



CADERNOS DESILHA

CADERNOS DESILHA

Adriana Schneider Alcure
Alexandre Vogler
Ana Hupe
Angela Donini
Claudio Kawakami Savaget
Davi Marcos
Edson Diniz
Felipe Ribeiro
Gisele Ribeiro
João Paulo Quintella
Jonas Arrabal
Leila Danziger
Livia Flores
Luiza Baldan
Luiz Guilherme Barbosa
Manoel Ricardo de Lima
Mayana Redin
Maria Alejandra Espinosa
Michelle Sommer
Naldinho Lourenço
Ricardo Basbaum
Roberto Conduru
Robnei Bonifácio
Rodrigo Braga
Ronald Duarte
Stanley Vinicius
Thislandyourland

Livia Flores
Michelle Sommer
[Org.]

5 Luiza Baldan <i>estofo</i>	11 Livia Flores <i>cartas de navegação</i>	27 Leila Danziger <i>a ilha, o arquivo</i>	35 Roberto Conduru <i>arquitetura como ilha</i>	41 Edson Diniz <i>UFRJ e Maré: mundos tão próximos e tão distantes</i>	49 Davi Marcos <i>interseções</i>
59 Adriana Schneider Alcure <i>inversões, invenções e outros modos de produção em Cidade Correria</i>	67 Naldinho Lourenço <i>marÉ</i>	73 Luiz Guilherme Barbosa <i>corpo, colégio – alguns poucos procedimentos para a escrita na Oficina Literária Ato Zero</i>	81 Felipe Ribeiro <i>as performatividades de um bando</i>	89 Gisele Ribeiro <i>URUBU em ilhas pre-ocupadas</i>	99 Robnei Bonifácio <i>diários de viagem</i>
109 Stanley Vinicius <i>a marginalidade da estética</i>	123 Ana Hupe <i>mapa para a ilha de Lampedusa</i>	131 Angela Donini <i>escavações nas ruínas do corpo vivo</i>	147 Ricardo Basbaum <i>[re-projetando (londres)]</i>	153 Manoel Ricardo de Lima <i>geografias imateriais</i>	163 Michelle Sommer <i>estados do mover-se</i>
171 Rodrigo Braga <i>o arquipélago e suas pontes</i>	175 João Paulo Quintella e Claudio Kawakami Savaget <i>voltas</i>	183 Thislandyourland <i>paisagem de águas e monstros</i>	193 Jonas Arrabal <i>ninguém tem noção do todo, como o cego que apalpa o elefante</i>	199 Maria Alejandra Espinosa <i>diário de naufrágio</i>	205 Alexandre Vogler <i>MACAs / Horto que voa</i>

estofo Luiza Baldan





SABE-SE LÁ DE ONDE VEM O FASCÍNIO PELO MAR. PÉROLAS, CONCHAS, SAMBAQUI.
DE IDOS TEMPOS, DE QUANDO A GUANABARA FOI SAVANA E O PÃO DE AÇÚCAR, ILHA.
O SILÊNCIO DAS CANHANHAS. SEMPRE OUÇO DA BAÍA
UM VOZERÃO DE MULHER. É O SEIO DE ONDE BROTA O MAR.
RAINHA DOS ANJOS. A MARÉ QUE BAIXA E O FEDOR QUE SOBE.
QUASE SEM OXIGÊNIO. CADA VÃO DA PONTE É UM FOTOGRAMA. PLATAFORMAS
DE PETRÓLEO COMPETEM COM AS MONTANHAS, SE SOMAM ÀS ESTRELAS.
GÉLIDOS DUTOS SUBMARINOS AFUGENTAM OS PEIXES.
O QUE PENSARÁ O MARUJO QUE DURANTE ANOS FOI FIEL ÀQUELA
EMBARCAÇÃO FUNDEADA QUE, AGORA, ESQUECIDA NO NADA, QUER ARROLAR NO MAR?
A BAÍA SITIADA. SOMOS TODOS PESCADORES.
MUITAS ILHAS SE DESPRENDERAM DAS MONTANHAS EM BUSCA DA SOLIDÃO SALINA.
O ROSTO ESCULPIDO NA PEDRA. O MACIÇO COM O PERFIL DE NOEL.
OS SENTIDOS SENSÍVEIS SE ATENTAM AOS CHEIROS, AOS SONS, AOS DESENHOS
DAS NUVENS RABO-DE-GALO. NAVEGAR POR HORAS A FIO POR UMA MESMA PAISAGEM
EM ÁGUAS MOVEDIÇAS. A FUGA OCEÂNICA E AS LÍNGUAS SANITÁRIAS. LÍNGUAS
ESTRIADAS, GEOGRÁFICAS. MANCHAS ESPARSAS, REDES ABANDONADAS, PESCA FANTASMA.
A ÁGUA PERTO DO OUVIDO, O OLHO N'ÁGUA. AS BOLHAS
DE METANO QUE SALPICAM NA PELE. GÁS SULFÍDRICO, CORTINAS ACÚSTICAS.
A LETRA CAMBALEANTE COM O MOVIMENTO DO BARCO. O LIMITE DO QUE FICA FORA
E DENTRO DO BARCO. A BOLHA DE METANO QUE SALPICA NA PELE.
SE ABRIR AO SILÊNCIO. MACACU É QUASE PAU-BRASIL.

O Brasil tem um passado enorme pela frente.

Millôr Fernandes

UMA GARRAFA LANÇADA AO MAR

Em "Parábola", a poeta polonesa Wislawa Szymborska nos fala de uma garrafa retirada dos mares por pescadores que se deparam com patética mensagem em seu interior: "Gente, me salvem! Estou aqui. O oceano me jogou nesta ilha deserta. Estou na praia esperando ajuda. Se apressem. Estou aqui!" Diante de tal apelo e na ausência de coordenadas de tempo e espaço que pudessem orientar um hipotético resgate, um dos pescadores mata a charada: "Não é nem tarde demais nem longe demais. A ilha Aqui está em toda parte."¹

¹ SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (p. 89). O poema na íntegra:

Parábola

Pescadores retiraram uma garrafa das profundezas. Nela havia um papel e no papel estavam escritas estas palavras: "Gente, me salvem! Estou aqui. O oceano me jogou nesta ilha deserta. Estou na praia esperando ajuda. Se apressem. Estou aqui!"

– Não tem data. Decerto já é tarde demais. A garrafa deve ter flutuado muito tempo no mar – disse o primeiro pescador.

– E não diz onde é o lugar. Não dá pra saber nem qual é o oceano – disse o segundo pescador.

– Não é tarde demais nem longe demais. A ilha Aqui está em toda parte – disse o terceiro pescador. Houve um desconforto. Fez-se silêncio. As verdades gerais têm isso.

Tão evidente quanto invisível, a ilha Aqui reclama urgência no reconhecimento de seus contornos e arestas.² Mas ainda dá tempo, é o que parece assinalar o pescador aos sensatos colegas que alegam demasiadas distâncias. Na superposição entre ilha e advérbio que indica o lugar onde nos encontramos ao enunciá-lo, percebe-se que seu sentido extrapola o físico geográfico – embora dele não se separe, catapultando-nos para um agora que nos cabe tentar discernir.

Desilha sugere movimento a partir da ilha, mais verbo que substantivo. Tende à ação. Poderia ser um imperativo: desilha! Mas é, antes de mais nada, um convite. Um convite à fala, ao encontro, a pensar ilhas desde os lugares mais recônditos do corpo aos espaços abertos da imaginação. Um desafio a travessias e atravessamentos. Uma cartografia que se expande e descobre a cada meandro da navegação coletiva empreendida em torno da grande mesa-barco naque-

² Em referência ao verso "ilhas de aresta e contorno" do poema "Paisagem com cupim", de João Cabral de Melo Neto, citado por Roberto Conduru nesta publicação.

les dias de julho de 2016 em que a Casa França-Brasil abrigou Desilha: Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade, cujos indícios recolhemos aqui em texto e imagem.

DESILHA: SOBREVOO

Desilha é um projeto de observação de ilhas: como reconhecê-las? Como se formam, que sinais emitem, como se articulam entre si, como navegar entre elas? Este projeto de pesquisa tem uma ilha-mãe, seu ponto de partida é a cidade universitária que se erige sobre pequeno grupo de ilhas aterradas na baía de Guanabara, dando origem ao campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na ilha do Fundão. Se olharmos para o histórico dos projetos urbanísticos que antecederam sua instalação nesse local, perceberemos certa afinidade entre universidade e ilha. A associação entre topografia mítica da ilha e reconhecimento de uma herança modernista ativa estranhamento suficiente para lançar questões à atualidade.

Embora a relação entre os fatos possa parecer remota, gosto de começar a contar essa história pela primeira viagem de Le Corbusier à América do Sul, chegando de avião ao Rio de Janeiro em 1929.³ Na volta

³ Para Harris, a fluidez orgânica do projeto urbanístico do Rio de Janeiro, em contraste com o traçado geométrico previsto para São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, se deve à visão aérea da cidade proporcionado pelo voo inaugural da Companhia Aérea Sul-Americana, saindo de Assunção, Paraguai, com escalas em 10 localidades, para o qual Le Corbusier fora convidado. HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Ed. Nobel, 1987 (p. 33). Para Queiroz, esta mesma experiência seria determinante na concepção de Le Corbusier para o prédio do MES no terreno da praia de Santa Luzia, que, retrabalhada pela equipe de Costa, especialmente por Niemeyer, daria origem ao atual Palácio Capanema. QUEIROZ, Rodrigo

à França, o arquiteto rememora o estado de êxtase que lhe permitiu vislumbrar o futuro da arquitetura moderna. Nossa condição continental é percebida como ilha apartada “pelo silêncio de um oceano”.⁴ Apresenta-se aí a oportunidade de realizar uma utopia, que oferece a nós, “irmãos” brasileiros, argentinos e uruguaios: desenha Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Montevideu sendo atravessadas por grandes edifícios-viaduto (*immeuble-autoroute*).⁵

Ao olharmos hoje para o desenho de Le Corbusier de 1929, cremos poder reconhecer ali numa das pontas do edifício-viaduto, como numa espécie de miragem em retrospecto, o Hospital Universitário, grande monólito que seria planejado em 1936 para ser imediatamente percebido como monumento modernista pelo viajante aéreo recém-chegado à cidade. Hoje o marco utópico que deveria anunciar a importância atribuída à educação e à saúde pelo Estado permanece como signo de sua falência – desde a demo-

C. “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2007 (p. 87).

⁴ A citação, bastante conhecida, de Le Corbusier, é: “Tentei a conquista da América movido por uma razão implacável e pela grande ternura que voto às coisas e às pessoas. Compreendi, entre esses irmãos apartados de nós pelo silêncio de um oceano, os escrúpulos, as dúvidas, as hesitações e os motivos que explicam a condição atual de suas manifestações. Confiei no amanhã. Sob uma luz como esta, a arquitetura há de nascer.” LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (p. 31).

⁵ O Segundo Harris, a intenção do plano urbanístico do Rio de Janeiro, um dos primeiros projetos de alojamento para classes populares do século 20, era substituir as favelas por “apartamentos cem metros acima das casas dos ricos, propiciando a melhor visão possível do mar.” Cada prédio de 15 andares com 6 km de comprimento se ergueria a 40 m do solo, encimado por avenida à altura de 100 m. (HARRIS, p. 34)

lição parcial do prédio, em 2011, após anos de existência em estado de inacabamento definitivo. Esse fato marca o início deste projeto de pesquisa.



UNIVERSIDADE-ILHA

Em 1936, o arquiteto suíço-francês retorna ao Rio de Janeiro para orientar o projeto da futura sede do Ministério da Educação e da Saúde (MES), atual Palácio Gustavo Capanema, em memória ao ministro que desejava então dotar a capital do Brasil de uma cidade universitária. A motivação oficial do convite feito a Le Corbusier era o desejo de reunir o que existia até então como faculdades isoladas para dar forma ao projeto da Universidade do Brasil, que deveria ser modelar para o resto do país. Entretanto, este desígnio passa para segundo plano (se é que algum dia tenha estado de fato em primeiro) diante das ambições de todos os envolvidos, Le Corbusier inclusive, em fazer do prédio do MES signo maior de futuração. Desconsiderando o resultado do

concurso arquitetônico, Capanema rejeita o projeto vencedor.⁶ Passa a incumbência diretamente a Lucio Costa, que convoca jovem equipe de arquitetos – integrada por Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Affonso Reidy – e articula a vinda de Le Corbusier, fonte maior de inspiração para o grupo. A presença do arquiteto estrangeiro ajuda a vencer resistências e a contornar o imbróglgio, oferecendo garantia de qualidade aos mais céticos. A partir de seu risco original (para outro terreno, aliás) e instigado pelo aprendizado no convívio de quase cinco semanas, o grupo lança-se à busca das soluções arquitetônicas e urbanísticas do que seria considerado um marco na arquitetura modernista no Brasil e no mundo.

Já o projeto de cidade universitária nunca saiu do papel, tornando-se apenas um entre outros, que tampouco foram executados. Os projetos em concorrência (Piacentini, Costa, Le Corbusier) refletem disputas políticas, ideológicas e estéticas em torno do modelo de universidade a ser irradiado para o resto do Brasil. Em plena era Vargas, a vontade totalizante de superação do passado colonial e de inserção do país na modernidade via-se atravessada por antagonismos entre forças diversas: correntes oligárquicas, Igreja, Forças Armadas e a intelectualidade dentro e fora do governo (entre elas, o grupo da Escola Nova, liderado por Anísio Teixeira) disputavam o protagonismo na formação

⁶ Projeto de Archimedes Memória.

Imagem → Le Corbusier (1887-1965). *Plano para a cidade do Rio de Janeiro* (1929). Carvão e pastel s/ papel, 76 x 80,5 cm. Acervo Fondation Le Corbusier

da juventude brasileira. A preocupação era afastá-la dos perigos do comunismo.

Doze possíveis locações e quase quatro décadas se somam entre a vinda do arquiteto italiano Marcello Piacentini à cidade, em 1935 (a convite do mesmo Capanema que no ano seguinte convidaria Le Corbusier, com idêntico propósito), e a inauguração da cidade universitária, em 1972 – já UFRJ, em pleno regime militar. Ao longo desta trajetória percebemos que tais dificuldades de assentamento e concretização nos falam do lugar da educação no Brasil, oscilando entre projeto oligárquico e regime autoritário, utopia e inacabamento.

Piacentini chega ao Brasil com o crédito de ter concebido a cidade universitária de Roma, entre outras obras de vulto realizadas sob o regime fascista de Mussolini, com o qual o governo Vargas flertava. Em sua visita ao Rio de Janeiro, propõe um plano para a região da Quinta da Boa Vista/Estação da Mangueira (1935) em alternativa à localização da cidade universitária na Urca, onde já se encontravam algumas unidades que integrariam a Universidade do Brasil.

Em contrapartida, em 1936 Lucio Costa projeta construí-la sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas, oferecendo aos filhos da elite brasileira o melhor da paisagem carioca e condições ideais para a projeção do país na sonhada modernidade. Como nos relata a artista Leila Danziger (“A ilha, o arquivo”) em sua “leitura urbanística” de uma página de jornal de 1952 encontrada nos arquivos de seu pai, dezenas de prédios uniformes, interligados por pontes e dotados de jardins suspensos, seriam erguidos sobre

pilotis como se flutuassem sobre as águas da Lagoa, formando um conjunto de palafitas modernistas cujo acesso à terra firme se daria por avenida igualmente suspensa. Em vez de terra cercada por água, água cercada por terra: ainda assim, uma figuração da ilha.

No derradeiro lance da disputa em torno do futuro universitário do país, em 1936 Lucio Costa e Le Corbusier também produzem planos para a Quinta da Boa Vista visando afastar a estética fascista do horizonte modernista – ao menos naquele contexto específico, já que hoje percebemos mais afinidades do que eles gostariam de supor. Afinados com os princípios urbanísticos expressos na Carta de Atenas, ambos concebem a cidade universitária como cidade-parque destacada do intrincado tecido urbano herdado da colonização portuguesa, constituindo um espaço moderno ao qual se teria acesso por via férrea ou automobilística. Lá (re)encontramos a placa monolítica destinada a assumir as funções do hospital universitário. Em termos gerais, essa concepção termina por prevalecer na ilha do Fundão, mas já desvinculada da autoria.⁷ Passam-se quase dez anos até que a cidade universitária encontre seu fundamento geográfico numa ilha que se expande, aterrando configurações, nomes e memória das outras oito ilhas do pequeno arquipélago. Na balança entre aterro e desterro, apagamento e memória, construção e desmonte, Leila Danziger (“A ilha, o arquivo”) vê inscrever-se a violência

⁷ O projeto é assumido pelo arquiteto Jorge Moreira, desde 1949 à frente do Escritório Técnico da Universidade do Brasil, que mantém algumas configurações dos planos de Costa e Le Corbusier para a Quinta da Boa Vista.

dos processos urbanos no passado-presente da cidade.

Enfrentando muitas dificuldades, a construção do campus se inicia nos anos 50, mas sua execução se arrasta, anunciando a completa descaracterização que se instala nos dias atuais. Vargas ainda consegue inaugurar em 1953 o prédio do Instituto de Puericultura, sua primeira unidade. Mas logo os esforços do país e de Lucio Costa estariam voltados para a construção de Brasília (outra ilha, Bras-ilha), onde finalmente o eixo em torno do qual se alinhavam os prédios da cidade universitária projetada em 1936 iria se realizar em sua forma monumental.

UTOPIA, HETEROTOPIA, HETEROCRONIA

A cidade que almejava reunir o conjunto do saber universal estaria fadada a nunca se completar. Entre microcosmo e totalidade, na justaposição de projeto e ilha destacada e protegida da cidade real por sua condição geográfica, com seus modos de funcionamento, história, leis e temporalidade próprias, podemos reconhecer alguns dos princípios que regem as heterotopias foucaultianas:⁸ 1. seus modos de funcionamento respondem a demandas da sociedade, que podem se modificar com o tempo; 2. num único lugar justapõem-se vários espaços (ilha, parque, arquivo, laboratório, escola, etc.); 3. heterotopias são também heterocronias, isto é, recortam o tempo de forma diferente; 4. demarcam limites e procedimentos de inclusão e exclusão; 5. sua função com relação ao

⁸ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

espaço restante se desenvolve por contraste, ora como espaço de ilusão tão intenso que coloca em questão a própria realidade do mundo real, ora como ordenação extrema de forma a compensar o caos vigente no entorno. Heterotopia e utopia se encontram assim na estranheza especular que rege suas relações, superpondo imaginários geográficos, arquitetônicos e urbanísticos aos institucionais e políticos, dos quais não se separam.

Nesse sentido podemos pensar ilhas como heterotopias geograficamente inscritas, ainda que nem sempre correspondam a lugares reais, se recordarmos a grande quantidade de literatura que inspiram. De Homero a Bioy Casares, com Ulisses e com o fugitivo da invenção de Morel, passando por Robinson Crusoe, todos os naufragos desvelam-nos mundos idiossincráticos. No texto “Causas e razões das ilhas desertas”, Deleuze observa que “o movimento da imaginação das ilhas retoma o movimento da sua produção”.⁹ Aproxima, assim, a mitologia da distinção estabelecida pela ciência. Segundo ele, a Geografia distingue dois tipos de ilha: ilhas continentais, que surgem por separação acidental do continente, e ilhas oceânicas, originadas por movimentos do fundo, trazidos à tona por erupções vulcânicas. A ocupação de ilhas só se faz sob a condição de esquecimento do conflito primordial entre os elementos água e terra. Neste movimento, diz ainda o filósofo, estarão sempre implicados dois imaginários: separação e recriação. Estar apartado do mundo e poder criar um novo mundo que

⁹ DELEUZE, Gilles. “Causas e Razões das Ilhas Desertas”. In: *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

começa do zero são as duas faces de um mesmo impulso implicadas na ideia de ilha. Mas talvez não seja a ilha que convoca a ideia de utopia, mas a própria utopia, qualquer que seja, que assume a feição de ilha: o espaço sem lugar da imaginação utópica de Thomas Morus ou o projeto que, movido pelo paradigma da insularidade, esbarra em sua impossibilidade de conclusão, acabando por coincidir com a própria ruína.

No purismo insular do projeto da Ilha do Fundão, o historiador de arte e arquitetura Roberto Conduru ("Arquitetura como ilha") reconhece características que podem ser estendidas ao movimento moderno da arquitetura racionalista, cuja pretensão a ser um marco do tempo suprime o "antes" para perpetuar um "agora para sempre". Desenharam-se assim não apenas espaços, mas também uma história insular. Condição vanguardista e estratégia de ação totalizante não estão isentas de dimensão totalitária pela ausência de diálogo com o preexistente e com o contíguo. Salvo exceções, trazem consigo o germe da própria ruína na medida em que impõem um corte radical, impossível de se completar e de se sustentar no decorrer do tempo.

Acompanhar a crítica à arquitetura modernista no Brasil permite aqui pensar certa solidariedade entre projeto moderno e projeto de universidade no Brasil. Nesse momento crítico da política nacional, como não confundir a ruína arquitetônica das instalações da antiga Universidade do Brasil com o arriamento das condições da educação? O que podemos discernir nessa paisagem?

ILHA CERCADA DE ABISMOS POR TODOS OS LADOS

Falamos da ilha, mas não do seu entorno. A que se deve sua invisibilidade? Boaventura de Sousa Santos fala-nos de linhas abissais que atravessam o pensamento moderno provocando divisões de tal ordem que há sempre um "outro lado da linha que desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente".¹⁰ Ainda que "deste lado da linha" possa haver divisões internas e tensões, por exemplo, entre regimes de verdade concorrentes entre si, como filosofia, religião e ciência, sua visibilidade, diz Boaventura, se assenta sobre a invisibilidade de todo um campo de saber que desaparece porque escapa às alternativas do verdadeiro e do falso. O outro exemplo vem do Direito, onde legal e ilegal estabelecem os paradigmas que fazem desaparecer todo um território sem lei, ou fora da lei. O nome desse território é colônia. Historicamente ele é desenhado pelas linhas abissais que separam Velho e Novo Mundo. Sua primeira manifestação cartográfica é Tordesilhas. Mas essas linhas não param de redesenhar o mundo atual de forma tão caprichosa quanto cruel, separando "o mundo humano do mundo subumano, de tal forma que princípios de humanidade não são postas em causa por práticas desumanas".¹¹ Vemos isso nas cabeças cortadas nas prisões de Manaus, do Maranhão, do Rio Grande do Norte, nas mãos decepadas de índios no

¹⁰ SANTOS, Boaventura de Souza. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". In: *Novos Estudos*, nº 79, São Paulo: Cebrap, 2007.

¹¹ Idem.

Pará, nas vidas ceifadas dos jovens negros e pardos e pobres da Maré, nossa vizinha.

Edson Diniz ("UFRJ e Maré: mundos tão próximos e tão distantes"), pesquisador e ativista da organização Redes de Desenvolvimento da Maré, conta que, quando criança, ele e seus amigos não sabiam "para que servia uma universidade ou tampouco o que nela acontecia. Porém, sabíamos que era um espaço amplo, bonito, cheio de quadras e que ficava perto de nossas casas".¹² Não sabiam que o nome da favela em que moravam, Maré, guardava a lembrança do conflito primordial entre terra e água, nem que as parcas tentativas de aterro – ou melhor, de suspensão – na qual viviam, de luta por um solo no qual fincar suas palafitas, era solidária ao desterro. Ignoravam que seus pais, tios, vizinhos, excluídos do continente formaram grande parte da mão-de-obra para a construção do campus do outro lado, onde também iam brincar. No reverso da utopia modernista, os imaginários de criação a partir do zero e de apartamento do mundo voltam a se encontrar.

Entre outras coisas, o que a linha abissal traçada no fosso físico e geopsíquico que separa Maré e Fundão não nos deixa ver naquele território sujeito à violência da polícia e de grupos ligados ao tráfico e à milícia são as potências de invenção que dali emergem e se manifestam, disputando narrativas hegemônicas que distribuem jovens favelados entre os papéis de vítima ou criminoso, sem outras alternativas. "Tenho poesias em mi-

¹² DINIZ, Edson. "UFRJ e Maré: mundos tão próximos e tão distantes", nesta publicação.

nhas entranhas, arremesso-as em meio ao caos cotidiano, tomara que elas sejam arremessadas de volta. Esse revide é o que mais desejo, um revide poético."¹³ Com essas palavras, Davi Marcos, poeta, fotógrafo, lutador, favelado, nascido e criado na Maré, anuncia a própria produção: um revide poético que se projeta contra e além do cerco de invisibilidade traçado por linhas abissais que não param de configurar guetos por toda parte.

E isso desde que Veneza, no limiar da era moderna, aproveitando-se de sua geografia lagunar, inventa uma nova função para os antigos distritos de fundição (*Ghetto Vecchio* e *Ghetto Nuovo*), situados numa ilha ao norte da cidade, onde judeus pobres passaram a ser confinados através do estigma, da peste e do controle das pontes de acesso que se fechavam como muros intransponíveis à noite (sistema castelo-fosso). "O gueto representava algo como um preservativo urbano",¹⁴ conta-nos Richard Sennett. O sentido antigo do verbo *gettare* – fundir – ganha significado oposto no substantivo gueto: segregar.

TRAVESSIAS

"Eu sou a Cidade Correria! Nasci dessa emboscada. Primeiro eles chegaram de caravela, começaram com espada, mosquete e canhão. Depois vieram com terçado, porrete e carabina. Aí vieram com cano, escopeta, AR-15, três oitão, granada e comeram geral, comeram geral na bala. Eu sou a Cidade

¹³ MARCOS, Davi, nesta publicação.

¹⁴ SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Best-Bolso, 2008 (p. 242).

Correria! Nasci dessa rajada de bala me comendo, nasci do estupro de uma bala, uma saraivada.”¹⁵

Se no contexto veneziano do início do século XVI o gueto respondia e dava forma ao desejo de segregação imposto por setores majoritários da população à comunidade minoritária dos judeus, como entender esse fenômeno quando a relação numérica se inverte, por exemplo, na experiência colonial ou sob regimes ditatoriais? Cildo Meireles entende por gueto a situação de controle de uma maioria por uma minoria, cuja “tendência será sempre se tornar uma coisa densa”.¹⁶ A densidade do gueto é, para o artista, de natureza informacional; independe da sua extensão física e resulta do acúmulo e volume de informações trocadas, já que o oprimido conhece sua própria vontade mas é também obrigado a conhecer a vontade do opressor. Por isso, “a tendência do gueto é, sempre, inverter as condições que lhe foram originalmente impostas”.¹⁷ É nesse movimento insurgente e também nas brechas que se abrem entre o local – geograficamente circunscrito – e o informacional, com seu caráter virótico de múltiplas possibilidades e direções, que podemos abarcar a diversidade das contribuições aqui reunidas.

Adriana Schneider Alcure (“Inversões, invenções e outros modos de produção em *Cidade Correria*”) e Luiz Guilherme Barbosa (“Corpo, colégio: alguns poucos proce-

dimentos para a escrita na Oficina Literária Ato Zero”) nos dão acesso a princípios e procedimentos de trabalho que, seja no teatro ou na escola, reviram paradigmas há muito sedimentados para dar lugar a outras vozes, outros corpos, outras escritas. É aí, no mútuo pertencimento entre vida e linguagem, que se revelam potências inéditas. O texto não se separa de quem o enuncia, não cabe em outras vozes: o corpo faz diferença; a escrita começa pelo ato zero: escrever o nome próprio, firmar a assinatura no contrato de cessão de direitos autorais à condição de reinventá-lo como anticontrato. O presente da bala atravessa o corpo em cada escola, em cada esquina; a bala do presente é devolvida pelo exercício da palavra – certa, precisa, necessária. Revide poético e político. A experiência da carne na carne da experiência. Nesse sentido, as imagens de Naldinho Lourenço (MarÉ), fotógrafo, cineasta e ativista da Maré afirmam as múltiplas potências do ser em território conflagrado e além dele.

Muito mais do que se poderia supor numa temática tão marcadamente “geográfica” é a centralidade do corpo vivo como matriz de lançamentos dirigidos ao presente que vemos emergir nesse conjunto de textos. Pois se é justo na materialidade do corpo que se inscrevem múltiplas dores físicas, sociais e culturais, cabe escavá-lo em busca das cartografias que o demarcam para acessar apagamentos, subalternidades, discriminações naturalizadas. Como reconhecer e ressignificar as marcas que habitam nossos corpos-encruzilhadas, pergunta Angela Donini (“Escavações nas ruínas do corpo vivo”), compreendendo-os como “repertório de mundos possíveis”? Descolonizar significa então empreender um

¹⁵ Texto da peça *Cidade Correria*, apud SCHNEIDER, Adriana.

¹⁶ MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009 (p. 70).

¹⁷ Idem.

delicado trabalho de sanção para o qual importa captar brechas, vestígios e vibrações em prol de outras narrativas.

Felipe Ribeiro (“As performatividades de um bando”) reivindica em sua leitura contrassexual do espetáculo *Macaquinhos* o prazer como força política de vinculação comunitária descolada de normatividades patriarcais e identitárias. Vê na indiscernibilidade radical estabelecida pelo cu – signo anelar por excelência – uma espécie de grau zero da aliança que promove a energização do corpo coletivo a partir da qual se torna possível, de novo, tramar imaginários e lutas.

Gisele Ribeiro (“URUBU em ilhas *pre-ocupadas*”) devolve corporeidade à fala de outros artistas na medida em que se apropria de seus escritos, um dia falados, para compor partituras de uma ação – a própria participação no seminário. Tensiona a ideia de ocupação, refletindo assim nosso momento político e estratégias de resistência em curso. Trata-se de ocupar a ocupação, de desilhar a desilha, evidenciando na fala a impossibilidade – gagueira, grito, ausência de escuta – ao mesmo tempo em que se questiona a relação entre arte e discurso.

Rastreado pistas deixadas por Baudelaire, Benjamin e Oiticica, é também no intervalo entre arte e discurso que Stanley Vinicius (“A marginalidade da estética”) interpõe trajetórias nômades de corpos marginalizados em território urbano como forma de interpe-lar tanto a estética solidária ao nascimento do sujeito moderno quanto as estéticas impostas pelo capital, seja no campo da arte, do espetáculo ou da cidade, aqui entendida como *locus* de poder.

Sabemos todos, vemos-vivemos na pele, dia a dia, o poder disruptivo do capital que encontra no imperativo da circulação de bens e pessoas reduzidos à mera condição mercadológica (quando não, excluídos de seus circuitos) uma de suas expressões mais radicais. A errância nômade, por mais desapa-sada que seja, inspira poetas, filósofos e artistas a projetar potências de vida e de resistência apesar de tudo. Mas o que dizer da crueldade da diáspora, cujas imagens nos fustigam rememorando o naufrágio dos valores humanistas (desde o seu nascedouro)?

Num exercício de turismo não acidental, Ana Hupe (*Mapas para a ilha de Lampedusa*) nos envia de Lampedusa um dos principais “entrepostos” do mediterrâneo para refugiados em busca de abrigo, imagens que, se de um lado nada revelam dos dramas, perigos e coerções que as habitam, de outro, na forma prosaica de cartões postais, desvelam-nos seus abismos, fazendo colidir tempos históricos em poucas palavras.

Enunciando o próprio desejo de endereçamento (artista-ilha?), Robnei Bonifácio (“Diários de viagem”) consegue escavar ocasiões de encontro nas brechas abertas pela espera em meio ao frenesi dos trânsitos. Entre partidas e chegadas de ônibus e aviões, o artista instaura em rodoviárias e aeroportos, através de seus cadernos manufaturados, uma situação de ateliê em que tudo o que o modelo-passageiro tem a fazer é deixar-se desenhar. Posar, pousar. Contrariando a fixidez dos trajetos, da fotografia e do instantâneo. Na abordagem sutil, trocam-se provas de presença: estou aqui, espero, um chaveiro, tenho planos, vou para Rio das Ostras, venho de Luleã, um registro no diá-

rio, eis minha letra, um desenho e outro, e outras faces colhidas no momento – único, irrepetível – de destinos cruzados vibrando nas linhas manuscritas do desenhista e do desenhado.

Ainda sob a perspectiva da partilha, mas num recorte de cidade-pólis, a ideia de percurso(s) no tempo e no espaço se mantém quando Ricardo Basbaum (“re-projecting (london) [re-projetando (londres)]”) retoma a forma NBP, compreendida desde a década de 80 como “dispositivo mnemônico que deveria encontrar sua localização própria no corpo do sujeito”,¹⁸ para projetá-la sobre o mapa de Londres. Nas possibilidades de encontro/desencontro proporcionadas pelo contato entre diagrama e solo real da cidade produz-se uma “paisagem sônica”¹⁹ tributária da polifonia coral constituída pelo entrelaçamento das múltiplas vozes – institucionais, sociais ou políticas – convocadas pela e para a proposição. O (re)desenho resulta da ação coletiva dos diferentes agentes que atualizam – formam e deformam – o modelo original ao compartilharem um território comum.

Entre voz e grafia, circula o risco. “O Texto é plural”,²⁰ diz Barthes, lembrando a etimologia de tecido e texto. Manoel Ricardo de Lima (“Geografias imateriais”) exacerba a “*pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem”²¹ cruzando fios das mais diversas

18 BASBAUM, Ricardo. “re-projecting (london) [re-projetando (londres)]”, nesta publicação.

19 Idem.

20 BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.70.

21 Idem.

origens, de Euclides da Cunha a Derrida, de Nancy a Llansol, a fim de subtrair à escrita qualquer pretensão à nomeação e ao controle, fazendo-a flutuar sobre o nada (espécie de *apéiron* insurgido e insurgente) como forma de despojá-la de si mesma. É apenas na condição experimental da vagabundagem, desmontados qualquer centro ou fábrica, trapaceados os mapas, que ela nos permite ler o não escrito no coração imaterial da geografia.

“Os vagabundos erram à procura de uma nova paisagem.[...] Os poetas veem, e anunciam a geografia imaterial por vir.”²² O poema de Llansol parece saltar do texto de Manuel Ricardo de Lima para o de Michelle Sommer (“Estados do Mover-se”), estabelecendo o silogismo: uma afinidade entre vagabundos e poetas. O que seria do errante sem a errância? “O Mover-se não para”, diz Sommer, para dele extrair potências de escape aos processos de domesticação da arte – hipermediada, sobredeterminada, encaixada em modos de urgência cada vez mais inexoráveis, como se destino fossem, sem direito a pausas, respiros, desvios ou demoras no imprevisível. O que é mover-se, na arte e na vida, quando tudo se move? Nas bordas alargadas do deserto, o que podemos encontrar?

São muitas as respostas possíveis (como o Texto, o Mover-se é plural). Entretanto, em toda essa multiplicidade há um traço simples – se não fosse complexo – que a tudo percorre de forma quase prosaica, como

22 LLANSOL, Maria Gabriela. *Apud* LIMA, Manuel Ricardo de. “Geografias imateriais”, nesta publicação.

enuncia Rodrigo Braga (“O arquipélago e suas pontes”): a relação eu-mundo. Como a ponta de um iceberg, a obra de arte finalizada e exposta nada mais é do que ponte a ser atravessada pelos gestos, ambientes, encontros e afetos que a constituíram como o acontecimento que de fato é. Que, por sua vez, encontra outras tantas ressonâncias em quem se deixa ser olhado por ela, a obra: no caso, *O ilha*, bordado de Leonilson, aparece como pequena máquina de espelhamentos-seduções na qual o artista se vê refletido de forma exemplar.

A errância não atinge apenas artistas e obras; espaços expositivos se confundem com o mundo. Ou melhor: são o mundo, temporariamente desviado do curso de suas histórias (cada local com as suas) para abrigar – e talvez desabrigar – acontecimentos chamados de arte. João Paulo Quintella e Claudio Kawakami Savaget (“Voltas”) instauram um sistema de trocas sobre a experiência do projeto *Permanências e Destruições*, que idealizaram e realizaram em duas edições, 2014 e 2016. A prática curatorial é compreendida como processo de pesquisa no qual as passagens que demarcam áreas de atuação – agentes, funções, temporalidades, o projeto, suas etapas – se tornam mais fluidas. Em lugar de exposição, pensa-se estadia ou ativação, com todas as reverberações de hospitalidade e ruína que implicam.

Aqui começamos a traçar uma curva em direção ao lugar de onde partimos a fim de abrir para novas travessias. Seguindo a pista das águas, não mais as que circundam ilhas e continentes, mas as que correm em seus solos, Thislandyourland (“Paisagem de águas e monstros”) parte em busca das fon-

tes de água – de beber e de banhar, patrimônio coletivo essencial à vida – e encontra outros aspectos da herança modernista na região da Barra da Tijuca e Jacarepaguá, antigo “sertão carioca”. Percorrendo lagoas, rios e arroios em direção às nascentes, co-tejando a vista aérea do alto da Torre H com antigos mapas da região, as artistas Ines Linke e Louise Ganz entrecruzam vestígios de natureza abundante em águas putrefatas no verso da especulação imobiliária.



Luiza Baldan (*Estofa*) apresenta texto e três fotogravuras da série de 22 realizadas durante meses de acompanhamento de equipes que monitoram o lixo na baía de Guanabara. Nesta duração estendida, nesse mover-se incessante, a vivência sensível do espaço plasma palavras e imagens. Tempos imemoriais recortam os rastros de um passado-presente transfigurado, porém, perfeitamente reconhecível. Da ilha do Sol, com Jonas Arrabal (*Ninguém tem noção do todo, como o cego que apalpa o elefante*), as pedras dão testemunho dos movimentos da água e do pensamento, superpondo ficções na mesma paisagem. É ainda a ficção que transforma a ilha do Fundão em palco de estranho naufrágio proposto por Alejandra Es-

pinosa (*Diário de naufrágio*). Nele, cabeças e cabelos entrelaçam múltiplos fios conectando navegantes, conquistadores e naufragos nas bordas de um dicionário anacrônico. Ou seriam as ilhas – do Sol, do Fundão, todas as ilhas – que emprestam realidade à ficção?

Quantas camadas de uma e outra compõem uma experiência, quanto de passado e de futuro se friccionam numa travessia? Quando um grupo empreende uma navegação²³ da ilha do Fundão à favela da Maré, circundando toda a ilha para desembarcar no pequeno ancoradouro sob o viaduto que interliga esses mundos tão separados, como se desembarca ali, como se caminha e se atravessa aquelas ruas? Mais ainda, como se é atravessado – pelo caveirão, pelo tiroteio, pela tensão, pela recomendação de não apontar dedos nem celulares, mas sobretudo pelos encontros, pela acolhida, pelo aprendizado?

*Abr'olhos*²⁴ e *navegação desilha* – navegar de olhos bem abertos – constituem, assim, programas de ação que desembocam na realização do Seminário Desilha e do evento Campo de provas Open Air²⁵, que integrou

²³ Em 19 de maio de 2016, a partir de proposição minha e no contexto do curso "Desilha", realizamos uma *navegação-desilha* para participar do Seminário Utopias no Galpão Bela Maré, a convite da Prof^a Alessandra Vannucci, uma das organizadoras.

²⁴ *Abr'olhos*, ação proposta por Ronald Duarte, consistiu na distribuição de óculos amarelos de soldador para serem usados durante todo o trajeto da *navegação desilha* – de barco e a pé entre o pier da vila residencial do Fundão e o Galpão Bela Maré. Imagem p. 21 → *Abr'olhos/navegação desilha*. Foto: Francisco Costa

²⁵ O evento consistiu na apresentação de ações efêmeras ao ar livre no dia 19.7.2016. Contou com a participação dos artistas Alejandra Espinosa, Alexandre Vogler, Ana Kemper e Miro Spinelli, Ao Leo, Bete Esteves, Carlos Eduardo Borges, Diana Dias, Elilson Duarte, Gabriel Fampa, Gustavo Torres, Hugo Houayek, Jorge Soledar, Luana Aguiar, Luciano Montanha, Maria

a programação propondo um dia de ocupação do campus com proposições artísticas efêmeras.



Encerramos esse trajeto com Alexandre Vogler ("MACAs / Horto que voa") que nos faz retornar ao local onde tudo começa, sempre: o galpão da pós em Linguagens Visuais – EBA/UFRJ. Ali, no *Horto que voa* e faz voar, somos acolhidos por mobília escultórica, *macas*, inteiramente destinadas ao fruir dos elementos naturais que se conjugam a fim de que se possa perceber que "estado pássaro e estado árvore são estares complementares", como sugere Michelle Sommer em seu texto. Respirando junto com a paisagem-entorno, restauramos forças vitais para empreender novas travessias e encontros.

Agradeço as contribuições de Mayana Redin (capa) e de Ronald Duarte que nos lembram que ilhas são constituídas da mesma matéria que seu entorno.

Palmeiro, Robnei Bonifácio e Roberto Cruz, Rodolfo Viana, Rodrigo Paglieri. As ações aconteceram em áreas adjacentes à rotatória do CT, no CT e na Vila dos funcionários, Ilha do Fundão. Imagem → Mapa de navegação do Desilha.



Imagem 1 – *Dobra*, Maria Palmeiro. Foto: Wilton Montenegro.

Imagem 2 – *Tapa*, Bete Esteves. Foto cedida pela artista.

Imagem 3 – *Gota*, Elilson Duarte. Foto: Livia Flores.

Imagem 4 – *Onde o vento faz a curva*, Vinicius Duque Estrada. Foto: Gabriel Fampa.



Imagem 5 – S.O.S, AoLeo.
Still: João Wladimir.

Imagem 6 – *Performance para correntistas do Banco Itaú (agência CT)*, Gustavo Torres.

Imagem 7 – *Ação para corredores*, Luana Aguiar. Foto: João Wladimir.

Imagem 8 – *Carne, sal e sangue*, Ana Kemper e Miro Spinelli. Foto: Wilton Montenegro.



Imagem 9 – *Ilha módulo fauna*, Carlos Eduardo Borges. Foto: Livia Flores.

Imagem 10 – *Três ações que poderão se desenrolar ao longo do dia*, Luciano Montanha. Foto: Livia Flores.

Imagem 11 – *Aterro*, Jorge Soledar. Foto cedida pelo artista.

Imagem 12 – *Gota d'água e Boa esperança*, Roberto Cruz e Robnei Bonifácio. Foto: Livia Flores.

a ilha, o arquivo

Leila Danziger

Há alguns anos, pesquisando no Arquivo Nacional os navios que chegaram ao Brasil na década de 1930, trazendo passageiros que fugiam da Europa assombrada pelo nazismo, encontrei um naufrago: Michele Formosa – 25 anos, residente na ilha de Malta, encontrado na ilha de São Pedro, em 31 de março de 1939, pelo navio italiano Comte Grande.

O nome do naufrago aparece isolado dos outros passageiros, sozinho em uma página, ilhado. O encontro com esse documento-ilha fez surgir uma série de trabalhos em desvio do projeto principal, que chamei *Náufragos – ou em trânsito para outros portos*, frase encontrada na margem inferior do documento, e que inclui boa parte da humanidade. Essa imagem inicial do naufrago resgatado me levou a pensar o arquivo como uma espécie de ilha, à espera de ser alcançado pelas ações de coleta e leitura, que o retirem do arquivo, que o religuem ao mundo, que e o atualizem de alguma forma.

Sabemos bem que os arquivos vêm interessando há um bom tempo um número considerável de artistas e pesquisadores das artes visuais, cinema, poesia e afins. A mim

também. E não pretendo me estender em definições conceituais sobre arquivo, mas me orientar pela imprecisão mencionada por Derrida em *Mal de arquivo*, onde o filósofo afirma: "Não temos um conceito (de arquivo), apenas uma impressão, uma série de impressões associadas à palavra."¹ Derrida defende que essa impressão não se confunde com falta de rigor, o que me parece muito importante para o campo da arte. E defende ainda que, mais do que consignar o passado, o arquivo põe em questão a ideia de futuro.

Mas este apelo dos documentos de arquivo adquiriu outro nível de veemência, digamos assim, após a morte de meu pai, em 2011, quando me vi às voltas com a imensa quantidade de documentos que ele acumulou ao longo da vida, de uma forma mais ou menos organizada, segundo a lógica que decretava vida eterna aos objetos. Nenhum objeto ou documento se tornava obsoleto para ele: eram eternas as geladeiras, os fogões, os ventiladores, o único computador que ele teve na vida foi eterno; e ainda arquivava o

¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 (p. 43).

histórico de compras de cada objeto que entrava em sua vida.

E, claro, entre os documentos arquivados, há uma quantidade considerável de jornais, e toda uma seção destinada à cidade do Rio de Janeiro: suas transformações, fossem por reformas planejadas, fossem por desabamentos e desastres. Assim, encontrei quatro matérias sobre a construção da cidade universitária, datados de junho e julho de 1952. São artigos dos extintos *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, nos quais a cidade universitária tal qual a conhecemos é delineada sobre os rastros de alguns projetos monumentais rejeitados.

Antes de uma leitura do documento em busca de informações sobre a construção da ilha, creio ser importante perguntar: que experiência fazemos hoje dessa página de jornal? Dito de outra forma: de que modo essa página-ruína pode constituir-se como imagem dialética? Sabemos bem, como nos disse Benjamin, que imagem dialética é aquela formada quando o “ocorrido” (*das Gewesene*) encontra o agora (*Jetzt*) como num relâmpago, formando uma constelação. “Imagem é dialética paralisada.” Assim, onde

se situa o nosso “agora” ao olharmos a página? E como compreender efetivamente o “ocorrido” da página, o que para o Benjamin não é sinônimo de passado?

Vejo a página do jornal como um elemento do urbanismo, pois, como diria Giulio Carlo Argan, todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística: “faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”,² pois esta se inscreve como um valor, mesmo que em escalas mínimas, em nossos sistemas de valores.

Assim, a página do *Diário de Notícias* é uma parte do urbanismo de 1952. E o extraordinário da vida da capital federal sob o governo Vargas enquadra o surgimento de nossa ilha universitária. Além da dificuldade de ler o texto que falha e se apaga, contribui para a estranheza da leitura a timidez formal do assunto central. Note-se que a manchete “Como se vem formando a cidade universi-

² ARGAN, G.C. “O Espaço visual da cidade”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (p. 224).

Diário de Notícias

COMO SE VEM FORMANDO A CIDADE UNIVERSITÁRIA
Apesar de esburacada, sua localização no encosta de Mangueiras foi a melhor que se podia conseguir — Le Corbusier e Piacentini do-la se ocuparam — Lúcio Costa sugeriu, além de outros, um layout Rodrigo de Freitas

Em rápida evolução a cidade dos seus dias que a construíram — Melhoraram de terra superior ao documento do mestre de Capela — Situação de 1948, do 2º plano — Melhoramento do terreno do 1952 — 100 dias de 1952 marcados a 1.48 172 182. 200 25 no gíster todos — E pronto não poder se que o Brasil possui, apenas, 1 habitação para cada 12 000 habitantes

CLINICA DE OLHOS SANTA LUZIA
Ortopedia — DR. ENRAS WALSBERG
Fisioterapia — DR. ENRAS WALSBERG

DACTILOGRAFO
Prestamos serviços de dactilografia, impressão de livros e jornais, etc. Rua 14 de Novembro, 112 — Tel. 244.3333

FLORIDA HOTEL
Rua 14 de Novembro, 112 — Tel. 244.3333

PALACIO DAS BOLSAS
CASA DE CAMBIO — 1952 — 1953 — 1954 — 1955 — 1956 — 1957 — 1958 — 1959 — 1960 — 1961 — 1962 — 1963 — 1964 — 1965 — 1966 — 1967 — 1968 — 1969 — 1970 — 1971 — 1972 — 1973 — 1974 — 1975 — 1976 — 1977 — 1978 — 1979 — 1980 — 1981 — 1982 — 1983 — 1984 — 1985 — 1986 — 1987 — 1988 — 1989 — 1990 — 1991 — 1992 — 1993 — 1994 — 1995 — 1996 — 1997 — 1998 — 1999 — 2000 — 2001 — 2002 — 2003 — 2004 — 2005 — 2006 — 2007 — 2008 — 2009 — 2010 — 2011 — 2012 — 2013 — 2014 — 2015 — 2016 — 2017 — 2018 — 2019 — 2020 — 2021 — 2022 — 2023 — 2024

FERIADO dia 1º
AN WILLMANN, XAVIER & CIA. LTDA.
BOM
Balanco Semestral

Utilidades Silvestre
pelos preços **SILVESTRE...**
pela CS (Cidade Silvestre)

DE BRANCO PALAU
DE PIZZONANTE
DE BROTOS ABADO
DE BROTOS ABADO

tária” está em corpo menor do que os utilizados nos anúncios que o circundam: o oferecimento de empregos a datilógrafos; o anúncio de um feriado que afeta apenas à loja Willmann, Xavier e Cia; e a propaganda de lustres da Galeria Silvestre.

Já a foto em destaque no canto superior esquerdo mostra o então ministro João Neves Fontoura apertando a mão do diretor da General Motors do Brasil, que recebe do governo brasileiro a ordem Cruzeiro do Sul, por sua inestimável contribuição para a indústria nacional no setor de fabricação de veículos motorizados e geladeiras. Vale lembrar que a ordem Cruzeiro do Sul, criada por Pedro I em 1922, foi abolida pela constituição republicana de 1891 e restabelecida em 1932 por Getúlio Vargas, restrita a personalidades estrangeiras. Foi conferida, por exemplo, a Che Guevara, em 1961.

Quanto ao conteúdo do artigo, somos informados de que, em setembro de 1936, Lucio Costa projetou construir a cidade universitária sobre a lagoa Rodrigo de Freitas. Os edifícios seriam erguidos em pilotis, como se a universidade pousasse sobre as águas da Lagoa. A construção seguiria alinhada

com a rua Humaitá, onde uma avenida sobre palafitas daria acesso a dezenas de prédios uniformes, também em palafitas sobre as águas. Os prédios teriam jardins suspensos e pontes que os interligavam. Esta arquitetura heroica e utópica foi rejeitada pelo custo elevado e por alegadas dificuldades técnicas.

Um outro local conjecturado para receber o campus foi a Quinta da Boa Vista, com projeto de Marcello Piacentini, arquiteto italiano responsável pelos novos edifícios da universidade de Roma e admirado pelo regime fascista. O projeto foi recusado num imbróglio imenso, envolvendo leis que impediam um arquiteto estrangeiro de assumir efetiva responsabilidade pelo projeto.

Em seguida, Corbusier foi convidado a esboçar esboço de um projeto que teria avançado bastante, tendo sido igualmente rejeitado, pois o espaço reservado à universidade na Quinta da Boa Vista avançaria sobre as áreas da Estrada de Ferro Central do Brasil. De qualquer forma, as confusões envolvendo Piacentini e Corbusier dizem respeito às diferenças entre projetos modernos distintos: o internacionalismo modernista arquitetônico de Corbusier e as rememora-

ções modernistas dos Estados autoritários, o que encontra ampla repercussão no Estado Novo autoritário e nacionalista de Getúlio Vargas.³

Entre outras localizações para o campus, surgem ainda Vila Valqueire e Manguinhos, dizem os artigos. Mas em matéria de 29 de julho de 1952, quando a efetiva construção do campus se delinea, desaparecem os nomes dos arquitetos, adquirindo destaque apenas um engenheiro, o Dr. Luiz Hildebrando Horta Barbosa, que conduz a reportagem do jornal em visita pelos aterros da ilha num jipe, e subitamente diz o seguinte: “pouca gente sabe que o volume final de terra deslocado será superior ao desmonte do morro do Castelo” – como se os deslocamentos da capital federal ainda tivessem como medida e referência o lendário morro do Castelo, ar-

³ Interessante notar que a relação entre o modernismo de Corbusier e o regime colaboracionista de Vichy veio à tona em 2015, durante a exposição *Le Corbusier: Mesures de l'homme*, no Centro Georges Pompidou, em Paris. Ver, por exemplo, o artigo de Marc Perelman, professor da Universidade de Nanterre, publicado no jornal *Le Monde* em 14/05/2015: http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/05/14/le-corbusier-ou-le-corps-ecrase_4633491_3232.html (acesso em 22/05/17).

rasado em 1922, mas que permanece como um fato urbano indestrutível no imaginário da cidade. Pois, para Aldo Rossi, o que caracteriza um fato urbano não é sua efetiva existência material no espaço da cidade, mas sua existência na imaginação e na memória coletiva. Assim, existem fatos urbanos que desapareceram concretamente, mas ainda assim produzem efeitos.

Portanto, é certamente de se lamentar que esses projetos da cidade universitária não tenham uma existência maior em nosso imaginário, pois acenam passados que produziram futuros não realizados. Penso especialmente no projeto de Lucio Costa, seu campus pousado sobre as águas da lagoa Rodrigo de Freitas. E talvez seja este também um dos motivos do “ilhamento” tão acentuado do Fundão – o local tem dificuldade em se projetar como forma no imaginário da cidade.

Mas, de volta ao artigo de jornal, é interessante notar como a memória do desmonte do morro do Castelo surge na narrativa que conta a construção da universidade (o desmonte passado rondando as camadas de terra em que vivemos). O artigo de jornal traz para o campo de gravidade do aterro das

arquitetura como ilha*

Roberto Conduru

Há alguns anos o campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na ilha do Fundão, recebeu uma homenagem do poeta Eucanaã Ferraz – “Arquitetura na Ilha (a Jorge Machado Moreira)”:

“Praia que se imaginasse / mármore. / Ou mais que isso – o maciço / do mineral monométrico, / carbônio puro. Ali, / no alvor de um pátio ininterrupto, / erguer seus edifícios. / Ou mais que isso – aquários aéreos / sobre pilotis / que se imaginassem / agulhas / fincadas sobre nada – levitação. Ali, / o opróbrio e a tirania / degolados pela luz.”¹

Essa tradução poética do purismo insular, ascético e utópico do campus da antiga Universidade do Brasil pode ser estendida ao

restante da obra do arquiteto, à arquitetura racionalista do Rio de Janeiro e, em certo sentido, até ao movimento moderno de arquitetura.

O movimento moderno de arquitetura pretendia ser um marco de tempo – ruptura com a persistência do passado e abertura de uma continuidade homogênea rumo ao futuro; supressão do antes, extensão do agora para sempre. Pretendia ser, também, um marco de espaço – fim de uma espacialidade estática, centrada e simétrica, da arquitetura acadêmica que sistematizou o classicismo. Queria ser o início de uma plástica expansiva, descentrada e dinâmica, em permanente construção. Contudo, essa vontade de totalização *ad infinitum* tornou-se apenas um certo momento, um espaço circunscrito.

Da abertura para o infinito ao encerramento sobre si mesmo, o racionalismo arquitetônico desenvolvido no Rio de Janeiro entre as décadas de 20 e 80 do século XX configura um problema histórico específico. De interminável a inconcluso, constitui um núcleo

* Esse texto desenvolve uma parte de “Ilhas da razão. Arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX”, tese de doutorado elaborada e defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, em 2000.

¹ FERRAZ, Eucanaã. “Arquitetura na Ilha”. In: *Martelo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997 (p. 60).

com espacialidades e temporalidades próprias; entre sua abertura e seu fechamento, desenha uma ilha de tempo e espaço, uma ilha de história. O que pode ser vinculado à observação de Marshall Sahlins, para quem “ordens culturais diversas [têm] modos próprios de produção histórica.”²

De protótipo da perfeição à condição de antiexemplo, o racionalismo arquitetônico evoca as ambiguidades da condição excepcional da ilha como imagem arquetípica. Como escreveu Antônio Carlos Diegues, em seu livro *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*:

“O mundo insular é um símbolo polissêmico, com vários conteúdos e significados que variam de acordo com a História e as sociedades. Mundo em miniatura, centro espiritual primordial, imagem completa e perfeita do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno, eis alguns significados que o homem atribui a esse microcosmo.”³

Assim, a imagem da ilha se evidencia não só devido ao sítio específico do campus da UFRJ, mas porque é pertinente às formas da arquitetura racionalista e às estratégias do movimento moderno, além de permitir acompanhar a alteração histórica dos valores e significados a elas atribuídos.

Para chegar à questão insular, vale recorrer novamente às imagens subjetivas, agora por meio da poesia “A capital do mundo”,

² SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 (p. 11).

³ DIEGUES, Antônio Carlos. *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: Hucitec, 1998 (p. 13).

de Ronaldo Brito: “Ilha enfim / minha estrieta / geografia / terra mínima / areia / logo mar / nada / em seguida”.⁴ Para além das interpretações propriamente literárias do poema e das relações com o problema da subjetividade no mundo contemporâneo, são possíveis conexões com a ideia de ilha, sua plasticidade e seus ecos na arquitetura racionalista. Já o título introduz as questões da centralidade e da totalidade, da condição de epicentro mundial que a arquitetura racionalista pretendia para si, para seu projeto de renovação da arquitetura e de reforma social com a arquitetura. Cada uma de suas realizações funcionaria, assim, como ponto de irradiação de espacialidades e temporalidades ideais, como microcosmo do mundo, acontecimento exemplar, fosse na escala máxima da cidade, fosse na escala mínima de um simples cômodo. Os versos trazem a imagem dos limites da ilha, de suas passagens abruptas, a areia como fímbria imprecisa, porém radical, elemento a marcar o contraste entre dois meios: a terra e o mar, a antiga e a nova arquitetura, a cidade tradicional e a modernista. Na alusão à desproporção da ilha em relação ao oceano, ressoa ainda a condição de insulamento que coube a essa arquitetura, tanto em relação à sua origem, o passado de onde surgiu e que renegou, quanto em relação a seu destino, o futuro que pretendia construir, mas que promoveu sua erosão física, memorialística e historiográfica.

Uma condição insular que não estaria isenta de uma dimensão totalitária. Carlos Nelson

⁴ BRITO, Ronaldo. “A capital do mundo”. In: *Quarta do singular*. São Paulo: Duas Cidades, 1989 (p. 9).

Ferreira dos Santos já apontou a persistência do ideal racionalista e totalizante da situação insular na *Utopia* de Thomas Morus nas experiências do urbanismo moderno no Brasil.⁵

Além do ideal totalizante do racionalismo, o insular é uma característica de suas realizações. A arquitetura racionalista remete às ilhas, tanto pela condição de exemplaridade e isolamento dos projetos e obras, quanto por sua plasticidade: das células mínimas – os espaços interiores – às máximas – as cidades –, configuram cubos e conjuntos de cubos na paisagem. Tomando emprestada outra imagem de um poeta, João Cabral de Melo Neto, de seu poema “Paisagens com cupim”, esta condição insular cúbica pode ser pensada como “ilhas de aresta e contorno.”⁶ Uma condição insular que pode ser vista tanto na intenção do movimento moderno de se constituir como ruptura espacial e temporal, histórica, quanto em sua estratégia de ação: a construção das “ilhas” como momentos e lugares para a totalização final. Um projeto que se mostrou insular em seu processo de desenvolvimento também em função de seu descompasso social, como apontado por Mário Pedrosa, em 1953: “Deve-se reconhecer que nossas realizações mais belas, nossos palácios mais belos, são ainda uma ilha na imensidão do país.”⁷ O in-

⁵ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. “Para cada forma de dominação a utopia que merece”. *Arquitetura Revista*, FAU/ UFRJ, Rio de Janeiro, v. 3, 1985-1986 (pp. 29-37).

⁶ MELO NETO, João Cabral de. “Paisagens com cupim”. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 (p. 217).

⁷ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981 (p. 260).

sular confirma-se, por fim, na incompletude do projeto do movimento moderno, caracterizando o racionalismo como um momento da história da arquitetura.

Contudo, estas ilhas da razão também podem ser entendidas como ilhas da ruína. Projeto inacabado, alterado, em deterioração, total ou parcialmente destruído – uma designação composta por alguns desses termos define a condição atual da maioria das realizações do racionalismo arquitetônico desenvolvido no Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1980. A ideia de edificações vivenciando ao mesmo tempo os estágios antitéticos de projeto e ruína cabe perfeitamente para obras racionalistas do Rio de Janeiro. A imagem da obra inacabada definindo pertence não só a esses edifícios, mas estende-se ao movimento moderno de arquitetura no Brasil e seu projeto de transformação radical dos modos de viver.

A decadência física dos edifícios certamente deriva do desrespeito às autorias nos processos de conservação e adaptação, algo corrente na cultura arquitetônica brasileira, mas é, também, um sinal da recusa social dessas obras e do racionalismo arquitetônico. Outro indício de rejeição, esta especializada, é o silêncio crítico quase total que cerca tanto as realizações racionalistas quanto o movimento da nova arquitetura. Apesar de ser uma das glórias nacionais, um dos tentos do Brasil moderno, essa arquitetura tem nutrido quase sempre uma adoração cega (também estéril) e, ao mesmo tempo, um ódio silencioso (mas corrosivo), sustentando-se como um mito paralisante que é pouco a pouco destruído.

A ambiguidade da condição contemporânea – fama e prestígio conjugados a indiferença e desleixo – é o corolário estranho de uma origem intranquila e uma trajetória promissora. O início de ideais e dificuldades, muitos experimentos e algumas vitórias, a audácia de algumas realizações, o sucesso internacional no hemisfério Norte, um fato inédito para a arquitetura no Brasil, a baixa autocrítica, a conquista da hegemonia interna, o elogio ao heroísmo nos feitos, o silêncio quase total de crítica, a sobrevivência inercial, o balbuciar historiográfico – da marginalidade ao centro, e daí ao ostracismo; esse o caminho da arquitetura modernista no Rio de Janeiro, o passado heroico que a historiografia insiste em gabar, o declínio nem tão recente que se recusa a enfrentar.

No entanto, o ocaso dessa arquitetura pouco surpreende. É mesmo, talvez, uma das leis da arte e de sua história: poucas, poucas, talvez inexistentes são as obras que escaparam de uma posteridade de algum modo ingloria. Algo que quase justifica a preponderância do paradigma biológico na arte e em sua história; a ideia de nascimento, formação, apogeu, declínio e morte como ciclo de vida natural dos estilos.

O ocaso do racionalismo arquitetônico moderno também não deve suscitar lamentos especiais além do protesto contrário à prática moderna, em especial a brasileira, de arrasar suas referências espaciais e temporais. Seriam ingênuos e injustos. A ausência de qualquer piedade por parte dos defensores do projeto racionalista na destruição das arquiteturas precedentes ou das demais vertentes suas contemporâneas constitui mesmo um precedente perigoso para o pre-

sente e o futuro. Valorização momentânea de algumas formas, desprestígio de outras – essa parece ser outra constante da arte e de sua história.

Entretanto, para além da oscilação histórica dos valores, há um diferencial irônico no ocaso do racionalismo arquitetônico – a crença dos seus defensores de estarem construindo os marcos de novos e definitivos espaços e tempos, algo absolutamente oposto ao descaso atual para com seus ideais e suas realizações e à queda na realidade do curso histórico das ideias e das formas artísticas.

Não há muito de novo em assinalar esse paradoxo do projeto ser, simultaneamente, ainda inconcluso, mas já arruinado. É algo comum na crítica recente à arquitetura modernista no Brasil, como na abordagem do edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde e do campus da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, feita por Beatriz Jaguaribe,⁸ e na análise de Brasília, por Lauro Cavalcanti.⁹ A imagem da “ruína precoce” já aparecera para Lucio Costa, em 1947, quando propôs o tombamento da igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer de 1943, com o edifício ainda inconcluso.¹⁰ Claude Lévi-Strauss, em suas reflexões so-

⁸ JAGUARIBE, Beatriz. “Ruínas modernistas”. *Lugar-Comum*, Nepcom, ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, n° 1, mar. 1997 (pp. 99-117).

⁹ CAVALCANTI, Lauro. “Brasília: a construção de um exemplo”. *Arcos*, ESDI/UERJ, Rio de Janeiro, v. I, n° único, out. 1998 (pp. 50-62).

¹⁰ COSTA, Lúcio. “Tombamento da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte-MG”. In: PESSÓA, José (organizador). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999 (pp. 67-68).

bre a cultura brasileira, de 1955, no auge do movimento moderno de arquitetura no Brasil, também notou a voracidade construtiva e arrasadora das cidades americanas a partir de uma referência à cultura do continente:

“Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada.”¹¹

A imagem do projeto simultaneamente inacabado e decadente aparece, também, em um dos primeiros trabalhos que tentou sistematizar a história da arte como disciplina científica. Em 1898, Heinrich Wölfflin já comparava a arte da Idade de Ouro do Renascimento “com a ruína de um edifício que nunca foi terminado completamente”.¹²

Assim, o paradoxo do projeto inconcluso arruinado oferece um ponto de partida para a história. No descompasso entre temporalidades e espacialidades pretendidas e conquistadas abre-se o processo de (re)interpretação da arquitetura racionalista no Rio de Janeiro.



¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (p. 91).

¹² WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (pp. 4-5).

Imagem → Ilha do Fundão, vista aérea [Acervo Jorge Machado Moreira, Rio de Janeiro].

UFRJ e Maré: mundos tão próximos e tão distantes

Edson Diniz

Provocado pelo Desilha 2016: Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade para falar sobre as relações de proximidade, distância e possíveis encontros entre a UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – e a favela da Maré, recordei de imediato de minha infância. Isso porque parte dessa infância foi passada nos espaços do campus da ilha do Fundão. Desde lá trago algumas das questões que me acompanham ainda hoje e que gostaria de compartilhar aqui, com o leitor.

Meu primeiro contato com o campus da UFRJ, assim como o de muitos de meus amigos, se deu a partir das práticas esportivas, principalmente a prática do futebol. Meninos pobres da favela da Maré, usávamos as quadras da Faculdade de Educação Física nos finais de semana, como fazem ainda hoje muitos moradores daquele território popular.

Não sabíamos ao certo para que servia uma Universidade, tampouco o que nela acontecia. Porém, sabíamos que era um espaço amplo, bonito, cheio de quadras e que ficava perto de nossas casas. Podíamos ir a pé ou de bicicleta, era só atravessar a ponte sobre o “canal do

Cunha” ou acessar a outra ponte pela avenida Brigadeiro Trompowski, que dá acesso ao campus pela entrada da Ilha do Governador.

A Cidade Universitária, para nós, moradores da Maré, era um grande parque. Um lugar de lazer, de brincadeiras e alegrias. Não sabíamos, por exemplo, que boa parte da mão de obra que construiu as instalações, os prédios e mesmo o aterro que deu origem ao campus universitário veio da própria favela da Maré.

Aliás, a história da construção do campus é pouco conhecida pela própria UFRJ. É menos conhecida ainda é a semelhança que esse processo guarda com a construção da favela da Maré. O fato é que tanto a UFRJ quanto a Maré foram construídas sobre parte da baía de Guanabara. Isso mesmo: a universidade e a favela são frutos do aterramento das águas da baía,¹ e ambas nas-

¹ As discussões sobre onde deveriam ser reunidas as faculdades da Universidade do Brasil, fundada em 1920, se arrastaram de 1930 até meados de 1948. A escolha da Ilha do Fundão

ceram de processos ligados ao desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro durante o século passado, na década de 40.

De um lado, havia a preocupação em dar lugar definitivo à então denominada Universidade do Brasil – debate que se iniciou ainda no primeiro governo Vargas –, que deveria formar a elite carioca (e do Brasil). De outro lado, no caso dos primeiros moradores da Maré, a preocupação era garantir um teto, um abrigo.

Desse modo, a construção da UFRJ em frente à favela da Maré é um fato importante, pois colocou no mesmo território dois mundos muito diferentes. É bem verdade que não era possível, naquele momento, prever que um dia esses mundos conviveriam de forma tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante.

O fato, contudo, foi que a concretização das obras e a instalação definitiva dos prédios e dos equipamentos e a chegada de estudantes e professores evidenciou o abismo social que separava a universidade da favela. De um lado, um grupo formado, em sua ampla maioria, por pessoas pertencentes às classes médias e ricas da cidade; de outro, os moradores pobres e com baixa escolaridade da Maré.

Um bom registro desse contraste é a letra da música “Alagados”, de Herbert Vianna (vocalista do grupo Paralamas do Sucesso e

levou à realização de um enorme aterro, que reuniu oito pequenas ilhas da baía de Guanabara. Sobre essa junção de ilhas se construiu boa parte do que é hoje a UFRJ.

estudante da UFRJ), escrita em 1986:

Alagados, Trenchtown, Favela da Maré / A esperança não vem do mar, nem das antenas de tevê / A arte de viver da fé, só não se sabe fé em quê (...)

Certamente o trecho da música evoca muitas questões, mas a que considero mais pertinente é justamente aquela que tenta entender que mundo é esse que caminha em paralelo ao mundo da universidade. Ou seja: quem são as pessoas que estão “do outro lado”?

Quem são essas pessoas e de que tipo de fé na vida elas vivem, já que enfrentam tantas dificuldades? Vale lembrar que a paisagem observada pelos músicos e universitários ainda era a das palafitas.² Quando se observava a outra margem da baía o que se via era uma série de casebres de madeiras erguidos sobre pedaços de tronco fincados no fundo das águas da Guanabara. O nome “Maré”, aliás, vem desse cenário.

Essas primeiras moradias, feitas de madeira trazida pelas águas da baía, foram erguidas sobre a “maré” por pessoas que chegavam ao Rio de Janeiro – vindas do interior do estado ou do nordeste brasileiro – em busca de melhores condições de vida. A presença delas marca definitivamente o território compartilhado com a universidade.

Por outro lado, como vimos na letra da mú-

² As palafitas na Maré só foram erradicadas no final dos anos 80, quando os moradores foram transferidos para conjuntos habitacionais construídos na própria Maré.

sica acima, há uma indagação sobre o que é a favela. Que território é esse? Essa é uma pergunta que se renova constantemente na cidade, mas que ainda não foi completamente respondida. Sem querer esgotar o debate ou mesmo dar uma resposta definitiva, acredito que a favela é o reflexo de nosso processo civilizatório desigual e fruto de nossas contradições sociais.

Assim, é preciso reafirmar que as favelas são fenômenos socioambientais, econômicos e culturais que denunciam nossa mais severa desigualdade como formação social e como nação.

Os territórios favelados abrigam populações que, de modo geral, são colocadas à margem dos benefícios do “progresso material” e do “bem-estar social”. São territórios que, de uma maneira ou de outra, estão colocados numa posição hierarquicamente inferior frente a outros territórios da cidade, principalmente aqueles localizados nas áreas consideradas nobres. Os recursos, investimentos e serviços públicos e também do mercado ou não chegam, ou são insuficientes. Esse quadro faz com que as pessoas que moram nas favelas enfrentem dificuldades cotidianas que as encerram num ciclo de pobreza difícil de ser rompido.

Na favela, educação, saúde, direito à segurança e assistência acabam por ser negligenciados pelo Estado com a cumplicidade das instituições republicanas e a complacência da sociedade.

Entender o território da favela como expressão de nossas maiores desigualdades estruturais é importante, pois muda nossa

forma de ver o “favelado” e suas práticas. Deixamos, por exemplo, de vê-lo como um ser “carente” que vive em uma “comunidade carente” – e que, por isso, precisa de caridade. Por outro lado, abandonamos também a ideia de ver o favelado como um cúmplice ou uma pessoa conivente com a violência desencadeada pelos grupos criminosos que dominam muitas das favelas cariocas.

Aliás, esse é um dos pontos mais sensíveis sobre a questão das favelas: a atuação dos grupos criminosos armados. Por isso, vale a pena passarmos por ele, mesmo que de forma breve.

Em muitas das mais de 760 favelas da cidade do Rio de Janeiro – 22% da população da cidade, segundo dados do IBGE – há a presença ostensiva de grupos criminosos que dominam os territórios através da força das armas. São grupos ligados à venda de drogas ilícitas ou grupos paramilitares – as “milícias” – que dominam atividades econômicas como venda de gás, transporte irregular, venda de sinal de TV e venda de “proteção”, entre outras ações.

Como consequência desse quadro tem-se o agravamento da violência, que atinge fortemente os moradores das favelas. E a própria atuação do Estado, através da polícia, é uma atuação violenta: o cotidiano de muitas favelas é marcado pelos confrontos entre grupos criminosos pelo controle do território, mas também pelo confronto destes grupos com a polícia. O resultado é que muitos moradores são atingidos, perdendo a liberdade, a segurança e a própria vida.

Nos últimos tempos, o estado do Rio de Ja-

neiro, através da Secretaria de Segurança Pública, consolidou a doutrina da “guerra às drogas”, travada no território das favelas. A orientação tem sido a de enfrentamento bélico a todo custo, admitindo-se, inclusive, a ideia de que as mortes dos moradores e dos próprios policiais nos confrontos são “baixas de guerra”.

O fato, porém, é que a doutrina da guerra às drogas não produziu nenhum efeito significativo no que diz respeito à diminuição da venda e do consumo. Pelo contrário, os dados da própria Secretaria de Segurança Pública apontam para o crescimento do consumo e do número de usuários. Assim, o fato é que a política de segurança baseada na guerra às drogas é um verdadeiro fracasso. Não sem razão, cresce o número de grupos e pessoas que defendem a legalização do consumo das drogas, com o controle do Estado.

Segundo os defensores de uma nova política de drogas, o controle da produção e distribuição feita gradualmente a partir de dispositivos legais, supervisionados pelo Estado, acabaria com a necessidade de intermediários – justamente os grupos criminosos – e isso eliminaria as disputas por territórios.

Consequentemente, a violência tenderia a diminuir, sobretudo, nas favelas atingidas hoje pelas disputas entre grupos criminosos rivais. Obviamente, essa discussão está muito longe de ser tranquila e pacífica, e precisa ser ampliada. Muitos grupos e pessoas continuam acreditando que o melhor é manter a guerra às drogas a qualquer custo.

Não é preciso dizer que a Universidade Pública, em especial a UFRJ, tem a obrigação

de se colocar nesse debate. Seus especialistas, pesquisadores, professores e estudantes possuem condições para ajudar a pensar saídas para a crise da segurança e para a questão da violência na cidade.

Esse é um exemplo claro de como o mundo da universidade precisa se aproximar do mundo da favela. Não é razoável que este tipo de instituição se isole de seu entorno social. Isso, na verdade, é impossível, visto que as universidades são influenciadas por tudo o que acontece ao seu redor. No caso específico da UFRJ e da Maré, fica evidente que as questões que afetam a favela transbordam para a universidade. Seja a violência, sejam problemáticas sociais mais amplas.

Por outro lado, uma maior aproximação entre a UFRJ e a Maré ajudaria a colocar outra questão fundamental para a sociedade: o lugar da favela na cidade. O fato é que muitos pensadores, jornalistas, acadêmicos e moradores de outros territórios da cidade afirmam a favela como um território à parte.

Assim, a favela aparece em muitas representações – tidas como legítimas – como um perigo e, ao mesmo tempo, como o avesso da cidade. Essas representações deram origem a discursos que estigmatizaram os territórios favelados e que orientam hoje as ações do Estado e do mercado. Como vimos acima, a política de segurança é um bom exemplo disso.

Na verdade, desde que surgiu a primeira favela na cidade, há 120 anos – o “Morro da Favela”, hoje Morro da Previdência –, os cronistas e especialistas da época já caracterizavam as favelas como uma espécie de “cor-

po estranho” à cidade. Se observarmos, por exemplo, um dos primeiros relatórios sobre as favelas, feito em 1926 pelo engenheiro e membro do Rotary Club do Brasil, Mattos Pimenta, fica claro como as primeiras favelas eram vistas.

[...] é mister que se ponha um paradeiro imediato, se levante uma barreira prophylactica contra a infestação avassaladora das lindas montanhas do Rio de Janeiro pelo flagello das 'favellas' – lepra da esthetica, que surge ali no morro, entre a estrada de ferro Central do Brasil e Avenida do Cães do Porto e foi se derramando por toda a parte, enchendo de sujeira e de miséria preferentemente os bairros mais novos e onde a natureza foi mais pródiga de beleza.³

Esse tipo de visão, embora relativizada hoje, continua a marcar muitas das intervenções públicas nos territórios favelados. A favela ainda é vista como um território à parte da cidade. Por isso, de tempos em tempos “soluções” como as remoções voltam ao debate público.

O fato é que na maioria das vezes não se percebe que, dada a distribuição desigual de recursos e investimentos públicos e privados, característica das sociedades capitalistas, as dificuldades das favelas, de modo geral, são maiores que em outros territórios. Por isso, as favelas precisam de atenção especial, com maiores investimentos em infraestrutura, saúde, educação e segurança.

³ VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

Voltemos ao caso da Maré: ela é habitada por 140 mil pessoas, está dividida em dezesseis favelas – cada uma com uma história e conformação socioespacial diferente – e sua população é de maioria negra e parda, cuja renda *per capita* não ultrapassa dois salários mínimos, em média. Existem ainda hoje 10% de analfabetos e pouco mais de 2% de jovens universitários. Isso significa que é mais fácil uma criança ter um analfabeto na família do que um universitário.

Seu território é dominado por grupos criminosos ligados à venda de drogas ilícitas e por um grupo miliciano. Esses grupos se enfrentam e enfrentam a polícia. Tais enfrentamentos paralisam a vida da favela: aulas são suspensas, atendimentos nos postos de saúde são adiados e milhares de pessoas ficam reféns em suas próprias casas, visto que não podem sair para trabalhar, estudar e resolver suas questões.

A questão da violência tem de ser uma questão da cidade e da própria UFRJ, pois a instituição também é atingida diretamente – seja porque parte de sua força de trabalho e de seus estudantes vem da Maré, seja porque a violência dos grupos criminosos cada vez mais invade o campus.

Por outro lado – e é bom que se diga –, a favela da Maré, assim como outras favelas, não pode ser reduzida apenas à questão da violência. A Maré constitui-se de um território repleto de criatividade e potência. Basta observar as enormes contribuições culturais oferecidas à cidade por grupos de jovens atuantes nas áreas de teatro, dança, funk, hip-hop, samba e música clássica (a Maré possui sua própria orquestra de música erudita).

Das favelas também saem artistas, acadêmicos e lideranças políticas. A própria vida econômica gerada a partir das atividades nas favelas não pode ser desprezada: dados do Instituto Data Favela dão conta de que as favelas brasileiras geram 12 bilhões de reais anuais. Na Maré, por exemplo, existem mais de três mil pequenos e médios estabelecimentos comerciais que empregam um bom número de pessoas.

Diante desse quadro, cresce a importância das instituições públicas como a UFRJ. Cresce a necessidade de se pensar quais seriam os benefícios mútuos para a Maré e para a própria universidade em uma eventual aproximação entre ambas.⁴

Nesse sentido, não tenho dúvidas que para a Maré é fundamental contar com o apoio e os saberes produzidos na universidade. Certamente esses saberes ajudariam a desenvolver novas práticas e ideias que poderiam alavancar o desenvolvimento do território. Por outro lado, a UFRJ também poderia ganhar muito em um contato mais íntimo com a Maré. Isso porque muitos saberes que não chegam à academia, produzidos nos espaços populares, poderiam ser acessados. E há, de fato, muita sabedoria nas práticas dos moradores da Maré, construída a partir de um cotidiano de superação permanente. Não tenho dúvida alguma de que isso pode ensinar muito a todos que se dispuserem a conhecer mais da Maré e das favelas, em geral.

Desse modo, essa troca de saberes e experiências entre o mundo acadêmico e o mundo popular enriqueceria a todos. Ao mesmo tempo, pode-se criar um ambiente democrático capaz de reconhecer as especificidades dos saberes sem hierarquizá-los. Um ambiente que, pelo contrário, produza complementariedade e abra novas possibilidades de cooperação mútua.

Porém, para que isso aconteça, é preciso que a UFRJ deixe sua ilha e se faça mais presente em seu entorno social e territorial, sobretudo consolidando caminhos que a liguem à favela da Maré. É absolutamente necessário que a universidade cumpra o papel relevante que tem no desenvolvimento de novas formas de sociabilidade, produção de conhecimento e transformação da realidade. Para tanto, é preciso que a instituição esteja cada vez mais aberta para o processo de “desilha”.

REFERÊNCIAS:

BURGOS, Marcelo Baumann; PAIVA, Ângela Randolpho (orgs.). *A escola e a favela*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

DINIZ, Edson; BELFORT, Marcelo Castro; RIBEIRO, Paula. *Memória e identidade dos moradores do Morro do Timbau e Parque Proletário da Maré*. Rio de Janeiro: Editora Redes da Maré, 2013.

ENGELS, Friedrich. *A questão da habitação*. Belo Horizonte: Aldeia Global, 1979.

LEFEBVRE, Henri. *Direito à cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

LOPEZ, Néstor. “A escola e o bairro: reflexões sobre o caráter territorial dos processos educacionais nas cidades”. In: RIBEIRO, Luiz César de Queiroz; KAZTMAN, Rubem. (orgs.). *A cidade contra a escola? Segregação urbana e desigualdades educacionais em grandes cidades da América Latina* [tradução de Jacob J. Peirce e João Vicente Ganzarolli de Oliveira]. Rio de Janeiro: Letra Capital/FAPERJ; Montevidéu: IPPES, 2008.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. Pesquisa: “Caminhada de crianças, adolescentes e jovens na rede do tráfico de drogas no varejo do Rio de Janeiro, 2004-2006”. Rio de Janeiro [s.n.], 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 1996/2009. 4ª ed.

SILVA & BARBOSA, Jailson de Souza e Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio/[X]Brasil, 2005.

SILVA, Eliana Sousa. “O movimento comunitário de Nova Holanda: na busca do encontro entre o político e o pedagógico”. Dissertação (Mestrado em Educação). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1995. 146 p.

SILVA, Jailson de Souza e. *Porque uns e não outros? Caminhada de jovens pobres para a universidade*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003.

SILVA, Maria Laís Pereira da. *Favelas cariocas, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

SOUZA, Wellen Lyrio Junior de. *Das representações sobre as favelas às territorialidades dos residentes na Maré: territórios e identidades na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Geografia). Niterói: UFF, 2005. 94p.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005

VAZ, Lílian Fessler. *História dos bairros da Maré: espaço, tempo e vida e cotidiana no Complexo da Maré*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Compa



Crianças brincando no Piscinão de Ramos, Davi Marcos.

interseções Davi Marcos



Tenho poesias em minhas entranhas,
 arremesso-as em meio ao caos cotidiano,
 tomara que elas sejam arremessadas de volta.
 Esse revide é o que mais desejo, um revide poético.

EUS...
 A vida é dura, não se pode esmorecer...
 A chapa é quente, não se pode dar mole...
 Aquilo que não aprendemos nos engole...

BOM DIA FAVELA

Quando se entra na favela, de verdade,
 ela nunca mais sai de dentro do ser,
 a favela fica e de alguma forma se manifestará n'álma.
 Favela não é um espaço, é uma vibração.

Pobre, porrada
 Rico, empreitada
 Copa furada
 De tudo ou nada
 Tudo pra quem?
 Retira de alguém/ninguém
 Suas naveis vem
 Para tudo, torcida, amém
 Esmo além do real
 A esmo, nós, foi mal

HOLOSORTES

Circo e cerco, armados
 Senhoras e senhores, acuados
 Desejando a paz, o fim da guerra
 Vivendo o clima de invasão da terra
 São homens e não alienígenas
 Brancos, negros e indígenas
 Fluxo de vídeo em tempo real?
 Reality show, sensacional...
 Aqui larga o aço, é pão escaço
 Nesse circo, é nós o palhaço

Sabe aquele policial que está ali?
 Hã...?
 Também é pobre.
 Quem dá ordem para a polícia cumprir?
 Violência é uma questão de classe.
 A multidão que lincha o fugitivo, é pobre.
 O moleque que furta o cordão de forma violenta, é pobre
 O ladrão que usa uma faca, é pobre
 O assaltante que segura a pistola, é pobre
 O bandido que segura o fuzil, é pobre
 O policial que segura o fuzil, é pobre
 O soldado do exército que segura o fuzil, é pobre
 O segurança privado que segura o 38, é pobre
 O guarda municipal que segura a arma de choque e o porrete, é pobre
 A multidão que reage de forma violenta, é pobre
 Quem lucra com a violência?
 A quem o pobre serve através da violência?
 Devemos ser violentos?





O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA
 No proscênio, tem um gênio
 E seus desejos realizados
 Transformam todos em errados
 Muitos são enterrados
 Silvos, uns mortos e outros vivos
 As vias de fato
 Assim como gato e rato
 Minha alma/poesia dói
 Fico num só desconstrói
 Quem dera fosse herói
 Os meios para os fins
 São tipo assim
 Balas, gases, bombas
 Menos marfins e mais trombas
 Não d'água, mágoa
 São valas aos infernos abertos
 É sangue de Marias, Josés, DGs e Adalbertos
 É bonde e não gangue
 Nosso espetáculo de sociedade
 Só não é mais absurdo que nossa realidade
 Se foi por acidente, não sabemos
 Mas o preço de qualquer coisa pagaremos
 Com a moeda dos lamentos, desde 22 de abril de 1500
 Invasão maior ainda não se viu
 Mandaram os putos pra puta que pariu, olha o que disso tudo surgiu

ESTALANDO

Toda hora tem, gritou o “menó”
 Vai vem frenético, se liga, aqui, ó
 Fogos, estalando, um chicote novo, eminência fatal para o povo
 Chapa quente, gato preto, corre pro beco
 Rápido, lânguido, quando corre quase não toca o chão
 Parece vapor, tem carga nova, difícil botar a mão
 Alma ainda correndo, após o estampido, ecoa o sangue no ouvido
 Dizem que tava no veneno, era ainda menino, pouco mais de 12
 Talvez o artigo, também o calibre que o acertou, em sua última pose
 Na linha do jornal era um gerente, mais um, menos um, pra muita gente
 Na favela onde morava, um menino da boca e na realidade uma criança
 Que depositara seu sonho, sua esperança, com toda confiança
 “Lado certo da vida errada” era assim que via, que vivia, essa era a parada, dia a dia
 Na sua curta estrada que a falta fia
 A fila anda... Pra boca e a barriga “não ficar vazia”
 Estalando de novo, estalando, de novo... Estalando!!!

CA MINHA
 MINHA ARTE
 MARTE MINHA
 LE VINHA
 CAL MINHA
 AD VENTO
 DE TALHOS
 NOS MALHOS
 DA CALMA
 AD QUERIDA
 ARTE MINHA
 MINHA VIDA



inversões, invenções e outros modos de produção em *Cidade Correria*

Adriana Schneider Alcure



Foto: Gustavo Guimarães

“Eu sou a Cidade Correria! Nasci dessa emboscada. Primeiro eles chegaram de caravela, começaram com espada, mosquete e canhão. Depois vieram com terçado, porrete e carabina. Aí vieram com cano, escopeta, AR-15, três oitão, granada e comeram geral, comeram geral na bala. Eu sou a Cidade Correria! Nasci dessa rajada de bala me comendo, nasci do estupro de uma bala, uma saraivada. Eu nem sei quem é meu pai, parece que nasci de chumbo grosso, abrindo buraco na minha carne, abrindo buraco nas malocas, nas palafitas e nos barracos. E eles entravam assim, abria tudinho, o roçado, os tapiri e a gente toda, aqui, no Macurenén, na Caixa d’água, no Curequeté, na Chatuba, Mamburu, Merindiba, Envira, Vila Cruzeiro, Tarauacá, Parque Proletário. Vieram abrindo buraco nas narinas, nos olhos, na boca, no ventre, na gengiva, na garganta, no útero. Eu sou a Cidade Correria! Foi assim que eu nasci, os caboclo brabo foram tudo morrendo na bala, também morreram muitos com sarampo, tosse braba, malária, catapora, gripe e tuberculose, não tinha remédio, não tinha nada, mas a maioria morreu na bala mesmo, bala a doido, o resto que escapou correu, se meteu dentro de buraco de tatu canastra, dentro de canal de esgoto e se escondeu e depois correu, correu, correu e correu. Eu sou a Cidade Correria! Bagulho doido! Foi assim que nasci. Eu sou cria dessa emboscada. Foram inseminando bala dentro de mim, no caldeirão do meu corpo, tipo assim, um caveirão em plena operação entre os becos, as ruas. Foram penetrando na calada da noite, de mansinho, até estourarem uma, duas, três artérias. E aí o arrombo foi geral! Era meu corpo todo furado na bala, jorrando fluxo sanguíneo da cidade para todo lado, tudo tangido na bala, da emboscada, do cataveiro. Partiram pra grupo de extermínio, milícia e esquadrão da morte. Eu sou a Cidade Correria! Já derrubaram a maloca dos meus bisavós, a palafita dos meus avós e o barraco dos meus pais, agora querem me derrubar? Eu, a Cidade Correria? Tô preparada pra morrer a qualquer minuto, tô aí acumulando capital social da violência, quem quiser me encontrar não precisa de mapa, eu sou o mapa sem percurso, eu sou bala solta no dia a dia, me procura aí, no sufocamento, na avançada do caveirão! Me procura aí! No rolezinho, no arrastão, na mesa de operação do BOPE, na mesa de operação do ibope, da bolsa de valores, na mesa de cirurgia dos médicos urbanistas e dos empresários, operando a cidade. Me procura aí! Eu estou entre o fogo cruzado e o campo minado, atravessando a rua sem mãe, deportado de mim mesmo! Correria! Eu sou a correria! Eu sou a cidade! Eu correria! Eu sou a cidade correria! Na correria, na correria, na correria!”

Este é um dos textos da peça de teatro *Cidade Correria*.¹ É um texto que foi criado coletivamente, a partir de diversas metodologias de composição dramaturgica, combinando escritas da cena e escritas textuais automáticas que passaram o processo de criação para o espetáculo. A escrita coletiva deste texto destacado acima foi composta pelo poeta e artista Thiago Florencio, que também é historiador de formação. Thiago recebeu um material bruto, selecionado com o objetivo de compor um texto para uma cena específica do espetáculo que pedia uma qualidade poética, metafórica, que misturasse temporalidades históricas. Na cena, um barco é formado, sugerindo a diáspora de africanos escravizados para o Brasil, mas trazendo a cena para o presente, com referências aos genocídios contemporâneos brasileiros. É relevante destacar os seguintes dados da Anistia Internacional:

Em 2012, 56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados.²

1 Ficha técnica: Com: Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha. Dramaturgia: Criação Coletiva. Direção: Adriana Schneider e Lucas Oradovschi. Metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider. Direção de movimento: Cátia Costa e Mariana Mordente. Direção musical e trilha original: Ricardo Cotrim. Direção de arte: Fabiana Mimura. Iluminação: Nina Balbi. Preparação corporal: Cátia Costa. Treinamento de máscaras balineas: Lucas Oradovschi. Preparação vocal: Verônica Machado. Assistência de arte: Filipe Duarte. Direção de produção: Karla Suarez. Produção executiva: Marcelo de Brito.

2 Dados disponíveis no site <http://anistia.org.br/campanhas/jovemnegroivo> (acesso em 12 de dezembro de 2016).

Correria também faz menção ao tempo das Correrias, episódio recente na história indígena da Amazônia acreana. No início do século XX, a produção da borracha gerou uma prática muito comum na Floresta Amazônica – em especial nas fronteiras do Peru com o Brasil –, e este período ficou conhecido como o *“tempo das correrias”*. A prática consistia no seguinte: os seringalistas enviavam “soldados”, capangas armados para adentrarem áreas indígenas e matarem a esmo os índios ali residentes, de forma que esses locais pudessem ser esvaziados e assim fosse viabilizado o estabelecimento da produção de borracha. Os índios que não morriam – em geral, mulheres e crianças eram os primeiros a serem assassinados (estamos falando do início do século XX) – eram aprisionados, servindo de mão de obra para o trabalho na extração da seringa. Ainda hoje, é possível encontrar índios velhos que trazem os nomes de seus patrões tatuados nos braços. Ao que tudo indica, ainda estamos vivendo o tempo das correrias.

Quando leio este texto em voz alta, sinto um estranhamento. Parece-me que o mesmo não cabe em minha voz, em meu corpo. Ou, melhor dizendo, ele se torna mais potente quando dito por bocas específicas. Há um tipo de cena que vem despontando no contexto contemporâneo brasileiro: aquele que traz para a visibilidade corpos que, em geral, não estão presentes em certos nichos da arte. Estamos falando de corpos de atrizes e atores negros, por exemplo, que no espetáculo perverso da sociedade brasileira ainda são pouco vistos nas artes da cena. No imaginário televisivo brasileiro, o olhar do espectador se habituou a ver estes corpos representando personagens subalternos,

pois estas são as imagens hegemônicas. No contexto teatral brasileiro, quantos negros e negras vemos em cena? Como são vistos? Quantas companhias de artistas negros estão em atividade? Quantos diretores e diretoras negros? Entretanto, nos últimos anos, há uma mudança significativa destes paradigmas, que vêm sendo problematizados pela explosão dos debates micropolíticos no Brasil. Talvez se possa eleger como marco o ano de 2013, quando estas agendas ganharam visibilidade nas ruas de forma distinta, talvez mais contundente que em períodos de crise anteriores. Este abalo paradigmático não será analisado neste texto, mas muito poderia ser observado, tendo em vista seus sintomas – que vêm desencadeando críticas ácidas e irreversíveis no campo da arte. Em 2015, por exemplo, a Cia. Os Fofos Encenam foi alvo de críticas pelo uso de *blackface* em seu espetáculo *A mulher do trem*, tendo que cancelar a temporada que seria realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo.³

Sem resvalar para um naturalismo reducionista, talvez seja relevante observar a emergência contemporânea de cenas e corpos “minoritários” no centro de determinadas produções artísticas historicamente excluídas. Estas cenas ganham mais eficácia quando protagonizadas por artistas que aderem às opções estéticas, às linguagens, suas experiências de vida, suas vivências de mundo. É possível falar de uma cena urgente, feita por corpos insurgentes que comportam dramaturgias específicas que, por sua

3 A produção decidiu pela realização de um debate, que pode ser visto na íntegra aqui: https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE.

vez, adquirem potência quando conectadas a sujeitos específicos? Esta cena urgente coloca em cena o debate identitário referente aos contextos locais. Nesse sentido, a meu ver, o aporte conceitual dos estudos descoloniais tem se mostrado eficaz para a análise destes contextos artístico-culturais contemporâneos. Penso na primeira geração de teóricos e ativistas da negritude, como Frantz Fanon⁴ e Aimé Césaire.⁵ Também nas análises simbólicas de Stuart Hall.⁶ E, em especial, nas estratégias de Walter D. Mignolo,⁷ quando questiona o referencial epistemológico colonialista, propondo a desobediência dos modelos através das estratégias de operar a identidade em política. Assim, quando observamos que é preciso problematizar esta cena contemporânea por meio de dramaturgias que correspondem, por potência, a determinados corpos e não a outros, estamos arriscando um exercício de descolonização radical da cena, como um projeto de abalo necessário no sensível hegemônico.

Cidade Correria foi criada a partir dos processos de formação e pesquisa realizados durante uma residência artística na Arena Carioca Dicró, em 2014 e 2015. A Arena é um equipamento municipal público, lo-

4 FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

5 CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

6 HALL, Stuart. “O espetáculo do outro”. In: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Apicuri, 2016.

7 MIGNOLO, Walter D. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. Nº 34. Niterói, 2008.

calizado no bairro da Penha, zona norte do Rio de Janeiro. De um lado da arena está o Parque Ary Barroso.⁸ Do outro lado, com muro colado à arena, está a UPP Chatuba.⁹ Diariamente, policiais desta UPP almoçavam na cantina da arena, tendo assistido a diversos ensaios e ações da residência, mas com atenção discreta. Alguns atores e atrizes do Bonobando, moradores da favela Vila Cruzeiro, um dos locais de ação desta UPP, conheciam alguns policiais que ali almoçavam, causando inquietações e reflexões. Sentíamos medo. É preciso pensar sobre as relações entre medo e violência, que não serão tratadas aqui neste texto. Os ensaios e muitas das nossas discussões eram acompanhados de perto, silenciosa e vigilantemente, por esses policiais, o que gerou uma série de tensionamentos no processo, provocando cenas muito particulares.

Como se sabe, a dramaturgia de um espetáculo não é apenas o texto da peça, é antes de tudo a escrita dos corpos no espaço, as imagens, a política destes corpos, suas relações, os objetos, a sonoridade, a posição do espectador na cena, etc. Se assim é, precisamos falar destas outras dramaturgias, observando suas eficácias políticas em conexão com estes sujeitos específicos, problematizando não só a criação do personagem, a representação do papel, mas também o ator, o *performer* que desencadeia esta relação. A

8 Criado em 1964, com 50.000 m², o parque já foi um importante espaço de lazer da zona norte da cidade. Hoje está abandonado, aguardando recuperação por parte do poder público.

9 Para informações sobre a UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), programa de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro: <http://www.upprj.com/index.php/localizacao/localizacao-interna/Chatuba> (acesso em 12 de dezembro).

formação deste artista exige escolhas éticas e estéticas próprias, compreendendo sua história de vida, sua experiência, sua relação com o território e a relação com a conjuntura e a própria cidade em si.

Se recuperarmos a noção de “autor como produtor” em Walter Benjamin¹⁰ e a atualização crítica para o “artista como etnógrafo”, feita por Hal Foster,¹¹ partindo do debate identitário e da colonialidade, talvez possamos encontrar respaldo para as questões que aqui se esboçam. A noção de “produção” em Walter Benjamin aparece no texto escrito para a conferência proferida por ele, em 1934, para uma plateia de operários, durante seu exílio na França. Neste ensaio, Benjamin discute as relações entre estética e política num contexto de ascensão do fascismo. Entretanto, suas críticas são dedicadas aos procedimentos de criação realizados por artistas e intelectuais de esquerda. Para superar as dicotomias entre forma e conteúdo, ativismo e didatismo, qualidade estética e propósito político, entre outras questões, Benjamin propõe a noção de produção. O autor produtor deveria problematizar as técnicas, os aparatos, os dispositivos utilizados pelos modelos estéticos hegemônicos burgueses. No entanto, o artista e/ou intelectual deveriam recusar também “o mecenato ideológico que via o trabalhador

10 BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a (pp. 120-136).

11 FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo” In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

como um outro passivo”,¹² que poderia levar a distorções graves como, por exemplo, a estetização da pobreza. Este conceito de produção tem nos auxiliado no entendimento de estratégias utilizadas nas metodologias de criação e nos possíveis tensionamentos provocados no campo das políticas públicas para a cultura na cidade. Mas não só. A compreensão dos dispositivos tem nos levado a problematizar conceitos como “artista de periferia”, “diretores brancos”, “atores negros”, “contrapartida social”, “projeto social”, “teatro contemporâneo”, “teatro político” etc.

No segundo ano de residência na Arena Dicro fomos contemplados novamente com o edital de fomento da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), desta vez para o projeto de montagem de um espetáculo.¹³ Reorganizamos a verba disponível na mesma estrutura de formação, prevendo 12 meses de atividades, incluindo a montagem do espetáculo e a circulação por todas as arenas municipais. A discussão sobre os modos de produção foi fundamental para esta escolha, mas não foi nada simples para as condições de trabalho. Esta escolha direcionou as opções e estratégias de ensaio, implicando diretamente nos modos de criação. O projeto foi bem sucedido e obteve êxito de recepção de crítica e de público nestas localidades.

12 Ibidem (p. 159).

13 O CNPJ utilizado foi do Observatório de Favelas, instituição que atua no bairro popular da Maré e que, na ocasião, era o gestor da arena. Em 2014, o projeto da residência havia sido pensado através da parceria entre o Observatório de Favelas e o Grupo Teatro da Laje. Fui convidada para integrar a equipe artística. No segundo ano, em 2015, o projeto ampliou a parceria para o Coletivo Bonobanda, que havia sido criado durante o primeiro ano da residência.

Assim, podemos seguir para os próximos passos: circular pela cidade problematizando a noção de territorialidade. Era preciso levar o espetáculo para o “centro” da produção do teatro contemporâneo no Rio de Janeiro. Em 2016 fomos contemplados no edital Fomento Olímpico, também da SMC,¹⁴ para realizar uma temporada no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto. A temporada se transformou numa ocupação, em meio à conjuntura de ocupações por todo o Brasil impulsionadas pelo impeachment da presidenta Dilma – vide a Ocupa MinC, no Palácio Capanema,¹⁵ e o movimento dos estudantes secundaristas, que seguiam ocupando várias escolas públicas municipais e estaduais. A “ocupação” no Sérgio Porto interagiu diretamente com este contexto, quando também realizamos uma exposição na galeria deste espaço, onde foram apresentados nosso processo de criação e o resultado das oficinas realizadas em escolas, onde compartilhamos algumas metodologias do trabalho.¹⁶

As experiências do Coletivo Bonobanda e de outros grupos com características seme-

14 Com CNPJ do Grupo Pedras de Teatro, do qual também faço parte, e que tem como endereço o bairro do Humaitá, na zona sul do Rio de Janeiro.

15 A ocupação do Palácio Capanema, representação regional do MINC no Rio de Janeiro, resistiu por cerca de 73 dias. A ação foi motivada pelo decreto presidencial que fusionava o MINC com o MEC. O movimento permaneceu organizado mesmo depois da permanência do MINC. A ocupação se manteve apoiada na pauta de denúncia do golpe, reivindicando a renúncia do presidente em exercício Michel Temer. Após a expulsão do Capanema, os manifestantes ocuparam o prédio do antigo Canecão, de propriedade da UFRJ, e lá permaneceram por mais algumas semanas.

16 Em especial o exercício de “deriva etnográfica” conduzido por Thiago Florencio.

lhantes, como a Cia Marginal,¹⁷ por exemplo, problematizam, inevitavelmente, os modos de produção e criação na cidade do Rio de Janeiro. Estas em 2017 e ainda não há reconhecimento legitimado dos campos artísticos e intelectuais das produções das chamadas “periferias”. Isto acontece no modo como estas produções são vistas e entendidas, em seus aspectos subjetivos, mas também em sua objetividade produtiva. Se acompanharmos as políticas públicas para estes segmentos e territórios, nos últimos anos, observamos, em sua hegemonia, vias de mão única, ou seja: produções do centro e da zona sul da cidade, através da chamada “contrapartida social”, promovendo uma espécie de “colonização cultural” dos supostos vazios de arte e cultura dos subúrbios. Estes aparentes dispositivos de democratização nortearam as transformações nas políticas culturais das últimas duas décadas. Entretanto, o debate foi se aprimorando e está mudando. Estes agentes sociais “periféricos” começaram a problematizar estes conceitos e essas produções, com outros discursos para se pensar a oposição entre centro e periferia na cidade. O termo “periferia” se tornou uma espécie de conceito indutor, envolvendo um campo retórico de legitimação bastante complexo, que acompanha diversos tipos de políticas que despontaram, especialmente, durante os governos Lula e Dilma. Os debates e programas que se desenvolveram nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, por

17 Grupo criado no bairro da Maré, em atividade desde 2005. Trabalha em parceria com a OSCIP Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES).

exemplo, e a Rede Cultura Viva¹⁸ e a implantação do Sistema Nacional de Cultura¹⁹ são exemplos destas iniciativas. Também nota-se ao longo das décadas de 1990 e 2000 um aparecimento de organizações não-governamentais atuantes nestas áreas da cidade, promovendo a formação de jovens de territórios populares, em especial nas áreas de comunicação e cultura. Estes projetos possibilitaram mediações relevantes, mas também problemáticas, neste campo. Esta retórica também encontrou respaldo em programas de grandes empresas midiáticas, que operaram com a “linguagem jovem periférica”, se apropriando de certos dispositivos que antes eram restritos aos campos de militância da “periferia”. Então esta juventude, majoritariamente negra, também formada pelas políticas estudantis afirmativas promovidas nos últimos anos nas universidades públicas, aparece como uma importante voz nas disputas micropolíticas e macropolíticas que explodiram nas ruas, especialmente a partir de 2013.

A criação do Coletivo Bonobando, em 2014, se beneficiou destes debates e conquistas. O conceito de “zona temporária autônoma”, a TAZ, de Hakim Bey,²⁰ assim como as práticas epistemológicas de fronteira descritas por Walter Mignolo,²¹ podem, talvez, nos

18 Vide a página <http://www.culturaviva.gov.br>.

19 Para mais informações, acessar a página: <http://cultura.gov.br/snc>.

20 BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad (Coleção Baderna), 2001.

21 MIGNOLO, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. N° 34. Niterói, 2008. (pp. 287-324).

ajudar a compreender o projeto de criação do coletivo. Se inicialmente marcar a territorialidade na Penha foi relevante para o processo, agora, com o coletivo desterritorializado – tanto em seu sentido concreto em termos de localidade quanto em suas subjetividades –, os problemas adquirem outras complexidades. O coletivo privilegia a diversidade das experiências, das histórias de vida, das práticas em dissenso. A diversidade está marcada pelos atores moradores de favelas, mas também pelos diretores vindos de universidade, como no meu caso: mulher branca, de classe média, moradora da zona sul, professora da UFRJ. Estas contradições não foram eliminadas, muito pelo contrário; se mantêm ativas promovendo a prática de um dissenso contínuo e análogo, a meu ver, ao sentido da política em Hannah Arendt:²² como algo que opera no “intraespaço” entre os humanos “e se estabelece como relação” entre diferentes. Para este projeto funcionar, foi preciso atentar para a ética da promoção da autonomia e da quebra dos próprios dispositivos funcionais hierárquicos utilizados no teatro ao longo de sua história e legitimados no século XX com o advento da figura do encenador. A opção pelo processo de criação coletiva radical foi fundamental para tentar romper com estas práticas hierárquicas, ou para criar uma atitude crítica frente a estes mecanismos. Atrelado a isso, era e é preciso acionar procedimentos de “descolonização de si” – como discutido por Frantz Fanon,²³

22 ARENDT, Hannah. *O que é política? – fragmentos de obras póstumas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998 (p. 23).

23 FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

por exemplo –, obrigando os artistas do coletivo a este exercício contínuo.

Percebemos também que algumas estratégias sobre a noção de território, de territorialização, deveriam ser expandidas. Era preciso alargar para uma ideia de circulação constante, mais provocadora de dissenso na cidade. Não era só mais uma questão de legitimar a produção de outros territórios que não os do centro e da zona sul, mas sim criar mobilidade, criar a possibilidade de circular pela cidade. Assim, encontramos correlatos, analogias, como os debates sobre o *flâneur*, evocados por Walter Benjamin²⁴ para questões da modernidade, bem como as discussões dos situacionistas sobre psicogeografia, e também a prática da caminhada como forma de subversão, tal como abordada por Michael de Certeau.²⁵ As políticas urbanísticas na história da cidade do Rio de Janeiro, atreladas à crise política institucional brasileira – que vem eclodindo com os escândalos de corrupção envolvendo políticos e empresários –, justificam, a meu ver, algumas das opções éticas e estéticas do Coletivo Bonobando. Ou seja, não é possível analisar a cena em *Cidade Correria* sem considerar essas ordens molares e moleculares que perpassam a criação.

Faço aqui uma interrupção brusca na conversa. Este texto é a tentativa de formalizar um improvisado, resultado de uma fala no se-

24 BENJAMIN, Walter. “O Flâneur”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

25 CERTEAU, Michel de. “VII Caminhadas pela cidade”. In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012. (pp. 157-177).

minário Desilha. Uma experiência de guardar as possibilidades da oralidade para agenciar o atravessamento de forças que também problematizam meu corpo/experiência como artista, artista-pesquisadora, professora universitária, ativista. A escolha dos temas tratados nestas páginas ainda se dá por saltos. Esta escrita tenta ser uma continuidade da escrita dramaturgical de *Cidade Correria*, exercício aplicado sobre o suporte da cena e, só depois, transcrito para o papel. Espero seguir contribuindo para o debate. Arriscando. A gente segue conversando.

REFERÊNCIAS:

ARENDETT, Hannah. *O que é política? – fragmentos de obras póstumas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934." In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a (pp. 120-136).

_____. "O Flâneur". In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994b (pp. 33-65) e (pp. 185-236).

BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad (Coleção Baderna), 2001.

CERTEAU, Michel de. "VII Caminhadas pela cidade". In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012. (pp. 157-177).

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo" In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (pp. 159-186).

HALL, Stuart. "O espetáculo do outro". In: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Apicuri, 2016.

MIGNOLO, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossier: Literatura, língua e identidade*. Nº 34. Niterói, 2008. (pp. 287-324).





CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS DOS TEXTOS PRODUZIDOS NA OFICINA LITERÁRIA ATO ZERO

Os autores abaixo assinados cedem os direitos de publicar suas obras nos muros: dos bancos, dos hospitais, das pessoas.

1. Fica declarada a publicação integral, não restrita apenas à norma culta, mas contemplando o português do trem, do metrô, empregando caô, falo, já é, demorô.

69. A autorização aqui concedida acarretará na também reprodução de imagens nudes do autor com chapéu de palha.

27,8. Autorizo brigarem pela obra e com ela, porque isso é divertido.

60%. Autorizo tudo na medida do impossível.

50. Apenas pessoas vestindo camisas vermelhas, chapéus pretos e usando "Cross" são permitidas usar a obra em questão para leituras em banheiros marrons.

666. O direito ao livre uso da obra deve incluir a presença de pelo menos um acompanhante ao lado do usuário. — independentemente de quais tipos de usos individuais estejam realizando.

Parágrafo único. Os autores atestam que, apesar de não trazerem o amor em três dias, as suas obras podem ter esse poder juridicamente assegurado por este documento e, quem sabe, tudo terminar em um bom vinho.

171. É ca vetado o uso desta obranas seguintes condições:

- Para que se criem ideologias operadoras;
- Para propor provas e/ou trabalhos difíceis;
- Para obrigar universitários a gastarem muito com xerox;
- Para servir de material auxiliar na combustão em fogueiras de festa junina;
- Para que o leitor, bahe em cima dela após uma tentativa fracassada de passar a mão frágida lendo;

corpo, colégio — alguns poucos procedimentos para a escrita na Oficina Literária Ato Zero

Luiz Guilherme Barbosa

I.

Durante uma aula, durante a leitura do conto "O espelho", de Machado de Assis, durante a leitura dessa narrativa que — "Esboço de uma nova teoria da alma humana" — rememora uns dias de terrível solidão na vida de um homem que, vendo-se diante de um espelho proveniente de "uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI", topa com sua própria imagem "vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra", durante essa aula, numa turma de ensino médio do Colégio Pedro II, uma aluna, reconhecendo-se na narrativa, reconhecendo na narrativa uma cena familiar, narrou um episódio curioso. No conto de Machado, a solução do personagem, desvendando-se no espelho fidalgo em momento de solidão horrorosa, apresenta-se: "Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior."¹ O cor-

po fardado da ficção encontrou, durante a aula, o corpo uniformizado de outra ficção, a escolar. Matriculada na escola, prestes a começar as aulas do ensino médio, a aluna, numa noite em que os pais, felizes, comemoram sua matrícula, presencia sua mãe realizando, conta ela, um sonho que não realizara na juventude: vestir o uniforme do Colégio Pedro II, como o fez, desfilando na sala, para a filha e o marido.

II.

Em setembro de 2016, o reitor do Colégio Pedro II decide pela alteração das regras de uso dos uniformes da escola: "A novidade é que não se determina o que é uniforme masculino e o que é uniforme feminino, apenas são descritas as opções de uniforme do Colégio Pedro II".² Amplamente divulgada pela grande mídia, a notícia ganha as redes sociais e a página oficial do colégio no Facebook recebe uma enxurrada de comentários ofensivos contra a instituição. Atônito, leio

¹ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O espelho*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf> (acesso em 27 de março de 2017).

² Conferir no link: http://www.cp2.g12.br/ultimas_publicacoes/220-not%C3%ADcias2016/5320-cpii-extingue-distin%C3%A7%C3%A3o-do-uniforme-por-g%C3%AAnero.html (acesso em 27 de março de 2017).

todos os comentários, imprimo-os em dezenas de páginas e as levo aos alunos-escritores que participam da Oficina Literária Ato Zero. Desejando entregar as ofensas civis públicas tão perversas aos destinatários de direito – os estudantes do Colégio Pedro II –, propus a cada escritor daquela oficina a composição de uma colagem das declarações publicadas em rede social, produzindo um coral ou um mural que devolvesse aos cidadãos injuriosos a escuta, pelos alunos-escritores, daquilo que declararam em praça pública virtual. A oficina se chama “Um uniforme não é um alfabeto”.

Se tem uma coisa que o poema é é que o poema não está. Não está na poesia, e mesmo a poesia não se nomeia quando ela parece acontecer. Se tem uma coisa que o uniforme é é que ele reproduz os corpos, e se tem uma coisa que o poema pode é a produção de corpos só de palavras, e se tem uma coisa que as palavras são é que elas são matéria de letra, e se tem uma coisa que a letra faz é que ela vem antes dos sentidos e das sensações, das divisões e das divergências, das categorias e dos catálogos, dos verbos e dos verbetes, dos gêneros e das genitálias. Um uniforme não é um alfabeto e é por isso que se tem uma coisa que o alfabeto pode é mudar os uniformes, e ele pode no mesmo dia em que veste outro uniforme atacar esse outro uniforme. Os comentários no Facebook sobre a alteração nas regras do uniforme do Colégio Pedro II são, agora, a língua com a qual escrever esses versos. Se tem uma coisa que uma oficina literária no colégio pode é cuidar dos usos da língua e foi o que fizeram os cinco escritores da Oficina Literária Ato Zero no dia vinte e um de setembro de dois mil e dezesseis.

estou falando numa boa com você
jesus usava vestido
e não era perigoso ah comunista
libera a bermuda me desculpe se me interpretou mal
eu não quis ser rude tudo está se perdendo
fim dos tempos mas cada um faz o que quer

Mariana Freitas

o pt é
a sua
mãe comunista
agora imagina
um monte
de relativistas
de saia
ela vai conseguir
dar aula
dentro do setor
mais totalitário
do estamento
burocrático?

Gabriel Tomé

o problema é o extremismo resumindo
nada mudou jesus tá voltando meus
parabéns ao colégio tudo agora é
preconceito a cultura muda conforme o
interesse da classe dominante tenho certeza
de que vão aceitar estão acabando
com a tradição qual o motivo
da polêmica bolsonaro presidente vai virar
uma putaria esse banheiro na hora
do recreio isso está passando do
limite vamos dar mais atenção às
paralisações tá com calor vai de
saia partiu usar calcinha

Mariana Batista

- Para ser emprestada ao amigo descuidado que sempre devolve os livros com a capa amassada;
- Para ser publicada com efeito nostalgia no Instagram, objetivando likes e não ser lida posteriormente;
- Para ficar guardada, sofando, junto com outros livros que nunca foram nem serão lidos.

Realengo, 13 de abril de 2016.
Oficina Literária Ato Zero
Colégio Pedro II

Mariana Albuquerque

Zigah Gabriel Tomé

Mariana Batista Bruno Fagundes

Dre Sabinha
Juliana Pereira

jesus usava
saía e
não era
perigoso também
acho me
desculpe se
interpretou mal
eu não
quis ser
rude que
putaria um
milhão de
aplausos pra
vocês amém
Danilo Sardinha

esse colégio pedro segundo tá de
sacanagem pra preservar a igualdade podia
colocar os alunos para dar aulas
e os professores para assistir muito
bem era tão bom quando as
crianças iam para a escola apenas
para estudar e aprender a disciplina
é isso que a esquerda está
fazendo com nossos colégios e com
nossos jovens sentem e chorem muito
bacana e a bermuda eu tive
aula de educação moral e cívica
no colégio pedro segundo aonde chegamos
amo meu colégio fiz da quinta
série ginasial ao terceiro ano do
antigo segundo grau no colégio pedro
segundo o ginásio na unidade engenho
novo e o segundo grau na
unidade centro esses dias encontrei minha
antiga professora de matemática
Mariana Albuquerque

III.

É recorrente o Colégio Pedro II ser nomeado ou se nomear uma “ilha de excelência” no contexto do ensino brasileiro. E é curioso não estar muito claro onde se encontram suas ilhas, pois o Colégio se espalha pela região metropolitana do Rio de Janeiro, ilhando-se também nos municípios de Niterói e Duque de Caxias, além do campus onde funciona a Oficina Literária Ato Zero, no bairro de Realengo. Contam-se duas versões para o nome do bairro de Realengo. A mais improvável e mais disseminada como verdadeira narra que no portal de entrada da fazenda que hoje é território do bairro ficava gravado: *Real Engo.*, mas a abreviatura do Real Engenho foi treslada, e assim a região passou a ser conhecida como Realengo. Um déficit de letramento, um erro de leitura, batiza o mesmo bairro no qual, em 7 de abril de 2011, um ex-aluno da Escola Municipal Tasso da Silveira retornou à escola para chacinar 12 crianças. A chacina marcou, desde então, o nome do bairro, Realengo, e reverbera a origem repetida de seu batismo no déficit de letramento: como escrever Realengo sem falar da escola?

Foi o caso de Hygor Cortes, um estudante que discursou, no início de 2016, na cerimônia de colação de grau do Colégio Pedro II de Realengo. Ele, formando-se no ensino médio, tendo cumprido o ciclo de educação básica, narrou em seu discurso o ingresso no colégio: tinha prestado o concurso, há pouco mais de cinco anos, junto com uma amiga de turma: ambos estudavam em um colégio municipal no mesmo bairro, Realengo. Os dois, também morando no bairro, depois do concurso se separaram nos estudos – ele foi aprovado, ela não. Mantiveram a amizade e a

esperança de que no ano seguinte a amiga, tentando novamente o concurso, passasse e assim pudessem seguir a amizade, dividindo a rotina na nova escola. No entanto, no início do novo ano, no dia 7 de abril de 2011, a amiga foi assassinada dentro da sala de aula do colégio em que estudava. Wellington Menezes de Oliveira, rapaz de 23 anos, antigo estudante do mesmo colégio, assassinou 12 crianças a tiros. Ao fim do discurso e emocionado, o aluno concluiu que, de maneira imprevista, o Colégio Pedro II salvou a sua vida. Ele era, em alguma medida, um sobrevivente, e por isso mesmo marcado por Realengo: o *seu* bairro, bairro das escolas em que estudou, entre elas aquela na qual ele teria morrido. Para Hygor – e, de maneira diferente, para cada um dos estudantes do Colégio Pedro II de Realengo que ouviram o seu discurso ali –, Realengo é uma marca.

IV.

Uma das principais questões que a Oficina Ato Zero coloca para o seu trabalho pedagógico é quanto à possibilidade de ensinar a escrever. Essa questão soa paradoxal no contexto escolar: é a escola a instituição reconhecida por sua função de, alfabetizando e letrando a população, ensinar a escrever. O paradoxo acontece se esse ensino for concebido como poético, ou literário, ou criativo, ou que nome se queira dar a isso que não se entende ou se entende pouco. É estranho: se a obra literária não cessa de produzir leitura depois de publicada, então a sua escrita não controla nem antecipa os sentidos que o texto venha a produzir. É por isso que, em Realengo, outra pergunta cabe à Oficina Ato Zero, buscando enfrentar esse problema: como fazer justiça à escrita do texto?

Uma divisa organiza muitos dos nossos exercícios. No ensaio “O autor como gesto”, Giorgio Agamben, depois de passear por ensaios outros que pensaram a autoria, como o de Roland Barthes, “A morte do autor”, identificando-lhe o aspecto paradoxal de um autor a propor a morte do autor, termina por uma proposição: “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto.”³ Acontecendo no mesmo bairro da Escola Municipal Tasso da Silveira, a oficina, atravessada também ela pelo nome do bairro de Realengo, procura produzir autorias em estado de ocupação.

Um exemplo: no começo do ano letivo, os alunos escritores ou seus responsáveis legais tiveram que assinar, por solicitação do Colégio Pedro II, um contrato de cessão de direitos de imagem para participar do projeto de Oficina Literária, pois recebem a contrapartida de uma bolsa de iniciação artística júnior. E a ausência de preocupação com os direitos autorais dos textos produzidos por eles em oficina transformou-se numa oficina de produção de um contrato de direitos autorais.

No contexto da crise da legislação dos direitos autorais –, até mesmo frequente na experiência com as redes sociais, que fazem circular textos apócrifos ou de autoria manipulada ou duvidosa, ou arquivos de canções ou filmes ou imagens protegidos por direitos autorais, mas de circulação ilegalmente livre na internet, e mergulhando na contradição do programa de iniciação artística do Colé-

³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 (p. 58).

gio Pedro II, que prevê a cessão dos direitos de imagem de cada aluno, mas não a proteção dos direitos autorais do que produzem –, propus, numa oficina, um contrato que estabelecesse as condições de cessão dos direitos autorais. Por que a cessão? Para pôr-se no lugar de um morto. Para dar forma à crise do direito autoral. Esse é um texto de autoria coletiva.

V.

O humor e a erotização da escrita, a máquina de escrever, uma aula de antirredação escolar. Uma das cláusulas do contrato: “50%. Autorizo tudo na medida do impossível”. A autorização do autor sem autoridade, pois o impossível é incomensurável. A força da letra que a máquina de escrever pede: quando escrever é grafar, antes de falar, as letras na superfície. A assinatura que o contrato exige (nesse caso um anticontrato, que libera em vez de assegurar, ou que assegura a liberação):

Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma de assinatura. É essa originalidade enigmática de qualquer rubrica.⁴

VI.

Uma das alunas da Oficina Literária Ato Zero, Gabriela Almeida, no depoimento “Algo sobre literatura”, onde fala a respeito de sua participação na oficina, parece testemunhar algo do processo de autoria, entendido como a produção das marcas de uma ausência, na vertigem da relação entre corpo e colégio.

Eu sempre gostei muito de histórias, como já disse. E, para mim, literatura era basicamente isso, até o ano passado. Narrações. A poesia estava lá, mas eu tinha um pouco de... Não sei ao certo, talvez medo? Poesia era uma coisa muito difícil. Tinha que ser poeta. Eu era escritora, escritor não é poeta; poeta tem que ver beleza nas coisas e saber transformar isso em poesia. Eu vivia na prosa, na linha contínua. E se caísse nos versos? O abismo no fim de cada frase não era o habitual. A poesia doía. Ficava feia em mim. Eu tinha vergonha da poesia, e era melhor ignorar sua existência do que ter que admitir que eu não dominava as palavras por completo. Porque essa era a verdade, minha relação com as letras não era tão plena quanto eu pensava.

E então veio a pausa.

“O tempo”, falando-se em linguagem de relacionamentos.

⁴ DERRIDA, Jacques. “Assinatura acontecimento contexto”. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991 (p. 35).

as performatividades de um bando

Felipe Ribeiro



apresentação de *Macaquinhos* no centro de artes
Kampnagel, Hamburgo, em junho de 2016

A multidão da cintura para baixo, por trás. A multidão pela bunda. Não pelo rosto, nem pela cabeça, mas por abaixá-la; por levá-la próxima ao chão, curvando o corpo para que a ação aconteça num nível mais baixo de movimento e, mesmo, na dita baixaria; virar as costas ao alto, refrescar os olhos, o nariz, os gestos, e amar o que cheira mal. Muito já foi organizado por conjuntos lógicos, extremamente racionalizados, pelas marcas identitárias, pela aparência como expressão maior do corpo e de reconhecimento de singularidades alheias. Todo esse conjunto é passado nesta investigação, e é passado na medida em que esta pesquisa claramente se distancia daquela lógica e opta, ao invés, pelo mergulho anal. Isso é *Macaquinhos*: os macacos diminutos que são também a fascinante forma de engajar um monte de jovens humanos em procedimentos animalísticos. *Macaquinhos*, um diminutivo que qualifica as suas ações tanto por ingenuidade quan-

to pela amoralidade, ou a ingenuidade como forma de suportar a amoralidade e essa tentativa energizada intensivamente, até tornar-se insuportável.

Macaquinhos é uma ação repetitiva de fuxicar o cu amigo. É uma dança que acontece pelas vias do cheiro, do suor, da lida com os restos do outro, enfim, uma conexão de coletividade pelo expurgo. Conhecer a bunda de alguém, ou conhecer alguém pela bunda é uma forma inquestionável de compartilhamento de intimidade. Gosto de afirmar que esta é uma performance de compartilhamentos, ainda que tenha sido duramente criticada por quem a tomou pelo extremo oposto: não como íntima, mas como pornográfica. É uma interessante contraposição esta do íntimo e do pornográfico. Ora, se pensamos que a palavra *intimidade* está ligada ao âmbito do familiar, como me descreveu um dicionário, talvez *Macaquinhos* seja pouco ínti-

mo porque sua coletividade e a proximidade que a gera esteja mais vinculada a noções de construção de aliança do que à modulação dos laços de família. Deleuze e Guattari constroem a aliança como uma instância política e econômica distinta da filiação, que é administrativa e hierárquica.¹ No âmbito familiar esta distinção é ainda assim uma forma de cooperação, mas nem por isso uma já pressupõe a linhagem da outra. As alianças se constroem em práticas de sociabilidade, uma das quais, as de *Macaquinhos*. Esta vivência pela performance cria alianças entre seus membros, e estas carregam, senão a própria etimologia de ânus, o nome anelar dado a partir de sua anatomia. Da nomeação pela aparência à performatividade do uso, alianças são praticadas, e por isso mesmo seria um tanto limitador bastar suas atividades numa explicitação erótica sem maiores interesses estéticos, políticos e histórico-genealógicos. Com efeito, eu pontuaria que o que *Macaquinhos* torna mais explícito é que todos temos um buraco na bunda. As bordas desse buraco são conhecidamente erógenas, e excitar sua sensibilidade em grupo é uma forma e tanto de construção de comunidade. Sem tentar desfazer qualquer paradoxo – pelo contrário, tentando fazê-lo existir ainda mais –, eu poderia propor a hipótese de que quando o prazer se torna o artifício comum de construção de coletividade, ele nos engaja em modos estendidos de intensidade e de experiência com o desejo.

¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 (p. 146)

Imagem → Lavagem coletiva como preparação para a performance

Esta hipótese pode ser mais foucaultiana que deleuziana, mas através de *Macaquinhos*, assim como através de outros exemplos de performances coletivas presentes no panorama artístico e cultural brasileiro, atento para o fato de que a escolha pelo prazer pode ser um grande modo de disputa.

As múltiplas relações entre desejo e prazer tornam o vocabulário de Deleuze e Foucault dissonantes. Não é simplesmente uma escolha de terminologia, mas de construção de genealogias, tanto quanto de sensações psicofísicas do corpo. Deleuze afirma não suportar a palavra *prazer* na medida em que ela se dá justamente como uma interrupção no plano de imanência que é o desejo. Já Foucault, por outro lado, entende *desejo* como uma territorialização da psicanálise e, portanto, uma produção pela falta. Deleuze, no entanto, e de forma cortês, critica o fato de Foucault construir um arcabouço vago sobre prazer. As distinções não se harmonizam, nem devem mesmo ser apaziguadas. No entanto, me parece que um caminho para pensar de dentro desse campo imanente do desejo é tomarmos o prazer menos como uma finalidade que irrompe e se encerra em si mesma e, ao invés disso, tomá-lo como uma experiência ressonante que, ao mesmo tempo que se constrói intensiva e pontualmente, atua num cenário expandido, não só interrompendo, mas também mantendo o plano de imanência do desejo. O prazer, portanto, não encerra o desejo pontuando-o no gozo, mas, entre interrupções, erupções e manutenções, é uma força capaz de aproximar grupos e de reverberar formas de se estar juntos – formas estas tão diagramáveis quanto a fluidez com que entendemos a sexualidade. Ainda que ressaltemos o

caráter dinâmico deste binômio – prazer-sexualidade –, ele se apresenta de dentro de uma composição conhecida e, com frequência, via elaboração de experiências em cada sujeito. Talvez este seja o descontentamento de Deleuze, o de que o prazer em sua experiência imediata aponta para uma individualização hedonista. Gostaria, no entanto, de propor outra linha de pensamento e partir da hipótese de que em sua existência plural o prazer tem se demonstrado um companheiro fundamental na persistência de lutas políticas. Quando isso acontece, sua companhia é um afeto importante para amenizar a contradição e o risco de ser capturado pelas

próprias lutas cuja finalidade é a negociação das liberdades. Se, como nos diz Foucault, o discurso não apenas elabora lutas, mas ele mesmo é o objeto pelo qual se luta, é necessário um vínculo imanente aos performativos que não nos escravize a eles... Assim, não é oximorônico pensar numa política do prazer. Não é fácil, tampouco. Nem se torna uma tática para toda e qualquer peleja, mas ainda assim o prazer cria um bando, e fortalece a luta mesmo se ao custo de errar o alvo.

De fato, através de *Macaquinhos* podemos afirmar que errar o alvo, por não se colocar o intuito de acertá-lo, pode ser um concei-



to primordial para tornar o prazer possível. Errar o alvo é uma falha e pode acontecer por inúmeros motivos. Normatividade, sexismo, identidade, dinâmicas fixas de qualquer tipo poderiam estar na mira de *Macaquinhos*. Mas *Macaquinhos* não aponta para eles. Pelo contrário, a performance escapa deste território, reconhecendo que quanto mais longe desse estrato, maior seu prazer, e mais intensa a intimidade coletiva. *Macaquinhos* erra o alvo por reconhecê-lo e repulsá-lo, e optar, ao invés, por intensificações das relações anais, tornando a performance e suas repetições, assim como cada preparação, um acontecimento, uma intervenção brutal e abrangentemente vibrante. A criação de um corpo coletivo cujas ações produzem movimentos tanto quanto afirmações é um performativo, e ele gera não apenas discurso, mas espaço; ele energiza o mundo e traça rastros que polarizam com as convenções normativas. Sua existência e persistência é uma ameaça erótica contrassexual. Não é por dizer que *Macaquinhos* fere alguém especificamente, longe disso – *Macaquinhos* não mira, e ainda mais, ele erra o alvo –, mas a performance desconsidera a família tradicional como o modelo de toda e qualquer sociabilidade; reconstrói imaginários, retrama a educação dos desejos, vira o pai simbólico lacaniano de bruços e torna o prazer menos um caminho para o gozo e mais um agente neste sempre em processo plano de imanência do desejo.

Há pouco tempo atrás, aqui no Brasil, a performance *Macaquinhos* foi tomada como uma ameaça graças a posts do Facebook que se disseminaram, e também a artigos diversos de jornais – que mais falavam, em suas editorias, dos tabus reificados do que

da peça propriamente performada. A obra foi utilizada como exemplo de mau uso da verba pública para as artes, além de suscitar a pergunta-moderna-muleta-de-plantão: isto é ou não é arte? Vale lembrar que a peça não foi fagocitada pela arte; este é o circuito dentro do qual as alianças de *Macaquinhos* acontecem, e onde performers que atuam majoritariamente na dança contemporânea, mas também no vídeo, tensionam as suas bordas. Repetir essa pergunta pejorativamente e tomar a peça como inapta a qualquer participação no fundo de incentivo à cultura é afirmar que a nação, a pátria, a terra do pai, não pode apoiar qualquer trabalho de arte que não seja suficientemente fálico.

O cu, conseqüentemente, surge novamente como uma ameaça ao falo, uma ameaça ironicamente localizada em sua base peniana, seu clichê biológico. O cu como um buraco de prazer que, além de disfuncionalizar a economia da reprodução, nos reitera o pau como um objeto hiperbólico. Como Paul B. Preciado coloca, o pênis deslocado da economia da reprodução e obstinado ao prazer é só uma cópia de uma cópia, um consolo, como vários outros a acoplar-se aos buracos. *Macaquinhos* e suas investigações anais com mãos, dedos, rostos, roçadas, pés, teve sua potência considerada uma ameaça ao patriarcado, simplesmente por sua ressonância contrassexual. E ele é mesmo uma ameaça, mas não um confronto – até porque a performance não se elabora no cara a cara (o que pressuporia a relação das frentes, o con-fronto): seu rol de ações é anal. A pulsão que move *Macaquinhos* é majoritariamente felicitosa (usando o termo de John Austin), é o prazer de pesquisar o cu uns dos outros, o prazer de existir como um bando.

Prazer, portanto, se torna uma maneira de habitar lugares, de criar coletivamente espaços que, de outra forma, não existiriam. O espaço não se basta à fisicalidade estática, mas é operado no conjunto de relações variadas, em situações moventes e comoventes, que produzem ressonâncias energéticas e que tramam formas de coexistência. Desta maneira, o prazer pode ajudar na criação de um plano de imanência conjunto e aberto. Penso na abertura do plano e em como ela me pressupõe uma abertura da própria concepção de imanência que não se circunscreve somente ao núcleo da ação, mas às suas reverberações periféricas. A imanência não é uma relação meramente provinciana. Se a empiria anal de *Macaquinhos* cria espaços, as posições que os performers assumem importam pelos afetos que se instauram e pelas conexões intelectuais que dali se desenvolvem, e também pela forma como deste espaço nos cria um horizonte.

Ernst Bloch propõe, em o *Princípio da esperança*, o horizonte como a forma com a qual a utopia se apresenta/se torna presente. Ao fazer isso ele restitui ao utópico uma geografia, que não está perdida, nem escondida. O horizonte se define em Bloch como uma trama de temporalidades, uma elaboração de futuro que é uma noção pertencente ao presente, porém espacialmente longínqua. Todo horizonte é móvel e por isso inalcançável, e este performativo de horizonte é o que interessa à utopia. Sua relação se dá por visionamento, por emanção, por assumir posições e posicionamentos. Sua interferência não se dá por contato ou por conquista. É do horizonte manter sua distância, e ser referenciado por onde nos localizamos. Esta relação pelo vislumbre é uma dependência,

tanto quanto a certeza de que sua produção – logo, a produção de utopia – é imanente.

José Esteban Muñoz se volta a Bloch para justamente pensar que a condição *queer* é utópica, assim como há algo de *queer* na utopia.² Ela não é uma simples progressão linear, mas um enviesamento, emanações de forças que geram bifurcações, descolamentos do normativo e deslocamentos da sociedade. O *queer* é a sociedade que “ainda não está suficientemente aqui”.³ Este termo em toda a sua abrangência é a definição de futuridad e, ao mesmo tempo, uma linha de fuga fundamental: a de manter os pés no chão e ainda assim poder enxergar adiante; ou seja, um modo de existir sem ser capturado pelas agruras do presente.

É nesta dupla faculdade dos sentidos, o tátil e a visão, que *Macaquinhos* opera seu diagrama. Por um lado com uma produção de espaço a partir de relações mucosas, e por outro a construção de um campo imaginário que nos envolve quando compartilhamos a similitude de seus posicionamentos. As relações anais de *Macaquinhos* constroem-nos um horizonte de futuridad *queer*.

Definir espaço como um conjunto de relações nas quais o prazer é a força de manutenção é político. Mas nem sempre isto acontece desta maneira. O prazer pode ser tão dissipante do *self* quanto individualizante. E o fluxo intensivo de uma experiência pode desatentamente levar a outra. Por isso

² MUÑOZ, J.E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2005 (p. 26).

³ *Ibidem* (p. 21).

o prazer é tão paradoxal, e por isso ele pede por treino. E nós todos devemos praticar e aprender a ter prazer. É por isso que devemos exercitar o cu. *Macaquinhos* consequentemente é um grande estímulo a isso. Contrário aos programas de TV que apresentam feitos mágicos e dizem-nos que não devemos tentar fazê-los em casa, nós devemos reencenar *Macaquinhos* em casa, e fora dela; devemos ser bem-vindos a treinar o prazer aqui nesta casa pública – como uma forma de des-ilha!

Deleuze e Guattari já nos disseram que o ânus foi o primeiro órgão a ser privatizado.⁴ O cu foi domesticado, teve um cômodo próprio, um ateliê para exercitar suas necessidades fisiológicas. Mas nós não queremos continuar o modelo de desinvestimento dos órgãos e sua constante supressão/sublimação: o que queremos é justamente exercitar as acoplagens de seu desejo. Queremos a irradiação anal solar, seu fluxo energético no mundo, o que acontece tanto por práticas corporais quanto textuais. O cu tornado público, trazido de volta ao dia a dia, o cu como uma restrição ao *eu*, é um performativo de indistinção. “*O cu é um buraco que todo mundo tem... Até o papa tem*”, diz o grupo de queerpunkfunk Solange, Tô Aberta.

Tomar o todo pelo buraco é uma forma de construir coletivos no indiscernimento e posicionar a identidade não como um fim, mas como um ponto de partida através do qual visionamos diferenças e exceções. Indiscernimento afirma “a pura determinação de in-

tensidade”.⁵ Na virada radical às exceções, as singularidades desdobram a multidão em indiscernimento; elas surfam no paradoxo de ter que manter, interromper e fazer irromper identidades. O indiscernimento nos chega como o reconhecimento profundo da diferença que esburaca a linguagem. Este é outro motivo de o cu ter sua potência tomada como uma ameaça: a linguagem é retrabalhada pelo verso.

Há, no entanto, outra razão que me faz pensar sobre porque o cu é domesticado: sua função fisiológica nos recorda de nossa própria animalidade. Defecar, expurgar, lidar com resíduos, ao invés de manipular criações, é muito coadunado com o informe, é de fato a matéria, ou uma materialização de nossa genealogia selvagem. É muito pouco civilizado. É mais um engasgo que um discurso. O excremento expressa muito pouca humanidade, e nos aproxima da fauna. Não apenas o cu excreta, como – sob a lógica contrassexual que ele afirma – leite, ovos e esperma são senão dispêndios, excessos eróticos, excrementos tanto quanto. O cu, portanto, guarda as fragilidades da eficácia humana. Esses pequenos macacos revolvem essa analogia e se aproximam do corpo humano no que este se aproxima da animalidade. *Macaquinhos* executa praticamente o que Georges Bataille concebeu como o problema prioritário da filosofia: como sair da situação humana.⁶

⁵ DELEUZE, G. *Two Regimes of Madness*. New York: Semiotext(e), 2007.

⁶ BATAILLE, G. *Theory of Religion*. New York: Zone Books, 1992 (p. 13).

⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010 (p. 189).

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, G. *Theory of Religion*. New York: Zone Books, 1992.

DELEUZE, G. *Two Regimes of Madness*. New York: Semiotext(e), 2007.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MUÑOZ, J.E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2005.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.



Imagem 1 – Ocupação do Palácio Gustavo Capanema, 26 de julho de 2016.



Imagem 2 – Ocupação do Exército Brasileiro nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, 26 de julho de 2016.

A partir da proposta do evento Desilha,¹ produziu-se no dia 27 de julho de 2016, na Casa França-Brasil, uma intervenção no âmbito daquilo que considera-se uma palestra acadêmica. Ao sinalizar ainda o retorno à ilha do Fundão (RJ) – de onde parte o evento – o Projeto URUBU² propõe uma *re-ocupação* ou um desilhamento da ilha a partir de outra ilha, aquela abrigada pela cidade de Vitória (ES), lugar de onde provém a fala apresentada. Na reflexão sobre a ideia de “ocupação”, tão presente em nosso atual momento político, vale considerar suas relações com a arte tanto do ponto de vista espacial, com a tomada de um território, quanto temporal, no que se refere às mudanças nas condições de trabalho na contemporaneidade.

A proposta do evento de indagar sobre a relação da ilha do Fundão com a cidade e

de tentar *desilhar* o pensamento acadêmico chegou em um momento especial – de crise mesmo – quanto ao modo de funcionamento da linguagem acadêmica e como esta “invade” e “ocupa” o pensar artístico – por mais que estejamos (nos cursos de arte, em geral) sempre oferecendo resistência a essa tomada de território –, mas sem poder esquecer os limites e vícios de linguagem próprios aos modos de circulação do campo artístico mais restrito e especializado e o modo como a arte “ocupa” as formas contemporâneas de vida.

Por esse motivo, por estar justamente em crise com o lugar que ocupamos na universidade³ hoje, não é fácil produzir essa fala e o texto impresso aqui. Trata-se de uma apresentação com muitas falhas, gagueiras, desvios e buracos... Pretende-se, ainda assim, um retorno⁴ com uma *re-ocupação* da

³ No meu caso específico, na UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória (uma outra ilha).

¹ DESILHA_2016: Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade, ocorrido entre os dias 26 e 27 de julho de 2016, na Casa França-Brasil (Rio de Janeiro/RJ), realizado pelo PPGAV-UFRJ.

² O Projeto URUBU teve início no curso de Mestrado do PPGAV-UFRJ com sua primeira apresentação em 2002.

⁴ Há, portanto, algo de psicanalítico nesse retorno, já que seria na ilha do Fundão onde minha trajetória acadêmica e o Projeto URUBU teriam começado – no mestrado em Linguagens Visuais do PPGAV –, entre 2000 e 2002. Vale lembrar que o projeto que desenvolvi então intitulava-se “PROJETO URUBU na ilha do Fundão”, o que motivou o convite para esta fala.

ilha do Fundão a partir de outra, a ilha de Vitória, onde o Projeto Urubu é desenvolvido atualmente, desde 2004.

Com relação à ideia de ocupação, esta se torna presente tanto pelas diversas ocupações populares que ocorreram (e ocorrem) em escolas, universidades e outros órgãos públicos,⁵ – como estratégias de resistência ao golpe de Estado e seus desdobramentos políticos –, quanto pela ocupação da cidade do Rio de Janeiro por tropas do exército brasileiro, durante o período do evento, como parte do programa de segurança para as Olimpíadas.

Outra questão que surge, a partir mesmo da proposta e título do evento, é a ideia, estrategicamente construída, de isolamento das ilhas; aquilo que o Roberto Conduru chamou de “paradigma insular”.⁶ Neste sentido, considerar tanto a universidade e o pensamento acadêmico quanto o campo da arte e suas ações como ilhas apartadas são pressupostos reafirmados discursivamente, cujos efeitos servem a interesses ideológicos já bastante problematizados. Pressupor um *desilhar* – da academia, da arte e do Fundão – não seria cair nessa ficção moderna? O terrível evento recente da morte de um estudante (de Artes) no campus da UFRJ, no Fundão, não escancararia a ausência de

⁵ Refiro-me especificamente ao importante movimento de ocupação, ainda em vigor durante o evento, do Palácio Gustavo Capanema, sede da Representação Regional do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro, onde funcionam a Funarte e departamentos de outras instituições vinculadas ao MinC

⁶ Em sua fala, “Tectônica insular”, apresentada no mesmo evento, no dia 26 de julho de 2016, e certamente neste livro também publicada.

limites fixos entre espaços ou o absurdo de qualquer lógica do espaço universitário como neutro ou isento de contaminações políticas e violência próprias daquilo que chamamos vagamente por “cidade” ou “social”? Os antagonismos emergentes entre diferentes tipos de ocupação tornam perceptíveis o político que atravessa toda ordem hegemônica,⁷ seja ela atrelada à experiência universitária, ao mundo da arte ou à vida social. A ilha já está ocupada, somos e estamos sempre *pre*-ocupados.

Na re-ocupação, lá e então (no evento Desilha, no dia 27 de julho de 2016) armou-se a seguinte estratégia: três pontos, três partituras, três ações →

⁷ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

1º ATO – Indagações sobre a palestra como ação/performance.

(*Interessa aqui uma reflexão crítica sobre a linguagem acadêmica e artística*).

AÇÃO / VOZ:

Ramón Gomez de la Serna – *El Orador* (1928)

Ramón Gomez de la Serna – *Conferencia Cine-club de Madrid* (1929)

Ramón Gomez de la Serna – *Conferencia ½ ser* (1929)

Ramón Gomez de la Serna – *Conferencias baúl* (déc. 1920)

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...

Marcel Duchamp – *O ato criador* (1957)

Etc...

John Cage, *45' for a speaker* (1954)

John Cage, *Indetermination* (1958)

John Cage, *Lecture on nothing* (1959)

John Cage, *Lecture on something* (1959)

Etc...

Etc...

Etc...

Joseph Beuys – *Aulas-performances* (1967-1983)

Etc...

Etc...

Robert Morris – *21.3* (1964)

Etc...

Etc...

Esther Ferrer – *Preguntas y Respuestas* (sem data)

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...

Carey Young – *Everything you've heard is wrong* (1999)

Etc...

Etc...

V-Girls – *Sex in Your Holiday Season* (1987)

V-Girls – *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)* (1988)

V-Girls – *The question of Manet's Olympia: posed and skirted* (1989-1996)

V-Girls – *Daughters of the ReVolution* (1996)

Andrea Fraser – *Museum Highlights – Gallery talks* (1980)

Andrea Fraser – *Official Welcome* (2003-2005)

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...

The Yes Men – *Acceptable Risk Talk* (2005)

Etc...

Etc...

Etc...

Dora García – *El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada* (2009)

Etc...

Etc...

Etc...

André Lepecki e Eleonora Fabião – *Palavrando* (2011)

Etc...

Etc...

Los Torreznos – *La Cultura* (2007)

Los Torreznos – *Las Posiciones* (2012)

Los Torreznos – *La Economía* (2014)

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...

Etc...



2º ATO – Entre ilhas, água.

(Passa-se aqui a pensar o espaço entre as ilhas, aquilo que faz atravessar os fluxos de pensamento e vida entre elas. Água.)

AÇÃO / VOZ:

Adaptação de trecho do filme *Notícias da antiguidade ideológica – Marx, Eisenstein, O capital* (2008), de Alexander Kluge. Cena 13: "Poder soviético e eletrificação". 1ª parte, CD nº 1. Originalmente encenado por Claudia Buckler e Stephanie Wüst, nos papéis de agentes da Stasi (Ministério para a Segurança do Estado) em serviço preparatório (1989).

A – *É tudo água: seus sapatos, sua perna, seu braço, suas mãos, tudo é água. Mesmo que haja outras coisas misturadas, dois ou três por cento de algo, substâncias, o que podem fazer sozinhas? Não sabem andar nem voar. Não fazem nada. Você só pode andar, sentir-se mal, animada, porque contém água.*

B – Por causa da água?

A – *Por causa da água. Só por causa dela. Aqui estamos e somos feitos de água. Viemos dos oceanos, dos muitos e vários oceanos, a uma agradável temperatura de 37°C.*

Com ou sem lutas de classes...

B – Estudamos lutas de classes.

A – *Lutas de classes dos oceanos são oceanos, são água.*

B – Oceanos e lutas de classes?

A – *Temperatura agradável, líquido.*

B – É sobre outras lutas de classes...

A – *Sobre água... Estamos aqui agora... Mas éramos água. Líquidos.*

B – Éramos água?!... Concentre-se no curso!

A – *Curso? Um curso sobre o oceano, um curso oceânico? Havia isso de onde viemos? Estamos capacitadas? Temos uma capacitação oceânica? Com ou sem luta de classe, a luta é composta de pessoas que são feitas de água. Ou seja, luta de classe igual a água. Água é usada para se obter energia. Por exemplo: energia elétrica, centrais hidrelétricas. Eletricidade. E uma força popular é necessária para eletrificar, e daí chegamos a um comunismo. Neste momento, somos oceanos secos. Hoje, aqui, temos um oceano drenado, um oceano que desapareceu, mas que voltará com a névoa que vai para a atmosfera e desce em forma de chuva. Porque são memórias. Precisamos de memórias. Precisamos de água em qualquer forma, pois é isso que somos. Também precisamos de memórias, chuva, névoa e vapor. Podemos ter palácios e castelos, mas são todos feitos de água. O oceano sumiu, desapareceu acima da minha cabeça, desapareceu. Mas isso aqui já faz parte do oceano...*

B – Por que é composto de água?

A – *Porque a parte mais importante de uma luta de classes, em sua formação, são as pessoas que participam, a gente. Várias pessoas, uma ao lado da outra, constituem "as pessoas", mas também podemos falar de partes de um oceano que, unidas e sem a pele, formariam um enorme oceano. Significa que o oceano se rebela. Rebelião do oceano. O oceano quer ser oceano, permanecer oceano e nada mais.*

B – E como isso se relaciona com a eletrificação?

A – *É assim... Uma gota de água, por exem-*

plo, não basta para se construir uma hidrelétrica. Uma gota cai e seca rapidamente. Mas um bolsão de água, por exemplo, ou vários bolsões de água, e diversos recipientes de água e cidades enormes, ou seja, arsenais de água, podem gerar muito mais força. E, portanto, mais energia e eletricidade. Ou seja: um território que seja um bolsão de água comunitário. Como eletrificar uma força popular? Para isso, a água é importante. Como disse, uma gota d'água por si só não tem tanta força quanto uma aglomeração tem. Então, uma força popular, digamos, uma aglomeração de gotas d'água – vamos supor que a força popular é uma aglomeração de gotas –, como a eletrificamos?

B – Como?

A – *E a eletrificação já é uma força. De modo que já há corrente ali... Por exemplo, esta separação sutil entre você e eu é a pele... É o que nos separa. É preciso ter cuidado, porque senão não podemos distinguir uma da outra. Distinguir uma água de outra onda de água...*

B – E que relação tem isso com a eletrificação?

A – *É o seguinte... Temos uma origem comum e devemos tomar consciência disso. Você, água. Eu, água. E, juntas, mesmo que sejamos diferentes, cabelo diferente, olhos diferentes, somos feitas de água. Temos que retornar à água e descobrir nosso elo comum. Uma questão de suma importância que devemos cuidar. Você deve cuidar de si, eu devo cuidar de mim, mas não só da pele: de todo o corpo. De tudo, do anterior, posterior, inferior e superior.*

B – Toda essa água?

A – *Como cuidado do meu oceano? Como cuidado dele? Os oceanos não ficam só parados. Estão em constante movimento. Tempestade. Vagarosamente, vagarosamente ela aumenta. Como cuidado dele, numa tempestade?*

3º ATO – Trabalho e Ocupação

(Reflexão sobre a ideia de ocupação da e na arte)

ACÇÃO / VOZ:

Texto extraído e traduzido do artigo "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life", de Hito Steyerl.⁸

Abre aspas.

OCUPAÇÃO

O deslocamento do trabalho para a ocupação afeta as mais diversas áreas da atividade cotidiana contemporânea. Assinala uma transição de muito maior envergadura que aquela habitualmente descrita pela passagem da economia fordista para a pós-fordista. Uma ocupação, ao invés de ser tomada como um modo de ganhar tempo e recursos, considera-se como uma maneira de perdê-los. Acentua claramente a passagem de uma economia baseada na produção a uma

⁸ Artigo publicado originalmente em inglês na revista *E-flux* e traduzido para a fala no evento. Nesta publicação, trazemos apenas alguns trechos do texto apresentado oralmente. STEYERL, Hito. "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life". In: *E-flux*, #30, dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>.

economia impulsionada pelo desperdício, [...]; de um espaço definido por divisões claras a um território emaranhado e complexo.

E talvez o mais importante: o trabalho tradicional é um meio para um fim, enquanto a ocupação é, em muitos casos, um fim em si mesmo.

A ocupação está ligada à atividade, ao serviço, à distração, à terapia e ao compromisso. Mas também à conquista, à invasão e à captura. No plano militar, a ocupação se refere a uma situação extrema de relações de poder, complexidade espacial e soberania 3D. É imposta pelo ocupante sobre o ocupado, podendo este resistir-lhe ou não. O objetivo é habitualmente a expansão, mas também a neutralização, o estrangulamento e a repressão da autonomia.

A ocupação implica com frequência a mediação interminável, o processo eterno, a negociação indeterminada e o apagar das divisões espaciais. Não produz resultado nem resolução. Se refere também à apropriação, à colonização e à extração. Em seu aspecto processual, a ocupação é tanto permanente como irregular; adota conotações completamente diferentes para quem ocupa e para quem é ocupado.

Obviamente, as ocupações não são idênticas em todos os diversos sentidos da palavra. Mas a força mimética do termo opera em cada um dos diferentes significados e os arrasta em direção a outros. Existe uma afinidade mágica no interior da própria palavra: se soa igual, a força da semelhança opera a partir de seu interior. A força do ato de nomear supera a diferença para aproximar

incomodamente situações de outro modo separadas e hierarquizadas pela tradição, o interesse e o privilégio.

OCUPAÇÃO COMO ARTE

No contexto da arte, a transição da lógica do trabalho para aquela da ocupação traz, além destas, outras implicações. O que acontece com a obra de arte nesse processo? Se transforma também em uma ocupação?

Em parte, sim. O que antes se materializava exclusivamente em um objeto ou produto – como trabalho (de arte) –, agora tende a ser tomado como atividade ou performance. Esta pode ser tão distendida quanto os apertados orçamentos e a capacidade de atenção o permitam. Atualmente, a obra de arte tradicional foi amplamente substituída pela arte como processo: como ocupação.

A arte é uma ocupação no sentido de que mantém as pessoas atarefadas: os espectadores e espectadoras e muitos outros. Em muitos países ricos, a arte consiste em um modo de ocupação muito generalizado. A ideia de que contém sua própria gratificação e de que não necessita remuneração é muito aceita nos ambientes de trabalho cultural. O paradigma da indústria cultural proveu o exemplo de uma economia que funcionava mediante a produção de um número crescente de ocupações (e distrações) para pessoas que, em muitos casos, trabalham gratuitamente. Há, além disso, modos de ocupação que tomam a forma de educação artística. Cada vez mais programas de pós e pós-pós-graduação protegem os potenciais artistas da pressão dos mercados (público ou privado). A educação artística requer

agora mais tempo: cria zonas de ocupação que produzem menos "obras" (menos trabalhos), mas mais processos, formas de conhecimento, campos de compromisso e planos de relacionalidade. Também produz cada vez mais educadores, mediadores, guias e inclusive guardas, cujas condições de ocupação são, para todos eles, uma vez mais, processuais (e mal pagas ou não-remuneradas). [...]

Parecia que a poderosa atração da arte diminuiria nas zonas mais pobres do mundo. Mas nesses lugares a arte-como-ocupação pode servir de maneira ainda mais poderosa às maiores flutuações ideológicas do capitalismo – e, inclusive, obter benefícios diretos do trabalho desprovido de direitos. Aqui, a sordidez urbana ou dos movimentos migratórios pode ser explorada por artistas que utilizam a miséria como matéria-prima. A arte "melhora" os bairros mais pobres estetizando seu *status* de ruínas urbanas e expulsa os antigos residentes assim que o bairro vira moda. A arte ajuda, assim, a reestruturar, hierarquizar, captar e melhorar ou desvalorizar o espaço; o faz organizando, desperdiçando ou simplesmente consumindo tempo mediante uma distração vaga ou mediante a busca comprometida de uma atividade para-produtiva, na maioria dos casos não-remunerada; distribuindo funções entre as figuras do ou da artista, do público, do curador ou da curadora *freelancer* ou de quem faça os *uploads* de seus vídeos gravados no celular na página-*web* do museu.

Em termos gerais, a arte é parte de um sistema global desigual, que subdesenvolve algumas zonas do mundo enquanto superdesenvolve outras; e as fronteiras entre ambas

se conectam e se sobrepõem.⁹

[...]

OCUPAÇÃO, DE NOVO

Este poderia ser o momento de começarmos a explorar o seguinte significado de "ocupação": aquele adotado dentro do movimento *squatter* e nas incontáveis invasões ocorridas nos anos recentes.

Aqueles que ocuparam a New School de Nova York, em 2008, ressaltaram que esse tipo de ocupação tenta interferir nas atuais formas de governo do tempo e do espaço ocupacionais, ao invés de se limitar a bloquear ou imobilizar uma área específica.

A ocupação obriga a inverter as dimensões ordinárias do espaço. O espaço, em uma ocupação, não é o mero contêiner de nossos corpos, é um plano de potencialidade que havia sido imobilizado pela lógica da mercadoria. Em uma ocupação, é preciso que se implique no espaço topologicamente, estrategicamente, perguntando: o que são esses buracos, entradas, saídas? Como se pode desalienar, desidentificar, torná-lo inoperante, fazê-lo comum?¹⁰

Descongelar as forças submersas sob o espaço petrificado que se ocupa significa

⁹ Interessante lembrar das falas do dia anterior (publicadas aqui neste volume), onde a arte parece ser referida sempre em sua positividade. De novo, Roberto Conduru foi um dos que apontou, contudo, o plano de exclusões e inclusões que corta o campo artístico.

¹⁰ Q. Libet (in: *Preoccupied: the logic of occupation*, 2009) apud Steyerl, 2011.

rearticular seus usos funcionais, torná-los não-eficientes, não-instrumentais e não-intencionais em suas capacidades como ferramentas de coerção social. Também significa desmilitarizar esse espaço – ao menos em termos hierárquicos – para militarizá-lo de outra forma.¹¹

Agora,¹² liberar um espaço artístico do fenômeno da arte-como-ocupação parece uma tarefa paradoxal, principalmente quando os espaços artísticos se estendem para além da galeria tradicional ou dos espaços especializados da arte.

[...] Se ocupássemos apenas os espaços da arte, ao fim do dia a gente teria que ir pra casa para realizar aquilo que antes se chamava trabalho: teríamos que tirar as máscaras antigas para ir pegar as crianças na escola e seguir com a vida, porque essas vidas acontecem em um vasto e imprevisível território de ocupação, e é neste território onde atualmente as vidas estão sendo ocupadas. Sugiro que ocupemos esse território... Mas onde se encontra? E como pode ser reivindicado?

TERRITÓRIO DE OCUPAÇÃO

O território de ocupação não é um espaço físico único, e obviamente não se encontrará em nenhum território ocupado pré-existente. É um espaço de afeto, materialmente

¹¹ Ação importantíssima, de uma força política aglutinadora incontestável, como aquela que vivemos em 2016 na sede do MinC-RJ, e também nas escolas públicas do Rio de Janeiro e de outros estados.

¹² A autora, Hito Steyerl, se refere aqui especificamente ao caso da New School, em 2008.

sustentado por uma realidade *ripada*. Pode se atualizar em qualquer lugar, a qualquer momento. Existe como uma experiência possível. Poderia consistir em uma montagem composta a partir de uma sequência de movimentos através de postos de controle, inspeções de segurança de aeroportos, caixas eletrônicos, pontos de vista aéreos, escâneres corporais, trabalho disperso, portas giratórias de vidro, lojas *duty-free*. Como saber? [...]

O território [a ser *re-ocupado*] é um lugar de fechamento, extração, inversão e acosso constante, onde te empurram e te tratam com condescendência, te vigiam e te submetem a prazos de entrega, te detém, te atrasam e te apressam; onde se fomenta o sentimento de estar sempre demasiado

atrasada, demasiado adiantada, presa, constrangida, perdida, caindo.

Seu telefone te conduz através desta viagem até a loucura, extraindo valor, chorando como um bebê, sussurrando como um amante, te bombardeando com fastidiosas, irritantes, perturbadoras, indignantes exigências de tempo e espaço, atenção e números de cartão de crédito. Seu telefone [...] acumula cartas de amor, insultos, contas, rascunhos, intermináveis comunicações. [...]

Esses são nossos territórios de ocupação, separados à força uns dos outros, cada qual em seu nicho corporativo. Temos que reeditá-los. Reconstruí-los. Reorganizá-los. Destroçá-los. Articulá-los. Aliená-los. Liberá-los. Acelerá-los. Habitá-los. Ocupá-los."

Fecha aspas.



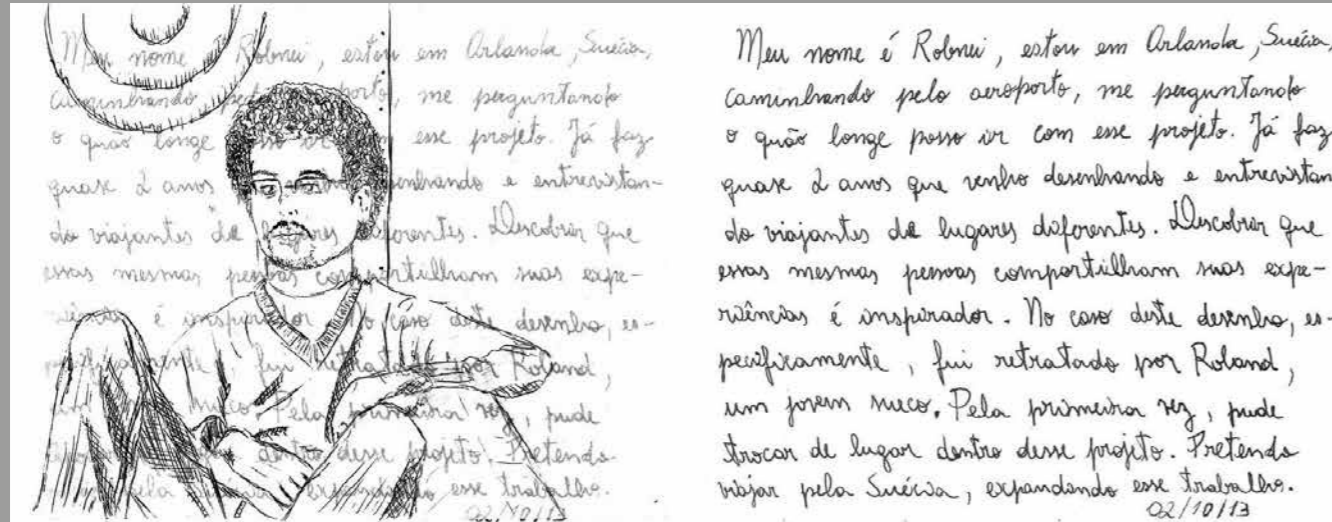


Imagem 1 – Desenho de Roland Johansson e meu depoimento.

Hoje em dia andamos com pressa, corremos contra o tempo, contra todos, evitamos contato físico ou visual. Mesmo assim, nos esbarramos e empurramos uns aos outros. Na correria, nos separamos sem dar tchau. A espera é algo inaceitável, insuportável. A pressa pode ser grande demais até para pedirmos desculpas timidamente ao pisar no pé de alguém. A cidade é hostil e hostilizada. Para quem enfrenta o trânsito, 6h da manhã ou da noite parece ser o horário da besta. Os portões dos trens, metrô, barcas e "infernônibus" se abrem. É o estouro da boiada. O espaço é pouco e o tempo se dilata para quem viaja enlatado. Na porta dos coletivos, a fila que nos é tão comum é desfeita num oceano de gente, como uma manada em fúria tentando entrar pelo buraco de uma fechadura.

Passamos a rejeitar o próximo. A cidade nos rejeita e buscamos abrigo no isolamento virtual. A tecnologia pode construir pontes, aproximando distâncias, ou, ao contrário, levantar muros entre nós.

Como fazer emergir ilhas? Locais de passagem poderiam ser ilhas onde se iniciam

amizades (supostamente) passageiras. Um lugar de encontro entre náufragos. A ilha pode ser a fortaleza, lugar de refúgio, isolamento. Que tipo de ilha se cria?

Nossas atividades rotineiras induzem ao isolamento graças à submissão às máquinas. Nos distraímos com mais facilidade e o excesso de informações chega a todo momento, deixando-nos permanentemente despertos e alienados às imagens. O espaço que dividimos fica cada vez menor com o número crescente de habitantes nas cidades. A competitividade capitalista instiga a inimizade e a violência entre concidadãos. A imagem da cidade veiculada pela mídia e pelos Estados engana. Seja no Brasil ou fora dele. Ainda sobra tempo para darmos atenção para o que acontece fora das telas? Seria o isolamento necessário para nos anestesiar das demandas contemporâneas? Conseguiríamos encontrar um oásis em nós mesmos? Podemos ainda construir pontes entre as ilhas que nos tornamos?

Ao ilhar junto aos outros, encontros e resistências podem surgir a partir do complexo contexto urbano. Lugares nem tão propícios

à amizade podem anular a desconfiança. Em meio a essas questões, criei um caderno onde uma coletânea de narrativas forma arquipélagos.

Ironicamente, acho que eu encarava o “desenhar pessoas no ônibus” como uma forma de isolamento. De estar separado ao criar. Acreditava que aquilo me afastaria do empurra-empurra, gritaria e do tédio. Felizmente eu estava errado. Obviamente, aquilo chamava a atenção de quem se sentava ao meu lado e dali surgiam conversas. Era divertido ouvir os passageiros ao redor aos poucos mudarem de assuntos gerais para sussurram sobre desenho ou arte.

Vale lembrar que desenhar também era um exercício contra a timidez. Isso me ajudou a encarar o mundo de forma mais otimista diante da desconfiança geral que pode haver entre as pessoas.

Abri o diário em 2012, como um desenrolar do hábito de desenhar passageiros. Sempre carrego um caderno comigo. Era um meio prático de distração e diversão.

Eu passei a me perguntar o que cada viajante teria a dizer. Não sei se exatamente sobre viagem, talvez sobre a vida. Sem dúvida eu queria era conhecer gente. Desenhar alguém nas ruas passou a parecer muito

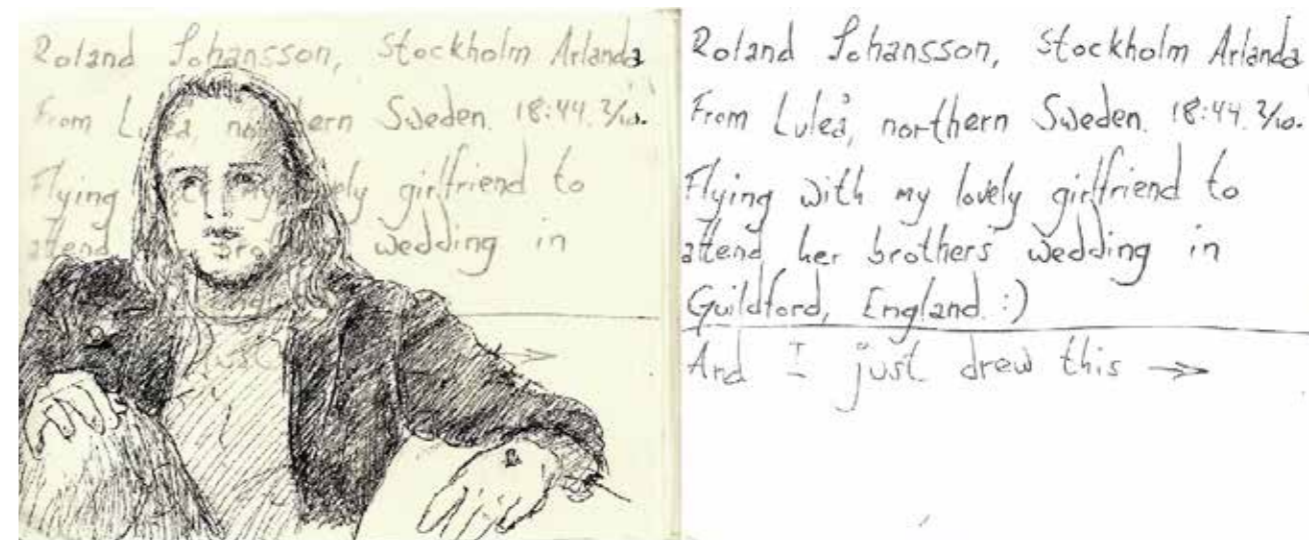


Imagem 3 e páginas seguintes –
Desenhos à nanquim em papel manteiga,
10 x 12 cm / Depoimentos, 10 x 12 cm /
Objetos recebidos, tamanhos variados



ESTOU NO RIO DE JANEIRO indo
PARA CORITIBA. VIM A TRABALHO, SOU
CAMIONEIRO. RODO O BRASIL. Moro em
FLORIANOPOLIS; mais PARA CASA, SOU
UBU A CADA TRES meses.
meu Nome e LEANDRO MARTINS
TENHO 27 ANOS.
motoramultisom@gmail.com.



Meu nome e Daniel, sou paulistano,
estou no Rio de Janeiro esperando
um onibus que vai para Angra dos
Reis para desfrutar da minha lua
de mel.

22-04-2012

Daniel Samolita





Mãe Mm do Sítio sítio no
 Radalândia novo Rio, e retornada para
 a cidade de Rio dos Ursos, seu objetivo
 de viagem a' parque em estar no tempo
 da conquista de uma nova vida financeira
 e por motivo de visitar parentes.



06/01/12
 Karata pilosche
 06/01/12
 Vem ao Rio, Ladeira, Espinaca,
 esquerda. Telo para casa um 35 min
 sala, não mais Ladeira, lembrar, des-
 ta vez, com Ladeira. (São Paulo)



simplório. Observar, rabiscar rapidamente, chegar a um resultado ideal e pronto! Teria uma “figura humana” bem desenhada no caderno. Fecharia esse caderno e quem sabe, viria a fazer uma gravura a partir dali.

Mas, e daí? O que os(as) modelos “espontâneos(as)” teriam a dizer? Me perguntei se o desenho seria um meio de contato entre pessoas. Pessoas que se distraem, que se esbarram na rua, não se olham ou pedem desculpa. Pessoas atentas ao celular, pessoas com medo de pessoas. Pessoas com pressa, com raiva. Que perdem a paciência ao perder o voo. Acho que o espaço urbano constrói isso tudo. Homem fruto do meio. Meio triste, meio bosta.

Escolhi a rodoviária Novo Rio como ponto de partida para criar esses laços.

E travei.

Encontrei um lugar para sentar e ali fiquei por horas, como um espantalho-desenhista, sem conseguir falar com ninguém. Tinha muita vergonha de falar com os outros e não conseguia fazer nada. E isso começou a me irritar. Pensei “Vim até aqui para nada?”

Lembro que, antes de começar, me perguntei se deveria escrever pessoalmente no caderno, mas a participação dos outros de maneira ativa também seria valiosa. E foi. Além da rodoviária, passei a visitar também os aeroportos Santos Dumont e Galeão, voltando para casa com um número maior de retratos e relatos. Quanto mais histórias relatadas, maior era o número de histórias lidas, pois os cadernos passavam pelas mãos de todos os entrevistados. As narrativas eram com-

partilhadas. A maioria dos viajantes aceitava participar. Isso foi importantíssimo. Alguns chegavam a pedir para tirar fotos comigo, tamanha era a alegria.

Lá eu ficava por muitas horas do dia. Chegava de manhã cedo e às vezes saía 11h da noite. Acabava passando fome às vezes. Comida de aeroporto... Acho que isso levou a me oferecerem dinheiro para comer algo, certa vez. Saía de lá bem cansado... O aeroporto e a Novo Rio agora eram meus ateliês.

Ao total foram usados cinco cadernos. Quatro deles eu mesmo fiz. Não sei de onde tirei a ideia de usar folhas alternadas entre papel manteiga e papel comum. A transparência é suporte para as faces do projeto e, como uma grande amiga minha falou, “é como se lhes visse a alma”. As palavras podem ser vistas por trás dos rostos.

O desenho tem um lado sedutor, romântico. Há todo um mito do artista hábil por trás dessa prática. Retratar alguém pede atenção e paciência. Ser retratado era uma honra. O processo tinha de ser curto, algo de que eu tinha ciência. O espaço de espera também era o da pressa. “Teria 15, 10 minutinhos?”, eu dizia. Procurava deixar o retratado à vontade. “Pode ficar lendo, usando o celular etc.” Era legal ver as caras de ansiedade e surpresa ao término do desenho. Foram poucos os que se decepcionaram (nunca disseram em palavras). Me retive a três perguntas ao longo do trabalho. “Qual o seu nome?”, “de onde vem?” e “para onde vai?”, ou as variantes “de onde veio?” e “onde está agora (Novo Rio/Galeão/Santos Dumont)?”. Negociava, também: a maioria deles não se limitava a essas perguntas e deixava gentilmente al-

gum relato pessoal sobre as expectativas ou a experiência da viagem.

Fui recebendo canetas, brincos, pulseiras, moedas estrangeiras, desenhos, meias, cartões de visita, bilhetes usados, biscoitos, livros etc. Em alguns casos, me ofereciam dinheiro. “Pra você comer alguma coisa”, “pra te ajudar na sua pesquisa”. Era a única coisa que eu recusava, com exceção de moeda estrangeira. Houve uma vez em que um casal insistiu tanto para que eu aceitasse 10 reais, que aceitei para não lhes ofender. Mas eu lhes disse: “Eu nunca vou usar essa nota”.

A grande maioria dos objetos era de porte pequeno, coisas que cabiam na mão.

Entretanto, algumas trocas eram imateriais. Embora isso fosse mais raro, alguns me olhavam de frente enquanto eu desenhava. Isso adensava mais o nosso encontro. No corre-corre não olhamos nem para frente, quanto mais para os olhos de alguém – por dez minutos! A temporalidade do desenho permitia uma duração maior do curto encontro. Mesmo assim, alguns encontros demoravam mais pelo prolongar das conversas e, é claro, disponibilidade de quem ia embarcar.

Durante dois anos nesse projeto, ia regularmente ao aeroporto do Galeão, rodoviária Novo Rio e aeroporto Santos Dumont. No segundo ano, tive a oportunidade de viajar para São Paulo, na rodoviária do Tietê, e para fora do Brasil, quando visitei Portugal, Suécia e Itália, e encontrando oportunidades também nos aeroportos onde fiz escala, como o da Bélgica.

Em São Paulo fui barrado. Foi a única vez em que isso aconteceu. Lembro-me de ter ficado muito tempo andando pela rodoviária. Não sei bem se me barraram apenas por causa dos desenhos, já que eu estava colando adesivos para um projeto paralelo a esse. Foi a única vez em que a vigilância me pegou. Realmente, me pergunto o quanto desenvolvida tem sido a construção de lugares que nos induzem à amizade e não ao estado letárgico do fluxo de compras e itinerância “casa-trabalho-casa”.

Entre os gringos, passei mais tempo na Suécia, em Estocolmo. Os suecos são mais reservados, mas nem por isso deixaram de ser gentis. Foi lá o lugar onde os papéis se invertem! Pela primeira vez alguém se ofereceu para me desenhar. Pude posar e escrever no caderno! Escrever não era tão simples quanto parecia. Graças a Roland Johansson pude ter outra perspectiva. Perguntei a Roland o que deveria escrever. “O que achar melhor”, ele disse. Agora pude fazer parte dessa memória coletiva. Mais uma página foi escrita pelo fluxo de amizades passageiras. A troca é o auge do projeto. Deram-se as trocas em uma ilha de encontros presenciais ou não. Em tempos de grande instabilidade política local e global, a amizade, confiança e generosidade são postas à prova. Cabe a nós duvidar da conduta que esses espaços públicos e privados impõem.

Rio de Janeiro, julho de 2016



Nomadismo urbano / Salvador, 2014.
Foto: Stanley Vinicius.

Em sua crítica à cultura e à sociedade burguesa Baudelaire propõe novas formas de criação e percepção sensível da vida e da realidade social. No início do século XX Walter Benjamin, influenciado pela obra de Baudelaire, também desfecha críticas à modernidade técnica e a cultura burguesa. No Brasil, na segunda metade do século XX observa-se essa mesma prática e atitude nos escritos, na arte e na vida de Hélio Oiticica.

Pesquisando a obra de Baudelaire, Benjamin e Oiticica percebe-se de imediato a existência de um interesse comum que os liga: o cotidiano das grandes cidades, a pesquisa empírica das sensações produzidas pela cidade e a ação marginal do nomadismo urbano nesses territórios controlados pelo poder do Estado e do capital.

O objetivo deste artigo é procurar fazer uma breve investigação destas questões.

Segundo Eagleton,¹ o conceito de estética

criado por Baumgarten em meados do século XVII é um conceito burguês.

Sua emergência como teoria da arte acha-se intimamente vinculada ao processo material pelo qual toda a produção cultural, naquele estágio inicial do capitalismo, ganha “autonomia” em relação às várias funções sociais às quais serviam tradicionalmente.

Nesse sentido, a ideia de autonomia liga-se diretamente a um novo modo de ser inteiramente regulado pelo liberalismo econômico, que passa a prover a classe média de um novo modelo de subjetividade que passa a refletir suas necessidades políticas e materiais. Nesse contexto, a produção dos artistas – ao tornar-se bem de consumo e passar a ser considerada como qualquer outra mercadoria – é racionalizada.

Para Eagleton, é essa noção de autonomia e autorreferência – as obras passam a existir para nada e para ninguém – que a nascente filosofia da arte está interessada em elaborar.

¹ EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

A obra estética de Baumgarten [...] encontrará amplo desenvolvimento na filosofia de Kant e, sobretudo, na de Hegel. A estética é uma filosofia da arte, um estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fato, se situa entre a lógica, ou a filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação. É também, notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é resultado de uma escolha, e a escolha é um critério racional, cujo ponto de chegada é o conceito.²

Com Baudelaire, a arte rompe com as amarras da normatividade canônica, do racionalismo estéril e da educação burguesa fundada nos valores hegelianos da cultura e do espírito.

Baudelaire pode ser considerado como o primeiro artista e pensador a sinalizar rupturas com a tradição estética européia fundada por Baumgarten. Isso porque, como crítico do seu tempo, o poeta rompe com as fronteiras do academicismo vigente para propor um retorno ao subjetivismo e à sensorialidade em oposição à objetividade científica e ao materialismo. Seu trabalho e seu pensamento abrem o caminho para o que passou a ser conhecido como arte moderna.

Em sua Teoria das Correspondências o poeta defendia a existência de uma misteriosa ligação sinestética entre os cinco sentidos da percepção e a natureza das coisas. Para ele, a percepção sinestética é atributo de todo ser humano e não está necessariamente ligada à sensibilidade de uma “clas-

se”, de um grupo de “eleitos” ou de “amaldiçoados”.³

Seguindo essa direção, o poeta vai de encontro à realidade urbana fragmentada para extrair deste ou daquele sentido consensuado situações desviantes e inauditas. Sua ideia foi anular, distorcer, inverter ou apenas produzir novas significações porque, para Baudelaire, o artista é alguém capaz de reconfigurar o que é dado ao senso comum em novos conjuntos que ele dota de sentido estético.

No início do século XX, Walter Benjamin reconhece o grande valor da obra e do pensamento de Baudelaire.

Para o filósofo, também interessado na efervescência das ruas, o poeta soube como ninguém captar as ruínas da sociedade parisiense de sua época. Como um perspicaz arqueólogo, soube reunir todo o rejeito deixado nas ruas e nas sarjetas para construir a singularidade de sua arte que denuncia, problematiza e ao mesmo tempo aponta para novas possibilidades de apreensão da vida cotidiana.

Para produzir sua obra o poeta foi buscar nas prostitutas, nos trapeiros, nos vagabundos, nos bêbados, nos desocupados as ferramentas para a construção das experi-

³ TORNITORE, T. “Sinestesia e arte sinestética” (1999). Disponível em: <http://www.rodoni.ch/busoni/pittura/sinestesia/artesinetica/articolo3.html> - acesso em julho de 2016. Entre o séculos XVIII até meados do século XX a sinestesia era sinônimo de anormalidade. Foram as pesquisas em neurociências que mudaram, pouco a pouco, esse quadro, segundo Tornitore.

² ARGAN, 1995 (pp. 21-22).

mentações poéticas voltadas para o revide e a resistência à cultura burguesa e a tirania do capital.

Com personagens urbanos encontrados sob as brumas da marginalização, o poeta constrói alegorias que quebram vigorosamente a linearidade do tempo e do discurso evolutivo da história oficial, colocando à mostra toda crueza e falácia da sociedade industrial.

Para Benjamin o trapeiro é a figura mais provocadora evocada pelo poeta, porque aponta o lumpemproletário em seu duplo sentido: vestindo trapos e ocupado de trapos.

“Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o Cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou do prazer” [...]. Como constata nessa descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro.⁴

Também interessado nos efeitos sinestésicos provocados pela avalanche de estímulos urbanos gerados pela industrialização, pelo capitalismo e pelas transformações impostas à velha cidade, o teórico alemão passa a considerar uma nova teoria freudiana que defendia que a consciência humana produz

⁴ RAMIRES: apud Benjamin, 2006 (p. 395).

uma espécie de escudo que protege o organismo contra estímulos excessivos do exterior.

Para Freud, que desenvolve essa teoria a partir do estudo dos soldados que retornam das guerras, esse escudo funcionaria como uma espécie de para-choque que bloquearia a abertura do sistema sinestético, isolando, com isso, a consciência presente da memória do passado.

Benjamin se propõe a investigar a fecundidade desta teoria porque entendia que os excessos a que são expostos os sentidos no campo de guerra teria estreita correspondência com os excessos a que são expostos os sentidos na metrópole moderna.

Para o crítico alemão o choque permanente imposto aos habitantes da cidade teria se tornado a norma no cotidiano da moderna vida urbana; o que antes suscitava reflexos conscientes, produzidos na relação entre experiência e memória, leva agora a consciência a se esquivar.

Para Benjamin o novo ambiente urbano manipulado pela indústria e pelas tecnologias exporia os sentidos humanos a choques no sistema sinestético, que teriam como o seu correspondente contínuos choques psíquicos. Assim, sob uma permanente pressão que sequestraria da vida a dimensão da memória, a experiência cotidiana tenderia a empobrecer.

Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do

*trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestésica.*⁵

Esta crise da percepção estaria, assim, fundamentada na contínua exposição dos sentidos do corpo a uma infinidade de estímulos técnicos controlados por dispositivos e mecanismos estranhos à vida humana, ou seja, à naturalização de processos que passam a submeter a vida a mecanismos de manipulação da percepção e dos sentidos, estes agora dirigidos para o consumo mecânico e alienado.

Frente a isso, Benjamin passa a denunciar a alienação urbana, que entende como consequência da redução da experiência sensível pelo entorpecimento da memória.

Para o filósofo, a manipulação da memória pelas imagens oferecidas à percepção pela cultura de massa favorece a dócil recepção das formas de standardização da vida cotidiana.

Na sociedade industrial a racionalização do trabalho passa a ser experimentada não só como uma forma calculada de obtenção de lucro, mas também como mera sucessão de presentes puros e não relacionados no

tempo. Assim, para o capitalismo, pouco importa que o mundo perca sua profundidade e ameace tornar-se uma sucessão de imagens fílmicas sem qualquer significado ou densidade.⁶

Benjamin entende que a transição do século XIX para o século XX, e que culmina na Primeira Guerra Mundial, é também a transição do capitalismo de mercado para o capitalismo de monopólio, o que significa também que é exatamente nessa transição que o sujeito autodeterminado do pensamento liberal clássico vai deixar de ser o modelo adequado para a nova experiência que o sujeito irá passar a fazer de si mesmo, dentro dessas condições sociais alteradas.

No momento em que o capitalismo passa por transformações acionadas pelo modelo de organização e de produção monopolista, o sujeito, antiga fonte individualizada de suas próprias ações, torna-se parte de uma estrutura mais complexa, que parece assumir por ele o seu pensar e agir.

Se essas transformações tornam o sujeito algo fraturado, o mundo objetivo, que não deixará de ser conformado como a atividade desse sujeito, tornar-se-á, assim, um objeto de apreensão bastante difícil. Isso porque, com a emergência da reprodutibilidade técnica, o que passa a dominar é a racionalidade de um sistema autorregulado e indiferente aos desejos pessoais dos antigos sujeitos.

A autorregulação que emerge como uma

⁵ BUCK-MORSS, SUSAN. "Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia - Revista de Literatura*, n° 33, ago-dez. Florianópolis: UFSC, 1996 (pp. 23-24).

⁶ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política, obras escolhidas - vol. 1*, São Paulo: Brasiliense, 1996.



espécie de segunda natureza faz com que cada ato de troca mercantil, que parece diferenciado e singular, secrete uma repetição monótona, onde o velho retorna com ligeiras variações – como, por exemplo, no caso da moda.

Benjamin constata que o sistema monopolista visa basicamente esvaziar todo o sentido intrínseco do objeto para que, deste modo, qualquer outra significação possa vir a preenchê-lo.

Assim, se o eterno retorno do mito oferece um modelo geral capaz de orientar padrões de significação, pode ser que também denuncie, pela sua dinâmica, quais seriam os padrões ordenadores e necessários à sua continuidade e manutenção.

Se a eterna recorrência ao mito é o padrão que constrói o novo e se o mito é parte integrante da realidade reificada, então, talvez seja possível encontrar no movimento de eterno retorno do mito as ferramentas para a sua desconstrução.

Se no mundo da mercadoria o sentido do objeto está sempre em outra parte; se o sentido é excêntrico ao seu uso material, o significante alegórico da mercadoria estará colocado, em certo sentido, no mundo congelado do mito, cujas repetições compulsivas levam a vislumbrar uma espécie de tempo homogêneo. Por outro lado, o que é expresso pela mercadoria não está isento da ação de fatores externos capazes de romper com a dimensão fetichizada e com a lógica do eterno retorno do mito e da história das repetições, para revidá-la ou mesmo parodiá-la.

Ao testar esse pensamento Benjamin descobre que, no ato de parodiar ou revidar operações niveladoras e de equivalência geral do mundo da mercadoria, a alegoria libera o objeto para uma nova polivalência de significados, permutando-os de formas sempre novas. Quanto mais polivalente, mais inventivo e flexível é o seu poder sobre o real.⁷

Ao desativar possíveis equivalências, a alegoria tende a recuperar-se de qualquer significação unívoca, tornando-se livre para uma multiplicidade de usos que a liberem para ser reinterpretada a contrapelo dos referenciais históricos ou culturais.

O filósofo percebe que existem, na liberdade da alegoria, possibilidades de desconstrução do jogo das repetições imposto à subjetividade social pelo mundo das mercadorias.

Como um ensaísta que se volta para o desenvolvimento de uma escrita experimental e de revide à ordem social vigente, o filósofo alemão associa procedimentos alegóricos típicos da estética baudelairiana às técnicas de apropriação e montagem sugeridas pelas vanguardas dadaísta e surrealista.

A partir do seu conhecimento da cabala, da influência das novas técnicas de montagem cinematográfica, da sua relação com as vanguardas artísticas, com o teatro épico de Brecht, o filósofo, com este gesto de ousadia dialética, consegue conjurar uma estética de revide ao capitalismo no coração da própria mercadoria.

⁷ EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

Isso significa que, a forma fragmentária, que marca todo o trabalho das *Passagens*, não é algo ocasional ou contingente, mas uma construção benjaminiana que busca problematizar, tal qual Baudelaire, os dispositivos de despolitização e manipulação estética embutidos no cotidiano da cultura burguesa.

No trabalho das *Passagens* Benjamin analisa os efeitos das fantasmagorias que começam a dominar arcadas de centros comerciais, as carreiras de vitrines com os ilusionismos dirigidos para o envolvimento dos passantes, os espelhos e luzes que faziam cintilar as mercadorias em exibição, os panoramas e os diagramas que engolfavam o observador numa simulação de ambiente total em miniatura e as feiras mundiais, que se aprimoravam em desenvolver novas técnicas para áreas do tamanho de pequenas cidades.

As fantasmagorias são precursoras dos centros comerciais, dos parques temáticos, das arcadas de vidro, dos ambientes totalmente controlados onde uma pessoa se senta e é “plugada” aos serviços de bordo, como nas viagens aéreas; das experiências monitoradas e controladas de antemão, do ambiente audiossensorial individualizado de um “walkman”, da publicidade etc.

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestésiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sen-

tidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativa – os efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos veem o mesmo mundo alterado e experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que os viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.⁸

Em sua prática construtiva Benjamin se vale da metáfora da constelação para, partindo desta ideia, recompor situações da vida cotidiana e dos fenômenos sociais e urbanos. Com o uso e exposição dos meios utilizados para edições e montagens, o filósofo desenvolve seu modo próprio de problematizar a manipulação da percepção e dos sentidos humanos.

Desse modo, assim como as vanguardas artísticas o revelam, Benjamin aproxima-se da alegoria e da metáfora para pensar as relações políticas, históricas e sociais de maneira livre e mutante. Com isso, todos os sentidos podem mudar segundo a ordem de montagem dos diversos elementos. É

⁸ BUCK-MORSS, SUSAN. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia - Revista de Literatura*, nº 33, ago-dez. Florianópolis: UFSC, 1996 (pp. 27-28).

daí que o conceito de constelação emerge como possibilidade de nomear um conjunto (como o faz a constelação com as estrelas) sem fixá-lo de maneira definitiva.

A epistemologia constelatória de Benjamin é rica em alusões práticas e teóricas que levam em consideração tanto as permanentes reconfigurações da vida quanto os seus efeitos de estranhamento. Essas alusões que passam pela Cabala, pelas vanguardas artísticas, pelo sistema musical de Schoenberg, compõem o material por meio do qual o ensaísta procura inventar novas composições, sempre abertas em relação ao particular e ao todo. Por meio deste artifício o filósofo realiza um tipo crítico e singular de microanálise a partir da qual o fenômeno passa a ser encarado como uma espécie de enigma ou como processos em andamento, o que obrigará os sentidos aculturados a se despojarem dos modelos sedimentados para inventar meios próprios de decifração.

Uma epistemologia constelatória apresenta-se contra o movimento da subjetividade cartesiana ou kantiana, menos preocupada em "possuir" o fenômeno do que em libertá-lo em seu próprio ser sensível e preservar seus elementos díspares em toda a sua irredutível heterogeneidade. [...] A constelação recusa-se a agarrar-se a uma essência metafísica, e articula seus componentes de modo aberto. [...] Revolucionando as relações entre a parte e o todo, a constelação atinge o cerne do paradigma estético tradicional, no qual à especificidade do detalhe não é permitida nenhuma resistência genuína ao poder organizador da totalidade. A estética é assim colocada contra a estética. [...] A constelação salvaguarda a particularidade, mas rompe com a identidade,

*explodindo o objeto num leque de elementos conflitivos e assim liberando a sua materialidade à custa da permanência da identidade.*⁹

Todas essas descobertas impõem a Benjamin a exigência de deslocar seu leitor para uma posição mais ativa frente à experiência da leitura. Um problema cujas origens se encontram em Baudelaire e que a partir da metade do século XX, como no caso da Internacional Situacionista, atinge inúmeros artistas interessados nas relações políticas entre arte, alienação e meio urbano.

Nesse novo contexto, a ideia de participação - no sentido de romper com separações do tipo sujeito-objeto, artista-fruidor, obra de arte e vida cotidiana - avança para a pesquisa de novas experiências no campo da sinestesia e dos processos perceptivos e estéticos.

Sob esta perspectiva surgem, no Brasil dos anos 60, proposições profundamente interessadas em suspender diferenças entre criação e recepção, dirigidas pelo livre experimentalismo e por uma efetiva participação/diluição da ideia de público.

A interação entre público e artista terá como elemento definidor, na década de 60, a invenção de novas formas de expressão voltadas para a desestabilização das categorias e instituições até aquele momento aceitas e estabelecidas.

⁹ EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993 (pp. 239-240).

Para Daniels¹⁰ a dissolução das fronteiras entre artista e público e a abolição da distinção entre produção e recepção, expressas na posição definida na prática de diversos artistas, não deixa de ter inúmeros paralelos com as demandas políticas das revoltas de 68, realçadas pelas ocupações dos meios de produção de conhecimento por parte dos estudantes.

Todavia, com a passagem dos *happenings* dos anos 60 para as performances dos anos 70 a interação com o público foi praticamente interrompida, quando não fortemente formalizada.

Nesse período o Brasil vivia uma violenta ditadura militar.

Ao romper com uma estética fortemente colonizada e com o modelo clássico de mercado de arte, Hélio Oiticica passa a investir na criação de proposições que estimulem práticas experimentais e anulem a separação entre criação artística e vida cotidiana.

Ao optar por criar trabalhos abertos a imprevisibilidades, Hélio Oiticica caminha em direção à ativação de sentidos e percepções que, sob a perspectiva benjaminiana, estariam domesticados por dispositivos de controle da percepção e da experiência. Os deslocamentos propostos pela obra de Oiticica, que segue na trilha das questões levantadas por Baudelaire, também têm seu ponto for-

¹⁰ DANIELS, D. *Strategien der Interaktivität* (2003). Disponível em: http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/strategien_der_interaktivitaet.html (acesso em maio de 2016).

te na experiência estética e política do cotidiano da cidade. Em seus trabalhos, Oiticica propõe experimentações que buscam estimular o corpo a sair dos condicionamentos e das repetições impostas pela mecanização da vida cotidiana.

Se num primeiro estágio da pesquisa as proposições de Oiticica se voltam para a problematização do papel do destinatário, no passo seguinte a forma processual assumida pelas proposições dissolve a distância de modo que não exista mais obra, apenas uma proposição. Se existe obra, então esta nasce dos afetos, da interação e da relação coletiva e processual com o que está sendo proposto. É a ação direta do participante que faz a obra existir.

Como John Cage, Oiticica vê no experimentalismo a abertura que faz da arte algo possível a todos, ou seja, uma saída deste longo caminho dominado pela filosofia da arte, pelos interesses do mercado e pelo esteticismo burguês.

O experimentalismo torna-se, a partir dos anos 70, uma contribuição decisiva na arte brasileira.

A célebre formulação de Mário Pedrosa – *exercício experimental da liberdade* – passa a definir de forma sintética os postulados desse artista que soube expandir e radicalizar essa máxima em seu extenso caminho de descobertas e de invenções.

Hélio entendia que era necessário abandonar o trabalho obsoleto do especialista, também imposto ao artista, para assumir a função totalizante do experimentador de

novos ambientes e novas formas de comportamento: *minha abordagem sempre foi e sempre será experimental: do meu ponto de vista a única postura realmente inventiva e completamente criativa (o que significa não colonizado) é experimental.*¹¹

Para Oiticica, o experimental significava livrar-se da cultura burguesa, dos academismos e das estéticas colonizadoras. Significava penetrar, detonando todas as pontes de retorno, territórios existenciais marginalizados pela ordem metropolitana, como, por exemplo, as favelas, a malandragem e o mundo do samba.

É essa liberdade desejada e conquistada que leva o artista a ir morar no morro da Mangueira.

Na Mangueira, um território cheio de possibilidades, Oiticica descobre a estética marginal e anti belas-artes que surge na construção dos barracos, nos terrenos baldios, nos becos e nas vielas.

Escreve Oiticica:

[As camadas sociais] se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, “fora delas” – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social” como homem total no mundo, como “ser social” no sentido total e não incluído numa determinada “elite”, nem mesmo a

*elite artística marginal [...]. Não, o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva [...]. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.*¹²

Sua experiência na favela o colocou em contato direto com questões cruciais de ordem política, cultural, ética e estética, que culminaram por acionar um verdadeiro choque de valores. Ao vivenciar em seu dia a dia na Mangueira a construção de barracos e de um meio social diferente do que conhecia, o artista estabelece uma apreensão direta de um novo sentido de coletivo, sentido que desemboca na construção de *Penetráveis*, *Tropicália*, *Ninhos* e *Éden*, instalações que podem ser encaradas enquanto cartografias, astrolábios, bússolas e sondas de imersão no novo mundo descoberto por Oiticica.¹³

A arquitetura da favela, a forma das ruas, chamadas “quebradas” – vielas enviesadas ou becos sem saída que nunca seguem um caminho linear –, tornam-se o caminho que refunda para Hélio a própria ideia de labirinto.

Na Mangueira, o convívio tanto com a experiência de criação coletiva de barracos quanto com a experiência performativa do sambista que faz do seu próprio corpo seu

¹² OITICICA, H. “A dança na minha experiência”, 21/11/65. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/> (acesso em junho de 2016).

¹³ SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

¹¹ OITICICA, H. *Encontros* (org. Cesar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2009 (p. 220).

meio de expressão leva Oiticica a descobrir conexões entre o coletivo e a expressão individual como veículos fundadores de uma singularidade estética forjada num cotidiano tomado em toda a sua totalidade.

Para o artista, que parece ter redescoberto seu próprio corpo na experiência coletiva do samba, nas quebradas do morro da Mangueira e nas vielas e becos escuros do centro do Rio de Janeiro, a ideia burguesa de arte e de criatividade artística perde todo o sentido.

Segundo o próprio Oiticica:

A arte só pode ser um estado de invenção, só pode ser uma fórmula de experimentalidade, uma forma de atividade... O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar, sem se diluir, sem copiar; é a capacidade que as pessoas têm de entrar num estado de invenção, que é o experimental, e ele tem a tendência de ser simultâneo. Há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver.¹⁴

Fora do morro, atraído pelo cotidiano dos bandidos, ociosos, prostitutas, prostitutos e vagabundos, Oiticica vaga pelas madrugadas cariocas em regiões marginais como a Central, a Lapa e o Mangue. Seguindo a trilha deixada por Baudelaire, de quem era leitor, o artista desenvolve em sua prática deambulação, sintetizada como “delírio concreto”, sua vocação de catador de restos da metrópole.

A prática do delírio ambulatório pelas ruas,

¹⁴ OITICICA, H. *Encontros* (org. Cesar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2009 (pp. 241-242).

vielas e labirintos da metrópole carioca leva o artista a se deparar com intervenções temporárias tecidas com restos e objetos recolhidos por nômades urbanos em diferentes cantos da cidade.

Se intervenções temporárias criadas pelo nomadismo urbano tendiam a produzir repúdio em percepções aculturadas pelos valores burgueses, para o artista, ao que me parece, essas intervenções agiram como verdadeiros vetores de subjetivação,¹⁵ na medida em amplificavam em Oiticica percepções e sensações inusitadas acerca da experiência subjetiva de cidade.

Sobre o *Parangolé*, afirma Oiticica:

Eu descobri na rua a palavra parangolé. Tinha um negócio armado que parecia muito com uma tenda que eu estava fazendo. Sabe como? Na área, no caminho para a Mangueira, uma área da Praça da Bandeira, tinha um terreno baldio, assim junto à parede do trem da Central. Tinha um negócio armado que era assim: quatro estacas de madeira fazendo a coisa, e o cara era um mendigo, ele fazia assim, fios de barbante ligando uma estaca com a outra, inteira. Fazendo uma parede toda de barbante. [...] E dentro tinha assim uma anagem e estava escrito: “Esse é o parangolé”, aí eu disse: “Aí, a palavra mágica”. [...] Era um terreno baldio. Depois, quando fui

¹⁵ Nas pesquisas sobre novas formas de arte, como as de Deleuze sobre o cinema, veremos, por exemplo, imagens-movimento, ou imagens-tempo se constituírem igualmente em germes de produção de subjetividade. Não se trata de uma imagem passivamente representada, mas de vetores de subjetivação. In: GUATTARI, F. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008 (p. 38).

As observações iniciadas por Baudelaire, seguidas por Benjamin e mais tarde por Oiticica levam a crer que, apesar da enorme proliferação de dispositivos de controle e vigilância nas cidades, as intervenções do nomadismo urbano em territórios dominados pelo Estado e pelo capital continuam a produzir vetores de resistência e revide em nível micropolítico¹⁷ – tanto na performatividade vagabunda e ociosa do errar pelas ruas quanto nas invenções efêmeras ancoradas em monumentos, jardins, praças, calçadas, pontos de ônibus, praias, portas de bancos, de lojas, de garagens e também em locais mais discretos, como túneis, vãos sob as pontes, viadutos, copas de árvores, buracos etc.

Perseguido pela polícia e acusado de improdutivo e vagabundo, o nomadismo urbano é sistematicamente “retirado” dos espaços domesticados e controlados pela chamada ordem pública. Nesse contexto, surge como tática passar a maior parte do dia caminhando.

Sem ponto de partida ou destino fixo de che-

¹⁶ OITICICA, H. *Encontros* (org. Cesar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2009 (pp. 161-162).

¹⁷ A questão micropolítica – ou seja, a questão de uma análise das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de “molar”) se cruza com aquele que chamei de “molecular”. Entre esses dois níveis não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar de lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares. In: GUATTARI & ROLNIK. *Micropolítica – cartografia do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996 (p. 127).

gada, grande parte dos nômades urbanos deambulam ocupando o dia catando restos da metrópole, espalhados pelos interstícios da malha urbana.

Diferente dos artistas, dos poetas e dos filósofos, a cata dos restos da metrópole e o deambular errantes funcionam aqui como tática de sobrevivência imposta pelos poderes que regem o dia a dia das grandes metrópoles.

Se a metrópole contemporânea é marcada por territórios e referências físicas que funcionam como mapas mentais interconectados por pontos afetivos, no caso do nômade urbano esses mapas são efêmeros porque essas pessoas estão sempre em circulação.

Para o errante que revida a lógica burguesa e que perambula sem referências fixas – a única referência possível parece ser o seu próprio corpo – o ato de perambular sem um destino último parece apontar para uma atitude que lhe confere assumir a figura do nômade. Porque, paralelamente à experiência do deserto, também na metrópole o nômade caminha num terreno que apaga seus rastros e o impulsiona a andar caminhando infinitamente.

Para Deleuze e Guattari:

É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no imigrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediati-

*zada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade encontra aí um território.*¹⁸

Ao que parece, os autores citados perceberam que o nomadismo urbano inventa zonas de autonomia temporária,¹⁹ nichos de revide aos códigos de um meio urbano cada vez cada vez mais homogêneo e despolitizado. Também perceberam que o *nomadismo constrói territórios existenciais com os rastros de uma história que o poder insiste em apagar. O nomadismo cria na precariedade imagens de uma contramemória²⁰ que contesta os monumentos erigidos pelo Estado e pelo mundo da mercadoria. Uma contramemória política e que se espalha em redes movediças dispersas em múltiplas formas de afrontamento ao discurso da ordem, da norma e do mundo estetizado.*

¹⁸ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs – vol 5*. São Paulo: Editora 34, 2008 (p.53).

¹⁹ BEY, HAKIM. *TAZ – zona de autonomia temporária*. Conrad: São Paulo, 2011.

²⁰ O método genealógico criado por Foucault para pesar a história ativa as disparidades e desinstala uma suposta identidade inviolável de origem, de modo a construir uma história que se opõe à história tradicional. Assim, a genealogia não é um saber neutro; sua ação separa a história da memória construída para fazer vir à tona uma contramemória. A natureza política dessa abordagem da história foi sintetizada por Judith Butler, que afirmou que “a genealogia investiga as apostas políticas que estão presentes no ato de determinar como origem e causa as categorias de identidade – que, de fato, são efeitos de instituições, práticas, discursos com múltiplos e difusos pontos de origem”. Na mesma direção, Colwell argumenta que: (...) a genealogia funciona decompondo as séries particulares por meio das quais se organizaram os acontecimentos, para criar uma série diferente para eles. (...) Se a história é a memória coletiva de um grupo social particular, então a genealogia é uma contramemória, composta pelos mesmos elementos repetidos e organizados de uma maneira diferente (In: BUTLER apud COLWELL, 1997).

Temos então duas territorialidades tecidas na tensão entre formas diferentes de ver e produzir a cidade: uma territorialidade nômade, que emerge das táticas de resistência marcadas por práticas cotidianas irredutíveis às normas da ordem urbana, e outra definida exatamente por aquelas normas e padronizações que tentam reduzir multiplicidades humanas aos interesses aos interesses do Estado e do capitalismo internacional.

Como asseverou Shevchenko,²¹ é importante considerar as formas de manifestação dos grupos historicamente excluídos porque sua posição marginal acentua a dimensão crítica da imaginação, o que contribui para uma reconfiguração muito mais radical da sociedade.

Me parece que a resistência nômade, marcada pelo perambular vagabundo, pela cação dos restos da cidade e por uma multiplicidade de intervenções expressivas que inspiraram artistas, filósofos e teóricos ao longo dos últimos dois séculos, se inscreve nessa dimensão crítica na medida em que não cessa de apontar para um campo de possibilidades estéticas e de experiências políticas ainda não exploradas.

Acredito que o interesse pelo nomadismo e pelas formas de uso temporário de um território urbano, desvinculado de modelos e padrões preestabelecidos pelo Estado e pelo capital, possa nos despertar para uma

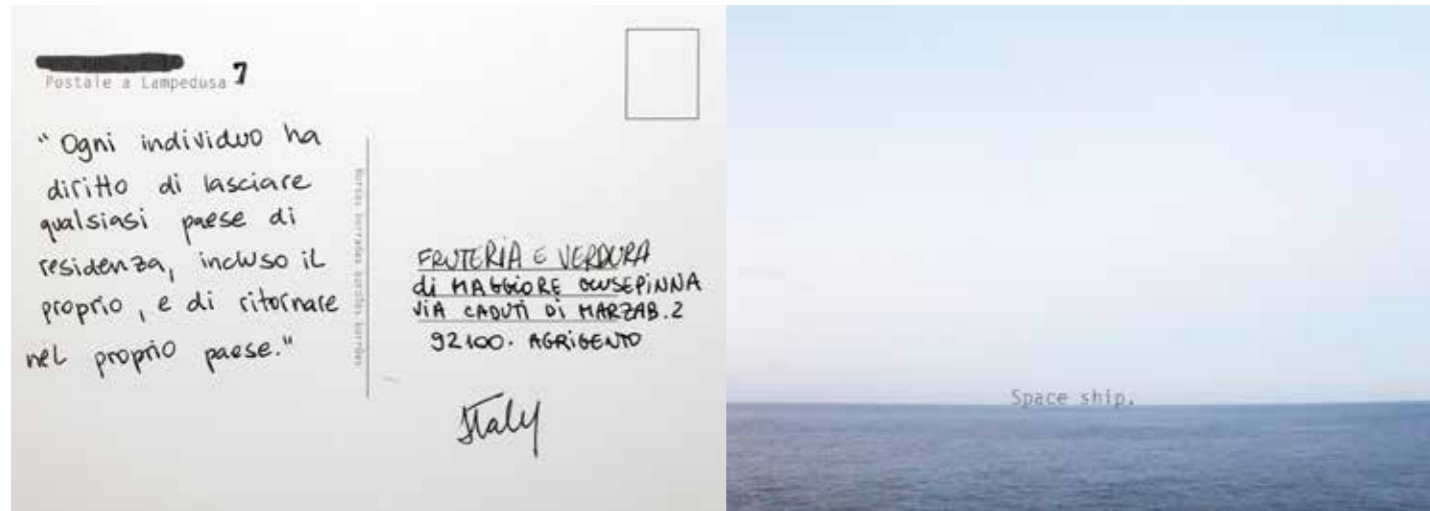
²¹ SHEVCHENKO, N. *Nicolau Sevchenko, desgarrado e genial* (2014). Disponível em: <http://outraspalavras.net/outrasmidias/destaque-outras-midias/nicolau-sevchenko-desgarrado-e-genial> (acesso em maio de 2016).

participação mais direta na vida das cidades. Também acredito que a experimentação impulsionada pela inventividade nômade pode ser útil no sentido de abrir nossa sensibilidade para uma cidade mais heterogênea, diversa e livre de toda ideia de separação ou de marginalização das possibilidades inauditas de subjetivação e invenção da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

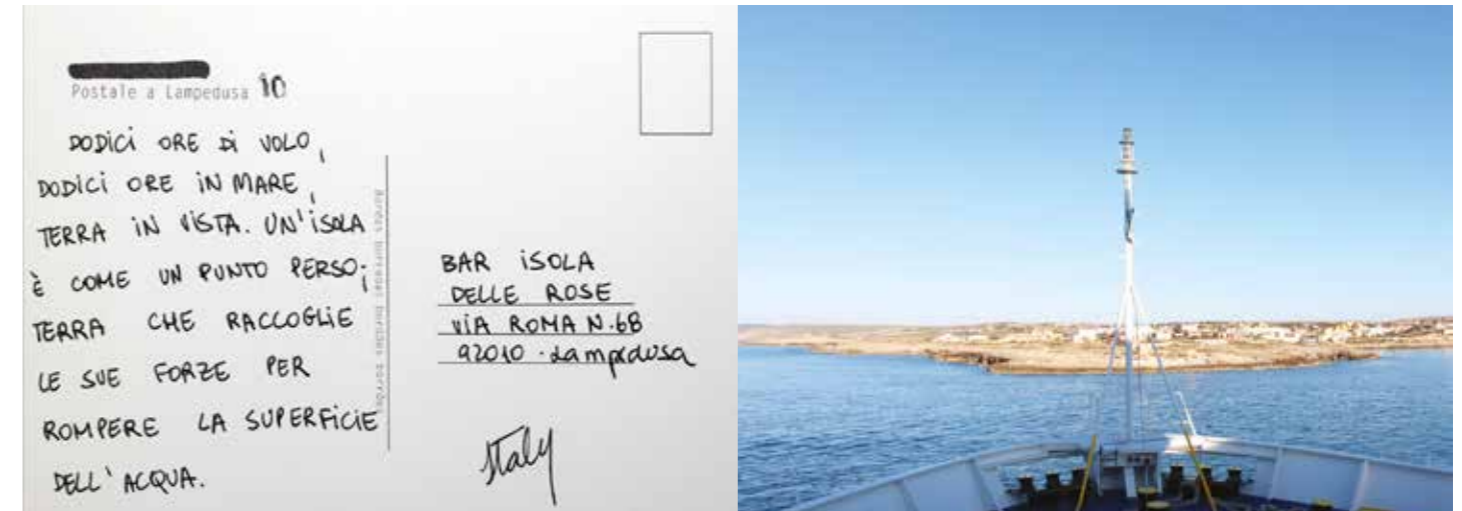
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política, obras escolhidas – vol.1*, São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BEY, HAKIM. *TAZ – zona de autonomia temporária*. Conrad: São Paulo, 2011.
- BUCK-MORSS, SUSAN. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia - Revista de Literatura*, nº 33, ago-dez. Florianópolis: UFSC, 1996 (pp. 11- 41).
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mil Platôs – vol 3*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mil Platôs – vol 5*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GUATTARI, F. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- GUATTARI & ROLNIK. *Micropolítica – cartografia do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- OITICICA, H. *Encontros* (org. Cesar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- INTERNET
- DANIELS, D. *Strategien der Interaktivität* (2003) / acesso em maio de 2016: http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-rea-dymade-zum-cyberspace/strategien_der_inte-raktivitaet.html
- OITICICA, H. *A dança na minha experiência* (1979) / acesso em junho de 2016: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>
- RAMIRES, P. N. *A Revolução Vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história –* (2010) / acesso em maio de 2016: <http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/13955/10278>
- SHEVCHENKO, N. *Nicolau Sevchenko, desgarrado e genial* (2014) / acesso em maio de 2016: <http://outraspalavras.net/outrasmidias/destaque-outras-midias/nicolau-sevchenko-desgarrado-e-genial/>
- TORNITORE, T. *Sinestesia e arte sinestésica* (1999) / acesso em julho de 2016: <http://www.rodoni.ch/busoni/pittura/sinestesia/artesinetica/articolo3.html>

mapa para a ilha de Lampedusa Ana Hupe



7. "Toda pessoa tem o direito de abandonar o país em que se encontra, incluindo o seu, e o direito de regressar ao seu país".

"Everyone has the right to leave any country, including his own, and to return to his country."



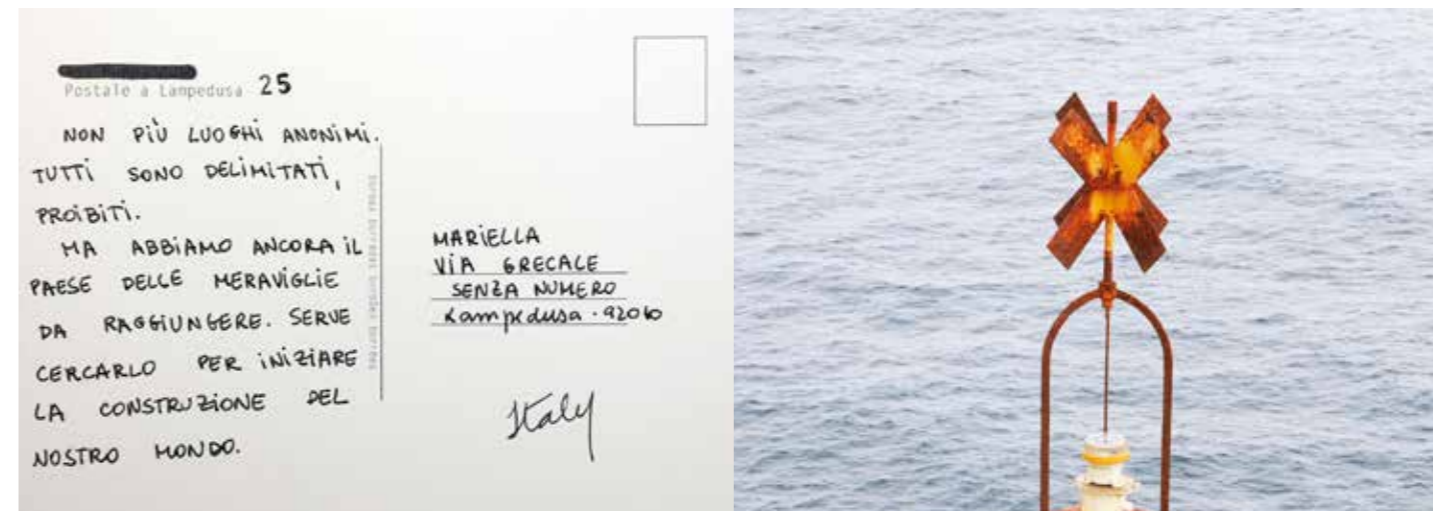
10. Doze horas no ar, doze horas no mar, terra à vista. Uma ilha é como um ponto perdido; terra que congrega suas forças para romper a superfície da água.

Twelve hours in the air, twelve hours at sea, land in sight. An island is like a lost point; land which gathers his forces to break the water surface.



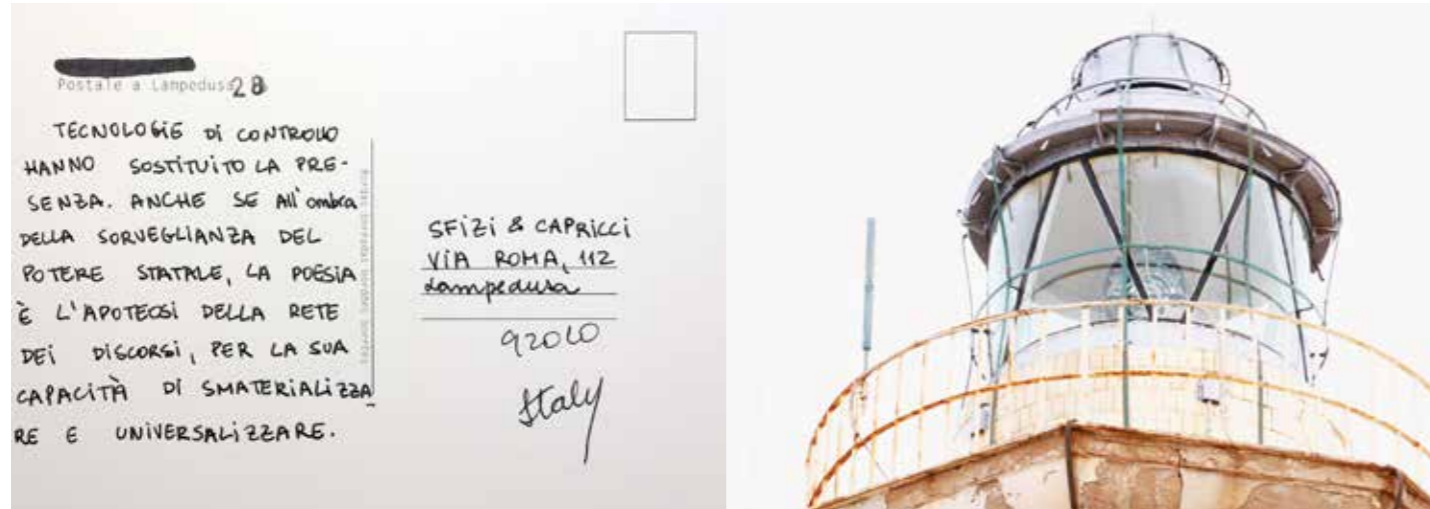
13. “Sabê-lo-ei quando lá chegar, se chegares, sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, queres dizer que chegar sempre se chega...”

“You will know up when you get there, if you arrive, yes, sometimes we shipwrecked by the way, but if this would happen to me, you should write in the port annals that the point I arrived was that, I mean, arrive we always do...”



25. Não há mais lugares anônimos. Todos estão delimitados, demarcados e proibidos. Mas ainda nos resta O País das Maravilhas ao alcance. É preciso procurá-lo para começar a construção do nosso mundo.

There are no anonymous places. All are delimited, demarcated and prohibited. But we still have the Wonderland to reach. You need to look for it to begin to build our world.



28. As tecnologias de controle substituíram a presença. Embora na sombra da vigilância do poder estatal, a poesia está na apoteose da rede de discursos, por sua capacidade de desmaterializar e universalizar.

Control technologies have replaced the presence. Although in the shadow of surveillance of state power, poetry is the apotheosis of network of speeches, for its ability to dematerialize and universalize.



40. A internet surgiu graças à necessidade militar de um sistema de comunicação que sobrevivesse às detonações nucleares. Criaram os cabos de fibra ótica e uma rede descentralizada de controle internacional para mísseis balísticos.

The internet has emerged thanks to the military necessity of a communication system that survived the nuclear detonations. Fiber optic cables and a decentralized network of international control for ballistic missiles were created.

escavações nas ruínas do corpo vivo

Angela Donini

Embora a presença das mais distintas formas de colonialidade atuem de forma hegemônica em nossas vidas, considero importante e estratégico acionarmos nossos sentidos e sensações para dimensões descoloniais, que não são de agora, que existem, resistem, produzem frequências e ressonâncias – como se estivéssemos a operar uma redistribuição geral das camadas geológicas que constituem nossa subjetividade, um câmbio nas linhas de navegação. Os manguezais bordejam a cidade, mas também as atravessam. Visitar experiências cujos saberes foram congelados no tempo pelo modo de subjetivação capitalístico, com suas características típicas do sistema moderno colonial de apropriação dos conhecimentos comunitários e ancestrais, é um convite que envolve escavar as ruínas do corpo vivo.

Como mexermos minimamente nos tipos de cumplicidade que imprimem silenciamentos contínuos das experiências vividas, especialmente daquelas que não se situam nas zonas de experimentação dos privilégios? Como fazer alianças para não transformarmos tais experiências em recurso poético

de nossas pesquisas acadêmicas? O extrativismo outrológico avança velozmente por todos os cantos acadêmicos de nossos monolíticos universos pedagógicos e metodológicos. Ochy Curriel¹ propõe uma antropologia da dominação que supõe desvelar as formas, maneiras, estratégias e discursos a partir dos quais se tem definido certos grupos sociais como “outros” e “outras” desde o lugar de poder e dominação.

Pluriversar, tal como a inspiração zapatista de “mundos onde caibam muitos mundos”, exige um esforço de deslocamento radical para sairmos de nossas zonas de conforto, das estruturas de privilégio, dos métodos e metodologias hierárquicos e limitados.

Sair da dinâmica do espelho continua sendo um grande desafio. Mesmo com tantas décadas de outrologia acadêmica, estamos

¹ CURIEL PICHARDO, Ochy. “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial”. In: *Reflexiones, heramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. País Vasco: Universidade del País Vasco; Hegoa, 2014.

e somos presas do ego, articulando a experiência vivida em torno de movimentos que só se voltam para o espelho. Achille Mbembe² aponta como consequência direta do movimento de espelho, de autoficção, autocontemplação, sobretudo enclausuramento, uma dinâmica onde o negro e a raça possuem os mesmos significados para os imaginários das sociedades europeias e, eu diria, para aquelas afetadas pelo sistema moderno colonial em suas variações contínuas. Mbembe afirma que o delírio produzido na modernidade tem a ver com o fato de o Negro ser aquele que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos, e sobretudo quando nada queremos compreender.

Sair da armadilha – de modo que possamos experienciar encontros a partir dos quais as afecções aconteçam por meio de outras dinâmicas que não as leituras-espelho, as vivências-espelho, as escolhas-espelho, as práticas-espelho, e nos liberarmos das dobras que se voltam para o mesmo – é tarefa urgente.

Acompanhando as reflexões de Nelson Maldonado Torres,³ podemos situar essa tarefa urgente na escolha de práticas que, de acordo com ele, são pré e pós metodológicas; implicam atitude, implicam outra orientação no tempo e no espaço, portanto a orientação estética também precisa ser reconheci-

² MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.

³ MALDONADO-TORRES, Nelson. *Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality*. In: Fondation Frantz Fanon. Publicação eletrônica de 26 de outubro de 2016. Disponível em: <http://frantzfanonfoundation-fondationfrantzfanon.com/article2360.html>

da como pré e pós metodológica, pois a arte integra a perspectiva estética orientada pela colonialidade.

A atitude moderna colonial desenvolveu sujeitos que compartilham as experiências vividas com seus “pares” e, ao mesmo tempo, separam aqueles que não consideram como “pares”, constituindo assim os processos de racialização e generificação, que estruturam a lógica classificatória moderna. Por isso, tal desafio implica de fato outras orientações frente ao tempo e ao espaço, frente às relações consigo e com as outras. Exploração de outras formas de orientação, construir o mundo do “tu”.

¿Superioridad? ¿Inferioridad?

¿Por qué no simplemente intentar tocar al otro, sentir al otro, revelarme al otro?

Mi libertad, ¿no se me ha dado para edificar el mundo del Tú?

Al final de esta obra, me gustaría que sintieran, como nosotros, la dimensión abierta de toda conciencia.

Mi último ruego:

¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroga!⁴

Com esse intento Frantz Fanon situa a atitude de interrogativa no corpo, portanto, na experiência vivida, na dimensão relacional.

A interpelação de Fanon tem seus efeitos ressoando há décadas. Não podemos nos esquecer das vivências a partir das quais tem sido possível colocarmos no centro de nos-

⁴ FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009 (p. 190).

so conjuros as buscas por outras corporalidades e, portanto, por outros modos de situar a experiência vivida e a experiência imaginária. Ao mesmo tempo, tais conjuros não são o fim, mas a travessia. Precisamos constantemente seguir com o desafio de liberar a experiência vivida e nossa imaginação do lócus da representação, da permanência e da captura. Não como um fim, mas sim como câmbio de atitude, o que implica inevitavelmente encontrar outras navegações, distintas das projeções de futuro que a dinâmica capitalística impõe. Tais conjuros podem funcionar como nossas bússolas para liberar a vida em todos os lados onde ela esteja aprisionada pelos traumas e abusos.

Trata-se, portanto, de travessias que convocam a radicalidade germinativa a partir das marcas do tempo no corpo, das marcas do tempo nos outros corpos, situar o corpo como o lócus onde as imagens se materializam. O corpo segue sendo o campo de batalha, mas com uma transversão, distinto, não mais para que sob ele passem as batalhas dos efeitos da colonialidade nos agenciamentos da vida – disso precisamos nos proteger –, mas sim para que as batalhas sejam os platôs de afetos e alianças, de modo a não sucumbirmos às forças de captura e aos abusos provocados pelas incessantes ondas que tentam capturar consciências e inconscientes.

A degola do pensamento branco ocidental não é um processo estático, apático, indiferente... Porque as tentativas de encaixe dessas cabeças nas nossas nos torturam ortopedicamente há séculos, de várias maneiras... A fala virou o lócus do corpo no mundo, o letramento virou o status do corpo

no mundo, a palavra virou o poder do corpo no mundo... Nessa dinâmica a colonialidade se atualiza por meio da dinâmica racista de alvejar – de branquitude ou de bala da polícia – as palavras e corpos negros e indígenas.

Então, como fabular em tempos como esse? Como fazer do acompanhamento de imaginações possíveis uma sismografia do tempo presente? Como olhar para essa sismografia e dinamitar os entraves? Os blocos duros, fascistas, que tentam nos paralisar?

Acompanhando as proposições de Suely Rolnik em seus escritos atuais sobre o inconsciente colonial capitalístico, podemos notar as evidências a partir das quais se faz possível perceber que não é simples nem fácil nos reapropriarmos da potência vital – que vem sendo sugada velozmente pela devoração capitalística dos saberes e práticas de criação de outros mundos. Portanto, segundo ela, a reapropriação das potências vitais não acontecerá por “simples decreto de vontade, por mais imperiosa que esta seja, tampouco da consciência, por mais lúcida e bem intencionada.”

Não seria possível, tampouco, que tal conquista se desse de maneira coletiva e homogênea, como um só corpo, supostamente natural, dado, a priori, em sinergia absoluta. O desafio está na resistência ao próprio campo da política de produção de subjetividade e de desejo dominantes, ou seja, aquilo que é dominante em nós mesmas. Suely vai dizer que isso não cai do céu, nem se encontra em alguma terra prometida, “ao contrário, este é um território que tem que ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência que compõe uma sociedade, o

que intrinsecamente inclui seu universo relacional.⁵

Tenho, pouco a pouco, procurado identificar aquilo que não faz o menor sentido para mim em termos de alianças para buscar outras – de cura, de habitação, de enredamentos... Proponho pensar que habitamos em frequências que o modo de operar da dinâmica da modernidade-colonialidade contribuiu para que tais frequências sejam convertidas em frequências mortas, em ruínas. Vejo um giro epistemológico possível a partir da atitude de potencializar tais ruínas.

A concha, o casulo, o céu, as habitações extra-humanas são pouco valorizadas – mas acho que elas estão a nos ensinar muitas coisas do habitar que não têm nada a ver com essa habitação voraz e zumbi que nos toma. Como fazer a escavação para acessar outras peles, outras camadas das habitações que nos tecem?

Penso que isso tudo está relacionado ao desafio de tentarmos olhar para esse movimento de traçar linhas, dispor palavras e repartir superfícies considerando todos os elementos implicados nisso: corpos humanos e não humanos, subjetivação, texturas, memórias, marcas, ruínas, assepsias, olhar para as fraturas, erosões e desarticulações que causam as ilhas continentais como forças que incidem sob nós, mas também como marcas que traçamos em nossas cartografias, nossas atitudes.

Procuro situar o foco principal de minhas buscas na mirada para os repertórios de imagens que nos habitam, ou seja, compreender que a partir da experiência vivida há um conjunto de verdades sobre nossos corpos, nossas marcas no mundo, nossos estilos e escolhas que estão e são cafetizados pelas forças abusivas que colapsam mundos e nos levam a estados extenuantes, sejam eles físicos ou mentais.

Sair da dinâmica do abuso, com a proposição de subverter as marcas traçadas pela experiência vivida. Vejo essa proposição possível de ser feita desde a perspectiva do diálogo com as proposições descoloniais, com o intuito de que tal processo possibilite erupções que causem abalos, de modo a desmoronar o sistema de operar imaginativo que foi ao longo dos tempos injetando doses tóxicas de estilos de vida em meus pensamentos e meu corpo, portanto, tal atitude exige implicação, exige uma exploração crítica frente às palavras, às imagens, aos sons, aos movimentos...

Esse questionamento do sentir hegemônico tem a ver com um processo de escavação para acessar repertórios do sentir que foram e são sistematicamente apagados. Acompanhando Sueli Carneiro,⁶ podemos pensar que o epistemicídio se dá por diferentes vetores. Ele cumpre função estratégica e está em conexão com a tecnologia do biopoder. Se pensarmos nos espaços em que trabalhamos, por exemplo, podemos identificar

5 ROLNIK, Sueli. *O inconsciente colonial-capitalístico na mira. Sugestões para a resistência micropolítica ao sinistro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Tese de doutorado.

6 CARNEIRO, Sueli. "A construção do outro como não-ser como fundamento do ser". São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Tese de doutorado.

que estamos diante de uma universidade, de uma paisagem onde o conhecimento adquirido ao longo das vidas por grande parte das pessoas que a habitam e habitaram não tem o menor valor.

Para Silvia Cusicanqui⁷ a visão estreita da crítica acadêmica tem passado distante do valor interpretativo da imagem. A noção de verdade histórica se apoia nos marcos conceituais e morais daqueles que desenham ou escrevem. Ela traz como exemplo a representação de execuções famosas, como a morte de Atawallpa, em 1533, e de Tupaq Amaru I, em 1570. Os desenhos – reproduzidos e vistos infinitamente pelas tecnologias coloniais de imagem e exposição – trazem a imagem de um espanhol cortando a cabeça de Atawallpa com uma grande faca. O percurso de Silvia vai ao encontro da reivindicação por outra narrativa: no texto, ela afirma que já se sabe que ele não morreu dessa maneira, pois foi submetido à pena do garrote. Portanto, temos uma interpretação e não uma descrição dos fatos: pelas imagens opera-se o gesto de reforço ao movimento de descabeçar a sociedade indígena.

Sob que cidade caminhamos, subjetiva e objetivamente? Quais corporeidades estão em tensionamento? Que outras vazaram desse espaço? Que outras tentam, à força, se presentificar? Os espaços vão perdendo suas habitações porosas e ganhando superfícies de concreto duro, liso, que apaga, forçando a

7 CUSICANQUI, Silvia, R. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón: Buenos Aires, 2010.

perda das características que os constituem e os contém.

Com nossas capacidades de criação, de invenção de mundos, de sustentação de trajetórias singulares, que tipos de relações entre corpos e espaços podemos agenciar? Que tipos de relações com o passado podemos estabelecer para criar não outro futuro, mas outra forma de habitar o presente? Quando conectamos nossos trabalhos de criação com processos que estão a dizer a partir de outros códigos que não os tradicionais modos de operar instituídos pela linguagem hegemônica, a meu ver, estamos nos imantando de um caminho que possui vestígios. Esses vestígios podem ser anunciados por muitos agenciamentos. A questão talvez seja como fazer a escavação. Que escavação? Me parece que um dos movimentos necessários para a escavação tem a ver com acessar visões espiraladas da história e provocar a abertura para a passagem de outras imagens pelos nossos corpos, implicar o corpo desde outra mirada que não é linear e nem teleológica, ela depende de nosso modo de agir – a atitude que me referi no início do texto ao acompanhar Maldonado-Torres.

Podemos pensar que pairam no ar, mas também encontram-se sob o solo que pisamos, vibrações que estão articuladas com vários modos de agenciar a vida cotidiana na relação entre corpos e espaços pluriversais. Esses modos, embora não estejam explícitos em sua dimensão material, nos habitam como rastros, como atravessamentos que cortam o presente. Ao tomarmos consciência deste processo, é como se fôssemos impelidas a criar zonas de passagem para

essas afecções e fazer do sopro a inspiração para seguir.

Esses procedimentos estão conectados a algo que podemos chamar de cura, sanção das cisões que nos habitam e que nos colocam em desmoronamentos constantes. Pois muitas vezes não temos condições para manejar tais desmoronamentos porque a bússola de acesso às sensações vem passando ao longo dos séculos por um processo voraz de mortificação. Por exemplo, as imagens que são produzidas e reproduzidas pela mídia global participam da dimensão puramente ótica do mundo. Coreografadas pelas câmeras e pelo aparato de representação midiático, elas estão sempre já carregadas de representação, do espelho. Rachar tais processos, olhar para as ruínas, perceber as cisões entranhadas em nós não parece tarefa fácil.

Para sobreviver en la Frontera debes vivir sin fronteras ser un cruce de caminos.⁸

Podemos pensar nas atitudes capazes de provocar rachaduras nos agenciamentos rígidos que nos sufocam e, com isso, movimentar o deseclipsar das partes encobertas pela colonialidade, de modo a rachar as imagens de violência, criminalização dos corpos e dos pensamentos. Expurgar a letalidade das fronteiras físicas e das fronteiras em nós. O que as ruínas estão a nos dizer? Pensar em corporalidades que se situam no que, acompanhando Maria Lugones, podemos

⁸ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: the new mestiza*. 2ª ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.

considerar a prática de ler o lócus fraturado, como o gesto de compor outras narrativas a partir da compreensão das histórias umas das outras.

A leitura move-se contra a análise sociocientífica objetificada, visando, ao invés, compreender sujeitos e enfatizar a subjetividade ativa na medida em que busca o lócus fraturado que resiste à colonialidade do gênero no ponto de partida da coalizão. Ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas sobre as outras.⁹

Podemos pensar na estratégia de, diante de tais práticas, situar o corpo como encruzilhada, portanto, desestabilizar as rachaduras coloniais. Mais que resistir, o que se percebe é que a força vital dos agenciamentos diz respeito à urgência em percebermos os sopros combativos que tais processos criativos estão a mobilizar.

Diante das encruzilhadas (*cruces de caminos*) fazemos as oferendas para nos movermos, porque Exu, que recebe as oferendas, é o orixá do movimento, que faz a função de mensageiro, e penso que a escritora Gloria Anzaldúa, em toda sua trajetória, tentou constituir projetos de cura.

Tenho feito uma proposição vital para mim mesma todos os dias, e essa proposição

⁹ LUGONES, Maria. "Hacia un feminismo descolonial". In: *La manzana de la discordia*. Cali: Universidad del Valle, 2011, vol. 6, nº 2 (pp. 105-119).

vem dos regalos que significaram as leituras de Gloria para mim. O que as leituras acionaram está relacionado a movimentos contínuos, atitudes contínuas para ativar, e, com isso, acessar outras imagens de minha presença no mundo – quando, por exemplo, Gloria fala sobre transformarmos as metáforas que nos levam a estados extenuantes em outras que acreditemos.

O corpo-encruzilhada, para operar, também necessita de consciência fronteira, de consciência entrecruzada, diferencial. E por isso necessita de redes, de alianças, de espaços de confiança e de ternura radical.¹⁰

Ao situar os corpos como encruzilhadas fazemos a proposição das encruzilhadas que incidem nas trajetórias de vida como platôs (zonas de intensidades contínuas) para encontrarmos ancoragem. Subvertendo a ideia de encruzilhada como ponto onde se deve tomar decisões e considerando a bifurcação que se apresenta na encruza como um repertório de mundos possíveis. Temos fios para puxar, sabendo que esses fios oscilam entre emaranhados que, muitas vezes, trazem a sensação de uma bola de pelo no estômago; outras, de linhas de fuga; outras, ainda, de zonas de consistência que sustentam a vida. A busca que faço se dá a partir de um processo que tem a ver com o dar-se conta de que o epistemicídio que vivemos, em termos dos saberes possíveis relacio-

¹⁰ BACELLAR, Camila Bastos. "Guianças para habitar o corpo-encruzilhada: performance, pedagogias, feminismos e descolonização na América Latina". Texto apresentado no exame de qualificação de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, junho de 2017.

nados às dimensões sensível e invisível, é brutal.

Nas narrativas de Gloria podemos encontrar as descrições de tais práticas epistemizadas, mas, ao mesmo tempo, também linhas de fuga, na medida em que seus posicionamentos frente à colonialidade opressora se manifestam como força de invenção, no corpo: "línguas selvagens não podem ser domadas...".

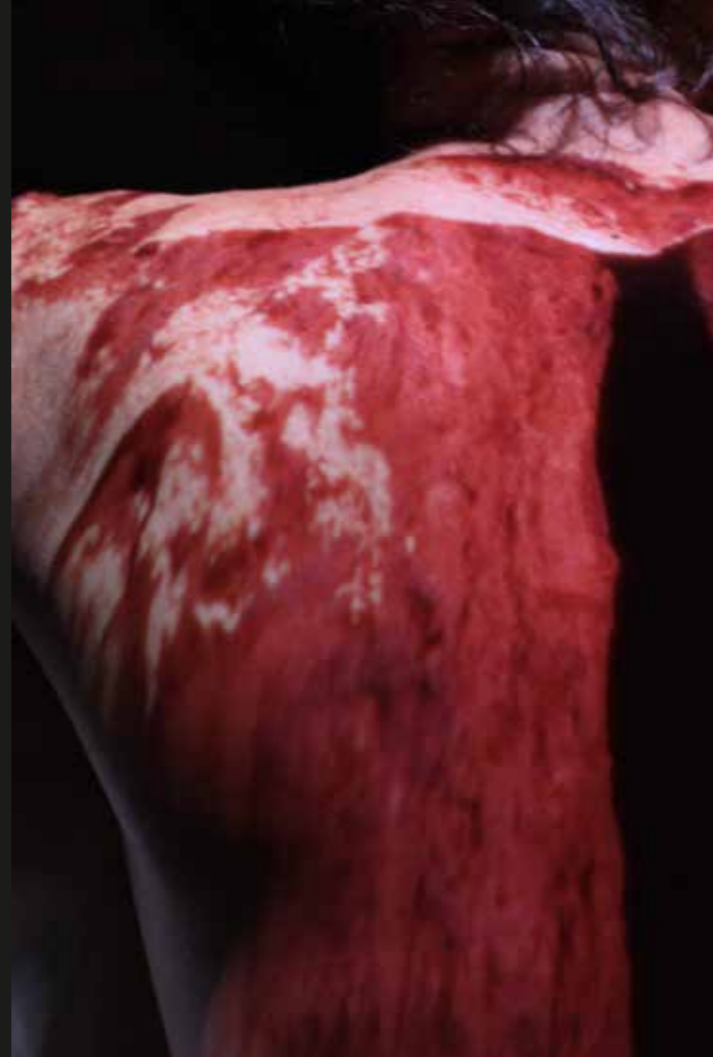
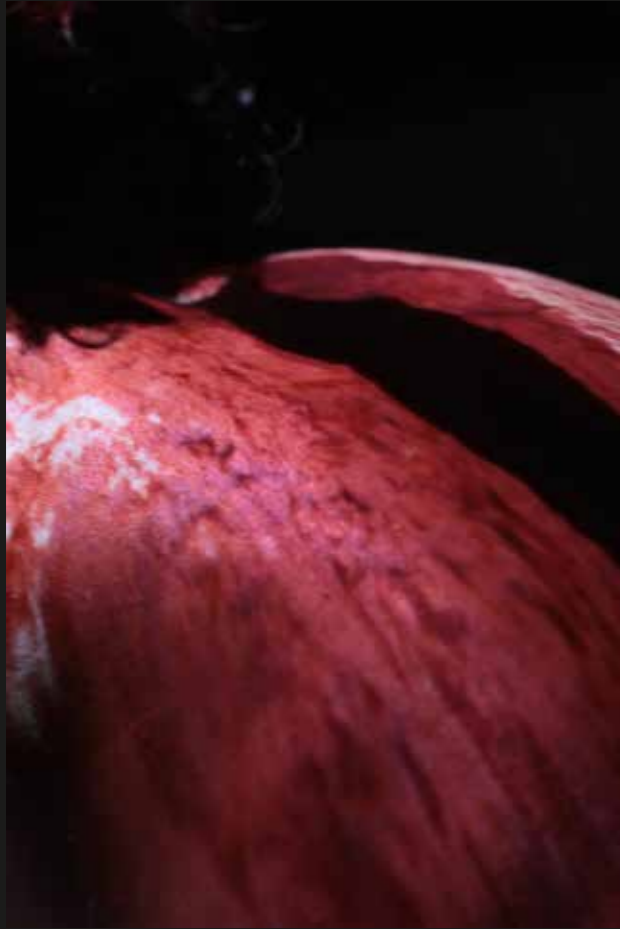
Eu me lembro de ser pega falando espanhol no recreio – o que era motivo para três bolos no meio da mão com uma régua afiada. Eu me lembro de ser mandada para o canto da sala de aula por "responder" à professora de inglês quando tudo o que eu estava tentando fazer era ensinar a ela como pronunciar meu nome. "Se você quer ser americana, *speak "American"*. Se você não gosta disto, volte para o México, que é o seu lugar."

I want you to speak English. Pra encontrar bom trabalho tem que saber *hablar el inglés bien*. O que vale toda a sua educação se você fala *inglés* com um "*accent*", diria minha mãe, mortificada porque eu falava inglês como uma mexicana. Na Pan American University, eu e todos os estudantes chicanos fomos obrigados a pegar duas disciplinas de prática oral de língua. O propósito delas: livrar-nos de nossos sotaques.

Ataques à forma de expressão de alguém com o intento de censurar são violações. *El Anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua*. Línguas selvagens não podem ser doma-

Imagens → *Ancorando navios no espaço*, Angela Donini e Flavia Viana. Fotos Flavia Viana





das, elas podem apenas ser decepadas.¹¹

O que esses encontros cada vez mais me provocam tem a ver com uma percepção bastante lúcida do modo como estamos tão distantes da experiência desde onde nossos pés estão pisando. Talvez aqui seja possível pensarmos que há muito trabalho a fazer, pensando na lógica das oferendas colocadas na encruzilhada. Temos muito trabalho a fazer e muitas oferendas a dar para aterrissarmos. Essa dinâmica dissociada, a partir da qual se dispõem, por um lado, vidas que habitam esta terra e, por outro, referências práticas e teóricas cuja predominância visível se concentra nos escritos e feitos de homens brancos, europeus, precisa ser combatida.

Aprender a ler não é sinônimo de aprendizado acadêmico. Pessoas operárias e das ruas podem viver uma experiência – por exemplo, um incidente que se passa na rua – e “ler” o que está acontecendo de forma que um/a acadêmica não poderia. Uma pessoa sempre escreve e lê do lugar onde seus pés estão plantados, do chão de onde se ergue seu posicionamento particular, seu ponto de vista. Quando eu escrevo sobre ideias diferentes, tento encarná-las e incorporá-las ao invés de abstraí-las... Sendo *queer*, sendo de cor, eu me considero entre as fronteiras (a real encruzilhada ou ponte) dessas duas “leituras”. Eu posso estar apta a ler a situação na rua do ponto de vista de uma pessoa com conhecimento de rua, e eu posso olhar para essas escritas teóricas abstratas e estar apta

11 ANZALDÚA, Gloria. “Como domar uma língua selvagem”. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa*, nº 39, 2009 (pp. 297-309).

a lê-las academicamente pela escolarização que tive.¹²

São muitos os desafios que temos para descolonizar os pensamentos, corpos, imagens e inconscientes que nos habitam. Proponho pensarmos em incessantes impulsos e frequências para descolonizar, uma vez que as ondas de colonização tomam de assalto a vida de forma também incessante, se alimentando daquilo que se apresenta como potência na pluralidade da vida.

(...) nômades, todos migrantes na árvore genealógica. Só que essa árvore deve ser vista por debaixo do solo, ou, ainda, suspensa no ar. Mas não nas obras de Inhotim. É nos portais que se abrem na passagem do mar para o rio que vou procurar densidades. *Rhizophora mangle*, *Avicennia schaueriana*, *Laguncularia racemosa*.¹³

Ao vivenciarmos as questões de corpos e paisagens no jogo cotidiano elas podem estar bastante demarcadas por contornos rígidos – e aqui dá pra pensar que os contornos afetam tanto os territórios geográficos quanto os corpos e a subjetividade.

Isso vai adentrando os planos de linguagem, do nosso olhar, do jeito de vestir, dos nomes que damos para os afetos que sentimos.

12 ANZALDÚA, Gloria. Tradução feita por Tatiana Nascimento do ensaio “To(o) queer the writer – loca, escritora y chicana”. In: KEATING, AnaLouise (Ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009 (pp. 163-175).

13 PANAMBY, SaraElton. “Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pelacarne: Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar: Eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei”. Tese (Doutorado em Artes), UERJ, Rio de Janeiro, 2017 (p. 483).

Volto à proposição: diante das encruzilhadas fazermos as oferendas para nos movermos, porque Exu, que recebe as oferendas, é o orixá do movimento, que faz a função de mensageiro.

O trabalho: resignificar as marcas que me habitam – que também tem sido o trabalho de reencontro com trajetórias de vida de outras temporalidades e com as implicações drásticas do sistema patriarcal e colonial em nossas vidas. Tentar subverter os encontros para zonas de aliança, na medida em que essas referências fizeram e fazem parte de minha subjetivação e que alguns encontros têm me ajudado a mudar as metáforas aplicadas em meu corpo pelo projeto colonial. Penso que nessas mudanças de metáforas que tenho feito foram várias as encruzilhadas com as quais me deparei.

a história e a etnografia nunca foram por nós. Faço mesmo é manguezal de palavrório. Família caranguejo saída das lamas, trepando nas raízes suspensas dos mangues. (...) Assim vou fazer meu manguezal genealógico, berçário de espécies, lama lodo de Nanã. Arenoso, salobro, rasteiro e aéreo. Manguezal donde se revelam as sombras do meio-dia. Pequenos estalares de destampamentos destempamentos destempos.¹⁴

Sou de uma cidade do interior de São Paulo chamada Botucatu, cujo nome vem do tupi guarani *ybitu katu*, que significa bons ares, bons ventos (*ybitu* = ar/vento; e *katu* = bom) ou pode também ser de *ybytyra* (que seria

14 Idem.

montanha/serra; e *katu* = bom).

As referências de temporalidades e mundos indígenas estão ali, nas palavras designadas na amplitude dos espaços – Jardim Peabiru, Bauru, Sorocaba, Anhembi, Avaré, Rio Paranapanema, Rio Tietê. Se pensarmos que os nomes dos lugares, das cidades, dos rios, dos morros, das cachoeiras etc. são nomes indígenas, e as localizações onde nos situamos, ou seja, as ruas onde nossas casas estão situadas, as praças (que são nossos espaços de convivência coletiva) e a grande maioria dos monumentos têm seus nomes e características militares e coloniais, concluímos que o solo onde pisamos é cartografado pelo movimento de assassinos e colonizadores assassinos. A batalha é contínua.

Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá, subimos com nossas faixas e hasteamos um pano vermelho, que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho. Alguns apoiadores não indígenas entenderam a força do nosso ato simbólico e pintaram com tinta vermelha o monumento. Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nos-

sas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós, indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. Foi com a mesma intensão simbólica que travamos na semana passada a Rodovia dos Bandeirantes, que além de ter impactado nossa Terra Indígena no Jaraguá, ainda leva o nome dos assassinos.¹⁵

Como parte da busca pelas interseções que participam de minha vida, procuro conexões que possam me trazer pistas para sacar a narrativa familiar da parte de minha mãe do apagamento – porque sempre ficou muito explícita a família paterna italiana e as integrantes espanholas. O silêncio em torno da história de vida da família de minha mãe é abissal.

Botucatu, no período pré-colonização, foi ponto de passagem do caminho do Peabiru, trilha indígena que ligava o litoral atlântico a terras peruanas. Foi um caminho pelo qual os grupos indígenas estabeleciam suas conexões, e ali habitavam os índios Guarani-Kaiowá. Com outro olhar para os afetos que habitam minha trajetória, percebo o quão ve-

¹⁵ Trecho de carta escrita por Marcos dos Santos Tupã, liderança indígena e Coordenador Tenondé da Comissão Guarani Yyryrupa (CGY). Disponível em: <http://acervo.racismoambiental.net.br/2013/10/06/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-por-marcos-dos-santos-tupa/>

lozmente distante meu corpo foi situado em relação ao corpo de minha avó.

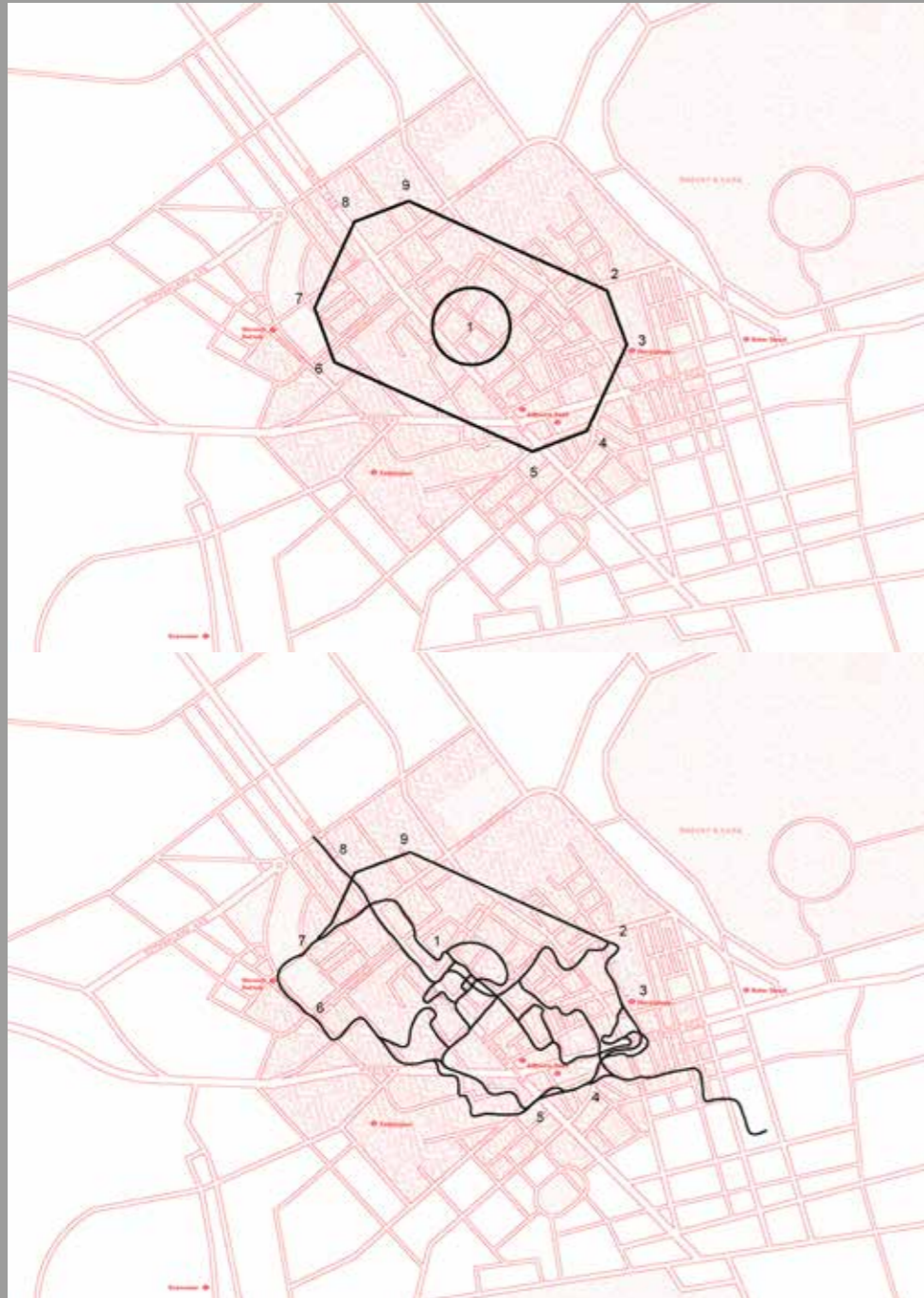
Então, me vejo diante do desafio de incorporar/encarnar uma outra escrita de mim mesma. Gloria Anzaldúa vai dizer que a interação vem a partir da percepção de que escrever é uma atividade colaborativa, comunal, não feita sob um teto todo seu, mas como um ato informado e sustentado pelas escritas com as quais as pessoas interagem e pelos séculos de história cultural que fervem sob as peles. Esse é o movimento de escavação a que eu me referia no início do texto: são ruínas mais profundas. É nessa perspectiva de buscar as forças que fervem sob a minha pele que procuro a abertura para algumas visões e audições que estavam congeladas em meu corpo.

Decidi constituir esse platô não para que utilizemos dessa narrativa como mais um ponto para análises macropolíticas sobre machismos e colonialismos, tampouco sobre retornos, origem etc. O que me interessa é justamente ir ao encontro de uma bússola ética para me guiar, e penso que esses conhecimentos que foram apartados de mim podem me auxiliar, na medida em que consigo situar a parte cindida de minha vida e reconectar parte das vidas com as quais interagi por décadas com o meu corpo, com meu processo de subjetivação.

Deixar esse vento chegar e me levar, colocar essas coisas todas como energia que move. Trata-se, portanto, da busca por um corpo articulado a imagens e espaços que possibilitem acessos, sem as funções pré-estabelecidas pelos códigos colonizadores. Ao olhar para o mundo e voltar o olhar para nossas

trajetórias, haverá sempre um espaço “entre” – passagens que não estão colonizadas –, e a partir desses espaços podemos escavar para estirar o corpo e a imagem em seus buracos, seus desvios, seus silêncios, seus vestígios.

Ao produzir a abertura para a passagem de outras imagens pelos nossos corpos, fica evidente que estamos lidando com a questão do corpo como suporte, assim como fica evidente o modo como isso vem sendo retirado do corpo.



O texto a seguir integrou o diagrama exibido em *re-projecting (london)* [*re-projetando (londres)*], um projeto concebido para The Showroom e ali desdobrado entre 12 e 17 de agosto de 2013.¹ Este quádruplo bloco textual compacto indica as linhas principais da série *re-projetando*, que apareceu em minha prática em 2002:²

A forma NBP é projetada sobre um mapa do Noroeste de Londres, em torno de The

Showroom, configurando uma proposta de intervenção.

Os pontos em que os ângulos e o círculo central da forma NBP tocam o mapa são escolhidos como locais para ações, atividades, intervenções, palestras, eventos etc., relacionados tanto ao meu próprio como a outros projetos.

Os locais selecionados funcionarão como espaços para o desenvolvimento de propostas que agem como interfaces entre práticas contemporâneas (em arte e em outros campos e disciplinas), as áreas públicas ou privadas e os indivíduos, grupos e comunidades que ali trabalham.

Espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas.

Cada nova ação de *re-projetando* toma direções próprias, organizando desdobramentos específicos em relação às condições do projeto e aos arranjos institucionais ali envolvidos – isto é, pode deflagrar ou provocar a apresentação de trabalhos, a produção de conversas, a realização de workshops/ofici-

* Texto publicado originalmente em inglês em *control magazine*, Ed. Stephen Willats, nº 19, Londres, 2014 (pp. 8-11).

¹ Acessar <http://www.theshowroom.org/re-projecting/> para informações completas.

² Outros momentos desta série incluem *re-projetando (puerto rico)* (PR'02, 2002), *re-projetando (recife)* (Fábrica Tacaruna, 2003), *re-projetando (porto alegre)* (Festival de Inverno, 2003), *re-projetando + sistema-cinema + superpronomes* (Uerj, 2003), *on difference #2* (Kunstverein Stuttgart, 2006), *re-projetando (miami base)*, (2007), *re-projecting (utrecht)* (Casco, 2008), *re-projetando + escrituras-habla + coreografias* (Seminário de Meios Múltiplos, México, 2011), *vibrosidade&vibrolução* (A Gentil Carioca, 2011), *re-projetando (belo horizonte)* (Museu de Arte da Pampulha, 2012), *re-projetando (guimarães)* (ReaKt, 2012) – e *re-projetando (museu bispo do rosário)* (Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2016). A primeira sentença deste quádruplo bloco textual é modificada de acordo com o local em que o projeto ocorre.

Imagem 1 e 2 → *Mapa para re-projetando (londres)*, ANTES / *Mapa para re-projetando (londres)*, DEPOIS

nas e todo tipo de eventos, com o envolvimento de um número considerável de colaboradores. Entretanto, de um modo geral, *re-projetando* consiste basicamente em um projeto curatorial desenvolvido a partir do uso de um desenho, em que a forma específica NBP é ativada como *pretexto* para diversas ações, em vários formatos e suportes, apontando para experimentos e direções múltiplas. É importante notar que *pretexto* não está sendo tomado aqui enquanto “desculpa” ou “subterfúgio”, mas utilizado em proximidade com suas origens etimológicas:

pretexto

do Latim *praetextus*, participio passado de *praetexere*, “cobrir, tapar, disfarçar”, formado por *prae-*, “à frente, sobre”, mais *texere*, “tecer”, com a ideia de “colocar um pano sobre, cobrir”. Isto é, tapar a verdadeira intenção de quem age. *Textus* (...) do verbo *texere*, “tecer”.³

1510s, from French *prétexte*, from Latin *praetextum* “a pretext, outward display”, (...) literally “weave in front” (for sense, cf. pull the wool over (someone’s) eyes); from *prae-* “in front” (see *pre-*) + *texere* “to weave”.⁴

Para *re-projetando*, a forma/desenho NBP assume o papel de tecer certos elementos e temas com antecedência, produzindo uma área comum de visibilidade para processos ainda por vir – trazendo para o primeiro plano uma construção espacial particular que deflagra eventos e distribui linhas relacionais que promovem operações de abertura.

³ <http://origemdapalavra.com.br/>

⁴ *New Oxford American Dictionary e Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com - acesso em 8 de janeiro de 2014).

O que se estabelece através de *re-projetando* é uma área de ativação compartilhada, repleta de linhas de contato e afeto, que promove a possibilidade de reconstruir as camadas de tecido do discurso, tornando-o físico, repleto de texturas e carregado sensorialmente – produzindo escrita, re-escrita, agregando discursividade, ativando e constituindo a fala.

Parte dessa conversa intensiva se dirige às camadas onde os atores e agentes institucionais produzem sua presença – e é importante notar que *re-projetando* também funciona como um dispositivo que torna a instituição visível e ativa, tendo a cada momento que negociar os termos de seu engajamento com o projeto em curso e seus colaboradores. Se a forma NBP é um *pretexto* para o exercício ativo de entrelaçar diferentes formações coletivas de participantes e entidades variadas (humanas, não-humanas etc.), *re-projetando* também faz emergir e avançar um *programa* ou *prescrição* – no sentido de ocupar um espaço que se encontra com o discurso mas, ao mesmo tempo, faz desviar alguns de seus aspectos pré-estabelecidos:

programa

programma, “informação pública escrita”, de *prographein*, “escrever para uso público”, de *pro-*, “à frente”, mais *graphein*.

prescrever v. (1446 cf. AVSerm)

ETIM lat. praescribo (...), escrever na frente (...)
fig. marcar antes (...) ordenar antecipadamente.⁵

⁵ <http://origemdapalavra.com.br/> e *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

program [ˈprō.gram; -grəm] [ˈproʊˈgrəm] [ˈprəu.gram] (Brit. programme) | noun
ORIGIN early 17th cent. (in the sense [written notice]): via late Latin from Greek *programma*, from *prographein* ‘write publicly,’ from *pro* ‘before’ + *graphein* ‘write.’

prescribe [priˈskriːb] verb [trans.]

ORIGIN (...): from Latin *praescribere* ‘direct in writing’, from *prae* ‘before’ + *scribere* ‘write’.⁶

re-projetando pode ser considerado como um meio para fabricar modos de discurso coletivo, através da ativação de um dispositivo que funciona como *pretexto* e *programa*: ao longo de todo o processo, diferentes modos de produção de fala são entrelaçados, fazendo com que o discurso institucional compartilhe do mesmo território que os discursos subjetivos, sociais e políticos – e assim é estabelecido um cenário onde contato e proximidade deflagram trocas subjetivas e de grupo, de modo a possibilitar a emergência de uma nova combinação de vozes, onde lado de dentro e lado de fora compartilham instantes de especial proximidade: coros, refrões e repetições são aspectos-chave de tal paisagem sônica.

A prática como artista que tenho experimentado tem estado diretamente conectada com a presença repetitiva e constante deste desenho particular, central para a série *re-projetando* – a forma específica NBP apareceu em meu trabalho (1990/91) como um dispositivo mnemônico que deveria encontrar sua localização própria no corpo do sujeito,

⁶ V. nota 5.

a partir do processo de encontro via contato e contaminação, enquanto modalidade de memória implantada ou artificial: então, ela ou ele se deslocariam com a partícula NBP circulando em seus corpos, como um vírus – isto é, um veículo para transportar todo o tipo de elemento sensorial-conceitual. Em certo momento, passei a considerar a forma como signo de um *trauma*, devido à sua recorrência – deveria haver problemas não ainda conscientes, enviados de volta de novo e sempre, como parte de uma metodologia artística de repetição.⁷ Além disso, as fortes e insistentes linhas presentes na forma NBP sempre me intrigaram em sua fixidez, como se nunca fossem perturbadas pelos vários projetos em que é figurada, desenvolvidos já a partir de seu desenho – aqui e acolá tenho estado alerta, atento a pistas ou indicações acerca de possíveis mudanças ou modificações da forma. Eventualmente, a série *re-projetando* veio a desencadear a possibilidade de desconstrução da forma NBP, com a ajuda dos colaboradores dos projetos: nesse sentido, *re-projetando* pode ser considerado como uma metodologia de desenho coletivo, no sentido em que auxilia na produção de novas linhas nos mapas ou diagramas dos projetos que, ao serem acrescentadas, modificam o desenho inicial.

Para *re-projecting (london)*, os oito ângulos da forma NBP foram materializados como objetos de madeira (30 x 30 x 7cm), conectados

⁷ Foi somente mais tarde que percebi o quanto o projeto NBP poderia ser considerado como reação (logo, intervenção e desconstrução) ao contexto da arte (local, brasileira, mas também em sua dimensão globalizada) dos anos 1980 e um signo do problema de inventar a mim mesmo enquanto artista – naquele momento, mas também aqui & agora.

tando o desenho com seu lado de fora:⁸

ângulos cortados em madeira funcionam como objetos relacionais para serem carregados pelos participantes; seu deslocamento constante irá causar modificações no desenho original, lentamente uma ação de desenho coletivo, indireta – em fuga para trás e para frente, inscrição – desvio rítmico: transformação

O diagrama apresentado em *The Showroom* trazia os ângulos do desenho como elementos móveis, em vinil vermelho, cujas posições poderiam ser modificadas de acordo com o uso dos ângulos relacionais de madeira pelos colaboradores do projeto. Ao longo das ações de *re-projecting (london)* os ângulos foram carregados por diferentes participantes, em diversas circunstâncias – durante os eventos, alguns participantes poderiam fazer com eles o que quisessem. Além de levá-los para casa, era sugerido que os ângulos trocassem de mãos de vez em quando, sendo passados (transmitidos) para diferentes colaboradores. No final do projeto, suas posições no diagrama sofreram modificações, indicando a transformação do desenho inicial: propostos como objetos relacionais (com ênfase em seu aspecto conceitual), foram manuseados enquanto dispositivo cujo sentido deveria ser atribuído de acordo com cada um dos participantes. Observar o diagrama final – quando comparado com seu início – é seguir um convite para conectar

⁸ Os ângulos de madeira enquanto objetos relacionais foram adotados pela primeira vez em *re-proyectando + escrituras-habla + coreografías* (Seminário de Medios Múltiplos, México, 2011).

visualmente os vários ângulos ali apresentados e eventualmente gerar imagens alternativas, relacionadas à forma NBP dissolvida, diluída.

Como um segundo método para aceder ao desenho coletivo desconstrutivo enquanto resultado, a forma NBP foi combinada com as linhas de registro das rotas percorridas por alguns dos grupos ou coletivos que contribuíram com os eventos de *re-projecting (london)*, nos bairros do noroeste de Londres – estas linhas, organizadas em conjunto após a conclusão do projeto, ocuparam espaço no desenho inicial, transformando sua imagem persuasiva. O resultado foi uma nova imagem, em mistura, onde as linhas encontraram caminhos sobre a forma NBP, concretizando uma imagem complexa, indicativa de traços das dinâmicas e processos dos eventos. Efetivamente, o que gostaríamos de enfatizar é a nova ritmicalidade que se distribui sobre o território do projeto – que inclui tanto a forma NBP quanto o diagrama de *re-projecting (london)* – com um novo arranjo de problemas interconectados ali pulsando.

re-projecting (london) envolveu um protocolo de contato institucional e padrões de colaboração com um grande grupo de participantes – o evento pode ser abordado enquanto uma série de diferentes proposições, efetivadas e desenvolvidas de acordo com diversos autores, grupos e coletivos convidados a contribuir. Mas, para indicar um acesso mais preciso e significativo a esta ação, cada evento realizado em *re-projetando* – e isso pode ser claramente compreendido – deve ser alcançado através da fina camada sensorial-conceitual que projeto NBP e sua for-

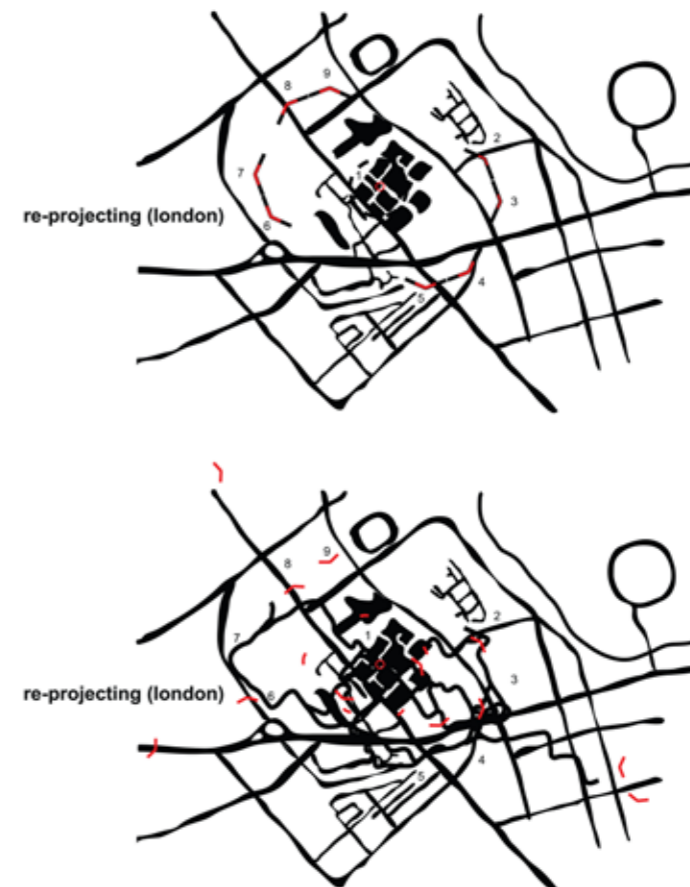


Diagrama para re-projetando (londres), ANTES
Diagrama para re-projetando (londres), DEPOIS

ma específica lentamente têm engendrado. *re-projetando* somente funciona se consegue construir sua presença como uma camada de mediação entre artista, instituição, colaboradores e eventos: podemos localizar aqui aspectos de uma certa crítica institucional, onde a instituição necessita reagir a uma proposição artística que somente vai tomar forma de acordo com os diferentes atores e agentes envolvidos. De fato, *re-projetando*

somente funciona se consegue habitar uma camada muito precisa, onde o risco de ser instrumentalizado circula em grande proximidade; seu sucesso – quando há algum – reside em sua capacidade de fugir e escapar de certos arranjos espaciais pré-estabelecidos, buscando instituir (localmente, parcialmente, temporariamente) um intenso e carregado território afetivo sensorial-conceitual.

Dar um nome ainda é dar?

Jacques Derrida

Refleta comigo um instante. Aqui estavam treze bestas como nós reinando sobre meio milhar de outras bestas. [...] Era impossível, considerando a natureza das bestas, governar por caridade. Nós governamos por medo.

Jack London

Euclides da Cunha anota quase no início de seu *Os sertões* [1900] uma indicação da instabilidade do espectro de uma *morfologia da terra* [com suas analogias mágicas] e, ao mesmo tempo, de sua *facies* geográfica tomando como modelo e centro dessa alocução, o homem – mas o homem mapeado –, este que ao mirar-se apenas em si afronta tudo o que é outro. Diz ele:

Esquecemo-nos, todavia, de um agente geológico notável – o homem.

Este, de fato, não raro reage brutalmente sobre a terra e entre nós, nomeadamente, assumiu, em todo o decorrer da história, o papel de um terrível fazedor de desertos.

Começou isto por um desastroso legado indígena.

Na agricultura primitiva dos silvícolas era instrumento fundamental – o fogo.¹

Euclides não perde de vista o hiato produzido pela mimese imaterial da modernidade entre *ser* e *dizer*, tal como aquela que seria

denunciada alguns anos depois por Walter Benjamin [1933] em meio a seu embate com as teorias místicas da linguagem e uma necessidade de combatê-las a partir das perspectivas marxistas, deixando vir à tona também as suas leituras seguidas de um mesmo texto de Freud: *Psicanálise e telepatia* [1921]. Benjamin diz que uma mimese imaterial é a que nos força a reaprender a ler e a tocar, como reação e política, no mais perfeito arquivo de semelhanças imateriais que antecipa a linguagem [esta semelhança não sensível]: LER O QUE NUNCA FOI ESCRITO.²

No caso, uma imaterialidade que engendra tensões entre o que se fala e o que se entende, entre o que se escreve e o que se compreende, entre o dito e o escrito, entre uma imagem e sua mera visibilidade assemelhada etc., porque estamos também diante daquilo que o fogo tratou de deixar como pó ou de transformar em pó. Para Benjamin, estas são as forças de ação e as formas de

¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 (p. 39).

² “Doutrina das semelhanças” / “Sobre a faculdade mimética” [1933], in: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015

leitura mais antigas: ler antes de toda a linguagem a partir das entranhas, dos astros ou da dança. Por isso, por exemplo, como quer Edmond Jabès, não se pode ler o deserto [como faz Euclides, por exemplo] como se fosse apenas um vazio, o nada, nem muito menos lê-lo como um termo, um fim, porque ele é também ao mesmo tempo um começo naquilo que oscila entre uma disponibilidade e uma disposição para começar: lugar da ação, do “vamos fazer coisas”, de um “se possível fosse”, lugar para “uma criança preenchida” etc. E isto tem a ver com uma “animalidade primitiva que, lentamente, foi expungida pela civilização” e que, para Euclides,³ como uma desforra, ressurgente inteiramente nos traços das faces indeléveis e multiformes das raças que alargam o jagunço e, por isso, de certo modo, arrebatam as linhas já fascistas de fronteira e de nação nas quais se pautam as pretensões falseadas de uma ideia de república: um para todos sem atestação, logo inexistente, porque é exatamente mapa, modelo.

Numa outra ponta dessa instabilidade do espectro de uma *morfologia da terra* e, ao mesmo tempo, de sua *facies* geográfica, praticamente um século depois de Euclides e já apoiado em Benjamin, Jacques Derrida, numa carta enviada em março de 2002 a um encontro de escritores em prol de uma Palestina livre, reclama um “nós”, um dizer “nós”, que ultrapasse a *razão* [a linguagem e suas grafologias do alfabeto, próprias dos povos policiados e escravizados] e que seja o “menos injusto possível” e também o

3 CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 (p. 382).

mais perto possível do coração, num apontamento de sentido para a urgência: porque o coração está do lado da vida e porque é importante tratar de outra forma a irreversibilidade de todo mapa, de todo modelo. Diz ele que “Se a palavra *povo* tivesse ainda um sentido [duvido um pouco], esse sentido deveria ser buscado nessa razão do coração.”⁴ O ponto, para Derrida, é desfazer o centro ou deixá-lo minimamente disponível num *futuro anterior*.⁵ 1] o que se antecipa como perigo absoluto [Dante já dissera que o que lhe interessava era uma poesia perigosa]; 2] o que rompe com toda normalidade constituída; 3] e o que se apresenta como monstro.⁶

Ele reclama – porque insiste que não há hoje coisa alguma para escolha – transfigurar as ofensas mais legítimas e, sobretudo, reclama duas urgências: 1] a de que é preciso *partilhar a terra* e 2] e a de que se deve interromper velhas formulações sempre prenhes

4 DERRIDA, Jacques. “Mensagem”. In: *Viagem à Palestina*. Trad. Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004 (p. 151).

5 Esse tempo pré-cronológico: um tempo antes do tempo do mundo, por isso anacrônico, o tempo da posterioridade anterior, do passado absoluto do imemorial. É o tempo do outro, que está na origem do rastro como desvio, diferimento e infinita disjunção para um acolhimento do outro *como outro*.

6 Pasolini, em 10 de maio de 1969, já chamava a atenção para isso e dizia que esta continua a ser uma civilização similar à de Himmler, a dos *Lager*, quando o diferente atribuído como criminoso, homossexual ou pobre etc. se configura como monstro; o impasse é que, na perspectiva de um novo fascismo, “o monstro” também passa a reproduzir, como mímica, o homem médio total e violento que não o tolera porque o poder decidiu que devemos ser todos iguais, isto é, uma humanidade unânime. E afirma, categórico: “A tolerância, fica sabendo, é só e sempre puramente nominal. Não conheço um único exemplo ou caso de tolerância real. E isto porque uma ‘tolerância real’ seria uma contradição nos seus termos. O fato de se ‘tolerar’ alguém é o mesmo que o ‘condenar’. Aliás a tolerância é uma forma de condenação mais refinada”. (PASOLINI, 2006, p. 127)

de signos terrivelmente inflacionados. É exatamente diante da linguagem que o homem começa a agir como Deus, porque imagina-se absoluto como um fazedor de obras, e nisso insere todo um projeto de nomeação, contenção, cerceamento, limite e finitude.

Um outro apontamento é que, já no século VI a.C., Anaximandro, um suposto discípulo de Tales e habitante de Mileto, tomava o ser das coisas como a injustiça – o ser das coisas. É a *injustiça* –, e dizia que para reparar essa injustiça seria preciso que as coisas, todas, e cada uma, reintegrassem-se de alguma maneira no escuro,⁷ no indeterminado *apéiron*. O *apéiron* é algo insurgido (o que não surgiu nunca, embora exista – o indistinto) e imortal. María Zambrano, de outro modo, relendo Anaximandro diz que “não há motivo para que seja concedida a existência a nada determinado; que algo exista é já uma injustiça. Todo o ser algo significa ser à custa de algo; ser algo à custa de que outro algo não seja.”⁸ Naquele momento, Mileto passava por um doloroso processo político: o rei fora expulso por uma aristocracia que se viu ameaçada por alguns novos ricos comerciantes que,

7 Giorgio Agamben postula num pequeno ensaio, enquanto lê o poeta Ossip Mandelstan, “Che cos’è il contemporaneo”, uma ideia de *escuro* (o seu *apéiron*) e nos convida a pensar uma perspectiva desse *apéiron* diante do que enredamos como justiça a um direito de conserva e de conservação: o *contemporâneo* – nosso tempo de vidência e evidência exatamente porque “nosso”. Agamben parece reler também a frase de Goethe quando este diz que “as trevas nivelam a tudo”, logo, é o escuro que conserva a tudo e desmonta toda e qualquer capacidade de metamorfose. O que faz também, muito antes, Flávio de Carvalho, no final de seu ensaio *As ruínas do mundo* (de 1936), quando imprime uma ideia da revolta como aquilo que pertence ao mundo extra-uterino da luz e dos domínios da reação, e retoma o princípio de Goethe na sua última frase: “As trevas são sempre niveladoras.”

8 2000 (p. 74).

por sua vez, eram os mediadores entre essa aristocracia e o mundo artesanal, camponês. O que se tinha era uma luta política entre um partido dos ricos e um partido dos trabalhadores, como nos lembra Carlo Rovelli.

E é numa reconstrução da história da ordem presente das coisas e partindo desse pressuposto entre *ser e injustiça* que Anaximandro se dedica à elaboração de uma primeira representação geográfica do mundo, tomando como critério que o que passa a valer e a sustentar a Terra é apenas a precariedade desenhada de seu modelo antecipado, ou seja, temos aí uma espécie de primeiro mapa. Assim, já estamos diante da lei, da realidade da lei e de sua matemática rudimentar [flageladora, inapelável e absoluta], algo como controle e poder. Num contraponto, Anaximandro praticamente desfaz esse mapa quando também projeta a ideia de que a Terra está suspensa e voa sobre nada, flutuando no nada [*NONADA* é também a palavra inoperosa que voa suspensa no começo do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, esta máquina celibatária construída ao modo de Marcel Duchamp para desfazer modelos eminentemente literários].

Assim, o mundo passa a ser também um espaço aberto e sem suporte algum. As coisas caem em direção à Terra e a Terra não cai porque não tem nenhuma direção para onde cair. Anaximandro redesenha o universo, muda a gramática de compreensão do universo, nos coloca um impasse e a possibilidade de abandonar toda e qualquer imagem do mundo que nos seja familiar, inventa o espaço aberto do cosmo quando o centro nunca é o centro. E é isto que, depois, para Copérnico, se pode chamar de fato de

revolução: subverter tudo, virar ao avesso, confrontar-se não apenas com um si mesmo familiar, mas com um desconhecido que o impossível de nossa pequena experiência e capacidade de experimentação ainda pode projetar. Hélio Oiticica, numa pequena anotação de caderneta [28.maio.1974] propõe que “experimentação”, por exemplo, tem a ver com isso: “condição do experimental: mergulho essencial no desconhecido.” E é isso que causa um medo extremo ao homem: *ser - não ser* diante da ordem da natureza / da cultura. O que nos leva a pensar sobre a pernicioso separação deste tempo agora, como afirma Carlo Rovelli, entre saber científico e algum saber literário-artístico-histórico-filosófico etc.

É possível ler no livro *La III Guerra Mundial* [2013], de Andi Nachon, um desdobramento dessa questão – também diante de uma ideia para a *morfologia da terra* e sua *facies* geográfica –, quando o autor propõe um jogo heterogêneo e severo de interferência na catástrofe: submeter todo mapa a um pensamento nu para tensionar imparavelmente seu sistema redutor que se abrevia no nome, na rota, num traçado sem errância etc.:

Mapas, rutas, accesos cortados: crecemos navegando así
nuestra fe en la catástrofe. Cada vacación
un simulacro: Caracoles, Camarones
Los Toldos. Esta cartografía final
desplegada en la mesa familiar
donde hombro contra hombro
rastreamos huidas posibles. Duran las siestas

el tiempo sin fin que lleva a la tierra
alcanzar un final: “Subitamente
todo explotará” – así predica él y afuera

la explosión es otra historia. Tu Hermano mayor y vos
al sur la travesía, una búsqueda de otra vida
que empieza en un final. Hombro contra hombro

para vos la tercera guerra
se traslada por esa fuga
donde él y vos hallarán cobijo
entre un pueblo sin nombre y otro.⁹

A questão passa a ser uma tentativa de tocar alguma saída, alguma fuga, uma palavra nua ou um possível estado da palavra como nudez – um “se possível fosse”, que Derrida chama de “palavras do coração”, de onde advém a memória ou quando dos fins do homem chega-se ao animal [“um animal me olha”] que nos é *todo outro - sem nome* e que Jean-Luc Nancy, por sua vez, lendo Bataille e apoiado em Derrida, delibera como um *pensamento despojado*: aquilo que é tomado por surpresa, um imprevisto, um acidente, o que despoja o pensamento despojando-se também de si mesmo, quando o sentido do ser está também numa entrada no não saber e se pergunta: o que um pensamento despojado pensa? O que o não saber não sabe?¹⁰

⁹ NACHON, Andi. *La III Guerra Mundial*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2013 (p. 11).

¹⁰ Podemos ler uma passagem do relato de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, quando imagina a procura de um outro povo, sem nome, diferente, e se coloca diante de um esartejamento de Narciso: “O que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de tudo ser só o passado no futuro. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber. E eu não tinha nenhuma notícia de ninguém, de coisa nenhuma deste mundo – o senhor pode raciocinar. Eu queria uma mulher, qualquer. Tem trechos em que a vida amolece a gente, tanto, que até um refervir de mau desejo, no meio da quebreira, serve como benefício. Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo

Ombro contra ombro, anota Andi Nachon, numa fuga em direção a um abrigo entre um povo sem nome e outro – algo como o que se passa de *um ao outro* entre as conversas, os risos, o erotismo, a vida dos amigos etc., sem um efeito de lei, de vontade de princípio ou fim, de totalização da história etc. O não saber é não saber da liberdade do sentido e, radicalmente, da necessidade de chance e da capacidade de escolha. Para Nancy, o pensamento despojado pensa isto:

Estamos aqui para nada, o mundo está aqui para nada, estamos no mundo para nada – e é o que quer dizer “estar no mundo”. Pensar esse nada é pensar o pensamento nu: o pensamento que apenas faz chamar sua passagem ao outro, sem intenção, para além de toda intenção, para nada, nada senão para estar entre nós, nada senão para estar no mundo – e esse “para” aqui é um “para” sem intenção, sem projeto e sem fim. [...] O que pensa o pensamento despojado, ele não o pensa, portanto, senão como o que o despoja de si mesmo.¹¹

por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados – e ali era vau de gado: ‘Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro no mais sozinho do vago...’ – foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo; que, quando notei que estava com dor de cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo. E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à toa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para adiante.” In: ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (p. 365).

¹¹ NANCY, Jean-Luc. *O pensamento despojado*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho et al. São Paulo: Lumme Editor, 2015 (pp. 43-44).

Esse pensamento despojado tem a ver com uma imprecisão de *esforço*: ação que no cálculo estrutural se assemelha imaterialmente a um “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador”. Num giro com um esforço e em torno de uma *não reconciliação*, a questão de uma geografia imaterial passa a ser como deixar algumas perguntas ativas: 1] *como desmontar e desfazer toda ideia de centro*, 2] *como desmontar e enganar todo e qualquer mapa* [sair de uma ideia entre controle e poder que vem na composição do que se costuma chamar, como hábito e fala vazia, de “sistema para uma cartografia de possíveis”, que não é senão uma expressão inflacionada e centralizadora] e, principalmente, 4] *como desmontar e enganar toda a arte*. Essas proposições se esticam diante daquilo que Pasolini já apresentara ao dizer que, ao nosso redor, o que se tem é um avanço estereotipado da fábrica [se a vida inteira é para o consumo, a arte é também inteira para o consumo] e da expressividade monstruosa: o homem médio, a opinião pública representada, oficializada pela notícia fabricada, e, agora, por suas redes sociais [um contrassenso entre o que seria social e o dinheiro, que, grosso modo, apenas reproduzem a pauta das notícias oficiais], que sempre pedem um bode expiatório e um linchamento.

Mas podemos nos colocar [*colocar: ficar ao lado, agora*] também diante da promessa de um sentido, da promessa a um acesso, quando *um pensamento não reconciliado e nu*, um se possível fosse, pode ainda advir DA arte e COM a arte. E assim perceber que é esse mesmo pensamento que nos debili-

ta a memória contra uma “inconsciência de quem não levanta certos problemas – que já ultrapassaram o limiar dentro do qual se situa a nossa forma de vida e o nosso horizonte mental”.¹² Talvez por estarmos diante de uma guerra. E diante de uma guerra nos transformamos, sem a inferência vigorosa da metamorfose, em técnicos da guerra, pequenos homens plenos e fazedores de mapas, de cartografias, de diásporas fixas, repetitivas e fajutas; técnicos de um sistema que, numa dimensão nociva, completa e monopolizadora, passamos a chamar, num eco [isto que se repete sem diferimento], de *um sistema para uma cartografia de possíveis* e, mais severamente, de *domesticação* [“a relegação do humano para o nível mais triste da vida animal” – Silvina Rodrigues Lopes]. E é essa a imagem que funda a modernidade [e se desdobra no que convencionamos também em chamar de “contemporâneo”, que é praticamente uma conserva *no* e *do* presente] para um desenvolvimento mímico e unânime e que impede o corpo [retirado do mundo porque estamos todos demasiadamente cristãos] de qualquer possibilidade de avançar com alguma experimentação que se postularia entre *un regard, un retard*. Ou seja, como pensar um pensamento nu, e um pensamento nu que se mova também como uma interferência política despojada: *proximidade absoluta, montagens agudas, olhar com todo o corpo, deixar o centro vazio, deixar o centro disponível, tornar possível o impossível etc.*

12 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários cartas luteranas*. Trad. Francisco Roda. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 (p. 27).

Em 1999, Maria Gabriela Llansol termina a inscrição severa de um confronto com o livro para rasgar a ideia da morte [que advém da tradição da metafísica] para tocar a problemática do morto entre o ser e a injustiça, uma morfologia da terra e sua *facies* geográfica, numa pequena pergunta: *onde vais, drama-poésia?* A certa altura, procura tocar essa questão produzindo um fogo, logo também um pó, a partir de uma semelhança imaterial para ler o que nunca foi escrito:

Na paisagem, ou na geografia imaterial da espécie terrestre, os seres humanos distribuem-se em vagabundos, em formadores, em construtores e em poetas.

Os vagabundos erram à procura de uma nova paisagem. São, desde sempre, exteriores à comunidade. Os construtores são os elementos estabilizadores que prendem toda a geografia imaterial à vida quotidiana. Os formadores sentem essa geografia porque o seu órgão é o coração. Os poetas veem, e anunciam a geografia imaterial por vir.

Os construtores, os formadores são peregrinos.

Os poetas também o são, de certo modo. Há uma grande afinidade que os liga aos vagabundos.¹³

13 LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poésia?* Lisboa: Relógio D'água, 2000 (pp. 45-46).

E, por fim, para deixar suspenso num voo sobre nada, flutuando no nada, numa outra *geografia aérea*, duas inscrições de duas poetisas que, salvo todo engano, deixam perguntas ativas girando em vagabundagem, feito espiral com alguma imaterialidade do sentido diante de um não saber da liberdade e da impessoalidade de sentido, da necessidade de chance e da possibilidade de escolha para um pensamento nu e com um pensamento nu, despojado: Júlia Studart [de *Logomaquia*] e Annita Costa Malufe [de *Caderno para coisas práticas*]

I PUT A SPELL
ON YOU

minha música favorita, ela disse em preto e branco antes de sair de casa levando apenas o vestido novo, o gravador k7 national panasonic modelo Rq 3095 e um mapa de bolso em baixo relevo que unia Flórida, Hungria, Cleveland e Nova Iorque. tal qual o mapa de Silvia e Bruno, a escala da maior carta geográfica realmente útil. uma milha por

milha cobre toda a terra, impede a passagem da luz. entre viagens de balão e a invenção de novos planetas o velho pergunta a Bruno qual o menor mundo onde ele gostaria de morar. *'um bem, bem pequeno, só pra mim e silvia'*, Bruno responde¹⁴

estamos todos no deserto ele me acena de longe sinal borrado pela areia ar carregado não sei bem decifrar o sinal mas os dedos se agitam aqui há quatro ou cinco animais de espécies diferentes são diferentes eu grito meu braço acompanha a pergunta mas a boca está cheia de areia é como se você acordasse com os pés cheios de terra entre os dedos a boca e o nariz cheios de areia estamos no deserto ele responde todos no deserto o gesto indecifrável as pontas dos dedos se movem rapidamente quatro ou cinco o quê? nesta distância aparente a leitura labial seria uma técnica inútil o sinal se perde na névoa só ficam os braços para cima em movimento defasado¹⁵

14 STUDART, Júlia. *Logomaquia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015 (pp. 28-29).

15 MALUFE, Annita Costa. *Caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016 (p. 56).

ANTELO, Raúl. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DERRIDA, Jacques. "Mensagem". In: *Viagem à Palestina*. Trad. Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'água, 2000.

LONDON, Jack. *De vagões e vagabundos – memórias do submundo*. Trad. Alberto Alexandre Martins. Porto Alegre: L&PM, 2005.

MALUFE, Annita Costa. *Caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *O pensamento despojado*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho et al. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários cartas luteranas*. Trad. Francisco Roda. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROVELLI, Carlo. *Anaximando de Mileto: o nascimento do pensamento científico*. Trad. Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

STUDART, Júlia. *Logomaquia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015



Trinta e seis meses separam o início da pesquisa teórica sobre movimento na arte contemporânea brasileira – abril de 2013 –, que esteve acoplado ao meu próprio movimento – na prática – e o momento dessa escrita. Lá, no passado, regido por um “para” das finalidades arbitradas e um tanto quanto indeterminadas onde residem os desejos do Mover-se, que contem autoexílio e estratégias de saída (mesmo ciente da não existência de um fora), a “Teoria do Mover-se”, de Balzac¹, foi literal-literário impulso-intuição para a ação do Mover-se. Aqui e agora, no passado-presente em acúmulo, remove-se o que está contido na impermanência do entre as partidas e as chegadas.

Remover-se; mover novamente; remexer;
agitar; removimento / desparasitar; desaterro
/ escavação: estado do Mover-se.

Nesse (meu, subjetivo – tudo em nós corresponde a uma causa interna, diria Balzac) entre as partidas e as chegadas estão dez

¹ “Teoria do Mover-se” foi publicado originalmente em 1833 nos jornais *La Mode* e *L'Europe Littéraire*. BALZAC, Honoré. *Traçados da Vida Moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. Imagem → Marrocos, 2014.

moradas, em quatro cidades, em três países (outros nove visitados em pesquisa). Mover-se plural, norteadado pela busca do (próprio) norte – lugar sempre além, possível analogia à *Ixtlan de Castañeda*² – onde se inventa um estado pássaro (“para” a reinvenção do self). Nesse entre as partidas e as chegadas aplicadas às pesquisas teóricas estão em discussão estados da arte do Mover-se na arte; concretamente, manifestos através de uma residência artística realizada em 2014; uma publicação lançada em 2015 e uma tese concluída em 2016.³ Aqui, irei deter-me nos dois primeiros atos.

A residência artística “Estado de deriva em residência móvel” realizou-se em Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, em dezembro de 2014, ofertando possibilidades “para” criação artística a partir de estados

² CASTAÑEDA, Carlos. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1972.

³ A tese “Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea” foi defendida na área de História, Teoria e Crítica no PPGAV-UFRGS em outubro de 2016, sob a orientação da Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho. A pesquisa de doutorado realizou-se no período de 2012-2016 com o apoio do CNPq e Capes, com estágio doutoral na University of the Arts London / Central Saint Martins, no departamento de Exhibition Studies.

de deriva em isolamento geográfico. A ênfase das discussões deu-se em processos artísticos em gestação, subvertendo as recorrentes induções de práticas curatoriais urgentes para ajuizamento do novo e exigências de materialização imediata nas práticas artísticas.⁴ Estado curatorial avesso à prática do fórceps.

O livro *Práticas contemporâneas do Mover-se*, publicado em novembro de 2015, é fruto de pesquisa que tomou o movimento como impulso para proposições artísticas na arte contemporânea brasileira, com recorte temporal pós-2000⁵. Valendo-me da metodologia apontada por Balzac, regida pelo impulso-intuição, são configuradas dez duplas para conversações – sendo um artista em associação com um pesquisador / curador / crítico: Cadu & Francisco Dalcol; Túlio Pinto & Caroline Menezes; Rodrigo Braga & Bruna Fetter; *Distruktur* (Gustavo Jahn e Melissa Dullius) & Max Jorge Hinderer Cruz; Karim Ainouz & Sérgio Martins; Vivian Caccuri & Júlio Martins; Denis Rodriguez / Leonardo Remor & Rosana Pinheiro-Machado; Paulo Nazareth & Cristina Ribas / *A Economista*; Letícia Ramos & Ivair Reinaldim; *Areal* (André Severo e Maria Helena Bernardes) &

⁴ O projeto é fruto de patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, através de seleção pública do Fundo de Arte e Cultura, edital nº 1/2013, tendo obtido o primeiro lugar na categoria "Projeto de Intercâmbio e Formação Artística, ou de Memória, Documentação e Registro da História das Artes Visuais em Goiás". A residência realizou-se de 12 a 19 de dezembro de 2014 em Alto Paraíso, Goiás. Ver: <http://estadodederiva.hotglue.me/> Acesso em: 7 de março de 2017.

⁵ O livro foi publicado pela Editora Circuito e é fruto de premiação Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Ver: SOMMER, Michelle. *Práticas contemporâneas do Mover-se*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

Cristiana Tejo. Tendo como ponto de partida a pergunta "de que maneira o mover-se afeta a produção artística, a crítica e a vida das formas na arte contemporânea?" foram geradas mais perguntas que respostas (mais pontos de interrogação, menos pontos finais ou estado bálsamo do Mover-se).

Nesse entre as partidas e as chegadas dos estados do Mover-se percebem-se que as escolhas são de natureza subjetiva, assim como são as experiências interiores, como já nos apontou Bataille⁶ (depois de Balzac). O corpo a tudo contém: é ele o ponto zero do Mover-se. É com ele que se parte. É com ele que se retorna.

Entre passado-presente, lá do impulso intuição "para" o Mover-se e cá estado de estar aterrissagem, percebe-se que um estado pássaro não é excludente de um estado árvore; aliás, ao contrário: estado pássaro e estado árvore são estares complementares (ensinamento revelado pelas árvores de raízes aéreas e pelos pássaros que não voam). Tudo está sempre em movimento – atente para o ato de respirar, Mover-se mínimo, e a i-mobilidade contemplativa da copa das árvores sob influência da ação dos ventos. Mover-se, estado plural sem antônimo.

ESTADO DE DERIVA EM RESIDÊNCIA MÓVEL

Sem os desvios das luzes das cidades, sem acesso à comunicação nas dispersões tecnológicas; silêncio, contemplação e ação formaram a tríade da proposta de residen-

⁶ BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1973.



Imagem 1 – Alto Paraíso / GO.
Foto: Fransuel Becker.

Imagem 2 – *Witchball*, Juliano Moraes.

Imagem 3 – *Guiné*, Dalton Paula.
Foto: Roberta Carvalho.

Imagem 4 – *Entre laranjas, chocolate e pedras*, Liza Santos. Foto: Rubens Pillegi.



Imagem 5 – *Flâneur / Olhos d'água*, Roberta Carvallho. Foto cedida pela artista.

Imagem 6 – *Paredões / Paredes / Muros*, Carolina Figueroa. Foto: Fransuel Becker.

Imagem 7 – *Risco*, Rubens Pillegi. Foto: Fransuel Becker.

Imagem 8 – *Manifesto*, Fransuel Becker. Foto: Rubens Pillegi.

cia. À residência, pensada por Gabriela Silva, Liza Santos, Rubens Pillegi Sá e por mim, somaram-se os artistas convidados Dalton Paula (GO), Juliano de Moraes (GO), Roberta Carvalho (PA) e dois artistas estudantes da Universidade Federal de Goiás: Carolina Figueroa (Chile) e Fransuel Becker (GO). Lá, em Alto Paraíso, na pulsão do compartilhamento de um estado de estar junto, na natureza, especulou-se sobre a natureza das práticas artísticas distanciadas de estados de urgência (capitalista assertiva “para”) que consomem o cotidiano e inviabilizam momentos de pausa e reflexões. Estado do Mover-se, ode ao silêncio.

E, mesmo distante de obrigações de materializações de proposições artísticas, executam-se pensamentos. Dalton Paula pesquisa a erva-de-guiné⁷ que, combinada com cachaça, resulta em uma garrafada própria que cobre a cabeça do seu personagem; esse que atua não apenas como protagonista, mas como autor de uma ação que não necessariamente significa movimento, mas os sentidos do silêncio que comunicam na busca pela cura física e espiritual do corpo⁸. Juliano Moraes realiza mínimas intervenções com objetos estranhos à paisagem. Dalton Paula e Roberta Carvalho associam-se e produzem *Morada*, fotografias noturnas sobre o habitar, estado efêmero, onde

⁷ A planta *Petiveria alliacea* L. é popularmente conhecida no Brasil pela sua capacidade de causar retardo mental e, dependendo da dosagem ingerida, pode causar a morte por suas propriedades tóxicas. Conhecidas dos escravos, no período colonial a erva era utilizada como “remédio-de-amansar-senhor”, uma bebida de defesa contra os “senhores”.

⁸ Os grifos em itálico referem-se às falas dos artistas sobre suas proposições. Disponível em: <http://estadodederiva.hotglue.me/> - acesso em 7 de março de 2017.

tetos são substituídos por estrelas. Roberta Carvalho instala *Flâneur / Olhos d'água*. A performance orientada para fotografia de Rubens Pillegi é *O Risco*: nem é o fim nem o começo das coisas. É o sendo. Mas ele só é para quem atravessa caminhos. Carolina Figueroa registra a paisagem do entorno imediato: somos seres de paredes, todas as carregamos. O “manifesto” da performance orientada para fotografia de Fransuel Becker proclama: a dor como catarse e impulso criativo é um processo de imersão abissal no estado bruto e vulnerável da carne, (...) um retorno à experiência dolorosa e primeira vida (o trauma do nascimento), (...) errância na imprevisibilidade da névoa; descaminho. A poesia visual de Liza Santos deriva sobre *dépaysement*, do francês, que se refere à sensação de desbravamento da condição de estar estrangeiro, sensação de não pertencimento que ocorre com mudanças de cenário. Gabriela Silva faz da repetição do ato cotidiano da culinária – uma das referências mais ancestrais da familiaridade humana que configura continuamente as relações que sustentam os coletivos – uma prática artística cujo ingrediente principal é o afeto. Eu escrevo diários-devaneio, sobre a vizinha Brasília em relação à distante Nova Babilônia (de Constant Nieuwenhuys), ambas utopias contemporâneas na década de 50 – a primeira uma utopia monumental modernista ensaiando transformar-se em plano para fecundar o Brasil por dentro, e a segunda uma utopia antimonumental inspirada nos assentamentos nômades ciganos. No passado, as duas cidades em busca de um novo *modus vivendi* urbano. A posteriori, na minha própria escrita, é possível que estivesse especulando sobre *modus vivendi* do Mover-se contemporâneo.

“Estado de deriva em residência móvel” foi um projeto sobre os estados experimentais da arte pautado pelo Mover-se em isolamento, onde o precário, o efêmero e o colaborativo tornaram-se corpos de motivação para a geração de livres situações de deambulação. Deambulação, um estado do Mover-se.

PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS DO MOVER-SE

“Os primeiros degraus são os mais difíceis, até se adquirir a coordenação necessária. A coincidência de nomes entre o pé e o pé torna difícil a explicação. Deve-se ter um cuidado especial em não levantar ao mesmo tempo o pé e o pé.”⁹

Na arte de levantar os pés, no Mover-se (do corpo, do pensamento), talvez somente os pontos de partida sejam mesmo pré-determinados. O Mover-se – efusão da vida que inevitavelmente mobiliza a todos – afeta práticas artísticas em maior ou menor abundância. Quem se impõe o movimento é errante. Define-se errante, sobretudo, pelos seus antônimos, explicitando aquilo que não é sua condição: estar sedentário, fixo, estável, regular, contínuo, uniforme. O errante é aquele que também incorpora o erro e as políticas da falha como partes inerentes do Mover-se, está atento às indeterminações do caminho e entrega-se aos acasos do enfrentamento – seja com a paisagem ou com o outro humano ou não-humano.

⁹ CORTÁZAR, Julio. “Historia de Cronopios y de Famas”. *Instrucciones para subir una escalera*. Buenos Aires: Alfaguara, 1962 (p. 11).

As práticas do Mover-se resistem ao enquadramento do convencional e às categorizações artísticas rígidas para considerar outras possibilidades sensitivas que se dão no encontro (e também no desencontro), em fluxos não precisos (afinal, não se sabe o que se vai encontrar lá no outro lado, nem se pode prever exatamente o que irá acontecer após a volta da esquina). Quem rege o Mover-se é o deus do imprevisível.

O artista movente-errante é o buscador/criador da brecha daquilo que está posto, estabelecido, normatizado; é o proponente e/ou receptor de ações de dissenso e crítica que escapam de situações de confinamento e excessos de mediações – situações-limite de estrangulamento para a arte em seus crescentes processos de domesticação.

No pertencimento momentâneo do espaço outro, na natureza ou na urbe, residem investigações sobre o ato efêmero de estar no território alheio – seja esse um remoto vazio em uma condição de isolamento autimposto, distante de grandes centros; ou no anonimato compartilhado do homem da multidão.¹⁰ Lá, entre anseios de posicionar-se como um observador externo e anseios de diluir-se no ar aspirando o nada, operam-

¹⁰ Em “O homem da multidão”, escrito em 1844, o narrador anônimo de Edgar Allan Poe desinteressa-se pelo que se passava no salão de um café de Londres, onde se encontra, para se absorver na contemplação da cena lá de fora. Em um estado de percepção aguçada, com o intelecto eletrificado, o narrador encontra na multidão o mistério do anonimato e o milagre da multiplicação do número. Segundo BENJAMIN (1994, p. 126): “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques.”

-se distintas ações de apropriação da paisagem, de realização de manobras mínimas de intervenções no ambiente.

Os registros do Mover-se dão-se em uma multiplicidade de linguagens – áudio, vídeo, filme, desenho, diagrama, produção textual, relato oral, fotografia – que, em proposições individuais ou coletivas, são, também, atestados de presença da ação realizada. Os registros assumem-se parciais em sua natureza: inevitavelmente são fragmentos-resíduo da experiência passada, vivencial e concreta, frequentemente circunscrita à subjetividade do artista. As proposições artísticas i-materializadas (ou simplesmente documentadas) são inquisidoras do lugar da obra de arte ou da simultaneidade de lugares da obra de arte em suas temporalidades distintas nas Práticas contemporâneas do Mover-se.

Se toda proposição artística carrega em si todas as outras que a antecederam (inclusive aquelas que não vieram a ser executadas), o Mover-se incorpora a profusão de termos e práticas de deslocamento históricos na arte e referencia as genealogias errantes. Abre-se, também, indistintamente, para as discussões expandidas à literatura pelos ensaístas que se dedicam aos movimentos heterotópicos, às zonas autônomas temporárias e aos não-lugares.

Mover-se e solidão caminham juntas, em estradas silenciosas que potencializam a percepção de si. No (ato de) Mover-se, ocorrem exercícios de autoescuta em olhos atentos que ouvem. Faz-se morada em si, território primeiro, antes de habitar o mundo. O importante não é a casa onde moramos. Mas

onde, em nós, a casa mora.¹¹ Ganha-se companhia de intransitivas lágrimas no estado de estar movimento, entre abandonos e reencontros de si. Quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.¹² Sabiamente, aprende-se que há coisas que nunca se vai saber. Percebe-se que o norte está sempre lá (Ixtilan). O Mover-se não para (talvez somente cesse o excesso – evitando a cinetose, cujo sintoma é a perda do equilíbrio). As chegadas do Mover-se são fechamentos, que são outras aberturas para novas partidas.

Aterramento / descer à Terra (uma casa chamada Terra): (também um) estado do Mover-se.

Rio de Janeiro, março de 2017

¹¹ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹² Idem.

o arquipélago e suas pontes

Rodrigo Braga



Uma porção de terra envolta por água, uma casa na árvore, um buraco cavado, um gradil que protege e separa, um leito, um saco de dormir sobre a grama, um aquário, uma cama de folhas, uma gaiola, uma porção de água envolta por terra; imagens de acolhimento ou de separação, de individualização.

O mar ao fundo, os carros que passam, o horizonte distante, a vegetação espalhada, a cidade, as pessoas, a estrada que risca a paisagem, os animais; imagens de fuga ou que expandem o indivíduo, desejo de coletividade.

Uma obra de arte, uma palestra, uma galeria, uma ação artística, um leitor, um curador, uma instalação de videoarte, um visitante, a história da arte, um artista, a academia, uma intervenção na paisagem; imagens que classificam ou dão sentido e nome às expressões individuais.

Muitos lugares, muitos relatos, muitas incertezas, muito corpo, muitas experiências, muito tempo, muitas vidas, muitas fadigas,

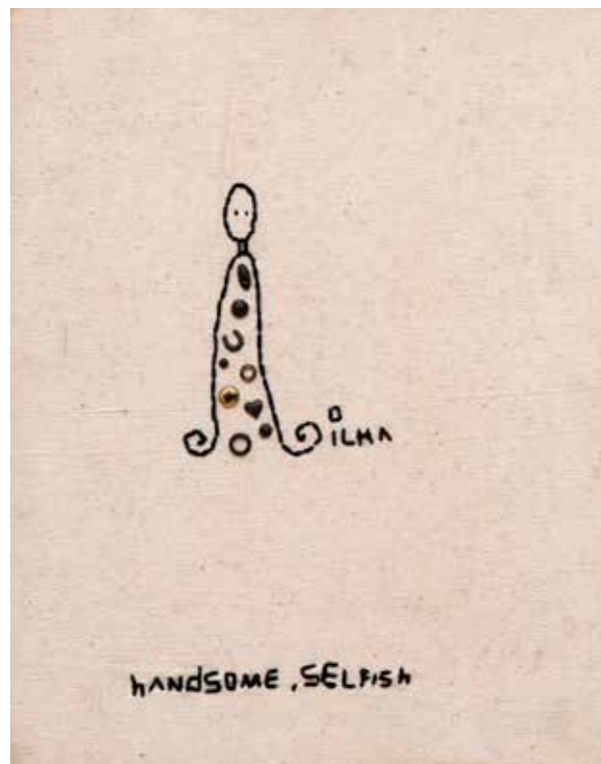
muitas amizades, muitos saberes, muitos eus; imagens que formulam e contam, que aproximam as individualidades.

Aqui cabe a fala em primeira pessoa, posto que é da experiência de campo com a arte que conto sobre encontros entre minha vivência e o inesperado do outro humano e da outra geografia embebida no corpo ao me deslocar pelo Brasil e além-mar, especialmente em trabalhos a partir de residências – por mim provocadas ou pela vida “presenteadas”. Assim como tantos artistas, cada vez mais acredito que nossa artisticidade mais poderosa encontra-se bem mais no gesto que no objeto, mais integralmente mora na ação ou atitude expressiva diante do mundo e do outro, do que na finalização de uma obra em si. Penso que o que é visível em uma exposição é uma espécie de interface, nesse sentido uma conexão, o exposto de algo que se inicia individualmente pelo artista, a partir de observação, envolvimento emocional, algumas conversas, umas leituras e bastante pensamento. Mas é o lugar do contato justamente que faz o “aconteci-

mento-arte” – talvez assim se possa chamar. E, de alguma forma, artistas são bons em tornar esses acontecimentos visíveis e até mesmo sedutores, disponíveis a mais fruições. Mas tudo começa no lugar do contato, seja em um ateliê, em horas de gestação, ou em campo, como é o meu caso.

Quase que ilustrativamente ao tema proposto nesse seminário, lembro-me que uma das obras brasileiras que mais me encantaram e marcaram minhas primeiras visões de arte, ao ponto de ajudar a formular de certo modo o que eu começava a exercer profissionalmente, foi um pequeno bordado com aplicação de miçangas de Leonilson, chamado *O Ilha*, onde também se lê “Handsome, selfish”. No caso, no final dos anos 90 eu acabava de me curar de uma fobia social que me assolou por toda a adolescência e começava a entender que a arte poderia ser um canal que me conectasse ao mundo e que de certa forma eu podia abraçar um “fazer” para viver um pouco mais confortavelmente e me colocar enquanto ser num entorno que me parecia tão temeroso até então. Mais tarde ainda percebi o poder dessa espécie de “álibi de ser artista” e a força que nos empodera simplesmente por termos liberdade de expressão, por realizarmos o que pensamos ou intuimos mesmo sem saber para que, para quem ou por que, sob o único desdém reverso de sermos nomeados loucos ou acusados de trabalharmos com algo sem valor, mesmo se considerarmos que a sociedade está cheia de sentidos vazios. Lucro nosso; pois, se com isso não nos importamos, ganhamos ainda mais liberdade.

Mais de uma década de produção e exposição artística e pessoal se passa para eu ir



Leonilson – *O Ilha*, 1991.
Bordado e assemblage / linha e metal
sobre tela. 35 x 27 x 0,2 cm. Foto:
Edouard Fraipont / © Projeto Leonilson

entendendo que o “fazer para si mesmo” do artista de alguma forma pode soar ingênuo, sobretudo no cenário da arte contemporânea. Mais que isso, a “fala de umbigo” pode ser um risco justamente por ser individual e, por isso mesmo, não interessar, ser sentimental ou mesmo piegas. Mas a verdade é que, embora não se fale muito no assunto, todo artista transborda de si intimamente, como Leonilson enaltece com seu “bonito e egoísta”, ao apontar para um outro, que por sua vez parece lhe mostrar um espelho. Também abordar assuntos supostamente mais abrangentes como obras tidas como de cunho mais sociais ou políticas, por exemplo, não impede a existência de um ponto de vista da própria “aldeia”, que também é a própria sensação de mundo. Venho percebendo que, paradoxalmente, o artista sabe que é belo até quando a princípio se julga feio, senão não teria coragem suficiente para expor suas camadas mais subcutâneas. E no mundo das comunicações fáceis e velozes, o ego é um elemento relevante na composição do diálogo para fora de si. Há alguma coragem de ser o que se é e gritar ao mundo, ou uma vaidade ao parecer o que se é e publicar aos pares, que validam essa atitude. Seja como for, são conexões que se transportam para fora e para dentro de nossas ilhas.

Então, fora e para além do reduzido (de fato) campo da arte, o mundo costuma ser maior. Mesmo no mundo natural não humano a vida costuma ser mais eloquente, e as experiências com o humano podem ser elevadas quase ao sobrenatural. Esse é o embate que me interessa. Seja no encontro de forças entre a mão e ação humana e a solidude vertiginosa de uma rocha, seja na conversa de duas pessoas supostamente tão desiguais,

como um artista e um ribeirinho, por exemplo. A pretexto de arte, o abrir contato com o outro e seu meio ambiente costuma ser para mim um ritual de iniciação de um novo processo artístico. Ainda que depois resulte no trato com matérias, formatações de algo a ser exibido àqueles que têm a habilidade de decodificar o que veem como um produto artístico; é no embate mais cru e direto que a maior parte do tocante acontece, quando “o ilha” enxerga a ponte.

Mas também os iniciados para quem escrevo sabem que, na tentativa de extrapolar nosso pequeno-grande universo, um prosaico texto na primeira pessoa do singular também pode ser uma desilha.



Imagem 1 – Edifício A Noite. Centro.
Rio de Janeiro, 2014 .

voltas

João Paulo Quintella e
Claudio Kawakami Savaget

JPQ_ A ideia de um texto em troca foi o que mais nos pareceu acessar o ambiente de pesquisa do Permanências e destruições, apresentado aqui em formato ensaístico, tanto visual como em letra. As muitas rotas, perambulações e derivas, invasões, convencimentos e negativas apareciam a partir de uma postura investigativa ao mesmo tempo incisiva e permissiva, impetuosa e suscetível. As conversas trocadas entre nós iam gerando curvas e assim abriam zonas de pensamento sobre a cidade que, aos poucos, foram se solidificando até a produção final dos artistas.

Como pensar a prática curatorial dentro dessa lógica de projeto? O que poderíamos dizer que difere no trabalho de pesquisa?

CKS_ A prática curatorial tem que acompanhar o ritmo do projeto. E desde a concepção – nesse caso, o ato de inscrever em um edital – esboçando idealizações e compreendendo que o tempo de pesquisa também definirá o formato. As escolhas aqui foram para um modo de trabalho processual e permeável. Não imagino nenhuma curadoria que não esteja aberta a se modificar durante o processo. No entanto, algumas tendem a ilustrar sua premissa através dos artistas, por emprestar obras já existentes, mas também através daquelas que são comissio-

nadas. Nosso processo é intrinsecamente permeável, e isso vem dessa ideia de posicionamento de curador como um facilitador para os artistas. Implica então uma relação de trocas mútuas, mesmo na escolha da definição de uma proposta curatorial. Trata-se de se deixar imbuir dos outros.

Como a relação entre curadoria, artista e o trabalho se modifica?

JPQ_ Parece que esse caminho que tomamos na prática curatorial contribuiu para uma diluição das fronteiras de diferenciação entre os agentes, os materiais e os processos que envolvem a produção artística. Há talvez uma incitação não sequencial dos processos, deixando de lado um pensamento setorial entre espaço expositivo, desenho expográfico, conteúdo e público para somar esses elementos em um campo sensível compartilhado. Há, nessa prática, um deslocamento proposto nos canais de fruição, uma passagem da percepção para a incorporação.

CKS_ Parece pretensioso definir tipos de curadoria através de adjetivos simplistas. Não que isso não seja possível; ao contrário, são tão esclarecedores quando bem justificados. O que podemos fazer hoje é assumir funções. Em uma entrevista concedida

à revista *Usina*¹ a Clarissa Diniz diz muito bem: “nem só a curadoria ocupa o lugar do pensamento sobre a criação”. O artista ganha muito quando se põe nesse lugar, por exemplo.

JPQ_ A nomenclatura é uma questão problemática na arte contemporânea. A produção em espaços não tradicionais já assumiu diversos títulos ao longo da história da arte, fugindo da roupagem canonizada da “exposição”. Ocupação, intervenção, ativação, estadia? Chegamos a um nome que desse conta da proposta do *Permanências e destruições*? Sempre prefiro estadia.

CKS_ Ocupação nunca pretendemos, acredito que principalmente por conta dos movimentos de luta pela moradia que têm suas próprias agendas e fazem da ocupação tanto a estratégia de enfrentamento do poder quanto a sua casa. Ocupação é, inclusive, uma metonímia para falar desses movimentos de moradia, então não pegamos emprestado deles esse termo. Quanto a intervenção, grosso modo é uma proposição para uma experiência estética no espaço público coletivo, que pretende transmitir uma mensagem ou provocar uma nova maneira de perceber certa coisa. Este é o caso do Cota 10. Na maioria dos outros espaços estamos sob abrigo e somos visitantes. Literalmente pedimos licença para poder entrar, licença para estar. O termo ativação também dá conta de alguns casos em que entramos no espaço para dar uma pulsão de vida e em seguida

¹ Disponível em: <http://revista.usina.com/2016/03/17/achar-que-a-arte-e-o-unico-lugar-do-sensivel-e-uma-baleia-entrevista-com-clarissa-diniz/>.

deixá-lo voltar ao seu coma. São estadias ou ativações, acho difícil usar outro termo.

JPQ_ Brian Dillon, crítico de arte e professor do Royal College of London, diz que “a atenção cultural que atribuímos às ruínas é uma forma de nos desprender do controle pontual das cronologias, nos lançando à deriva no tempo.”²

Esse atravessamento do tempo na arquitetura norteou a pesquisa que, ao longo dos últimos três anos, conduziu o *Permanências e destruições*. Nesse período, nos voltamos para espaços que de alguma forma seguiam suas narrativas próprias, sem buscar impor a eles uma nova cronologia.

É possível pensar que o projeto promove um olhar mais esgarçado sobre a história do Rio e seus vestígios materiais? O embate entre o progresso industrial e o terreno orgânico, evidenciado em trabalhos como o de Daniel de Paula, por exemplo, acentua o questionamento da relação entre processos civilizatórios e matéria apontando para a falência de sistemas políticos e econômicos, para (des)equilíbrios e durações.

CKS_ Há certamente uma tentativa de alcançar alguns desses vestígios. Não em um movimento arqueológico, seguindo pistas e indícios para chegarmos a um passado comum. Acho que isso seria um contrassenso ao problema de como viver a cidade. Mas usamos, sim, de certos vestígios para contar determinada história.

Empresto de Heinrich Wölfflin a oposição entre as ruínas clássicas e os edifícios bar-

² DILLON, Brian. “A short history of decay”. In: *Ruins: Documents of Contemporary Art*. Pg. 11.



Fonte: Arquivo Permanências & Destruições.

Imagem 2 – Antigo Hotel das Canoas. São Conrado. Rio de Janeiro, 2014.

Imagem 3 – Antiga Lavanderia Hospitalar. Praça da Bandeira. Rio de Janeiro, 2014.

Imagem 4 – Antiga Fábrica da Perfumaria Kanitz. Lapa. Rio de Janeiro, 2014.

Imagem 5 – Ilha Casa de Pedras. Baía de Guanabara. Rio de Janeiro, 2016.

rocos, para tentar traçar uma comparação com as construções das nossas cidades hoje. Claro, essa confrontação trata das qualidades e diferenças entre os estilos e não atenta exclusivamente sobre seus estados de conservação. Mas acredito que há uma analogia possível aí, pois não há nada mais sedutor e pictórico do que um prédio em ruínas, e nada mais desinteressante e enfadado que uma placa de “Vende-se na planta”.

JPQ_ Mas e uma placa de “vende-se” no edifício antigo? Não fomos muitas vezes seduzidos por essa chamada? Não condicionamos o olhar inclusive para esses possíveis vácuos de ocupação? Gosto bastante da noção de ruína como “a” possibilidade pictórica de uma construção genérica. A deterioração como emprego (processo) de especificidade. A lisura do novo, ao contrário, parece sempre muito alienada. Um prédio espelhado é um ser desencarnado, sem vínculo algum com o espaço que ocupa. A ruína, por outro lado, é exatamente sobre esse vínculo, ou sobre o desgaste do vínculo. Experimentamos na carne e na imaterialidade das relações esse mesmo processo, e talvez por isso o arrebatamento da ruína: é a violência do reconhecimento.

CKS_ A qualidade sedutora da ruína passa certamente por desvelar o que lá existe e a tentativa de dar sentido à marcha progressiva de corrosão da cidade. Os processos que levam a ruína são na sua maioria banais. Uma história de herança mal resolvida no caso dos espaços privados, e de ingerência no caso dos públicos.

Bom, foram alguns dias andando por aqui e ali. O dia era planejado em função da visita de dois ou três lugares que já estavam em mente ou que tínhamos notícia de serem

interessantes. Durante o percurso não propúnhamos exercícios específicos de estudar e buscar pela cidade. Não era bem uma questão de itinerário, mas de perambulação. Quanto ao olhar, este era bastante disperso, pelo menos pra mim, que não tinha que me preocupar com a direção. Da mesma forma que um *outdoor* ou as placas de “vende-se” invadiam o campo de visão, as coisas apareciam para nós, saltavam na nossa cara. Mas apesar de nem todo prédio decadente ser interessante para o projeto, isso não nos impediu de entrar em todos que encontramos.

JPQ_ Essa questão de sinalização traz um outro ponto, que é a vocação da cidade para a ocasião e o evento. O Rio de Janeiro funciona como os lambe-lambes que preenchem seus muros e tapumes: camadas e camadas de história sobrepostas, sempre ávidas por demarcar seu espaço. Camadas com sede de visibilidade imediata, tentando demarcar um protagonismo do qual, em pouco tempo, só se verá uma nesga de papel, um grafismo amorfo. Os projetos de cidade se sobrepõem assim, sem muita reflexão e sem uma dimensão de tempo mais alargada. Imediatismo e oportunismo superam qualquer longevidade.

Somos subordinados à ideia de ciclo, tão fortemente apregoada pelo setor público, como parâmetro para se pensar um lugar, uma cidade. É sem dúvida uma orientação política voltada a circunscrever uma série de feitos a uma administração específica. Pensar a partir de uma periodicidade é atestar a própria mioopia frente às pulsões e propulsões da dinâmica da urbe.

JPQ_ O que mudou na pesquisa de um ano para outro? Me parece que no segundo ano criamos certas obsessões. A ilha, a torre, o Morro do Alemão. Claro que cada um destes elementos abriu um campo vasto e alargado de pesquisa. A ilha a baía de Guanabara, a torre as águas da Barra da Tijuca, e o morro o Complexo. Mas até que ponto a direção foi restritiva?

CKS_ Me lembro de usarmos o termo *eixo* entre nós, mas estranhamente isso não chegou em nenhum texto ou fala. Como se fosse uma ementa para nós mesmos; como pontos de interesse que conectam a cidade através da água. Até mesmo o encontro com o morro do Alemão, que veio da sua visita com a Ana Altberg e a Priscila Fiszman a um antigo campo de futebol, num ponto bem alto, que tinha sido desfeito para a construção de uma pista de motocross. Terminamos por não trabalhar nesse espaço, mas foi isso que nos levou até lá.

No primeiro ano, na medida em que avançavam as negociações com os espaços, buscamos representar as naturezas das propriedades. Espaço público, espaço privado, espaço pertencente à união, à universidade e a condôminos. Mas isso não era exatamente uma diretriz, e sim uma linha de raciocínio que encontramos no caminho.

Não tomo esse direcionamento como restrição. Nessa segunda edição as vontades eram outras e parecia mais interessante voltar os olhos e esforços para, por exemplo, algo que estivesse fora da lógica de ativação temporária. Como se demandássemos-nos: “deixamos algum legado disso?”.

JPQ_ Para finalizar com uma pergunta que coloque a especificidade da aproximação afe-

tiva de cada um com os espaços que visitamos, pergunto: que lugar ficou como desejo? Seja pela forma como encontramos o espaço, pela pessoa que nos permitiu a entrada, pela história que suscitou ou pela pura magnética, que lugar te instigou mais a trabalhar nele?

CKS_ Caixa da Mãe d'Água, em Santa Teresa, e Caixas do Carioca. Construídas em 1744 e 1865, respectivamente. São três caixas d'água em rocha, interligadas por canaletas. O terreno todo tem um jardim, bancos em mármore, chafariz, casa dos funcionários; enfim: é um parque. Hoje nenhum encanamento funciona, mas as águas não secaram. Abaixo da rua Almirante Alexandrino tem umas caixas, beirando a favela do Guararapes, onde o pessoal toma banho. É uma farrá. Seria uma boa possibilidade de expandir uma discussão sobre o abastecimento de águas no Rio. O INEPAC tem uma ficha completa de levantamento desse complexo e a CEDAE, que responde pelo lugar, nunca se mostrou boa de conversa. Acho que trabalhar com algo que é “patrimônio poderia ser bem diferente das coisas com as quais já trabalhamos, acho que existem outras regras de jogo. Uma construção ganha todo um outro estatuto quando se torna patrimônio, e isso me interessa. Sem contar a vizinhança, as caminhadas possíveis pela floresta da Tijuca, encontrar uma nascente, talvez. E você?

JPQ_ A lavanderia. Uma lavanderia hospitalar em plena Vila Mimosa. Nada supera. Aquele imaginário industrial asséptico, nada plausível naquele espaço. Fomos andar pela região seguindo o método “bater de porta em porta”. De fora nada se apresentava, e o muro que ladeava o terreno pertencia a um dos muitos

motéis caseiros da região. O portão gasto afundava num solo pantanoso. Primeiro um cachorro veio nos receber. Atento ao animal, provavelmente muito confiável, veio em seguida o guardião do espaço. Este nos recebeu dizendo que não era o dono, mas que também não o encontraríamos por lá. Algo totalmente comum em espaços como esse: o dono é essa instância aérea. Entrando, já era possível ver as máquinas de lavar enfileiradas, de um verde musgo propício. Máquinas de um funcionamento impossível. A não produtividade de uma estrutura industrial de pequeno porte foi algo que se repetiu em alguns locais que visitamos. O deslocamento desses locais, que dependem do baixíssimo custo por metro quadrado para existirem, segue pertinente no debate urbano atual. Imagino que a imobilidade daquelas máquinas impeça qualquer uso esporádico, e enquanto isso o ferro segue ali, resistindo, trocando, a seu modo, com o ambiente; disputando a narrativa do espaço e se sobressaindo. Como gosto de pensar essa sutil subversão silenciosa da imanência dos espaços, como se seu apogeu fosse esse momento de inoperância, inatividade! Um certo desfazer-se, deixando de lado aquele que, *a priori*, seria seu elemento de diferenciação, que é a ordem funcional. Me faz lembrar do Álvaro Siza, que em um documentário biográfico fala sobre quando “a ruína cessa de ser arquitetura e se torna natureza”. Que volta linda.





Imagem 1 - Barco

Imagem 2/4 - Canais

Imagem 5 - Mapa "sertão carioca" (Magalhães Corrêa, 1936, p. 273)

Jacarepaguá, com sua vida própria, num ambiente bem brasileiro, apresenta seus habitantes com usos e costumes da nossa gente sertaneja. Querem conhecê-la? Infiltem-se por suas serras, planícies, restingas, alagados, lagoas e rios, onde sua flora é exuberante e a fauna abundante, mas não pelas belas estradas de rodagem, porque aí nada perceberão; hão de passar sem compreender e sentir a alma dessa gente leal, hospitaleira, de tempera férrea, que aí trabalha.

(Magalhães Corrêa)

Nos tempos coloniais, o transporte marítimo tinha vital importância, com barcos atracando em pequenos cais, em pontos definidos, para escoamento da produção das fazendas e engenhos que existiam em Jacarepaguá.

Em termos de navegação, a palavra "barra" significa foz de um rio ou riacho, entrada de um porto ou baía, e isto tem a ver com a própria geografia do lugar. A palavra "Tijuca" é de origem indígena e significa "caminho em direção ao mar, vereda", como nesta grande baixada, onde havia grandes lagoas interligadas que, por sua vez, recebiam rios que se conectavam com o mar.

Próximo à avenida Armando Lombardi, escondido atrás de um posto de gasolina, encontramos um atracadouro, uma pequena estrutura em madeira margeando o corpo de água escuro em frente à ilha da Gigoia. Dali saem diariamente embarcações para atravessar para a ilha, para seguir pelo canal do Marapendi ou, raras vezes, para adentrar as águas das lagoas da Tijuca e de Jacarepaguá.

Iniciamos nosso roteiro na tentativa de subir pelos córregos e canais até onde são navegáveis, em direção às nascentes: Anil, Arroio Fundo, Arroio Pavuna e Marapendi. ¹

¹ *Paisagem de águas e monstros* - Thislandyourland, 2016. Trabalho realizado no contexto do *Permanências e destruições* | Torre H. Imagens do acervo Thislandyourland.

Embarcamos em um cais em frente à ilha da Gigoia para uma jornada pelas lagoas da Tijuca, Jacarepaguá e Marapendi e pelos diversos córregos e canais, na tentativa de subi-los em direção às nascentes. No lugar dos corpos d'água encontramos valões de dejetos, ilhas de lama e lixo, margens apodrecidas, fontes de esgotos e a ausência da paisagem natural no imaginário das pessoas.



Do trigésimo sexto pavimento da Torre H, na Barra da Tijuca, avistamos uma paisagem deslumbrante. Uma vista de 360 graus, tendo de um lado o Oceano Atlântico e os edifícios da Barra, e, do outro, o vale com lagoas, córregos, canais e os maciços montanhosos e pedras. Do alto, nosso olhar percorre a vasta zona da terra carioca, denominada planície de Jacarepaguá, um conjunto de vales dos tributários das lagoas da Tijuca e Camorim, a lagoa de Marapendi, a restinga de Itapeba, os campos de Sernambetiba e a restinga de Jacarepaguá. Um anteparo do Oceano Atlântico composto pelo encontro das águas.

Ali de cima contemplamos esta paisagem, ao mesmo tempo em que observamos um mapa antigo da zona oeste, que mostra este gran-

de sistema lagunar com suas nascentes, riachos, restingas, córregos, canais, grandes lagoas e o mar.

O conjunto lagunar de Jacarepaguá possui uma área de, aproximadamente, 13,24 km². A lagoa de Jacarepaguá é a mais interiorizada do conjunto, e possui a área de 4,07 km²; Camorim comporta-se como um canal de ligação entre as lagoas da Tijuca, a leste, e de Jacarepaguá, a oeste, com área de 0,80 km². A lagoa da Tijuca é a maior deste conjunto, com 4,34 km², e a menor é a Lagoinha, com 0,70 km². A região lagunar de Jacarepaguá é formada pelos rios Guerengüê e Passarinhos, provenientes do Maciço da Pedra Branca, pelo Rio Grande (Maciços da Tijuca e Pedra Branca) e pelos rios Pedras e Anil (Maciço da Tijuca).

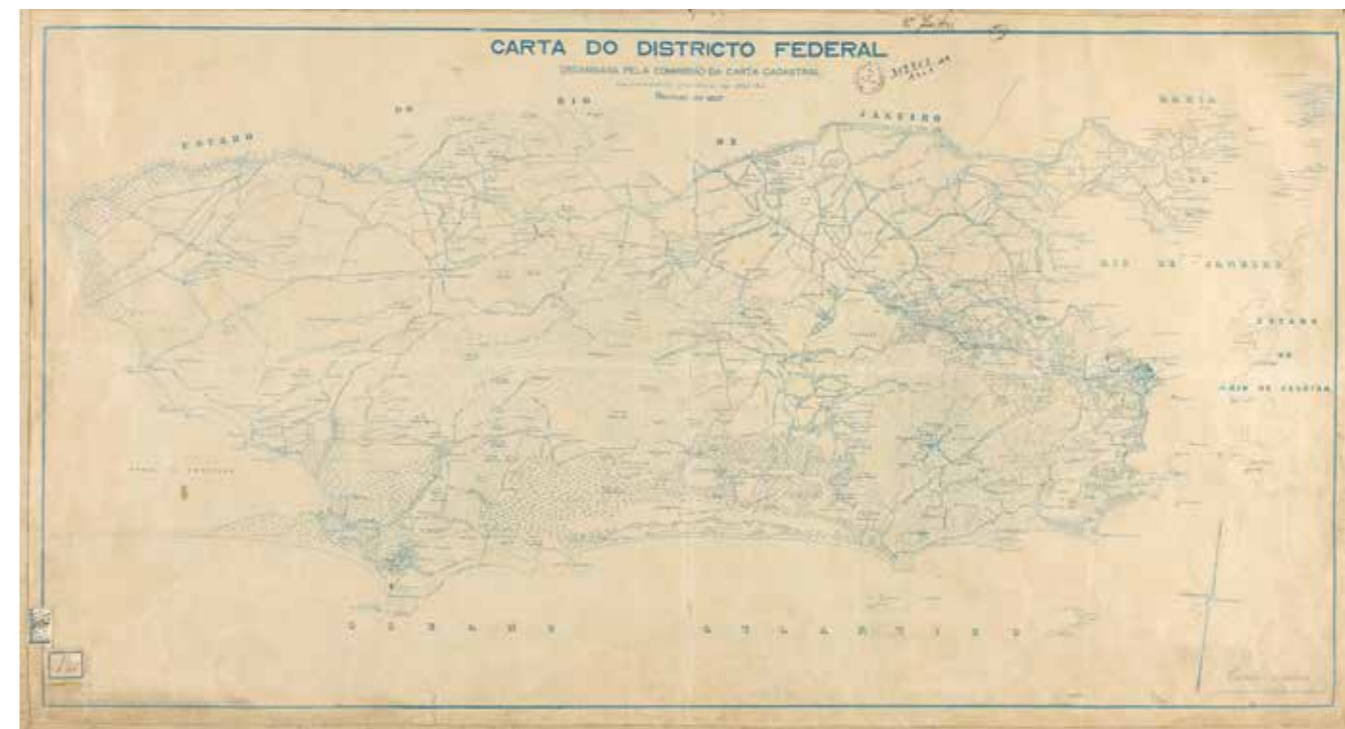


Imagem 6 – Paisagem vista da Torre H

Imagem 7 – Mapa das águas



A viagem ocorreu em um dia frio e nublado em junho de 2016. Eliseu, o barqueiro que nos guiou, trabalhou para ambientalistas na ocasião das pesquisas motivadas pela construção da Vila Olímpica. Para as Olimpíadas de 2016, uma das tarefas da Prefeitura do Rio era despoluir o sistema lagunar da Barra, já que ele seria sede da maioria das competições esportivas e recebe esgoto dos condomínios e ocupações do entorno.

Iniciamos a viagem adentrando o território da Barra da Tijuca pelas águas, o que hoje torna-se uma experiência incomum, extracotidiana. Somado aos corpos d'água, encontramos valões de dejetos, ilhas de lama e lixo, margens apodrecidas, fontes de esgotos. O cheiro das águas provoca náuseas e reações de repulsa. Mais de 50% do esgoto é despejado sem tratamento nas lagoas da Barra. A concentração de esgoto que se es-

tende por todo o sistema lagunar da região, deixa as águas fétidas, turvas e, em alguns casos, gelatinosas. Nos pontos limites, as águas paradas formam bolhas de gases tóxicos. No canal do Anil quase tudo pode ser encontrado: materiais de construção, sofás, carrinho de bebê, pneus, máquinas de lavar, carros, brinquedos etc. Em alguns trechos, a pequena embarcação quase encalhou. O acúmulo de lixo, matéria orgânica e sedimentos transformam as águas em um líquido sólido, sem vida. A paisagem natural de córregos e canais não existe mais. A água não participa da vida das pessoas, e atividades como nadar, navegar ou pescar se tornaram impraticáveis.

Excepcionalmente quando a maré sobe muito, há a entrada de peixes nas lagoas, mas não resistem à quantidade de gás sulfídrico e metano. (Mário Moscatelli)



Imagem 8 e 12 – Canal do Anil

Imagem 9/11 – Arroio Fundo

O sertão carioca é delimitado por 37 rios, por formações rochosas e outros corpos d'água: é um sertão político e geográfico (Magalhães Corrêa). Justamente por ser "sertão" é que a expansão imobiliária descontrolada foi possível. Não houve passagem da zona rural para a urbanização.

Na metade da década de 1970 foi concluída a abertura do túnel Dois Irmãos e da autoestrada Lagoa-Barra – ambos passam sob o morro homônimo ao túnel –, o que propiciou acesso e valorização dos terrenos da Barra, dando partida para os grandes conjuntos de condomínios e lançamentos imobiliários. Obras infraestruturais na região – de drenagem, de rebaixamento dos rios, de esgotamento sanitário –, formaram ilhas artificiais, sobrepostas ao território natural e conectadas por pontes e avenidas, para receber as edificações modernas.

Passamos embaixo de pontes e viadutos e avistamos conjuntos habitacionais nas margens do Arroio Fundo. Esses conjuntos de prédios coloridos aparecem nas ilhas artificiais como cidades fantasmas espelhadas na superfície da água turva. Cada curva dos canais revela novas vistas. Os condomínios surgem como *fata morganas* de um mundo moderno flutuante. A "cidade moderna", concebida para suprir as falhas e deficiências da "cidade velha", não previa transporte de massa, espaços destinados à habitação social e um projeto de proteção e conservação do ambiente natural.

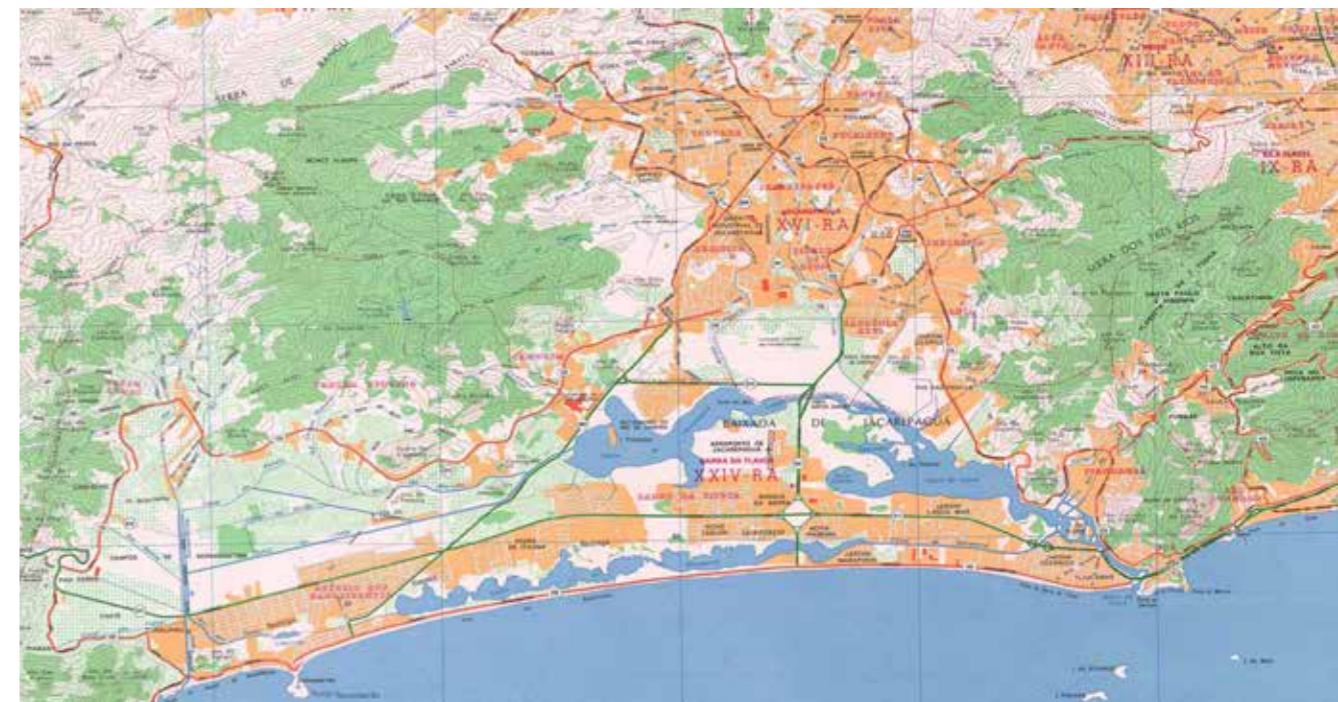
O Plano Piloto da Barra da Tijuca e da Baixada de Jacarepaguá concebido por Lucio Costa em 1969, abrange uma área de 5km² delimitada na forma de um octógono, cortada por dois grandes eixos viários e vias menores de circulação, priorizando o transporte rodoviário – era o período do *boom* da indústria de automóveis. Em uma folha de papel estava projetado todo o sistema viário do bairro, acompanhado por resoluções publicadas em folhas de mimeógrafo.

Ao anoitecer uma das duas torres mais altas da Barra se ilumina; a outra, a torre Abraham Lincoln, conhecida como Torre H, fica como testemunho silencioso de projeto paralisado. Segundo o plano piloto original, seriam construídas 76 torres residenciais cilíndricas de 36 andares cada, projetadas por Oscar Niemeyer, combinadas com áreas de comércio, lazer e serviços. O cronograma original previa a inauguração das primeiras unidades em 1974; somente duas torres foram construídas.

Imagem 13 – Ponte 1

Imagem 14 – Torre H noturno

Imagem 15 – Mapa atual





Essa extraordinária lagoa, de água doce completamente límpida, revolta-se como o mar pelo capricho dos ventos; seu fundo é arenoso, naturalmente assente sobre rocha. Ao nos aproximarmos da lagoa pelo Parque Natural de Marapendi, no Recreio dos Bandeirantes, o cheiro de esgoto evidencia a situação atual. Diferente da imagem retratada por Magalhães Corrêa, quase não há barcos circulando por ali, e muito menos pessoas nadando.

Quando a fauna da Baixada de Jacarepaguá foi registrada, em 1936, onças e tamanduás eram comuns na região. Mas, com a expansão da cidade, apenas algumas espécies sobreviveram. Em meio à poluição, jacarés, capivaras, gambás, saracuras-do-brejo e colhereiros são animais que resistem à urbanização do território.

Passando por baixo de dois viadutos, chegamos à Vila Olímpica, inaugurada em 2016, situada em um uma área cercada por dois

rios mortos (Arroio Pavuna e Pavuninha) que despejam esgoto na lagoa de Jacarepaguá. Ao lado das construções faraônicas é possível avistar gambás, micos, garças, galinhas d'água, e outros pássaros.

Os últimos refúgios de mangue e restinga estão desaparecendo. Os animais que restaram são aqueles que conseguiram se adaptar no meio da sujeira. (Mário Moscatelli)

Na tentativa de subida pelo Arroio Pavuna, nossa contemplação da paisagem natural é interrompida por um viaduto baixo, sob o qual foi impossível passar de barco. Nas margens do canal avistamos algumas moradias que nos remetem ao “sertão carioca”, como se ainda houvesse ali possíveis criações de animais, acesso à água limpa e os modos de vida rural.¹

¹ MAGALHÃES CORRÊA, Armando. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

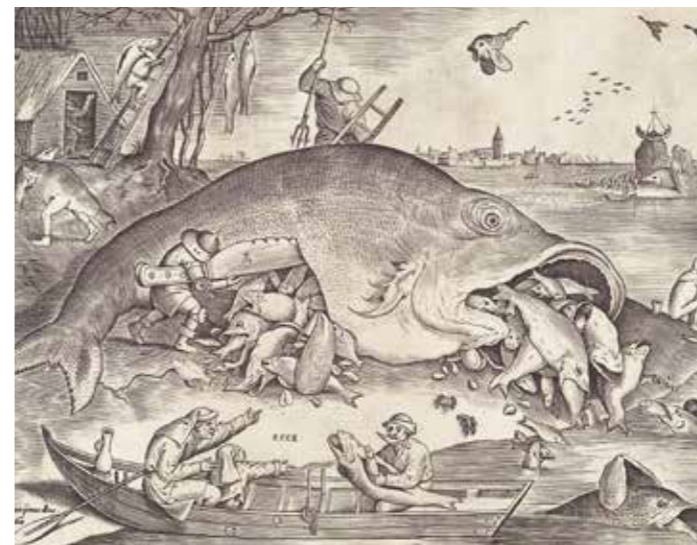
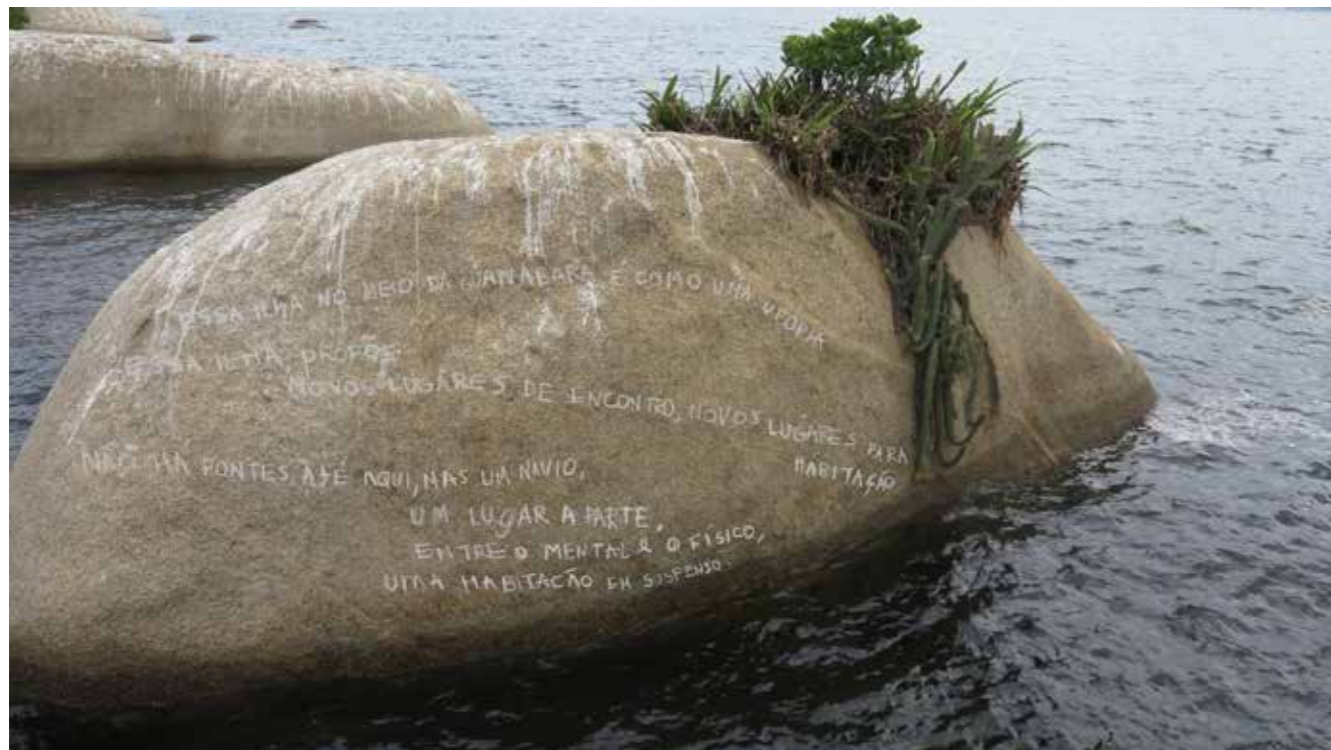


Imagem 15 – Ponte 2

Imagem 16 – Gravura Brueghel

Imagem 17 – Desenho Armando Magalhães Corrêa, *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

Imagem 18 – Ponte 3





diário de naufrágio

Maria Alejandra Espinosa

Há um ano, um naufrágio pelas caudalosas correntes brasileiras me trouxe, por acaso, até o Fundão.

Desde então, venho coletando alguns fios de cabelo que, dia após dia, naufragam nos temporais da minha cabeça.

Boiando em um mar de livros achei, por acaso, um Dicionário Histórico Enciclopédico de 1828. Nele, procurei o verbete *cabelos*. Encontrei-o em seguida do verbete *cabana de Rômulo* e antes do verbete *cabeça*. Me pareceu interessante o fato de a *cabeça* aparecer imediatamente depois dos *cabelos*. Pensando bem, é preciso tirar os cabelos para conseguir ver a cabeça. O que não imaginava era que a espessura dos cabelos fosse muito maior que o volume da cabeça. Enquanto o espaço dedicado à cabeça não ultrapassa meia página, os cabelos compridos abarcam sete laudas. Primeiro pensei que a causa disso seria o fato de a história ter sido construída levando em conta o superficial, antes que mergulhando no interior

dos assuntos. Porém, logo percebi que a história dos cabelos falava muito da forma de ser e do pensamento das pessoas. Ou seja, que a história dos cabelos tinha tudo a ver com o que se tece no interior da cabeça.

Talvez vocês se perguntem qual é a relação entre o naufrágio e os cabelos. Talvez não tenham perguntas.

Enfim, aquele dicionário narra alguns costumes de egípcios, judeus, gregos, romanos, assírios, macedônios, armênios, árabes, persas, gauleses, germânicos, espanhóis, explicando o quanto os cabelos possuíam um simbolismo e estavam ligados a certas práticas religiosas. Como já é usual, nessa história não aparece nosso continente, ainda que aqui também tenhamos cabelos e continuemos naufragando.

Em grande parte dos ditos rituais os cabelos eram utilizados como oferendas e estão associados à morte, luto, dor e perigo.



É aqui onde, por acaso, naufrágio e cabelos se encontram.

Os antigos navegantes romanos (e parece que os gregos antes deles) tinham o hábito de usar os cabelos compridos, caso tivessem de oferecê-los aos deuses para serem salvos dos perigos, especialmente das tempestades. Possivelmente muitos não tinham tempo para realizar a oferta naquele momento de angústia e, por conseguinte, naufragaram. Somente então ofereciam seus cabelos para agradar aos deuses, posto que não possuíam mais nada depois do naufrágio.

“Por tal razão, a ação de se cortar os cabelos Petrônio a chamava de *o último voto daqueles que estão próximos do naufrágio ou que já naufragaram*”.

Após naufragar não tenho mais nada.

E como não tenho nada a perder, me arrisco ao naufrágio da criação.

Julho de 2016





(que sua visão abarca) da árvore, entrecortado por partes de céu azul. É recomendável que o trabalho seja visto às 15h, especialmente durante a primavera. A celebração da paisagem é promovida pela ativação de um recurso ergonômico sob o corpo do participante, motivando-o a perfazer a experiência contemplativa de um fenômeno – sendo orientado pelo artista, tal como um pintor de paisagem.

A segunda obra da série intitula-se *Maca-boldo* (imagens 4 e 5). Construída como uma prancha horizontal, beirando o solo a 30 centímetros de altura, encontra-se situada embaixo (e no meio) de uma grande plantação de boldo. Aquele que se dispuser à experiência de repouso nesta maca se verá integralmente envolto pela planta, submetido à energia do boldo e à repercussão dos sentidos frente ao ambiente – especialmente olfativo e visual (muito embora seja sugerido manter-se de olhos fechados). A grande quantidade de flores dessa planta atrai a presença diária de beija-flores e faz com que, eventualmente, a experiência de uso desta maca seja complementada pela energia edênica dessas aves.

Próximo a *Maca-boldo*, distante três metros, encontra-se a terceira maca, classificada como *Maca-cidreira* (imagens 6 e 7). Apresenta, entre todas, a construção mais complexa, composta por quatro tábuas reunidas sob a angulação de 30° no comprimento e na largura, aproximando-se da aparência de um *cocho* – onde as vacas são alimentadas. Está situada embaixo de uma grande moita de cidreira-de-arbusto, erva medicinal de cheiro bastante agradável. Foi projetado para que a pessoa se deite sobre a estru-

tura e que o arbusto, à medida que se desenvolva, acabe por cobrir (como uma onda) a maca, produzindo uma imersão sensorial (sobretudo olfativa) àquele que se prestar à experiência.

Por fim, apresento a quarta e última (até o momento) maca, chamada de *Maca-pôr-do-sol* (imagens 8 e 9). Desenhada como um divã (apesar de sua largura reduzida a 30 cm), encontra-se reclinada em ângulo de 45° e acompanha uma ascensão de 30° na altura dos joelhos. Foi disposta em parte do terreno especialmente voltada para o local onde o sol se põe, vislumbrando o Maciço da Tijuca ao fundo da baía de Guanabara.

Ao classificar as esculturas como mobília e, mais ainda, ao intitulá-las MACAs, considero sua destinação funcional, natural no conceito da *maca*: “cama hospitalar com rodas para o transporte de enfermos na posição de decúbito dorsal ou ventral”.² Interessam-me as funções terapêuticas das macas, que transformam seu usuário em *paciente*, submetido a cuidados e tratamentos. Guardadas as devidas proporções, acredito subordinar a audiência a uma espécie de intervenção terapêutica, mediada pelas espécies que dão nome às macas. Da mesma forma, o caráter móvel das macas medicinais é tomado de empréstimo de forma subjetiva, como se a experiência levasse a outro estado vital, amparando-se no potencial curativo e transformador das ervas e elementos naturais apropriados. O aspecto ergonômico, fundamental à concepção das macas terapêuti-

cas (especialmente as de RPG), é tomado como questão central no planejamento das MACAs, orientando o corpo à experiência prevista (conjugada às ervas) e instaurando relaxamento.

A menção ao *suprassensorial* (conceito de um novo comportamento perceptivo, aplicado à arte por Hélio Oiticica) é feita pela incumbência das MACAs de “levar o indivíduo a uma ‘suprasensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais”,³ desvinculando a arte do domínio intelectual ou especulativo. Há que se reportar o fato de que a formulação de HO dirigia-se às proposições de exercícios criativos ao *público-participador* – o que a distingue das MACAs, em que a audiência classifica-se antes como *usuário-paciente*. Porém, é considerando a etimologia de “supra” – *acima, para além de* – e, portanto, a ideia de uma sensação superior e transcendente, que situo a ambição do trabalho: na crença de relações intercambiantes (natureza–indivíduo) para além dos sentidos conhecidos – manejados pela energia dos elementos naturais envolvidos. Nesse sentido, as MACAs apresentam-se imersas num sistema de circulação de fluxos energéticos, estabelecido por matérias e forças fundidas e atravessadas. Partindo dos estudos do pintor Paul Klee, os filósofos Deleuze e Guattari argumentam que “em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças. Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis,

são avivados pelas forças do cosmo, misturados uns aos outros”⁴ no processo geracional. Isso denota a recusa ao modelo hilemórfico aristotélico que conjuga matéria e forma na criação das coisas, substituindo-o por um novo modelo que dê ênfase aos processos de formação ao invés de seu produto final. Como afirmava Klee: forma é morte, formação é vida.⁵ Sobre isso, o antropólogo britânico Tim Ingold, ao desenvolver o conceito de antropologia ecológica, tratará a noção de *coisa*, porosa e fluida, em oposição ao *objeto*, submetido a um agente que lhe dá função. Segundo ele, a *coisa* é a coisa no mundo, um acontecer fundido no processo de formação do mundo, repercutindo sua materialidade sobre outros materiais para transformá-los. Uma pipa sobre uma mesa é um objeto, porém empinada e submetida à corrente de ar ela se coisifica; logo, a pipa é a pipa no ar, o pássaro é o seu voo, o peixe é o seu nadar. Isso exclui a noção de um agente que impõe sua forma a uma matéria inerte, ou que age sobre o objeto, dotando-o de vida. A revisão disso seria o entendimento de que não há hierarquia entre as partes, nem a dualidade agente/objeto: “as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque têm agência (...) onde quer que encontremos matéria, essa é matéria em movimento, em fluxo, em variação”.⁶ Não há o protagonismo de um autor outorgando forma à matéria, simplesmente porque “as coi-

4 INGOLD, Tim. Apud Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs* – vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

5 KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno (credo del creador)*. Buenos Aires: Edicion Caldén, 1976.

6 INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. In: *Horizontes Antropológicos*, nº 18. Porto Alegre, 2012.

3 OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo* (org. Cezar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

sas materiais, assim como as pessoas, são processos e nem sempre podem ser capturados ou contidos⁷. Digo isso para situar o entendimento das MACAs antes como *coisa* que como *objeto* (escultura), enfatizando a equivalência de forças entre os elementos envolvidos – erva, sol, terra, vento, madeira e audiência. O atravessamento das partes instaura sua função no mundo, promovendo um acontecimento de vários atores entrelaçados pelo fluxo de materiais.

É importante mencionar por fim que, embora recorra aos estudos da antropologia para tratar a questão da fruição promovida pelas MACAs, é em minha experiência de vida relacionada às religiões afro-brasileiras, especialmente a umbanda, onde detecto a origem de algumas práticas legadas ao trabalho. Cito especialmente a prática do uso de ervas (entre outras plantas) como tratamento curativo espiritual. Para a umbanda, as folhas e ervas são a base de praticamente tudo que nos cerca, sendo usadas em banhos, defumação e rituais, invocando sua proteção para que atos litúrgicos sejam bem encaminhados – purificando, consagrando e espantando os males físicos e espirituais. Cada uma das plantas utilizada na umbanda pertence a um orixá específico (por exemplo: boldo e cidreira são associados a Oxalá, o pau-ferro é associado a Ogum etc.), que as usa como condutor de forças para manejar fluxos de energia adequados a cada situação. No entanto, apesar de todo encantamento despertado pelo universo espiritual e mitológico das religiões afro-brasileiras,

quero aqui afirmar que o trabalho das MACAs não tem pretensões religiosas de qualquer ordem, nem se subordina a qualquer tipo de doutrinação. No caso, toma de empréstimo saberes desse campo para atender a interesses antes ligados à metafísica, ancestralidade, e identidade cultural.



7 Ibidem.



Imagem 6 e 7

Imagem 8 e 9

ADRIANA SCHNEIDER ALCURE

Atriz, diretora e pesquisadora de teatro, é também professora do curso de Direção Teatral e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ambos na ECO/UFRJ. Formada em Comunicação Social – Jornalismo pela PUC-RJ, é Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. É Doutora em Antropologia pelo PPGSA/IFCS/UFRJ, com estágio doutoral na Freie Universität – Berlim, e possui pós-doutorado em História do Teatro Brasileiro no PPGAC-UNIRIO. Também é integrante do coletivo Bonobando, do Grupo Pedras e do movimento Reage Artista.

ALEXANDRE VOGLER

Nascido em 1973 no Rio de Janeiro, é artista plástico, doutorando em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ e professor do Instituto de Artes da UERJ. Desde 2000 desenvolve trabalhos em contexto público e sistemas de comunicação, individualmente ou em coletivos. Exibiu trabalhos na X Bienal de Havana, Portikus Frankfurt, MHKA Antuérpia e X Bienal do Mercosul e realizou individuais no Centro Cultural São Paulo (2009) e na galeria A Gentil Carioca (2007 e 2005). Site: www.alexandrevogler.com.br

ANA HUPE

Nascida em 1983, no Rio de Janeiro, é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ. Dedicou-se a reunir uma contramemória que desmanche o arquivo colonial, e sua pesquisa atravessa questões ligadas ao racismo, feminismo, migração e leis de cidadania. Suas mais recentes exposições individuais são *Muito futuro para uma só memória* (2017, FUNDAJ-PE), *Malungas* (2017, temporada de projetos: Paço das Artes, MIS, SP e Mario Kreuzberg Gallery, Berlim) e *Leituras para mover o Centro* (2016, CCBB-RJ). Site: www.anahupe.com

ANGELA DONINI

É professora adjunta do Departamento de Filosofia da UNIRIO.

CLAUDIO SEICHI KAWAKAMI SAVAGET

Claudio Seichi Kawakami Savaget é Bacharel em História da Arte pela EBA-UFRJ. Curador assistente do projeto *Permanências e Destruições*, integrou o corpo curatorial do programa *Novas Poéticas*, desenvolvido junto à UFRJ pelo curador Philippe F. Augusto. Foi cocurador do projeto *Primaverinha*, proposta de ocupação do pátio do Oi Futuro Flamengo, e curador da Coleção Fundação Darcy Ribeiro (RJ).

DAVI MARCOS

Nascido em 1979, no Rio de Janeiro, é multiartista e vive na Maré, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Atualmente estuda Licenciatura em Português-Literaturas na UFRJ e desenvolve suas obras com base na invisibilidade, memória e esquecimento gerados pela hierarquização do simbólico social.

EDSON DINIZ

Morador da favela da Maré por 40 anos, é formado em História pela UERJ (1999), além de Mestre (2007) e Doutor (2017) em Sociologia da Educação pela PUC-RJ. Fundou o Núcleo de Memória e Identidade da Maré (NUMIM) e a REDES da Maré. Publicou dois livros sobre a memória dos moradores do conjunto de favelas da Maré. Tem trabalhado com os seguintes temas: história das favelas, memória e identidade, segurança pública e escolas públicas em favelas.

FELIPE RIBEIRO

É artista da imagem, professor do DAC/UFRJ (Núcleo de Dança e Cinema), Doutor pelo Instituto de Artes Visuais/UERJ e Mestre em Cinema Studies pela NYU. Escreveu e dirigiu *Trans-Tv*, e é cocriador de *Justo uma imagem*, *Espalha pra geral!* e *Eu, um branco*, espetáculos de dança e tecnologias de vídeo. É curador e diretor artístico da Plataforma Atos de Fala e se recusa a aceitar o governo ilegítimo do atual presidente e seu ministério de homens brancos.

É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Com mestrado em Linguagens Visuais pela UFRJ (2002) e doutorado em Arte e Esfera Pública pela Universidad de Castilla – La Mancha, na Espanha (2010), sua pesquisa tem como foco a dimensão política da arte. Atua no grupo de pesquisa PLACE – Plano Conjunto de Espacialidades da UFES – com a linha de pesquisa “A arte e o político”.

JOÃO PAULO QUINTELLA

João Paulo Quintella é doutorando em História da Arte e Arquitetura pela PUC-Rio e Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela UERJ. Integrou a equipe de curadoria da Casa França-Brasil durante a gestão de Marcelo Campos. Foi curador, entre outros, dos projetos *Permanências e Destruições* (RJ); *Remanso* (Funarte, Brasília); *Céu Aberto* (Vila Autódromo-RJ); *Suposto Sul / Suposto Norte*, em parceria com Michelle Sommer (Cafuné, Berlim) e *Além Terreno* (Átomos, RJ).

JONAS ARRABAL

Nascido em 1984, em Cabo Frio, vive e trabalha no Rio de Janeiro. É Mestre em Artes Visuais pela UERJ e, entre as exposições individuais, destacam-se *Volume morto* (Curitiba, 2015) e *Sinfonia tempo* (Rio de Janeiro, 2014). Participou de coletivas no Brasil e no exterior, entre elas: *Reply All* (Manchester, Inglaterra, 2016), *Permanências e Destruições*, (Rio de Janeiro, 2016) e *X Bienal do Mercosul* (Porto Alegre, 2015). Em 2016 publicou *Derivadores*, pela editora Automatica, em parceria com Luiza Baldan.

LEILA DANZIGER

Artista plástica, poeta, professora do Instituto de Artes da UERJ, pesquisadora do CNPq e mãe de David, desenvolve trabalhos em que os gestos de apagar e inscrever buscam materializar as negociações da memória. Em poesia, publicou *Três ensaios de fala* (2012) e *Ano novo* (2016), ambos pela editora 7Letras. Entre as exposições recentes estão *Hiatos* (Memorial da Resistência, São Paulo – 2017) e *Livres únicos* (Topographie de l'Art, Paris – 2017).

É artista plástica e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Leciona no curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação e atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA) e Artes da Cena (ECO). Em 2012 a editora Automatica publicou o livro *Livia Flores* (coleção ARTE BRA), sobre sua trajetória artística; e pela editora +2 lançou *Instruções para filmes*, organizado com Katia Maciel (2013). Desde os anos 80 participa de mostras no Brasil e no exterior. Seus interesses de pesquisa relacionam arte, cidade e poéticas negativas. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

LUIZ GUILHERME BARBOSA

Escritor, professor de Língua Portuguesa e Literaturas no Colégio Pedro II e Doutor em Teoria Literária pela UFRJ, faz parte do coletivo Oficina Experimental de Poesia. É autor do livro *A mão, o olho: uma interpretação da poesia contemporânea* (2014) e organizador, com Priscila Menezes, de *Textualidades em aula* (2016). Desenvolve, no colégio em que atua, o projeto Oficina Literária Ato Zero, que reúne escritores estudantes do ensino médio.

LUIZA BALDAN

Artista visual e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, atualmente reside no Rio de Janeiro e é doutoranda em Linguagens Visuais na UFRJ, tendo o título de Mestre pela mesma instituição e o de Bacharel em Artes Visuais pela Florida International University (EUA).

MANOEL RICARDO DE LIMA

Poeta, é professor da Escola de Letras e do PPGMS na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Publicou *Falas inacabadas - objetos e um poema* (um livro-transparência com Elida Tessler, Tomo Editorial, 2000); os livros de poemas *Embrulho* (7Letras, 2000), *Quando todos os acidentes acontecem* (7Letras, 2009), *Geografia aérea* (7Letras, 2014) e *Um tiro lento atingiu meu coração* (7Letras, 2015); os livros de ensaio *Entre percurso e vanguarda – alguma poesia de P. Leminski* (Annablume, 2002), *Fazer, lugar – a poesia de Ruy Belo* (Lumme Editor, 2011) e *A forma-formante: ensaios com Joaquim Car-*

dozo (EdUFSC, 2014); além de *As mãos* (romance, 7Letras, 2003/2012), *Jogo de varetas* (narrativas, 7Letras, 2012) e *Maria quer o mundo* (para crianças, Edições SM, 2015). Organizou as coletâneas *A visita* (com Isabella Marcatti, Barracuda, 2006) e *A nossos pés* (7Letras, 2017). Coordena a coleção Móbile de miniensaios para a Lumme Editor (SP).

MARIA ALEJANDRA ESPINOSA

Latino-americana, é artista visual formada na Colômbia e no Brasil e doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV – EBA/UFRJ. Mora no Rio de Janeiro desde 2015 e trabalha com diversos meios e materiais, como fotografia, vídeo, objetos e texto. Além da produção artística, tem trabalhado como professora em cursos de artes e comunicação.

MAYANA REDIN

1984. Nasceu em Campinas-SP e vive no Rio de Janeiro. Formou-se em Comunicação Social (UNISINOS) e Artes Visuais em Porto Alegre-RS (UFRGS) e cursa o doutorado em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro. Algumas de suas exposições individuais são “A borda o risco o mundo: experimento # 2”, no Palácio das Artes, “Cosmografias (para São Paulo)”, no Arquivo Histórico de São Paulo, em 2015, “Arquivo Escuro”, na galeria Sílvia Cintra+Box 4, no Rio de Janeiro em 2016 e “Pacotão”, no programa Hello. Again, no Pivô, São Paulo, em 2017. Dentre algumas exposições coletivas estão “Imagine Brazil”, Instituto Tomie Ohtake, “Hacia una nueva orilla”, em NC-Arte, Bogotá e “8ª Bienal do Mercosul”, Porto Alegre. Participou na Residência Flora Ars+Natura, em Bogotá (2015) e JA.CA, Jardim Canadá, MG (2017).

MICHELLE FARIAS SOMMER

Pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV-UFRJ, é Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV-UFRGS, com estágio doutoral junto à University of the Arts London, na área de estudos expositivos. É Mestre em Planejamento Urbano e Regional e arquiteta. Integra o corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e contribui regularmente para publicações nacionais e internacionais e para a realização de projetos de artes visuais em diversos formatos. Atua no ensino, pesquisa, crítica e curadoria de artes visuais.

Mareense, fotógrafo há pelo menos 14 anos, formado pela Escola de Fotógrafos Populares, idealizada pelo fotógrafo humanista João Roberto Ripper, é artista, educador, social media, mídiativista, comunicador popular e empreendedor social. Atualmente cursa a Escola de Cinema Darcy Ribeiro – curso intensivo de produção audiovisual, faz parte do Coletivo Maré Vive (um canal de mídia independente de comunicação de base comunitária formado por moradores de diversas partes do Complexo da Maré) e do Coletivo Na Favela (formado para promover, produzir e difundir produtos audiovisuais em sua área de atuação).

RICARDO BASBAUM

Artista e escritor, vive e trabalha no Rio de Janeiro e desde 1981 participa regularmente de exposições e projetos. Participou do 35ª Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017), da 20ª Bienal de Sydney (2016) e apresentou a exposição individual *corte-contaminação-contato* na Galeria Jaqueline Martins (2017), com curadoria de Marta Mestre. É autor de *Diagrams, 1994 – ongoing* (Errant Bodies Press, 2016) e do *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013). Foi professor visitante da Universidade de Chicago, em 2013, e é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense.

ROBNEI BONIFÁCIO

Nascido em 1991, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formado em Gravura pela Escola de Belas Artes da UFRJ (2013), entre 2011 e 2013 foi aluno na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde também cursou o PAC (Práticas Artísticas Contemporâneas) em 2015. Atualmente é mestrando em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ.

RODRIGO BRAGA

Nascido em Manaus em 1976, cedo mudou-se para o Recife, onde graduou-se em Artes Plásticas na UFPE (2002). Expõe desde 1999 e participou, em 2012, da 30ª Bienal Internacional de São Paulo, além de realizar individual no Palais de Tokyo (Paris) em 2016. Em

2009 recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça – Funarte/MinC, em 2010 o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, em 2012 o Prêmio Pipa/MAM-RJ (Voto Popular) e em 2013 o Prêmio MASP Talento Emergente. Possui obras em acervos particulares e institucionais no Brasil e no exterior, como MAM-SP, MAM-RJ e Maison Européene de La Photographie – Paris. Atualmente vive no Rio de Janeiro.

ROBERTO CONDURU

Professor de História e Teoria da Arte na UERJ, é também procientista da UERJ, cientista do programa Nosso Estado/FAPERJ e pesquisador do CNPq.

RONALD DUARTE

1963. Artista Visual, Mestre em Linguagens Visuais PPGAV-EBA /UFRJ. Vem há anos desenvolvendo pesquisa sobre as urgências urbanas, realizando assim várias ações artísticas nas cidades do mundo.

STANLEY VINICIUS

Graduado em Indumentária e Cenografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), é Mestre em Arte Urbana (Raumstrategien – Kunsthochschule Berlin, 2011) e Doutor em Artes e Humanidades (UFBA/PMPG Cultura e Sociedade) com período sanduíche na Alemanha (Europa-Universität Viadrina, 2017). Integrante desde 2017 do grupo Desilha, atualmente desenvolve no Rio de Janeiro pesquisa sobre intervenções estéticas e políticas produzidas (em espaço público urbano) por indivíduos e/ou grupos excluídos, segregados ou marginalizados pelas leis do Estado e pelos interesses do capital internacional.

THISLANDYOURLAND

Thislandyourland é uma parceria entre as artistas e pesquisadoras Ines Linke (Salvador) e Louise Ganz (Belo Horizonte), iniciada em 2010. Em seus trabalhos buscam relacionar arte, natureza e cidade, investigando questões relativas ao uso e acesso à terra e aos bens naturais. Realizam ações, processos participativos, intervenções e entrevistas, materializados em forma de coleções, vídeos, fotografias, desenhos, documentos e publicações.



Imagem → *Titanzinho*, Ronald Duarte

DESILHA_2016 SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ARTE E CIDADE

Casa França-Brasil, 26 a 28 de julho de 2016

Realização
PPGAV-EBA-UFRJ / PPGAC-ECO-UFRJ / CAPES

Concepção e organização
Daniela Mattos, Livia Flores, Natália Quinderé e Ronald Duarte

Comissão Científica
Carlos Augusto Nóbrega, Cezar Bartholomeu, Daniela Mattos, Inês de Araújo, Livia Flores, Natália Quinderé, Ronald Duarte e Tadeu Capistrano

Palestrantes e interlocutores
Adriana Schneider Alcure, Maria Alejandra Espinosa, Alexandre Vogler, Angela Donini, Davi Marcos, Edson Diniz, Felipe Ribeiro, Gabriel Fampa, Gê Vasconcelos, Gisele Ribeiro, Guga Ferraz, Gustavo Torres, João Paulo Quintella, Jonas Arrabal, Katia Pires Chagas, Leila Danziger, Luiz Guilherme Barbosa, Luiza Baldan, Manoel Ricardo de Lima, Michelle Sommer, Naldinho Lourenço, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Robnei Bonifácio, Rodrigo Braga, Stanley Vinicius e Thislandyourland (Ines Linke e Louise Ganz)

Mediadores
Analu Cunha, Daniela Mattos, Elisa de Magalhães, Inês Araújo, Ivair Reinaldim, Livia Flores, Natália Quinderé e Ronald Duarte.

Sonorização e registros em áudio
Gustavo Torres

Registros em foto e vídeo
João Wladimir

Site [www.desilha.org]
Pat Kilgore

Colaboradores
Hugo Houayek e Eduarda Kuhnert

CAMPO DE PROVAS OPEN AIR
Ilha do Fundão, 19 de julho de 2017

Realização
PPGAV-EBA-UFRJ

Organização
Livia Flores e Ronald Duarte

Artistas participantes
Maria Alejandra Espinosa, Alexandre Vogler, Ana Kemper e Miro Spinelli, Ao Leo, Bete Esteves, Carlos Eduardo Borges, Diana Dias, Elilson Duarte, Gabriel Fampa, Gustavo Torres, Hugo Houayek, Jorge Soledar, Luana Aguiar, Luciano Montanha, Maria Palmeiro, Robnei Bonifácio e Roberto Cruz, Rodolfo Viana, Rodrigo Paglieri e Vinicius Vargas

O Seminário realiza-se a partir de uma proposição de Livia Flores e está articulado ao projeto de pesquisa Desilha /grupo de pesquisa Atotalidade (UFRJ) e ao curso de mesmo nome, ministrado por Livia Flores e Ronald Duarte em 2016.1 no PPGAV-EBA/UFRJ. Trabalhos e proposições desenvolvidos durante o curso foram apresentadas no evento Campo de Provas Open Air.

Agradecimentos a Adriana Schneider, Carlos Augusto Nóbrega, Carlos Terra, Marcelo Campos, Tania Queiroz e equipe da Casa França-Brasil, Marlene Bonfim, Gloria Leonardo e a todos os participantes e colaboradores

CADERNOS DESILHA

Os nossos agradecimentos ao corpo docente do PPGAV e ao seu coordenador Felipe Scovino, à Natalia Quinderé, pelo início, e aos autores e fotógrafos pela cessão de textos e imagens.

Este livro está disponível para download na íntegra e em cores em: <http://editoracircuito.com.br/website/ebooks/>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) - (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cadernos Desilha
Livia Flores e Michelle Sommer [org.]
Rio de Janeiro : PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito, 2017.

ISBN 978-85-9582-011-1

1. Arte brasileira 2. Arte contemporânea
I. Flores, Livia. II. Sommer, Michelle.

15-09285

CDD 709.81

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte contemporânea brasileira 709.81

Este livro foi impresso na gráfica Rotaplan em novembro de 2017 na cidade do Rio de Janeiro.

Os nossos agradecimentos à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo apoio concedido a este projeto.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA / PROIBIDA A COMERCIALIZAÇÃO



9 788595 820111

Conselho Editorial Circuito
Profa. Dra. Ana Paula Kiffer PPLCC/PUC-Rio
Prof. Dr. Claudio Oliveira – GFL/UFF
Prof. Dr. Eduardo Guerreiro B. Losso FL/UFRJ
Profa. Dra. Katia Valeria Maciel Toledo ECO/UFRJ
Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos IA/UERJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Roberto Leher / Reitor

Centro de Letras e Artes
Profa. Dra. Flora da Paoli Faria / Decana

Escola de Belas Artes
Prof. Dr. Carlos Terra / Diretor

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Prof. Dr. Felipe Scovino / Coordenador

Projeto Editorial
PPGAV EBA UFRJ
Grupo de pesquisa ATOTALIDADE

Capa
Mayana Redin, *Sem título*

Projeto Gráfico
Lucas Sargentelli

Revisão
Ingrid Vieira

Editores responsáveis
Livia Flores
Michelle Sommer
Renato Rezende

Conselho Editorial PPGAV
Prof. Dr. Felipe Scovino EBA/UFRJ
Prof. Dr. Carlos Augusto M. Da Nóbrega EBA/UFRJ
Profa. Dra. Livia Flores ECO/UFRJ
Prof. Dr. Carlos Alberto Murad EBA/UFRJ
Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues EBA/UFRJ
Profa. Dra. Carla Costa Dias EBA/UFRJ
Profa. Dra. Patricia Leal Azevedo Correa EBA/UFRJ
Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão IACS/UFF
Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos IA/UERJ

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

eBa



UFRJ
faz 100
ANOS
1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CIRCUITO



CAPES

