

MEMÓRIAS DE BARCELONA, DE VERA CHAVES BARCELLOS: MARCAS SOBRE A EPIDERME URBANA

Lúcia Marques Xavier

Resumo: A partir da obra *Memória de Barcelona* (1977), série fotográfica que se desdobra em três versões, percebe-se o entrelaçamento entre memória pessoal da artista Vera Chaves Barcellos (1938) com o contexto histórico da cidade de Barcelona e do Brasil, recém-saído dos anos de chumbo (1969-1977). Ao retratar os muros pichados da cidade catalã, a artista demonstra uma preocupação com o mundo que a cerca, sendo o uso da fotografia fundamental para retratar a realidade.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Ditadura. Intervenção Urbana. Vera Chaves Barcellos.

MEMÓRIAS DE BARCELONA, FROM VERA CHAVES BARCELLOS: MARKS ON THE URBAN SKIN

Abstract: From the artwork *Memória de Barcelona* (1977), a photographic series that unfolds in three versions, we can see the intertwining between the personal memory of the artist Vera Chaves Barcellos (1938) with the historical context of the city of Barcelona and Brazil, recently out of



the “leaden years” (1969-1977). By portraying the graffitied walls of the Catalan city, the artist demonstrates a concern for the world around her, with the use of photography being fundamental to portray reality.

Keywords: Photography. Memory. Dictatorship. Urban Intervention. Vera Chaves Barcellos.

Em sua terceira viagem para a Europa, em 1977, a artista Vera Chaves Barcellos (1938) visita uma Barcelona recém liberta do franquismo. Em um ambiente efervescente culturalmente, fascina-se pela cidade, para lá retornando diversas vezes em sua vida (Soulages, 2009). Enquanto ingressa em um ambiente de recente liberação política e social, parte de um Brasil sob regime militar, recém-saído dos seus anos de chumbo (1968-1977).¹ As fotografias que compõem a série *Memória de Barcelona*, de 1977 são retratos de batalhas ideológicas entre grupos políticos, uma ocupação visual dos muros da cidade, grifadas e com cartazes que se sobrepõem. A cidade é o ponto de partida da artista, observadora atenta, que documenta os grafismos sobre a epiderme de Barcelona. São fotografias que, por trazerem uma discussão política e ideológica, contêm questões ligadas ao contexto político, tanto da Espanha, quando do país de origem da artista.

Vera Chaves Barcellos tem duas obras com o mesmo nome, uma composta de fotografias em preto e branco e outra composta por *slides* transformados em fotografia colorida. Contudo, as fotografias em preto e branco contam com duas versões: uma somente com as fotografias e outra que conta também com inscrições. Essas anotações são de músicas em catalão de dois



artistas muito importantes na época, Lluís Llach (1945) e Raimon (1940), expoentes do movimento separatista catalão. Essa versão da obra é de fatura simples, com fotografias pequenas coladas em papel ofício branco, com as inscrições das letras das canções feitas à mão. Antes do início da pesquisa, ainda não tinha se tomado conhecimento de sua existência, julgava-se que só existiam duas versões, compostas somente por imagens fotográficas. É com o presente trabalho, oriundo da dissertação *Fotografias em Processos Artísticos de Deriva: as imagens de percurso de Vera Chaves Barcellos*,² que se revela que existem três séries de mesmo nome que tem como tema central os muros grifados de Barcelona.





I tots
 " Tots plens de mit,
 Buscant la llum,
 Buscant la pau,
 Buscant a déu,
 al vent del món. "

VÉRA C. BARCELLOS

"Memòria de Barcelona" Du-77

Figura 1: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia e grafite sobre papel. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha.





Figura 2: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia e grafite sobre papel. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Helga de Avelar, Cárceres, Espanha.



É interessante perceber que as duas versões anteriormente conhecidas são passíveis de reprodução, podem ser reimpressas sem maiores alterações em suas formas, visto que são cópias fotográficas. A versão com as inscrições a lápis, não. Elas contêm uma característica única, marcada com a caligrafia da artista.

Desta viagem feita por Vera Chaves Barcellos, realizada entre 1977 e 1978, quando visita o continente europeu e os Estados Unidos, existem muitos documentos fotográficos reunidos em um arquivo pessoal da artista, seu arquivo “turístico”, que não tem caráter de obra de arte per se. Essas fotografias que compõem a série, ao contrário de outras imagens existentes, foram produzidas já a partir de uma ideia que precede sua obtenção. São nove fotografias preto e branco (uma imagem repete-se na versão com as inscrições) e catorze coloridas, exibidas sempre em grupo, sem um recorte em que se destaque uma imagem.

A questão de trabalhar com imagens em série é uma característica de sua obra, e sobre isso, comenta:

A série contraria um pouco a peça única; contraria um pouco o mito da arte como coisa sagrada. Mostra que tanto pode ser isso quanto aquilo, entende? Existe toda uma ideia na série de desmistificar a peça única, mas evidencia que o mundo é diversificado, rico, que pode ser ou dessa forma ou da outra, sem medir valores se isso é melhor que o outro (...) (Barcellos *apud* Ferreira, p. 41).

A potência de sua poética encontra-se em uma intersecção, na indissociação entre documento histórico e documento afetivo. Em entrevista a Glória Ferreira, comenta:

Em fins de 1977 até março de 1978, fiz uma longa viagem de uns quatro meses. Fui sozinha, passando pela Espanha, na época foi quando me apaixonei por Barcelona, recém liberada da ditadura de Franco. Havia um clima vibrante e indescritível de uma liberdade



recém conquistada. Foi aí que fiz um ensaio fotográfico sobre as guerras ideológicas que se viam por toda a parte nos muros da cidade (Barcellos *apud* Ferreira, 2009, p. 26).



Figura 3: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Barcelona*, 1977. Fotografia em preto e branco.
Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



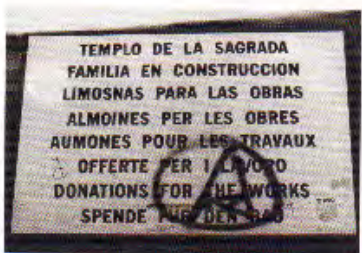


Figura 4: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Baelona*, 1977. Fotografia em preto e branco. 33 x 22 cm. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos





Figura 5: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Baelona*, 1977. Slides. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos





Figura 6: Vera Chaves Barcellos. Da série *Memória de Baelona*, 1977. Slides. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



A artista *apaixona-se* por Barcelona, por sua recente liberdade. O clima no Brasil nos anos 1970 ainda era de tensão. Mesmo que Vera não demonstre um caráter militante, ela teve amigos, artistas que trabalhavam com ela, presos em decorrência da ditadura militar (Soulages, 2009, p. 32). A repressão acaba por afetar a todos, principalmente grupos de artistas que operam com a realidade, e a fotografia está profundamente relacionada a isso.

De todas as demonstrações de efervescência e liberdade cultural, são os grafismos ideológicos em muros que são fotografados. Podemos entender aqui que estes consistem em

formas de intervenção no espaço público que transgridem a ordenação signíca da cidade. Os grafismos urbanos são, na forma como são exercidos e no comportamento libertário de seus agentes, uma linguagem, além de artística, também política, que constrói novas significações dentro do espaço urbano e público, transformando-o qualitativamente (Pennachin, 2003, s/p).

Esses próprios grafismos podem ser considerados como uma documentação de um período histórico, uma marca na epiderme urbana feita por grupos que necessitam marcá-la como um modo de ocupação simbólica.

Com o fim da guerra civil espanhola (1936-1939) e a vitória dos *Nacionales* foi estabelecido um regime de partido único e um estado autoritário.

O golpe militar tratou de organizar as tensões, com um governo forte, centralizador, autoritário, impedindo as disparidades das regiões e a fragmentação da “Nação Espanhola”. O General Francisco Franco surge em 1939 no meio dessas tensões e do caos da infraestrutura, segundo Janete Silveira Abrão, como aquele que instaura forte repressão, realizando a supressão das disparidades culturais, acabando com a livre expressão em busca do seu ideal de criar uma Nação sem diferenças (Klever, 2018, p. 231).



Nesta busca por uma identidade nacional baseada na aniquilação de diferenças, opositores políticos de Franco foram perseguidos, torturados e mortos, processo que se assemelha a outros Estados sob regime militar. Uma particularidade da Espanha foi o combate às diferenças culturais e linguísticas dentro do país, consequentemente sendo o catalão proibido (Klever, p. 231-232). O período franquista na Espanha estendeu-se de 1939 a 1977, encerrando-se o período ditatorial dois anos após a morte de Francisco Franco (1892-1975).

Quando Vera chega em Barcelona, este território já conta com maior liberdade, o que é percebido nos cartazes que utilizam a língua catalã. O que se nota nas fotografias, tiradas no fim da década de 1970, é uma afinidade entre o uso do catalão com ideias libertárias de esquerda. A artista se sente contagiada com esse momento, percebendo nas pichações sobre os muros um ambiente liberto, confortável para se expressar.

Eu acho que porque eu via algum significado nisso. Via algum significado, alguma mensagem. Por exemplo, na Catalunha me incomodava muito a situação anterior (da ditadura franquista) e era muito empolgante essa liberdade, porque foi justamente após a morte do Franco, então era uma liberação, todo mundo falava catalão alto na rua, o que era proibido, falar catalão. Então, era muito interessante, muito forte. E algumas coisas acontecendo (...). Eu estava lá, assistindo essas coisas. Era muito lindo (Barcellos, 2021).³

Vera mantém uma empatia com esses ideais, escrevendo a punho trechos de canções de Lluís Llach e Raimon, como *"per a la vida s'ha fet l'home i no per la mort s'ha fet"*,⁴ retirado da música de Raimon, *"D'un Temps, D'un País"* e *"il molt de temps no pot durar"*,⁵ retirado de *L'Estaca*, de Lluís Llach, importante canção que se



tornou um hino não-oficial dos catalães separatistas. Sobre isso, Vera comenta com um olhar contemporâneo em entrevista:

(...) bom, eles são separatistas. Existe uma forte corrente separatista. Que é um assunto polêmico também. É difícil opinar sobre isso, sabe? Eu acho que tem dois lados dessa história, por um lado eles têm razão e por outro, não. Eu acho que talvez seja uma grande perda se separar da Espanha. Então há esses dois lados, ao mesmo tempo tem aquela vontade de ser um país, pois eles se acham oprimidos etc., sabem eles suas histórias (Barcellos, 2021).

Lêem-se nos muros *"El capital es el unico delincuente"*, *"mort al machismo"*, *"libertad presos"*, *"joven guardia roja"*, *"sin libertad no vote"*, *"abajo al muro de las prisiones, viva copel"*. Aqui, o caráter político da obra pode ser percebido de duas maneiras, pelo conteúdo da obra e a forma de sua obtenção. É introduzida a fotografia na arte e, com ela, a realidade social e política. Nesta introdução da imagem fotográfica nas artes visuais, podemos destacar a possibilidade de trânsito discreto do fotógrafo. Muitos artistas conceitualistas de países que sofriam com regimes militares a utilizam como parte de sua poética, tanto por ser uma linguagem artística subversiva (quebra com a unicidade da obra de arte) como por ser fácil de revelá-la em casa ou em estúdios clandestinos e enviar as fotografias e filmes para outros países (Freire, 2009, p. 15). Mesmo que a artista não esteja fotografando os muros do Brasil, ela opta justamente por documentar os grafismos de lutas ideológicas espanholas.

Contemporaneamente, em Porto Alegre, o artista Claudio Goulart (1954-2005), registrava também os muros grifados da cidade natal de Vera, mas, ao contrário da artista, que age como uma documentarista, era ele quem fazia as intervenções. Neste período, o Brasil entra em um processo denominado "distensão",



uma abertura lenta com a retomada das instituições democráticas, estabelecido a partir do governo de Geisel que, no fim de seu cargo programou a revogação do AI-5, concluindo um longo período de censura. “A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década” (Alvim, 2020, p. 93).



Figura 7: Claudio Goulart. *O.A.N.I. / Objeto Anônimo Não Identificado*, 1979. Intervenção urbana, registro fotográfico. Dimensões variáveis. Fonte: Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos



Goulart age intervindo nos muros do centro da cidade entre outubro e novembro de 1979, grifando um objeto fálico em uma mistura de flecha e coração em paisagens banais de Porto Alegre. Denomina esta intervenção como “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”.

Em O.A.N.I., o espaço para a arte vira o espaço da cidade, o concreto do trabalhador, a passagem junto ao viaduto. É poema porque se mistura com outras marcas grafitadas nas paredes da cidade e ironiza a rigidez dos costumes de um local e de um momento político insinuando o fálico, ou flecha-coração, no âmago do cotidiano (Alvim, 2020, p. 99).

Como resultado, entre obra e documento, foram feitas dez fotografias que foram exibidas no Espaço N.O em novembro de 1979. Esta foi uma intervenção direta na epiderme da cidade de Porto Alegre que, na época, estava se remodelando e crescendo de maneira vertiginosa. Goulart age como um produtor anônimo, pondo-se à contrapelo do que é esperado de um bom cidadão. Conforme Certeau, estas ações de intervenção microbianas são táticas que os usuários realizam para se apropriar do espaço organizado por técnicas de produção sociocultural, agindo sobre os detalhes do cotidiano (Certeau, 1998, p. 41).

Quando olhamos para algo, há o observador e o observado. O primeiro tem a ver com a nossa parte física, o olho. Mas, aquilo que olhamos também nos diz algo além da refração e reflexão que a luz instaura. O “olhado” também pode ser analisado a partir de estudos visuais. A visibilidade não é automática, mas passa por construções que partem de códigos ideológicos que permeiam as relações do sujeito com o mundo. Traz com ela o peso do contexto histórico e de determinada sociedade (Mitchell, 2002, p. 78).



Quando se escolhe fotografar uma imagem de teor político está se dizendo muito de si ou de onde se tem origem. Não está se olhando para uma paisagem que é continuamente fotografada por turistas, mas para muros rabiscados e vandalizados com dizeres políticos. Com a pichação se invade o espaço privado e público, ordenado por regras urbanísticas. Este recorte feito pela artista se volta para o feio, o desarmonioso, com o “mundo, o próximo, o social, o político, os homens vivos em carne e osso” (Soulages, 2009, p. 32). Entretanto, conforme seu relato, essa desarmonia é bela, representa uma pluralidade de discursos que, enfim, puderam ser ouvidos sem represálias.

Caminhar e fotografar tem um sentido de se deixar invadir pelo mundo e mostrar em que mundo se está. A artista faz uma escolha antes de sair em sua jornada, que era cumprida em poucas deambulações. “*Estive lá*” não tem um sentido passivo, mas com as fotografias podemos compartilhar esse estado de espírito que a leva a fotografar esse tema em específico. Com o ato fotográfico, o *estar lá* é compartilhado a partir de um recorte. Vera está mostrando o que lhe chamou atenção em uma cidade que não é a que nasceu, mas se torna sua.⁶

A série *Memória de Barcelona* foi exibida poucas vezes, a primeira sendo em *Mixtos e Manias* (ou *Nervo Óptico*, Pinacoteca do Instituto de Artes, Porto Alegre) em 1978 e, muito tempo depois, retomada em *Grão da Imagem*, exposição retrospectiva de 2007 (Santander Cultural, Porto Alegre).⁷ Esta retomada é uma característica da produção da artista, muitas vezes, é a partir da revisão de seu arquivo fotográfico que localiza algo interessante que se transforma em obra.



[...] porque eu tenho milhares... eu não sei nem te dizer quantas fotografias eu tenho. São registros muito variados, de viagens e coisas assim, e lá no meio, de há um registro aproveitável que pode se transformar em uma obra. Mas, quase toda a minha obra é um encontro de alguma coisa que me provoca uma ideia. Seria talvez a maioria do processo. Pode ser também que, às vezes, eu tenha uma ideia e eu vou procurar a imagem, num processo inverso (Barcellos, 2021).

Em uma das versões, letras de música são escritas a punho e demonstram um caráter de intersecção. Há a indissociação entre o documento pessoal e o documento de um momento histórico. Com grafia quase de rabisco de quem escreve algo que não quer esquecer, entramos em contato com as referências da artista, com algo que se estava escutando em um momento emocionante de liberdade. Tomou-se conhecimento da versão com suas anotações de trechos de música somente em 2020 por meio de mensagens com o Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB. Essa característica torna uma das três versões em obra única, sem o caráter proporcionado pela fotografia de gerar múltiplas cópias sem se perder a qualidade da imagem.

Um momento histórico é observado a partir de grifos sem autores sobre os muros de Barcelona, quando esses possuem alguma autoria, são muito mais relacionados à ação de grupos. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1987, p. 198). Nessa série, retrata-se a história a partir de pichações e cartazes. São atitudes microbianas que descrevem um grande momento político para a Catalunha. Nas imagens, vemos rastros de ações



políticas, sobrepostos, que interferem diretamente na imagem da cidade, demonstrando a vivacidade de seus cidadãos. E essas vozes constituem uma memória de uma cidade viva, que a artista pode entrar em contato. Em relação à memória da artista, os grifos são auxiliares da reconstrução daquele momento. A dupla documentação, entre fotografia e pichações, são guias para a *Memória de Barcelona*.

[...] quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-la (Halbwachs, 1990, p. 25).

Se a nossa impressão tiver auxílio de outras vozes, aumenta a nossa sensação de exatidão da lembrança. “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (Halbwachs., p. 26).

A artista não intervém no espaço, ela age como uma documentarista da realidade, inclusive chamando as séries fotográficas desse período de “documentos dos anos 70” (Soulares, 2009 p. 70). Como observadores, temos uma percepção dupla de documento, os muros marcados de Barcelona e as fotografias de Vera Chaves Barcellos.



Esta diferença entre narrar e descrever é fundamental neste contexto. A diferença entre narrar e descrever é dada por Benjamin, neste momento, por um lado, pelo nexos entre narração e memória, e por outro lado, pela atenção aos detalhes, ao que passa despercebido ao olhar cotidiano e rotineiro. É neste sentido que a atividade de narrar está no mesmo compasso – ou melhor, no mesmo descompasso – do andar do *flâneur* (Chaves, 2011, p. 94).

O que observamos não é meramente uma descrição de Barcelona, pois além de estar seu nome no título da série, pouco sabemos onde essas fotografias foram tiradas. O que a artista traz é uma narrativa de seu percurso na cidade, o que importava a ela naquele momento, e o fio condutor dessa deambulação é a libertação cultural e possibilidade de livre manifestação, expressas na epiderme urbana.

Notas

¹ O período ditatorial no Brasil estendeu-se de 1964 a 1985, com cinco militares sucedendo-se no poder. Destes, três são oriundos do Rio Grande do Sul, tendo alianças com o Colégio Militar de Porto Alegre. Foi no mandato de Artur da Costa e Silva, oriundo de Taquari (RS), que o Ato Institucional nº 5 foi decretado. Com ele, a perseguição política se acirrou. Neste ato institucional constava a perda de mandatos de parlamentares contrários ao regime, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura. O AI-5 permaneceu vigente até o ano de 1977, no mandato de Ernesto Geisel.

² Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.



³ Entrevista realizada em dez. de 2021 na Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão.

⁴ “Para a vida ele se tornou homem e não para a morte ele se fez”. Tradução nossa.

⁵ “E muito tempo não pode durar”. Tradução nossa.

⁶ Barcellos mantém uma residência em Barcelona desde 1988, tendo sua nacionalidade espanhola estabelecida em 2004 (FERREIRA, 2009, p. 27).

⁷ Essa informação foi conferida juntamente com o Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos em março de 2022.

Referências

ALVIM, Alessandra Lis. Interferências urbanas: ensaio sobre “O.A.N.I./ Objeto Anônimo Não Identificado”, de Claudio Goulart (1979). In: Monteiro, Charles, Etcheverry, Carolina. *Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020 p. 93-103.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHAVES, Ernani. Pode ainda o fotógrafo ser um flâneur?. In.: *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas* / Mariano Klautau Filho... [et al.]. – Belém: Diário do Pará, 2011 p. 93-96

FERREIRA, Glória. Entrevista com Vera Chaves Barcellos. In: FERREIRA, Glória. *Imagens em migração*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.

FREIRE, Cristina. Artistas/Curadores/Arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea. In: Freire, Cristina,



Longoni, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo, Rio de Janeiro: MAC-USP, Annablume, 2009

HALBAWCHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice Edições, 1990.

KLEVER, Lucas de Oliveira. A Recuperação do Catalanismo Durante a Ditadura Franquista (1945-1960). *Revista Cantareira*. Edição 29 / Jul-Dez, 2018. Niterói: Universidade Federal Fluminense

MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1 ago. 2002 pp. 165–181. Disponível em: < <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/147041290200100202> > Acesso: 18 ago. 2022.

PENNACHIN, Débora. Signos subversivos: das significações de Graffiti e pichação, metrópoles contemporâneas como miríades sígnicas. In.: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_pennachin.pdf.> Acesso: 12 ago. 2022.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Lúcia Marques Xavier é mestranda em História da Arte com ênfase em Arte Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa (2018-). É Bacharela em História da Arte formada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). Conta também com uma produção visual pautada na fotografia, colagem e escrita, entrelaçando estas três linguagens.

