

SOMOS TODOS ARTISTAS⁷. UM EXERCÍCIO DE REFLEXÃO A RESPEITO DA AUTONOMIA CRIATIVA E DAS FORMAS DE CLASSIFICAÇÃO RELACIONADAS À CRIAÇÃO

WE ARE ALL ARTISTS. AN EXERCISE OF REFLECTION ON CREATIVE AUTHONOMY AND ON FORMS OF CLASSIFYING RELATED TO ART

NOUS SOMMES TOUS DES ARTISTES. UN EXERCICE DE RÉFLEXION SUR L'AUTONOMIE CRÉATRICE ET LES FORMES CRÉATIVES DE CLASSIFICATION LIÉES À LA CRÉATION

SOMOS TODOS ARTISTAS. UN EJERCICIO DE REFLEXION ALREDEDOR DE AUTONOMÍA CRIATIVA Y DE LAS FORMAS DE CLASSIFICACION RELACIONADAS A LA CRIACIÓN ARTÍSTICA

Cynthia Carvalho Martins

Universidade Estadual do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia, São Luís, Maranhão, Brasil

Camila Do Valle

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: O artigo discorre sobre a construção da identidade de artistas de rua tomando como referência o movimento "A Vida é uma Festa". Esse movimento ocorre desde 2002 e congrega artistas vinculados à música, às artes plásticas, ao teatro, à literatura de cordel, ao tambor de crioula, à poesia e ao bumba-meu-boi com apresentações toda quinta-feira no Centro Histórico de São Luís, Maranhão. A abordagem inclui reflexões sobre as expressões, manifestas através da arte de rua e como tais práticas engendram a construção de redes de solidariedade entre os "artistas de rua", de maneira a conferir um modo próprio de relação social. Na situação tomada para análise, o viés crítico das produções artísticas implica na construção de uma identidade centrada na negação da inserção nas relações de mercado e nas políticas institucionais.

Mots-clés: artistas de rua, mercado de arte, institucionalização, movimentos sociais e movimentos artísticos.

ABSTRACT: This article is about the construction of identities of artists working in the streets taking as reference the movement "Life is a party". This movement occurs since 2002 and put all together artists from the music, visual arts, dramatic art, literature of "cordel", "Tambor de Crioula", poetry and "Bumba meu bi" with performances every thursday in the center of the brazilian city São Luís do Maranhão. This approach includes reflections about expressions showed in this event as "art of the streets" or "art in the streets", as a singular mode of solidarity among the artists and a way to build social relations. In the case analysed here, the production of art implies a identity of artist that deny the institutional and market relations of meaning.

Keywords: street artists, art market, institutionalization, social movements, artistic movements.

RÉSUMÉ: L'article traite de la construction de l'identité des artistes de rue basée sur le mouvement « La vie est une fête ». Ce mouvement existe depuis 2002 et regroupe des artistes liés à la musique, aux beaux-arts, au théâtre, à la littérature de cordel, au tambour de crioula, à la poésie et au bumba-meu-boi au centre historique de São Luís, Maranhão. L'approche inclut des réflexions sur les expressions, manifestées à travers l'art de rue et sur la manière dont de telles pratiques engendrent la construction de réseaux de solidarité entre les "artistes de rue", afin de conférer un mode de relation sociale propre. Dans la situation analysée, le biais critique des productions artistiques implique la construction d'une identité centrée sur le refus de l'insertion dans les relations de marché et dans le cadre des politiques institutionnelles.

Mots-clés: artistes de rue, marché de l'art, institutionnalisation, mouvements sociaux et mouvements artistiques.

RESUMEN: Este texto hace un recorrido sobre la construcción de la identidad de los artistas en la calle y referencia para análisis de caso el movimiento "La vida es una fiesta". Este movimiento ocurre desde 2002 y conjuga artistas vinculados a la música, artes visuales, teatro, literatura de cordel, "Tambor de crioula", a la poesía y al "Bumba meu boi" con presentación todos los jueves en el Centro Histórico de la ciudad brasileña de São Luís do Maranhão. Este abordaje incluye reflexiones sobre las expresiones, manifiestas através del arte de la calle y como tales procesos de trabajo construyen redes de solidaridad entre los artistas de la calle, como un modo propio en las relaciones sociales. En la situación analizada, el criticismo de las producciones artísticas implica una construcción de una identidad apuntada a la negación de la inserción en el mercado así como niega el ámbito de inserción en políticas institucionales pré establecidas.

⁷ "Somos todos artistas" é uma expressão de Luiz Coelho, o Fumaça, ator e decorador falecido em 2018.

Palabras-clave: artistas callejeros, mercado del arte, institucionalización, movimientos sociales y movimientos artísticos.

1. Introdução

No famoso ensaio “Músicos de Rua” - integrado no livro *O valor do riso e outros ensaios* - Virgínia Woolf (2014) faz referência a um artista de aparência descrita como lamentável, que toca de olhos fechados, em transe de êxtase musical. A autora fala do temor do artista em ser despertado de seu transe por uma moeda que porventura um transeunte depositasse em sua caixinha de coleta das doações. Essa imagem construída no âmbito da literatura expressa a reflexão que pretendemos desenvolver neste artigo, concentrada na importância do envolvimento do “artista de rua” com a “dimensão estética”. Esse artista produz sua arte considerando a significância, para si e para os outros, as qualidades da afetividade gerada e, portanto, a constituição de uma dinâmica de identidade semovente, individual e coletiva a um só tempo, e este artista não o faz necessariamente em função de um ganho econômico ou de uma remuneração.

Woolf retrata a dificuldade da sociedade inglesa em aceitar os “artistas de rua”. A autora discorre sobre o fato de que a intolerância tem relação com o disciplinamento dos corpos da sociedade dita civilizada - na verdade, “civilizada” na esteira do processo imperialista europeu para a construção da ideia de Ocidente - em contraposição ao que classifica como a “ferocidade da música”. A “ferocidade da música” pode ser considerada como a ferocidade da arte, no sentido de não estar domesticada, seja pela dimensão pecuniária ou mesmo mercadológica. Na situação de “arte de rua” em São Luís do Maranhão, encontramos elementos relacionados à descrição da autora inglesa. Os elementos centrais na realização da pesquisa dizem respeito ao fato de tais práticas artísticas estarem relacionadas a um “modo de vida”; de envolverem uma coletividade e serem marcadas por uma “autonomia” dos produtores artísticos. Essa autonomia diz respeito a uma prática que não passa necessariamente por instâncias de formação formalizadas; nem por uma inserção direta nos mecanismos de legitimação operados a partir de configurações do “mercado”, seja este constituído por uma concessão ao público ou a partir das formulações de políticas culturais institucionais.

A situação empírica observada, ao longo de quinze anos, diz respeito ao movimento “A Vida é Uma Festa”, com a inclusão de reflexões relativas aos temas relacionados à construção de identidades, dos artistas e de seu público – muitas vezes também de artistas -, e à denominada “arte de rua”. Na situação em análise, os artistas se reúnem todas as quintas-feiras, precisamente no “Beco dos Cataieiros”, em frente à Baía de São Marcos, no Centro Histórico, em um palco improvisado, para “celebrar a alegria”, de modo público, em plena rua. Como disse a quebradeira de coco babaçu, quilombola, extrativista Dona Nice Machado Aires, e isso já foi lembrado pelas duas autoras que ora se apresentam em publicação da coleção “Narrativas quilombolas”, da qual foram organizadoras: “cantar e dançar também pode ser uma forma de luta”.

Ressaltamos que as entrevistas realizadas para construção desse artigo ocorreram para que se tivesse um registro da visão dos artistas. Entretanto, foram as observações diretas e conversas informais as fontes que mais auxiliaram na estruturação dos argumentos.

A pretensão desse artigo é trazer elementos reflexivos construídos a partir de uma interação social. O envolvimento emocional vem se dando ao longo de anos de inserção e nos permitiu a realização de observações dessas situações e certo envolvimento com esses mundos interiores tão complexos, como quaisquer outros mundos interiores, mas fomos recortando singularidades específicas. Contudo, neste caso, envolvendo uma resistência ao instituído e uma afirmação de

diferenças profundas ao instituído como legítimo e ou como oficial. Essa inserção, difícil de datar, tem implicações no nosso próprio modo de vida, na medida em que somos poetas e, mesmo com trajetórias distintas, sempre tocamos com nossos olhares e com nossos corpos esses universos de reprodução social e subjetiva das identidades de “artistas”. Cada uma à sua maneira, com intensidades distintas, mas com a condição de envolvidas, longe de nos fazer abdicar de uma visão crítica, nos instiga a nos relacionarmos com as situações a partir de aproximações e afastamentos. A própria condição de mulheres nos coloca na posição - talvez por isso tenhamos começado com Woolf - de observadoras das relações de gênero. E mesmo que as perguntas a seguir não sejam as norteadoras do presente texto, não podemos nos furtar de fazê-las: - E as mulheres? Por que as artistas são em menor número que os homens? Pode ser que não seja uma questão de número e sim de reconhecimento? E as mambembes mulheres? Como vivem nas ruas? As ruas são públicas e, portanto, masculinas? Em alguma medida, podemos dizer que as ruas têm gênero ou que estabelecem relações de poder em torno das identidades de gênero também no caso dxs artistas?

Consideramos que falar da condição de criação e de sua relação com o mercado ou mesmo classificar a arte, ou seu valor, se constitui em tarefa que exige uma sensibilidade e uma afetividade reflexiva que deve ser cultivada para expressar tanto ternura quanto delicadeza – como objetivos relacionais e constitutivos de um ambiente social desejável, se queremos concordar com a posição proposta por Woolf. Vejamos o que ela nos diz: “sempre devemos tratar com ternura os esforços dos que se empenham com sinceridade para expressar a música que existe neles; pois o dom⁸ da concepção é por certo superior ao dom da expressão(...)” (Woolf, 2014: 27). Aqui, a comparação entre concepção e expressão se faz de maneira absoluta para fins de prosseguimento da reflexão. No entanto, do ponto de vista artístico, musical, poderemos sempre pensar em “expressão” como algo que pode ser mesclado à concepção. Pensemos em alguns intérpretes não compositores para os quais sua arte consiste justamente em uma espécie de “tradução oral” que acrescenta sentidos ao que é cantado ou executado. Lembremo-nos, na música popular, das intérpretes Maria Bethânia, Gal Costa, Nara Leão. Lembremo-nos de Ney Matogrosso. São intérpretes envolvidos com a concepção de uma interpretação. Com a “tradução oral” da melodia e da letra de uma canção. Não prosseguiremos acumulando exemplos. Foi para deixar sublinhado nosso respeito pela criação interpretativa. E nomeamos exemplos largamente conhecidos com a intenção de abranger uma ampla comunidade de leitores.

2. Sobre “A Vida é uma Festa”

O Movimento “A Vida é uma Festa” reúne todas as quintas artistas de rua para uma comemoração marcada pelo improvisado a partir de apresentações, no pequeno palco de rua, daqueles artistas presentes na noite. De forma ininterrupta, ao longo de dezesseis anos, os artistas de rua se reúnem

⁸ Sobre a palavra “dom” nos demoraremos páginas adiante. Não sem antes ressaltar um dado reflexivo ao utilizarmos esta palavra que, historicamente, tem longo percurso na arte e cria fortes vínculos com as concepções românticas. Acreditamos que há um deslizamento da percepção do “dom”, que mantém suas emanções românticas, mas encontra um novo vigor significativo nas subjetividades dos artistas aqui relacionados; um vigor significativo ancorado na dimensão de resistência e coletividade como estratégia para escapar do elemento compulsório institucional ou mesmo do sufocamento das singularidades em prol da reprodução de padrões pré-estabelecidos. Para recordar o sentido habitual da palavra na história da arte, citamos Pierre-Michel Menger, diretor de estudos no CNRS: “É com a celebração dos valores da inspiração, do dom, do gênio, da intuição, da criatividade que triunfou, na era romântica, o individualismo artístico, entendido simultaneamente como o princípio e o resultado da concorrência entre os artistas na sua procura sistemática de originalidade estética, e como o produto da concepção, então muito difundida, segundo a qual o artista é o indivíduo por excelência, a pessoa realizada na essência da sua humanidade” (Menger, 2005: 15).

com apresentações abertas, em pleno Centro Histórico de São Luís. Sem programação definida, os espetáculos se sucedem de modo a incorporar os viajantes, malabaristas, cantores, poetas de passagem, e representantes de manifestações como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e bambaê de caixa em passagem pela cidade de São Luís. Ali, ocorre também lançamento de livros⁹, eventos de movimentos sociais¹⁰ e manifestações de contestação e denúncia de violências contra artistas, quilombolas e militantes. Antes de continuar descrevendo o espetáculo que toma conta da rua, faremos uma breve digressão de modo a situar os integrantes do movimento “A Vida é uma Festa” entrevistados nessa pesquisa. Ressaltamos que, dentre os artistas, há aqueles que permanecem de modo mais constante e outros que participam esporadicamente. Privilegiamos entrevistar os artistas com um vínculo mais efetivo com o movimento, a fim de enfatizar que as relações sociais entre tais artistas são antigas, remontando ao período anterior ao próprio movimento.

O primeiro deles, Zé Maria Medeiros, músico, integrante do movimento poético conhecido como “Movimento dos párias” e idealizador deste que se tornou outro movimento, intitulado “A Vida é Uma Festa”, conhecemos desde os anos noventa. Com o mímico Gilson César, as relações sociais ocorrem desde os anos noventa, quando a Praia Grande, como bairro histórico, sequer tinha passado por uma reforma governamental instituído como “Projeto Reviver”. As conversas ocorriam no mercado das Tulhas, em bares e locais de residência, hoje transformados em lojas de artesanato. Gilson César é um artista maranhense, mímico, autodidata, e que desenvolveu sua arte a partir de observações do bumba-meu-boi. Estudou de maneira autodidata o trabalho de mímicos como Marcel Marceau e do mestre do butô Kazuo Ohno. A cantora e compositora Célia Sampaio, conhecemos no terreiro de candomblé Ilê Axé Olodumare, quando estávamos realizando uma pesquisa para o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. De convivência mais recente, destacamos o artista plástico Mondego e a artista Telma Lopes. A última tem pintado murais com personagens emblemáticos e pouco reconhecidos nacionalmente das artes maranhenses, como Maria Aragão e Maria Firmina dos Reis – esta que foi a primeira romancista mulher no Brasil, nos últimos anos tem ganhado espaço justamente em virtude da valorização que a identidade dela, como mulher e negra, reelabora do espaço social de circulação dessa identidade na historiografia literária nacional, tendo sido republicada por editora de grande circulação.

Ressaltamos que há artistas frequentadores do “A Vida é uma Festa” entrevistados nesse artigo, que, além de terem a rua como palco, já realizaram espetáculos artísticos em teatros locais, a exemplo do espetáculo “Sou Só Assim Soul”, no qual o dançarino Hélio Martins alia a dança à poesia.

Uma observação a ser realizada refere-se à poesia no cenário artístico de São Luís. A poesia parece transitar entre as diferentes artes, tendo lugar na música, no cinema, nos espetáculos de

⁹ Ednaldo Padilha, conhecido como Cabeça, quilombola de Camaputua lançou seu livro “Resistência e Fé” ali em 2016.

¹⁰ Foram realizados eventos do Movimento *hip-hop*, Movimento dos cordelistas, Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu -MIQCB (2010); evento dos estudantes do DCE (2016); evento “Contra o Golpe” (2017), a I e II Virada Cultural, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia (PPGCSPA), com a presença dos antropólogos Roque Laraia e Alfredo Wagner.

teatro e nos espetáculos de dança. A literatura de cordel¹¹ ocupa um lugar nos espetáculos de rua, retratando fatos políticos nacionais e situações de conflitos locais.

Passemos à descrição do espetáculo que inicia com os integrantes de um tambor de crioula conhecido como “Tambor da Lua”, capitaneado por mestre Macaxeira e aberto para aqueles que quiserem e souberem tocar os três tambores: *grande*, *pererengue* e *meião* ou dançar e *pungar*. O *pungar* é uma saudação entre mulheres que compreende o ato de conectar um umbigo a outro na dança de maneira a indicar que uma mulher deve ceder à outra a possibilidade de dançar em frente aos tambores.

O espetáculo a céu aberto reúne espectadores assíduos, transeuntes e turistas e, de longe, observa-se uma fogueira para esquentar os tambores que marcam o início das apresentações. Após o tambor de crioula, desenrola-se um espetáculo aberto no qual espectadores e artistas misturam-se. Aquele que quiser mostrar a sua arte pode solicitar subir ao palco e, por vezes, mesmo fora do palco ocorre um espetáculo composto por malabaristas, dançarinos e outros artistas. Em meio às apresentações, um fotógrafo com uma câmera que nada registra, talvez para expressar o anonimato e efemeridade do momento.

Presencia-se, no movimento “A Vida é uma Festa”, a existência de outras manifestações sem inserção na lógica de mercado, como, por exemplo, o “bumba-meu-boi” e o “tambor de crioula”. Tais manifestações são parte do movimento e, ali, ocorrem interações de distintas ordens com redes de solidariedade que implicam, por exemplo, na denúncia de situações de violações aos direitos dos “povos e comunidades tradicionais”. Percebemos que, em todas essas apresentações, predomina uma desconsideração do mercado como objetivo principal a ser conquistado. Mesmo uma ideia de lucro com a venda de um produto específico é secundarizada, embora possa ocorrer. Circulam chapéus de palha para que os espectadores coloquem um valor em dinheiro de acordo com sua vontade. O que pode estar em jogo são a manutenção de um modo de vida, a construção de uma identidade do artista de rua ou, ainda, a reprodução de um modo de produção de afetividades e de uma autonomia crítica em relação ao que se convencionou chamar “arte” pelo mercado ou pelas instituições de “consagração”.

A construção identitária do artista deve ser entendida como um processo que passa pela mobilização, não necessariamente uma mobilização formal, em um movimento social, mas o compartilhar de uma percepção do mundo social. Dabul (2001) aborda a experiência coletiva vivenciada pelo artista como construtora de sua posição social e, conseqüentemente, da sua identidade. Ao deslocar o foco daquilo que é produzido para a prática artística em si, deslinda as relações sociais que envolvem o fazer artístico. Essa perspectiva auxilia na percepção da construção do artista, no caso em análise do artista de rua. No caso dos artistas do “A Vida é uma festa”, essa construção passa por um modo de vida próprio e pela construção de redes de solidariedade e de identidades com dinâmicas singulares, afirmadas no dia a dia, no fazer artístico. Essas singularidades estão envolvidas, também, em uma disputa em camadas: não só pelo espaço público concreto, mas pela atribuição de sentidos específicos e variáveis para esse espaço público e, por conseguinte, sobre o que seria “espaço público”. Aqui, vemos o sentido de “rua” se mesclar

¹¹ Destacam-se como cordelistas Moisés Nobre e Paulinho Nó Cego.

ao sentido do “fazer artístico” como, também, às próprias identidades de artistas que ali se constituem e se reproduzem.

No trecho da entrevista realizada com o músico Zé Maria, a seguir, podemos ter uma ideia do processo de consolidação do movimento nas lutas enfrentadas para mantê-lo:

Zé Maria – A construção desse movimento tem relação com uma dimensão política do próprio papel da rua, a rua como o lugar da manifestação pública e aqui uma manifestação de artistas. Ao longo desses anos funcionamos sem recursos e essa é a garantia de uma autonomia. Não tivemos incentivo de nenhuma empresa e, aqui, as pessoas parecem fazer arte porque gostam. Mas em meio à alegria, as dificuldades se colocam, pois volta e meia vem exigências institucionais de licenças, de não acender a fogueira, de não trabalhar com o fogo. E, ao longo desses anos, foram gerações que frequentaram e temos mudanças também. Sou herdeiro da convicção de que arte tem que estar onde está o povo, com e para o povo, sendo o povo o útero de toda a arte e me perfilo como artista de rua, na rua para a rua, espaço democrático, aberto e acessível. Durante este período de 17 anos, fizemos 886 edições d’ “A Vida é Uma Festa” e atravessamos diversos governos. Uma atividade tão duradoura mostra que a arte é agregadora.

Conforme o depoimento, está em jogo uma irreverência face à incorporação de uma classificação oficial ou mercadológica aos “projetos criadores” dos artistas. Os artistas vinculados ao “A Vida é uma Festa” possuem uma autonomia fundamentada em suas formas próprias de produção e circulação dos bens culturais, de âmbito mais direto e sem intervenção de instituições. Os produtos culturais estão fortemente vinculados a formas de percepção e a uma dinâmica própria na qual se reconhece valores culturais específicos (Magnani, 1984). Face à inexistência ou à precariedade de uma política cultural, a criação artística ocorre a partir de iniciativas próprias, centradas em uma interação entre os artistas para exercerem sua arte. Pode-se dizer que as ações oficiais têm limitado os movimentos de rua, conforme depreendemos de outro trecho do depoimento de Zé Maria:

Zé Maria - O Estado acha que a paz é uma rua sem gente (...) está impondo o cinza pra todo lado. Isso não é segurança, é tristeza. Ultimamente, temos sido constantemente visitados pelos órgãos de vigilância do Estado com um único objetivo: que licenças sejam tiradas.

A precariedade das condições de produção nem sempre resulta em impedimento para a produção artística. Lígia Dabul e Rodrigo Barreto, em pesquisa com artistas plásticos que pintam retratos nas ruas do Rio de Janeiro, precisamente no Largo da Carioca, demonstram como tais artistas enfrentam dificuldades, mas, apesar disso, não deixam de exercer seus ofícios. “Eles experimentam profunda e prolongada frustração com sua arte, e permanecem envolvidos na sua produção ainda que em condições que consideram adversas” (Dabul & Barreto, 2014: 3). No caso analisado, as dificuldades envolvem a própria sobrevivência e também a dificuldade no exercício da arte de rua. A seguir, depoimentos de artistas de São Luís sobre essa questão:

Anderlucy - A arte de rua é difícil, temos dificuldade, mas o chapéu está aí, nós rodamos o chapéu esperando sobreviver mesmo, mas amamos o que fazemos.

Zé Maria - As dificuldades se dão com o poder público, nós não temos licença e somos frequentemente abordados por policiais, eles querem disciplinar a nossa arte, que nos

confinemos em espaços privados. É difícil a sociedade admitir a resistência, ela incomoda.

Nas situações que pesquisamos, a negação não é somente do mercado, vai para além: inclui uma afirmação identitária no modo de ser, fazer, compartilhar, viver o compartilhamento e pensar sobre o feito, selecionando memória, elaborando a reflexividade. São relações comunitárias que estão em jogo, nas quais a noção de pertencimento está presente. São situações nas quais predomina uma autonomia dos artistas de rua em relação às classificações institucionais e uma resistência em relação às próprias políticas governamentais. Em algumas situações, criam a arte e criam os instrumentos de produzir a arte, criam a festa e os instrumentos da festa, os tambores e as letras das músicas. Criam a arte e seu público. E talvez seja essa formação de público, que é formação de sensibilidades, o incômodo mais inquietante para as instituições, incluindo o mercado. A estética está vinculada à ética na autonomia e na autenticidade da produção, assim como na inseparabilidade do “fazer a festa” envolver uma rede de relações nas quais o que conta é a percepção da interdependência, a existência coletiva, a solidariedade.

3. A arte de rua

A “arte de rua” - aquela praticada por mambembes, aventureiros e viajantes - é viabilizada em função de “um sonho”, “uma vontade artística que pulsa”, “uma tentativa de estar à margem do sistema para questioná-lo”. São excertos de entrevistas que retiramos dos depoimentos de artistas que produzem sem qualquer incentivo governamental e com um envolvimento existencial. A autonomia pessoal e criativa desses artistas ao sobreviverem com o que lhes é doado pelo público contrasta com as suas condições materiais de existência.

As classificações sobre essa produção como um “dom” ou algo que “vem da alma” aparecem frequentemente nas entrevistas realizadas. Vinculam a esfera do invisível ao visível, do imaterial ao material, em uma espécie de alquimia existencial que fabrica um tecido vital singular, único em cada caso, e oferecem ao público a possibilidade de uma formação para além das academias ou projetos de governos.

O poeta e músico Zé Maria estabelece uma diferença entre a “arte de rua” e a “arte na rua”, distinção vinculada à trajetória do artista. Para o entrevistado, o artista pode ter uma inserção de vida na rua ou simplesmente se apresentar na rua. Essa distinção está bem colocada na entrevista transcrita a seguir:

Zé Maria – Porque na rua pode ter tanto uma arte urbana, feita de materiais perecíveis, que pode ser chamada de tosca, ou que as pessoas classificam como uma arte menor. E também na rua a gente vai encontrar artistas que tem linhagem, formação e que estão na rua rodando chapéu ou não. A rua é palco de todos os artistas e de todas as artes. A arte nasce na rua, desde a Grécia. A exibição na rua é milenar.

P: E aqui? Quero saber daqui...

Zé Maria: Tem a arte de rua e a arte na rua. As grandes orquestras tocam na rua, mas os artistas podem não viver na rua, podem se apresentar eventualmente na rua. Essa arte é diferente daquela do mambembe que vive na rua, produz na rua e viaja, viaja. É muito diferente. Mas já vi grandes corais se apresentando também na rua. E aqui na “Vida é uma Festa” os artistas são de rua, e não somente de São Luís, tem muitos artistas latinos, viajantes.

Os artistas referidos ao movimento “A Vida é uma Festa” trazem consigo um potencial crítico, de posicionamento político e de irreverência aos padrões sociais instituídos. Possuem forte relação com manifestações de terreiros e alguns artistas são de terreiros. Há, inclusive, um altar na Cia Circense de Teatros e Bonecos¹² com a imagem de São Benedito, referida ao tambor de crioula do Maranhão, cultuada pelos povos de terreiro que frequentam a Praia Grande. É considerado como um “altar artístico” em meio aos santos cultuados nos terreiros. Há cazumbás e outros personagens do bumba-meu-boi. O cazumbá ou cazumba é um ser andrógino, uma mistura de gente e bicho, mascarado e vestido com roupa colorida. Ele ocupa uma posição importante nos rituais de Bumba-meu-boi, possui chocalhos pelo corpo, que tocam quando ele se balança.

A citação à Grécia feita pelo músico Zé Maria convive com a referência à afrorreligiosidade do altar da bailarina Ana Duarte. E com outros materiais aparentemente díspares ou aleatórios que se articulam fazendo tocar ou dançar os corpos que por ali vibram e produzem sensações e sentidos. No entanto, tanto na citação da Grécia como na do altar de referência católica e afrorreligiosa, o que chama a atenção é uma recusa à ortodoxia das classificações ou a formas governamentais de organizar a arte e os artistas.

Ao pensar a “tradição”, a linearidade não deve ser considerada como orientando a análise: a percepção deve centrar-se na circunstancialidade em jogo (Martins, 2010). Nas situações que observamos na cidade de São Luís, os artistas de rua vivenciam uma prática de ação coletiva e a dicotomia “arte” x “cultura popular” é insuficiente para caracterizar esses “movimentos”. Aqueles oriundos de comunidades tocam e todos dançam o tambor de crioula. Os tambores rufam nos shows dos assim chamados “artistas de rua”. Enfim, a separação torna-se impossível de ser pensada. Entretanto, esse movimento artístico não cabe em classificações da arte oficial, nem tampouco é idêntica à denominada “cultura popular”: ela brota nas margens e possui sua própria força mobilizatória e estética. Portanto, pensar tais projetos criadores implica em pensá-los às margens da “arte reconhecida” e, por conseguinte, pensá-los como formas novas ou mesmo como um pensamento em ação de construção de novas formas, ainda que não seja programática esta ação.

Em relação à arte de rua, seu reconhecimento como possuindo valor é fruto de um trabalho coletivo de construção, assentado na insistência da recusa do seu caráter meramente comercial ou institucional. Está presente o que Pierre Bourdieu denomina de “denegação do econômico” (Bourdieu, 2002), mas, ao mesmo tempo, na situação analisada, presencia-se uma negação dos valores consagrados e a incorporação de uma mudança nesses valores. A arte de rua é marcada por um convívio.

As práticas culturais dos artistas, assim como as manifestações dos povos e comunidades tradicionais só passam a ter legitimidade para o olhar externo quando atreladas ou ao mercado, ou ao Estado, instâncias classificatórias da oficialidade. Quando estão inseridas nos modos de vida, sua riqueza criativa não possui legitimidade e nem reconhecimento externo. Somente o próprio grupo social dimensiona a força de suas práticas culturais e as vinculam a lutas identitárias com vínculos pela luta relativa ao reconhecimento da territorialidade.

¹² A Companhia Circense de Teatros e Bonecos é uma casa de arte situada no Centro Histórico de São Luís.

A historiadora de arte Aracy A. Amaral nos mostra que essas questões e embates têm outros episódios no Brasil dos anos 50 e 60, momentos em que foram levados a sério como temas fulcrais de uma revitalização do papel do artista e do intelectual no país. Em *Arte para quê* – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970, ela nos descreve uma camada que poderíamos chamar de arqueológica da centralidade do conceito de “cultura popular” para o que estamos discutindo. Ela localiza o espraiar do conceito de “cultura popular” no Brasil em Pernambuco a partir de grupos independentes e artistas que ajudaram a pensar iniciativas que vieram a se tornar governamentais por volta de 1958 naquele estado com a eleição de Miguel Arraes. No capítulo “Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”, Aracy Amaral nos conta do MCP (Movimento de Cultura Popular) como precursor:

“Por sua natural articulação com a arte popular da região, que emerge com força maior que em outras áreas do País, em decorrência da forte tradição cultural, o Nordeste foi, de certa forma, o precursor no ‘descobrir’ e ‘assumir’ a importância do popular neste início dos anos 60, através de organismos especialmente criados para esse fim. (...)O nome de ‘Movimento de Cultura Popular’ nasceu por sugestão de Arraes, que lembrou um movimento de lideranças juvenis existente na França, e que se denominava *Peuple et Culture*: ‘É daí mesmo que sai o nome’, lembrou Arraes, e ficou ‘Movimento de Cultura Popular’” (Amaral, 2003: 317-318).

Artistas e intelectuais objetivados em coletivos já existiam ali. O que o poder público fez foi elaborar suas políticas a partir do reconhecimento da força de transformação social da arte e da rua, o que foi possível fazer, até certo ponto, adentrando a década de 60.

4. Criação, dom e técnica

Para um artista se tornar artista é preciso investimento de tempo ou mesmo técnico. Esse aprendizado, no caso dos representantes de povos e comunidades tradicionais, ocorre no dia a dia, a partir de um “saber fazer” repassado sem uma formalidade. No caso dos artistas de rua, em algumas situações, mesmo com uma formação técnica, essa nem sempre é continuada, embora a sua interrupção possa abrir portas para uma outra forma de continuidade da criação.

Entretanto, percebemos, pelas conversas informais e entrevistas, que a noção de “dom” e “saber de nascença” coloca-se como uma verdade que “vem da alma”. Segue um trecho da entrevista com o mímico Gilson César:

Gilson César: Eu acho que eu tive uma coisa comigo de desde cedo eu muito definido, então, assim, por essa definição e identificação com essa linguagem, eu busquei. Com toda a dificuldade, passando por tudo, tudo, nada que eu cheguei, aonde estou chegando. Ainda continuo com dificuldade. Então, sempre foi com a dificuldade. Aprendi a ter foco nessa busca dessa arte que eu acreditei e, alguns momentos, lógico, eu fiquei um pouco, eu me senti um pouco com vontade de desistir, já pouco tempo já quis desistir, mas eu percebo que é uma coisa da alma, que vem da minha alma.

P: Como assim?

Gilson: Eu não tive tempo pra pensar em outra profissão, porque, assim, eu fui de cabeça. Então, quando eu entrei pra ser mímico, quer dizer, o mímico vem de um dom natural que um cara me disse, tu tens um dom natural da mímica, agora tu só vai ter que estudar as técnicas, evoluir tecnicamente, que talvez seja uma arte técnica.

Na trajetória desse artista, a formação técnica está coadunada com o “dom” e o “trabalho da alma”, e a classificação de artista não exclui a de artista de rua e artista de teatro ou mesmo artista

popular. Na entrevista realizada, essas categorias aparecem relacionadas a contextos próprios de atuação.

Em alguns depoimentos, o saber técnico aparece como associado ao saber artístico. Entretanto, tal associação não exclui a noção de dom. Segue excerto do depoimento de Zé Maria Medeiros sobre essa questão:

Zé Maria - Pinto e desenho, mas tive técnica para isso, fiz engenharia, não terminei, mas fiz algumas cadeiras e aprendi essa técnica que transpus para meus desenhos. Essa é uma das minhas habilidades, um dos meus dons. Agora, tudo é muito misturado quando se trata de arte: a arte é popular, a cultura popular é artística. E aí? Não, a experiência mostra que não é assim. Um dia desses veio aqui na Companhia uns colombianos, índios, simples, e cantaram, tocaram. Era arte.

Percebe-se, pelo depoimento, que à separação “arte de rua” e “arte na rua” soma-se uma impossibilidade em classificar de modo imobilizado os gêneros artísticos ou distinguir entre algo assiduamente identificado como “cultura popular” e “arte”. No entanto, percebe-se, também, que a comunidade que realiza essa “arte de rua” ao longo de todos esses anos, constituindo um movimento e uma identidade, a partir do coletivo “A Vida é uma Festa”, também conquista esse lugar que é de uma “autonomia” do poder de classificação. Vimos isso na citação do trecho da entrevista recém transcrito: chegou o grupo indígena, fez uma apresentação musical e o integrante do “A Vida é uma festa” declara; “Era arte”. Essa posição de classificação é construída de diferentes formas: com a passagem por instituições formadoras e títulos acadêmicos e ou a partir de relacionamentos e convívios nas instituições consagradoras que publicam ou decidem quem é o curador. O que este movimento que estamos analisando nos demonstra é a força mobilizadora das ruas na classificação do que é “arte” e da necessidade de expansão desse conceito para que o poder político contido nessa ideia, sobretudo o poder de imaginar – a imaginação como força política, ideia desenvolvida por Hannah Arendt -, se espalhe socialmente como agente transformador e legitimador de mudanças.

Essa ideia da rua como força política legitimadora das artes encontra eco em outros espaços. Não vamos nos deter em outras manifestações, de outras cidades, mas o modo de ocupar e conceber a arte nas ruas também esteve presente em uma época de crise econômica violenta na Argentina, no início dos anos 2000. Esse “modo de vida” se articulou, lá, entre movimentos sociais e artísticos, e hoje temos o legado dessa articulação quando vemos espalhado pelo mundo o fenômeno das cartoneras (editoriais independentes cuja experiência fundacional se deu com a Eloisa Cartonera¹³, em Buenos Aires) e com coletivos de artistas como o TPS (Taller Popular de

¹³ Para recuperar o interesse das autoras no tema da arte *na rua* e *de rua*, lembramos que uma das autoras, Camila do Valle, fez parte, já em 2004, como poeta, do primeiro momento de fundação da Cooperativa Editorial Eloisa Cartonera, iniciada em 2003 pelo escritor e artista visual argentino Washington Cucurto, e foi curadora de duas mostras no MAC de Niterói com atividades de oficinas educativas abertas a públicos de escolas, garis e catadores de papel (2005 e 2007). Também no MAC, em agosto de 2007, foi curadora de uma mostra intitulada “Ouro sentimental”, com mais de vinte artistas e poetas argentinos ligados a coletivos de artistas e movimentos sociais. Como gestora e curadora, levou o artista Ricardo Pimenta, da *Galeria do Poste* de Niterói, para uma instalação, conjunta com a artista argentina Lucrecia Urbano, em um poste da Avenida Corrientes em Buenos Aires. Atualmente, há alguns anos, tem participado da *performance* coletiva e de caráter etnográfico “Natureza Viva”, com as artistas Nena Balthar e Lucia Vignoli, muitas vezes apresentada nas ruas – Rio de Janeiro, Niterói, Viçosa, Brasília, Belo Horizonte, e, em Portugal, Coimbra e Lisboa (http://teatroemcomunidades.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ebook_EIRPAC-2017.pdf). A autora Cynthia Carvalho Martins, antropóloga e também poeta e compositora, além de ter se apresentado diversas vezes no projeto “A Vida é uma festa”, esteve com o Coletivo Eloisa Cartonera durante todo o Fórum Social Mundial, em Belém do Pará, apresentando-se com

Serigrafia) e os artistas em torno da galeria Belleza y Felicidad. Todos esses movimentos já foram devidamente reconhecidos em seu valor material e simbólico pelas instituições que operam mecanismos de legitimação no campo da arte contemporânea em vários países. Na capital portenha, no MALBA (Museu de Arte Latino Americana em Buenos Aires), com mostras no Brasil, seja primeiramente no MAC (Museu de Arte Contemporâneo, concebido por Oscar Niemeyer em Niterói, Rio de Janeiro), em 2005, ou mesmo selecionados, como a Cartonera o foi, para feiras e eventos de consagração no mundo da arte. Eloisa Cartonera, como movimento, foi escolhido pela curadora Lisette Lagnado para fazer parte dos artistas convidados pela Bienal de Arte de São Paulo em 2006.

Analisando a representação dos artistas de rua, observamos que eles criticam essa dicotomia “arte” versus “manifestações culturais” e pregam o fim de uma hierarquia que submeteria a uma posição inferior as manifestações que vem dos grupos de povos e comunidades tradicionais. Segue depoimento do artista plástico Luís Coelho, conhecido como Fumaça, falecido em 2018, sobre essa impossibilidade:

Fumaça: Aqui todos nós somos artistas porque aprendemos uns com os outros, eu mesmo decoro os espaços artísticos com elementos da cultura popular, com abanos, com cazumbás. E estou até produzindo mini cazumbás, de modo artesanal, vendo para turistas, mas também dou de graça para os amigos. Mas dizer o que é arte e o que é cultura popular é separar o que é junto.

A presença de narrativas que fundamentam a cultura popular, tais como a história de Pai Francisco e Catirina, por vezes é transposta para espetáculos teatrais. Isso significa que qualquer forma de classificação distintiva entre arte e cultura popular ou de imobilização de gêneros pode ser apressada. Segue depoimento do artista mímico Gilson César sobre a habilidade em contar histórias e interpretá-las artisticamente:

Gilson César: Aí daí veio a primeira montagem: “O boi, o burro e o caminho de Belém”, de Maria Clara Machado, era peça de natal. Antes, no período natalino, a gente montava dramas natalinos; e no período junino, a gente montava as comédias: aí vinha o casamento na roça, a quadrilha, esse teatro popular, essa nossa manifestação... aí, comecei a militar o movimento de teatro, levando os espetáculos pra... eles mostram que existiam ... aí eu comecei a me caracterizar e nessa coisa de caracterizar, eu usava narrativa, mas trabalhava muito a mão. Então, eu tratava coisas do dia a dia, né... A maçã, escovar os dentes, lavar o rosto. Falando lá na comunidade... aí saía a minhoquinha.... essa pantomima era narrar, são narrativas, aí eu, pra continuar produzindo, eu fazia uma parte do espetáculo que eram essas mímicas desenhadas, ilustradas, é a mímica clássica que ficou conhecida através de Marcel Marceau, que a pessoa acha que ele ligou muito, que a mímica não fala por causa dele, porque ele é o mímico mais famoso, o que mais divulgou essa pantomima, e eu na necessidade de me reconstruir, de superar o trauma de não poder ter ido ter uma formação numa escola, eu comecei a participar dos ensaios das manifestações populares, aí eu crio de forma natural essa narrativa lúdica do brincante do bumba meu boi.

performances de música e poesia no palco da mesma tenda do Fórum que o coletivo Eloisa Cartonera, acompanhada do poeta e artista Zé Maria Medeiros, em 2009. No mesmo ano, Cynthia também participou da instalação “Entre o Livro e a Liberdade” em Portugal, em que poemas “erguiam-se do chão, como girassóis à procura do leitor”.

5. Considerações finais

Em se tratando de política cultural no Maranhão prevalece uma política episódica, centrada em incentivos pontuais, durante as festas turísticas com um forte apelo à padronização. Os artistas de rua estão ausentes das políticas culturais. Ao invés de serem incentivados, são cobrados institucionalmente a partir da exigência de licenças e procedimentos legais e burocráticos. Prevalece uma imposição de que a arte de rua possua licenças similares às exigidas nos bares, estabelecimentos nitidamente comerciais.

O poder público insiste em classificar as formas de expressão, dividindo-as em “cultura popular” e “arte”, objetivando, em última instância hierarquizar saberes e dividir grupos. Nas situações analisadas, são as práticas culturais que oferecem os elementos da arte, ou seja, poderíamos pensar em uma inversão entre a clássica hierarquização entre “arte” e “cultura popular”. Entretanto as observações do movimento “A Vida é uma Festa” permitem pensar todas essas manifestações como modos de vida que fundamentam a construção identitária dos artistas, da arte, da rua como espaço de criação.

Poderíamos elaborar questionamentos em relação à classificação oficial que estabelece uma divisão clássica entre “arte” e “cultura popular”. Arte seria o que está nos museus, nos centros culturais? Aquilo que é valorizado pelo crítico acadêmico, pelo curador, pelo marchand, pelo turista? Cultura popular seria o que está inserido no modo de vida das famílias como representações de seus cotidianos, de seus calendários festivos? São as formas de expressão vinculadas a uma religiosidade e que passam a ser apresentados por esses mesmos produtores em ambientes distintos de suas comunidades? É possível essa divisão “arte de rua”, “arte” e “cultura popular”? Não estamos somente diante de formas de classificação arbitrárias?

Na situação dos “artistas de rua”, o reconhecimento aparece referido, em algumas entrevistas, como um “reconhecimento em função da alegria que a arte provoca no artista”, com um “vínculo com o presente que propicia “uma alegria, apesar da vida difícil”. Esse caráter aparentemente espontâneo da “arte” de rua poderia ser interpretado como o máximo da denegação do econômico, com funcionamento inverso da vivência dos artistas com “incentivo público”. É como se a arte oficial fosse reconhecida somente a partir das políticas culturais de instituições legitimadoras e ou com incentivos governamentais¹⁴.

Podemos asseverar que a existência do Bumba-meu-boi e do Tambor de crioula em São Luís pode ser lida como resultado de deslocamentos de quilombolas da Baixada Maranhense¹⁵, principalmente de Bequimão, Alcântara, Guimarães, Penalva, Matinha e Viana. Há situações nas quais predomina uma continuidade entre a situação da “comunidade” e “do bairro”. A própria “travessia” de Alcântara ou Guimarães, ou de qualquer outro município, se insere na lógica da

¹⁴ Temos aqui o par opositivo “o sujeito do desejo” e “o sujeito institucionalizado”. Judith Butler recupera essa ideia de Foucault e revela longa preocupação e digressão sobre este tema, explorando a questão desta oposição, a saber: “como assumir uma relação de oposição ao poder que esteja reconhecidamente implicada no próprio poder ao qual nos opomos”? E ensaia respostas: “ainda podemos pensar que o sujeito deriva sua ação precisamente do poder ao qual se opõe, por mais estranha e desagradável que esta ideia pareça” ou “[d]olorosa, dinâmica e promissora, essa vacilação entre o ‘já existente’ e o ‘ainda por vir’ é uma encruzilhada que religa cada passo que a atravessa, uma reiterada ambivalência bem no cerne da ação” O que ainda resta considerar, diz ela, é a “formação reguladora da psique”, já que o poder instituído, oficial, funciona não só para dominar ou oprimir, mas opera, também, para formar sujeitos. Como ocorre essa formação? (Butler, 2017: p.25-28).

¹⁵ Os conflitos vivenciados na região da Baixada Maranhense estão referidos à criação de bubalinos e apropriação ilegal das terras pelos designados fazendeiros (Almeida, 2005).

continuidade do território, envolvendo o transporte de produtos como “carvão”, “farinha” ou “feijão”, assim como produtos do babaçu, para serem vendidos nas feiras de São Luís. Podemos citar, no bairro da Liberdade, reconhecido recentemente como quilombo, o Boi do senhor Apolônio e o boi do senhor Leonardo. Destaca-se o boi de Laurentino, em um bairro conhecido como Fé em Deus, e o Tambor de Crioula do Mestre Felipe, em Vila Conceição, Coroadinho. Mestre Teté, organizadora do famoso Cacuriá, é do bairro do Coroadado. Todos esses bairros possuem relação com comunidades da Baixada maranhense. Todas essas manifestações recém descritas participam, às quintas feiras, das apresentações que ocorrem no projeto “A Vida é uma Festa” tornando-se parte do evento tanto quanto os artistas já apresentados anteriormente, ou seja, não há divisão aparente hierárquica entre as diferentes manifestações que ali se unem, todas elas são consideradas artísticas. Os artistas que cantam no palco aberto do “A Vida é uma Festa” são brincantes como cazumbás nas manifestações de Bumba-meu-boi já citados. As coureiras do Tambor da Lua dançam no Tambor do Mestre Felipe e, assim, sucessivamente, constituindo um grupo indivisível, situacional, em que todos, às quintas se apresentam como artistas no movimento “A Vida é uma Festa”.

Compreender como escapar e produzir escapes, linhas de fuga ajudará a pensar a arte de rua? Será que, sem reconhecimento oficial, estará atrelada somente a um modo de vida? Dependerá, portanto, da formação de um público, de sensibilidades específicas e do desenvolvimento de talentos a partir da informalidade das relações de rua. Sabemos que a complexidade é maior e, como poetas, sentimos certa necessidade e compreendemos os limites da reflexão, como ela nem sempre pode açambarcar e, ainda menos, alcançar definitivamente o sentido da beleza da vida. A beleza, portanto, como conclusão e força que principia a ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Alfredo Wagner Berno de; Shiraishi, Joaquim; Martins, Cynthia Carvalho (2005). *Guerra ecológica nos babaçuais*. São Luís: Lithograf.
- Amaral, Aracy A (2003). *Arte para quê – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel.
- Balthar, Nena; VIGNOLI, Lucia; VALLE, Camila do (2017). *Natureza Viva*. Acessado em 01 de dezembro de 2019. http://teatroemcomunidades.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ebook_EIRPAC-2017.pdf
- Bourdieu, Pierre (2004). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira.
- Butler, Judith (2017). *A vida psíquica do poder – Teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica. Tradução Rogério Bettoni.
- Dabul, Lígia & Barreto, Rodrigo (2014). Fim de Linha na Arte: Pintores Retratistas de Rua. In: *Mana*. Volume 20, nº 1, Rio de Janeiro.
- Dabul, Lígia (2001). *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artistas*. Niterói: EDUFF.
- Martins, Cynthia (2010). Posfácio. In: OLIVEIRA, Tamara Fresia Mantovani. *Tradições Culturais do Quilombo da Fazenda*. São Paulo: PROAC, 2010.
- Magnani, José Guilherme Cantor (1984). *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. Ed. Brasiliense, São Paulo.
- Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador – Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora. Tradução: Vera Borges, Danielle Place, Isabel Gomes.
- Valle, Camila do. “Una ventana al paisaje (interior)”. (2007). Buenos Aires: Página 12, Suplemento de Artes Visuais. Acessado em 01 de dezembro de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-8438-2007-11-27.html>
- Valle, Camila do; MARTINS, Cynthia Carvalho; NUNES, Patricia Portela (orgs.) (2016). *Nice Guerreira: mulher, quilombola e extrativista da floresta*. Rio de Janeiro: Casa8.
- Woolf, Virgínia (2014). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

Cynthia Carvalho Martins. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão; Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão e Doutora em antropologia pela Universidade

Federal Fluminense. Cidade Universitária Paulo VI – Caixa Postal 09 – São Luís/MA. E-mail: carvalhomartinscynthia@gmail.com. ORCID: 000000027327855.

Camila do Valle. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Mestre e Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Pós-Doutorado em Literatura Comparada pelo Instituto Margarida Llosa da Universidade do Porto. Rua Marquês de São Vicente, 225, Gávea - Rio de Janeiro, RJ - Brasil - 22451-900 - Cx. Postal: 38097 E-mail: camiladvf@yahoo.com.br ORCID: 0000-0002-6614-5224.

Receção: 04-02-2019

Aprovação: 12-06-2020

Citação:

Martins, Cynthia Carvalho & Valle, Camila do (2020). *Somos Todos Artistas*: Um exercício de reflexão a respeito da autonomia criativa e das formas de classificação relacionadas à criação. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 42-56. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a3