

PERA, Renato; FARIA, Breno de. “O projeto *Rumor* e o Beco do Pinto”. In: PERA, Renato (Org.). **Renato Pera: Rumor**. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2023.

## **O projeto *Rumor* e o Beco do Pinto**

Breno de Faria

Renato Pera

Esta apresentação consiste em um percurso crítico pelas especificidades do processo de produção do projeto artístico *Rumor* e a sua ligação intrínseca com o Beco do Pinto, Museu da Cidade de São Paulo, onde permaneceu em cartaz entre agosto de 2022 e julho de 2023. *Rumor* respeitou as etapas convencionais de projetos artísticos de grande escala: pré-produção, produção e pós-produção. Para os interesses deste texto, vamos nos concentrar principalmente nos processos ocorridos na etapa de produção e em alguns elementos de pós-produção - que incluem a reflexão em curso e a documentação do projeto. Quanto à etapa de pré-produção, que durou cerca de dois anos, convém apenas dizer que gerou uma série de documentos, apresentações e esboços até a sua aprovação final. Trata-se de um projeto de longo prazo e amplo escopo que envolveu diversos profissionais de muitos segmentos, artísticos ou não. Durante todo o período, o projeto contou com o generoso apoio da curadoria do Museu da Cidade de São Paulo - em especial, de Henrique Siqueira, Gabriela Rios e Monica Caldiron -, e da NU Projetos de Arte - a inestimável energia produtiva de Nathalia Ungarelli e Heloisa Leite.

## ***Rumor* e o contexto do Beco do Pinto**

Seja conceitual ou materialmente, o projeto *Rumor* adere tanto à história, quanto ao espaço físico do Beco do Pinto. O termo “rumor” alude a um ruído confuso e difuso, barulho, murmúrio que é produzido coletivamente, por vezes como sinal de indignação e de revolta, ou alguma notícia não oficial. A latência presente na palavra “rumor” procura aproximar-se a uma outra virtualidade, a saber, a “história” do Beco do Pinto. Ou seja, procura aproximar-se “daquilo-que-passou”, que produziu o espaço tal como o conhecemos, mas que também o atualiza incessantemente na experiência cotidiana, coletiva e individual do “agora”.<sup>1</sup> Esta

---

<sup>1</sup> Os termos entre aspas são de Walter Benjamin, que procura diferenciar aquilo-que-passou do “passado” e “agora” do “presente”, para preservar a sua virtualidade, a latência de um vestígio. BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 462 como citado em FERREIRA DA SILVA, Denise. “O evento racial ou aquilo que acontece

atualização de elementos e narrativas históricos *no tempo presente da experiência* foi a principal preocupação do projeto, desde a sua idealização. Aqui, poderíamos usar outros termos para nos referirmos à ideia de “atualização”, como retorno, escavação e fantasma. Todos estes termos correspondem à forma adotada pelo projeto *Rumor*, isto é, às seguintes etapas: 1) pesquisa histórica em acervos - por exemplo, o Centro de Arqueologia de São Paulo e laudos de autópsias do acervo do Instituto Médico Legal, conservado no Arquivo Público do Estado, entre outros; 2) interesse pelas narrativas de horror e violência, reais, ficcionais ou uma mistura entre ambos; 3) uso do som, em particular o som da voz, como o componente imaterial que ocupa efetivamente o espaço físico do Beco do Pinto durante o período de exposição - a voz tomada como elemento perceptivo que internaliza em sua forma a virtualidade que é central ao projeto.

Cumpre, neste ponto, uma breve apresentação do Beco do Pinto. Trata-se de uma estrutura urbana protegida pelos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio histórico, cuja data de origem não pode ser objetivamente determinada.<sup>2</sup> Sua existência documental retrocede a mapas,<sup>3</sup> atas de obras públicas - mais notadamente, os litígios envolvendo disputas pelo terreno do Beco,<sup>4</sup> de onde o nome “Pinto” é uma sobrevivência patrimonialista - outro de seus nomes foi Beco do Colégio, em referência ao Colégio Jesuíta, segundo nos conta Nuto Sant’Anna. Foi usado como passagem pública, depósito de resíduos e para o escoamento da água, pois permitia o acesso às margens do Rio Tamanduateí, localizado na região hoje ocupada pela rua Vinte e Cinco de Março, antes das retificações que teriam início no fim do século 18. Uma importante referência iconográfica deste contexto são as

---

sem o tempo” In CARNEIRO, Amanda (Org.) et al. **Histórias Afro-atlânticas**: antologia. São Paulo: MASP, 2022, p. 492.

<sup>2</sup> Ver SANT’ANNA, Nuto. “O Beco do Colégio” In **Revista do Arquivo Municipal**. Ano III, V. XXVI, São Paulo, agosto, 1936. Segundo o autor: “Diz Antonio Egydio Martins que “na rua do Carmo, desde tempos immemoriaes, existe um beco, denominado por uns - do Collegio, e, por outros - do Pinto, o qual foi aberto para servidão da várzea do Carmo, tendo 10 palmos e meio de largura.” (sic.) (p. 24). A certa altura do texto, observa-se a possibilidade de existência do Beco desde 1736 (p. 34). Mas, ao mesmo tempo, parece sugerir que o Beco do Colégio teria uma datação aproximada à construção do Colégio dos Jesuítas, isto é, 1554 (principalmente, p. 36 e 53).

<sup>3</sup> Nuto Sant’Anna observa que o Beco do Colégio figura na *Planta da Imperial Cidade de São Paulo*, de 1810. Para um estudo deste mapa e da iconografia urbana oitocentista ver CAVENAGHI, Airton José. “O território paulista na iconografia oitocentista: mapas, desenhos e fotografias. Análise de uma herança cotidiana” In **Anais do Museu do Ipiranga**, V. 14, n. 1, jan-jun, 2006, p. 217.

<sup>4</sup> Nuto Sant’Anna, 1936, p. 24-29. O litígio ocorreu em 1821 e em 1826, entre os proprietários das casas que ladeiam o Beco, tendo como protagonistas o brigadeiro Joaquim José Pinto de Moraes Leme, e seus vizinhos Maria Clara Gomes (apresenta ofício à Câmara em 1821) e João José Vieira Ramalho (cujo litígio acontece em 1826). Ambos procuravam impedir o fechamento do Beco imposto pelo brigadeiro e a ampliação da largura do terreno de sua propriedade. Novos litígios e tentativas de fechamento ocorreram nas décadas seguintes, um deles envolvendo a Marquesa de Santos. Em seu caso (1834-1835), solicitava o alinhamento do limite do beco, para tirar a sua tortuosidade. Depois, entre 1849 e 1855, discutiu-se o fechamento do Beco por um portão, mas Nuto Sant’Anna não encontrou documentação que confirmasse tal fechamento. Salvo engano nosso, o portão existente foi instalado pela delegacia de polícia que funcionava na Casa n.1.

fotografias de Militão Augusto de Azevedo, mas em particular uma de 1862, onde vemos na margem do Tamanduateí, o trabalho cotidiano e doméstico realizado por mulheres e homens negros, antes e depois da abolição.<sup>5</sup> Outras referências menos conhecidas, mas de enorme importância para a história da diáspora africana, encontradas em sítios arqueológicos em São Paulo, são as contas de vidro, cachimbos e peças cerâmicas com incisões gráficas. Além disso, as peças cerâmicas expressam também motivos de culturas indígenas, atestando sobrevivências e modos de resistência.<sup>6</sup> Como afirmamos, o Beco do Pinto serviu como depósito de lixo, o que possibilitou à arqueologia resgatar fragmentos ósseos de animais, porcelanas de produção estrangeira, metais, conchas, vidros, entre outros.<sup>7</sup>

Discretamente, talvez entre os metais encontrados, estavam as lâminas e bisturis usados em autópsias realizadas no Gabinete Médico Legal instalado na Casa n.1 (1924-1970), no tempo em que funcionou uma delegacia de polícia no local (1910-1970).<sup>8</sup> Esta informação,

---

<sup>5</sup> Nuto Sant'Anna nos mostra que, já em 1821, data do primeiro litígio para a reabertura do Beco bloqueado pelo Brigadeiro Pinto, outros caminhos eram utilizados pelos habitantes para o acesso às margens do Tamanduateí, consequência de um desvio do curso do rio, retificação sofrida para evitar enchentes. Isto teria afastado as margens do Tamanduateí do Beco do Pinto. Deste modo, a foto de Militão Augusto de Azevedo não documenta precisamente o uso deste beco, mas oferece uma iconografia oitocentista que relaciona o local ao trabalho realizado pela população negra. Notar também a fotografia feita por Vincenzo Pastore (*Lavadeiras no Tamanduateí*, 1910). Ver LIMA, Alessandro Luís Lopes de. **Uma arqueologia dos territórios negros: contas e miçangas no triângulo histórico de São Paulo (sécs. XIX-XX)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 60.

<sup>6</sup> Note que, salvo engano nosso, foram encontradas no Beco do Pinto apenas cerâmicas estrangeiras, analisadas em profundidade em CARVALHO, Marcos Rogério Ribeiro de. "Pratos, xícaras e tigelas: um estudo de arqueologia histórica em São Paulo, séculos XVIII e XIX: os sítios do Solar da Marquesa, Beco do Pinto e Casa n.1" In **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 13, p. 75-99, 2003. No Solar da Marquesa foram encontradas as contas de vidro, assim como em outros sítios arqueológicos paulistanos, como nos mostra Alessandro Luís Lopes de Lima (Lima, 2019, especialmente, a partir da p. 120; ver referência bibliográfica completa na nota anterior). As cerâmicas com incisões e morfologias que se relacionam com iconografias indígenas e africanas, são analisadas em MANFRINI, Marcelo Rolim. **Cacos fragmentados em uma sociedade conectada: produção e distribuição de cerâmica utilitária na São Paulo colonial**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2020, em especial, a partir da p. 155; AGOSTINI, Camilla. "Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX" In **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2063>. Acesso em: 1 abr. 2023; AGOSTINI, Camilla; SOUZA, Marcos André Torres. "Body Marks, Pots, and Pipes: Some Correlations between African Scarifications and Pottery Decoration in Eighteenth- and Nineteenth-Century Brazil" In **Historical Archaeology**, 2012, 46(3), p. 102–123. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/BF03376873>. Acesso em: 1 abr. 2023. Agradecemos imensamente às generosas sugestões de bibliografia de Paula Nishida, arqueóloga responsável pelo Centro de Arqueologia de São Paulo DPH/SMC.

<sup>7</sup> Descrições minuciosas dos objetos escavados podem ser conferidas no material relativo ao Beco do Pinto armazenado tanto no Centro de Documentação - CEDOC, da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, quanto no Centro de Arqueologia de São Paulo. Para a nossa pesquisa, analisamos também materiais do Solar da Marquesa de Santos e da Casa n.1. Agradecemos novamente à arqueóloga Paula Nishida e também à equipe do CEDOC por possibilitarem o nosso acesso aos acervos.

<sup>8</sup> Estas datas foram encontradas na documentação do acervo do CEDOC.

apesar de ter sido encontrada furtivamente durante a idealização do projeto *Rumor*, foi, no entanto, o "coração" do projeto, e também se transformou no recorte temporal para a pesquisa histórica. *Meio real, meio ficcional*: uma arqueologia que não se evidenciou nas consultas feitas tanto às caixas de objetos sob a guarda do Centro de Arqueologia de São Paulo, e se mostrou discretamente entre os laudos consultados do Instituto Médico Legal, no Arquivo Público do Estado de São Paulo. A evidência de um Gabinete Médico Legal no local foi atestada em nossa pesquisa por laudos de “exame de idade”, “exame genital”, “exame de defloração”, “pederastia”; exames que concentram-se em grande parte na verificação das genitais e dão pistas sobre violências médicas, sociais e sexuais.<sup>9</sup> Os demais laudos que pesquisamos eram divididos entre “desastre leve”, “desastre grave”, “tentativa de suicídio”, “exame cadavérico”, “autópsia”, “necrópsia”, “exumação”, “envenenamento”, “homicídio” e “infanticídio”. Vale enfatizar que jamais presumimos inocência e simplicidade para qualquer desses exames e observamos com desconfiança todas as formas como foram documentados, da linguagem usada, passando pelos profissionais e autoridades (médicas e policiais) listadas, marcadores sociais das pessoas representadas (gênero, classe, idade, raça), até detalhes de diagramação, como a hierarquia visual das informações textuais, o recurso à caligrafia manual, máquina de escrever ou carimbos, e o uso das cores preta e vermelha. Também nos chamou atenção o tipo de encadernação dos livros com os documentos, as manchas, a textura do papel, rabiscos diversos e o estado de conservação. Tais elementos inevitavelmente solicitam processos cognitivos ligados também à percepção sinestésica - isto é, aberta ao bombardeio de estímulos por vezes contraditórios. Dizem respeito a uma relação entre erotismo e morbidez, por vezes mais tênue e outras mais pronunciadas; relação que seria, posteriormente, atualizada nas operações formais do projeto *Rumor*. Como equalizar elementos em aparente contraste, como as caligrafias belamente adornadas - o impulso erótico contido nesses gestos -, os assuntos tratados - doenças e violências sofridas por indivíduos -, as posições de poder e a suposta imparcialidade de tais documentos?

### **Um beco e o Beco**

---

<sup>9</sup> Foram realizadas, no total, cinco consultas presenciais ao Arquivo Público do Estado. Analisou-se o material arquivado sob a rubrica “Laudo de corpo de delito (1900-1985) - Subgrupo 12SG4 - Instituto Médico Legal” (<http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/instituto-medico-legal:isad>). Na primeira visita, foram verificados 16 livros, sendo, os 8 mais antigos (1900) e 8 de 1950, para comparações com as revistas policiais e gibis da mesma década, consultados posteriormente no Arquivo São Paulo Antiga e na Gibiteca do Centro Cultural São Paulo. Nas demais visitas, foram analisados 2 livros de 1900, todos os livros dos anos 1923, 1924 e 1925 (primeiros anos de funcionamento do Gabinete Médico Legal na Casa n.1), 3 livros referentes ao ano 1930 (sendo, 1 livro de janeiro, 1 livro de maio, 1 livro de setembro), 3 livros referentes ao ano 1935 (mesma divisão por mês), e assim por diante, até os anos 1970.

Entre o fato comprovado da existência de um Gabinete Médico Legal na casa n.1 e as evidências arqueológicas de facas e bisturis não diretamente comprovadas ao longo da investigação, interessou igualmente ao projeto pensar o *beco* como estrutura urbana genérica, lugar de passagem, via de ligação, e suas ressonâncias em narrativas de horror, gore, fantasmas, crime e mistério. O projeto *Rumor* se aproximou, portanto, do Beco do Pinto (espaço específico) e do *beco* (figura urbana genérica). Ressalte-se que o Beco do Pinto foi historicamente construído como local de passagem e de despojo, “nada mais [...] que resíduos despejados pelos transeuntes, pisoteados e jogados aos cantos nesses caminhos, conforme os padrões de tráfego das pessoas”, como nos lembra Alessandro Lima.<sup>10</sup> Pensar o *Beco / beco* como via de conexão possibilitou maior liberdade ao projeto para relacionar disciplinas e assuntos díspares, como medicina legal, arqueologia e narrativas ficcionais, autópsia, escavação e arquivos, violência, morbidez, humor e erotismo, espaço, som e corpo.

Anthony Vidler, em *The Architectural Uncanny*, propõe que não há nada propriamente insólito a respeito dos espaços e lugares – por extensão, poderíamos incluir objetos. Insólito seria um estado mental de ansiedade (ou mesmo de pavor) projetado sobre um espaço ou situação que, por algum desarranjo, por assim dizer, perdeu o seu caráter familiar; tornou-se estranho, enigmático, sinistro, ameaçador, macabro, etc.<sup>11</sup> Uma luz que pisca repentinamente, um reflexo, um vulto, o vento, uma porta que bate, um relâmpago, um trovão, um ruído, uma barata, um ralo aberto, o corpo aberto, o sangue, um buraco, um canto escuro, um corredor longo e estreito, a penumbra, a escuridão, etc., acrescidos, ainda, da aparição de monstros, fantasmas, espíritos, duplos, situações repetitivas e compulsivas, coincidências, alterações no fluxo temporal, ou seja, toda uma gama de elementos deslocados, animistas, mágicos, onipotentes e misteriosos. Elementos acidentais ou fabricados, ou uma conjunção de ambos. *Becos* sempre pareceram ao projeto cenários apropriados para a encenação da violência, muitas vezes em formas assumidamente sensacionalistas, entre ficção e realidade. Parafraseando Leandro Muniz, em seu texto crítico incluído neste catálogo, ‘poderíamos dizer que *Rumor* é baseado em fatos reais’.

Assim, tomando real e ficcional como realidades indissociáveis; e tomando, também, a estreita relação entre um espaço específico e as suas múltiplas camadas narrativas, outra referência conceitual importante para o projeto - e de modo geral, para o interesse de Renato Pera pelo universo do horror cinematográfico - é o ensaio de José de Souza

---

<sup>10</sup> LIMA, op. cit., p. 116.

<sup>11</sup> VIDLER, Anthony. **The architectural uncanny**: essays in the modern unhomey. Cambridge, USA: MIT Press, 1992.

Martins, *A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção*.<sup>12</sup> Resumidamente, o autor procura analisar um evento sobrenatural do qual teria sido testemunha: o aparecimento do demônio para várias operárias da mesma seção em uma fábrica de ladrilhos cerâmicos em São Caetano do Sul, na região metropolitana de São Paulo, em meados dos anos 1950. Segundo Martins, o demônio “era visto meio sorridente, bem vestido, como os engenheiros, num canto da seção”, e sentia-se cheiro de enxofre, “que a cultura popular associa à figura de satanás”. Aparições que logo deixam de ocorrer quando os problemas de adaptação das novas tecnologias foram resolvidos e, ao mesmo tempo, um padre local foi chamado para benzer as instalações da fábrica. Martins procura pensar o evento como uma reação do imaginário das operárias às pressões específicas de seu trabalho na fábrica e, para isso, descreve as modificações ali processadas na automatização do trabalho e na reconfiguração das relações hierárquicas. A aparição do demônio teria sido, então, a forma sobrenatural como as operárias simbolizaram a substituição do trabalho manual pelo mecânico e a substituição dos laços hierárquicos comunitários, antes baseado no saber empírico dos mestres, por relações anônimas com o saber abstrato dos engenheiros. Dois sistemas simbólicos em conflito, habitando, simultaneamente, o mesmo espaço.

Como mostram as fotografias presentes neste livro, o projeto *Rumor* é composto por um conjunto de sete objetos idênticos em formato de corneta, fabricados em fibra de vidro com pintura automotiva vermelha brilhante. Esses objetos são fixados em bases de concreto e levemente suspensos do chão por hastes de metal. Cada corneta tem em seu interior um alto-falante. Os fios elétricos saem de uma das pontas das cornetas e se espalham de maneira visível pelas escadas do Beco do Pinto.<sup>13</sup> Os objetos são distribuídos pelos patamares do espaço. No ponto mais inclinado, o espaço do Beco é uma grande escadaria. É importante notar que o projeto *Rumor* por vezes produziu o espaço do Beco como uma espécie de praça. Em muitos momentos, era comum encontrar pessoas sentadas nos degraus, ouvindo os áudios amplificados pelas cornetas. No local também são encontradas janelas arqueológicas que revelam antigos pavimentos. No momento atual, infelizmente, a sua função de passagem pública mais ativa na dinâmica da cidade encontra-se interdita, já que um dos portões permanece sempre fechado. As cornetas têm tamanho estratégico, cor, brilho e posicionamento pensados para se relacionarem com a escala arquitetônica/urbana do local. Sugerem metáforas orgânicas, como se fossem orifícios da própria

---

<sup>12</sup> MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica**: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Editora 34, 2008. Renato Pera agradece sempre ao artista e professor Marco Buti pela indicação deste ensaio brilhante.

<sup>13</sup> Para evitar o deslizamento dos fios, foram adaptados tijolos de concreto que funcionaram como calços, dado que o tombamento do Beco do Pinto veta a realização de furos e intervenções no local.

arquitetura - bocas, narinas, ouvidos, ânus, canais, vagina, uretra, poros, umbigo -, por onde escapam rumores, sussurros, gritos e fantasmas.

#### “Impulso historiográfico”<sup>14</sup>

*Rumor* não foi o primeiro projeto do artista que envolveu a pesquisa extensiva em acervos. Outros trabalhos anteriores como *Mostruário São Paulo* (2013), *Caixilharia* (2015) e *Vão* (2017) implicaram na realização de pesquisa histórica em acervos iconográficos e bibliográficos, e intensa pesquisa de campo. Para esses projetos, foram investigados modelos de janelas basculantes, projetantes e pivotantes da cidade de São Paulo. O interesse desses projetos era realizar um corte transversal na história, procurando pelas sobrevivências desses mecanismos arquitetônicos que produzem frestas, que fazem a mediação sutil, por vezes ambígua, entre interior e exterior, e que falam sobre processos históricos e sociais.<sup>15</sup> Ou, como disse Walter Benjamin, “nós nos tornamos muito pobres em experiências de limiar [...] É preciso distinguir cuidadosamente o limiar da fronteira. O limiar é uma zona”.<sup>16</sup> O interesse pelas virtualidades da história e a sua relação intrínseca com algumas configurações espaciais é fundante na pesquisa do artista e remonta às suas primeiras experiências com instalações e intervenções urbanas, ainda durante a graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Posteriormente, projetos já inseridos no ambiente profissional das artes visuais, como *Somnus (Noite São Guálter)*, *Tlahuizcalli (Casa de la aurora)*, ambos de 2010, e *House of the rising sun (Para Max Ernst)*, de 2011, demonstram o interesse pela fantasmagoria dos espaços. Esses projetos produziam uma sobreposição de temporalidades, a partir da reorganização de objetos, esculturas, artefatos arqueológicos, elementos arquitetônicos, imagem, som e vídeo. Foram projetos que em grande parte se nutriram do tipo de experiência vivida em ruínas arquitetônicas, em que a linearidade entre *antes*, *durante* e *depois* é perturbada, assim como a diferença/ separação entre realidade, especulação e alucinação.<sup>17</sup>

No entanto, o projeto *Rumor* apresenta uma novidade na produção do artista. Desde o princípio, exigiu a montagem de uma equipe interdisciplinar para dar conta dos diversos

---

<sup>14</sup> BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso historiográfico**. São Paulo: Peligro Edições, 2019.

<sup>15</sup> Ver: PERA, Luiz Renato Montone. **Mostruário São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. MARINS, Paulo César Garcez. **Através da rótula: Sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX**. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 2001.

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter, *Le livre des passages*, p. 512-513, como citado em DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 126.

<sup>17</sup> “As ruínas”, nos diz Olgária Matos, “contrariam o devir abstrato do tempo, compensando a sistemática tripartição - antes, durante, depois - pela dinâmica *pas encore* (ainda não) e *jamais plus* (nunca mais) [...] atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo está perdido”. MATOS, Olgária. **Vestígios**. São Paulo: Palas Athena, 1998, p. 83.

trabalhos e especialidades implicados em sua produção. Quanto à pesquisa histórica e o recurso aos arquivos, a escala agigantada do projeto *Rumor* impunha o desafio de reunir um elevado número de documentos e produzir uma metodologia de pesquisa que acompanhasse as suas ramificações. Era preciso que o projeto conseguisse articular elementos díspares, como autópsia, arqueologia e fantasmas, entre tantos outros conjuntos de termos. Era preciso, também, saber *o que e onde* procurar, em quais acervos online e físicos, dentro de uma agenda concisa. Finalmente, era imperativo estabelecer critérios objetivos para focalizar a pesquisa, selecionar e descartar. Tal tarefa de organização ficou a cargo do historiador Breno de Faria.

Cabe ressaltar brevemente que, na historiografia contemporânea, alguns autores fundamentais contribuíram para o desenvolvimento de abordagens metodológicas que influenciaram significativamente a forma como os historiadores entendem a análise do passado. Marc Bloch, um dos pioneiros da Escola dos Annales, defendia uma abordagem multidisciplinar para a pesquisa histórica, enfatizando a necessidade de integrar a história econômica, social e cultural para obter uma compreensão mais completa do passado.<sup>18</sup> Bloch defende o uso de fontes primárias diversificadas, incluindo documentos oficiais, registros econômicos, cartas pessoais e testemunhos orais, para a reconstrução do passado. Fernand Braudel, outro historiador ligado à Escola dos Annales, destaca a importância das estruturas econômicas, sociais e geográficas na compreensão dos eventos históricos de longa duração. Além da valorização das fontes primárias, argumenta, de modo geral, que a história, a partir de um ponto de vista geográfico, “aparece como o estudo das formações socioeconômicas que persistem, que duram através das gerações”.<sup>19</sup> Michel Foucault, embora mais conhecido por suas contribuições para a filosofia e teoria social, também influenciou a metodologia da pesquisa histórica. Em suas obras, como *Vigiar e Punir*<sup>20</sup> e *A História da Sexualidade*,<sup>21</sup> enfatiza a análise do poder e das relações de poder na história. Parafrazeando o argumento de Foucault, ‘a história do poder deve ser escrita a partir de baixo, a partir do local onde ele é exercido’. A importância das fontes primárias também é evidente na obra deste autor. Em suas análises do poder, examina documentos institucionais, registros médicos e outras fontes para revelar as práticas de controle e

---

<sup>18</sup> BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Os reis taumaturgos**: o caráter sobrenatural do poder régio: França e Inglaterra. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999. Sobre a Escola dos Annales, ver Peter BURKE. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Edusp, 1991.

<sup>19</sup> BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra, 2015.

disciplina em diferentes épocas e contextos sociais. Já E. H. Carr, em *Que é História?*, discute a influência dos pontos de vista do historiador sobre os eventos passados. Ele afirma que "os fatos não falam por si mesmos" e que "a seleção e organização dos fatos envolvem um julgamento que não é nem científico nem objetivo".<sup>22</sup> E Hayden White, em *Meta-História*, discute a natureza da narrativa histórica, argumentando que os historiadores constroem suas narrativas baseados em estruturas narrativas preexistentes e que "a história é uma estrutura de significado textual". Para White, portanto, a escrita da história é uma forma de literatura e os historiadores inevitavelmente moldam e interpretam o passado por meio de suas narrativas.<sup>23</sup> Por fim, neste breve conjunto de referências - algumas disparatadas entre si -, cabe ainda mencionar as intervenções críticas de autoras como Jota Mombaça e Denise Ferreira da Silva, que exigem pensar os eventos históricos pelas rupturas com as determinações espaço-temporais lineares e por suas continuidades ou atualizações.<sup>24</sup>

Retornando à história dos espaços urbanos e a vida nas cidades - mediadas pela violência - que interessa à reflexão sobre o projeto *Rumor*, as diferentes fontes primárias relacionadas a esses temas podem desempenhar um papel crucial na construção da narrativa histórica sobre o passado. Diversas fontes influenciaram a abordagem, como por exemplo, documentos oficiais e administrativos (fornecem informações sobre o planejamento, expansão e transformação dos espaços urbanos ao longo do tempo e podem revelar a organização política e social das cidades, bem como as tentativas das autoridades de controlar a violência e manter a ordem pública); jornais e periódicos locais (relatos de crimes, conflitos sociais, manifestações, protestos e outras formas de violência urbana); anúncios, crônicas sociais e reportagens sobre eventos culturais (ajudam a reconstruir o cotidiano e a atmosfera das cidades em diferentes épocas). Por fim, correspondências, diários pessoais e acervos privados por seu valor de testemunho; fotografias e imagens; obras literárias. Trata-se, portanto, de uma análise combinatória complexa que, por um lado,

---

<sup>22</sup> CARR, Edward Hallett. **Que é história?**. Tradução de Lucia Mauricio de Alverga. Revisão de Maria Yedda Leite Linhares. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2006.

<sup>23</sup> WHITE, Hayden V. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. 2. ed. São Paulo, SP: USP, 1995. Giselle Beigueman, em seu *Impulso historiográfico*, nos diz: "Nessa perspectiva, a arte historiográfica é tanto meta-história, no sentido de organizar uma narrativa que explica seus procedimentos e representações, como Nova História, por ser menos preocupada com origens absolutas do que com "tempos vividos múltiplos"". BEIGUELMAN, op cit, p. 8. A autora ainda evoca LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

<sup>24</sup> Ver FERREIRA DA SILVA, op cit. Ver, também, FERREIRA DA SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019. Ver, ainda, MOMBAÇA, Jota. "A plantação cognitiva" in MASP; AFTERALL. **Arte e descolonização**. São Paulo; Londres: MASP; Afterall, 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>>. Acesso em: 16 maio, 2023.

busca reconstituir eventos, e por outro, admite que a perspectiva do autor também distorce e ficcionaliza os mesmos eventos.<sup>25</sup>

Ao referir-se à relação do arquivo com a arte contemporânea, Hal Foster, em seu ensaio seminal *An archival impulse* pondera que, por vezes, as “fontes são familiares, retiradas de arquivos da cultura de massa, para garantir uma legibilidade que será, então, perturbada ou *detourné*”, enquanto, outra vez, “podem, também, ser fontes obscuras, recuperadas num gesto de conhecimento alternativo ou contra-memória”. Tal contra-memória, nos diria o autor, é necessariamente “fragmentária” - não busca produzir uma totalidade -, e se organiza a partir de uma “persistência material”, que solicita uma “interpretação”, diferindo-se, portanto, da mera organização sistêmica de informações em um banco de dados.<sup>26</sup> Apesar de notar o potencial propositivo de tal “impulso arquivista”, Foster não deixa de considerar, dialeticamente, o caráter paranóico contido no mesmo impulso, que visa selecionar e dispor informações de modo que confirmem uma determinada narrativa. Ainda que motivado pelo sentimento messiânico benjaminiano (ver as *Teses sobre o conceito de história*) de redenção das narrativas obliteradas pelos discursos hegemônicos, a parte paranoica ajudaria a balancear fantasias revolucionárias e qualquer impulso de totalização. Para Foster, trata-se, antes, de um “desejo de relação” (*will to relate*) que visa produzir

---

<sup>25</sup> Para o projeto *Rumor*, foram pesquisados os seguintes acervos: ligados ao Município de São Paulo, foram consultados o Centro de Documentação (CEDOC) - Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, Centro de Arqueologia de São Paulo e a base de dados online de Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo - para referências iconográficas e artísticas com representações do Beco do Pinto ao longo do tempo. Dos acervos ligados ao Estado de São Paulo, dentro Secretaria de Segurança Pública, consultou-se o Museu da Polícia Civil, também conhecido como “Museu do Crime”, e levantou-se, como já referido, extenso material no Arquivo Público do Estado de São Paulo, na coleção de documentos do Serviço de Medicina Legal (IML) e Autos de Crimes em São Paulo. Na Universidade de São Paulo, foram realizadas consultas à Faculdade de Medicina, particularmente, ao Museu Histórico “Prof. Carlos da Silva Lacaz”, ao Museu Técnico-Científico do Instituto Oscar Freire e à coleção de obras raras, que documentam o início da prática da medicina legal em São Paulo, na Biblioteca da Faculdade de Medicina. Na Biblioteca Nacional houve consulta à Hemeroteca Digital, repositório para jornais digitalizados nos quais investigou-se o noticiamento e divulgação de crimes violentos em São Paulo, preferencialmente na região central da capital próximos ao Beco do Pinto. Por fim, foi consultado o acervo privado de periódicos do “Instituto São Paulo Antiga”, no qual pesquisamos revistas e publicações sobre crimes e violência em São Paulo, e a Gibiteca do Centro Cultural São Paulo. Toda essa trajetória de pesquisa nas coleções, acervos e arquivos eram registradas por fotografias de toda a documentação textual e iconográfica, a partir do recorte temporal do período de funcionamento do Gabinete Médico Legal instalado na Casa n.1 (1924-1970), no tempo em que funcionou uma delegacia de polícia no local (1910-1970). A enorme quantidade de material levantado serviu de subsídio para o desenvolvimento do projeto artístico.

<sup>26</sup> FOSTER, Hal. “An Archival Impulse” in BEIGUELMAN, op cit. O ensaio de Foster foi publicado originalmente em *October*, 110, Fall 2004, p. 3-22. Ver, também: MEREWETHER, Charles (Ed.). **The Archive**: Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel; Cambridge, MA: MIT Press, 2006. ENWEZOR, Okwui. **Archive fever**: uses of the document in contemporary art. Nova York: International Center of Photography, 2008.

“novas ordens de associações afetivas” que por vezes provam-se “absurdas”.<sup>27</sup> Assim, tal desejo é fatalmente “tendencioso”:

De um lado, esses arquivos privados questionam arquivos públicos: podem ser vistos como ordens perversas que objetivam perturbar a ordem simbólica em geral. Por outro lado, podem apontar para uma crise geral na ordem social - ou para uma importante mudança em seu funcionamento, em que a ordem simbólica não opera mais por totalidades evidentes [...] Talvez a dimensão paranoica da arte do arquivo seja o outro lado de sua ambição utópica [...] Este movimento em transformar “sítios de prospecção” em “sítios de construção” [...] sugere um desvio da melancolia cultural que enxerga o histórico apenas como traumático”.<sup>28</sup>

Pode-se dizer que o projeto *Rumor* é certamente organizado por um método paranóico que busca traços de sadismo e necrofilia em documentos oficiais do Estado e também em documentos da cultura de massa (como se verá adiante). Apesar disto, deu-se um inusitado cruzamento entre distopia e utopia, na forma da criação de um espaço público em que tensões relacionadas à violência e à morte puderam ser compartilhadas, experimentadas coletivamente, em alto e bom som. Era comum observar os visitantes sentarem nos degraus para escutar os áudios, convertendo, provisoriamente, a escadaria em praça pública.

Mas, note, ainda, que o texto de Hal Foster utilizado aqui é acompanhado pelo provocativo trabalho de tradução, *detournement* (desvio), realizado por Giselle Beiguelman. A tradução de Beiguelman substitui as referências aos artistas europeus e estadunidenses por praticantes do que a autora chamou de “arte historiográfica”, como nome alternativo à “arte de arquivo”, ou “impulso arquivístico”. Neste exercício inventivo de tradução, Beiguelman, que também poderia ter seu o seu próprio trabalho artístico enquadrado neste recorte conceitual, analisa obras de outros artistas como Tiago Sant’Ana, Rosangela Rennó, Bruno Moreschi e Bianca Turner. Menciona, ainda, de passagem, nomes como Jaime Lauriano, Lais Mhyrra e Andre Penteado, entre outros.<sup>29</sup> Destacamos aqui, no que concerne às

---

<sup>27</sup> Ibid, p. 41, tradução nossa.

<sup>28</sup> Ibid, p. 43. “Sítios de prospecção” e “sítios de construção” são termos da tradução de Giselle Beiguelman. O restante da citação tem tradução nossa.

<sup>29</sup> Ver, ainda, o interessante desdobramento do trabalho realizado por artistas na 3ª Bienal da Bahia (2014), com curadoria de Ana Pato, Ayrson Heráclito e Marcelo Rezende, a partir do Arquivo Público do Estado da Bahia. Em um artigo que reflete sobre a experiência desta Bienal e da relação entre arte e arquivo, Ana Pato nos diz: “Foi no desenrolar de uma dessas pesquisas que o projeto tomou um rumo inesperado: ao perquirir a temática dos objetos de candomblé apreendidos pela polícia na primeira metade do século XX pela antiga Delegacia de Jogos e Costumes, o artista Eustáquio

afinidades com o projeto *Rumor*, a importância do vestígio material, como fonte “historiográfica”, em muitas obras de Tiago Sant’Ana, na forma de um jogo de significantes que se reorganizam permanentemente em novas redes de significação. Nas obras de Sant’Ana, tal operação polissêmica é visível tanto no uso que faz do açúcar refinado - que pode cobrir objetos como uma miniatura de barco ou um par de sapatos -, quanto na flexibilidade dos meios expressivos usados pelo artista - que vão da performance, ao vídeo, ao objeto e à fotografia. A cor branca é, ainda, outro significante sobre o qual insiste o artista, endereçando, ao mesmo tempo, as políticas brasileira pós-abolicionistas de branqueamento das populações pretas e pardas, a relação histórica do açúcar com o trabalho escravizado e, ainda, em tecidos brancos que indicam as sobrevivências da escravidão na forma do trabalho doméstico. Nota-se até mesmo um certo componente sádico, se nos é lícito afirmar, na violência encenada pelo artista que, ao utilizar o seu próprio corpo, atualiza as violências coloniais. Podemos também especular que, dialeticamente, se tomarmos a contrapelo o branco como utopia, tal como vemos em muitas obras de Rubem Valentim, abre-se uma possibilidade de ressignificação que ofereceria perspectivas que partem, mas visam ultrapassar, a atualização traumática.<sup>30</sup>

Se, por um lado, a atenção à polissemia de vestígios materiais pode ativar o interesse “historiográfico” de um artista como Tiago Sant’Ana, por outro, vale mencionar de passagem, um projeto que se apoia no arquivo, mas que é totalmente diferente ao apostar numa fenomenologia do corpo e da memória, como em *Les archives du coeur* (2010), de Christian Boltanski.<sup>31</sup> Neste arquivo idiossincrático, encontramos uma sala de gravação que coleta e amplia permanentemente um arquivo de sons dos batimentos cardíacos de pessoas anônimas, uma sala para pesquisa desses sons num banco de dados e um corredor onde o artista propôs uma experiência sinestésica complexa. Trata-se de um espaço imerso na escuridão, no interior do qual ouvimos batimentos cardíacos do próprio artista. O som, ao mesmo tempo que preenche, aliena o espaço, envolvendo fisicamente o corpo, em modo análogo à escuridão. A arquitetura do espaço é brevemente percebida por

---

Neves descobriu a existência do acervo de um museu desativado no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia. A descoberta dos arquivos do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (MEL) mudou completamente o rumo do projeto curatorial e das pesquisas dos artistas envolvidos”. PATO, Ana Mattos Porto. “Arte contemporânea e arquivo: Reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia” In **Revista CPC**, São Paulo, n. 20, pp. 112-136. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i20>. Acesso em 1 maio, 2023, p. 124-126.

<sup>30</sup> Ver VALENTIM, Rubem; RANGEL, Daniel (Curador). **Ilê funfun**: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2022. Atentar, especialmente, para as esculturas da série *Templo de Oxalá* (1977).

<sup>31</sup> Ver <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html>. Acesso em 1 maio, 2023. Uma parte da obra, *Coeur*, foi originalmente apresentada em La Maison Rouge, França, em 2005, e o “arquivo do coração” foi iniciado no mesmo local, em 2008, tendo sido exibida, ainda, em outros locais. A instalação na localidade remota da ilha de Teshima, Japão, se propõe a ser um centro de gravação e ampliação permanente do arquivo.

uma única fonte de luz que pulsa a cada batimento cardíaco de modo sincronizado. Nas paredes, vê-se inúmeros retângulos pretos de material espelhado, que criam virtualidades e autorrepresentações fugidias. Temos, portanto, componentes sonoros, materiais e espaciais que demonstram a conexão intrínseca entre uma fenomenologia da memória, do tempo e do corpo.

### **Erotismo e morbidez (o som e a voz)**

Voltando ao projeto *Rumor*, reunidos os arquivos, alguns detalhes mais sutis ganharam relevância conceitual, como por exemplo, o tipo de caligrafia empregada nos laudos e documentos, as diferenças de cores, o estado de conservação dos documentos, as manchas e acidentes, a fragilidade, os recursos estilísticos narrativos. Nos laudos do Instituto Médico Legal consultados, percebeu-se logo as classificações utilizadas nas décadas iniciais do século 20, e os recursos gráficos para identificá-las. As letras adornadas apresentam-se para o olhar contemporâneo em flagrante contraste com os conteúdos relativos à saúde pública, aos assuntos policiais e ao registro de diversas *causas mortis* e inúmeras violências, num arco que vai do estupro, ao abuso de menores, aferição de idade, acidentes com veículos ou maquinários industriais, assassinatos, até verificações de “pederastia” a que eram submetidos homens de todas as idades. Soma-se a isto um excesso de figuração literária em alguns dos laudos e materiais pesquisados. Para o projeto *Rumor*, desde o seu início, era condição importante observar esses indícios sádicos e necrófilos, interpretados no âmbito do projeto como uma mistura entre erotismo e morbidez. Muitos outros exemplos seriam possíveis para ilustrar tal mistura.

Um deles podemos encontrar nas figuras de cera de Augusto Esteves,<sup>32</sup> modelos tridimensionais realizados em grande parte a partir de corpos adoecidos ou cadáveres. Nesses modelos, o trabalho pictórico, uma espécie de maquiagem, confere hiperrealismo às peças. A materialidade da cera também se relaciona sutilmente com a percepção tátil da maciez e translucidez da pele, conferindo um inusitado sentido fenomenológico para a experiência. Outros exemplos podem ser vistos nos arranjos de artefatos presentes tanto no acervo do Instituto Oscar Freire - no momento fechado para o público -, quanto no Museu da Polícia Civil - conhecido como Museu do Crime. Em ambos os acervos, objetos como

---

<sup>32</sup> Ver, no Museu Histórico “Prof. Carlos da Silva Lacaz”, na Faculdade de Medicina da USP, a exposição de longa duração *A pele enferma: Augusto Esteves e seu museu de cera*. Disponível em: <<https://www.fm.usp.br/museu/exposicoes/a-pele-enferma-augusto-esteves-e-seu-museu-de-cera>>. Acesso em 16 maio, 2023. Obras do artista encontram-se sob a guarda da Faculdade de Medicina. Ver: <http://www.pesquisadores.museu.fm.usp.br/index.php/augusto-esteves-1891-1966.isad>. Acesso em 16 maio, 2023.

armas, restos humanos, reconstituições de cenas e objetos encontram-se muitas vezes organizados com grande apelo decorativo ou hiperrealista em mobiliários, vitrines e ambientes.

O que se quer destacar aqui é que este excesso na descrição deixa escapar um componente erótico, fetichista, necrófilo, que tem o mesmo efeito cognitivo, o mesmo impacto sobre a percepção, que as manchetes sensacionalistas encontradas na Hemeroteca Nacional, revistas policiais e gibis consultados. Os títulos dessas manchetes sensacionalistas (*headlines*) estão listados em um dos áudios, como uma litania de tragédias, violências, sangue, cadáveres e partes de corpos esquartejados. Trata-se aqui, claro, de um exercício especulativo que opera por meio de semelhanças - a “doutrina das semelhanças” proposta por Walter Benjamin -, para a formação de constelações de objetos e sentidos.<sup>33</sup>

Em *Rumor*, o uso do áudio e da voz serviram, portanto, para enfatizar e exagerar esse erotismo mórbido. Para isto, os documentos - em alguns momentos, literais, em outros, ficcionais - foram reproduzidos em locuções realizadas por profissionais como dubladores, radialistas e até mesmo um profissional que faz áudios para o “carro da pamonha” e outros anúncios sonoros em veículos nas ruas da cidade. Portanto, os áudios cobriram uma vasta gama de associações com sonoridades da vida cotidiana. Na maioria dos casos, o estilo sonoro estava dissociado do conteúdo narrado. Por exemplo, um relato de torturas infligidas nos porões da ditadura militar é transposto para uma gravação de espera telefônica, cuja trilha sonora e tom de voz são nitidamente corporativos e motivacionais; a descrição técnica de uma autópsia é feita por dubladora profissional, que produz uma sobrecarga de dramaticidade e emoção; manchetes de jornal são transformadas em publicidade de rádio, com distorções e efeitos sonoros pop; uma história de canibalismo narrada como radionovela e cantiga infantil. Esses e outros deslocamentos formam a operação crítica e poética do projeto *Rumor*. Este trabalho não teria sido possível sem a inestimável

---

<sup>33</sup> Nos diz Walter Benjamin: “Não se trata de o passado lançar sua luz sobre o presente, ou de o presente lançar sua luz sobre o passado; mais do que isso, a imagem é aquilo em que o que já foi se junta em um clarão com o agora para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética em um momento imobilizada. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação daquilo-que-passou com o agora é dialética: não se trata de uma progressão, mas de uma imagem, subitamente emergente. Apenas as imagens dialéticas são genuínas (isto é, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é a linguagem”. BENJAMIN, op. cit, p. 492. Ver, também, os ensaios *Doutrina das semelhanças* e *Teses sobre o conceito de história* em BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, p. 108-113 e p. 222-232, respectivamente. Agradeço à artista Flora Leite pela sugestão de *Doutrina das semelhanças*.

colaboração de Renato Gama, Ronaldo Gama e Kauê Gama (Pele Preta), Manuel Fabrício, Cristiane Fernandes, Paola Molinari, Guilherme Soares Dias (pelo texto jornalístico que fez especialmente para o projeto e empréstimo de sua voz para a narração), Manoel Gonçalves, Fred Studio Produtora de Jingles e Voicetel Comunicações. Ressalte-se, ainda, a valiosa contribuição do médico e professor Paulo Saldiva (Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo) e do escritor Santiago Nazarian, com textos inéditos para o projeto.<sup>34</sup>

## Horror e gore

“Horror” vem do verbo latino *horreo*, que se refere ao medo que provoca arrepios (dos pelos, cabelos e da contração sentida na pele), nos lembra Xavier Aldana Reyes, conectando o gênero narrativo com as sensações físicas produzidas no corpo.<sup>35</sup> Segundo Aldana Reyes, a experiência do horror cinematográfico lida com afetos intensos produzidos de modo somático, reflexo, no corpo do espectador. Para o projeto *Rumor* e para o conjunto recente de trabalhos de Renato Pera, que extraem energia deste gênero cinematográfico, esta ideia é valiosa, pois permite recodificar a experiência perceptiva em termos de uma fenomenologia da hiper-intensidade e da ameaça. Ter um corpo significa estar sujeito a uma série de violências no nosso presente produzido por regimes neoliberais, necropolíticos e espetaculares, cuja conjunção foi brilhantemente analisada por Sayak Valencia, em *Capitalismo Gore*.<sup>36</sup>

A literatura crítica sobre cinema de horror aponta para interpretações muito importantes para esta reflexão. De um lado, encontramos a tentativa de lidar com o efeito de choque de imagens abjetas e com a sua espetacularização (Aldana Reyes e Linda Williams, para citar

---

<sup>34</sup> Lamentavelmente, não se concretizou a colaboração de Márcia Fernandes, conhecida por seu nome artístico Márcia Sensitiva, convidada a narrar a sua percepção dos espíritos e fantasmas do Beco do Pinto. Não se concretizou também o convite feito a Rubens Francisco Lucchetti, escritor de literatura *pulp* e quadrinhos de horror, responsável por roteiros de filmes e programas de televisão de José Mojica Marins, além de roteiros para o cineasta Ivan Cardoso. O gênero narrativo do horror nacional no século 20, certamente se associa à figura de Lucchetti.

<sup>35</sup> ALDANA REYES, Xavier. **Consuming mutilation: affectivity and corporeal transgression on stage and screen**. PhD Thesis, Lancaster University, 2012, p. 12.

<sup>36</sup> VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Santa Cruz de Tenerife (Espanha): Editorial Melusina, 2010. Uma possível definição mais técnica e genérica - e por isto mesmo, um tanto superficial - do termo “gore” poderia ser: “Para alguns, a representação explícita de fluidos corporais, mutilações e eviscerações envolve um apelo a elementos baixos e degradados do caráter humano. Todavia, para teóricos e críticos do gênero de horror, os efeitos gore se relacionam mais a uma fascinação com o corpo e o seu funcionamento; fascinação reprimida ou marginalizada em outras áreas mais decorosas de nossa cultura [atente para o aspecto mórbido desta fascinação e para a concretude física pressuposta pelo termo “corpo”]. Por sua vez, os fãs do gênero parecem mais interessados em apreciar as técnicas de maquiagem [*makeup*] que produzem os efeitos, do que apenas testemunhar momentos nauseantes. Para esses fãs, há uma estética do gore no cinema de horror”. Ver HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Lanham; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press, 2008, p. 147-148, tradução nossa.

apenas dois exemplos mais proeminentes). Por outro lado, podemos tomar o horror em sua capacidade de desfiguração da “realidade”, por meio do recurso à escatologia, ao abjeto, monstros, formações aberrantes (sociais, corporais e biológicas), e o desrecalque de conflitos reprimidos de raça, gênero, sexualidade, classe, entre outros. É como se o filme de horror, ao produzir-se como imagem fotográfica em movimento, usaria a relação de verossimilhança tanto para espelhar a “realidade” – estabelecendo um espaço-tempo realista, por assim dizer –, quanto para introduzir nela elementos dissonantes, heterogêneos. Em outras palavras, a “realidade” seria revirada, testada, fissurada, tornada inverossímil, horripilante. O efeito que nos interessa aqui é a promessa da catástrofe, a latência do descontrole, e a visada que retorna à “realidade” da experiência cotidiana. Isto é, entender a experiência cotidiana também como polimorfa, erótica e perversa como um monstro e inverossímil em sua aparência de normalidade e higiene.<sup>37</sup>

Humor, paródia, avacalhação, alegoria, precariedade, violência e humilhação são elementos sintetizados pela noção de “terrir” cara à reflexão realizada por Renato Pera, tanto no projeto *Rumor*, quanto em outros projetos anteriores. Por exemplo, *Sangue* (2020) consiste em uma instalação sonora que contou com a colaboração de José Mojica Marins, conhecido por seu personagem Zé do Caixão.<sup>38</sup> Mojica narra, com sua voz icônica, uma receita culinária de galinha ao molho pardo, conferindo à receita e ao espaço da instalação um caráter insólito. Outros exemplos seriam os projetos *Morto vivo* (2022), uma performance, e *Rigor Mortis* (2021), um projeto imersivo e interativo de realidade virtual. “Terrir”, este conceito singularmente brasileiro, procura nomear a comédia pastelão cheia de sangue, tripas, sexo, humilhação, precariedade e humor, exposta sob a luz tropical inclemente.

Por fim, a aposta de Renato Pera no horror e no humor representa uma atitude frente ao excesso de determinação e sentido da esfera cultural e, em particular, das artes visuais. O artista privilegia os disparates, contradições e ambiguidades, tanto nos temas, quanto na

---

<sup>37</sup> Autores diversos como Robin Wood, Mark Jancovich, Noël Carroll, Harry Benshoff, Barbara Creed e Jack Halberstam tem buscado no horror uma chave para pensar situações intersticiais que ameçam desfazer o tecido normativo da realidade e para pensar a circulação simbólica de elementos sociais reprimidos.

<sup>38</sup> Zé do Caixão aparece, pela primeira vez, em 1964, no filme *À meia-noite levarei sua alma*, concebido e dirigido por José Mojica Marins. O personagem irá protagonizar as outras duas sequências *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do demônio* (2008). Aparecerá brevemente também em *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), e em *Ritual dos Sádicos* (1969) - lançado somente em 1982, com o título *O despertar da besta*, mudança que buscou driblar a censura sob o regime militar -, *Exorcismo negro* (1974), a cine-biografia *Demônios e maravilhas* (1976-1989), e *Delírios de um anormal* (1978). Além disso, foi visto em aparições públicas na televisão, rótulos de produtos, marchinhas de carnaval, lançamentos de filmes e animação de festas. Mojica viria a identificar-se com o seu personagem, penetrando fortemente o imaginário popular brasileiro. Ver a biografia organizada por BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Ed. 34, 1998.

forma de seus trabalhos. Isto é, nos objetos, materiais e superfícies que são colocados em circulação nos trabalhos, em relação direta com os seus contextos sociais, culturais e geopolíticos. Quanto aos meios empregados, o artista opta pela experimentação sempre aberta e não hierárquica, recusando a identificação com apenas uma linguagem ou estilo.

### **A circulação do trabalho também é trabalho**

No projeto *Rumor*, o projeto gráfico, a documentação em vídeo e os textos incluídos no catálogo foram tomados como elementos de intensa experimentação. Cartazes, flyers e catálogo foram objetos de constante investimento criativo, em colaboração com o artista e designer Mauro de Souza. Como disse certa vez Leandro Muniz, em uma conversa com Renato Pera, “a circulação do trabalho também é trabalho”. Ou seja, a imagem em circulação de uma obra produz textualidade e, portanto, significação, para além dos limites temporais e físicos da exposição. Por um lado, interessa ao artista a dispersão da obra. Por outro, a circulação acusa a existência de um contexto dotado de uma certa institucionalidade. *Rumor* pretendeu materializar este contexto, dramatizá-lo. Optou-se, então, pela incorporação de códigos gráficos - relação entre texto e imagem -, da publicidade de filmes, séries e quadrinhos de horror. O mesmo procedimento dirigiu o vídeo de documentação de *Rumor*, feito em colaboração com Paulo Pereira (Teia Produções). No vídeo e no *tour* virtual, o espaço tridimensional foi reconstituído digitalmente, interposto a depoimentos do artista, cuja imagem encontra-se desfigurada, ao modo dos vídeos televisivos de testemunhas anônimas.

Quanto aos textos presentes neste catálogo, incluem-se contribuições de Leandro Muniz, do psicanalista Luiz Fernando Carrijo da Cunha, do patologista e professor Paulo Saldiva, do jornalista e editor do Guia Negro, Guilherme Soares Dias e do escritor Santiago Nazarian. Os três últimos autores produziram textos, dramatizados em áudios para *Rumor*. Por fim, alguns textos dos áudios também encontram-se reproduzidos no catálogo. À guisa de conclusão, vale ressaltar que o catálogo, embora apresente um esforço totalizante, felizmente irá fracassar nesta tarefa. Vai servir, no máximo, como um fragmento alegórico, uma pequena constelação, que visa atualizar os elementos do projeto, sem tentar uma tradução ou uma reconstituição integral. Este impulso de atualização das imagens latentes, isto é, de síntese dialética e polissêmica “daquilo-que-passou” com o “agora”, guiou todas as etapas e processos de *Rumor*, abrindo cada aspecto do projeto para a experimentação com diversas linguagens.