

THE EARTH SUMMIT



Ações políticas na arte contemporânea brasileira

Dária Jaremtchuk*

O artigo tem como objetivo discutir possíveis relações entre arte e política a partir de trabalhos de Rosângela Rennó, Rosana Paulino e do coletivo Cine Falcatrua. O binômio arte-política, quase sempre pensado como uma forma de ação, pode aparecer sob múltiplas formas, imbricado nos filamentos de redes de poder. Refazer, pelo avesso, a memória nacional, rever relações estanques de gênero e raça, ou discutir as forças econômicas que regem a circulação de signos são atuações possíveis em uma arena na qual as formas de poder e dominação se multiplicam.

Arte contemporânea brasileira, arte e memória, arte e história

Iniciar uma reflexão sobre ações políticas na arte contemporânea brasileira é, primeiro, delimitar as condições de produção e exibição dos trabalhos. Em sua grande maioria, circulam dentro da moldura tradicional, em espaços beneficiados por Leis de Incentivos Fiscais, como museus, a Bienal de São Paulo, salões e mostras em centros culturais. Com políticas culturais descontínuas e pouco claras, essas instituições realizam a maior parte das exposições temporárias e das retrospectivas de arte, bem como publicam significativos catálogos. O crescente papel das galerias nas últimas décadas e o aquecimento do mercado para arte contemporânea completam o quadro do ainda incipiente sistema de arte brasileiro. Mas, além dessas preponderantes macrodemarkações, deve-se considerar a força dos coletivos artísticos que operam em outras dimensões, abrem novas fronteiras e dão à arte novos desdobramentos.

Dentro dessas condições, selecionamos os trabalhos de Rosângela Rennó, Rosana Paulino e do coletivo Cine Falcatrua para melhor compreendermos as relações possíveis entre arte e política. A análise específica das obras poderá remeter-nos a conflitos e contradições sociais restituídos e nos permitem identificar o espaço da arte, sobretudo, como prática de resistência ou de interferência.

Iniciamos nossa análise com o trabalho *Imemorial*, de Rosângela Rennó. Realizado em 1994, compõe-se de reproduções de originais fotográficos dos operários que construíram Brasília, a capital do país. Retirados do Arquivo Público do Distrito Federal originalmente estavam

Rosângela Rennó. *Atentado ao poder (via crucis) / Imemorial*, 1992 / 1994

* Dária Jaremtchuk é professora de Arte, Literatura e Cultura do Brasil da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP). Autora do livro *Anna Bella Geiger: passagens conceituais (C/Arte e EDUSP, no prelo)*. Entre os artigos publicados está "Desconstruções alegóricas de Anna Bella Geiger" no livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*.

anexados às fichas funcionais da Novacap.¹ Compõe-se de 50 retratos, dos quais 40 são de operários e funcionários mortos² e 10 de crianças, não necessariamente mortas, que trabalharam na construção³. As imagens dos candangos⁴, originalmente retratos 3x4, foram ampliadas e dispostas na vertical (paredes) e na horizontal (chão). Essa organização promove um campo de intersecções e articulações em que a instabilidade e a precariedade se evidenciam. A apresentação não se resume ao espelhamento das imagens do arquivo, haja vista que foram manipuladas pela artista. Tal como lápides, os retratos do chão receberam depois da revelação uma camada de tinta preta que contrasta com a prata do filme e resulta numa pulsação luminosa. Já as imagens da parede, permanecem similares às originais, envelhecidas e com as marcas da passagem dos anos. Com essa integração entre verticalidade e horizontalidade, branco e negro, espaços vazios e espaços preenchidos, a artista criou uma nova relação temporal, só que agora envolvendo o porvir. Os lugares vazios no chão parecem reservados àqueles que permanecem nas paredes e ainda vão tombar.

Imemorial possibilita uma operação de anamnese, uma busca de vestígios dos ausentes da história nos registros oficiais de um dos mitos da história brasileira. É importante lembrar que após a Segunda Guerra Mundial, sobretudo na década de 1950, havia um otimismo contagiante que fazia crer que o Brasil superaria seu atraso industrial e econômico. A criação de Brasília simbolizava essa nova era.⁵ Segundo o antropólogo americano James Holston, a criação da nova cidade significava uma ruptura com o passado e o alinhamento com um futuro glorioso. Era um “apelo simbólico do modernismo de Brasília. É a estética do apagamento e da reinscrição, da possibilidade apontada pela arquitetura e pelo planejamento modernistas de apagar a velha ordem e reinscrever uma nova”.⁶

Aqui se faz necessário abrir um parêntesis com alguns dados sobre a história da construção da cidade. Com isso, se compreenderá melhor a dimensão social do trabalho de Rennó. Como afirma Jacques Rancière, “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário [e poderíamos acrescentar artístico], antes de ser científico”.⁷

A edificação de Brasília durou cerca de três anos. O governo utilizou-se de larga e efusiva campanha para atrair os operários necessários para a obra. Sob rígida e exaustiva jornada de trabalho, o local recebeu

1 Os documentos estão agora no Arquivo Público do Distrito Federal. Todos os trabalhadores possuíam inscrição na Novacap, o que significa que para se estabelecer como operário da nova capital era necessário apresentar ao órgão carteira de trabalho e fazer exame médico para receber uma cédula de identidade do Departamento de Segurança da Novacap. Somente após este processo podia-se procurar emprego nas listas das empresas privadas. As zonas de ocupação eram controladas, pois se temia que os trabalhadores pudessem se estabelecer na cidade que crescia. Por isso, os acampamentos eram constantemente vigiados pela segurança. Já os empregadores tinham direitos, privilégios e poderes.

2 Ocorreu um massacre realizado pela Guarda Especial de Brasília dentro de um alojamento de uma das construtoras. O fato foi abafado na época para não dar publicidade negativa à construção da cidade. Depoimento da artista enviado por e-mail para a pesquisadora no dia 30/04/2006.

3 Como declarou a artista, a escolha das imagens baseou-se no critério estético, mas houve limitação, pois muitas fichas eram destituídas de fotografias. Depoimento da artista enviado por e-mail para a pesquisadora no dia 30/04/2006.

4 Primeiramente, o termo candango foi utilizado pelos africanos para designar os portugueses. Passou a designar os operários das grandes obras da construção de Brasília que, em sua maioria, eram nordestinos. Também por um período, denominava os primeiros habitantes de Brasília. Mas, como aponta James Holston, depois da inauguração da cidade, candango voltou a ser um termo pejorativo, sinônimo de pessoa não aceitável socialmente e oposto ao termo brasileiro. Ver: Holston, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 215.

5 Em 19 de setembro de 1956 foi sancionada a Lei nº 2.874, que criou a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). O edital do concurso para a escolha do projeto urbanístico de Brasília foi marcado para março de 1957, e a inauguração ocorreu em 21 de abril de 1960.

6 Holston, op. cit., p. 208.

7 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO experimental.org.; Ed. 34, 2005, p. 49.

um contingente inimaginável de homens que chegavam a cumprir 90 horas por semana. Pouco qualificados e sem treinamento adequado, eram subjugados às empresas de construção, que tampouco cumpriam as leis trabalhistas, interpretadas como obstáculo para o prazo de entrega da nova cidade. Diante desse cenário com pouca segurança e garantias, houve inúmeros acidentes e mortes.

Os candangos que aderiram à campanha governamental foram transformados em heróis nacionais durante a construção, mas foram excluídos do plano político e administrativo da nova cidade, como também do plano simbólico. Estudando a cidade, James Holston concluiu que, diferentemente do Leste Europeu onde, após a Segunda Guerra, se levantaram representações monumentais para os operários da construção, em Brasília não há nenhuma obra entre os 25 monumentos oficiais da cidade. Para o antropólogo americano, a justificativa “para esta ausência simbólica é óbvia (...): em seu conjunto, os pioneiros nunca tiveram um lugar que lhes fosse reservado na cidade do futuro e assim não poderiam ser glorificados lá”.⁸

Portanto, *Imemorial* resgata as personagens subterrâneas apagadas das páginas da história oficial. O monumento fotográfico, além de discutir o papel do coletivo como agente da história, rende homenagem ao homem comum anônimo, lhe restitui um lugar e lhe dá visibilidade. A obra contrasta, por exemplo, com o grande Memorial JK (Juscelino Kubitschek) erigido em Brasília em 1981. Aqui, a figura singular do ex-presidente é exaltada como ser soberbo e único sobre o espaço da cidade.

Também para o trabalho *Cicatriz* foram utilizadas fotografias de arquivo, agora do Museu Penitenciário Paulista. Realizadas nas primeiras décadas do século XX, eram utilizadas em pesquisas médicas. As imagens de sinais físicos peculiares, como redemoinhos, cicatrizes e tatuagens eram observadas pelos médicos como marcas de identificação e possíveis conexões com características psíquicas dos detentos.⁹

Rennó soube da existência do acervo dos negativos em vidro na Academia Penitenciária do Estado e verificou que estavam condenados ao lixo e ao esquecimento por falta de preservação e de conservação. Para que subsistissem, seria necessário um trabalho especial com o material. A artista realizou então um projeto com a ajuda de algumas entidades,¹⁰ e instalou um estúdio nas dependências da penitenciária para restaurar e catalogar os negativos, muitos já perdidos. Foi um trabalho, portanto, de intervenção política direta no arquivo que possibilitou o seu salvamento. Dessa forma, a recuperação do material e a visibilidade que as imagens receberam no campo estético (*Vulgo series*) chamaram a atenção para ausência de políticas públicas com a memória do sistema penitenciário e revelaram também a

8 Holston, op. cit., p. 216.

9 As imagens eram, em sua maior parte, de rosto de frente e perfil, nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas; havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias, e 30 fotos de cabeças de costas.

10 A Funarte, a USP e a Associação de Arquivistas Brasileiros estão entre elas.

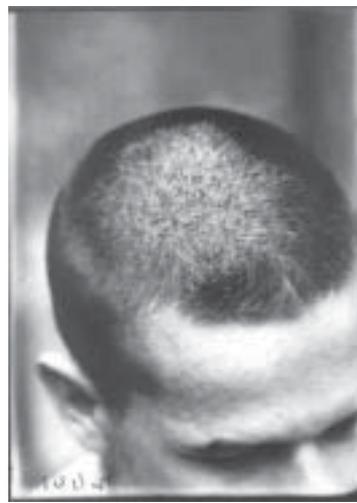
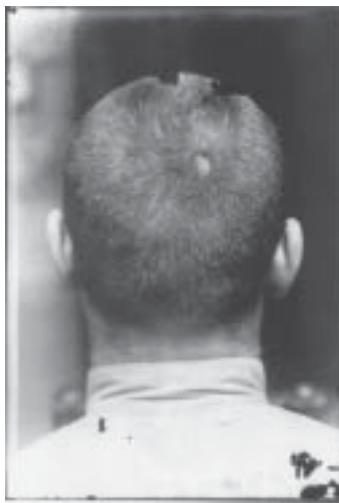
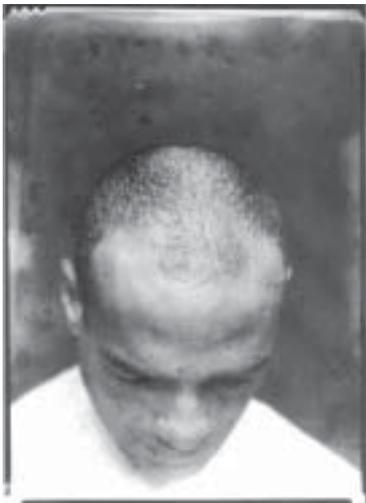
prática por parte do Estado de uma medicina herdeira dos princípios lombrosianos. Esse trabalho, em última análise, nos remete às teses de Foucault sobre os sistemas penitenciários, nas quais o pensador francês demonstra a centralidade do corpo humano nas estruturas de controle social.¹¹

Inúmeros artistas contemporâneos exploram o tema *arquivo*. No caso de Rennó, os trabalhos possuem um forte matiz político, pois são realizados em um país em que a elite política e econômica, que tem o poder de construir o passado, tem pouco cuidado com o patrimônio arquivístico e histórico-cultural. A precariedade material no armazenamento e na manutenção de documentos sob a tutela do Estado acarreta constantes danos e perdas. Tampouco há preocupação quanto ao acesso às informações. Arquivos referentes à ditadura militar, por exemplo, permanecem inacessíveis ou com consultas restritas. Além disso, nos últimos anos a pouca segurança nas instituições contribuiu para uma onda de roubos de peças valiosas, sem que fossem tomadas medidas condizentes, mesmo que *a posteriori*. Enfim, há um contínuo apagamento de fragmentos de memórias que favorece a amnésia no país. E as obras de Rennó contribuem para demonstrar a existência e a gravidade desse processo.

Da mesma forma, *Atentado ao Poder* revela o jogo ideológico nas representações. Realizado em 1992, constitui-se de apropriações de fotografias de jornais do Rio de Janeiro, publicadas entre os dias 2 e 14 de junho de 1992. Nessas datas, realizou-se o Fórum Global – Rio 92. O governo carioca recepcionou as personalidades vindas de diferentes países com um forte esquema de segurança e alterou o fluxo e a rotina de parte da cidade para a realização do evento. Mendigos e moradores de rua foram removidos, numa verdadeira operação de maquiagem. O constante policiamento na área próxima ao evento inibiu assaltos e furtos e naqueles dias os índices de criminalidade mostraram uma cidade menos violenta. Assim, igualmente em *Atentado ao Poder* reaparece o binômio lembrar-esquecer tratado como operação intencional em que personagens incômodos e indesejados são escondidos e permanecem imemoriais nas topologias oficiais. Mas eles insistem em reaparecer, mesmo que na arte.

Também como parte das atividades oficiais, foram convidados artistas para produzir obras relacionadas ao evento. Rennó estava entre eles e selecionou 15 fotografias de pessoas assassinadas publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua* durante os dias do Fórum Global. Se os jornais da classe média tiveram a conferência internacional como foco de suas notícias, os jornais populares seguiram sua rotina exibindo a vida e a morte em suas facetas mais violentas. Assim, as 15 imagens de mortos que foram publicadas originalmente no sentido horizontal nos jornais,

11 Foucault, Michel. *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.



Rosângela Rennó. *Vulgo & Anonimato*, 1998-1999

foram invertidas pela artista em *Atentado ao Poder*. Com a ampliação, a verticalização das fotografias, a crueldade e o grau de violência acentuam-se, além de provocar vertigem e estranhamento nessa nova leitura. Como afirma Paulo Herkenhoff, o “gesto da artista altera o caráter estático dos cadáveres, conferindo-lhes tensão, como forma de burla de seu *rigor mortis*. Parecem estar desafiando a lei da gravidade”.¹² Da mesma forma, a apresentação daqueles cadáveres que se encontram não na cúpula sobre a terra, como anuncia o título do trabalho, mas embaixo dela, contrasta com a imagem oficial criada em torno da Cidade Maravilhosa, o Rio de Janeiro. O halo verde proveniente da aplicação de luz atrás dos corpos relaciona-os diretamente ao tema do evento internacional, ecologia, de modo incômodo.

Igualmente trabalhando com ressignificações de códigos, estão os trabalhos da paulista Rosana Paulino. São frequentes em suas produções memórias ativas de sentidos reprimidos, recalcados ou ausentes dos códigos visuais tradicionais. Suas narrativas entrelaçam questões raciais, de classe social e também de gênero. Em *Parede da memória*, por exemplo, composto a partir de fotografias de seu próprio álbum de família, ela articulou passado e presente, biografia e condição histórico-social. A partir da elaboração desse quadro genealógico de pertencimento a um grupo marginalizado na sociedade brasileira, revela a continuidade e a permanência de conflitos. As condições sociais e históricas que se repetem podem ser inferidas pela multiplicação dos rostos desgastados e desbotados sugerindo a continuidade de papéis subalternos no panteão dos heróis da história oficial e pelo escasso e tímido crochê que envolve, articula e fixa as personagens negras no universo do trabalho manual.

12 Herkenhoff, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 149.

Já na obra *Bastidores*, a exclusão e a subjugação do negro são mostradas de maneira crua. A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens na série *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. Emolduradas em bastidores, instrumento típico do trabalho manual que serve para prender o tecido para o bordado, os retratos apresentam-se como identidades alinhavadas, transitórias e precárias. Assim, a costura de Paulino se transforma em escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social. Da mesma forma, possibilita questionar lugares preestabelecidos para as diferenças sociais que incansavelmente são apresentadas como “o outro” nos códigos hegemônicos e ideológicos da cultura. É importante lembrar que o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão.

Como afirma Foucault, “e se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informações institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder”.¹³ E a obra de Paulino parece realizar essa tarefa, pois ultrapassa o âmbito estético e propõe o envolvimento da arte com questões estruturais da sociedade brasileira. Assim, embates camuflados e recalcados que resistem ao esquecimento, como o racismo, o patriarcado e o poder do branco do sexo masculino, vêm à tona.

O debate em torno dos diversos poderes na sociedade levou várias artistas a abordar a questão de gênero. A partir das décadas de 1960 e 1970, Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino e Iole de Freitas dedicaram-se ao tema. Rosana Paulino faz parte de uma geração mais jovem que levanta questões acerca do papel da mulher. Em sua série *Models*, por exemplo, explora o protótipo de beleza na formação do ideário feminino durante a infância. Partindo da imagem de uma de suas bonecas, Paulino redesenha corpos de mulheres. Nos traços agudos de seus trabalhos é possível reconhecer a permanência das medidas dos padrões esqueléticos de seu brinquedo de outrora. Porém, as alterações tornaram-se mais significativas e proeminentes: sob a imagem padrão, a artista marcou os atributos sexuais do corpo feminino. Partes genitais, seios e as nádegas foram acentuadas e exageradas. O padrão de beleza perfeita e

13 Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp. 75-76.

idealizada da boneca branca de olhos claros confronta-se com o real corpo feminino e suas múltiplas condições: sofrimento, violência, fertilidade, procriação e prazer. Nas palavras da artista:

Desenhar como exercício de observação. Fazer com que a linha disseque a perversidade de um modelo de beleza. Boneca fria, modelo vazio. Um modelo de beleza que nunca poderá ser atingido. Um modelo que é a antítese da própria essência da feminilidade, terra assolada onde nada cresce, os corpos deformados por um padrão de beleza doentio, onde seios fartos convivem com um corpo que não corresponde em peso ao seu tamanho.

Em suas obras recentes, o tema da identidade da mulher continua sendo explorado. Porém, o interesse recai agora sobre o universo arquetípico, e o sexo feminino aparece representado na figura da tecelã, aquela que constrói teias, reata e desata os fios da vida. O fio como condição de ligação, de condução e de transferência, é um elemento constante em seus trabalhos. O tema possui vínculo também com seu entorno particular: as mulheres bordadeiras com as quais Paulino conviveu em seu bairro.

E para finalizar este breve percurso, é necessário mencionar a importância dos coletivos para novos contornos e possibilidades do campo artístico. Responsáveis por práticas que ultrapassam os espaços institucionais tradicionais, têm atuado em variadas frentes, realizando de intervenções urbanas até atividades junto aos movimentos sociais. Utilizam a internet como meio privilegiado de comunicação e veiculação de idéias. Ademais, muitos deles expandiram o circuito cultural para fora de limites tradicionais, formando uma teia. Destacaremos aqui o Cine Falcatrua radicado em Vitória, cidade distante dos núcleos que concentram o maior número da produção cultural no país, o Rio de Janeiro e São Paulo.

O grupo ganhou projeção por colocar em pauta a discussão sobre o poder e o controle da produção audiovisual. Surgiu em 2004 como projeto de extensão na Universidade Federal do Espírito Santo. Formado por alunos de diferentes cursos, desenvolveu formas alternativas de distribuição e exibição cinematográfica. Criou um programa que engloba cineclubes móveis com exibições em locais públicos variados, elaboração de material didático e oficinas para produção e exibição de vídeo. Com equipamento digital, o coletivo começou exibindo no *campus* da universidade sessões gratuitas de filmes baixados pela internet. As programações incluíam desde seriados de tevê, raridades, curtas e filmes ausentes do circuito convencional da cidade. Utilizando tecnologias digitais

caseiras, propõe maior democratização e acesso à cultura com uma nova configuração de mídia mais acessível. Com isso, a distribuição e a exibição audiovisual calcadas no sistema de propriedade intelectual e direito autoral se transformam. Em essência, as ações colocam em xeque o controle da produção audiovisual e o entrave à circulação de informações na sociedade e questionam a exclusividade e a lucratividade da indústria cinematográfica.

As atividades tornaram-se conhecidas e concorridas no *campus* da universidade. Houve sessões gratuitas os filmes *Kill Bill* (parte 2), de Quentin Tarantino, e *Fahrenheit 11 de setembro*, de Michael Moore, antes mesmo de suas estréias no circuito comercial brasileiro. O fato acabou chamando a atenção da mídia, e o jornal *Folha de S. Paulo* noticiou o episódio. Após a publicação da matéria, o Cine Falcatrua passou a ter problemas legais. As distribuidoras Lumière (*Kill Bill*) e Europa (*Fahrenheit 11 de setembro*) entraram com uma ação judicial acusando a universidade de “concorrência desleal”. O caso ainda está em tramitação, e os integrantes do coletivo ainda prestam depoimentos na justiça sobre o caso.

Com a repercussão do episódio, houve protestos de diversos setores da sociedade. Nas palavras do coletivo: “claro que depois também veio uma onda de moções de apoio: o movimento cineclubista nacional e internacional, cineastas, produtores, festivais, jornalistas, intelectuais – enfim, uma galera se manifestou pela continuidade do videoclube, e botou lenha no debate sobre os cruzamentos entre cinema e internet. Foi aí também que muitos realizadores começaram a enviar filmes espontaneamente para o Falcatrua”. Assim, após esse ocorrido, as projeções são na maioria de filmes independentes e ligados ao Creative Commons e copyleft. Para Falcatrua, o Creative Commons é “uma forma de conformar o direito constituído à economia inevitável da rede. Por enquanto, é a saída mais viável para quem quer aproveitar determinados potenciais de difusão e criação propiciados pelas novas tecnologias e virar as costas de forma limpa a uma economia que perde cada vez mais o sentido. Daí buscamos difundir as vantagens desse tipo de licenciamento para quem está envolvido com o trabalho realmente criativo (...) como uma forma de compartilhar conhecimento livremente e construir subjetividades coletivamente. Uma forma de aproximar a produção cultural da cultura real”.

Também no início de 2006, realizaram o Festival CortaCurtas para a exposição Paradoxos Brasil.¹⁴ Divulgaram um edital para inscrição de filmes, garantindo aos inscritos que não haveria pré-seleção e que todo material enviado seria exibido na mostra do Instituto Cultural

14 A exposição é fruto do projeto Rumos, promovido pelo Instituto Cultural Itaú de São Paulo. O objetivo é mapear a produção emergente em todo o Brasil em diversas áreas: artes visuais, música, dança, cinema e vídeo.

Itaú. Porém, advertiam que as apresentações não seriam na íntegra. Receberam 265 trabalhos que variaram de vídeoarte a festas de aniversário. O que o coletivo propunha era a apropriação dos trabalhos enviados e um novo formato de exibição para eles. O objetivo era criar uma nova relação calcada no binômio projetorista-público. Declararam que “o controle das exibições não estará nas mãos de quem paga ou de quem planeja, mas de quem opera as máquinas. Como na época do primeiro cinema, é o projetorista que decidirá o que passar e como passar”. Ou seja, a idéia era transformar o operador das máquinas em ser ativo e não cumpridor de instruções predeterminadas. Surgiria então uma espécie de DJ visual com autonomia e interatividade com o público, fazendo cortes e junções arbitrárias durante as projeções, ou seja, haveria mutilação criativa. No entanto, alguns inscritos não entenderam a proposta do Falcatrua e solicitaram a devolução de seus trabalhos, pois desejavam que suas obras fossem vistas na íntegra e sob o formato em que foram pensadas.

Enfim, o Cine Falcatrua atua nos interstícios, entre os espaços institucionais e as novas redes, onde os coletivos são sua melhor expressão. Criando espaços alternativos e estratégias diversificadas, esses grupos demonstram que a atualidade se caracteriza pela descentralização e pela existência de círculos variados que se conectam formando um território fora das tradicionais fronteiras modernas. Se a noção de autonomia artística, direitos autorais, propriedade intelectual, ainda estrutura o sistema de arte, essa nova geração promete, ao menos, acaloradas discussões e questionamentos instigantes sobre essas velhas questões.

Com estes exemplos – Rennó, Paulino e o Cine Falcatrua – intencionalmente díspares, podemos retornar às questões iniciais. O binômio arte-política, quase sempre pensado como uma forma de ação, pode aparecer sob múltiplas formas, imbricado nos filamentos de redes de poder. Refazer, pelo avesso, a memória nacional, rever relações estanques de gênero e raça ou discutir as forças econômicas que regem a circulação de signos são atuações possíveis em uma arena na qual as formas de poder e dominação se multiplicam. Também múltiplas devem ser as maneiras de repensar as estratégias artísticas.