2010

Figura 15, p. 51 - *Ausência e presença em Gameleira de Assuruá.* Fotos: Bené Fonteles, 2004

Figura 16, p. 55 – Ponte *Neuf,* Paris, 1985. Fonte: www.christojeanneclaude.net

Figura 17, p. 55 - Ponte *Neuf,* Paris, 1985. Fonte: www.christojeanneclaude.net

Figura 18, p. 55 - *Reichstag,* Berlim, 1995. Fonte: www.christojeannecloude.net

Figura 19, p. 58 - Garrafas *PET*-2008, Rio Tietê, São Paulo, SP. Fonte: www.eduardosrur.com.br

Figura 20, p. 58 - Garrafas *PET- 2008* , Rio Tietê, São Paulo, SP. Fonte: www.eduardosrur.com.br

Figura 21. p. 61 - *Roda de Ribana*, Blumenau, SC, 2003. Fonte: Catálogo da artista Renata Pedrosa 2002- 2005

Figura 22, p. 61 - *Amarelos e Cobertos*, São Paulo, 2004. Fonte: Catálogo da artista Renata Pedrosa 2002 -2005

Figura 23, p. 67 - Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO, s/a; s/d. Fonte: reprodução gráfica.

Figura 24, p. 67 - Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Foto: Joaquim Craveiro, s/d. Fonte: acervo Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Figura 25, p. 67 - Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Foto: Don Cândido Penso, s/d. Fonte: acervo Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Figura 26, p. 69 - Centro histórico da Cidade de Goiás, GO. Fonte: Guia afetivo da Cidade de Goiás, 1998, p. 16-17

Figura 27, p. 69 - Estudo do traçado do Rio Vermelho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009

Figura 28, p. 71 - Ponte de Cora, estudo em fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira. 2009

Figura 29, p. 72 - A ilha, estudo em fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009

Figura 30, p. 73 - O lajeado, estudo sobre fotografia e desenho, Cidade de Goiás, GO. Autoria: Selma Parreira, 2009

Figura 31, p.78 - A ponte de Cora, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende, 2009

Figura 32, p. 78 - A ilha, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende, 2009

Figura 33. p. 78 - O lajeado, Cidade de Goiás, GO. Foto: Paulo Rezende, 2009

Figura 34, p. 79 - Bacias com água e anil (detalhe da obra). Foto: Paulo Rezende, 2009

Figura 35, p. 80 - Retirando os lençóis da ponte, intervenção urbana. Foto: Paulo Rezende, 2009

Figura 36, p. 84 - Lençóis esquecidos no Rio Vermelho, instalação fotográfica. Galeria da Fav – Ufg 2010

Figura 37, p. 86, 80 x 130 cm, Vicente Sampaio.

Figura 38, p. 87, 80 x 130 cm, Vicente Sampaio.

Figuras 39, p. 87, 80 x 130 cm, Vicente Sampaio.

Figuras 40, p. 88, 80 x 130 cm, Paulo Rezende.
Figuras 41, p. 89, 80 x 130 cm, Paulo Rezende.
Figuras 42, p. 89, 80 x 130 cm, Paulo Rezende.
Figuras 43, p. 90, 60x 80 cm, Cândido Penso.
Figuras 44, p. 90, 60x 80 cm, Cândido Penso.
Figuras 45, p. 91, 60 x 80 cm , Alóis Feichtemberger .
Figuras 46 p. 91, 60 x 80 cm , Alóis Feichtemberger .
Figuras 47, p. 92, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 48, p. 92, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 49, p. 93, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 50, p. 93, 60x 60 cm, Alóis Feichtemberger
Figuras 51, p. 94, 60x 60 cm , Alóis Feichtemberger
Figuras 52, p. 94, 60x 60 cm , Alóis Feichtemberger
Figura 53, p 112 - Fonte da Carioca, Cidade de Goiás, GO. Foto: Alóis Feichtemberger, 1930. Fonte: acervo do MIS-Go
Figura 54, p. 112 - *A espera da Água*, instalação de Suelita Costa, 2006. Foto: Selma Parreira, ano 2006.
Figura 55, p. 113 - *Lavadeiras na Carioca*, Cidade de Goiás, GO, pintura de Goiandira do Couto, 1959. Foto: Paulo Rezende
Figura 56, p. 116 - Colônia Rio Uvá. Foto: Alóis Feichtemberger, 1939
Figura 57, p. 120 – Dona Joseli Santos. Foto: Pedro Diniz, 2010