



7-PONTEIRAS: ESCALA DE JOGO 1:1

7-PONTEIRAS: SCALE GAME 1:1

Rafael Muniz Espíndola¹

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

A pesquisa poética intitulada “7-Ponteiras”, explora um lugar cruzado que se situa entre epistemologia de terreiro e a universidade a partir de uma residência artística na cidade de Pelotas/RS. Como umbandista-artista-pesquisador, são incorporados os conceitos como encruzilhada, Humaitá, Exú com o campo das artes visuais contemporâneas. A abordagem do percurso poético procurou rasurar o tempo e a história oficial através de espaços públicos e privados que possuísssem relações com as religiões de matrizes africanas na cidade gaúcha, seus contextos sociais e o contexto expositivo como resultado da residência. Opero, portanto, no cruzamento da arte com objetos titulados Ponteiras para incisão desses elementos no espaço urbano funcionando como máquinas de guerra.

PALAVRAS-CHAVE

Ponteira. Pelotas. Projeto. Intervenção urbana. Escultura.

ABSTRACT

The poetic research entitled “7-Ponteiras” explores a crossed place that lies between terreiro’s epistemology and the university based on an artistic residency in the city of Pelotas/RS. As an Umbanda-artist-researcher, concepts such as crossroads, Humaitá, Exú are incorporated into the field of contemporary visual arts. The poetic route approach sought to erase time and official history through public and private spaces that had relationships with African-based religions in the city of Rio Grande do Sul, its social contexts and the exhibition context as a result of the residence. I operate, therefore, at the intersection of art with objects called Ponteiras to incise these elements in urban space, functioning as war machines.

KEYWORDS

Ponteira. Pelotas. Project. Urban intervention. Sculpture.

¹ Mestrando em poéticas visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de pesquisa Linguagens e Contexto de Criação. Bacharel em Artes Visuais na mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Participação coordenado pela Prof^ª Dr^ª Claudia Vicari Zanatta. E-mail: rafaelmunize@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3566-3317>



Introdução

A instalação *7-Ponteiras* é conjunto da pesquisa poética para dissertação em poéticas visuais e encontra-se no que chamo de lugar cruzado, ou seja, uma posição com meridianos, coordenadas, rumos, azimutes, eixos e ruas - um lugar específico de atuação como umbandista-artista-pesquisador dentro do terreiro e da universidade. Incorporo neste projeto noções e conceitos como encruzilhada, Humaitá, Exú e o próprio campo das artes visuais contemporâneas para uma rasura no tempo e na história dita oficial. O lugar cruzado é situado como morada do artista. Lugar geográfico, mas não só, oriundo dos cacos e restos das trágicas relações comerciais do triângulo atlântico que fez em lugar do sangue correr dendê. A partir desse cruzeiro, como pensar a encruzilhada e a religiosidade de matriz africana no processo de sociabilidade e formação brasileira, como movimento pendular para a poética a partir de Exú como mediador, comunicador e, sobretudo, jogador?

A obra tensiona esse lugar cruzado ocupado por vários ao mesmo tempo e resultante de funções e articulações entre as partes.

Neste sentido, de modo amplo, trabalho com a encruzilhada atlântica como epistemologia para jogos conceituais e linguísticos em estratégias de composição para estabelecimento de sentidos tendo a religião como repertório imagético, a montagem e o jogo como procedimentos operatórios centrais e o ruído na história oficial como linguagem articulada para instalações, desenhos e fotografias articulados em uma pesquisa também historiográfica e antropológica, sobretudo pensar a rua, o dentro e o fora, como campo de encontro das contradições, ações com funções distintas e relacionais.

A abordagem elaborada neste texto parte de uma tentativa de abarcar o processo em um vaivém prático e conceitual, sobrepondo as temporalidades da participação no projeto Zero Residência Artística, realização do espaço Corredor 14, na cidade de Pelotas, e as temporalidades da história oficial em um desencadeamento pouco linear.

Início por uma escrita titulada poeticamente por “0º - 7-Ponteiras - 1:1” que se desdobra tangencialmente às teorias de Deleuze e Guattari acerca das máquinas de



guerra analogicamente ao processo de resistência social, política e religiosa das culturas de matrizes africanas no Brasil; enlaço, na sequência, relações linguísticas do elemento dêitico às ponteiras como objeto de coesão e articulação textual, ou seja, elemento de articulação prático-teórico-histórico.

Na segunda parte intitulada “-1º. Paralelo 31 - Pelotas - RS - Ponteira-lança”, a abordagem é construída a partir da narrativa da própria experiência na Zero Residência Artística realizada em Pelotas onde as relações formais, fenomenológicas e cruzadas com referenciais práticos da história da arte são forjadas. Por último, contextualizo os espaços por onde as ações foram realizadas e narro a experiência das ponteiras dentro e fora do espaço expositivo.

0º - 7-Ponteiras - 1:1

Partindo do conjunto de objetos presentes na poética, seleciono o elemento que se repete, as ponteiras nas cores da cobra coral. Opero no projeto de amputação e redimensionamento de elementos lançados no campo de jogo da fotografia e das pequenas instalações (imagem 3) para aumentar a escala das Ponteiras e fazer inserções nos espaços públicos. Assim, o espaço seria atravessado projetivamente por 7 peças, como a implantação de agulhas para tocar e picar o espaço no mínimo ponto, pela ponta da ponteira.



Imagem 1. Série Assentamento, 2023. Instalação, 13 x 13 cm.

A abordagem do atravessamento das ponteiras em espaços públicos/privados de poder, banha em dendê conceitos como máquina de guerra, ou seja pensar a multiplicidade em estado livre de associação (Deleuze; Guatarri, 1997).

A reflexão acerca do conceito lançado por Deleuze e Guatarri enlaça o sentido perverso do Estado no qual amarra e desamarra as multiplicidades, permite e desautoriza formas de vida. Cravar as Ponteiras também é tornar o campo de batalha da história oficial em tabuleiro e torcer pela codificação das peças dos jogos de xadrez até extravasar os limites do tabuleiro. Jogar nas relações de construção das ponteiras, deslocar-me de Porto Alegre até Pelotas e realizar incisões naquele espaço denso historicamente foi processo fundante para um princípio reflexivo que se aproxima, superficialmente, de desterritorialização e territorialização. Para os autores franceses, o nômade, sinônimo de máquina de guerra, se territorializa em sua desterritorialização, em seu deslocamento.

Há certa complexidade sistêmica que a residência proporcionou colocando-me no lugar de peão e também do nômade, em um tabuleiro relacional. Nessa poética, as



peças são operadas com associações, cujos movimentos são intrínsecos à própria peça e suas funções são estruturais (Deleuze; Guattari, 1997). Para os autores, o xadrez ensina o espaço estriado, próprio do Estado, “ é efetivamente uma guerra, institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas” (Deleuze; Guattari. p.14.1997). Em contraposição, ao se referirem ao jogo Go, de origem chinesa, este não possui linha de combate, suas zonas são lisas, seus campos abertos e suas peças com movimentos perpétuos. No xadrez, campo de zona estriada, o caminho é fechado, os cruzeiros trancados.

Proposição IX: a guerra não tem necessariamente por objeto a batalha, e, sobretudo, a máquina de guerra não tem necessariamente por objeto a guerra, ainda que a guerra e a batalha possam dela decorrer necessariamente (sob certas condições) (Deleuze; Guattari, 1997, p. 100)

No axioma III o nômade/máquina de guerra se expressa como metalúrgico e por isso, lanço mão de Ogum (Orixá da forja) para mais uma aproximação, pois cria suas próprias ferramentas para batalha, é senhor da tecnologia. A máquina de guerra não tem a guerra como objetivo, mas ela é criada na relação, no tensionamento, no esticar das cordas. A poética não trata de uma extensa e exaustiva aproximação aos conceitos dos pensadores franceses, mas, tangenciando-os, correm pelas bordas do tabuleiro, e podem até mesmo balançar, tropeçar, mas não cair, girar.

Em sentido deleuze-guattariano todo povo escravizado no triângulo atlântico foi máquina de guerra, produziram linhas de fuga, porque transcreveram e subverteram a institucionalização do Estado, desde sua formação social ensejada politicamente pela religião (Sodré, 2019) em sentido objetivo e subjetivo. As Ponteiras são vestígios, formas e as próprias máquinas desejantes, servem como flechas atemporais e cutucam a história, as proponho como linhas de fuga.

A Ponteira não só opera nas variações e transformações do espaço contextual onde é inserida, mas em sua própria estrutura como ferramenta de ação performática, escultórica e brincante, deslocando e se aproximando de seu desdobramento a partir da religião. A ponteira é uma lança de batalha. Uma linha no espaço feita à mão.



A utilização das ponteiras em variações contínuas funciona como sinal diacrítico - na ortografia portuguesa trata-se de um sinal gráfico que acrescenta novo valor fonético - modula a si própria em relação com o entorno, como ponteira diacrítica, ou seja, acentuar o espaço. Na operação de amputação dos elementos resta a Linha de Ponta, também resto, sobra da linguagem afro-brasileira presente nas religiões de matrizes africanas, ou seja uma linguagem menor. Na esteira deleuziana acerca do teatro de Carmelo Bene, operar essa linguagem menor é também

[...] fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [sujets] dominantes (Deleuze, 2010, pg. 55).

Construir uma língua menor na linguagem pode ser sinal diacrítico da Ponteira nessa pesquisa, uma rasteira de cobra, descompasso e síncope do tambor.

Dentro das analogias com o campo da linguagem, tomando-as como sinais gráficos, as Ponteiras têm função dêitica e exofórica. Seus sentidos estão dentro e fora, simultaneamente, este como endereçamento dos instrumentos litúrgicos e também por compor com o espaço de sociabilidade urbano – a praça – e aquele em sua materialidade, constituído em madeira esculpida e pintada – e também aos porões. Estão também fora do tempo linear progressivo, são linhas lançadas para o passado.

Sendo o mundo regido pelas linguagens, melhor, sendo o mundo apreensível pela legibilidade sensível – visão, tato, olfato, paladar, audição – em sentido mais fenomenológico possível, as linhas corais, as quais também chamarei de dígrafos na paisagem, são nexos, asseguram uma ligação entre elementos que ocorrem na superfície e através da superfície da paisagem, aqui referida como textual – uma camada de tecido topográfico. Tal ligação se circunscreve entre o que podemos chamar de Orun e Ayê (Santos, 2017) e fazem referência à situação de enunciação, o apontamento, constitutiva do sentido dos enunciados – olha para cá. Fora por que está a céu aberto, dentro por que se crava. Metalinguisticamente, a Ponteira está dentro e fora do texto, ela entra e sai, circunda, serpenteia e espiraliza a palavra.

-1º. Paralelo 31 - Pelotas - RS - Ponteira-lança



No contexto da cidade de Pelotas fui despachar os Pi(e)ões pelas esquinas, mas a história dos porões dos Casarões que compõem o centro histórico, precisamente no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, onde se acredita que povos escravizados eram mantidos em cativeiro, me impressionou. Nesse sentido, operar com as Ponteiros seria cravar a história das construções, seus porões, fundações e seus assentamentos, transpassando suas grades de ferro fundido.

A ponteira ou ponteiro, como também pode ser chamado nas Quimbandas, é elemento continente do Axé de Obé (Axé de Faca) constituído, entre muitos elementos, por 7 barras de metal com pontas afiadas. Lanço mão de outra analogia da ponteira na construção civil para reflexões poéticas de seu uso, onde o objeto de mesmo nome, forma e material é utilizado para serviços de reformas de revestimentos e abertura em paredes.

Há certa distância e aproximação do objeto apropriado da forma inicial da ponteira (aço) para a madeira e sua conexão com as cores da cobra coral - animal simbólico presente nos pontos cantados de Umbanda -, com as cores de Exú e, em algumas tradições, com as cores de Obaluaê - preto, vermelho e branco (a cor da madeira).

As ponteiros tornaram-se lanças no processo de produção. As 7 barras de pinus com 270 x 5 x 5 cm foram aplainadas e seus cantos arredondados. A cada canto aplainado, dois cantos surgiram e a partir desses, mais outros cantos, até que a barra tomasse forma de cilindro com uma ponta, diversos cantos e uma ponta: um ponto cantado. Ogum, Orixá da técnica e das ferramentas, me guiava em cada etapa da construção, corte, lixa, pintura. Um ponto que incorpora a máquina de guerra mencionada no início dessa escrita fora justamente a utilização inusual das ferramentas, desde a montagem de ponta-cabeça da lixadeira elétrica, a fim de melhor dar acabamento para a peça e ponta em específico, até o uso da plaina.

A madeira é a cor de sua própria pele e evidencia o material do qual é feito, sua materialidade, é o pequeno trecho cru dividido em 12 partes nas duas escalas dos objetos. Opto por deixar o que está por trás da pintura aparente, do contraste entre o



brilho das cores corais e a opacidade da pele. A opacidade configura-se naquilo que é mais intrínseco ao objeto, sob a cor e ela mesma uma cor. Sob os porões e mármore.

A cor circunda a ponteira-lança de forma infinita, similar ao que o artista romeno Andre Cadere (1934-1978) realizou em suas Barras de Madeira pintadas algoritmicamente, alternando entre cores, mas deixando que algo escapasse, uma cor que não se repete ou é estranha ao padrão de seu objeto, titulado de Barra, algo que muda em seu próprio jogo compositivo.

A infinitude do processo de pintura, a cor que dá a volta sobre o cilindro aproxima-se, por analogia, da infinitude da esfera-Exú (Capilé; Gontijo, 2022). O início e o fim confundem-se, tanto em sentido longitudinal quanto latitudinal, parâmetros também indiscerníveis às Ponteiros-lanças. Elas apontam para o lugar em que lhes forem sensíveis. São incisões no espaço, inscrevem no tempo uma escrita, apontam para que não se esqueça, indicam.

As pequenas variações nas tiras de cor, quando justapostas, modularam e movimentaram o olho, criando balanço, como cobra coral (imagem 2).



Imagem 2. 7-Ponteiras, 2024. Escultura, 270cm X Ø5cm (cada).

Inserção das Ponteiras-lanças no espaço

A mostra, como resultado final da residência, lançou mão da expressão “À Frente”, assim como “fazer a frente” está para as culturas de terreiro como arriar uma oferenda às entidades nas quais o médium incorpora, ou fazer a oferenda para entidade da qual se necessita auxílio para recobrar o axé, a potência vital (Sodré, 2017), as ponteiras-lanças fazem a frente.

A *Ponteira-lança* chega à frente, a fachada - dos casarões -, faz frente para a entidade. À frente, primeiro, lança, projétil, pólvora. Tornada lança no próprio movimento de carregá-la: com as duas mãos, sobre os ombros, com o antebraço em apoio. Nas proximidades do Corredor 14, em uma praça por onde os cavalos pastavam todos os dias. Cavalo, Ogum, Lança, Campo de Jogo, Ginga, Batalha, Humaitá.



Em cada contexto onde eram lançadas, tomavam dimensões significativas diversas: sozinha, como objeto escultórico ou conjunto de elementos de canto, funcionam como estruturas de cor (imagens 3 e 4); no conjunto lado a lado (como na imagem 2), movimento e dinamicidade; atravessadas no corredor, um jogo; inseridas pelas grades dos porões e chafariz, apontamentos/perfurações.



Imagem 3. Ponteira, 2024. Escultura, 270cm X Ø5cm.



Imagem 4. 4-Ponteiras, 2024. Escultura, 270cm X Ø5cm (cada).

No contexto expositivo (imagem 5) no qual, pela primeira vez disponho o tabuleiro para manipulação do público, os participantes jogaram com o *Tabuleiro Humaitá* (imagem 6) durante um longo período de tempo empilhando os elementos, sem instrução que indicasse o modo de jogo, apenas dois bancos convidam o público a sentar. No entanto, mais de quatro jogadores circundaram a mesa, alternando entre eles os movimentos de cada peça na sentença cabal de disputa equilibrando as ponteiras, as cadeiras, búzios, casinhas etc. Um jogo-rito de equilíbrio, movimento e cuidado construía-se ali.

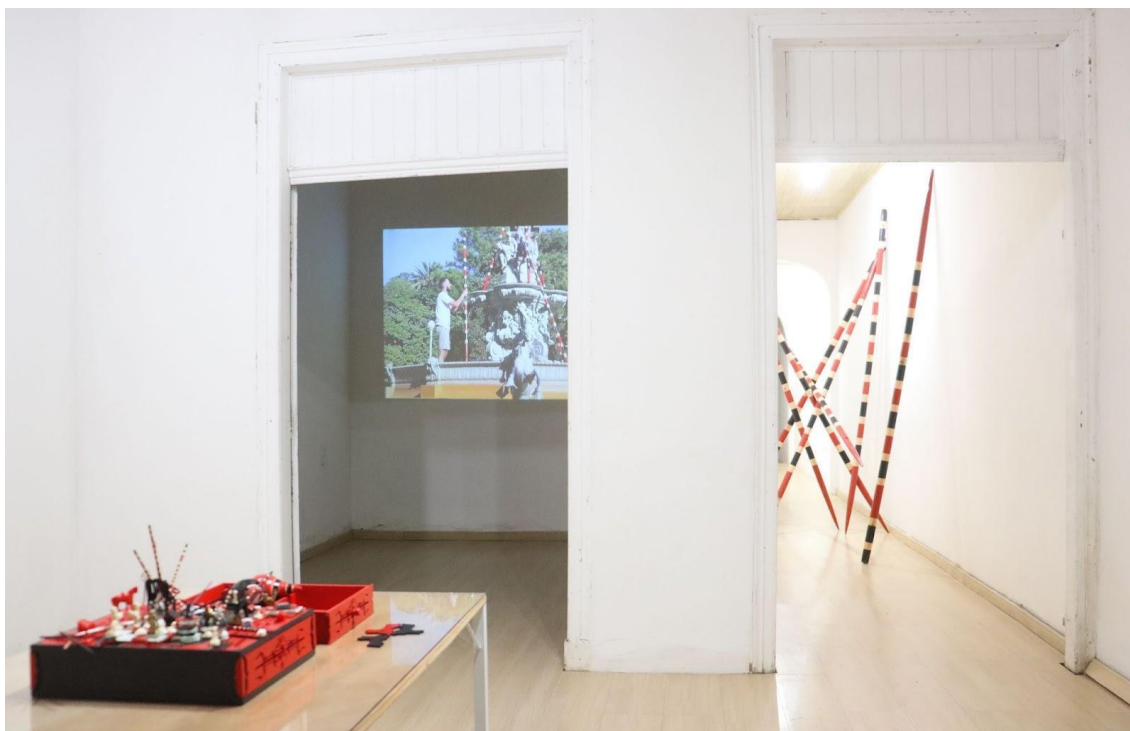


Imagem 5. Registro da mostra de encerramento da Zero Residência Artística titulada À Frente, 2024.



Imagem 6. Registro da interação dos participantes com o Tabuleiro Humaitá, 2024.

Tabuleiro Humaitá flerta com múltiplas possibilidades compositivas e dialoga com as possibilidades de jogo de Gabriel Orozco em sua obra *Cavalos Correndo Infinitamente*, onde são criadas 256 posições e os 4 cavalos de cores distintas ampliam e deslocam a racionalidade oposicional do jogo de xadrez. Humaitá como campo de batalha (Espíndola, 2022) desloca também o sentido do jogo tradicional, tratando-se de um campo de disputa relacional ensejado pelas peças que o compõem: búzios, ponteiras corais, cadeiras, cavalos de brinquedo, peão, casinhas, galos de porcelana e até mesmo as peças que são base para o jogo de xadrez, nesse contexto nas variações de cores - vermelho, preto e branco - e escala - 2 x 2 cm, 4 x 2 cm e 4 x 4 cm.



O pequeno grupo, partindo do tabuleiro, atravessa o corredor e inicia outra operação, movimentando as ponteiros-lanças, impedindo a passagem uns dos outros, provocando a ultrapassagem, o atravessamento e o cruzamento dos corpos. As ponteiros-lanças protegem, abrem e fecham as portas para os iniciados e não-iniciados.

No espaço do corredor, um jogo se estabelecia, um jogo relacional, onde o corpo é convocado a gingar como na capoeira, se esgueirar por baixo ou pelo alto e perceberi que o modo como cada participante se esgueira, faz parte de seu próprio pensamento, ou seja, o corpo se coloca e se apresenta como resposta a situação proposta pelo participante quando este altera o espaço e modifica a posição dos objetos no espaço (imagem 7).



Imagem 7. Registro da interação dos participantes com as Ponteiros no espaço do Corredor 14, 2024.

O jogo é mantido e a posição lúdica em que o trabalho é inserido cria novos diálogos no campo das artes. Desde as aproximações com os *Bichos* de Lygia Clark, os jogos em *Os Penetráveis* de Oiticica, até o que nomearei de equipamentos lúdicos de



Rommulo Vieira Conceição. As ponteiras enlaçam a história da arte em suas aproximações com o que se convencionou a chamar de arte participativa da segunda metade do século XX, desde o grupo Fluxus até a Nova Objetividade e a Tropicália.

Guardadas as devidas proporções que a modulação intrínseca de cada *Bicho* de Clark é composta, as ponteiras, por sua vez, não se desdobram sobre si mesmas, elas dobram o próprio espaço que o corpo ocupa e flertam com os conceitos de arte participativa. O espectador é emancipado (Ranciere, 2014) e sua relação com a obra se torna estreita, ainda que de modo não indicativo, nesse contexto expositivo. Segundo Zanatta, “podemos indicar que as poéticas em arte pública participativa têm como característica comum envolver em diferentes graus o público com objetivo de diminuir a distância entre propositores (artistas) e espectadores” (2010).

As Ponteiras estabelecem conexões entre os participantes e também o espaço expositivo do corredor, sendo este também ativo. Da mesma forma acontece com a aproximação dos *Penetráveis*, de Oiticica, onde o “artista determina uma estrutura primeira que define em grande parte o tipo de participação esperada” (Zanatta, 2010). Os módulos das Ponteiras são dispostos pelo corredor e o participante, ao deslocá-las, modifica o espaço, está sujeito à sua queda - da Ponteira e de si mesmo. A instabilidade da montagem é fator atenuante para o jogo. Há certa negociação na manipulação das peças, seja pela dimensão do objeto em relação ao espaço estreito, seja pela proposição do participante a fim de interpelar a passagem do outro.

Algo nesse sentido acontece na obra *Múltiplas Infâncias* (2022), de Rommulo Vieira Conceição, onde os participantes precisam negociar a entrada e saída do equipamento lúdico. Nesta obra existem três entradas possíveis, dentro do equipamento três catracas são intercaladas, assim, o participante deve esperar ou agir em alternância com os demais usuários do equipamento para que consiga entrar ou sair. Os trabalhos de Conceição dialogam com os brinquedos públicos presentes em praças e parques em cruzamento com outros equipamentos urbanos, como catracas, roletas, escorregadores, muros etc.



As ponteiras são também pega-varetas onde qualquer movimento em falso fará o monte desabar. As múltiplas aproximações das ponteiras podem ser feitas com as *Pega-varetas*, do artista gaúcho Leonardo Fenzelau (Porto Alegre/RS, 1983).

A obra é aberta e inacabada, nesse sentido, Zanatta trás Bakhtin para um diálogo fortuito acerca da construção social da obra de arte sempre por se fazer:

Para Bakhtín, as obras seriam inacabadas, inconclusas por princípio, estando em construção permanente através de processos dialógicos, polissêmicos e polifônicos. As obras se completariam e se diferenciariam nas relações humanas em sociedade, sendo negociadas e passando por alterações mediadas pelo diálogo. Segundo Bakhtín, o pensamento e a linguagem pressupõem uma construção participativa, social, resultado da relação entre os sujeitos; ou seja, junto à individualidade de quem fala, falaria também o coletivo que compõe historicamente essa individualidade. Tal pressuposição propiciaria uma multiplicidade de vozes, às vezes em contraponto, gerando a polifonia.” (Zanatta, 2010).

As ponteiras podem ser polifônicas por trazerem o desdobramento de onde são oriundas e pelas diversas leituras que podem suscitar dentro e fora do campo das artes. No espaço urbano, por sua vez, as ponteiras-lanças cutucam, perfuram, cravam os porões e escavam a história oficial.

No entanto, uma breve apresentação dos espaços por onde foram operadas as ponteiras se faz necessário. O casarão n. 2, “mais antiga das três que compõem o conjunto neoclássico” (Loner; Magalhães, 2017) cuja primeira anotação data de 1854, pertencia ao charqueador José Vieira Vianna, proprietário de escravos e terras (Loner; Magalhães, 2017), dividida entre térreo, para os escravizados e pavimento superior para a família senhorial; casarão n. 6 data de 1879, pertencente a Leopoldo Antunes Marcial (1850-1904) e Cândida Moreira de Castro; a casa n. 8, de 1878, a Francisco Antunes Maciel (1836-1917), atuante no Partido Liberal, aderindo à Revolução Federalista de 1893 e também do movimento armado que levou Vargas ao poder (Loner; Magalhães, 2017).

Mesmo não contendo registros de escravizados sendo lotados nos porões do Casarão de número 6, onde hoje abriga o museu realizo a incisão das ponteiras-lanças por suas grades a partir do pensamento local: da significação que os habitantes dão a esse complexo arquitetônico que circunda a praça General Pedro Osório (imagem).



Imagem 8. Registro da instalação na fachada do casarão número 6, na Praça Coronel Osório. 2024.



Imagem 9. Registro da instalação na fachada do casarão número 6, na Praça Coronel Osório. 2024.

As intervenções, ou instalações, sem prévio agendamento com os equipamentos da prefeitura da cidade, perfuraram como corte metafórico a História Oficial. O sentido de



levantar a demanda colonial faz par com os *Sacudimentos da Casa da Torre*, do artista Ayrson Heráclito (Macaúbas/BA, 1968), ainda que em seu trabalho, algo performático-ritualístico tenha mais protagonismo.

Nas palavras do artista, sua ação tratou-se de uma “ espécie de exorcismo em dois grandes monumentos arquitetônicos ligados ao tráfico atlântico de escravizados e à colonização” em entrevista online ao MAM do Rio, em 2021². Heráclito exorciza, ou seja, levanta a demanda colonial desses pontos. As ponteiras cravam a história para que não se esqueça, perfuram o tempo.

Nessa esteira, aproximo uma técnica ritualística genérica atribuída ao Vodou haitiano, presente também em alguns rituais de Quimbanda no Brasil, onde alfinetes são cravados em determinados objetos, fazendo desses objetos um representante (ex-votos) daquilo que se deseja enfeitiçar - nessa poética, o processo de aculturação e soterramento das culturas negras em diáspora.

As ponteiras também foram inseridas no pátio interno do casarão 02, a mais antiga construção do complexo arquitetônico neoclássico que “Funcionalmente, seguia os usos tradicionais, em que o pavimento superior era ocupado pela família senhorial e o térreo, pelos escravos e animais.” (Loner; Magalhães, 2017). Hoje, abriga a Secretaria de Cultura de Pelotas. O palacete teve diversos usos ao longo da história e em 1977 é desapropriado pela prefeitura e através da Lei Municipal 2.365 instala-se a Fundação Museu Pelotense e sua reforma é finalizada apenas em 2005 com recursos do Programa Monumenta.

No espaço de sociabilidade - a praça - subo à Fonte e a faço de alguidar banhando epistemologicamente de dendê seu topo com as ponteiras, enrolado como cobra coral, perturbando o movimento dos passantes (imagem 10). As ações propõe que a instalação seja cruzada, uma instalação-cruzamento aberto.



Imagem 10. Registro da instalação na Fonte das Nereidas, na Praça Coronel Osório. 2024.

CONCLUSÃO

O movimento de fora (espaço urbano) para dentro (espaço do corredor) produziu legibilidades distintas para as ponteiros, desde se tornarem lanças até mesmo a multiplicidade de interpretações conforme o contexto nas quais foram inseridas, alternando suas noções e conceitos, torcendo seu uso e linguagem. Isso torna a obra aberta, dialógica e diacrônica. As ponteiros acertaram as contas com um dos passados. Como uma inserção sem licença no espaço estriado do Estado.



As **Ponteiras**, pela natureza de suas características, ainda podem ser desdobradas e prolongadas no espaço urbano da cidade de Porto Alegre, entre outras tantas cujo passado escravocrata ainda assombra, rasurando suas cartografias através de epistemologias afro diaspóricas

Referências

CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradução-Exú [ensaio de tempestades a caminho]**. 1ª edição. Editora Relicário. Belo Horizonte, MG. 2022.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. 1ª edição. Editora 34. São Paulo, SP. 1997.

ESPÍNDOLA, Rafael Muniz. Criando com o Sincretismo: Por uma Poética do Cruzó. Trabalho de Conclusão de Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/204837>. Acesso em 16 de fevereiro de 2024.

LONER, Beatriz Ana; GIL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório (orgs). Dicionário de História de Pelotas. 3ª edição. Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. 1ª edição. Ed. WMF Martins Fontes. São Paulo, SP. 2014.

SANTOS, Juana Elbien dos. Os nagô e a morte. Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 14ª edição. Editora Vozes. Petrópolis, RJ. 2012

SODRÉ, Muniz A.C.. Pensar Nagô. 1ª edição. Editora Vozes LTDA. Petrópolis, RJ. 2017.

ZANATTA, Claudia. De Intenções: algumas notas sobre arte pública participativa. In **anais do 19º encontro da ANPAP – Entre Territórios**. Cachoeira - Bahia: Anpap, 2010, p. 1131 - 1137. Disponível em https://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/claudia_zanatta.pdf. Acesso em 23 de abril de 2023.