

## **O VESTIDO: ARTE URBANA, PASSAGENS, PERCURSOS ETNOGRÁFICOS E PATRIMONIAIS**

**Carolina Ruoso**

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3340-4357>

**Manuelina Maria Duarte Cândido**

Université de Liège, Bélgica  
<http://orcid.org/0000-0001-9695-3807>

### **1 Introdução**

Ano de 2013. Fortaleza, Ceará, Brasil:

No Serviluz fomos conduzidos por Pedro Fernandes, o cara mais conhecido [...]. Simpatia, humor e disponibilidade. Fabíola Gomes também foi um amor, cheia de vontade em fazer mais pelo seu bairro. A apresentação no Serviluz foi surreal! O farol tombado e abandonado; a rua ameaçada de demolição sendo ocupada por crianças: assustadas, desconfiadas, que aos poucos foram se encantando, foram se deixando tomar pelo acontecimento. Em uma das cenas, pedi que dessem nós n'O Vestido enquanto eu cantava, foi depois disso que ganhei de vez as crianças e estas começaram a cuidar de mim. Cada uma cuidava de um pedaço d'O Vestido, me orientavam onde eu devia pisar, fui tratada como rainha por elas. Foi realmente muito mágico e ali percebi que não podia deixar minha ficha cair, senão desabaria em lágrimas por esse trabalho. A carência no Serviluz vai além da falta de serviços básicos de saúde e moradia; falta movimentação cultural nas ruas,

mesmo com tantos projetos sociais e pessoas empenhadas em fazer acontecer no local. Mesmo diante dos fatos, sentimos muito amor no Serviluz (Sol Moufer, 2013)



Figura 1: Serviluz, Farol do Mucuripe, Fortaleza. O Vestido. Fotografia de Maria Marítima

Em seu depoimento, a artista Sol Moufer nos apresenta os moradores do bairro Serviluz, ao mesmo tempo em que a comunidade lhe introduz o bairro. Foi assim que Sol nos contou a respeito da chegada do projeto/performance O Vestido nas proximidades do Farol do Mucuripe<sup>75</sup>, entendemos, portanto, que o bairro havia se transformado, naquela ocasião, em cenário. Sua luz, suas casas, o mar, tudo contracenava e tornava-se parte do processo performativo/expositivo: eram *as passagens*<sup>76</sup>, criadas na marcação do tapete vermelho. As *passagens* são os lugares da relação entre a artista e as crianças, entre a artista e o bairro Serviluz, entre a artista e a cidade e, serão analisadas a partir das fotografias de Maria Marítima<sup>77</sup> que, neste contexto de registro e interpretação crítica da arte urbana, são tomadas como fotografias de vista de exposição<sup>78</sup>.

De acordo com Alfred Gell (1998, p. 03), a Antropologia da Arte enfatiza o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, mais que a avaliação de obras de arte específicas. O contexto aqui é a cidade, tema tão complexo para a Antropologia que leva Magnani (2009) a alertar para a necessidade de escapar à “tentação da aldeia” ou seja, considerar o objeto de estudo um mundo fechado e auto-

---

<sup>75</sup> O Farol do Mucuripe ou Farol Velho, hoje desativado, é uma das mais antigas edificações de Fortaleza e patrimônio histórico do Estado do Ceará.

<sup>76</sup> Walter Benjamin, no texto Pequena história da fotografia ([1931] 1987), ao falar de Eugène Atget, referia-se ao interesse do fotógrafo pelos sapateiros, catadores, como ele buscava o singular e elaborava passagens, coleção de notações, de fragmentos sobre Paris, a capital do século XIX (2006). Entendemos que a prática fotográfica de Maria Marítima como uma experiência que abre passagens, ao articular os trabalhos da memória, montando e desmontando olhares que são como aparições d'O Vestido entre crianças, nas casas, mercados e suas gentes.

<sup>77</sup> Maria Marítima é codinome de Alexandre Ruoso, fotógrafo dos mundos da arte que atuava em Fortaleza e usava este nome artístico na sua conta do *facebook*. A personagem faz parte do seu processo interpretativo do trabalho de registro e interpretação crítica das artes urbanas. Agradecemos a autorização de uso de imagem, pelo fotógrafo e pelas artistas.

<sup>78</sup> De acordo com Remi Parcollet (2009) a fotografia de vista de exposição não se restringe apenas ao trabalho de documentar e registrar as obras de arte em uma exposição, para o historiador da arte o fotógrafo elabora uma interpretação crítica das exposições, das obras de arte em exposição e da narrativa do curador.

significante, ao invés de uma trama tecida por muitos fios, como o autor propõe.

Este artigo busca aproximações com a Antropologia dentro de um espectro de outras áreas científicas às quais recorre para abordar seu objeto, a performance *O Vestido*, sob olhares multifacetados. Sem a pretensão de que o que fizemos em 2013 tenha sido uma verdadeira etnografia no sentido da teoria vivida (Peirano, 2008), retomamos memórias, anotações, fotografias, depoimentos e matérias jornalísticas que circularam nas redes sociais, como uma perspectiva etnográfica do processo e de suas repercussões no ciberespaço, neste caso, uma netnografia (Mesquita, 2018). Como membros cooperadores dos mundos da arte, citando Howard Becker (2010), observamos, desde 2009, a presença de alguns artistas e curadores nas redes sociais. Nossa análise foi elaborada a partir desse lugar, pesquisadoras que atuam também no ciberespaço.

Desejamos perceber os atores e expressões que compuseram a performance *O Vestido* como prática ao mesmo tempo artística e política, e a partir da construção desta narrativa, propomos argumentos possíveis que expliquem como a invenção das *passagens* através das artes da memória, transforma-se, na contemporaneidade, em instrumento de defesa da vida e da comunidade do bairro do Serviluz, em Fortaleza, nordeste do Brasil. O historiador François Hartog (2012, p. 171), ao referir-se a Pierre Nora, argumenta: a memória, como a entendemos hoje, não serve mais para apreender o passado a fim de preparar o futuro que desejamos, mas ela, a memória, torna o presente, presente de si mesmo, devemos compreender, portanto, que a memória é instrumento presentista.

## **6 O Vestido: um museu-performance em deambulação pela cidade**

Retomando a fala de Sol Moufer, encontramos a expressão de um museu vivo fabricado no momento da fala da artista. Neste museu habitam muitas pessoas de todas as idades, especialmente as crianças curiosas, inquietas, espontâneas, desinibidas, maravilhadas, cheias de estranhamento, espanto e surpresa, que rodearam *O Vestido*. Elas, as crianças, caminharam no tapete vermelho, tornaram-se parte da experiência em arte. Maria Marítima, elaborou seu olhar integrando a

cena ao cenário, envolvendo as memórias dos retalhos d'O Vestido à paisagem da cidade, traçando através do seu enquadramento Maria Marítima apresenta os moradores como atores do turbilhão de emoções da experiência, compondo na sua poética, a dimensão estético-política do acontecimento.



Figura 2: O Vestido, Serviluz, Fortaleza. Fotografia de Maria Marítima

As crianças tecem os nós d'O Vestido, amarram nele seus sorrisos, suas perguntas, suas histórias, seus sonhos, seus medos, seus encontros e, também, seus desencontros. Os nós, são os pontos de entrecruzamentos das redes que as ligam aos fragmentos recolhidos pelos pedaços de pano d'O Vestido. Cada parte dele é um retalho de uma história, carrega um relato: estatutos, vidas, modos de ver, sentimentos e escolhas. Os farrapos são testemunhos da história, os catadores de farrapos procuram nos objetos inúteis seu patrimônio da humanidade (Barros, 1996, 2001).

Várias pessoas já fizeram O Vestido em diferentes cidades do Brasil. Trata-se de um projeto de Juliana Capibaribe, criado em 2009. A proposta é convidar pessoas que queiram montá-lo. Estas precisam coletar as peças e seus relatos, configurando um conjunto de memórias, tramando um enredo. Tecendo paralelos com objetos

musealizados no sentido mais clássico, o objeto no museu perderia seu valor de uso, passaria a ter apenas o valor cultural, patrimonial (Menezes, 1995). Muitas das roupas que compõem O Vestido estavam guardadas, sem uso e marcadas pelo tempo do esquecimento.

O desafio de pensar o patrimônio para além do objeto-testemunho é uma das principais preocupações dos atores que estão engajados no trabalho de colocar em exposição a trajetória dos objetos. O desafio é o de trabalhar com a linguagem poética das coisas (Chagas, 2003), produzindo reflexões sem deixar o objeto restrito a uma experiência ou personalidade. Somos convocados a trabalhar com os diferentes estatutos pelo qual atravessa um objeto durante seu itinerário biográfico (Bonnot, 2004). O patrimônio existe na sua atualização, na compreensão da sua existência no presente, na forma como o vemos pulsar na cidade. A historicidade se faz pelo significado a ele atribuído no presente, caso o esqueçamos no limbo, como lugar que nos mostra um modo de ser/estar no mundo que apenas encontra utilidade no passado, guardando seu valor para provar o quanto somos evoluídos em relação às práticas deste passado, não há como pensarmos em pertencimento.

O trabalho de coleta das peças de vestuário para compor O Vestido solicitava, das pessoas doadoras, uma roupa que carregasse uma memória. Junto com a roupa o colecionador ganhava também memórias, inserindo-se em uma poética da recuperação, como indica Debary (2017, p, 54), que permite uma possibilidade de segunda vida aos restos por sua inserção no mundo das artes. O corpo é tomado no presente artigo como um museu que pretende elaborar uma narrativa fabricada pelo agenciamento das peças-objetos, fruto da imaginação e da criação de quem analisa e combina as diferentes informações e compõe o enredo. “A poética do objeto manipulado permite contar histórias. No museu como no teatro, é a força dessa teatralidade que desempenha na história.” (Debary, 2017, p. 62). O corpo-museu deambula na cidade-museu.

Frederico Moraes escreveu em 1975 um texto intitulado “O Museu: a cidade lúdica” em que afirma:

A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências

fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades museológicas, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. [...] Mais que acervo, mais que prédio, O Museu de Arte Pós-Moderna é ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade. No Museu de Arte Pós-Moderna o espectador deve tornar-se um participante ativo da obra de arte e não se manter como mero espectador que olha passivo e distante os quadros de exposição, sem a experiência direta. (Morais apud Couto, 2012, p. 19)

Não foi o museu enquanto instituição que se deslocou até o Serviluz. A musealização acontece por meio da possibilidade de viver uma experiência artística, que somente existiu na relação entre a equipe d'O Vestido com a comunidade do Serviluz, ou de cada outro bairro atravessado por Sol Moufer. O que faz o museu existir na cidade é a experimentação artística, a vivência e a criação de um acontecimento em cada um dos bairros. Neste artigo, escolhemos tratar particularmente do caso da cidade de Fortaleza. Estamos nos referindo à cidade como lugar da arte e das memórias, não como espaço guardador, regido pela conservação monumental da história. Uma cidade que é exposta por meio da arte, que promove as pessoas do lugar, provoca as emoções urbanas, estimula os sentidos, valoriza as casas, realça a paisagem e atualiza nossas interpretações sobre o patrimônio cultural.

Neste mesmo bairro houve, em 2013, uma manifestação em torno do Farol do Mucuripe, um bem patrimonial da cidade de Fortaleza, construído no final do século XIX, muitas vezes atualizado por ações de artistas e pelas pessoas do bairro. Acontecia em Fortaleza o Festival Concreto de Arte Urbana. Na programação do festival estava incluída a grafiteagem do Farol do Mucuripe. Embora o evento fosse independente, contava com o apoio da Prefeitura Municipal de

Fortaleza, e este monumento é tombado pelo Governo do Estado do Ceará. Depois que o grafite de Rafael Limaverde apareceu na imprensa, muitas polêmicas em torno do gesto artístico convidaram a cidade a repensar este monumento. Limaverde ilustrou a parede externa do Farol com uma personagem, construída depois de pesquisar o lugar. Segundo o artista, este lugar é ocupado por jovens viciados no *crack*, dentro do Farol os meninos dormiam, defecavam, urinavam e preparavam seus cachimbos. Ao perceber os usos do monumento na contemporaneidade, o papel deste patrimônio para a cidade Limaverde compôs sua ilustração.

O artista publicou no seu mural do *Facebook* um álbum de fotografias nomeado Lux Lacrimosa. Nesse conjunto podemos ver fotos do esboço, seus primeiros riscos, parte da sua pesquisa. Encontram-se ali fotografias do processo da pintura e também uma de Fábio Lima, fotógrafo do Jornal O Povo, feita a partir de um helicóptero. Nesta vista aérea, foi recortado, por Limaverde, um quadro que destaca a presença de um jovem deitado na calçada ao lado do Farol. A presença desse jovem na imagem produzida sobre o Farol do Mucuripe grafitado, dava mais sentido à Lux Lacrimosa, que, nas palavras de Limaverde, estaria homenageando as mães do bairro Serviluz, que moram nos arredores do Farol.

Chorosa, tens teu coração dilacerado. Tuas naus já não reconhecem teu porto. Teu farol incandescente não brilha mais que as brasas das latas. Mares de morte levam tuas crias à deriva. Brilha tua dor sobre os filhos do mundo. (Limaverde, 2013)

A Lux Lacrimosa, olhava pelas mães dos meninos, pois elas não se percebiam mais como os faróis dos seus filhos. Os meninos estariam navegando para um mar revoltoso, sem mais voltar seus olhos para as suas raízes. Cada barquinho teria sua própria luz de lata acesa.

Lux Lacrimosa seria a luz que as mães não poderiam mais produzir, uma força ou um gesto de solidariedade? Uma denúncia ou o registro da biografia do patrimônio? Patrimonialização ou vandalismo? Qual é o papel da arte urbana ao tecer interpretações da cidade? Qual é o peso dessa intervenção em um monumento registrado no livro de bens tombados? Se o monumento serve como lição para mostrar a

evolução da história da cidade, ver o Farol Velho serve para conhecer um passado encerrado em si mesmo, distante da vida tecnológica dos dias atuais?

No Farol há um mirante, dele podemos ver uma paisagem marítima, bastante singular, e da mesma forma o pôr-do-sol. Assim, o Farol ensinaria aos moradores da cidade a respeito das vantagens do progresso, e encantaria os turistas, afirmando as belezas naturais dos trópicos.

Este Farol também ganhou uma interpretação quando Ednardo Sousa, compôs a canção Terral em 1973: “O Farol Velho e o Novo são os olhos do mar”, diz a letra da música que canta a vida em Fortaleza, nomeia os bairros, os percursos, recita um roteiro de quem habitava o lugar. Uma música que carrega saudades sem perder a potência de ocupar a cidade, pois avisa aos moradores da Aldeota, bairro das elites fortalezenses, que quem canta veio para aperrear. Ednardo (2013) contou que, na época da canção, tentaram gravar um curta metragem a respeito do Farol, o material da época ainda está guardado.

O Farol também é um lugar de afetos, engendrados pela sua condição de abandono, permitindo diferentes tipos de ocupações e solicitando sempre cuidados, despertando os mais diversos projetos. Ele também foi pensado para abrigar o Museu da Cidade e/ou o Museu do Jangadeiro, recebeu exposições de curta duração e foi restaurado. Depois do monumento ter sido grafitado em novembro de 2013, a Prefeitura de Fortaleza o fechou e cercou seu entorno com tapumes. Em fevereiro de 2014 a mesma gestão municipal despejou a comunidade do Alto da Paz, nas proximidades. A cidade volta seus olhares para o Serviluz, comunidade da beira da praia, que resiste e permanece, assegurados pelas suas histórias de luta, testemunhadas pelo Farol, mas silenciada nas narrativas oficiais e dos guias de turismo. E a canção continua “Aldeia Aldeota, estou batendo na porta pra te aperrear, pra te aperrear”.

Rachel Gomes (2013), em manifestação publicada na página do Festival Concreto do *Facebook*, no dia seguinte à polêmica, reflete sobre o incômodo de alguns cidadãos com a pintura do Farol, exigindo dos trabalhadores e gestores do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com sede em Fortaleza, uma atitude:

“E, de repente, Fortaleza se viu cheia de ferrenhos defensores do patrimônio público. Problema que, tão distorcida, pelo desuso, a noção alencarina da coisa pública, não restou a vários destes defensores senão adir-la como se privada fosse. [...] Não me parece, todavia, que o incômodo com o farol agora novamente alumiado se deva, inteiro, ao zelo pelo patrimônio histórico e cultural da cidade; sim que o desconforto guarda relação com a luz lançada desde o farol do Pequeno Titã sobre questões que urgem em Fortaleza. O facho de luz aponta para o abandono. Do monumento, mas – além – da população e da própria cidade que se vai abandonando. Como se usasse da tática de guerra da terra arrasada, Fortaleza avança sobre novos pólos deixando para trás os antigos, não sem antes adir-los. Queima seu patrimônio social, histórico, cultural, ambiental e o que mais houver pelo caminho e cria uma estrutura urbana insustentável e segregacionista. As lutas por moradia, os problemas de trânsito, muito decorre desse processo que só tem olhos para algumas aldeias; “sorte” daquela à qual ao menos restaram os olhos do mar.”

Enquanto os críticos repreendiam o artista implicado no acontecimento, chegando a querer enquadrá-lo no crime de vandalismo e que fosse levado a julgamento, neste texto buscamos recuperar outros atores partícipes da imbricada rede que vivencia estes espaços da cidade, jogando luz sobre outros pontos de vista que escapam ao “olhar competente” dos agentes patrimoniais e outros “ferrenhos defensores do patrimônio público”, gente que decide “o que é certo e o que é errado e [...] o que é conveniente e lucrativo” (Magnani, 2002). Para Dominique Poulot (1997) a razão patrimonial foi constituída na República das Letras, através da fabricação de uma organização do patrimônio cultural fundamentada na presença do

intelectual funcionário do Estado Nacional. Este funcionário, continua Poulot, responsabilizar-se-ia por decidir em nome da nação o que deveria ser preservado e o que deveria ser destruído. Com a lei que cria o crime de vandalismo a República retirou da praça pública o poder de decisão sobre os patrimônios culturais, pois uma nação civilizada deveria ter intelectuais especializados que analisariam com a razão e não com a emoção os destinos dos bens culturais.

Rachel prossegue:

“E, se foi esse desconforto que a mãe da cidade abandonada e de seus jovens assassinados estampada na parede do farol despertou, então, cumpriu-se a sua função artística, pois, a mim, a arte, longe de consistir meramente no belo e intocável, é aquilo que faz sentir, ainda que seja as entranhas a revirar. A arte, em especial a arte de rua, é mesmo para aperrear. Agora, aperreada, a cidade conservadora insiste em alegar a pretensão de conservar a História e se esquece de que a História é contínua e dinâmica, está-se fazendo agora; na ânsia de preservá-la, é possível que se a esteja apagando. [...] A arte produzida no farol do Titanzinho durante o merecido Festival Concreto poderia, ao meu ver, considerar-se um restauro pautado nas mais modernas e engajadas teorias da restauração. O grafite se distingue, de forma harmoniosa, do estilo da obra, a ressignificando sem preterir sua originalidade; e marca a passagem do tempo, destes tempos de cidade obscura, que devem ser lembrados tanto quanto os efeitos da guerra sobre a Igreja da Memória. Lembrados para que não se prorroguem. Para que a lei não impeça a arte de continuar a fazer história, mas vete que construtoras ponham abaixo bangalôs em processo de tombamento, que governos destruam parques, que eventos

varram famílias. A identidade histórico-cultural de Fortaleza está ameaçada, sim; mas de maneira nenhuma por aqueles que denunciam o descaso. Está ameaçada pelos centros de eventos, pelos aquários, pelas estaiadas, pelos mirantes, pelos viadutos, pelo sonho da Miami cearense”. (Gomes, 2013)

O texto de Rachel Gomes articula os discursos efusivos em torno da preservação neutralizada do patrimônio com os problemas sociais e as escolhas políticas da gestão pública da cidade, relacionando as críticas ao modelo de desenvolvimento da cidade com os projetos de preservação do patrimônio e realçando as diversas agências e interesses envolvidos nas disputas patrimoniais. Fundamenta a sua análise, segunda ela, “nas mais modernas teorias da restauração”. Neste momento Rachel Gomes faz uso da sua competência de especialista do patrimônio, da razão em meio à emoção, para afirmar que os projetos de restauração precisam, na contemporaneidade, considerar os elementos da função social do patrimônio cultural, a sua relação com o meio sócio-cultural, fazendo uma referência ao Muñoz Viñas (2003) e sua a teoria contemporânea da restauração. Para Nathalie Heinich (2009), a emoção patrimonial pode ser mobilizada pelos técnicos e especialistas, assim como os militantes em defesa do patrimônio podem se apropriar dos termos técnicos, dos conteúdos dos dossiês e pareceres técnicos para alimentar o debate enquanto ocorrem manifestações em situações espinhosas da engrenagem do patrimônio cultural.

Fortaleza possui aproximadamente dois milhões e meio de habitantes. É uma cidade que começa a crescer descontroladamente na segunda metade do século XX. Depois de 1986, a cidade passa a ser vista como uma capital do turismo de lazer, fazendo parte do projeto do “Governo das Mudanças” liderados pelo governador Tasso Jereissati. Este projeto de uma indústria do turismo no Ceará, também começou a ser tomado como um simulacro da Miami norte-americana, pois estaria padronizando a cidade, oferecendo um modelo de cidade distante das necessidades sociais da população, bem como das singularidades culturais da região. Como parte deste projeto estaria a investida empresarial, aliada das práticas de especulação imobiliária,

fazendo ações para remover as populações pobres da beira da praia. Estas comunidades construíram uma história de resistência para permanecerem como comunidades da praia. Assim, Rachel Gomes deixa claro no seu texto, que o grafite nos ajuda a pensar a cidade, a partir dos olhos do Farol.

## 7 As passagens da cidade: casas, mercados, pontes, igrejas

Nas fotografias de Maria Marítima podemos observar como a arte contemporânea constrói uma paisagem da vida urbana. A escolha das cores importa para pensarmos na transformação do estatuto do patrimônio, da leitura feita do lugar de memórias. Não era uma comemoração oficial ou aniversário de uma data que ressaltasse uma vez por ano o monumento, era um dia qualquer, com uma tarde ensolarada. Era o ordinário colocado como problema museológico, elaborando um diálogo poético entre a arquitetura do Farol, os grafites, o tapete vermelho e o céu azulado, uma cena expositiva da paisagem urbana como cenário tecido pelo olhar do fotógrafo. Do Farol para o beco, para as ruas e calçadas, Sol Moufer foi costurando os afetos do bairro Serviluz, trançando com trajetórias da dramaturgia cearense, os sentimentos, os conflitos, as tensões, os sonhos, as ameaças de despejo, as conquistas de resistências, os deslocamentos, as afinidades, os desânimos, a falta de oportunidades, a vontade de uma vida melhor, os surfistas mirins e jovens, as associações, o ponto de cultura, a vida intensa de cada dia e seus caminhos na cidade. Este percurso da performance nos convida a pensar uma leitura do patrimônio e do museu a *contrapelo*. Ou seria a leitura a *contrapelo* elaborada por toda a equipe de O Vestido que nos instiga a pensar diferentemente a cidade-museu?

O Vestido desce do Farol, as crianças que dão os nós no vestido, tecem também suas vidas carregadas na forma de nós. Atravessa o tapete vermelho, desenrolando junto dele lembranças, ao mesmo tempo em que Sol declama os trechos das peças teatrais doadas pelas atrizes de Fortaleza. O Vestido tecido por diferentes pedaços das roupas das atrizes e seus respectivos trechos de cena, construíam um tempo liminar. Na experiência cultural de todos os envolvidos, naquele drama, havia sido operada uma separação da rotina, ao mesmo tempo em que a mesma era ritualizada. Nas calçadas as mulheres

continuaram as suas conversas ao mesmo tempo em que vivenciavam a travessia do vestido por meio de Sol, nos gestos e vozes encenados de vidas tão próximas das vidas de cada uma delas. Entre o estranhamento e a familiarização de si e do outro, daquele que vê e daquele que é olhado, havia simultaneidade, todos estavam expostos naquele momento de singularidade da vida no bairro. As cores das casas, as janelas, as luzes, os telhados, os escritos nas paredes, tudo era parte da narrativa de O Vestido.

Um tapete é estendido, O Vestido da Sol passa, e a memória que mais fica, vai sendo esquecida com o tempo, com a chuva que descola o papel da parede. Os delicados e fortes lambe-lambes da artista Ceci Shiki, foi (sic) a composição interventiva menos efêmera nesse trabalho. Ceci é um grande presente preciso nesse encontro seus desenhos foram dialogando com a obra e com o espaço, um registro de memória. (Capibaribe, 2014)



Figura 3: Centro de Fortaleza, O Vestido e os lambes de Ceci Shiki.  
Fotografia de Maria Marítima

Ceci Shiki colou os lambes em cada uma das travessias do Vestido. Os lambe-lambes são selos de papel desenhados, recortados,

pintados e colados nas paredes. O lambe é frágil, desfaz-se facilmente, pode rasgar-se ou ser rasgado, molhar-se com a chuva ou sujar com a fuligem. O tempo do lambe é imprevisível, Ceci Shiki foi ilustrando a cidade com seus personagens encantados, produzindo vínculos entre os lugares escolhidos e a passagem d'O Vestido. Sinalizava os passos da aventura pela cidade, marcava um ponto de referência, para todos poderem lembrar depois. A ilustração inventariava na cidade os gestos patrimoniais da performance. Ao selar com a cidade um novo compromisso, depois de separar-se do modo de viver o ordinário, a performance oferecia uma nova possibilidade de reapropriação, de incorporação da poética nas ruas. Os lambe-lambes referenciavam o rito de passagem, evocavam o drama social (Cavalcanti, 2013) sugerindo uma musealização urbana por meio de outras imaginações artísticas: as ilustrações da cidade.



Figura 4: Centro de Fortaleza, O Vestido e a Igreja do Rosário.  
Fotografia de Maria Marítima

As fotografias 3 e 4 mostram o conceito do projeto, desenham a curadoria da cidade em exposição. Para Remi Parcollet (2009, 2010, 2013) a fotografia de vista de exposição é uma ferramenta da

curadoria. O fotógrafo de vista de exposição tornou-se um intérprete dos projetos curatoriais na medida em que a profissão de curador também se construía, em meados do século XX. Uma obra de arte permanece depois de uma exposição, entretanto, a montagem expográfica somente pode continuar por meio do discurso analítico e conceitual da documentação fotográfica. Assim, Maria Marítima mostra como *O Vestido*, ao carregar os pedaços das roupas das atrizes escolhidas por Sol Moufer, também traz à tona os fragmentos da cidade. Nesta imagem visualizamos uma esquina, do lado esquerdo temos um senhor que caminha contornando a parede da Igreja do Rosário, ao fundo vemos a copa do Oitizeiro, uma das árvores patrimônio da cidade, do outro lado vemos uma arquitetura inspirada no neoclássico, percebemos muitos tempos existindo simultaneamente com o gesto da Sol, a passagem que leva ao Museu do Ceará. *O Vestido* foi traçando trilhas na cidade, descrevendo sua história.

Do Centro para o Poço da Draga, da Igreja do Rosário para a ponte metálica: dois lugares feitos de múltiplas memórias, ondem circulam muitas pessoas. Dois lugares atravessados pelos tempos do trabalho, do lazer e da oração. A ponto velha que ainda não caiu, também cantada na música Longarinas de Ednardo é lugar de poesia, de encontros, de olhar para o mar, da força das ondas. Lugar por onde chegavam e saíam pessoas e mercadorias, pequeno ancoradouro. A comunidade do Poço da Draga também vem lutando para permanecer com o direito de conviver com o mar, de aportar na cidade pelas oportunidades criadas a partir daquele ancoradouro. O Poço da Draga fica perto da Praia de Iracema, um local mais nobre, antes chamado Praia do Peixe. O nome foi alterado para pensar a cidade de maneira mais mítica, mais preparada para a linguagem épica do turismo, por exemplo. Houve um tempo em que o mar não era um lugar de lazer ou entretenimento, era lugar somente dos pescadores. Antigamente Fortaleza dava às costas para o mar. Nos anos trinta do século XX, bem próximo ao Poço da Draga, foi instalado um campo de concentração para controlar os retirantes que vinham do sertão do Ceará, fugidos da seca (Rios, 2001). Hoje ocorrem disputas acirradas para que as comunidades que o habitam de longa data consigam permanecer nas suas casas, enquanto a especulação imobiliária avança com projetos hoteleiros.

Muitos dos artistas de Fortaleza visitaram e ocuparam esta

parte da praia, nos anos quarenta do século XX, o pessoal da SCAP, Sociedade Cearense de Artes Plásticas, costumava ir até o Morro do Moinho, bem próximo do Poço da Draga, para realizarem seus ateliês de pinturas ao ar livre. Caminhavam pelo centro até chegar ao lugar que melhor se adequasse aos seus projetos, carregavam seus quadros e cavaletes, tintas e pincéis procuravam os melhores ângulos de visão, arrumavam todo o material e iniciavam suas pinturas. Descreviam as pessoas, as casas e as paisagens marítimas do lugar. O interesse pelo Morro do Moinho despertado pelos artistas inseria este bairro na história da cidade e das suas artes.

Em outro lugar de Fortaleza, no bairro do Planalto Pici, fica localizada a residência artística do Emol, que recebeu este projeto oferecendo espaço, por exemplo. Sol narrou esse momento no Pici como sendo o bairro onde queria concluir o projeto. Nesse mesmo lugar onde havia aprendido a respeito de outras artes, conhecido melhor este bairro, por onde ela atravessou as ruas. Selecionamos este trecho do depoimento de Sol Moufer a respeito da sua experiência no Planalto Pici:

(...) finalizar no Planalto Pici era sem dúvida o maior desejo. Foi o primeiro lugar que nos acolheu, que mais conhecemos e convivemos. O artista visual Emol nos recebeu em sua residência artística, a Vai Dar Certo, de maneira tão amiga e carinhosa que rapidamente nos sentimos à vontade. A VDC (Vai dar Certo) foi local de apoio, de ensaio, experimentações, de costura, de diálogos artísticos-sociais e até de estadia. Foi na residência que O Vestido fortaleceu ainda mais a ideia de trocar com outras linguagens. Foi lá que conheci o grafite e desmistifiquei a pichação e mais ainda, tive certeza da dimensão da periferia, de como sou pequenininha diante de tudo que sonho fazer. Emol é um artista muito inteligente e articulado, residindo há 9 meses em Fortaleza realizou 4 eventos em sua moradia-residência-

artística, recebeu artistas, fez parcerias e cada vez mais instiga curiosidade na cidade. Por isso tudo o Planalto encerrou a temporada de O Vestido. A última me fez perceber que as crianças são as mais atraídas pela performance, pois não julgam, não têm medo e querem sempre tocar, abraçar. No Planalto o percurso durou mais tempo, pois algumas crianças me fizeram desviar o caminho para me levarem até outras crianças. Senti também que o trabalho está só começando. (Informação verbal de Sol Moufer, 2014)

O Vestido, como dissemos, é um projeto de Juliana Capibaribe artista contemporânea, *performer*, como ela se identifica em seu sítio *internet*. Realizado em outras regiões do Brasil, o projeto é um convite, uma conversa, uma relação de afetividade a partir de um encontro, de uma vontade de conhecer um ao outro. Debary realça esta arte contemporânea “conceitual” que radicaliza a dúvida em relação aos objetos, por meio de experimentações em que a “materialização ou conservação não é condição de sua existência. Ela se realiza para além, por vezes às expensas dessas duas noções.” (Debary, 2017, p. 67). O autor enfatiza sua característica de obra aberta, cujo “mecanismo de criação é um momento aberto, com frequência participativo” (idem), em que o momento da recepção constitui parte da realização da obra: “O tempo da arte é aquele do reencontro, o tempo do objeto ou de sua astúcia” (idem). Trata-se, portanto, de

Uma arte que destaca que seu princípio de realização (criação) passa pelo distanciamento dos lugares (museus ou galerias), do objeto (para contemplar) e do tempo da arte (aberto ao processo). A arte contextual está engajada em uma dimensão da experiência. (Debary, 2017, p. 68)

Em cada cidade, Juliana convidou pessoas para experimentarem a construção d’O Vestido. Neste fazer, a artista tem

concebido uma coleção de imagens, de afetos, de pedaços, de vestidos, de vídeos, de fotografias, de depoimentos, de testemunhas, de memórias entre outros objetos que ecoam da fabricação desta performance. No depoimento de Sol Moufer, estamos percebendo que a cidade se fez ateliê de criação, por meio das relações que foram sendo construídas em cada um dos bairros. A casa de residência artística de Emol possibilitou a O Vestido acontecer de outra maneira, como espaço de aprendizados mútuos sobre arte e as formas de olhar aconteciam e permitiam que Sol deambulasse mais tempo, sendo levada pelas crianças.

As crianças ampliaram a duração da performance, fizeram-na desviar o caminho, pois elas queriam apresentar a Sol para outras crianças. A meninada entrou inteira na brincadeira expográfica, estabelecendo outras passagens para o tapete vermelho, havia pessoas importantes que precisam conhecer e ser conhecidas. Quando a cidade é museu, os percursos podem ser mais amplos ou mais curtos, trazer espantos ou encantamentos, o drama torna-se brincadeira, as crianças passam a ser O Vestido mais uma vez. Nesse momento, as crianças, ao fazerem de O Vestido seu objeto-deslocado, estão colecionando mais uma astúcia por entre as lembranças coletivas do bairro. Não é mais O Vestido que oferece algo ao bairro, são as crianças que se mostram, expondo suas vidas, suas amizades, por entre suas casas. O museu sem paredes, vivido pelo desejo das pessoas por encontros em que possam pensar sobre as memórias de si e dos outros, desestabiliza o *cuco branco* (O’Doherty, 2002).

A fotografia que escolhemos para concluir este capítulo, na próxima página, foi feita no Serviluz, mas poderia ter sido no Planalto Pici. Foi escolhida por apresentar as crianças ocupando o maior espaço no recorte da cena montada pelo fotógrafo.

A presença das crianças nas fotografias nos ajuda a compreender como a performance é experimentada como musealização da cidade pelos olhares das crianças, pelo corpo e gestos dessa meninada que ocupa a *mise-em-scène*, que potencializou o encontro de vontades de saber, aprender, amar, curiar, interpretar, imitar, sorrir, desenhar, ilustrar, imaginar, inventar, lutar e ocupar as ruas da cidade, os bairros e fazer destas ruas lugares de passagens que permitem ressignificar os olhares sobre si e sobre o outro.



Figura 5: Serviluz, O Vestido. Fotografia de Maria Marítima

Não para dizer como é o outro, nem exatamente para encerrar a narrativa em si mesmo, mas para viver o entre outros, produzir reuniões que deslocam a vida da rotina e nos permitem observá-la, adi-la de outra maneira, instaurando outros rituais para o nosso cotidiano.

## 8 Considerações finais:

Se “O monumento retira de nós o dever de lembrar” (Debary, 2017, p. 71) e o Farol Velho de Fortaleza apesar de inscrito no livro dos bens tombados se encontrava abandonado, assim como a população do entorno, e somente o Luz Lacrimosa iluminou estas tensões opondo defensores do patrimônio de “pedra e cal” e os interessados em formas mais contemporâneas de apropriação do patrimônio como a intervenção artística, a performance O Vestido, ao deambular pelo Serviluz e proximidades do Farol também joga luz sobre a questão:

As passagens do projeto-performance O Vestido por Fortaleza fazem as vezes de anti-monumento, monumento frágil, daqueles que

pela própria incapacidade de se perpetuar no tempo obrigam a um fazer e refazer das memórias:

“Conforme Boltanski, ‘é preciso fazer monumentos os mais frágeis possível’. Fazer objetos que se fragilizam a ponto de terem de ser refeitos e, muitas vezes, reinterpretados. Refazê-los para que o saber e a história se transmitam em razão de um objeto frágil, sempre a ponto de desaparecer.” (Debary, 2017, p. 73)

Por outro lado, como contraponto à abordagem da preservação do patrimônio como políticas de “pedra e cal”, que em geral se associam a um olhar sobre a cidade a partir da ausência dos atores sociais, acompanhar os percursos de O Vestido nos solicita a perceber a cidade “de perto e de dentro”, a partir de um dos possíveis recortes concebidos por Magnani (2002): pedaço, mancha, trajeto, circuito. Assim, seguir as deambulações, o trajeto d’O Vestido no Serviluz, levounos a uma das formas de encontro possíveis com esta parte pouco visível da cidade de Fortaleza e suas comunidades.

## **Bibliografia**

BARROS, Manoel (2001). *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo Editora Record.

BARROS, Manoel (1996). *Livro do Nada*. Rio de Janeiro – São Paulo, Editora Record.

BOAL, Augusto (1975). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

BONNOT, Thierry (2004). « Itinéraire biographique d’une bouteille de cidre », *L’Homme*, 170 , [En ligne], mis en ligne le 24 juin 2004. URL: <http://lhomme.revues.org/268>.

BECKER Howard S. (2010). *Les mondes de l’art*. Paris, Flammarion.

BENJAMIN, Walter (1987). *Pequena história da fotografia*. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Editora Brasiliense. São Paulo.

CAPIBARIBE, Juliana. (março de 2014). Texto para catálogo, não publicado, enviado por correspondência eletrônica.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2013). “Drama Ritual e Performance em Victor Turner”. In: *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro Vol. 03.06: 441-440.

CHAGAS, Mário (2003). *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, UERJ (tese de doutorado) PPCIS.

DEBARY, Debary (2017). *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Pelotas : UM2.

GELL, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.

GOMES, Rachel (2013). Depoimento publicado na página do Festival Concreto em Fortaleza no *Facebook*.

HEINICH, Nathalie (2009). *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à adiror cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, collection Ethnologie de la France.

LIMAVERDE, Rafael. (novembro de 2013). Álbum Lux Lacrimosa, página do *Facebook*.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (2009). “No meio da trama: a antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea”. In: *Sociologia, problemas e práticas*, 60, pp. 69-80.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (junho de 2002). “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana” in: *Revista Brasileira de*

*Ciências Sociais*, vol 17, n. 49 – São Paulo. Disponível online em [http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/de\\_perto\\_de\\_dentro.pdf](http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/de_perto_de_dentro.pdf) acesso em 12 de agosto de 2018.

MENEZES, Ulpiano Bezerra (1995). *Como explorar um museu Histórico?* São Paulo: Museu paulista: Universidade de São Paulo.

MESQUITA, Rafael Fernandes de; *et al.* (julho de 2018). “Do espaço ao ciberespaço: sobre etnografia e netnografia”. In: *Perspectivas em Ciência da Informação*, [S.l.], v. 23, n. 2, p. 134-153. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/2998/2074>. Acesso em 23 out. 2018.

MOUFER, Sol. (Roberta Soraia Moura Ferreira). *O Vestido*, texto sobre a experiência, recebido por correspondência eletrônica, em 21 de março de 2014.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2004). *Teoría adirorânea de la restauración*. 1. Ed. Madrid: Editorial Síntesis.

O'DOHERTY, Brian. (2002). *No Interior do Cubo Branco – a Ideologia do Espaço da Arte*. Autor, Brian O'Doherty. Editora, Martins Fontes.

OTTE, Georg. (2007). “Resenha BENJAMIN, Walter, Passagens...” in *Revista do CESP* – v. 27, n. 37 – jan.-jun. p. 223-226.

PEIRANO, Marisa. “A eterna juventude da antropologia: etnografia e teoria vivida”. Disponível online em [http://marizapeirano.com.br/capitulos/2018\\_a\\_eterna\\_juventude\\_da\\_antropologia\\_manuscrito.pdf](http://marizapeirano.com.br/capitulos/2018_a_eterna_juventude_da_antropologia_manuscrito.pdf), consulta em 21 de agosto de 2018.

PARCOLLET, Rémi. (2013). « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard: La vue d'exposition comme outil curatorial », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012.

PARCOLLET, Rémi. (2010) *L'image de l'exposition et l'exposition comme image*. Catalogue Maison Pop de Montreuil. 2010.

PARCOLLET, Rémi. (2009) *La photographie de vue d'exposition*. [sous adir. de] Serge Lemoine. Université Paris IV – Sorbonne. (thèse de doctorat, 3 vol) 195 p. iil.

POULOT, Dominique (1997). *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires.

RIOS, Kênia Sousa (2001). *Campo de Concentração no Ceará: Isolamento e poder na seca de 1932*. Fortaleza: Museu do Ceará/ SECULT.