

POÉTICAS COSMOPOLÍTICAS
PÓS CADERNOS 03
COLETÂNEAS

CiRCiTO

Copyright © 2019, dos autores.

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO**

Prof. Dr. Roberto Leher / Reitor

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan /
Decana

ESCOLA DE BELAS ARTES

Profa. Dra. Madalena Grimaldi / Diretora

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**

Felipe Scovino / Coordenador

PROJETO EDITORIAL

PPGAV / EBA / UFRJ

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Adriano Motta

IMAGENS DE CAPA

María Andrea Trujillo Mainieri
Rebecca Moure

REVISÃO

Ingrid Vieira

EDITORES

Dra. Fabiane M. Borges
Dr. Leonardo Bertolossi
Dra. Michelle Sommer

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Carlos Augusto M. da Nóbrega EBA / UFRJ

Prof. Dr. Felipe Scovino EBA / 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. Patrícia Leal Azevedo Corrêa EBA / UFRJ

Profa. Dra. Livia Flores ECO / 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



1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Poéticas cosmopolíticas: pós cadernos 3 / PPGAV UFRJ. - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2019. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2019 (coed.).

143 p. : il. : 21 cm

Inclui índice

ISBN: 978-85-9582-042-5

I. Arte e literatura . 2. Arte contemporânea. 3. Barroco. 4. Poesia. 5. Antropologia. 6. Arte moderna. 7. Crítica de arte. 8. Arte brasileira. I Borges, Fabiane M. II. Bertolossi, Leonardo. III. Sommer, Michelle. IV. Cabelo

POÉTICAS, COSMOPOLÍTICAS

PÓS CADERNOS 03 /
COLETÂNEAS

Fabiane M. Borges
Leonardo Bertolossi
Michelle Sommer
Cabelo

CIRCUITO

Todos os direitos desta edição são reservados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV / EBA / UFRJ. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editor responsável. Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

Os nossos agradecimentos à CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio concedido a este projeto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _ P 07

**ARTES DO CORPO, TRANSFORMAÇÃO E COPYRIGHT:
TRADUÇÃO, MAESTRIA E AUTORIA ENTRE AMERÍNDIOS**

LEONARDO BERTOLOSSI _ P 10

**ASTROFUTURISMO OU COMUNICABILIDADE ENTRE
MONOLITO, OCEANO E HUMANOIDE**

FABIANE M. BORGES _ P 36

**ARTE ESPACIAL - CULTURA ESPACIAL - ARTES E CIÊNCIAS
ESPACIAIS**

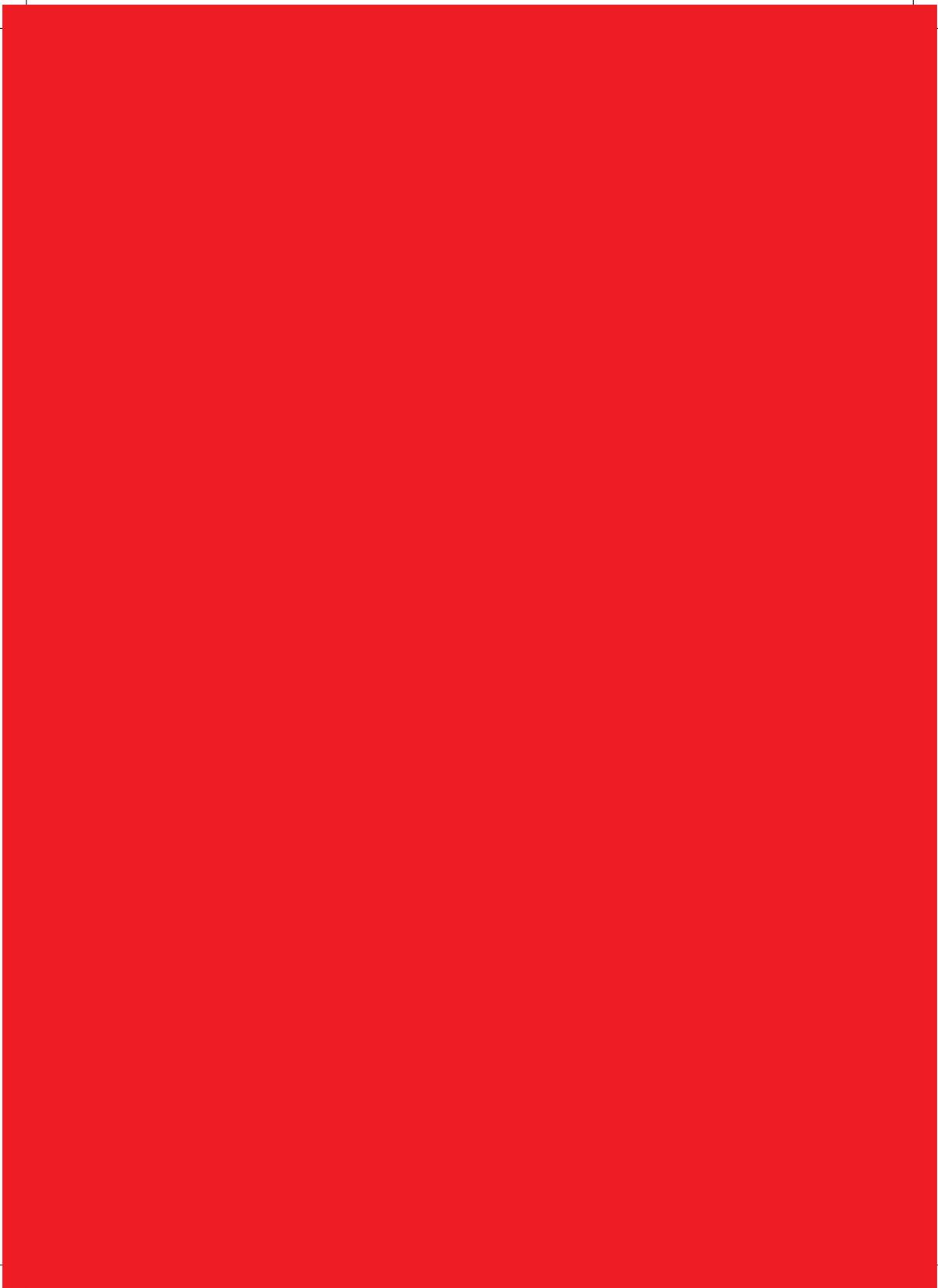
FABIANE M. BORGES _ P 50

FUROR DA MARGEM

MICHELLE SOMMER _ P 94

VERSOS ESCRITOS

CABELO _ P 130



INTRODUÇÃO

Neste início de 2019, pensando estratégias de sobrevivência e resistência, ainda no contexto do receio e da perplexidade que eclodem diante de um governo que se instala de forma caótica e com discurso e ações explicitamente reacionários, antiacadêmicos e ultraliberais, que ameaçam colocar em risco o próprio projeto de uma universidade pública e universal neste país, é com imensa satisfação que chegamos ao terceiro número dos *Pós cadernos*. Mais um vez, a presente publicação é fruto de pesquisas em andamento de pesquisadores bolsistas do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA-UFRJ), e visam a manutenção de diálogos amplos e multidisciplinares, e o estabelecimento de possíveis caminhos inovadores para a produção de conhecimento e formas de vida.

Assim sendo, *“Artes do corpo, transformação e copyright: tradução, maestria e autoria entre ameríndios”*, de Leonardo Bertolossi, propõe olhar os fetiches artísticos “de dentro” ou, ainda, para além da margem, onde o estatuto do conceito de fronteira é inexistente. Para ameríndios não há fora (o mundo é um furo, vazado), os conhecimentos ditos artísticos não são representação, e suas expressões são operadas no corpo, saberes mediados e informados por tradutores xamânicos. Nas ontologias ameríndias não há uma concepção de espiritualidade aos moldes ocidentais e do futurismo Nova Era; tudo comunica, é animado (não há vida extraterrestre, mas intra-Omama), se transforma e é impropriado porque é coletivo. Desse modo, diferentes concepções ameríndias de corpo, sonhar, tradução e domínio são contempladas no ensaio. O texto avança ainda na problematização de contextos interétnicos e diante do Estado, em que novas categorias ocidentais são canibalizadas e produzem efeitos que desafiam a compreensão antropológica e artística acerca destes povos, que não se submetem ao desejo de arquivo ocidental, contrainventando com muita antropofagia as narrativas coloniais que insistem em ancorá-los como “o outro”.

Os dois textos escritos por Fabiane M. Borges, por outro lado, estão relacionados aos projetos de arte espacial ou arte e ciências espaciais que desenvolveu durante sua pesquisa no NANO/PPGAV/UFRJ, em continuidade ao projeto de doutorado com o mesmo tema. Em *“Astrofuturismo ou comunicabilidade entre monolito, oceano e humanoide”*, a artista apresenta o conceito de astrofuturismo, desenvolvido pelo pesquisador De Witt Douglas Kilgore no livro *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space*, de 2003, fazendo um recorte das expectativas, utopias e distopias espaciais no período entre o pós II Guerra Mundial e o final dos anos 1970, utilizando-se de algumas referências bibliográficas e cinematográficas – algumas do livro do Kilgore, outras de escolha da própria autora. Fabiane traz três ícones, ou três representações da ficção científica, para trabalhar a ideia de comunicabilidade entre diferentes naturezas: o monolito do filme *2001: uma odisseia no espaço* (1968), o oceano de *Solaris*, de Andrei Tarkovski (1972), e o humanoide como o simulacro humano, aquilo que imita mas não representa a humanidade, os “homens” cientistas, pesquisadores, militares, machos, aquilo que se mostra como humano mas deixa de lado sua complexidade e sua diversidade cultural, os movimentos negros, feministas, indígenas, de outros povos, outras culturas etc. Nesse ponto a autora fala sobre os movimentos sociais que aconteciam nessa mesma época em torno dos programas espaciais, suas críticas e propostas – que, segundo o Kilgore, se manifestavam também na ficção científica, tendo na figura do extraterrestre o signo máximo de alteridade, onde essas críticas apareciam de forma nítida e reflexiva. Já em *“Arte espacial - cultura espacial - artes e ciências espaciais”*, a autora apresenta um recorte autocartográfico sobre projetos de arte espacial dos quais têm participado e que também tem desenvolvido e organizado desde 2010, a partir de uma visão crítica e propositiva: a exposição *Arte en Órbita*, feita no Equador em 2015, na qual foi curadora; o MSST (Movimento dos sem Satélite 2005-2013) no Brasil, do qual participou e ainda participa; o encontro Orbitando Satélites, na Espanha (2011), os festivais Comuna Intergaláctica (2017-2018), no Brasil, das quais é criadora e articuladora; participou do encontro Ancestrofuturismo (Hiperorgânicos/2018) como cocordenadora, entre outros. A artista discorre também sobre sua tese de doutorado, que teve como tema a cultura espacial (2013), e fala sobre os artigos da revista *Extremophilia*. Além disso, a autora analisa as dificuldades de aproximar as ciências espaciais das artes visuais. Nessa parte do texto, apresenta o projeto que criou para o INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) durante os anos 2017 e 2018, falando de sua residência na instituição, da aprendizagem com os programas de pós-graduação em ciências espaciais, dos entraves burocráticos da instituição e das dificuldades transdisciplinares no Brasil, na Índia e nos EUA através de relatos de outras artistas/pesquisadoras desse tema.

No ensaio *“Furor da margem”*, cuja pertinência ganha uma estatura ainda mais relevante na atual conjuntura do país, Michelle Farias Sommer revisa as supostas particularidades históricas que configuram a arte brasileira e reposiciona a pergunta: “O que é nosso para nós, essa imensa maioria de outros que reside abaixo da linha do Equador?”. No gerúndio incessante pensando sobre o que há de Brasil na arte brasileira e assumindo os riscos decorrentes da pergunta, a autora aponta para um “furor da margem” pautado pelas urgências “dos agoras”, na crise incessante que se torna modo de viver. Em práticas artísticas e discursivas, emergem temas sobre identidade de gênero, feminismo, representatividades indígenas e afro-brasileiras, revisão do projeto moderno e construção de léxicos que desestabilizam a linguagem dominante. Nas margens em contínuo movimento, a autora aposta na expansão de perspectivas para uma historiografia não hegemônica da arte brasileira do presente.

O artista Cabelo, veículo da poesia, entre desenho, canta *“Versos escritos”* que eclodem como espasmos de luz em tempos de trevas. Marujo Mascate (2008) escora-se em restos do naufrágio “agarrado a um pequeníssimo pedaço de madeira flutuante ao qual apelidou INSTANTE”. “Aqui é do fim pra frente”, recita Cabelo em “Luz com Trevas” (2018), e versa versos que registram inversão de direção, rebelião sem trégua. Em “CABELO = HAIR = CABELLO = HAAR = CAPELLO = CHEVEU” (2001) o artista (in)define-se: cavalo do mundo, combinação de (muitas) forças que guia o corpo habitando o presente-corrente no “fluxo sem leito”.

RENATO REZENDE

(EDITOR)



**ARTES DO CORPO,
TRANSFORMAÇÃO
E COPYRIGHT:
TRADUÇÃO,
MAESTRIA E
AUTORIA ENTRE
AMERÍNDIOS**

Leonardo Bertolossi

“O universo não é uma ideia minha.”

(FERNANDO PESSOA)

“O homem inventou Deus para que este o criasse.”

(FERREIRA GULLAR)

INTRODUÇÃO

O objetivo deste ensaio é refletir criticamente sobre os saberes ameríndios em algumas de suas expressões fundamentais, sobretudo as que se referem à qualidade de suas relações sociais interespecíficas entendidas através das ideias de tradução, incorporação/corporificação e domínio/maestria. Apresentando uma miríade de exemplos etnográficos, pretendo destacar algumas das epistemes ameríndias a partir de sua vocação pela relação, referida e eferente a outrem, em suas contínuas diferenciações perspectivas.

Para tanto, o texto introduz um debate sobre o problema da cognoscibilidade e da produção de conhecimento nas terras baixas da América do Sul, apostando numa habilidade de conhecer que implica em experiências totais do corpo do agente no mundo, para além da dicotomia mente vs meio ambiente. A noção de corpo tem destaque em decorrência da natureza mediadora deste suporte para entrever e transrelacionar coletivos ameríndios através de suas contínuas performatizações e estetizações,¹ estendidas até orbes outros, como o dos sonhos.

Relacionar é expandir, trocar perspectivas, e, portanto, diferir. Pretendo avançar apontando as noções nativas de tradução entre diferenças (ou equivocações) indígenas, alteridades e criatividades que são sempre conexões e desconexões enquanto relações de apropriação, domínio e/ou maestria, sem implicar, no entanto, nas categorias conceituais ocidentais do individualismo possessivo e da autoria.

Diante da qualidade das diferenças ameríndias mobilizadas em suas relações, surge o dilema das transformações decorrentes do contato com lógicas ocidentais modernas (ou euroamericanas) no tocante ao surgimento da produção de autobiografias individuais e coletivas, quando a divisão ontológico-epistemológica indivíduo vs sociedade não se coloca. Apontadas as estratégias recursivas de reflexão sobre os saberes e relações nas ontologias ameríndias, pretendo concluir apostando na ideia de que a relação ameríndia é simultaneamente tradução, apropriação impropriada e diferenciação incorporada/corporificada, e que diante do surgimento da autoria indígena cabe aos antropólogos repensarem suas estratégias de conceituação e tradução.

SABERES QUE REFEREM, (IN)FEREM: INCORPORAÇÕES, CORPORIFICAÇÕES

É enquanto saberes apreendidos/incorporados nas relações do corpo expandido e constituído nos/dos mundos que as experiências cognoscíveis indígenas se dão. Saberes que se referem a outrem e que são diferenciadores, mas que (in)ferem porque sempre há o ponto de vista do corpo dentre as múltiplas perspectivas singulares, ensina-nos Viveiros de Castro (2002b).

Esse é o caso dos saberes-corpo nas ornamentações corporais Waiwai, e nas práticas curativas envolvendo o uso do *kambo* entre os Katukina. Entre os Waiwai, aponta Mentore (1993), sua sociocosmologia concebe um mundo integrado e misturado. Tudo está em relação e o corpo é o mediador e índice das qualidades diferenciantes envolvidas nas trocas e trânsitos de saberes e poderes continuados. Daí a ênfase que eles dão aos adornos como marcadores de regularidades nas diferenças contínuas intra e extracorporais, reafirmadas pelo seu posicionamento. Cada parte corpórea possui um ornamento próprio que se faz visível, “confirmado”. O corpo Waiwai é hierarquizado/simetrizado entre uma parte “impura”, inferior, e outra privilegiada, superior, onde o saber se dá na cabeça e na visão como integração totalizada de todos os sentidos.

Esses ensinamentos sobre o corpo estão presentes nos mitos do grupo como saberes ancestrais que encorajariam os Waiwai a usar adornos que indicam as assimetrias e hierarquias de idade e de gênero. Na socio-cosmologia Waiwai, os homens têm a primazia, e o uso continuado dos adornos é a garantia da manutenção do seu poder diante das diferenciações femininas e infantis adquiridas por eles nas trocas que efetivam, para além daquelas do mundo que os envolve. Presentes dentro de si, estas diferenças internas/intensivas são constitutivas e potencializadas, mas perigosas.

Os enfeites corpóreos têm sua eficácia e impacto pelos status que indicam e pela ritualística transicional através da qual são implementados por meio de padrões de perfuração acordados entre o grupo. Estes adornos padronizados e ritualizadores das diferenças apontam a singularidade de quem os utiliza. São também objetos que potencializam os poderes da percepção sensorial no mundo, indicando formas visuais de habilitações do conhecimento para a acumulação de saberes e a constituição de um senso de seres completos, afirma Mentore, porque estariam integrados e expandidos ao/no mundo que constituem e que os constitui.

Nesta economia relacional transespecífica em que adornos emulam ancestrais animais como anacondas e pássaros, os Waiwai dão proeminência à visão como sentido principal da “deglutição” dos saberes do mundo. Para esse povo indígena, a visão é associada ao ato de comer. Eles entendem esse sentido como uma integração de outras sensações corporais como ouvir, sentir odores e mesmo tocar, contrariando uma visão mentalista que conceberia a visão como encarnada no órgão “purificado” do olho.

As máscaras – que emulam a visão como “comunhão” dos sentidos incorporados nas relações com o mundo – corporificam as distinções e regularidades que os Waiwai estabelecem temporariamente para orientarem-se nas diferenças que os constituem, sempre surgidas das trocas de conhecimento como trocas de self. Poderíamos evocar Roy Wagner (2010), Marilyn Strathern (2006) e Alfred Gell (1996) e sua pessoa distribuída/fractal melanésia para pensar os Waiwai, se considerarmos que as coisas tocadas por estes indígenas adquirem uma impressão, uma parte daquele que os toca, e vice-versa.

Os mundos em que circulam os Waiwai estão continuamente presentes; não existe a ideia de escassez ou de desamparo original, como nas socio-cosmologias ocidentais cristãs e psicanalíticas, por exemplo. Suas artes corporais dão vida, visibilizam e ordenam o lugar dos Waiwai no mundo, mimetizando padrões encontrados na natureza que se transformam para domar “o outro interno” feminino e infantil. Tudo é intersubjetivo e transespecífico. Ver é ser visto, e conhecer é incorporar, trazer as coisas para dentro de si, “se iluminar”, afirma Mentore, ou, ainda, assumir diferentes pontos de vista, tal qual um xamã.

Pontos de vista distintos incorporados em corporificações também estão presentes no relacionamento transespecífico entre guerreiros em iniciação e substâncias da *rã-kambo*, como pontos de aplicação no corpo dos índios Katukina, conta-nos Edilene Coffaci de Lima (2005). Usada tradicionalmente para aguçar os sentidos e dar sorte na caça, evitando assim o azar da panema (yupa), as injeções da vacina do sapo *Phyllomedusa bicolor* também são usadas intensamente por indígenas de povos vizinhos e com relações de parentesco com os Katukina, como os Yawanawá, e em menor quantidade pelos índios Marubo e Huni Kuin.

O uso do *kambo*, a substância que acabou sendo associada ao nome do sapo para os Katukina, prescreve um ritual bem ordenado. Primeiramente, a caça do animal se dá nas madrugadas e com o uso de um galho para evitar o contato com a secreção. Há o cuidado de não machucar o anfíbio, evitando assim a fúria de cobras como a surucucu, que também se valem da substância para produzirem seu veneno, segundo a mitologia deste povo.

De acordo com Lima, tradicionalmente o uso do *kambo* era feito por jovens aspirantes a grandes caçadores. As aplicações da substância eram em grande quantidade, provocando vômitos e desmaios. A ideia era que o uso do *kambo* eliminaria as impurezas do corpo, aliviando indisposições, tristeza, fraquezas e, sobretudo, a *tikish*, preguiça, que é tida como comportamento antissocial e uma resposta negativa aos imperativos da vida. Os excessos da substância eram retirados através de banhos, e as queimaduras provocadas pela substância eram vistas como insígnias distintas.

O aplicador do *kambo* deveria ser um caçador bem-sucedido, já que suas qualidades morais seriam passadas para os usuários da substância – daí ser este indivíduo escolhido processualmente através de testes rituais. A relação entre o caçador experiente/aplicador e o aspirante/

iniciante era vitalícia e hereditária. Só caçadores experientes e mais velhos faziam autoaplicação; ao contrário disso, o uso do *kambo* estava ritualmente associado à constituição de um vínculo moral entre os caçadores Katukina.

Com a implementação da rodovia BR-364, que liga Cruzeiro do Sul a Rio Branco, primeira e segunda maiores cidades do Acre, respectivamente, atravessando aldeias Katukina localizadas próximas ao rio Campinas e ao rio Gregório, o *kambo* se popularizou. Novas gentes e saberes foram sendo incorporados, e corporificações outras, distintas das tradicionais, foram mobilizadas. Com a continuidade das pavimentações rodoviárias da região, ao longo dos anos 1990 e 2000, as reservas Katukina passaram a ser frequentadas por consumidores da substância e toda sorte de curiosos. Como consequência, a dieta alimentar destes índios foi se alterando, assim como os animais de caça foram batendo em retirada.

O *kambo* passou a ser utilizado para curar enfermidades dos seringueiros e a Agência Nacional de Vigilância Sanitária passou a coibir a difusão do produto feita na internet quando este já estava em circulação em São Paulo, por exemplo, sendo consumido por artistas e profissionais liberais em clínicas de terapias alternativas. Outros índios criticaram o “monopólio” do *kambo* por parte dos Katukina ao verem crescer a visibilidade destes últimos, quase sempre associados ao produto. O que antes era um saber partilhado entre povos com vínculos de parentesco era agora disputado como um “copyright”, através da inclusão de categorias ocidentais como propriedade e identidade. Como consequência, o número de aplicações foi se reduzindo e houve o decréscimo paulatino da população de sapos da região, assim como a relação fundadora do sentido original do uso entre caçador experiente e jovem foi totalmente alterada.

No Acre, por exemplo, o *kambo* foi associado ao xamanismo urbano – sem que xamãs tivessem tradicionalmente qualquer relação na economia ritual da substância –, sendo usado em religiões ayahuasqueiras como o Santo Daime e a União do Vegetal. Todo esse movimento mobilizou, em 2005, um conflito entre os Katukina e membros de ONGs e agências do governo. O *kambo* ganhou valor de mercado e mobilizou atritos entre jovens e idosos indígenas, passando a ser um marcador da identidade do grupo, tal qual a “cultura com aspas”² de que nos fala Manoela Carneiro da Cunha (2009).

Enquanto “propriedade” de um coletivo Katukina, o *kambo* estendido às malhas urbanas e clínicas terapêuticas *new age* modificou a economia de relações, que previa outras significações em torno dos sujeitos-objetos transespecíficos que circulavam. Como não há distinção forte entre sujeito e objeto, humanos e não humanos, sendo o corpo apenas um índice perspectivo, a circulação e a apropriação das classes médias urbanas do *kambo* visibilizou os Katukina, mas teve como reverso a obnubilação paulatina do sentido original, inscrito em lógicas que prescreviam o tráfego entre mundos visíveis e o “além”, mundos “sonhados”, planos outros de tempos míticos no qual habitam cobras vingativas e sapos que conectam guerreiros como histórias traduzidas por xamãs. Na elaboração dessa rica profusão imagética, qual o sentido do sonho entre os povos ameríndios?

SABERES PARA “ALÉM”, VÃO E V(Ê)EM: SONHOS

Ao contrário de nossa tradição ocidental – na qual o sonho é lugar de medo e fascínio pelo seu potencial ora oracular e premonitório, ora desracionalizado, demoníaco e fragmentário, ou índice de um oceano primordial de pulsões inconscientes e desejos latentes reprimidos (FREUD, 2001) –, para os povos ameríndios o universo dos sonhos é um feixe entre mundos, deslocamento entre diferenças, quase-univocação entre equívocações distintas. Sonhar é relacionar, ampliar e controlar a diferenciação intra e extraespécies; é regulamentar, transformar, prever, curar, apr(e)ender e, sobretudo, imortalizar.

Portanto, é bem possível que os saberes Katukina sobre cobras que vingam e sapos que curam e interligam gerações de guerreiros tenham sido também anunciados/apreendidos em sonhos. Dada a importância do lugar do sonhar e do sonhador nos povos das terras baixas da América do Sul, pretendo agora falar sobre sonhos como formas de conhecimento incorporado/corporificado nas ontologias ameríndias.

Os sonhadores são muitos, mas é o xamã quem é o tradutor primordial entre múltiplos orbes ou perspectivas singulares. É ele quem consegue valorar as consonâncias e disjunções entre os planos e objetificar a experiência do sonhar em sua performatização, através de cantos e contos narrativos. Tais performances “traduzem” e corporificam relações “invisíveis”, ancestrais e imortais, e garantem a permanência e a vitalidade dos saberes sonhados.

Para outros povos, como os Xavante, as narrativas dos sonhos devem ser cantadas. Laura Graham (1995) nos revela que, quando performatizada em cantos, a narrativa-canto-performance dos sonhos amplia a condição do tempo, misturado entre o passado presentificado, tempo dos criadores, e futuros que se anunciam possíveis. É o mundo dos imortais que se faz visível nos cantos Ritaiwa, transmitindo saberes tradicionais/cósmicos que marcam hierarquias, informam sobre os ancestrais, socializam e divertem. Ao sonhar, o corpo do sonhador é mediador entre mundos, afirma Graham (1995). Sonhar é “tornar-se outro”, revelar que os Xavante nunca morrem, só mudam de forma.

Convocar os imortais através da ritualização cantada/narrativa dos sonhos exige preparar o corpo. Novamente a corporalidade faz a mediação, daí sua preparação numa pintura corporal que suporta a mimetização da diferença ancestral e potencializa sua presença cumulativa enquanto repetição. É um “vestir-se outro” que se dá também nas enunciações repetidas evocadas nos cantos, apreendidas de certos padrões ornamentais e extraídas de seus contextos habituais. O que vale é a imagem do conjunto, mais agentiva e captora – tradutora entre mundos – que a língua. É o todo teatral que encarna as confluências entre mundos e tempos, permitindo de forma tangível e impactante uma experiência total do “ver, ouvir e sentir” – que nos remete ao corpo atento no mundo, do qual fala Ingold (2010), ou à primazia do visual como potência do corpo integrado entre os Waiwai, apontada por Mentore (1993).

O sonho performatizado é a vitalidade e visibilidade da verdade dos mitos Xavante, sempre atualizáveis, afirma Graham (1995). Quando os saberes que surgem como individuais são associados a uma coletividade, é sinal de distinção social e conexão com o mundo dos imortais, “identidades” mescladas. Transformações e permanências estão presentes nas performances do sonhar que celebram valores comunitários como uma pedagogia do agir e dos interesses pessoais do *performer*, mostrando-nos que os sonhos e a realidade não implicam fronteiras, mas perspectivas.

Ainda que convertidos ao cristianismo após os anos 1970, ameríndios do Suriname, como os Kari’na e os Arawak, também concebem os sonhos como lugar de transferência de saberes tradicionais, mudanças de costumes, rituais de passagem e entretenimento. Segundo Elizabeth Mohkamsing-den Boer (2007), índios do tronco linguístico Karib, como os Kari’na, Trio, Wayana, Akuriyo, Sikiiyana e Tunayana concebem o sono como uma morte temporária, um lugar de transição perigosa entre a vigília e o sonho e que pode acarretar numa jornada sem volta. Para os

Kari'na, o sonho é lugar das memórias vagas da vida em formação e de seu ciclo, traduzíveis pelo *piyai*, um especialista religioso.

Os ameríndios do Suriname concebem os sonhos como enunciadores de profecias e premonições, que potencializam o acesso ao conhecimento e ao poder através das incursões ao mundo dos animais e dos espíritos, comunicáveis através destes. O mundo onírico, lugar de idas e vindas transespecíficas, é extensão da vida visível, cotidiano estendido que ensina cosmologias e rituais, que regula o equilíbrio contínuo entre o mundo espiritual e o natural, aponta den Boer (2007). O sonhar permite evocar saberes que resolvem conflitos e crises na comunidade e até avisam sobre a saúde de parentes moribundos. O sonhador está entre o *outer world* e o *inner world*, numa zona intersticial/liminar que é tida como *yonder world*, chamada também de *dream space* pela autora.

É nos sonhos que as restrições e as normatividades sociais são apontadas. Para usar plantas num ritual, por exemplo, é preciso ter a autorização do espírito das plantas através de uma comunicação onírica. Se a alma do sonhador, *aka-ri*, encontra com um espírito ruim durante um estado sonambúlico, ele potencialmente crescerá como um fraco ou louco. Neste *dream space* as aparências enganam, porque se transformam continuamente. Portanto, ao cruzar com um espírito é preciso ter cuidado para não se transformar neste. Como não existem “centros rígidos” nestas sociocosmologias e os mundos humanos e não humanos são equivalentes, sensíveis e agentes, é preciso uma “educação para a atenção” que evite perigos.

Além do *piyai*, velhos e especialistas podem colaborar no entendimento das mensagens oníricas ao compartilharem sonhos obtidos, tentando identificar e encontrar o *yonder world* comum entre suas experiências singulares. Dessa forma, é possível encontrar saberes diretos, que comunicam mensagens e normatividades advindas do mundo espiritual; ou indiretos, que mobilizam discussões e fortalecem socialidades através de explanações que geram novos conhecimentos e poderes decodificáveis, novamente, através de relações enquanto traduções intersubjetivas.

TRADUZIR É DIFERIR: EVOCAÇÕES, EQUIVOCAÇÕES

Se conhecer é experienciar relações-corpo no(s) mundo(s) como contínuas traduções intersubjetivas e interespecíficas, o que é, de fato, traduzir, dentro dos mundos ameríndios? Quais as diferenças entre a concepção de tradução indígena e a ocidental?

Benjamin nos fala que a tarefa do tradutor é apreender os pontos de ressonância entre diferentes sistemas linguísticos que constituem seus distintos modos de intenção e significação. Segundo Carneiro da Cunha (1998), cabe ao tradutor, portanto, relacionar diferentes *intentio*, de forma que um reverbere sobre o outro sem que haja a domesticação de algum deles. Poderíamos dizer que este modelo de tradução se aproxima das proposições de Roman Jakobson, considerando-se que ele pressupõe conjuntos linguísticos preexistentes delimitáveis, “originais”, que sobrevivem através das renovações e transformações do tradutor.

Traduzir de forma transparente e objetiva, nesta perspectiva, é inserir o tradutor neste “intercurso” entre diferentes sistemas linguísticos, de forma a sair de uma posição externa aos diferentes domínios, isolada, e de forma neutra e unilateral potencializar as especificidades na consolidação mantenedora de possíveis vínculos precedentes, aponta Evelyn Schuler Zea (2008). O problema desta tradução pretensamente objetiva, aponta Berman e Venuti, é que, ao construir relações de pertença entre ambos sistemas linguísticos, o tradutor “neutro e unilateral” acaba por produzir reduções, interpretações e intervenções que desestabilizam as propriedades, a substância e a identidade de cada conjunto linguístico.

O problema da margem de incerteza dos “originais” linguísticos relacionantes na tradução – que operam na constituição de um espaço suplementar de reconfiguração “desviante” – é o potencial de transformação corruptor de ambos os lados. Esta é a posição dos críticos pós-modernos da tradução, que concebem esta operação de forma melancólica, em decorrência de suas limitações subjetivas. Sempre há a intervenção do sujeito que traduz, provocando diferenças que são traições ao pretenso original, embora estas não sejam irreduzíveis.

Nestas teorias pós-modernas, para as relações entre diferentes mundos linguísticos relacionantes há sempre transformação e deslocamento – produção de diferença, o que é visto como desvalor e perda. Isso só é

possível porque por trás do entendimento de uma tradução neutra que encontre pontos de ressonância há a crença de que existe uma “verdadeira linguagem” comum, e que cada língua é apenas a variação ou o traço/representação fragmentário da mesma, passível de alinhamento e reconstituição de uma totalidade transcendente. Diferenças estáveis, portanto; domesticáveis e simetrizáveis no entrecruzamento de formas (e não de “sintaxes”) de cada sistema linguístico, se o tradutor não interfere e reduz as diferenças com sua subjetividade interventora.

Mas a noção das transformações, deslocamentos e diferenciações nas relações como perda é fantasia ocidental, como nos mostra José Reginaldo Gonçalves (1996). Nos mundos ameríndios, deslocar é transformar e diferir – e, portanto, potencializar. Para os Waiwai, por exemplo, nos mostra Zea (2008), as traduções não são objetivas ou subjetivas, mas intersubjetivas, interobjetivas e interespecíficas.

Traduzir é relacionar e constituir relações de pertença, como estabilizações e desestabilizações contínuas que permitem o acesso aos conhecimentos presentes noutros planos, o que poderíamos entender pela ideia nativa de *yasemari*. Cada Waiwai possui seu *yasemari*, que é o seu fio/caminho singular de agir e pensar sempre de forma relacional e enviesada – porque abriga e agrega as outras relações que constituem cada elemento de seu *yasemari*.

Através de deslocamentos pela Amazônia, estes “argonautas do Norte Amazônico”, diz-nos Zea (2008), constituem sua “vontade de saber” através do contato com os *enihni komo*, povos não vistos. O não visto é índice de uma ausência que é entendida como potência em relação, que compõe sua identidade em construção, através de contínuas identificações e diferenciações.

Traduzir é intercambiar os *yasemari*, trocar perspectivas que produzem deslocamentos e conhecimentos intermitentes. Por isso, não podemos pensar num sistema linguístico original/autoral corruptível pelo tradutor em suas apropriações subjetivas. Toda tradução Waiwai é indireta, enviesada e imprópria, porque congrega as diversas “partes-todos” constitutivas dos *yasemari* em circulação e diferenciação, sem que exista qualquer propriedade individual ou coletiva, mas sempre relacional e sem pontos absolutos ou fixos.

De acordo com o antropólogo George Mentore (1993), para os Waiwai a visão é a tradução das relações entre os diversos sentidos corporais (audição, tato, olfato etc.) integrados e “sem órgãos” (DELEUZE, GUATTARI, 2010). Ver é comer, incorporar e corporificar, traduzir. Os Waiwai usam a palavra *yewru yekatî* para falar da “alma-olho” que permite “ver e contraver”, encontrar a si mesmo no olhar ao outro e acabar por mimetizar *outrem*. Ver/conhecer/traduzir é, portanto, algo perigoso.

Para se comunicar e traduzir as mensagens de encontros fortuitos ou xamânicos com espíritos, animais e seres de outros mundos, os Waiwai, diz-nos Zea (2008), produzem danças que mimetizam animais perigosos, mas de suma importância cosmológica, produzindo “semelhanças” como diferenças. Nas festas organizadas por missionários, eles produzem seus rituais de traduções como mímeses que são “representações” (diferença na semelhança), e não “presentificações” (evocação semelhante e pertença), permitindo-lhes “entrevier para transver”, aponta a autora. Traduzir é, portanto, se relacionar indireta e enviesadamente com a “presença da ausência”, mimetizando-se em “semelhanças-diferenças” e trocando circunvalações ou *yasemarî* perscrutadas por trajetórias relacionais distintas.

Traduções como associações miméticas que apontam semelhanças e diferenças também se deram no encontro entre índios Yanomami e uma equipe de televisão japonesa, a NHK, que acompanhou o cotidiano destes indígenas para fazer um documentário, nos informa Pereira (2008). Os *xapiri*, xamãs Yanomami, chamaram os japoneses de *Yanomae ihurupë*, “filhos de Yanomami”, ao identificarem semelhanças com estes últimos, tendo afirmado que os japoneses eram descendentes de Omama, herói demiúrgico criador. Nas conversações entre japoneses e yanomamis identificou-se os olhos puxados, a ausência de pelos, a ocorrência sanguínea do tipo O e a proximidade entre anciãos japoneses e velhos Yanomami como semelhanças entre suas diferenças.

Pereira (2008) nos fala que quando a equipe japonesa exibiu o filme *King Kong* na aldeia os xamãs Yanomami associaram o macaco protagonista ao *hutukara parikihamë*, o espírito coatá que vive no peito do céu, tendo mobilizado uma ampla discussão e discordâncias entre os *xapiri* sobre a legitimidade desta associação tradutora. O autor nos fala que os encontros dos Yanomami com alteridades para além da aldeia, como aquele no qual se debateu o filme diante e dos japoneses, remetem ao conceito *napë*, que significa uma série de ações que indicam alteridade, “tornar-se outro”.

No entanto, a aposta do autor é de que, ainda que essas associações entre o mundo Yanomami e os japoneses fossem em parte orientadas mais por motivos políticos que por conexões efetivamente possíveis entre diferenças-semelhanças comuns entre eles, os Yanomami sabem valorizar as diferenças pelas disposições internas de sua sociocosmologia. Embora os japoneses tivessem sido referidos a um ancestral comum, sua diferença interna não era Yanomami, pois não possuía o *pei pihi*, que é o pensamento subjetivo e o princípio das emoções. Desse modo, os japoneses tinham o pensamento *napë* igual ao dos índios Yanomami que foram à cidade e se tornaram outros na cor da pele, *siki Yanomae*, ou no pensamento, *pei pihi*, traduzindo-se em novas relações e diferenciações para além da aldeia, como indivíduos.

Segundo Pereira (2008), as traduções são diferenciações que apontam modulações e analogias possíveis, “convenções diferencializantes” e “diferenciações convencionalizantes”, se seguirmos Roy Wagner (2010). Portanto, diferenciações que se voltam em repetições e aproximações. Os atos de traduzir, *thë ã napëmai*, estão nos contextos de enunciações dos discursos interstícios do cotidiano, na construção de campos de comunicação abertos e heterogêneos através de performances que evoluem diferenças e experiências – sempre valoradas pelos xamãs, que recebem os *napë* Yanomami advindos das cidades, por exemplo, por sua experiência em melhor transportar e traduzir alteridades.

Não obstante, esse modo de traduzir diferenciante não é primazia dos Waiwai, tampouco dos Yanomami. Se seguirmos Viveiros de Castro (2004) em suas proposições sobre o perspectivismo ameríndio, veremos que o relacionar ameríndio é, de modo geral, uma troca de “antropologias” entendidas como mundos singulares, naturezas ou ontologias distintas, um multinaturalismo ou relativismo natural, portanto.

Ao contrário do multiculturalismo que supõe trocas de relatividades culturais de uma natureza comum universal inscrita na mente ou numa condição humana – uma ontologia comum e variável, portanto –, as relações enquanto traduções ameríndias impõem uma simetria entre ontologias distintas. Aproximando-se da dialética “convenção-invenção” proposta por Wagner (2010), Viveiros de Castro (2002a) perspectiviza as posições pronominais (e não essenciais) do antropólogo e do nativo para propor que ambos são constituídos por esta dicotomia recursiva, instrumentalizada para localizar a “etnoantropologia” do perspectivismo como uma tradução que é comparação entre diferentes “antropologias”, a do indígena e a do antropólogo.

Benjamin nos fala que o bom tradutor trai a língua a que se destina a tradução, e não a língua de origem. Na tradução perspectivista não há traição, porque não há origem: só existe a objetificação da equivocação – que funda a relação pela diferença de perspectiva. Novamente, esta confluência entre diferenças não é melancolia e perda, é potência que permite recortar um espaço epistemológico comum entre diferentes ontologias e seus recíprocos etnocentrismos através de uma comunicação disjuntiva que é controle de suas intertradutibilidades.

As diferenças diferem, podendo ser intensivas e extensivas, intraespecíficas ou extraespecíficas, não sendo possível falar de alguma univocação. É no espaço da equivocação enquanto comunicação entre diferenciações que é possível criar uma tradução sem síntese e sem consenso entre mundos através não do elogio da representação, mas da evocação das diferenças para uma “transdução” que aponte todos os termos em relação.

E é o xamã, por “dever de ofício”, diz-nos Carneiro da Cunha (1998), que deve ser o tradutor no mundo ameríndio, exatamente por esta capacidade de evocar equivocações, de circular entre múltiplos planos/mundos e assumir diferentes perspectivas/saberes parciais. A instituição do xamanismo, surgida com o enfraquecimento e/ou desmoronamento das instituições políticas tradicionais decorrentes da dominação e da colonização europeia nas Américas ganhou papel de destaque nos coletivos ameríndios. Mas não somente neles: o xamanismo urbano é hoje uma efervescência nas cidades brasileiras e está associado e misturado a tradições milenaristas e nichos *new age*, onde xamãs urbanos são considerados personalidades e gozam de um prestígio e reconhecimento diferentes daqueles da aldeia, aponta a autora.

Mais que tradutor, mas também profeta e geógrafo indígena, ele é quem deve interpretar o inusitado, conferir às experiências inéditas um lugar inteligível na sociocosmologia, inserir as diferenças nas relações-coisas já instituídas, o que é feito através do uso de substâncias alucinógenas como a *ayahuasca*. Diferentes xamãs podem entrar em disputas políticas internas pela proeminência do seu sistema de interpretação, como afirma a antropológa ao falar da presença de guerrilheiros MIR-Tupac Amaru entre os índios Ashaninka, mobilizando um debate xamânico para saber se eles eram ou não a reaparição do Inca perdido.

A tradução xamânica prevê a suspensão da linguagem ordinária e o rearranjo de saberes parciais, no que Carneiro da Cunha chama de “palavras torcidas”, apreendidas em suas viagens, onde encontram com seus ancestrais animais, como o pássaro *japiim tsirotsi*, entre os Ashaninka. Como os mundos amazônicos não possuem centro e suas redes relacionais produzem saberes fractais e parciais, “globais-locais”, a interpretação/tradução xamânica é sempre uma “verdade da relatividade”, uma perspectiva particular que aponta para uma margem de incerteza da percepção alucinada.

Ainda que diante desses limites, o xamã deverá reconstruir o sentido e encontrar íntimas ligações entre os mundos, reforçando-os sem reduzi-los em sínteses totalizantes improcedentes, já que os sistemas relacionais ameríndios são sempre abertos, eferentes e diferenciantes. Mas será que a autoridade da tradução do xamã configura uma “autoria” do saber que revela? É possível pensar as associações diferenciantes nos mundos ameríndios como produtoras de apropriações e desigualdades assimétricas?

DOMINAR É RELACIONAR: APROPRIAÇÕES IMPRÓPRIAS

Criticando a clássica abordagem clastriana (CLASTRES, 2003) que aponta “sociedades contra o Estado” ao falar dos regimes políticos simétricos dos povos das terras baixas da América do Sul, Carlos Fausto (2008) acredita que as ontologias ameríndias são constituídas por relações de domínio e maestria. Nesta abordagem, as relações entre almas e corpos, pessoas e chefes, e chefes entre si implicam apropriações enquanto “predações familiarizantes” que engendram controle, proteção e assimetrias, como produção de potência e solapamento do poder, simultaneamente.

Estes donos-controladores, patronos rituais ou donos das malocas são os *kande* entre os Suyá, os *wököti* entre os Yawalapití, os *oto* entre os Kuikuro, os *entu* entre os Trio, os *ñã* entre os Araweté, os *jar* entre os Wayãpi, os *jara* entre os Parakanã, os *info* entre os Sharanahua, os *shovo ivo* entre os Marubo e os *warah* entre os Kanamari, para citar alguns, apontando sempre para a noção de domínios temporários, rituais, que implicam responsabilidades, liderança, controle, prestígio e parentesco pelas coisas-pessoas que dominam.

A apropriação decorrente das relações nestes mundos de donos, como aponta o autor, são comparadas a uma “filiação adotiva” que não aponta para a existência de um individualismo autopossessivo, como o teorizado aos moldes ocidentais pelo direito romano, por John Locke, Grotius, Thomas Hobbes e os Levellers; mas para apropriações mútuas intersubjetivas e interespecíficas. Esta “filiação adotiva” ou “predação familiarizante” de que nos fala Fausto (2008) se dá entre xamãs e espíritos auxiliares, guerreiros e crianças cativas, matador e espírito da vítima, oficiante ritual e objetos cerimoniais.

Ser dono é possuir diversas singularidades, ser uma “pessoa magnífica”. Dominar é incluir, criar, englobar e partilhar, encarnar uma coletividade, como é o caso dos chefes e xamãs, que por suas múltiplas pertencas-domínios estão numa espécie de estado polimorfo. Nestes “mundos de donos” todos são “dominadores” e “dominados” porque só se pode ser dono de outrem. Foram os donos que inseriram as descontinuidades no mundo pós-mítico, dizem os xamãs, provocando distinções naturais e culturais e reinventando as tradições.

Dominar é relacionar, é ser parte/todo num mundo atravessado por relações de domínio que implicam em predação, mas também em proteção. Donos são canibais, como os jaguares, e suas propriedades instáveis e transespecíficas apontam para conexões que são intertraduções. Estabelecer um domínio é conseguir impor a sua perspectiva sobre a dos outros, tal quais os guerreiros e xamãs impõem sobre seus xerimbabos, o que se dá de forma sempre negociada, conflituosa e dinâmica.

Daí o perigo de um encontro com uma onça ou com um espírito ancestral no meio da mata, por exemplo. O contato com esta diferença pode tornar o índio “dominador” desavisado num “dominado” a caminho de vir a ser outrem, adentrando o mundo dos mortos, de modo geral sob a perspectiva daquele por quem é predado.

Ter um domínio ampliado é mobilizar uma dispersão relacional, adotar a perspectiva dos outros que estão contidos em si mesmo, considerando-se que tudo é fractal e não há “indivíduo” na Amazônia. Dominar é mediar relações sociocosmológicas, é vincular de forma parental a pessoa incorporada de modo a constituir o que Fausto (2008) chama de uma “sociabilidade canibal da singularidade possessiva”.

Há uma diferença, no entanto, entre domínio e dominação. Fausto sugere que quando há a verticalização das relações impropriadas recíprocas e contínuas, presentes nas ontologias indígenas, e um xamã se torna sacerdote, se constitui um sistema piramidal e centrípeto de dominação. Neste caso, o sistema relacional deixa de ser horizontal e dispersivo para ser concêntrico e vertical. Na verdade, Fausto está criticando a noção de que os mundos ameríndios e suas relações de domínios estariam segmentados e departamentalizados em espaços de domesticidade entre humanos e não humanos.

Não se trata disso, afirma, e o que está em jogo é a potência e a eficácia do sistema que está em sua contínua territorialização e desterritorialização através de dispersões que se tornam concentrações e vice-versa. Essa é a tradução Karamari para a noção de dono, *warah*, tal qual um “dono-corpo-chefe” que aponta para uma estrutura distribuída e instável em diferentes escalas na qual chefes contêm e dominam chefes, que por sua vez contêm e dominam corpos, que por sua vez contêm e dominam almas, e vice-versa.

O limite desta conceitualização seria a existência de um “jaguar universal” e soberano, não como o moderador Leviatã hobbesiano, mas como um englobador de diferenças em expansão e concentração, em diferenciação e convencionalização. E quais seriam os dilemas existentes quando algum dono resolve “cortar a rede” de domínios recíprocos e ir além, em direção a outras relações e sistemas sociocosmológicos?

CORTANDO A REDE: DILEMAS DO “EU/NÓS” AUTOBIOGRÁFICO INDÍGENA

Essa é a questão que mobiliza a investigação de Oscar Calavia Sáez (2006) ao problematizar o crescimento nas últimas décadas do gênero autobiográfico entre populações indígenas norte-americanas, e sua “versão” brasileira visível na profusão de livros autorais indígenas de coletâneas de mitos.

Segundo Sáez (2006), o gênero autobiográfico sempre esteve presente em relação à formação do indivíduo na história ocidental. Diários e biografias narradas em primeira pessoa revelavam as confissões de Santo Agostinho, a vida de Rousseau, as quase ficções de Proust; e mesmo uma profusão de anônimos passou a escrever autobiografias através da publicação dos segredos de seus diários pessoais no século XIX, nos mostra Peter Gay (1999).

Este gênero de escrita de si esteve presente também em países de tradição protestante, em que homens com grandes feitos, como Franklin Roosevelt, contavam suas venturas através de um eu revelado e quase predestinado, índice do individualismo liberal revelador de um *eu* autêntico, portador de grandes verdades científicas e religiosas. Na tradição católica, mais corporativa, o *eu* aparece sempre relacionado aos outros, de forma a constituir, como na tradição ibero-americana, uma modalidade literária espirituosa chamada *picaresca*, incrédula de um mundo desencantado, um “antieu” de cunho hiper-realista.

Essa febre narcísica chegou aos mundos indígenas norte-americanos, e em parte estimulada por alguns antropólogos da escola de Cultura e Personalidade, que acreditavam que tais narrativas possibilitariam experimentos autoetnográficos que revelariam de forma mais intensa a alma indígena, assim como permitiriam entrever as relações entre indivíduos e padrões culturais, conforme a “obsessão” da época. Estas narrativas primeiramente surgiram como testemunhos de conversão e, concomitantemente à Marcha para o Oeste, foram se constituindo de forma “coautoral”.

Nos idos da escola de Cultura e Personalidade, de acordo com Sáez, os antropólogos encaminhavam os nativos a escreverem sob prescrições literárias euroamericanas que valorizassem acepções locais do sujeito

e alguma objetividade, mesmo que houvesse algum experimentalismo, como o que permitiu o surgimento de autobiografias escritas em línguas indígenas. Vale notar que tais publicações tinham o dilema das intervenções dos editores, que desconsideravam valores nativos em favor de uma formatação que visava o mercado consumidor.

A questão é que as autobiografias voltaram com uma febre nos Estados Unidos, estimulada pelos estudos literários e pelos estudos culturais. Os Native Americans agora estão na linha de frente de uma tensa relação histórica com o Estado, se representando através de museus nacionais como o National Museum of the American Indian, como analisei alhures (BERTOLOSSI, 2010), e produzindo uma profusão de livros de conteúdos dos mais variados, muitos deles estimulados por um intenso mercado consumidor de produtos *new age*.

A pergunta que Sáez (2006) nos apresenta é se estes *coup tales* e biografias norte-americanas que visam mercados consumidores ou respostas politicamente corretas inscritas nas políticas multiculturalistas daquele país, e mesmo o surgimento de livros infantis e de mitos escritos pelos índios brasileiros, como os Yaminawa e Kayabi, correspondem às expectativas daquelas populações que concebem uma qualidade de relações, como vimos até aqui, que estão para além do surgimento de um “eu individual” ou “coletivo autoral” proprietário de produtos com copyright.

Outros dilemas se apresentam: como transpor experiências, domínios e traduções apreendidos de forma oral para a escrita? Como conciliar sociocosmologias que concebem divíduos e/ou pessoas fractais com almas inconstantes com a ideia de um eu fixo, autocentrado e portador de uma identidade autoral que representa alguma coletividade alheia, tribal? Terão as influências de “missões” protestantes nas aldeias brasileiras produzido o surgimento de uma moral individualista, que substitui uma “ética” de relações, pertencas e domínios recíprocos, pela noção de uma metafísica coletivizante indígena, dotada de virtudes morais?

O dilema dos índios formularem sua “cultura com aspas”, como nos esclarece Carneiro da Cunha (2009), é o possível apagamento de sua economia de relações sociocosmológicas que subvertem as dicotomias euroamericanas como “indivíduo-sociedade” através de um jogo de perspectivas que não se totaliza; ou, ainda, através de contribuições de uma pluralidade de vozes individuais que congregam domínios mútuos e interativos entre si, como aponta Fausto (2008).

É certo que autores como Scott Momaday reelaboraram o gênero autobiográfico para além da “ilusão individualista”, partindo de sua “tradição de inventar tradições” – que “reúne” reminiscências pessoais, memórias de família, narração à moda oral e relatos míticos. Este *eu* adaptado e revisto aqui aparece mais como “extrospecção” do que como introversão romântica.

O problema é: ainda que existam citações das relações indígenas com outrem, estas são apontadas de forma sempre externa, como que de outro lado da fronteira étnica da qual nos fala Fredrik Barth (2000), em um mundo em que nada está de fora e não existe borda, tudo está em relação. A relação pluriversal não é extraterrestre, mas intra-Omama. Qualquer ação, criação, tradução, domínio e/ou autoria é, portanto, sempre citação de citação, uma confluência de vozes em cascata de mortos, inimigos, animais, espíritos e objetos que pertencem ao seu convívio habitual. É como o dilema do uso do *kambo* entre os Katukina, como vimos anteriormente, que são acusados de monopolizarem os saberes sobre a secreção, que extravasam os limites dessa comunidade tribal.

Mais do que autoetnografias, tais escritos autobiográficos estariam vinculados às manifestações etnopolíticas de índios que expandiram suas redes para outros sistemas relacionais e, inventando “culturas com aspas”, apontam os dilemas de “se tornar branco” ou de “se (re)descobrir indígena” através da fabricação de dispositivos e tecnologias que legitimam e autenticam aos moldes ocidentais, através de semelhanças verossímeis, “índios verdadeiros”. O que surge daí é um “índio genérico”, um tipo indígena, *American Indian*, que dá conta de uma heterogeneidade de diferenças que facilitam novas relações com agências do governo e ONGs, mas que apontam para um possível “empobrecimento” ontológico das qualidades relacionais precedentes.

Frente aos renascimentos indígenas informados por categorias conceituais ocidentais de identidade, cultura como representação e direito autoral/copyright, o problema da tradução antropológica segue em debate e com novos impasses. Frente às transformações de um planeta transnacionalizado, no qual povos indígenas contemporâneos atuam reinventando-se, como traduzir as políticas e estéticas indígenas insurgentes? E qual o impacto de tais dinâmicas na disciplina antropológica enquanto arte e ciência nômade?

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONHECER É TRADUZIR, É IMPROPRIAR

À guisa de conclusão, gostaria de mencionar que este ensaio não teve a intenção de abarcar uma totalidade de experiências sobre saberes e fazeres ameríndios. Em mundos onde a noção de totalidade não se expressa, já que todos os saberes são parciais e perspectivas, seria mesmo insensato e errôneo ter esta pretensão aqui.

O que pretendi, ao “cortar a rede” de relações possíveis entre uma vasta bibliografia sobre conhecimentos, tradução e artes do corpo entre os índios das terras baixas da América do Sul e alhures, foi “dar alguma forma” e “tornar visível” algumas de suas expressões nativas principais, através de alguma objetificação ou corporificação como texto.

Iniciar esta reflexão a partir de um debate ainda efervescente sobre a qualidade epistemológica e ontológica dos saberes indígenas, entre concepções neodarwinistas e cognitivistas e concepções ecológicas e multinaturalistas, me pareceu necessário para introduzir outras modalidades de produção de conhecimento, para além do mundo da mente humana. Tentei apreender alguns destes saberes como incorporações e sua exteriorização enquanto corporificações que transversam mundos acessíveis aos xamãs, mundos sonhados, ancestrais e transespecíficos que atualizam, transformam e informam a manutenção de suas sociocosmologias. Tal caminho me pareceu interessante para pensar suas diferenças dentre várias outras rotas possíveis obliteradas.

Entender a natureza das relações ameríndias a partir da ideia de traduções e disjunções diferenciadoras, constitutivas da vitalidade e criatividade destas populações através das noções de domínio e maestria, também me pareceu pertinente, sobretudo para apontar a presença de algumas regularidades (ainda que instáveis) dentro de um amplo complexo de relações de alteridade. Diferenças em todos os lugares, intra e extraespecíficas, intensivas e extensivas, em que comunicar e traduzir, produzir saber e dominar é sempre intercambiar perspectivas que carregam experiências.

O outro também possui seus outros, o conceito de diferença difere, daí os dilemas de uma propriedade individual ou coletiva que mantenha lógicas colonialistas, que reafirme ameríndios como “margens” ou “outros”, que não considere as relações encadeadas e que constituem a natureza e a *episteme* destes mundos, problemas contemporâneos que a antropologia atual e demais interessados nas artes do corpo indígenas precisam enfrentar.



*¿Llegó el Diablo? (2016-2019), 160 x 160 cm. Acrílico e óleo sobre lona.
Tela de María Andrea Trujillo Mainieri.*

Nota explicativa: *¿Llegó el Diablo?*, pintura que apresenta este ensaio, é de autoria da artista colombiana María Andrea Trujillo Mainieri, que gentilmente concedeu os direitos de uso da mesma. Através de conversas informais com a artista, que tem interesse em xamanismo indígena e em processos do sonhar, decidi solicitar a imagem por acreditar que esta evoca elementos e conceitos presentes no texto, sobretudo o movimento global de povos indígenas diante da ocidentalização, de rejeitar as versões da historiografia ocidental de apresentá-los de forma carnalizada e exótica como o “outro”.

1) Ainda que exista um amplo debate na antropologia sobre a transculturalidade do conceito de estética dividindo a comunidade antropológica entre adeptos de uma etnoestética como Howard Morphy, Jeremy Coote (WEINER 2006) e Sally Price (2000), e aqueles que vão contra o uso extensivo do conceito de estética aos povos indígenas, como Peter Gow e Joana Overing, penso que é possível transpor o conceito de estética e de arte para ameríndios aos moldes de João de Pina Cabral (2003) que defende ampliar os horizontes narrativos na experiência etnográfica. As artes indígenas não possuem uma circunscrição epistemológica e ontológica autônoma como no mundo euroamericano, fazendo parte da vida corporal, ritual e cotidiana destes povos. Atualmente, e cada vez mais intensamente, indígenas têm produzido uma arte indígena em diálogo com as categorias conceituais da arte contemporânea do sistema mundial das artes visuais, subvertendo sua representação como margem ou “bom selvagens” espirituais da natureza.

2) Manoela Carneiro da Cunha difere uma cultura sem aspas, em si, interiorizada e partilhada pelo grupo, inscrita numa lógica da dádiva, de outra cultura com aspas, para si, reflexiva e performática, inscrita numa lógica da mercadoria e produzida em decorrência de situações interétnicas e diante do Estado. A vivência da cultura performativa identitária produziria, segundo a autora, um impacto cognitivo nas lógicas estruturais internas do grupo de modo irreversível; ou, ainda, a cultura extensiva – se pensarmos com Deleuze – se mesclaria entropicadamente à cultura intensiva.

BIBLIOGRAFIA

BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, pp. 25-67.

BERTOLOSSI, Leonardo. “Diferentes, iguais: a pan-indianidade do National Museum of the American Indian e suas variações”. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CABRAL, João de Pina. “Semelhança e verossimilhança: horizontes da narrativa etnográfica”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 9, nº 1, 2003, pp. 109-122.

CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manoela. “Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 4, nº1, 1998, pp. 7-22.

_____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEN BOER, Elizabeth Mohkamsing. “Dreams in Surinamese Amerindian Cosmology”. In: *Kacike: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology*, 2007, pp. 1-17.

FAUSTO, Carlos. “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 14, nº 2, 2008, pp. 329-366.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

GRAHAM, Laura. “O sonho feito performance”. In: *Performing Dreams: Discourses of Immortality among the Xavante of Central Brazil*, cap. 7 (Tradução de Fernando L. B. Viana), 1995, pp. 291-304.

INGOLD, Timothy. “Da transmissão de representações à educação da atenção”. In: *Educação*. Porto Alegre, vol. 33, nº 1, jan.-abr. 2010, pp. 6-25.

LIMA, Edilene Coffaci de. “Kampu, Kambo, Kambô: o uso do sapo-verde entre os Katukina”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 32, 2005, pp. 254-267.

MENTORE, George. “Tempering the Social Self: Body Adornment, Vital Substance, and Knowledge among the Waiwai”. In: *Journal of Archaeology and Anthropology*, nº 9, 1993, pp. 22-34.

PEREIRA, Luis Fernando. “Traduz quem viveu: reflexões sobre modos Yanomami de tradução”. In: *Tellos*, ano 8, nº 15, jun.-dez. 2008, pp. 137-152.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SÁEZ, Oscar Calavia. “Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 76, 2006, pp. 179-195.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 8, nº 1, 2002a, pp. 113-148.

_____. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b, pp. 345-399.

_____. “Perspectival Anthropology And the Method of Controlled Equivocation”. In: *Colóquio Americanistas*, Miami, 2004.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEINER et alli. “Aesthetics is a cross-cultural category?” In: INGOLD, Tim (ed). *Key debates in anthropology*. New York: Routledge, 1996. pp. 251-293.

ZEA, Evelyn Schuler. “Genitivo da tradução”. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, vol. 3, nº 1, jan.-abr. 2008, pp. 65-77.



**ASTROFUTURISMO
OU
COMUNICABILIDADE
ENTRE MONOLITO,
OCEANO E
HUMANOIDE**

Fabiane M. Borges

Depois da II Guerra Mundial o espaço se tornou uma tela de projeção para todo tipo de utopia e distopia. Havia naquele momento como que uma urgência em antecipar o futuro, científica e ficcionalmente, dados os estragos da guerra, os avanços tecnológicos e a Guerra Fria. Uma enorme quantidade de elementos da cultura espacial surgiu nessa época (final dos anos 1940 até o final dos anos 1970), e esses elementos sistematizados e compartilhados foram chamados por De Witt Douglas Kilgore de *astrofuturismo*.¹

Uma das características do astrofuturismo é a cultura alien. Para muitos, a expectativa em relação ao encontro com extraterrestres representava a experiência mais radical de alteridade, pois havia já nesse período uma crítica incisiva aos projetos coloniais, que reduziam a experiência da alteridade à hierarquia e dominação física, econômica e cultural dos povos menos tecnologicizados. A questão da alteridade e utopia estava em plena expansão e os movimentos sociais eclodiam em meio à corrida espacial, trazendo reivindicações contra o racismo, o machismo e o desequilíbrio entre os avanços técnicos e os avanços sociais.

Por um lado, os programas espaciais dos Estados Unidos e União Soviética representavam o futuro e o desenvolvimento e contavam com ufanistas e apoiadores; por outro, eram alvo de oposição. Um dos movimentos mais radicais nos EUA surgiu dentro das comunidades negras, que, durante o lançamento da Apollo 11, em 16 de julho de 1969, organizaram junto com as lideranças cristãs do sul do país um enorme protesto questionando o valor econômico e a importância social da aventura espacial. Estudantes universitários também se engajavam nas lutas contra os gastos econômicos e a falta de participação popular nas decisões sobre a exploração espacial. Enquanto a política tentava dar conta dessas manifestações, fazendo discussões públicas em instituições, escolas, universidades, criando mídia de caráter glorioso e nacionalista e escondendo mais rigorosamente projetos de espionagem e

de armamento nuclear, escritores de ficção científica se debatiam com o tema, tentando pensar a questão da política e alteridade em seus termos filosóficos.

O escritor de ficção científica James Gunn, em seu livro *The Listeners*,² por exemplo, cria um ambiente que propicia que um dos seus personagens narre seus pensamentos ao tentar elucubrar sobre as vantagens da era espacial para os problemas sociais e políticos, baseando-se em três perguntas: 1) o que isso significa, falar pela humanidade com uma civilização extraterrestre?; 2) quem poderia autorizar tal comunicação?; 3) seria a comunicação “civilizada” possível entre diferentes raças, culturas, civilizações ou gerações? As perguntas do personagem são importantes, na medida em que aproximam as diferenças raciais terrestres das diferenças raciais que os extraterrestres representavam. Se os problemas básicos da humanidade não tinham sido resolvidos – mais valia, exploração étnica e constantes guerras –, os modos de contato com os extraterrestres poderiam seguir o mesmo rumo. Ele questiona se realmente é possível a comunicação equilibrada entre diferentes: nunca aconteceu uma comunicação equânime entre europeus e indígenas das Américas, por exemplo. E foram desastrosas as relações entre brancos e negros da África. Por que seriam diferentes as relações entre terrestres e extraterrestres?

O binômio dominar/ser dominado era uma assombração vastamente popularizada em todo tipo de narrativa. Supunha-se que uma resposta poderia ser produzida para os problemas da Terra, no encontro com uma civilização desconhecida e completamente diferente dos humanos. Talvez ocorresse uma espécie de vergonha ontológica, uma mudança paradigmática, um salto quântico na forma de pensar e produzir as divisões do planeta Terra. Talvez eles tivessem uma solução cabível que convencesse todos os governos do mundo. O personagem de James Gunn só pensa em aceitar o contato extraterrestre de Capelan (o planeta que fez contato com ele) se isso pudesse promover algum tipo de evolução à política que ele representava.

As críticas mais contundentes ao Programa Espacial dos EUA em relação a racismo e machismo tinham a ver com o fato de que não existiam negros nem mulheres na corrida espacial, e quando existiam era de forma submissa às políticas de inclusão, o que não representava sua “diferença cultural ou de gênero”. Afirmava-se que nenhuma forma de representar o planeta Terra para outra civilização seria estruturalmente modificada somente com a “inclusão” de homens negros e mulheres.

Os representantes, “donos” ideológicos dos programas, ainda eram (e são) os homens brancos, com sua cultura colonial. Em relação à ficção científica as reivindicações eram parecidas: o espaço dominado pelos homens brancos não condizia com – ou não representava – os desejos das comunidades excluídas.

No ensaio “The Future may be bleak, but it's not black”,³ Thulani Davis faz uma análise do papel da ficção científica e suas narrativas fantásticas sobre o futuro na cultura popular americana, e fala da cegueira do racismo branco. Ela argumenta que o gênero literário falhou em não imaginar nenhuma participação mais incisiva e afirmativa das comunidades negras. Ela critica o fato dos negros serem negados dentro desse contexto, assim como o feminismo, como se tivessem sido extintos, mesmo que às vezes houvesse participação de mulheres e negros dentro das narrativas. Vale aqui dizer que ela se refere a mulheres como pertencentes a qualquer raça, e negros como pessoas de cor negra, independentemente do gênero, de modo que se você fosse mulher e negra, teria castrada duas culturas de uma só vez, o que tornava a cultura da mulher negra a mais baixa nessa hierarquia celeste (assim como na Terra), a última a ser representada. Diante dessas críticas e discussões, voltava a pergunta: estariam os humanos preparados para um contato extraterrestre? Se as questões da alteridade, da comunicabilidade entre diferentes espécies, etnias e gêneros ainda não era possível, como seria possível o encontro com extraterrestres? Quais grupos representariam a humanidade diante deles?

Identificamos com facilidade na cultura da ficção científica e da era espacial dessa época (final dos 1940 a final dos 1970) um antropocentrismo feroz que vai desde a vontade de dominação do homem branco sobre seus vizinhos alienígenas até a forte tendência em acreditar que os vizinhos seriam iguais aos humanos, com um aspecto talvez um pouco diferente, humanoides, mas iguais em grande medida: falariam, pensariam, e também seriam beligerantes e dominadores. Tinham ainda a visão de que esses extraterrestres seriam monstruosos, devastadores e só desejariam trazer a morte: a representação de um diabo disfarçado, cujo principal objetivo seria a destruição e dominação da Terra. Esse tipo de ficção talvez seja o que mais faz sucesso no cinema hollywoodiano, até os dias de hoje. Essa experiência de dominação, exploração e colonização foi palco para vários debates, onde alguns apregoavam a retirada das forças militares da negociação e outros, ao contrário, morriam de medo de que os humanos fossem submetidos militarmente por extraterrestres, tornando a Terra um campo de trabalhos forçados, e exigiam a presença das forças militares em qualquer tipo de investigação espacial na ciência e na ficção.

Outra coisa que estava em voga nesse momento eram os aspectos religiosos dos terráqueos, as crenças espirituais, místicas, pois as novas descobertas espaciais também produziam mudanças radicais na forma do mundo ser percebido pelas religiões e crenças transcendentais em geral, de modo que as discussões sobre extraterrestres também eram comuns em eventos de teologia, ou em cultos religiosos. O encontro com Deus, com uma força maior, o encontro com o criador, o conhecimento das profundezas do universo, o encontro com a comunidade das almas humanas desencarnadas, tudo isso se misturava: discussões éticas, visões de mundo, experiências espirituais dos religiosos.

Alexandre C. T. Geppert⁴ conta-nos que no final dos anos 1920 muitos criticavam os fanáticos por futuras espaçonaves, que eram como novos religiosos querendo substituir Deus pelas espaçonaves, acusando-os de acreditarem que a “tecnologia substitui a religião”. De certo modo a ciência tinha conseguido um apelo afetivo, emocional e até espiritual que as religiões reclamavam como parte do seu próprio patrimônio. Essa época foi de profundo balanço nas crenças humanas, um reavivamento da revolução copernicana. Por mais que a ciência tentasse manter-se alijada das crenças transcendentais e operasse com dados matemáticos e lógicos, ela colaborava para o surgimento de novas crenças, novas especulações sobre a origem da vida, e transformava o “grande conhecimento” em algo possível de ser atingido, “em breve”! Por trás do mistério, a crença individual ou partilhada de alguns cientistas de certa forma conduzia as questões importantes a serem pesquisadas no espaço, e não raras vezes esses cientistas tiveram seu ceticismo abalado pela “nova fronteira” que estava sendo desbravada.

Num dos artigos do astrofuturista De Witt Douglas Kilgore⁵ (2007), este fala do C/SETI (Center for the Study of Extraterrestrial Intelligence – Centro dos Estudos de Inteligência Extraterrestre), dizendo que depois de quatro décadas de existência a instituição havia conseguido pegar uma parte pequena, mas significativa, da cultura americana; mas enfatiza que foi com a ficção científica que o C/SETI conseguiu isso, através do que ele chama, junto com outros escritores como James Gunn, Carl Sagan, entre outros, de *C/SETI novel* (novelas de comunicação com inteligências extraterrestres), uma espécie de subgênero literário da ficção científica. A primeira pergunta que Kilgore faz no artigo é: Poderíamos nos comunicar com espécies não humanas? Que efeitos essa comunicação teria sobre nós? A esperança liberal desse subgênero literário era que a comunicação com extraterrestres ajudaria os humanos a se comunicarem também entre si, e que isso possibilitaria que a humanidade rompesse com o vínculo histórico na qual se encontrava aprisionada.

Kilgore elogia o esforço do já citado James Gunn em criar uma equivalência entre os problemas sociais terrestres e a ciência espacial. Em seus livros, Gunn traz à tona questões como o sentido da vida, a razão da existência humana, dando centralidade a aspectos que a ciência dura não dá, e, ao mesmo tempo, introduzindo os leitores nas discussões de ponta da época (estamos falando de textos dos anos 1970), traduzindo os aspectos difíceis da física, matemática, engenharia para uma linguagem acessível aos leitores comuns, tentando clarificar seus conhecimentos a respeito do espaço, introduzindo questionamentos sobre a própria missão espacial de cada um dos seus livros, construindo assim um *background* filosófico, histórico e científico, tudo isso a partir de encontros com extraterrestres, que eram os que suscitavam esses questionamentos. Esse tipo de ação validava a existência do C/SETI, criava valor sobre ele e tirava sua fama de inútil. Kilgore achava importante que os cientistas compartilhassem seus conhecimentos com o resto da população, e considerava a ficção científica um bom modo de fazer isso. Ao mesmo tempo, ele tentava introduzir no meio científico onde atuava uma visão mais sensível sobre a relação com extraterrestres, com não humanos, preparando cientistas, pesquisadores e pessoas ligadas a outras áreas do conhecimento para que tivessem uma visão mais generosa sobre os possíveis vizinhos intergalácticos. Tentava romper com essa ideia militar ou com a visão da ciência dura sobre o que é pesquisa e conhecimento, introduzindo aspectos históricos para exemplificar equívocos comuns produzidos nas aproximações entre culturas diferentes – assim como apontava para possíveis formas de vida, que nada tinham a ver com a matéria. Como se comunicar com algo que não é humano, nem feito de matéria conhecida pelos humanos? Que preparação a ciência teria para esse tipo de contato?

Um dos exemplos recorrentes na ficção científica, que tenta pensar essas questões, é aquele relativo aos efeitos que as longitudes espaciais exercem na psiquê humana, assim como em seus corpos. Ao passar muito tempo no espaço, os seres humanos vão perdendo cálcio, por conta da falta de gravidade, ou pelos efeitos da gravidade artificial produzida dentro das naves. Com a falta de cálcio, o corpo vai ficando fraco, quase que literalmente desmaterializando-se. Essa era uma questão que desafiava a ficção científica: era possível pensar nos humanos no espaço sem pensar em sua desmaterialização ou dessubjetivação?

O clássico filme russo *Solaris* (1972), de Tarkovski, (baseado na novela escrita por Stanisław Lem com o mesmo nome) é um exemplo de ficção científico-filosófica que trata das questões da desmaterialização e dessubjetivação. O filme mostra que a psique humana é limitada,

ordinária, não tem condições de lidar com o infinito, e chega um ponto que se volta para si mesma procurando desesperadamente parâmetros finitos, tangíveis, para associar-se. Os personagens do filme se veem em relações neuróticas, obsessivas, enlouquecedoras, para as quais não conseguem saída. Nenhuma ciência humana daria conta do misterioso oceano que lhes fazia frente. A impossibilidade de uma real comunicação com o desconhecido fica muito evidente no filme. O anão que perseguia um, a esposa dependente e eterna, fruto de uma culpa vívida e incansável que atormentava o psicólogo, que tinha ido até a estação espacial para ajudar clinicamente a equipe que passava por problemas, o suicídio do outro cientista. Aquilo que a linguagem, a conversa, a matemática, a ciência humana não é capaz de tocar. Os personagens sequer conseguiam pegar parte do material do oceano para levar à Terra para analisar. É um filme que trata da bitolação do pensamento humano, sua inapropriação ao lidar com matérias desconhecidas, com forças não medidas pela ciência.

O mesmo dilema vê-se no clássico 2001, uma odisseia no espaço (1968). Não era um oceano, mas um monolito misterioso, com grande capacidade de emanção de forças desconhecidas, que atormentava a equipe da nave espacial, da qual saíam luzes misteriosas capazes de influenciar tudo o que estivesse à sua volta – humanos, computadores, máquinas –, com alto poder destrutivo. Que comunicação é possível entre monolito, oceano e humanoide? Da cultura antropocêntrica se extraem poucos dados que possibilitem de fato uma relação de alteridade radical entre os três. O monolito e o oceano é um impasse na ficção e na ciência. Ali onde a racionalidade é interrompida, começa a viagem nas intensidades. De um segundo a outro, vive-se do corpo putrefato à volta a um útero cósmico. A viagem do personagem principal no universo das luzes sugere uma viagem no tempo, no espaço, como numa viagem de LSD, ou outro tipo de alucinógeno natural, como a ayahuasca. As experiências humanas mais próximas das viagens produzidas no encontro com o monolito são as alucinógenas, uma forma muito diferente de conhecer as coisas. Se não com a alucinação, que outra experiência os seres humanos teriam para poder lidar com o misterioso monolito? Dúvida, pânico e morte advêm da impossibilidade de se comunicar. É preciso levar em conta que a cultura do LSD nessas décadas já era bem difundida e funcionava como inspiração para a ficção científica. A espectrologia lisérgica e enteógena sustentou e sustenta muitas das teorias de alteridade, outramento, animismo, relações interespecies entre humanos, não humanos e extraterrestres dentro da história do cinema e da literatura *scifi*, mas isso é tema para um próximo texto.

É importante trazer à tona aqui as ideias de Simondon, que também eram operantes nessas décadas pós-II Guerra Mundial – como, por exemplo, a teoria das linhagens técnicas, que são as redes tecnológicas ou genealogias do objeto técnico, isso tanto para hardware quanto para o software. Para ele, o modo abstrato do software é concreto em grande medida, se realiza por empilhamento de dados e informação. Ou seja, o software tem dinâmicas evolutivas próprias e um modo singular de existência. Quando ele passa a simular a si mesmo, ou simular o humano, ele ultrapassa as barreiras da diferença suposta entre homem e máquina, o que indica que ele é capaz de evoluir do seu estágio máquina. Isso se daria por saturação:

As diferentes formas de pensamento e de ser no mundo divergem quando elas acabam de aparecer, isto é, quando elas não são saturadas; depois elas reconvergem quando estão supersaturadas e tendem a se estruturar por novos desdobramentos. As funções de convergência podem se exercer graças à supersaturação das formas evolutivas do ser no mundo, no nível espontâneo do pensamento estético e no nível reflexivo do pensamento filosófico.⁶

Uma tomada de consciência por parte das máquinas, ou seu abolicionismo, seria essa reorganização, essa mudança de estágio que é impelida pela própria saturação que uma determinada prática sofre. Não é só pelo fato de uma nave espacial ser máquina que ela necessariamente terá que obedecer a uma linha genealógica que a ligue ao robô. Compreendemos que cada objeto técnico tem uma linhagem que não necessariamente o liga a todas as estruturas prévias a ele, mas sim aos seus atuais modos de existência e às complexas camadas de saturação e reorganização que seu processo de singularização movimenta.

Isso nos interessa profundamente, já que a cultura astrofuturista se depara com essa outra alteridade, que é a da máquina, a do robô. A ficção científica vai misturar camadas de outridades e pô-las em convívio, mostrando robôs inteligentes, androides em crise, máquinas escravas, relações de subjugação e de libertação, numa quase que constante guerra. Apesar de grande parte dos filmes, principalmente os americanos, levar às últimas consequências a superioridade dos humanos em relação aos robôs, não é difícil nos depararmos com momentos de tensão, onde cessa o jogo de simulação e o humano se depara com a máquina em sua potência máxima, tendo que dar conta de fato dessa diferença, seja para o amor, seja para a guerra.

A cultura colonial extrativista e exploratória atuava nessas décadas (da mesma forma que o faz hoje em dia) nos filmes de ficção científica

de Hollywood; nos filmes populares, os extraterrestres eram pensados a partir do ponto de vista colonial: se eles entrassem em contato com os humanos, seria obviamente porque queriam dominar a Terra – que outro objetivo teriam? A ideia de comunicação terrestre-extraterrestre ficava comprometida com essa perspectiva: quem não domina é obviamente dominado. Toda a corrida espacial teve isso como base, o controle espacial para proteção contra outros planetas e outros países da Terra. Isso foi a tal ponto nesses anos (ainda na era pós-II Guerra Mundial até o final dos anos 1970) que o risco se tornou o da destruição massiva dos seres humanos e a destruição parcial da própria Terra (bastava apertar o botão vermelho). Esse medo se repete nos filmes contemporâneos como forma de ganhar dinheiro, mas também de exercitar uma cultura de desconfiança constante em relação à diferença. A produção de paranoia e obsessão por controle é incessante. Não é à toa que depois da corrida pela Lua quase toda produção espacial voltou-se para o controle da Terra, para a imposição da ordem, para a obtenção do lucro e para o exercício de poder sobre os humanos.

Vemos que a cultura da outridade, da diferença ou ainda da alteridade, da comunicação entre monolito, oceano e humanoide era premente nos tempos utópicos da corrida espacial; não ficava restrita ao extraterrestre, mas este era usado para pensar as relações entre espécies humanas, as raças terrestres, as teorias animistas, os ciborgues, as gambiarras genéticas e as máquinas, de forma geral.

1) KILGORE, De Witt Douglas. *Astrofuturism, Science, Race and Visions of Utopia in Space*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

2) GUNN, James E. *The Listeners*. EUA: Charles Scribner's Sons, 1972

3) DAVIS, Thulani. "The future may be bleak, but it's not black". *Village Voice*, 1º de fevereiro de 1983, p. 17.

4) GEPPERT, Alexander C.T. "Flights of Fancy: Outer Space and the European Imagination, 1927-1969", In: *Societal Impact of Spaceflight* (editores: Steven J. Dick e Roger D. Launius). EUA: NASA, 2007, p. 599.

5) KILGORE, De Witt Douglas: "C/SETI as Fiction: On James Gunn's The Listeners". In: *Societal Impact of Spaceflight* (editores: Steven J. Dick e Roger D. Launius). EUA: NASA, 2007.

6) Gilbert Simondon, *Do modo de existência dos objetos técnicos*. (Du mode d'existence des objets techniques). –Paris: Aubier, 2008 [1958]). Tradução de Pedro Peixoto Ferreira e revisão de Christian Pierre Kasper. Texto: "Essência da tecnicidade", pág. 154. Disponível na web em: <http://cteme.wordpress.com/publicacoes/do-modo-de-existencia-dos-objetos-tecnicos-simondon-1958/essencia-da-tecnicidade/> (acesso em dezembro de 2012).

BIBLIOGRAFIA

- GEPPERT, Alexander C. T.** “Flights of Fancy: Outer Space and the European Imagination, 1927-1969”. In: *Societal Impact of Spaceflight* (editores: Steven J. Dick e Roger D. Launius). EUA: NASA, 2007, p. 599.
- KILGORE, De Witt Douglas.** *Astrofuturism Science, Race, and Visions of Utopia in Space*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- GUNN, James E.** *The Listeners*. EUA: Charles Scribner's Sons, 1972
- SIMONDON, Gilbert.** *Du mode d'existence des objets techniques*. [Do modo de existência dos objetos técnicos]. Paris: Aubier, 2008 [1958].
- DAVIS, Thulani.** “The future may be bleak, but it's not black”. In: *Village Voice*, 1º de fevereiro de 1983, p. 17.

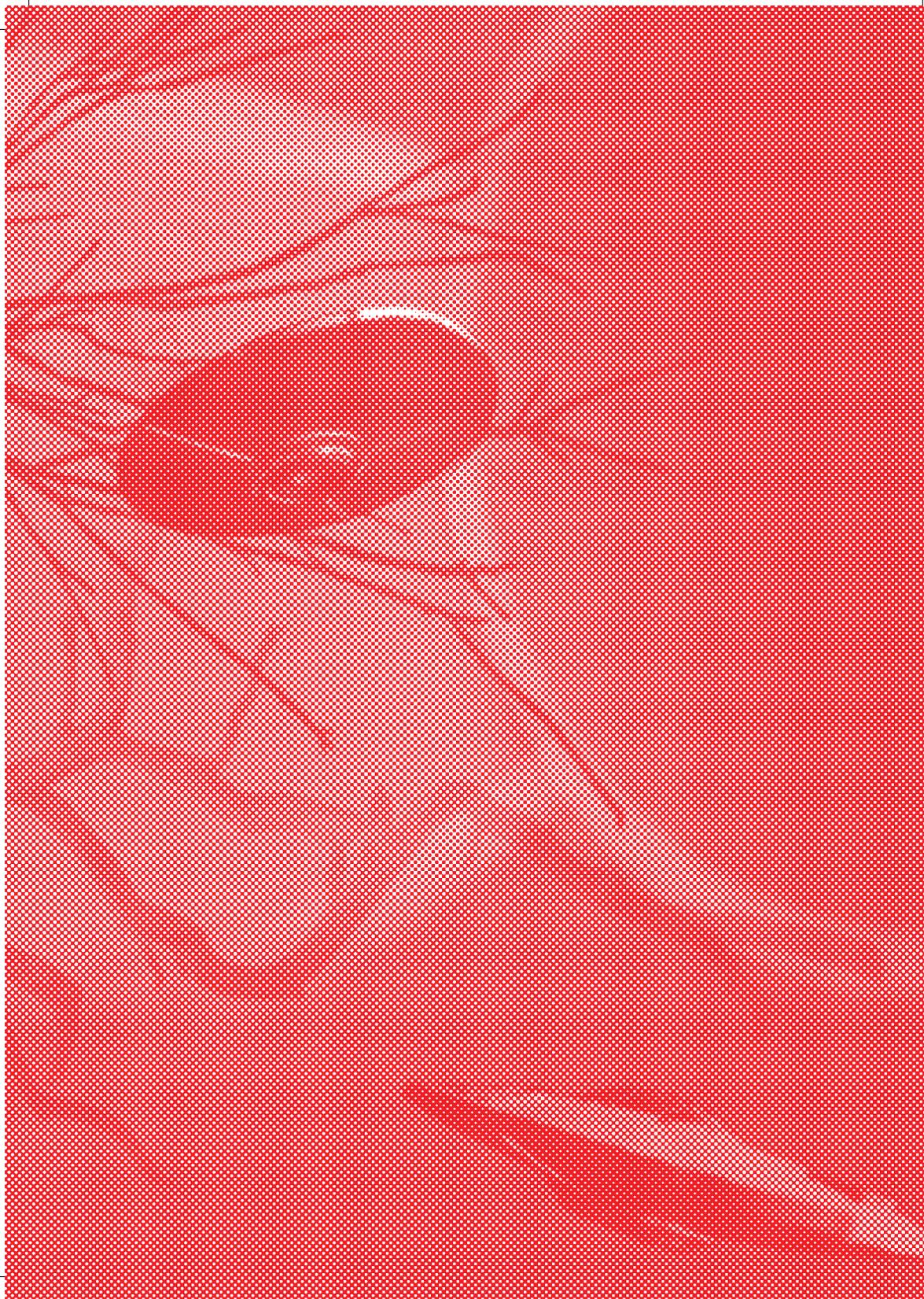
FILMOGRAFIA

- 2001: A Space Odyssey.** Stanley Kubrick, 1968.
- 2010: The Year We Make Contact.** Peter Hyams, 1984.
- A.I.: Artificial Intelligence.** Steven Spielberg, 2001.
- Aelita.** Protazanov, 1924.
- Alien: o oitavo passageiro.** Ridley Scott, 1979.
- Alien: o reencontro final.** James Cameron, 1986.
- Alien 3.** David Fincher, 1992
- Alien 4 (A ressurreição).** Jean-Pierre Jeunet, 1997.
- Armageddon.** Bay, 1998.
- A trip to Mars.** Thomas A. Edison, 1910
- Battle of the Worlds.** Antonio Margheriti, 1961.
- Blade Runner (Blade Runner: perigo iminente).** Ridley Scott, 1982.
- Capricorn one.** Peter Hyams, – 1977.
- Conquest of Space.** Byron Haskin, 1955.
- Contact.** Robert Zemeckis, 1997.
- Kosmicheskiy reys: Fantasticheskaya novella.** de Vasili Zhuravlyov, 1935.
- Creation of the Humanoids.** Wesley Barry, 1962.
- Cutthroat Island.** Renny Harlin, 1995.

- Dante's Peak.** Donaldson, 1997.
- Dark City.** Alex Proyas, 1998.
- Dark Star.** John Carpenter, 1974.
- Deep Impact.** Leder, 1998.
- Der Schweigende Stern (The First Spaceship on Venus).** Kurt Maetzig, 1960.
- Destination Moon.** Irving Pichel, 1950.
- Die Frau Im Mond (Woman on the moon).** Fritz Lang, 1929.
- District 9.** Neill Blomkamp, 2009.
- Dr. Strangelove – How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.** Stanley Kubrick, 1964.
- Éternau.** Gustavo Jahn, 2006.
- E.T.: The Extra-Terrestrial.** Steven Spielberg, 1982.
- Escape from LA.** John Carpenter, 1996.
- Escape from NY.** John Carpenter, 1981.
- eXistenZ.** David Cronenberg, 1999.
- Flash Gordon's Trip to Mars.** (1936 a 1940 – programa televisivo, oito episódios)
- Flight to Mars.** Lesley Selander, 1951.
- Forbidden Planet.** Fred McLeod Wilcox, 1956.
- From the Earth to the Moon.** Byron Haskin, 1958.
- Gattaca.** Andrew Nicol, 1997.
- Ich greife nach den sternern (I Aim at the Stars).** Wernher Von Braun, 1960.
- Ikarie XB 1: Voyage to the End of the Universe.** Jindrich Polák, 1963.
- I Married a Monster from Outer Space.** Gene Fowler Jr., 1958.
- Impossible Voyage.** Georges Méliès, 1904.
- Independence Day.** Roland Emmerich, 1996.
- Invaders from Mars.** William Menzies, 1953.
- Invasion of the Body Snatchers.** Don Siegel, 1956.
- Invasion of the Saucermen.** Edward L. Cahn, 1957.
- Invisible Invaders.** Edward L. Cahn, 1959.
- I, robot.** Alex Proyas, 2004.
- It Came from Beneath the Sea.** Robert Gordon, 1954.

- It Came from Outer Space.** Jack Arnold, 1953.
- Johnny Mnemonic.** Robert Longo, 1995.
- Jurassic Park.** Spielberg, 1993, 1997 e 2001.
- Just Imagine.** David Butler, 1930.
- La voyage Dans La Lune.** Georges Méliès, 1902.
- La Planète Sauvage.** René Laloux, 1973.
- Mars Attacks!.** Tim Burton, 1996.
- Men into Space: Moon Probe. Série televisiva,** 1959.
- Metropolis.** Fritz Lang, 1926.
- Minority Report: a nova lei.** Steven Spielberg, 2002.
- Monkey Business.** Hawks, 1952.
- One Hundred Years After.** Realizador desconhecido, 1911.
- Phantom from Space.** Lee Wilder, 1953.
- Pimentípoli.** Eduardo Souza Lima, 2009.
- Plan 9 from Outer Space.** Wood Jr., 1956.
- Resident Evil.** Paul W. S. Anderson, 2002.
- Road to the Stars.** Pavel Klushantsev, 1957.
- Robocop.** Paul Verhoeven, 1987.
- Robocop 2.** Irvin Kershner, 1990.
- Robinson Crusoe on Mars.** Byron Haskin, 1964.
- Rocketship X-M.** Kurt Neumann, 1950.
- Signale - Ein Weltraumabenteuer.** Gottfried Kolditz, 1970.
- Silent Running.** Douglas Trumbull, 1972.
- Star Trek: The Motion Picture.** Robert Wise, 1982.
- Star Wreck.** Timo Vuorensola, 2005.
- Terminator 2 (O exterminador implacável 2).** James Cameron, 1991.
- The Airship.** Madsen, 1917.
- The Beast from 20000 Fathoms.** Lourié, 1953.
- The Beast with a Million Eyes.** David Kramarsky, 1955.
- The Blob.** Irving Yeaworth Jr., 1958.
- The Brain Eaters.** Bruno VeSota, 1958.

- The Comet.** Realizador desconhecido, 1910.
- The Creature from the Black Lagoon.** Jack Arnold, 1954.
- The Day after Tomorrow.** Emmerich, 2004.
- The Day Mars Invaded Earth.** Maury Dexter, 1963.
- The Day the Earth Stood Still.** Robert Wise, 1951.
- The Fly.** David Cronenberg, 1986.
- The Invisible Boy.** Herman Hoffman, 1957.
- The Invisible Ray.** Lambert Hillyer, 1936.
- The Island of Dr. Moreau.** Frankenheimer, 1996.
- The Last man on Earth.** Blystone, 1924.
- The Lost World.** Harry O. Hoyt, 1925.
- The Man Who Fell to Earth.** Nicolas Roeg, 1976.
- The Matrix.** Andy e Larry Wachowski, 1999.
- Them!.** Douglas, 1954.
- The Snow Creature.** Lee Wilder, 1954.
- The Terminator (O exterminador implacável).** James Cameron, 1984.
- The Moon.** Pavel Klushantsev, 1965.
- Things to Come.** William Cameron Menzies, 1936.
- The Thing (O enigma de outro mundo).** John Carpenter, 1982.
- Thirteenth Floor.** Josef Rusnak, 1999.
- This Island Earth.** Newman, 1955.
- Total Recall.** Paul Verhoeven, 1990.
- Volcano.** Jackson, 1997.
- War Games.** John Badham, 1983.
- War of the Worlds.** Byron Haskin, 1954.
- War of the Worlds.** Spielberg, 2005.



**ARTE ESPACIAL
/ CULTURA
ESPACIAL /
ARTES E
CIÊNCIAS
ESPACIAIS**

Fabiane M. Borges

ARTE ESPACIAL - CULTURA ESPACIAL - ARTES E CIÊNCIAS ESPACIAIS UM BREVE RECORTE AUTOCARTOGRÁFICO POR FABIANE M. BORGES COSMOFAGIA & PERIFUTURISMO

Esse texto é a apresentação de um recorte do que podemos chamar de arte espacial. Por eu não me identificar muito com o termo, costumo usar “arte e ciências espaciais”. O nome arte espacial (*space art*) é por demais “americanizado” e tem um vetor específico de proposição que na maioria das vezes não contempla a precariedade, os sonhos frustrados e as propostas alternativas dos artistas que atuam na área, mas não têm acesso à pesquisa espacial de ponta – de forma que temos a liberdade dos trópicos de irmos inventando palavras e sentidos para isso que conecta a pesquisa artística com a pesquisa da ciência espacial. Grosso modo, poderia resumir o fenômeno da arte espacial, ou cultura espacial, ou arte e ciências espaciais, como uma prática artística voltada para questões cósmicas, de sensoriamento remoto, estudos da astronomia e astrofísica, poéticas ligadas às ciências espaciais em geral, e isso obviamente inclui a Terra, tanto em relação ao Antropoceno e suas derivantes quanto em relação aos modelos de comunidades produzidas no planeta e suas relações interespecies, pensando aqui, evidentemente, a própria Terra e seus múltiplos modos de existência como cósmica, sem esquecer da sua capa orbital de satélites artificiais.

Me interessa mostrar algo dessas práticas artísticas através de uma cartografia pessoal, de acordo com minha pesquisa de doutorado e pós-doutorado, mas também através dos espaços que visitei, dos grupos que conheci, das exposições que curei ou participei diretamente, dos festivais que tenho realizado, assim como da revista que lançamos em 2018 – *Extremophilia* –, que é ela própria um arquivo cartográfico que fizemos a fim de nos aproximarmos das pesquisas nessa área. Faço isso para evidenciar o caminho feito até agora, de pesquisa e estilo.

Dentro desse recorte, existem algumas preferências em relação a formatos. Me interessam, por exemplo, trabalhos que dialoguem com a cultura livre, com propostas de autonomia e colaboração, assim como com projetos que vislumbram: a) plataformas planetárias e menos nacionalistas (apesar de endossar o direito dos países periféricos às decisões orbitais e espaciais), b) proposições críticas e questionadoras (e não só sensacionalistas ou virtuosos), c) questões éticas relacionadas

à colonização, pós-colonização, perifuturismos, ocupações espaciais, assim como questões de mineração do espaço e da Terra em época de câmbios climáticos, e o que isso implica quando falamos de Antropoceno Espacial. Conto aos poucos essa história através de alguns encontros que considero relevantes para essa breve cartografia.

* (2011 – ORBITANDO SATÉLITES / GIJÓN / ESPANHA),¹

Me apaixonei definitivamente por esse campo das artes e ciências espaciais com o Orbitando Satélites,² realizado em maio de 2011 em Gijón, Astúrias, na Espanha, na Plataforma 0 – LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, por ocasião de um encontro de hackerismo chamado SummerLab/2011. Pedro Soler, curador dos dois encontros (que aconteceram em sequência), me chamou para uma residência artística no LABoral, onde pude ver a exposição.³ Me encantei com a exposição e tive uma mudança perceptiva abrupta sobre a poética dos satélites, entendendo-os como “organismo vivo, extensivo e progressivo”. Abaixo, um pequeno texto de Joanna Griffin, que demonstra bem o espírito do Orbitando.^{4 5 6}



Foto extraída do site do Orbitando Satélites,
do Laboral Centro de Arte Industrial
<http://www.laboralcentrodearte.org/en/education/orbitando-satelites-1>

Nosso trabalho com os satélites criou um imaginário de associações e apegos. Às vezes nos sentíamos sobrecarregados e precisávamos nos forçar a separar-nos das máquinas para refletir sobre as mudanças que estavam ocorrendo em nossa maneira de pensar. O satélite em sua órbita é matéria e narrativa ao mesmo tempo. Sua existência material, suas intenções e sua propriedade podem se transformar através da narrativa. Dar-se conta do poder dessa tautologia, de que a matéria e a narrativa são uma mesma coisa, reabre o céu aos narradores do mundo. A poética que antecedeu o satélite e a poética que o sucede são uma zona de influência ainda inexplorada.

E, finalmente, nossa tecnologia é nossa autobiografia. Quando nos propusemos a construir nosso primeiro satélite, um balão de alta altitude, a primeira coisa que fizemos foi criar uma representação de nossas decisões, desejos, perguntas, ideias: uma representação de nós mesmos em relação com o céu. Nós fomos forçados a confrontar nossa irresponsabilidade em colocar outro objeto no céu e a pesar isso contra nossa excitação, curiosidade, a extraordinária aventura de vicariamente experimentar um voo sub-orbital. Essas aventuras de quase-satélites estão aparecendo no YouTube, evidência de uma costura emergente de agências espaciais independentes e pessoais surgindo em todo o mundo. Existe uma forma de conversa acontecendo, um incitamento, um desafio que está trazendo um novo capítulo no envolvimento das pessoas com o céu. Esse engajamento pode ser cheio de nuances e provocações, e isso é realmente o nosso papel.

Cito essa fala de Joanna Griffin porque foi no Orbitando que pude conhecer seu trabalho. Daí, passei a pesquisar mais sobre ela, que me impressionou muitíssimo devido à sua delicadeza e pensamento mítico. Joanna, que opera no interstício entre arte e ciências espaciais, diz que a melhor forma de reconectar o ser humano com o espaço é criando maneiras de provocar uma experiência pessoal, produzindo sentido e memória. Em um dos seus trabalhos, Joanna faz uma projeção da Lua através de telescópios digitalizados, amplificando em tempo real sua imagem no chão.



A imagem mostra uma das projeções da Lua no projeto Moon Vehicle, como uma forma de provocar uma experiência pessoal da Lua (foto © Joanna Griffin). Durante um workshop sobre imaginação e tecnologia, uma estudante explica como ficou presa na Lua.

A Lua vai crescendo no meio de uma sala escura, onde está o público. A contadora de histórias começa a contar causos da Lua, dos satélites que a rodeiam, das primeiras fotos que eles enviaram. Essa sensibilização faz parte de um projeto poético cujo interesse é criar modos menos objetivistas dentro da cultura espacial, contrapondo sensibilidade e conexão subjetiva às formas comuns de utilitarismo e mercantilização do espaço.

Seu trabalho traz uma vertente mágica em relação aos satélites. Reconhece cada um por seu próprio nome e sua missão através do projeto que lhe deu origem, assim como seu comportamento orbital, transformando os satélites em entidades, em mitologia. Ela junta as pessoas e apresenta imagens de satélites, contando histórias peculiares sobre estes, como aquela dos satélites que se perdem nas altas órbitas

e morrem – como foi o caso da sonda *Chandrayaan-1*, da ISRO, na Índia –, e que devido a algum evento arbitrário, como exposição demasiada ao sol, tempestade solar de baixo porte, ou batida em pedaços de asteroides, voltam a funcionar e a emitir sinais para a Terra novamente, depois de anos. Ela aprofunda essas histórias convidando as pessoas a performarem o satélite em questão, pedindo que façam o movimento que este faz: um abrir de antenas, um ruído, um movimento em volta de uma Lua projetada no chão; ou, ainda, elaborando outros jogos artísticos, com dados informacionais ou mais ficcionais, como na foto acima, onde uma participante conta como ficou presa na Lua.

Ao investigar o trabalho de Griffin na internet, vejo em seu blog⁷ uma conversa com a artista Lorelei Lisowsky – que trabalhava na época com alguns projetos de arte e ciência com a NASA e outras instituições de ciência e tecnologia –, onde abordavam a dificuldade de se criar programas entre artistas e cientistas espaciais. Em 2005, Lisowsky, junto com mais alguns pesquisadores, publicou um artigo intitulado “The Arts and Space Culture: The Common Ground of Creativity”,⁸ que é um documento guia para relações interdisciplinares entre arte e ciência espacial e, ao mesmo tempo, um documento apresentado para parceiros-chave no Jet Propulsion Laboratory da NASA, em Pasadena, na Califórnia, em 2007. O artigo tinha como um de seus objetivos organizar e ampliar as ideias sobre residências nessa área. No começo do texto, Lisowsky diz que:

(...) há uma profunda necessidade de engajar mais plenamente a participação das artes na exploração espacial e engajar a exploração espacial nos quadros gerais das artes para obter vantagens mútuas relativas à imaginação humana holística para o cosmos. Dentro dessa estrutura maior, há o problema de se conectar de forma produtiva duas culturas muito diferentes, as artes e as ciências, com todas as suas linguagens, lógicas, metodologias, comportamentos e tradições, bem como questões de diferentes costumes relativos a autoria, propriedade intelectual e direito de propriedade.

Nesse texto ainda ela define o que seria uma arte espacial:

*A Arte Espacial pode ser considerada como qualquer arte que conecta e expande a consciência e a cultura em direção ao seu contexto cósmico. Essas artes espaciais (literatura, poesia, música, dança, arte e mídia, arte conceitual, arte da performance, artes visuais, arquitetura, pintura, escultura e design) incluem: arte do céu (**sky art**); arte celestial na Terra e no espaço (**celestial art**); arte em microgravidade em numerosos voos parabólicos e*

*em órbita; arte gravitacional parcial, arte **double-G** na Terra e no espaço; arte cósmica – arte que aborda grandes estruturas cósmicas e construções espaciais; **henge art** (pedras, período monolítico), aquilo que cria uma ‘dobradiça’ entre o céu e a terra; arquitetura celestial na Terra – observatórios e telescópios terrestres, idade da pedra – drama grego realizado sob as estrelas; ficção científica/literatura de fantasia; artes de perceber a Terra a partir da perspectiva do espaço; arte produzida via fotografia, filme, vídeo, radioastronomia, astronomia visual, raio-X, infravermelho; arte realmente fora da Terra, produzida após o Sputnik; arte que só pode existir no espaço.⁹*

Joanna Griffin me recomendou, nessa mesma linha das dificuldades de relação entre artistas e cientistas, a leitura do artigo sobre transdisciplinaridade “‘Mode 2’ Revisited: The New Production of Knowledge”,¹⁰ onde os autores dizem que:

“Transdisciplinaridade”, significa “a mobilização de uma gama de perspectivas teóricas e metodologias práticas para resolver problemas”. Mas, ao contrário da inter ou multidisciplinaridade, não é necessariamente derivada de disciplinas, nem contribui sempre para a formação de novas disciplinas. O ato criativo reside tanto na capacidade de mobilizar e gerir estas perspectivas e metodologias, a sua orquestração externa, quanto no desenvolvimento de novas teorias ou conceituações, ou o refinamento de métodos de pesquisa, a dinâmica ‘interna’ da criatividade científica. Em outras palavras, no “Modo 2” o conhecimento é incorporado à expertise de pesquisadores individuais e equipes de investigação, tanto quanto, ou possivelmente mais do que, a codificação em artigos e periódicos ou patentes.

O que Griffin queria insistir comigo, com esse artigo, é que o benefício possível que a junção desses campos (arte e ciências espaciais) traz é o aprimoramento interno dos parceiros. Existe um trabalho de aguçamento de metodologias e criatividade que é multidirecional e tem muito a contribuir, tanto para o campo científico quanto para o artístico. Isso se opõe ao que comumente se vê dentro das instituições científicas, onde o artista é visto como alguém que pode ilustrar ou fazer o design do trabalho do cientista. Essa discussão é longa, dá muito pano para manga, porque são dois campos essencialmente díspares, ontológica e pragmaticamente. A necessidade da junção desses campos para a experimentação artística é óbvia; é necessário acesso aos laboratórios, às pesquisas, aos dados da ciência espacial para que os projetos artísticos possam ter base de lançamento de sua linguagem. Ao contrário disso, pode virar mera alusão sem aprofundamento de pesquisa.

Joanna é colaboradora do CEMA (Centre for Experimental Media Arts) na Srishti School of Art, Design and Technology, em Bangalore. Essa escola é uma das principais instituições de arte e design da Índia, e pioneira nas pesquisas de arte e ciências espaciais, onde ela desenvolveu projetos como o Moon Vehicle, por ocasião do lançamento da sonda Chandrayaan-1, lançado em outubro de 2008, tendo perdido o contato com a Terra em agosto de 2009. Moon Vehicle é a tradução de *Chandrayaan*, em sânscrito; o fato da sonda trazer um nome antigo para um projeto tecnológico contemporâneo já trouxe para ela a dimensão mágica do trabalho. O CEMA faz constantes eventos transdisciplinares, trazendo artistas, pesquisadores e cientistas para debates e apresentações, a fim de aprofundar essas relações e produzir um pensamento crítico e poético. Em conversa pessoal, Joanna me disse que o trabalho dentro do ISRO (Indian Space Research Organization) é bem fechado e a alternativa que o CEMA criou para um trabalho transdisciplinar entre arte e ciências espaciais se concentra em suas instalações, sendo propostos alguns trabalhos pontuais e visitas e apresentações dentro do ISRO.

Ela endossa uma dificuldade habitual na colaboração entre artistas e cientistas espaciais, pois esses últimos tendem a ver a arte como uma linguagem inferior àquela da ciência, não entendem bem o que leva os artistas a desejarem fazer arte (especulação inútil para entretenimento) ao invés de ciência (pesquisa séria). Nessa conversa (*chat* citado acima) com Lisowsky, as duas contam que seu papel como artista muitas vezes é diminuído, e, por mais que este seja valorizado por outros setores da cultura, neste setor específico elas têm de travar uma luta não só estética, mas também de classe, pois representam a “classe das humanas”, com toda outra escala de valores e necessidades. A hierarquia indiscutível tenta transformar a maioria dos artistas em oficinheiros para crianças ou intermediários entre público e instituição, ou, ainda, em colaboradores nos setores de divulgação científica. Presumo que esses trabalhos são muito importantes, mas há outro trabalho que deve ser garantido, que é a dimensão mesma da “cultura espacial”, e isso precisa ser efetivado através de processos transdisciplinares e principalmente com acesso à pesquisa.

Como seria se a inserção poética fosse mais integrada aos setores científicos? Não haveria bruscas diferenças em relação aos interesses e objetivos da “exploração espacial”? Talvez aí resida o temor dos cientistas e militares em criar interseção com a arte e outros campos de conhecimento: o medo de ver seus projetos minados por subjetivismos eco-ético-estéticos, talvez a ponto de mobilizar a opinião pública na busca de outros sentidos para o espaço, para além de sua mercantilização.

Voltando para o começo do texto, apesar de fazer parte de inúmeras redes de arte e tecnologia, inclusive do Movimento dos Sem Satélite (MSST), nessa época do Orbitando Satélites eu não tinha despertado ainda para o aspecto artístico, mítico, ancestral da coisa toda; estava mais envolvida com a questão ética e política. Apesar de entender a poesia dos companheiros do MSST, não tinha tido a chance de ver tantos trabalhos sobre arte espacial, com essa pegada sensível e memorativa. Isso interferiu diretamente na continuação da minha tese de doutorado: antes da exposição do Orbitando Satélites eu estava pesquisando sobre outro assunto (redes de autonomia no ciberespaço) na Goldsmiths University de Londres, em 2011, e quando voltei do SummerLab para a Inglaterra passei a procurar mais os satlabs, hacklabs e espaços artísticos que articulavam projetos de arte espacial, dentro da cultura “faça você mesmo”. Acabei mudando meu tema de pesquisa para questões específicas relacionadas à história da corrida espacial, aos projetos de autonomia espacial e aos projetos artísticos nessa área. A tese final se intitulou “Na busca da cultura espacial/2013.”¹¹

***(2005 – MOVIMENTO DOS SEM SATÉLITE / CURITIBA / BRASIL).¹²**

O MSST¹³ foi criado em 2005 por Glerm Soares, que escreveu o manifesto logo após o Fórum Social Mundial de Porto Alegre. O manifesto teve rápida adesão nas redes Estúdio Livre e MetaReciclagem e da comunidade internacional de software livre e arte, como as redes de desenvolvimento de Arduino e Pure Data. O manifesto foi traduzido para várias línguas e foram feitos alguns encontros internacionais, com sede no Brasil.

14 /NOV

SABADO

22:11hs
gmt -2

EPA!

R. JOAO GUILHERME
GUIMARAES 1150
BOM RETIRO
curitiba-brasil

COBAIAS DA TECNOGRACIA?

MSST

**MOVIMENTO
DOS SEM
SATÉLITE**

HACK-ME@

**HTTP://
189.32.26.178:2211**

irc.freenode.net

#msst



*Foto extraída do site do MSST (Movimento dos Sem Satélite) -
<http://devolts.org/msst/>*

MANIFESTO DO MOVIMENTO DOS SEM SATÉLITE

COMUNIDADE DE ARTESÃOS DE BITS E VOLTS, POETAS HUMANISTAS, CIENTISTAS NÔMADES, PARA ONDE ESTAMOS INDO? CONFIAMO NO PULSO DOS SEUS PASSOS, NOSSA REVOLUÇÃO É O PRÓXIMO SEGUNDO E O DESAFIO CONSTANTE DE NÃO RENDER-SE AO CONFORMISMO DE SIMPLEMENTE ENTRETER-SE OU ENTRETER, DISTRAINDO O FATO DE QUE VIVEMOS ALÉM DA HISTÓRIA, DOS MUROS, DOS BANCOS, DA SEMELHANÇA DOS CORPOS E SUAS CONSANGUINIDADES. QUEREMOS UM ECOSISTEMA CONDIZENTE COM TODA ESTA PIROTECNIA PROMETEICA DE UM SUPOSTO SAPIENS, UMA SIMBIOSE DURADOURA, E ENFIM PODER PENSAR EM CRIAR E IMAGINAR OUTROS ESPAÇOS E FORMAS PARA TODO ESSE CONHECIMENTO QUE MANTEMOS ACESO NESTA CHAMA. MAS SE AINDA HOJE NOSSOS SEMELHANTES MARCHAM POR UM PEDAÇO DE CHÃO PARA SOBREVIVER, OUTROS ALIENAM SEUS INSTINTOS MAIS CRIATIVOS EM BUSCA DE ALGUM RECONHECIMENTO DENTRO DE UMA ESMAGADORA CULTURA DE CONSUMO AUTODESTRUTIVO, NOS DEPARAMOS COM A QUESTÃO: QUAL O PAPEL QUE NÓS AQUI JÁ ALIMENTADOS E ABRIGADOS TEMOS EM PENSAR NUMA SOBERANIA DESLOCALIZADA? E NA TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS QUE BUSCAM REVERTER ESTA PULSÃO AUTODESTRUTIVA DA HUMANIDADE? A CONJECTURA DESTE MANIFESTO É EM FUNÇÃO DE APONTAR UMA FAÍSCA RACHANDO NO HORIZONTE: CRIAREMOS NOSSO PRIMEIRO SATÉLITE FEITO À MÃO E MANDAREMOS AO ESPAÇO SIDERAL ENTULHADO DE SATÉLITES INDUSTRIAIS CORPORATIVOS E GOVERNAMENTAIS. SERÁ NOSSO SATÉLITE CAPAZ DE TORNAR NOSSAS REDES AINDA MAIS AUTÔNOMAS? OU O CAMINHO É REPENSAR E MAPEAR TODA ATUAL ESTRUTURA DE NOSSA TECNOCRACIA E CIÊNCIA A PONTO DE DECIDIRMOS ESTRATEGICAMENTE UM CAMINHO TOTALMENTE DIFERENTE? QUAL?? MUITO MAIS QUE COBAIAS DA TECNOCRACIA! SONHANDO E DANÇANDO: MARCHAM OS SEM-SATÉLITES...

O nome MSST é inspirado em um dos maiores movimentos sociais do Brasil, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que assim como outros movimentos de ocupação de terras/teto, ocupam espaços ociosos, abandonados ou com problemas de dívidas com a União Federal por longos períodos de tempo. Alguns assentamentos do MST são hoje em dia referência em autonomia alimentar, agrofloresta, pedagogia radical, etc. Buscam autonomia de diferentes modos com diferentes estratégias em cada região. O MSST (sem satélites) por sua vez, se inspira no MST (sem terra), mas pensando para além da Terra: o espaço, identificando os donos do céu, os latifundiários espaciais, a reforma agrária orbital, estendendo o “direito à terra” para o “direito à órbita”, ao sistema solar, ao espaço etc. Se caracteriza como mais uma das inúmeras utopias do movimento do software livre. Toda questão da colaboração, cultura livre, generosidade intelectual, compartilhamento, está embutida nesse movimento. Participam do MSST pessoas ligadas à rádio livre, software livre, cultura livre em geral, cultura dos makers (fazedores – do it yourself, “faça você mesmo”), artistas, técnicos de computação, recicladores, cientistas, mecânicos e pessoas ligadas às ciências humanas, como antropólogos, psicólogos, cientistas sociais, entre outros. Há participantes de vários lugares do mundo.

Segundo pude averiguar como integrante do movimento – nos encontros presenciais, analisando discursos gerados nas listas de e-mails, nas críticas e nos textos espalhados pela web ou no próprio manifesto – não se sabe se “isso” deve se proclamar como um movimento poético ou um movimento político. O problema reside sempre na tecnocracia, e o que ela implica.

Fazer um movimento poético traz suas vantagens, pois não exige inserção nos contextos institucionais e políticos, reverberando como uma provocação constante sobre os “donos do espaço e do planeta Terra” e levantando o olhar das pessoas para o céu, fazendo-as pensar na possibilidade de se sonhar com este, imaginá-lo, talvez ocupá-lo. Nesse contexto do poético é possível montar algumas práticas, como laboratórios de experimentação ligados a universidades ou pontos de cultura, captar dados de satélites com rádios amadores e transmissores comprados ou feitos à mão, ouvir satélites, fazer música com os ruídos captados, pescar informações, fazer antenas de bambu e samambaia, conectar o próprio corpo a alguns metais, criar programas de codificação ou decodificação de informações e transformá-los em luz, imagem, entre outros experimentos artísticos.

Fazer um movimento político exige mais trabalho e organização entre os participantes, construção de conceitos compartilhados, discussões incessantes, geração de demandas, acordos políticos, avaliações de andamento, e exige mais compromissos a curto, médio e longo prazo. Para tornar o MSST um movimento político (digo movimento político pensando nos moldes do próprio Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), para além do poético, seria necessário haver uma convergência de interesses individuais, ao mesmo tempo em que se desenvolvessem plataformas conceituais e tecnológicas que sustentassem as trocas colaborativas. Para que isso se materializasse, seria preciso que alguns se responsabilizassem pela construção de laboratórios de tecnologia, de sistematização, documentação, produção de eventos presenciais, entre outras demandas já dadas ou constituídas no próprio processo de organização. Isso equivale a dizer que, para se fazer um movimento político, as pessoas são quase forçadas a escolher alguns agentes responsáveis, o que no MSST é chamado ironicamente de “tecnocracia” ou “meritocracia”, quando alguém ganha empoderamento e acaba por virar representante do movimento por sua carga de responsabilidade por conta das suas habilidades técnicas ou burocráticas. A crítica do MSST a isso é que esse modelo encoraja a formação de hierarquia, o que rompe com o projeto anarcopoético e, por consequência, gera dissidência por parte dos que não respeitam os pequenos poderes que se estabelecem nessas relações.

Por outro lado, fazer movimentos sociais ou construir comunidades virtuais sem esses preceitos tecnocráticos inviabiliza a continuidade destes, porque é muito difícil fazer com que uma rede inteira se responsabilize integralmente por suas próprias demandas. As formas de comunicação entre os grupos convergentes também sofrem com as formatações padronizadas do cibermercado, como Google, twitter ou Facebook, que de certa forma ditam os modelos de organização. Não que não haja fugas e invenções dentro dessas formatações, mas, grosso modo, o linguajar, os modos de comunicação e as formas de relação são definidas pela estrutura da plataforma, pelo algoritmo e design dos programas que, além de tudo, não são confiáveis: nada é feito privadamente. As conversas podem ser vigiadas e facilmente identificadas. Quaisquer opiniões podem ser consideradas suspeitas ou ilegais, dependendo do momento social e político. Por isso, para se ter um mínimo de autonomia é preciso criar autonomamente a comunidade virtual e as plataformas de comunicação, e tratando-se de uma rede, o risco de que se perca o interesse das pessoas no assunto é bastante alto. Criar autonomia virtual dá muito trabalho, e muitas dessas comunidades enfraquecem exatamente porque não conseguem produzir essa autonomia. Daí, se dissolvem no universo das redes corporativas,

onde há milhares de opções conjugadas com outras centenas de eventos diários, o que tira o foco da comunidade em questão. Um assunto como ocupações e hackeamento de satélites, apesar de comum nas redes de tecnologias livres, poderia ser visto como algo ilegal, dependendo da política governamental, o que requereria todo um sistema de criptografia, anomia e modos alternativos de compartilhamento (p2p, etc).

Na dificuldade de se criar redes transnacionais convergentes com capacidade de atuar de forma deliberativa junto a organizações institucionais de grande porte ou corporativas, opta-se por criar pequenos núcleos fechados, devidamente desorganizados, que vão pleitear verbas para promoverem seus projetos artístico-culturais, dando algum retorno ao público ou grupos convergentes sem necessariamente atentar para suas demandas. Por essas e outras razões, o MSST pode ser pensado mais como uma rede poética e conceitual, sem intrusões mais incisivas nas políticas espaciais, mas com alto poder de inspiração, o que suscitou a construção de outras redes, grupos, coletivos, trabalhos individuais etc. Isso não quer dizer que o quadro não seja revertido, e que o MSST não seja reinventado num futuro próximo.



Reunião da III Internacional do MSST – foto extraída do Flickr da Nuvem Hack Lab da Roça: <https://www.flickr.com/photos/fotosdanuvem/9171559372/in/album-72157634396862753/>

* (2013 – III INTERNACIONAL DO MSST / VISCONDE DE MAUÁ / BRASIL)

Houve quatro encontros internacionais do MSST. Na III Internacional do MSST, em junho de 2013, Luciana Fleischman gravou¹⁴ uma conversa entre ela, eu e Pedro Soler sobre o assunto da legalização ou não do movimento do MSST e de outros grupos de ocupação espacial. Essa conversa surgiu depois de um episódio na noite anterior, quando tivemos uma grande discussão com todos participantes, e onde eu e outras pessoas defendemos que o MSST tinha que enviar um satélite próprio ou ocupar um satélite obsoleto para promover nossas ideias espaciais, e isso foi questionado por várias pessoas, que disseram que não deveríamos nos meter com isso, que o MSST era um movimento poético, etc. Nessa conversa, filmada por Fleischman, nos debruçamos sobre a ideia de criar agências espaciais para ganhar autonomia real no espaço; falamos de sistemas de financiamento, de formas de conseguir produzir isso, mesmo que fosse por outras vias que não o MSST. A partir daí, para mim, começou uma nova saga, pois nesse dia considerei que, como movimento social ou rede internacional, seria mais difícil emplacar projetos em níveis mais propositivos, pois dependeria de criar organização e instituição; e o MSST tinha outra proposta. Com pesar concordei então em seguir com o MSST como espaço de criação, pensamento, afetividade, organicidade, reflexão, mas individualmente ou em pequenos grupos poderíamos fazer outras coisas e de outras formas, como muitos outros já faziam.

* (2015 – ARTE EN ÓRBITA / QUITO / EQUADOR)¹⁵

Depois da III Internacional do MSST, eu e Pedro Soler conseguimos aprovar o projeto de exposição Arte en Órbita,¹⁶ no Centro de Arte Contemporânea de Quito, no Equador, junto com o advogado Diego Morales Oñate, da Central Dogma, especialista em licenças e mídia, que era nosso “empoderado” – como se chama no Equador o responsável pela burocracia – e nosso consultor legal, já que nem eu, nem Pedro, morávamos no Equador. A exposição aconteceu de março a junho de 2015, e ao que tudo indica foi a maior exposição sobre cultura espacial na América Latina até a data deste texto. Foi a primeira vez que eu fui curadora: pude trazer trabalhos de várias pessoas que faziam parte da minha pesquisa de doutorado e pude trabalhar com Pedro Soler, um especialista na área de arte/tecnologia livre, com quem aprendi muito sobre esses temas. Arte en Órbita foi uma grande exposição: cerca de 30 grupos e artistas de vários países da América do Sul, mas também

da África, Ásia, Europa e Oriente Médio, participaram desta; com agências espaciais civis, estatais e artísticas trazendo a discussão sobre “Exploração Espacial Periférica, do Ancestral à Contemporaneidade”.¹⁷

Arte espacial / cultura espacial / artes e ciências espaciais



*Foto extraída do site do SACIE – Subjetividade, Arte, Ciência Espacial:
<https://saciesite.wordpress.com/2017/07/03/arte-em-orbita/>*

Fizemos um percurso na exposição que se dividia em três partes correlacionadas:¹⁸ 1) escuta, 2) agências, 3) lançamento. Atentamos para as questões ficcionais, utópicas e distópicas sobre o sonho espacial, mas trouxemos também projetos de ruptura com o colonialismo espacial, levantando questões relacionadas ao antropoceno, ao fim dos recursos minerais, à extinção da biodiversidade, às questões de identidade de gênero, raça e classe, assim como questionando as políticas e o direito espacial, o domínio das grandes corporações nas órbitas mais privilegiadas, dando prioridade e visibilidade para algumas iniciativas menores, mas com propostas alternativas. O que significaria um pensamento pós-colonial espacial, da perspectiva do “terceiro mundo”? No texto de Pedro Soler, “Arte en Órbita – Post-colonial space exploration at the Equator – 2015”, publicado na nossa revista *Extremophilia*,¹⁹ ele fala de cada uma das partes destacadas na exposição, que eram três: escuta da Terra, os agentes e agenciamentos que se manifestam na constituição de um pensamento pós colonial espacial, e o lançamento de projetos espaciais. Esses três eixos foram pensados como uma trilha no museu, que o público percorria vendo as obras de cada artista ou agência e lendo os textos de referência.

Um trabalho de destaque na exposição foi o trabalho de pesquisa de Alejo Duque e Joanna Griffin sobre a Declaração de Bogotá,²⁰ documento assinado por alguns países da linha do Equador em 1976 que reivindicava a órbita sincrônica geoestacionária como pertencente aos seus territórios, e sua soberania sobre suas riquezas, argumentando que a existência de tal sincronicidade devia-se exclusivamente aos fenômenos gravitacionais terrestres, e por isso fazia parte da Terra! Entre outras coisas, a Declaração de Bogotá questionava a tomada do território sincrônico só por países e empresas milionárias (que era o que estava acontecendo na época), e que, se isso fosse continuar, os países da linha equatorial deveriam ganhar alguns benefícios com tais satélites. Ao que tudo indica, esse documento nunca teve relevância internacional, mas vem sendo atualizado através das discussões sobre pós-colonização, decolonização etc.

*** (2016 – 2018 – PESQUISA DE PÓS-DOCTORADO EM ARTE / TECNOLOGIA / RIO DE JANEIRO / BRASIL – UFRJ)**

No ano de 2016 comecei o pós-doutorado em Artes Visuais no NANO/PPGAV/EBA/UFRJ, com bolsa PNPd/CAPES, o que me deu a possibilidade de continuar a pesquisa sobre arte/cultura espacial de forma mais consistente e organizada depois do doutorado – pois, além de viagens nacionais e internacionais de pesquisa em 2017, dos encontros e festivais abaixo citados (2017 e 2018), pude lançar a revista *Extremophilia* (2018), e tive a oportunidade de elaborar cursos para a pós-graduação em Cultura Espacial (2016) e Ficção Especulativa (2018), levando aos participantes dos cursos e seminários atualizações sobre esses assuntos. Eu e Malu Fragoso, minha supervisora, pretendíamos lançar um evento acadêmico em 2017 sobre arte e cultura espacial, aproveitando o engajamento dos alunos de pós-graduação da disciplina “Laboratório de Experimentação Digital I e II” (2016), mas não conseguimos viabilizar, por falta de recursos financeiros. Transferimos essa proposta para 2018, que se realizou durante o Hiperorgânicos #8, no MAST (Museu de Astronomia do Rio de Janeiro), sobre o qual falarei mais adiante. Durante o ano de 2016 participei de alguns encontros onde falei sobre minha pesquisa, como no Transmediale, em Berlim, onde fiz uma seleção de vídeos curtos (1 minuto), dando um panorama sobre a situação de alguns projetos e programas espaciais na América Latina, como o da Bolívia, o do Equador, a situação da Base Espacial de Alcântara em relação aos Quilombos da região, entre outras questões.



Trabalho de Leandra Lambert (música) e Rebecca Moure (projeção) na Comuna Intergaláctica I – Observatório do Valongo. Foto Rebecca Moure.

*** (2017 – I COMUNA INTERGALÁCTICA / RIO DE JANEIRO / BRASIL)**

Em 17-18 de novembro de 2017 fizemos a I Comuna Intergaláctica,²¹ realizada no Observatório do Valongo, no Rio de Janeiro. A ideia era constituir um terreno interdisciplinar entre ciências espaciais e artes visuais, mais especificamente entre arte e astronomia.²² Convidei a artista Paula Scamparini, que já tinha um projeto dentro do Observatório do Valongo, para organizar comigo esse encontro. Construimos um diálogo sobre essa ideia com a coordenação do Observatório (os professores de astronomia Hélio Jaques Rocha Pinto, Rundhsten V. de Nader, Silvia Lorenz Martins, assim como os astrônomos Daniel Mello e Felipe de Almeida), que aderiu ao projeto de forma muito sensível e propositiva. Lançamos uma chamada aberta a fim de trazer para dentro do contexto pesquisadores, cientistas, artistas que tinham interesse nesse tema. Na chamada nos referimos às terráqueas, psiconautas, zumbis, espíões, nerds de todo o tipo, ontólogos, metafísicos, magas, ciborgues, astrônomos, artistas, indígenas urbanos e do campo, ficcionistas, aliens, observadoras de estrelas e viajantes do tempo para um encontro intergaláctico no Observatório do Valongo!!!²³

A I Comuna Intergaláctica rompia ali com várias questões trazidas pelos eventos precedentes citados acima (Orbitando Satélites e Movimento dos Sem Satélite), pois foi produzida com outro perfil. A questão do software livre já não era prioritária, e isso se devia à nova conjuntura da globalização, à governança da internet, à perda de inúmeros *hackers* para o poder corporativo (ou para a prisão, exílio, suicídio), ao enfraquecimento do movimento do software livre mundial; mas também porque priorizamos constituir um campo de convergência entre arte e ciência a partir de um pensamento transdisciplinar, de divulgação científica, e aberto a propostas de diferentes campos, não só o dos adeptos do software livre. Criamos um espaço de troca de conhecimentos,²⁴ onde, através de um programa de rádio, provocávamos a continuação da conversa, a apresentação de projetos, as opiniões sobre temas pungentes relativos ao estágio atual da colonização espacial e as condições de pesquisas do “terceiro mundo”. Houve uma predisposição dos astrônomos nos debates, pois o encontro não se caracterizava no formato de apresentação de pesquisa, mas na apresentação de temas, onde pesquisadores discorriam sobre o assunto através de suas pesquisas e experiência na área, que ia desde a história das constelações até a arqueoastronomia; ou desde os projetos de ocupação de Marte até o Antropoceno.

Os trabalhos artísticos²⁵ e científicos foram feitos a partir da interação ou reação ao tema do encontro: arte e astronomia, em sua vastíssima produção. Tivemos muito ruído, *noise*, música eletrônica, projeções, vídeos, contação de histórias indígenas, instalação, performance, experimentação ao vivo, *jam sessions*, tambores, observação do Sol, construção de antenas, entre outros.²⁶

* (2018 – ARTE E ASTRONOMIA NO MAST – MUSEU DE ASTRONOMIA – DURANTE HIPERORGÂNICOS#8 – RIO DE JANEIRO/BRASIL)²⁷

O encontro de Arte e Astronomia no MAST ocorreu durante o Hiperorgânicos #8,²⁸ entre os dias 22 a 27 de maio de 2018, no Museu de Astronomia – estendido para o Museu do Amanhã com outras questões trazidas pelo Hiperorgânicos #8, no Rio de Janeiro, cujo tema geral foi ancestralfuturismo.²⁹ Foi organizado por Malu Fragoso e Guto Nóbrega, que me convidaram para coorganizar, prioritariamente, a parte do MAST dedicada à questão da arte e astronomia, que era o tema da minha pesquisa no pós-doutorado (mais precisamente arte e ciências espaciais).



Trabalho de Eduardo Taborda e Mariana de Moraes no encontro de arte e astronomia no MAST (Hiperorgânicos #8). Foto Rafael Frazão.

O MAST, assim como o Observatório do Valongo, nos recebeu muito bem, principalmente os arquitetos locais Antônio Carlos Martins e Ivo A. Almico, que se juntaram à organização do evento, articulando tudo o que podiam para fazer com que o encontro saísse o melhor possível, disponibilizando os locais internos e externos do museu, bem como oferecendo os equipamentos de observação, as instalações eletrônicas, os funcionários para apoio na construção do espaço etc. Esses encontros fazem muito mais sentido quando nasce e cresce uma relação afetuosa, de respeito e de interesse mútuo nas pesquisas uns dos outros. No MAST seguimos com o assunto da arte e astronomia de forma ampliada, trazendo outros conhecimentos para pensar a Terra/cosmos, chamando as pessoas a partir de convites curatoriais e através de seleção de chamada aberta.

Nas apresentações de trabalhos científicos e mesas redondas³⁰ tivemos já na primeira parte uma mesa sobre cenas do fim do mundo, distopias em relação ao futuro terrestre, sobre a crença e narrativa mítica da ciência astronômica (e de todas as outras) e a multiplicidade como uma das características máximas da razão. Logo fomos levados às

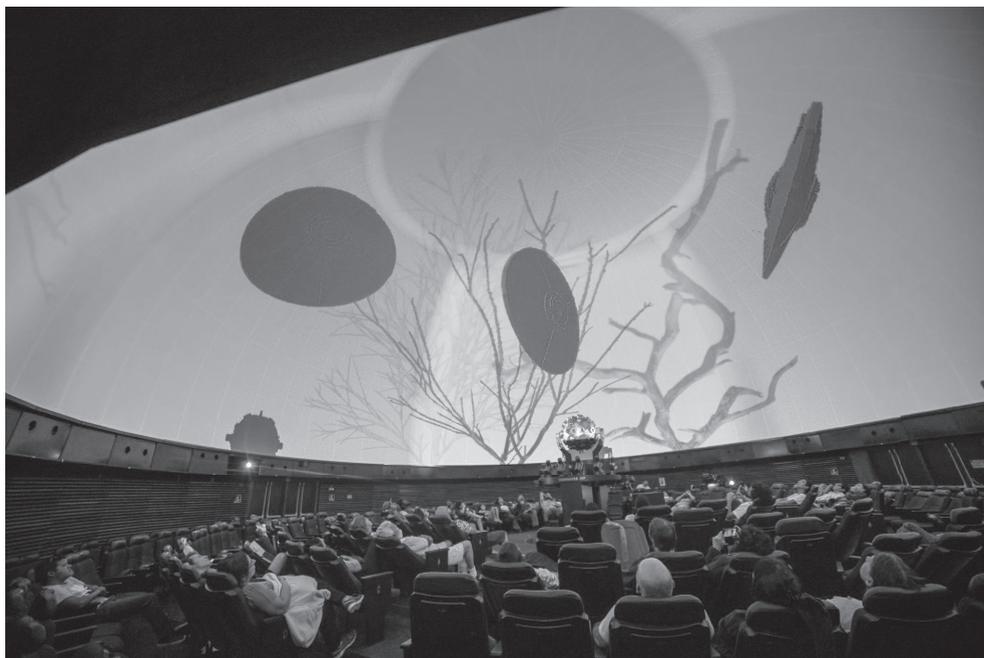
discussões sobre um possível Programa Espacial Sul-Americano e as várias técnicas de sensoriamento remoto para acompanhamento da devastação/reflorestamento da Floresta Amazônica, demos um giro sobre instinto e animalidade e sobre arqueologia galáctica, que são os estudos arqueológicos sobre a história e evolução das galáxias. Assim, fomos pensar no afrofuturismo e diáspora negra a partir do cinema de ficção científica, as marcas corporais kaingangues como fundamento da sua organização social e como isso foi uma forma de resistência ao projeto colonial; tivemos indígenas Pareci falando da vida antes da colonização branca e do Céu Tupinamba, que tem como função conectar os indivíduos com sua existência cósmica e ancestral. Depois passamos a falar da dimensão experiencial das tecnologias espaciais, da pesquisa de satélites através de antenas e rádios de escuta, a mineração da terra que para os indígenas Pitaguarí significa mineração do espírito, e a ideia de que o corpo avatar e o corpo robô podem nos levar às potências metafísicas da técnica. Falamos de como as ondas sonoras influenciam a matéria (cimática), ou como funciona a contração das estrelas, o que se passa com elas antes de brilhar, da ciência como um instrumento de grande poder de invenção de futuro e o papel da ficção científica nesse processo, o mapeamento sonoro tendo a caminhada como processo cartográfico e a rádio como instrumento coletivo de desenho de mapa, a defesa dos territórios indígenas, sua demarcação e resistência a partir de vários formatos de vídeo, exposições, *full dome*, realidade virtual, realidade aumentada para trazer impacto para a apresentação desses problemas; pensamos as ficções, ritos e fetiches do universo *queer* e a iminência da queda que lhe está sempre fazendo frente, a força da gravidade dos corpos e das ideias, sistemas de informações sobre objetos rituais dos povos tradicionais sobre o céu, como as máscaras feitas entre cascas de árvores, a arqueoastronomia, solstícios, equinócios, eclipses, trajetória pendular do céu, a história das constelações e a poluição luminosa que impede o contato direto com o céu como tinham os antigos: já são duas, três gerações de pessoas que nunca viram um céu natural. Por fim, passamos para as discussões sobre aceleracionismo, tecnologias do capitalismo em inventar-se e a função da arte para vivificar histórias passadas ou inventar novas.

As propostas artísticas³¹ de instalação, performance, projeções, *happening* sucederam os debates, trazendo a dimensão estética propriamente dita às palestras do encontro. Teve ruído sonoro, *boots* de inteligência artificial conversando sobre a República de Platão e a Queda do Céu de Kopenawa, *video mapping* iluminando o canto da bruxa medieval contemporânea, projeção de vídeos, arqueologia astronômica, observação do Sol e depois da Lua, sessão de poesia, contação de histórias sobre o céu, performance do buraco negro e do afrofuturismo,

instalação de mesa interativa com dados de satélites, transformação de imagens pessoais em seres de outros planetas.

Como esse encontro contou com o financiamento da CAPES, pudemos trazer alguns convidados de fora, entre eles Joanna Griffin, que falou dos seus trabalhos de arte e ciências espaciais feitos em Bangalore, na Índia, mostrando vídeos e falando dos processos e dificuldades de se juntar ao programa espacial da Índia (ISRO) e todas as referências faladas no início desse texto. Conseguimos passar alguns dias juntas discutindo e pensando possíveis parcerias e projetos futuros.

(2018 – II COMUNA INTERGALÁCTICA – EMA – ESCOLA MUNICIPAL DE ASTRONOMIA – E PLANETÁRIO ARISTÓTELES ORSINI – PARQUE DO IBIRAPUERA SÃO PAULO)



*Projeção em full dome de Eduzal – Comuna Intergaláctica II –
Planetário do Ibirapuera. Foto Rafael Frazão.*

Entre os dias 15 a 23 de setembro, durante o Equinócio da Primavera de 2018, fizemos a II Comuna Intergaláctica³² na Escola de Astrofísica e Planetário do Ibirapuera. Foram nove dias de festival, dessa vez tive a ajuda de Eduardo Duwe na organização e curadoria geral. Marcia Reverdosa e Yasmin de Araújo assinaram a produção; a identidade visual ficou com Simon Fernandes, e Rafael Frazão fez toda a comunicação visual. Contamos com a colaboração da coordenação do Planetário, Fernando Nascimento, Otávio Dias e o astrônomo João Fonseca, entre outros trabalhadores da EMA e Planetário. A seleção dos trabalhos foi feita a partir de uma chamada pública e através de cartas-convite a grupos específicos cujas pesquisas se relacionavam diretamente com os temas abordados.³³

Lançamos temas baseados em alguns pontos-chave da contemporaneidade, como o lançamento do carro da Tesla na órbita heliocêntrica, identificando tal ação como um novo paradigma da corrida espacial, a midiaticização cósmica. Também trouxemos pesquisadores ligados à mineração de asteroides, que nos falaram dos projetos que têm sido desenvolvidos por corporações e multinacionais em relação à busca de minérios especiais contidos em asteroides ou na própria superfície lunar, o que se estenderia futuramente para outros planetas. Daí partimos para as questões do turismo espacial como o novo turismo das próximas décadas, e discutimos se as viagens para planetas distantes serão feitas com humanos ou com robôs com humanos acompanhando através de óculos 3D. Nos perguntamos se o projeto de colocar humanos em Marte é só uma distração para projetos muito mais ambiciosos em termos de exploração de planetas, ou se é só outra vertente utópica. Atualizamos o projeto antigo e esquecido da Agência Espacial Sul-Americana, que nunca aconteceu – aparentemente, porque o Brasil é bundão. Contamos com dezenas de cientistas espaciais, astrônomas e astrofísicas, feministas, ficcionalistas, afrofuturistas, transexualidade no meio científico que pesquisa planetas binários, indígenas Guarani do Jaraguá celebrando o Equinócio, Carai Guarani, mestre em astronomia, falando dos luminosos; conversamos com o pessoal da Garatea, que faz pesquisa de extremófilos em asteroides, e com o pessoal da Asgárdia sobre os projetos de condomínio espacial, e os novos cosméticos feitos de meteorito... Tivemos pesquisador da equipe que ganhou Prêmio Nobel com a medição de ondas gravitacionais, tinha gente da NASA. Me disseram que tinha alguém da SpaceX por lá, mas não falou com a gente, tinha astronauta independente que já foi dezenas de vezes para o espaço e que ficamos sabendo que era sócio da empresa do atual ministro da tecnologia Marcos Pontes, e tinha também caçadores de meteorito, cosmismo russo e futurismo italiano. Tivemos Biné falando da atual situação dos quilombos em torno da Base de Lançamento de Alcântara,

tivemos cinema de ficção científica, laboratórios de ficção especulativa, espectroscopia, campo eletromagnético, rádio astronomia, hipnose espacial... Bastante performance, dança, intervenção, instalação, lançamento da A.E.I.O.U (Agência de Emprego Intergalático Ontológico Único), muitos artistas projetaram no dome do planetário, quase todos pela primeira vez, trazendo na raça suas narrativas apresentando seu céu para todos nós... Teve até teatro vivo ao vivo, na super tela. A discussão era intergaláctica, mas também sobre cidadania planetária, ou pelo menos redes planetárias ao invés de nações; enfim, a discussão sobre comunas, tipos de comuna, modelos de comuna estava sempre na pauta. Lançamos o Manifesto Terracosmista.³⁴

MANIFESTO TERRACOSMISTA

*I - NÓS, **TERRANOS**, HABITAMOS UMA ESPAÇONAVE EM PLENA VIAGEM PELO UNIVERSO, A GIRAR AO REDOR DO SOL, QUE POR SUA VEZ REALIZA O MESMO MOVIMENTO EM TORNO DE OUTROS ASTROS, EM UM SISTEMA COMPLEXO DE INTERCONEXÕES SIDERAIS: NOSSA EXPERIÊNCIA DE MUNDOS É UM VIAGEM PELO ESPAÇO, BEM COMO PELO TEMPO, E DESTA CONDIÇÃO NUNCA PODEREMOS ESQUECER.*

*II - **BUSCAMOS A ANCESTRALIDADE DO PLANETA TERRA**, REITERANDO A COMPREENSÃO DE QUE SOMOS FORMADOS POR PÓ DE ESTRELAS CUJAS EXISTÊNCIAS NOS EXCEDEM. TRAZEMOS EM NOSSA CARGA GENÉTICA AS INFINITAS INTERAÇÕES INTERGALÁCTICAS E, ORBITANDO POR ENTRE GRAVIDADE, SOMOS A UM SÓ TEMPO **TERRANOS E COSMISTAS**.*

*III - **QUEREMOS Atingir a singularidade TERRACOSMISTA**. CONFIAMOS NO MÚLTIPLO QUE A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA SÃO CAPAZES DE PRODUZIR, SEM UNIVOCIDADE. NÃO SEREMOS INDIVÍDUOS ATRELADOS A UMA CORPORAÇÃO, MAS INCORPORADOS DA DIVERSIDADE DE MÚLTIPLAS GALÁXIAS. SEREMOS HONESTOS EM RELAÇÃO À VIDA E PRÓXIMOS À NOSSA POTÊNCIA DE INTERAÇÃO E CRIAÇÃO DE MUNDOS.*

*IV - **GOSTAMOS DA EXPERIÊNCIA DO NOMADISMO POR ENTRE COMUNAS, DOS COLETIVOS DE MUTUALISMO SIMBIÓTICO, DAS REDES DE PROTEÇÃO INTERDEPENDENTE. ACREDITAMOS QUE NINGUÉM É OBRIGADO A VIVER OU MORRER JUNTOS, MAS CREMOS NA HABIL-***

DADE DE EXISTIR COM OS OUTROS. **NÃO CONFIAMOS EM ESTADOS TOTALITÁRIOS NEM EM DEUSES IMPOSTOS E VIVEREMOS COMO ANARCOMUNAIS.**

V - ESTAMOS **CRIPTOPARANÓICOS** COM TECNOLOGIAS QUE EMULAM A DIVINDADE À IMAGEM E SEMELHANÇA DO SAPIENS FASCISTA, IMITANDO SOBRETUDO SUAS TRÊS CARACTERÍSTICAS MÁXIMAS: ONIPRESENÇA, ONIPOTÊNCIA E ONISCIÊNCIA. OBJETIVAMOS INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS (IAs) VINCULADAS A CONHECIMENTOS PANTEÍSTAS, AO INVÉS DO CONTROLE ABSOLUTO, ONDE NÃO HÁ ESPAÇO PARA A LIBERDADE.

VI - RECHAÇAMOS A ACELERAÇÃO EXAGERADA, OBSTÁCULO PARA A EXPERIÊNCIA DAS DIVERSAS PERCEPÇÕES TEMPORAIS E DISTINTAS TEMPORALIDADES POSSÍVEIS. ALMEJAMOS SER SENHORES DE NOSSOS PRÓPRIOS TEMPOS, COM A TRANQUILIDADE DE QUEM CONCEBE SUA EXISTÊNCIA NA COMPLEXIDADE. **DESACELERACIONISTAS**, LUTAMOS PELO FIM DA ESCASSEZ DO TEMPO E, ASSIM, IREMOS ALÉM.

VII - ENQUANTO **PANSPERMIANOS ANIMISTAS**, NÃO SÓ NOS SABEMOS MATÉRIA EM MOVIMENTO, COMO TAMBÉM DA SUBJETIVIDADE VIBRATÓRIA E COMUNICANTE QUE COMPÕE TUDO O QUE EXISTE. CONFIAMOS NA LINGUAGEM EXTREMOFÍLICA, ADMIRANDO OS SOBREVIVENTES DOS FINS DE MUNDOS. UNIVERSOS AFORA, FAREMOS PLANETAS EXUBERANTES E INTERAGENTES COMO UM DIA FOI A TERRA.

VIII - METEOROS, AO COLIDIREM COM A TERRA, FUNDEM-SE COM OS ELEMENTOS QUE AQUI ENCONTRAM, PRODUZINDO NOVOS MATERIAIS ATÉ ENTÃO INEXISTENTES NESTE PLANETA (OU ACELERAM PROCESSOS DE FORMAÇÃO DE OUTRAS MATÉRIAS, COMO A DOS DIAMANTES). COMO NÓS, ESTES CORPOS CELESTES ORIGINÁRIOS DE EXPLOSÕES ESTELARES SÃO CONSTITUÍDOS DA INCESSANTE FUSÃO DE FORÇAS INTERNAS E EXTERNAS QUE, EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO, IMPACTAM-SE. NÓS, COMO TODOS OS OUTROS SERES DESSE MULTIVERSO, RESULTAMOS DA INTERAÇÃO ENTRE TUDO E O TODO. SOMOS **IMPACTITOS**.

* (2018 – LANÇAMENTO DA REVISTA *EXTREMOPHILIA*)

No final da Comuna Intergaláctica lançamos a revista *Extremophilia*.³⁵ Saiu pela revista *Das Questões*, do departamento de filosofia da Universidade de Brasília (UNB), que nos propôs em 2018 a realização da sua 6ª edição, com o tema “Arte e Ciência Espacial”. Nós aproveitamos a oportunidade para criar nossa própria revista, fazendo com que a 6ª edição da revista *Das Questões* fosse, ao mesmo tempo, a 1ª da *Extremophilia*.

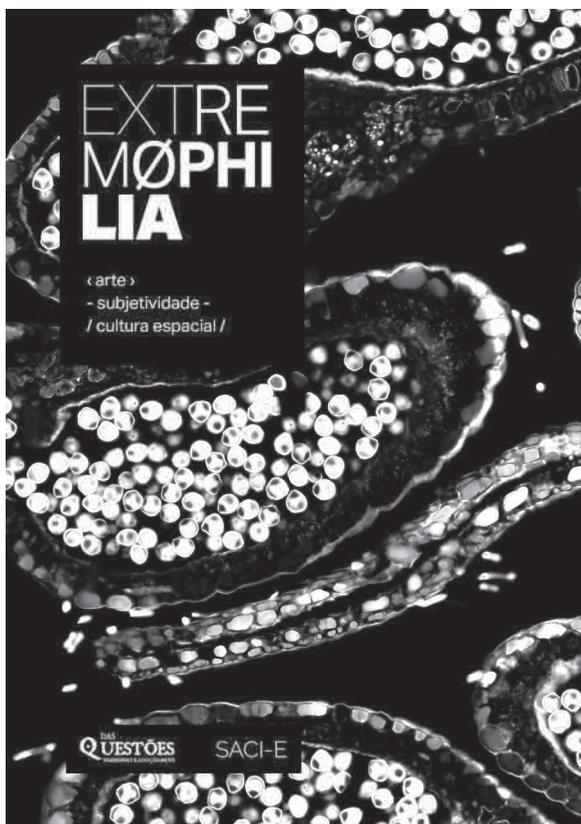
Como não tivemos nenhum suporte financeiro, contamos com o engajamento das pessoas, a partir de uma chamada aberta em português, espanhol e inglês, sugerindo os temas que nos interessavam para esse número:

EXOBIOLOGIA / DIREITO E POLÍTICAS ESPACIAIS / COMUNAS INTERPLANETÁRIAS / ANCESTROFUTURISMO / CULTURA ESPACIAL / MULTIVERSOS / FICÇÃO ESPECULATIVA / CIÊNCIA E TECNOLOGIA ESPACIAL DISRUPTIVA E ARTE QUESTIONADORA.

(Texto extraído da apresentação da revista *Extremophilia*):

Chegaram textos de várias partes do mundo nas três línguas da chamada aberta, publicados em sua língua de origem. Vieram textos de pessoas conhecidas no meio da pesquisa em arte e ciências espaciais, como Joanna Griffin (Inglaterra/Índia), falando de resistência criativa com satélites; Alejo Duque (Colômbia/Suíça), com o tema da Declaração de Bogotá – que, assim como Joanna, tenta recuperar a discussão sobre a extensão da territorialidade até os limites da gravidade, e os problemas tratados na declaração de Bogotá em relação ao domínio dos países ricos e corporações sobre a linha do Equador; Pedro Soler (Espanha/Colômbia), falando da exposição Arte em Órbita, feita em Quito, em 2015, cujo tema foi a pós-colonização espacial, e analisando os trabalhos de vários artistas de países da linha equatorial que participaram da exposição; Juan José Infante (México), do satélite Ulisses, que conta sua história e saga, pois há anos percorre os caminhos burocráticos dos programas espaciais para poder enviar Ulisses para o espaço, e seu trabalho se tornou exatamente deixar públicas todas as instâncias necessárias para o lançamento de um satélite.

Kênia Farias (Bauru/SP) traz um pensamento apurado e propositivo sobre o afrofuturismo e o afropessimismo, dizendo que o futuro será negro, ou não haverá futuro; Leila Lopes (Brasília/DF) com imagens performativas autorais, afro-utópicas e erótico-espaciais, conduz o imaginário negro interplanetário; Kongo Astronautas (República do Congo) discute os dilemas pós coloniais a partir de seu grupo de arte e performance que tem uma pegada de extraterrestre que cai na Terra e se surpreende, como mostra em seu filme *Dilema pós-colonial*.



Capa da revista Extremophilia na revista de filosofia Das Questões/UNB (por Rafael Frazão): <http://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/issue/view/1501>

Recebemos também textos de filosofia especulativa, como o de Fabián Ludueña Romandini (Argentina), problematizando o aceleração da contemporaneidade, e o de J.-P. Caron (Rio de Janeiro/RJ), propondo um aceleracionismo de esquerda, e o meu próprio texto, que é exatamente este, sobre subjetividade, arte e ciências espaciais.

Há também o artigo crítico de Clara Meliande e Luiz Mors Cabral (Rio de Janeiro/RJ), que fala do lixo espacial e mostra os humanos como obsessivos criadores de lixo, o que está tornando a órbita terrestre uma grande lixeira. Tatiana Avedaño (Colômbia/Equador) simula uma conversa entre uma câmera de vigilância, um drone e um satélite.

Há textos mais científicos, de pesquisadores ligados ao Observatório do Valongo (UFRJ), como a astrônoma Sílvia Lorenz Martins (Rio de Janeiro/RJ), que desenvolve modelos de planetas e funcionamento espacial para cegos, ou de pesquisadores técnicos em sensoriamento remoto do INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais), como Oton Barros, Helena K. Boscolo e Laercio Namikawa (São José dos Campos/SP), que enviaram imagens que consideram poéticas dos satélites CBERS 2B e CBERS 4. Sensoriamento remoto também é o tema de Adriano Belisário (Rio de Janeiro, RJ), que a partir de uma visão questionadora, quase jornalística, traça um paralelo analítico entre o desenvolvimento da tecnologia de sensoriamento remoto e a constituição de políticas públicas, como os direitos humanos. Pedro Victor Brandão (Rio de Janeiro/RJ) também fala de satélites para mineração de moedas virtuais, e sobre a ECSA (Economic Space Agency).

O texto mais feminista provavelmente é o de Helen Schell (Inglaterra), que fala da missão Leda 1, de um programa da NASA chamado Woman in Space Program e do desaparecimento, em 2001, da astronauta Jeanne J. Crane, que supostamente teria ido para uma missão espacial e não teria voltado.

Além de todos estes, há os Astronomous Astronauts (Europa), com suas experiências com bactérias extremófilas; os Astrovandalistas (Brasil/EUA), que fazem glifopoemas em pedras e rochas encontradas na fronteira entre Estados Unidos e México; Lucas Bambozzi (São Paulo/SP), falando de invisibilidade e campo eletromagnético, enquanto Cila MacDowell (Rio de Janeiro/RJ) apresenta seu projeto de transsensoriamento remoto, feito por telepatia, e Arendse Krabbe & Mirko Nikoli (Dinamarca) fazem experiências com fungos e arqueas. Sasha Engelmann (Inglaterra) fala

de suas experiências com arte, balões e atmosfera, e Jeronimo Voss faz poemas baseados em hipóteses astronômicas do século XIX.

Também contamos com a apresentação dos trabalhos da Kosmica Institute de Nahum Mantra (México, Alemanha) e do Quo Artis (Espanha), ambos com várias experiências de trabalhos voltados para as políticas espaciais, arte contemporânea e educação, pensando em uma cidadania planetária. Há as análises pulsantes do Antropoceno através de animes japoneses, de Mateus Felipe Xavier (Rio de Janeiro); o questionamento sobre as relações entre ciborgues, mutantes e revolucionários, de Carlos Henrique Carvalho (Goiás); ou a viagem a pé de Rodrigo Paglieri (Chile-Brasil), com sua Rádionochila, fazendo uma cartografia das ondas de rádio. Por fim, Annick Bureaud (França) faz uma cartografia da cena contemporânea voltada à arte e ciência espacial, trazendo vários exemplos de ações ao redor do mundo, ajudando-nos a perceber as diferentes vertentes desse movimento. Mas o que abre a *Extremophilia* é o Manifesto Terracosmista, feito coletivamente e especulativamente na II Comuna Intergaláctica, em 2018.

Acreditamos que a revista consegue dar um bom panorama sobre o que anda acontecendo nesses domínios de arte e espaço, e sobre as questões que estes temas suscitam em termos críticos e propositivos.

SOBRE O NOME DA REVISTA:

Extremophilia surge como uma admiração às bactérias sobreviventes, capazes de habitar ambientes de condições improváveis: temperaturas radicais de frio ou calor, salinidade exagerada, regiões abissais, falta de gravidade, hipergravidade, zonas bombardeadas com altos níveis de radiação, zonas vulcânicas, geleiras, fundo do mar...

Essas pequenas formas de vida têm sido protagonistas das mais variadas investigações exobiológicas. São assíduas nos voos espaciais, produzindo suas nanocolônias dentro de foguetes, satélites, rovers. Elas sobrevivem a tudo, e, uma vez que são capazes de resistir às viagens interplanetárias, cientistas espaciais insistem na possibilidade destas saírem da terra disseminando a vida universo afora.

Para além dos domínios de bactérias e arqueas, propomos o conceito de *extremophilia*, nos remetendo ao pensamento cosmopolítico, abrangendo as políticas radicais da atualidade, as identidades de gênero, raça, classe, os processos migratórios forçados, as ameaças climáticas prementes, a globalização corporativa. Nesse cenário de pressão civilizatória, nos vemos atravessados por um programa desenvolvimentista que promove com tenacidade sua sociedade ideal – individualista e hipervigiada. Seus tentáculos tentam alcançar todos os substratos, da matéria à psique, estendendo suas ocupações intraterrenas e orbitais em busca de mais informação, poder e controle. Entretanto, outras formas de vida resistem, como os seres extremos que sobrevivem de forma autônoma, populando as beiradas desses sistemas e ambientes, alheios ao Antropoceno e seus apocalipses.

A revista pretende ser uma plataforma de referência sobre o tema da arte e da ciência espacial no Brasil. Um espaço para produção especulativa e ficcional, e também para a apresentação de pesquisas acadêmicas e projetos experimentais científicos, elaborada como um arquivo artístico e científico. A ideia é continuar publicando a *Extremophilia* em 2019.

Alerta!!! O futuro será de todas as espécies!!!

*** (2018 – RESIDÊNCIA DE PESQUISA NO INPE – INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS)**

Em 12 de março de 2018 comecei uma residência no INPE. Fui recebida na Divisão de Sensoriamento Remoto, na sala de José Bacellar, organizada por Antônio Miguel, do DSR/INPE. Com uma mesa grande, internet, intranet, telefone, acesso a banco de dados, comecei minha residência. Desde junho de 2013, quando fui ao INPE pela primeira vez, eu sonhei em poder frequentar o INPE com projetos artísticos. Eu tinha só um mês para compreender muita coisa, então tive que andar depressa. Oton Barros me recebeu para o almoço e iniciou os trabalhos: as indicações de nomes, ramais, reuniões, conversas formais e informais. Eu era uma vendedora, vendendo um projeto ousado, convencendo cientistas e pesquisadores da ciência espacial a aderirem ao meu projeto de criar uma residência permanente de arte dentro do INPE (o que até a altura da publicação desse texto não aconteceu, devido a entraves burocráticos).

Na primeira e segunda semanas me concentrei nas áreas de clima espacial e astrofísica, indo nas salas dos pesquisadores, nos laboratórios, conversando com técnicos e teóricos, conhecendo as áreas de teste, protótipos de projetos, telescópios como o BINGO, ouvindo sobre suas pesquisas, falando da minha, discutindo política, perguntando sobre a história do INPE, a relação com os governos desde 1961, ano de sua criação, a relação com a ditadura militar, as publicações qualificadas, os cortes de financiamento do atual governo, as relações hierárquicas em relação ao espaço. Conversamos sobre Alcântara, sobre telescópios no Brasil, sobre a precarização dos programas espaciais dos países em desenvolvimento, como os da América Latina e da África, e a falta de interesse dos países desenvolvidos no crescimento destes programas. Também entramos em temas mais especializados, onde os pesquisadores me introduziram em suas pesquisas nas áreas de radioastronomia, formação de estrelas, berçário de estrelas, habitabilidade, cosmologia, radiação cósmica de fundo, radiação cósmica de fundo em micro-ondas, astrobiologia, relatividade geral, matemática avançada, buracos negros, estrelas de nêutrons, história do universo, teorias alternativas à gravitação, ondas gravitacionais, instrumentação para detecção de ondas gravitacionais, fabricação de molas de amortecimento para construir os espelhos mais parados do mundo, isolamento, interferômetro, resfriamento com nitrogênio líquido.



*Minha primeira palestra no INPE
(Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais).
Foto Cristiane Godoy Targon*

NAS DUAS SEMANAS SEGUINTEs, CONHECI LABORATÓRIOS DE BIOQUÍMICA AMBIENTAL. NESTES LOCAIS SÃO REALIZADOS INÚMEROS PROCEDIMENTOS, COMO MEDIÇÃO DA EMISSÃO DE GASES NA ATMOSFERA E GASES DE EFEITO ESTUFA NA CAMADA DE OZÔNIO. FUI APRESENTADA ÀS PESQUISAS NO DEPARTAMENTO DE OCEANOGRAFIA SOBRE DADOS DE INTERAÇÃO OCEANO-ATMOSFERA NO OCEANO ATLÂNTICO E NA ANTÁRTICA E TAMBÉM À MEDIÇÃO DE RAIOS ULTRAVIOLETA, ALÉM DA ANÁLISE DE ÁGUA DE RIOS E LAGOS. ACOMPANHEI ALGUNS RESULTADOS DE PESQUISAS DE CAMPO NA FLORESTA AMAZÔNICA, COMO MEDIÇÃO DE QUEIMADAS, RELAÇÃO SOLO, AR, FLORESTA, ASSIM COMO CONHECI OS SETORES DE COLETA DE AR EM BIOMAS COMO CAATINGA, CERRADO, AMAZÔNIA, PANTANAL, MATA ATLÂNTICA, E OS EFEITOS EXTREMAMENTE POLUENTES DAS TURFAS (NO FENÔMENO CONHECIDO COMO “FOGO DE TURFAS”, O FOGO QUE SE ALASTRA POR DEBAIXO DO TAPETE SUB-SUPERFICIAL DA TERRA). TAMBÉM CONHECI OS TREINAMENTOS PRÉ-ANTÁRTICA, QUE CONTAM COM PSICÓLOGOS PARA A PREPARAÇÃO DE TÉCNICOS E PESQUISADORES PARA A CONVIVÊNCIA EM SITUAÇÕES-LIMITE. ACOMPANHEI UM POUCO A CONSTRUÇÃO DE SATÉLITES, COMO OS PROJETOS CBERS (PARCERIA DE SATÉLITES ENTRE BRASIL E CHINA), OU O PROGRAMA SSR OU AMAZÔNIA 1, SATÉLITE BRASILEIRO DE SENSORIAMENTO AMAZÔNICO QUE APONTA SUAS CÂMERAS PARA DIFERENTES DIREÇÕES E TEM CONTROLE DE ÓRBITA; E TAMBÉM CONHECI O DEPARTAMENTO DE CRIAÇÃO DE NANOSATÉLITES (CUBESAT). VI VÁRIAS PESQUISAS RELACIONADAS A ENERGIAS RENOVÁVEIS SOLARES, EÓLICAS E TAMBÉM TESTES DE SENSORES TERMAIS, RADARES TERMAIS, GERAÇÃO E PROCESSAMENTO DE IMAGENS, TRANSMISSÃO E RECEBIMENTO DE DADOS DE SATÉLITES; FOTOINTERPRETAÇÃO, ENTRE MUITAS OUTRAS COISAS.

O INPE PRODUZ CENTENAS DE PAPERS QUALIFICADOS TODOS OS ANOS, PARTICIPA DE PESQUISAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS EM CIÊNCIA ESPACIAL E POSSUI PROJETOS DE COLABORAÇÃO COM DEZENAS DE PROGRAMAS AO REDOR DO MUNDO. EM SUMA, É UMA MÁQUINA DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA — APESAR DA FALTA DE INVESTIMENTO E DA RETALIAÇÃO PERMANENTE EM SEUS PROJETOS DE CRESCIMENTO, DA FALTA DE AGENTES NOVOS DENTRO DOS PROGRAMAS DE PESQUISA, DA AUSÊNCIA DE CONCURSOS PÚBLICOS E DO EXCESSO DE BUROCRACIA QUE GERAM UMA ESPÉCIE DE PESSIMISMO INSTITUCIONAL, QUE SE REPETIU EM QUASE TODAS AS FALAS. OUTRO ASPECTO QUE GERA CONSTANTES DISCUSSÕES É O MEDO DA PRIVATIZAÇÃO DE SETORES, DO ESQUARTEJAMENTO DOS PROJETOS E DO FIM DO INTERESSE GOVERNAMENTAL EM MANTER UM PROGRAMA DE PESQUISAS ESPACIAIS NO PAÍS.

FORAM AO TODO DOIS ANOS DE CONSTANTES IDAS E VINDAS AO INPE, PARA ALÉM DA RESIDÊNCIA DE UM MÊS. O PROJETO DENOMINADO SACIE/PRA/INPE (SUBJETIVIDADE, ARTE E CIÊNCIAS ESPACIAIS – PLATAFORMA DE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NO INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS) FOI MUITO BEM ACEITO PELAS COORDENAÇÕES DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INPE E PELA MAIORIA DOS CIENTISTAS E FOI ASSINADO PELO PPGAV (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS) DA UFRJ, MAS SEMPRE TEVE PROBLEMAS BUROCRÁTICOS NO INPE, E ISSO SE DEVE À EXTREMA MOROSIDADE BUROCRÁTICA DA INSTITUIÇÃO E TAMBÉM A SUA FALTA DE AUTONOMIA EM MUITOS SETORES.

A ideia era criar uma plataforma de residências dentro do INPE, para que artistas e pesquisadores de outras áreas pudessem ter acesso ao conhecimento científico e espacial produzido no instituto e, com isso, pudessem colaborar para a difusão das pesquisas produzidas lá dentro. Assim, ao terminar meu pós-doutorado no PPGAV, em 2018, fiquei sem representatividade institucional para seguir frequentando o INPE. Continuei, porém, tentando o promovê-lo por outras vias, me articulando com outras instituições e com alguns núcleos do INPE.

* (CONCLUSÃO – DO PORQUÊ ATUAR COM ARTE E CIÊNCIAS ESPACIAIS)

Aproveito a conclusão para levantar a questão da subjetividade dentro da cultura espacial. Considero aqui três pontos fundamentais para pensar a potência do campo intersetorial construído entre a investigação científica e a investigação artística, e como isso faz parte de um processo de subjetivação humana global: **1)** mediação cósmica; **2)** Antropoceno; e **3)** transumanismo.

1) Mediação cósmica: Estamos diante de uma nova corrida espacial, a da mediação cósmica que consiste em usar a abóboda celeste para a produção de propaganda. O começo do ano de 2018 foi surpreendido com o carro da Tesla sendo lançado pela Space X (uma agência espacial privada e corporativa) em órbita heliocêntrica, o que foi um marco dessa nova corrida. Não foi a primeira propaganda lançada em órbita; houve outras, mas nenhuma foi capaz de capturar o imaginário coletivo como o conversível de Elon Musk, que atualiza os programas de mídia da corrida espacial anterior, que traziam frases ideológicas como “o céu é o limite”, “conquista espacial”, “evolução da espécie”, “destino espacial”, aderindo ao projeto colonial da exploração espacial. Como forma de inaugurar um novo tipo de utilização do espaço, agências publicitárias e agências de turismo promovem o céu

como um novo campo de investimento financeiro e de exploração com suas propostas desenvolvimentistas, que disputam terrenos orbitais e já anunciam seus projetos lunares e marcianos. Trata-se aqui de uma máquina de produção de desejo e de subjetividade em larga escala.

2) Antropoceno: Em relação à migração dos projetos de mineração para asteroides, Lua e Marte, segue em curso o programa de produção e consumo habitual, ampliando o território de exploração. Em época de Antropoceno, onde vemos a natureza pedindo arrego, os câmbios climáticos, as desertificações de muitas florestas e o desaparecimento de muitas espécies por causa do comportamento humano em relação ao planeta, percebemos que o que está em jogo é uma enorme crise de identidade terrestre, onde a questão do humano versus natureza passou do limite de conquista e se tornou uma força desastrosa. Trata-se aqui de comportamento humano em massa que necessita urgentemente de outros paradigmas de produção subjetiva, mais terrestre, interespecífica, relacionada ao seu próprio meio.

3) Transumanismo: Aqui entram a construção dos novos humanos, competição acirrada de ontologias complexas que variam entre o novo mudo e o fim do mundo, mas basicamente os projetos transumanistas comportam em suas teorias uma existência limiar, num planeta desnaturalizado, mas com corpos muito mais potentes e capazes de suportar esses entraves climáticos; capazes de sobreviver mais tempo, fazer longas viagens espaciais, alimentar-se de um mínimo de vitaminas, produzir mais, e assim por diante. A ciborguesia, o upload de memórias, a existência corporativa, o modelo de humano imortal ou com maior durabilidade só encontra oposição nas “formas orgânicas de existência”, os *vegan*, os naturalistas, os adeptos do parto normal; aqueles que, de uma maneira ou de outra, se recusam a participar inteiramente do novo plano evolutivo. Essa disputa de comportamento e subjetividade humana é desleal, na medida em que crescem as monoculturas, diminui a biodiversidade e se amplia o controle digital, a inteligência artificial e os domínios orbitais. Donna Haraway, em seu último livro, escreve sobre as “gerações de Camilles”, tentando dar um novo curso a toda essa tecnologia, potencializando as “formas orgânicas de existência”, afinadas com uma tecnologia sofisticada de mutação genética, a recuperação de dados naturais extintos (palavreiros da morte) e a inteligência artificial, a favor da Terra e da recuperação do meio ambiente. De novo, aqui temos os processos de subjetivação como base do comportamento humano.

A SUBJETIVIDADE...

Talvez o que mais me chame a atenção na junção de arte e ciências espaciais, em geral, seja o fato de que, quando se consegue aumentar e diminuir o *zoom* sobre o planeta Terra, se atinja um outro estágio existencial (não necessariamente), que ora se acopla à superfície da Terra (e suas entranhas), ora à sua exterioridade, do mínimo ao máximo, variando entre questões terrestres muito específicas às dimensões cósmicas. Pensar o fim da mata russa e a seca na Europa, fazer cálculos matemáticos sobre o plasma, o fim do combustível fóssil e a superação da energia nuclear; pensar as tempestades solares e sua interferência nos nossos meios de comunicação, a poluição atmosférica, o buraco de ozônio e as fábricas de celular, a mineração de asteroides e a preservação das terras indígenas, do grande ao pequeno, num vai e vem alucinante, cuja velocidade abre campo para as mais variadas ficções que, por fim são determinantes na produção de futuro. A ficção sempre atuou no plano paralelo da ciência, algumas vezes promovendo certas teorias, outras vezes sendo a precursora destas teorias, inaugurando um novo campo de pesquisa.

Poderíamos discorrer muito tempo sobre o desmatamento da floresta Amazônica sem necessariamente discutir os rovers em Marte ou os projetos de mineração da Lua, mas ao nos aproximarmos das ciências espaciais, em geral, com a perspectiva da linguagem artística (ficcional, especulativa, imaginativa), essas correlações ficam muito óbvias, e mesmo com as distâncias astronômicas entre esses assuntos o fundamento é o mesmo, pois trata-se de produção de comportamento e subjetividade humana.

Então, dentro do que chamamos aqui de arte e ciências espaciais, que é exatamente um intercampo, ou um campo transdisciplinar, ou mesmo que se queira chamar só de arte espacial ou ainda cultura espacial, penso ser fundamental o acesso à pesquisa científica para que se crie novas linguagens que disputarão o campo subjetivo terrestre, atualmente devastado tal qual a natureza e minerado até o último talo – sequestrado.³⁶ É preciso ficcionalizar em cima dos dados científicos para construir outros projetos de futuro e, assim, entortar o rumo das ciências espaciais para outro lado (uma outra singularidade é possível). Muito trabalho, no entanto, de grandeza incomparável.

1) Participaram do Orbitando Satélites os artistas Alejo Duque, Joanna Griffin, David Pello, Reni Hofmüller, Luca Carrubba “Husk”, Lord Epsilon, Xiu Cueva, Bruno Vianna, Cinthia Mendonça, Laura Plana, Pedro Soler, Gonzalo Garcia, Pablo Gallo, Victor Mazón, Raquel MP19, Una_Fremen, Ana Arboleya, Nuria Rodriguez, Cristina Ferrández, Lorena Lozano, Josian Llorente e Aritz Zabaleta.

2) Cf. encontro Orbitando Satélites, organizado por Pedro Soler, em <http://www.laboralcentrodearte.org/en/education/orbitando-satelites-1> (acesso em 11/11/2018), e vídeo documental da TV Laboral sobre o encontro: <https://vimeo.com/25972387>.

3) Digital Spatial Aesthetics – Workshop Laboral Orbitando Satélites. Artistas envolvidos: <http://cartographies-of-non-place.blogspot.com/2011/06/laboral-plataforma-0-orbitando.html>. Acesso em 11/11/2018.

4) Cf. texto introdutório do livro organizado por Alejo Duque sobre o encontro Orbitando Satélites: https://bogotadeclaration.files.wordpress.com/2011/08/os_manual_lowres.pdf. Acesso em 11/11/2018.

5) Cf. texto introdutório do livro organizado por Alejo Duque sobre o encontro Orbitando Satélites: https://bogotadeclaration.files.wordpress.com/2011/08/os_manual_lowres.pdf. Acesso em 11/11/2018.

6) Cf. texto introdutório do livro organizado por Alejo Duque sobre o encontro Orbitando Satélites: https://bogotadeclaration.files.wordpress.com/2011/08/os_manual_lowres.pdf. Acesso em 11/11/2018.

7) Todas as informações sobre Joanna Griffin foram tiradas do seu blog pessoal, que já não está mais no ar, mas é possível ver seus trabalhos e entrevistas em seu site oficial: <http://www.aconnectiontoaremoteplace.net/>. Acesso em 2011.

8) Cf. Burgess, Lowry; Goods, Dan; Hawkins, Isabel; Lisowski, Lorelei; Pietronigro, Frank. “The Arts and Space Culture: The Common Ground of Creativity” – Zero Gravity Arts Consortium 12/2005. Disponível em: <http://zgac.org/wp-content/uploads/2016/08/Report-on-Space-Artists-Residencies-and-Collaborations-2005.pdf>. Acesso em 11/11/2018.

9) Idem.

10) Cf. Nowtony, Helga; Scott, Peter; Gibbons, Michael. “Mode 2’ Revisited: The New Production of Knowledge”. Disponível em: <http://bgarchives.bgu.ac.il/center/Mode%202%20Revisited%20-%20The%20New%20Production%20of%20Knowledge.pdf>. Acesso em 11/11/2018.

11) Cf. Fabiane M. Borges. “Na busca da cultura espacial”, PUC/SP, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15282/1/Fabiane%20Morais%20Borges.pdf>. Acesso em 11/11/2018.

12) Do MSST participavam pessoas como Alejo Duque, Luca Carrubba, Bruno Vianna, Adriano Belisário, Leila Lopes, Elenara Vitoria Cariboni Iabel, Arcangel Constantini, Cinthia Mendonça, Paola Barreto, Pedro Soler, Raquel Rennó, Thiago Novaes, Ricardo Ruiz, Ricardo Palmieri, Luciana Fleischman, Pedro Soler, Mbraz, Pablo Soto, Rogério Santana, Ricardo Brasileiro, Oscar Martin, Tati Wells, Felipe Machado, Cristiano Figueiró, Karla Brunet, Zé Balbino, Newton Goto, Davi da Paz, George Sander, entre outros.

13) Cf. site do Devolts, que abriga os documentos sobre o MSST: <http://devolts.org/msst/>. Acesso em 11/11/2018.

14) Gravado no dia 24 de junho de 2013, disponível em: <https://vimeo.com/121465318>. Acesso em 11/11/2018.

15) Convidamos para essa exposição agências espaciais reais ou ficcionais, chamando também países da linha equatorial. Contamos com trabalhos do African Space Research Program, de Uganda; Kongo Astronauts, do Congo; Agência Boliviana Espacial, da Bolívia; Agência Civil Equatoriana, do Equador; Movimento dos Sem Satélite, do Brasil; Copenhagen Suborbitals, da Dinamarca; Foco Crítico, da Colômbia; Coletivo Espacial Mexicano, do México; Mur.Sat, da Áustria; V.U.V.O.C, da Indonésia; Oficina de Assuntos Extraterrestres, da Colômbia; Palestinian Space Agency, da Palestina; e também artistas como Alejandro Duque, citado acima, da Colômbia; Joanna Griffin, também citada acima, da Inglaterra; Alejandra Pérez, do Chile; Arcangel Constantini, do México; Bruno Vianna, Denise Alves-Rodrigues e Leila Lopes, do Brasil; Carolina Ibarra, Pilar Quinteros e Simone Chambelland, do Chile; Luca Carruba, da Itália/Colômbia; Parti Rhinocéros, de Québec; entre outras propostas do Equador, como Quito-sat, de Cristobal Cobo, que é um especialista em arqueoastronomia pré-hispânica; ou James Rodrigues, que é ufólogo e trouxe a maioria do público para o encontro; ou, ainda, Ronnie Nader, astrônomo da NASA que mantém a agência espacial EXA (Agência Espacial Civil Equatoriana); e ainda os artistas Felipe Jácome e José Toral, do Equador, entre outras oficinas, participações especiais e trabalhos musicais.

16) Cf. site SACIE – Subjetividade, Arte, Ciência Espacial: <https://saciesite.wordpress.com/2017/07/03/arte-em-orbita/>. Acesso em 11/11/2018.

17) Para ver fotos da Arte em Órbita: <https://www.flickr.com/photos/22405820@N08/sets/72157648819515334/>. Acesso em 11/11/2018.

18) Para ouvir os áudios das palestras da *Arte en Órbita*: <https://archive.org/details/Inaugurao-conversatorio>. Acesso em 24/11/2018.

19) Cf. texto de Pedro Soler, “*Arte en Órbita* – Post-colonial space exporation at the Equator – 2015”, publicado na revista *Extremophilia 1* e ao mesmo tempo no 6º número da revista *Das Questões*, do Departamento de Filosofia da UNB, organizada por Fabiane M. Borges e Eduardo Duwe: <http://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/31150/21505>. Acesso em 11/11/2018.

20) Cf. Alejo Duque e Joanna Griffin: https://bogotadeclaration.files.wordpress.com/2011/08/bogotadeclaration2011_lowres.pdf. Acesso em 12/11/2018.

21) Cf. material completo da Comuna Intergaláctica I: <https://saciesite.wordpress.com/2017/11/16/texto-de-apresentacao-da-comuna-intergalactica/>. Acesso em 14/11/2018.

22) Cf. vídeo feito por Rafael Frazão sobre o encontro: <https://www.youtube.com/watch?v=birJbQa2Vtc>. Acesso em 16/11/2018.

23) Cf. chamada aberta – novembro 2017: <https://saciesite.wordpress.com/2017/10/17/comuna-intergalactica-no-observatorio-do-valongo/>. Acesso em 14/11/2018.

24) Para ouvir os debates feitos na rádio durante a Comuna Intergaláctica I: <https://archive.org/details/primeiracomunaintergalactica/1>. Acesso em 11/11/2018.

25) Aqui é possível ver fotos da Comuna Intergaláctica I: <https://www.flickr.com/photos/157417626@N06/sets/72157663443832998/>. Acesso em 11/11/2018.

26) Participaram da Comuna Intergaláctica I artistas, pesquisadores, arqueoastronomistas indígenas e cientistas como: Afonso Apurinã (indígena/astrologia cultural), Alana de Almeida Santos (artista/performer), Ana Carolina Costa Lourenço (cientista social), Analu Cunha (artista/curadora), Beatrice Catarine (artista eletrônica), Bruno Vianna (artista/instalação), Bárbara Tércia (artista/performance), Cacau Amaral (músico), Camila Vaz de Almeida (artista/performance), Cecília Cavalieri (artista/performance), Cila MacDowell (artista/performance), Clara Acioli (artista/performance), Daniel Mello (astrônomo), Doenthiro Tukano (cosmologia indígena), Eduardo Ps (artista/ruído), Felipe de Almeida (astrônomo), Felipe Neiva (artista/ruído), Fernando Daguano (construtor de geodésicas), Flora Uchoa (artista visual), Flávia Goa (artista/ruído), Gabriel Holliver (cientista social), Gabriele Sciortino (artista de vídeo e músico), Gustavo Porto de Mello (astrônomo), Heidy Quitián (astrônoma e astroquímica), Hélio Jaques Rocha Pinto (astrônomo), Índia Neves (indígena/astrologia cultural), Isis Mendes Távora (artista/vídeo), Laura Frago (artista visual), Larissa Silva Douettes (poeta/performance), Leandra Lambert (artista/ruído), Leandro Salgueirinho (artista/vídeo), Lucas Weglinski (artista/músico/performance), Luis Angel Gutierrez (astrônomo), Marcos Bonisson (artista), Mateus Gama e Lua (voodoohop), Paula Villa Nova (artista/performance), Paulo Andringa (artista/ruído-Portugal), Pedro Diaz (artista/ruído), Poeta Xandu (artista/poeta), Projeto Dehors (J.-P. Caron e Sanannda Acácia/ruído), Rafael Frazão (artista visual), Rebecca Moure (artista visual), Rogério Borovick (artista/rádio), Rundsthen V. de Nader (arqueoastronomista), Susan Sarmento Volock (artista/performance), Sílvia Lorenz Martins (astrônoma), Ticiano Lima de Souza (contador de histórias/astrologo), Walter Reis (artista/músico), além dos assistentes de produção que foram fundamentais: André Luiz Scient, Fátima Aguiar, Ga Ma, Luiza Alves de Oliveira, Matheus Felipe Xavier, Thaís Cruz e o apoio da Rádio Volússia, Filmes para Bailar, Bureau de Vez, Lanchonete-<>Lanchonete, MSST (Movimento dos Sem Satélite), SACIE (Subjetividade, Arte, Ciências Espaciais), GAE (Grupo de Pesquisa em Arte e Ecologia) e NANO (Núcleo de Arte e Novos Organismos) do PPGAV/EBA/UF RJ.

27) Participaram do Arte e Astronomia no MAST: Lucas Murari (comunicação e cultura/UF RJ), Gabriela de Assis Moreira (astrônoma do MAST), Felipe de Almeida Fernandes (astrônomo do Observatório do Valongo), Bárbara Castro (artista/UF RJ), Paulo Martini (geofísico espacial/INPE), Kênia Freitas (afrofuturista, curadora/UNESP), Kalinka Lorenzi Mallmann, Joceli Iraí Sales, Andreia Machado Oliveira (artistas/UF SM/RS), Miriam Kazaizokairo (Indígena da Aldeia Bacaval, MT – astronomia cultural), Anapuaka Tupinambá (Rádio Yandê/RJ), Joanna Griffin (artista da Plymouth University/UK), Eduardo Duwe (Dahaus/SP), Denise Alvez-Rodrigues (CUBA/SP), Eduardo Tabora e Mariana de Moraes (UFRGS/RS), Flávia Goa e Genesis (artistas/poesia e ruído), Ivo A. Almico (artista/arquiteto/MAST/UF RJ), Leila Lopes (artista/afrofuturismo/DF), Joana Passi (artista/PUC/RJ), Leandra Lambert (artista/ruído/UF RJ), Rebecca Moure (artista visual/UF RJ), Kelly Saura (artista visual/Concepção/RJ e PE), Rafael Frazão e Thiago F. Pimentel (espectropolítica/SP), Edgar Silveira Franco (ciberpajé, artista/UF GO), Thaís Brito (Cine Kurumin/UF BA/BA), Juliane Peixoto Medeiros (artista/UF RJ), Krishna Passos (artista visual e sonoro/UNB/DF), Michele Salles (artista visual UF RJ/RJ), Cristiane Godoy Targon (astrofísica INPE/SJC), Victória Flório (historiadora da ciência/UF BA/BA), Rodrigo Paglieri (artista visual/UF RJ/RJ), Victor Valentim (artista multimídia UFRB/BA), Rodrigo D'Alcântara (artista visual UF RJ/RJ), Pablo Gobira, Adilson William da Silva e Antônio Mozelli (UEMG/MG), Priscila Faulhaber Barbosa (MAST/UNIRIO/RJ), Rundsthen V. de Nader (Observatório do Valongo/RJ), Hélio Jaques Rocha Pinto (astrônomo do Observatório do Valongo/RJ), Tânia Pereira Dominici (astrônoma do MAST/RJ), Erick Felinto (Teoria da Comunicação/UF RJ/RJ), J.-P. Caron (Filosofia da UF RJ/RJ), Hilan Bensusan (Filosofia da UNB/DF), Andreia Evangelista e Franklin Cas-saro (ONG Dançarte/RJ), Hélio Carvalho (artista visual/UF F/Niterói), Paula Scamparini

(artista visual/UFRJ/RJ), Danielle Spadotto (artista visual/UFRJ/RJ).

28) Cf. site do Hiperorgânicos #8: <http://www.nano.eba.ufrj.br/hiper8/>. Acesso em 11/11/2018.

29) Cf. Fabiane M. Borges. “Ancestrorfuturismo – cosmogonia livre – rituais faça você mesmo”: <https://tecnoxamanismo.files.wordpress.com/2016/05/ancestrorfuturismo-cosmogonialivre-rituaisfac3a7avocc3aamesmo.pdf>. Acesso em 11/11/2018.

30) Aqui é possível ouvir todas as mesas redondas e trabalhos científicos: <https://archive.org/details/Hiperorganicos8-Ancestrorfuturismo-MAST/>. Acesso em 11/11/2018.

31) Para ver as imagens dos debates e dos trabalhos artísticos: <https://www.flickr.com/photos/144294648@N06/albums/72157700242527631>. Acesso em 11/11/2018.

32) Site da Comuna Intergaláctica II: <http://comunaintergalactica.hotglue.me/comunaintergalactica2>. Acesso em 11/11/2018.

33) Participaram da Comuna Intergaláctica II Maira Begalli e José Eli da Veiga, discutindo Antropoceno; Leno Veras e Ana Gonçalves Magalhães, com Cosmismo russo e Futurismo italiano; Eugênio Lima e Kênia Freitas, com afrofuturismo e afrotopia; Paulo Martini, discutindo o Programa Espacial Sul-Americano; Ivan Glaucio de Lima, sobre as bactérias extremófilas; Daniela Mourão, sobre transgêneros na ciência; Victoria Flório, Anastasia Guidi Itokazu e Alice Gabriel, sobre ficção científica e feminismo; Tiago Pimentel, sobre as vanguardas da ufologia ficcional especulativa; J.-P. Caron e Hilan Bensusan, com uma visão crítica sobre aceleracionismo e transumanismo; Francesco Lena, Gabriel Gonçalves e João Fonseca, sobre asteróides e balões meteorológicos; Odylio Denys de Aguiar, sobre ondas gravitacionais; George Matsas, sobre o tempo; Othon Cabo Winter, Douglas Galante e Marcos Palhares, sobre missões espaciais; Biné Quilombola, sobre a situação dos quilombos próximos à base de lançamento de Alcântara; e Sonia Barbosa (Ara Mirim), sobre ancestralidade e futuro e sobre o movimento Jaraguá é Guarani. Roberto Bockzo sobre perspectiva histórica da astronomia; Lucas Bambozzi, Fabiane M. Borges, Denise Alves Rodrigues e Arthur Matuk sobre arte espacial, ciência e tecnologia. Daí vieram os laboratórios de ficção especulativa, com Fabiane M. Borges (eu) e Leno Veras; campo eletromagnético, com Lucas Bambozzi; espectroscopia, com o pessoal da CASP; meteoritos, com Gabriel Gonçalves Silva; radioastronomia, com Denys Zoqbi; arquitetura solar passiva, com Anastasia Guidi Itokazu; e hipnose espacial “Voyage”, com Nahum All. Aí aconteceram as projeções em full dome com Nahum, Pedro Diaz, Rodrigo Contijo, Jeronimo Voss, Visual Farm + United Vjs + Caio Fazolin, Rafael dos Santos Oliveira e Kennya Rosa, Victor Valentim, Eduzal, Guerreiro do Divino Amor, Germano Afonso, Arthur Matuk, Pedro Brandão, Mirella e Muep, Velasquez, Pitter Rocha, Seth, Floriana Breyer, Dudu Tsuda e Marcus Bastos; as performances de Alana Santos, Regiane Ribeiro Eufrausino, Bruna Werneck, Rosink Ponkosa, Rubens Vellozo, Sue Nhamandu, Tomaz Klotzel, Veridiana Zurita e Karai Moreira; e a exposição ou instalação de Glerm Soares com a A.E.I.O.U, Agência de Emprego Intergaláctico Ontológico Único, Beatriz Camargo, Comunidade Quilombola Momuna de Alcântara, Denise Alves-Rodrigues, Denise Agassi, Lino Divas & Simil Relpek, Paula Scamparini, Peetzza, Ricardo Palmieri, Rafael Frazão e Tiago Pimentel. Houve também a programação de filmes scifi, feita por Frazão com Clara Accioli, Edgar Franco, Edgar Pererê, Adirley Queiroz, Mariana Kaufman, John Dykstra, Felipe Carreli, Bernardo Batista, Eduardo, Menin, Eduardo Menin, Gurcius Gwender, Lucas Parente, Victor Guerra, Sabrina Fidalgo, Clara Chroma, Rodrigo Alcântara, Kongo Astronauts e Kidlat Tahimik.

34) O manifesto foi criado coletivamente a partir da proposta de uma oficina de ficção especulativa organizada por Fabiane M. Borges e Leno Veras, com a participação de Priscila Lima, Pitter Rocha, Christian Zahn, Rafael Frazão, Jessica Macedo, Hernani Diamantas, Rubens Velloso, Lino Divas.

35) Cf. A organização da revista foi feita por Fabiane M. Borges. Saiu pela Revista Das Questões nº 6 - e-ISSN 2447-7087
<http://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/issue/view/1501>

36) Cf. Fabiane M. Borges, “Futuros sequestrados x o anti-sequestro dos sonhos”. *Desterros, terreiros: pós cadernos 02 / coletâneas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Fabiane M. “Futuros sequestrados x o anti-sequestro dos sonhos”. *Desterros, terreiros: pós cadernos 02 / coletâneas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

BORGES, Fabiane M. “Na busca da cultura espacial” (tese de doutorado). PUC/SP, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15282/1/Fabiane%20Morais%20Borges.pdf>.

BORGES, Fabiane M., e DUWE, Eduardo. *Extremophilia* ou 6º número da revista *Das Questões*. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/issue/view/1928/showToc>.

BURGESS, Lowry; GOODS, Dan; HAWKINS, Isabel; LISOWSKY, Lorelei; PIETRONIGRO Frank. “The Arts and Space Culture: The Common Ground of Creativity”. Zero Gravity Arts Consortium, 12/2005. Disponível em: <http://zgac.org/wp-content/uploads/2016/08/Report-on-Space-Artists-Residencies-and-Collaborations-2005.pdf>.

CHAYKA, Kyle. “Elon Musk made history launching a car into space. Did he make art too?”. *The Verge*, 02/2018. Disponível em: <https://www.theverge.com/2018/2/10/16997124/elon-musk-spacex-tesla-art-starman-advertising>.

DVORSKY, George. “Hey Artists, Stop Puttin Shiny Crap Into Space”. *Gizmodo*, 08/2018. Disponível em: <https://gizmodo.com/hey-artists-stop-putting-shiny-crap-into-space-1828299936>.

DUQUE, Alejo. “Orbitando Satélites”, 08/2011. Disponível em: https://bogotadeclaration.files.wordpress.com/2011/08/os_manual_lowres.pdf.

GEPPERT, Alexander C.T. *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2012.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

GRIFFIN, Joanna. Publicações: <http://www.aconnectiontoaremoteplace.net/publications.html>.

KILGORE, Douglas De Witt. *Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003.

MEIER, Allison. “Art in Space: artists may soon be heading to the moon for the first time, but art and space travel have been linked together since the beginning”. In: JSTOR Daily, 09/2018. Disponível em: <https://daily.jstor.org/art-in-space/>.

NOWOTNY, Helga; SCOTT, Peter; GIBBONS, Michael. “‘Mode 2’ Revisited: The New Production of Knowledge”. Disponível em: <http://bgarchives.bgu.ac.il/center/Mode%202%20Revisited%20-%20The%20New%20Production%20of%20Knowledge.pdf>.

WOODS, Arthur. “Art to the Stars: An Astronautical Perspective on the Arts and Space”. *Ars Astronautica*, 11/2018. Disponível em: https://www.arsastronautica.com/art_to_the_stars.php



FUROR DA MARGEM

Michelle Sommer

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”.
(GUIMARÃES ROSA)

*“Desenredo”, conto integrante de Tutameia – Terceiras estórias,
último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa, em 1967.*

Ponto de partida. Mesmo frente à impossibilidade de atribuir um fato único para a passagem “moderno”–“contemporâneo” na arte brasileira, alguns acontecimentos-chave nos anos 60 e 70 podem auxiliar na leitura das zonas fronteiriças “entre”. Nessa direção, está lançada a pergunta: o que é nosso para nós, essa imensa maioria de outros que reside abaixo da linha do Equador?

Hoje, esse depois. Lá, no passado, fica a ortodoxia dos ismos. Na ad(i)versidade afirmada, entre as crises incessantes que se tornam modo de viver, revisões sobre particularidades históricas são embaralhadas e reposicionam a pergunta. No gerúndio incessante, *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta, percebe-se a emergência de um “furor da margem” que configura uma espécie de “devir-Brasil” como parte constituinte do hoje, esse depois. A (re)escritura da historiografia da arte brasileira está nas práticas do presente e segue em aberto para nós – plural – no caótico vigésimo primeiro século.

PARA TRÁS: O NOSSO PARA NÓS (E RETICÊNCIAS...)

As narrativas historiográficas são como receptáculos em disponibilidade e em constante movimento de abertura para a dilatação de suas fronteiras. Assentadas em uma suposta estabilidade em estado de dormência no passado, as narrativas historiográficas são, também, latências que despertam no encontro de cargas simbólicas que não param de chegar. Nessa direção para trás, (re)visitamos as discussões em pauta nos anos 60 e 70 acerca do que seria, então, o nosso para nós.

Alegria de viver, alegria de criar (1977), de Lygia Pape e Mário Pedrosa, e *Museu das origens (1978)*, de Pedrosa, são dois projetos expositivos nunca executados que se apresentam como tentativas de inserção de narrativas populares, indígenas e afro-brasileiras no contexto institucional.¹ Em ambos residem esforços em direção às possibilidades de construção de outras narrativas na historiografia da arte brasileira amparadas na inclusão do que é daqui, com questionamentos acerca das **origens** para a **tomada de uma consciência brasileira na arte**, como afirmou Lygia Pape.²

Em 1977, um grupo de intelectuais retornados do exílio reúne-se para discutir a construção de um projeto cultural brasileiro.³ O encontro foi conduzido pela jornalista Elizabeth Carvalho – com incitações de Lygia Pape (1927-2004), Hélio Pellegrino (1924-1988), Jaguar e Ziraldo – e reuniu Mário Pedrosa (1900-1981), Darcy Ribeiro (1922-1997), Glauber Rocha (1939-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016).

Ali eclodem uma profusão de vozes polifônicas. “Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo e essa ideia não é um absurdo do ponto de vista da imaginação. Ela encontra, inclusive, raízes na nossa cultura”, diz Glauber Rocha. “Essencial é conhecer o Brasil, (...) chegar ao fundo das origens do nosso povo”, afirma Mário Pedrosa. “A função do intelectual é de expressar o seu povo, é dar existência em nossa linguagem artística às nossas vivências, ao nosso modo de ser, que é um modo de ser humano, e não apenas um modo de ser folclórico”, debate Darcy Ribeiro. Na perspectiva de Darcy Ribeiro já estão expressas as preocupações sobre as nossas particularidades serem transformadas em exotismo, lançando uma perspectiva fundamental para pensamentos posteriores assentados em discussões sobre globalização e multiculturalismo. No grupo, a preocupação incidente é a construção de um **projeto cultural brasileiro pautado em nossas identidades nacionais**.

Olhando para o contexto das práticas artísticas e literárias, emergem evocações sobre o experimental como singularidade *daqui*. No texto “Brasil Diarreia”, de 1970, Hélio Oiticica aponta para a diluição do que considera os elementos construtivos brasileiros, alertando para a urgente e **permanente tomada de posição crítica e de afirmação do experimental**.⁴

Em 1974, na revista *Navilouca*, os chamados para o experimental estão presentes nas vozes de Wally Salomão e Hélio Oiticica.⁵ “Experimentar o experimental, (...) o nóculo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem, convite para uma viagem (...) a memória é uma ilha de edição... a memória é uma ilha de edição...”, canta Wally. «O potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não culturalista nos escombros híbridos da <arte brasileira>», diz Oiticica.

Wally Salomão e Hélio Oiticica estão também conectados nas convocações para impulsionar invenções. Ainda em 1972, Wally convida: “É, vamos inventar: ‘Era uma vez...’”. Em 1979, é a vez de Hélio Oiticica conclamar **mobilizações para estados de invenção**.⁶

“Na realidade, o que resta é apenas a proposição da grande invenção, algo que mobilize o participante, o ex-espectador que agora também é participante, que mobilize ele a um estado de invenção, por isso é que não existe essa coisa de artista... O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem que conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção...”

“(...) daí se também superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores.”

“Porque se é invenção, eu não posso saber... se eu já soubesse o que seriam

essas coisas, elas já não seriam mais invenção, se elas são invenção, elas, a existência delas é que me possibilita a concreção da invenção, de modo que ela é infinita nesse ponto de vista.”

“O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar em um estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver.”

Da indefinição inerente à condição do experimental – que não se prende nem se deixa apreender pela questão “o que é?” – derivam estados de invenção. Em práticas artísticas e discursivas desse período, o experimental e o estado de invenção, em subsequente combinação, lançam direções rumo a um depois.

Ainda em 1967, a partir de Hélio Oiticica e no contexto imediatamente posterior à realização de *Parangolé* (1965) e *Tropicália* (1967), o crítico Mário Pedrosa designa como “arte pós-moderna”⁷ esse novo ciclo do qual o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. “Os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na **plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais**”, diz o crítico. Ali, Pedrosa refere-se à obra *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1965, como um “verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para o qual os valores plásticos por fim não foram supremos”.

Aqui cabe uma digressão *zeitgeist* para pensar a produção de associações subjetivas em práticas artísticas e literárias impulsionadas pelas mortes de sujeitos “à margem”. Na obra *Homenagem a Cara de Cavalo* (1965), de Hélio Oiticica,⁸ e no conto “Mineirinho” (1962), de Clarice Lispector,⁹ **o reconhecimento do nosso para nós passa pelo reconhecimento do outro em nós.**

Para Hélio Oiticica, o poema-protesto “reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como de opressão”.¹⁰

Para Clarice Lispector, o que é nosso para nós é construído em uma

perspectiva subjetiva a partir do eu, um dos representantes do nós. “Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”.

Na casa, corpo do eu – “Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida” – o terreno é o contexto social onde se assenta a casa. E **casa não existe sem terreno**: “Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu”. Para “nós, os sonsos essenciais”, a vulnerabilidade em relação ao outro é expressa na manifestação da subjetividade não reduzida ao sujeito.

“Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo um crime particular, longamente guardado. Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente. Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e difícil: eu quero o terreno”.

Alguns acontecimentos produzidos na zona de transição “moderno”– “contemporâneo”, na arte brasileira, quando lidos em conjunto integram singularidades *daqui*. Nesse contexto, a discussão sobre o que é nosso para nós assenta-se em bases antropofágicas que questionam “origens” para a tomada de uma consciência brasileira na arte e as possibilidades de construção de um projeto cultural brasileiro pautado em nossas identidades nacionais. Agregadas, as práticas artísticas e discursivas literárias evocam a afirmação do experimental que, com sua indefinição inerente, é potência para a concreção da invenção.

Nos tempos atrás estão chamados para a vulnerabilidade ao outro, na presença viva que constrói territórios de existência em conexão com os contornos cambiantes de nossa subjetividade. No hoje, esse depois, a percepção do outro em nós é o primeiro e fundamental impulso para pensar o que é nosso para nós – plural – em direção à construção do que queremos vir a ser.¹¹

Lá, no passado, fica a ortodoxia dos ismos. Na (a)diversidade afirmada, entre as crises incessantes que se tornam modo de viver, (re)visões sobre particularidades históricas são embaralhadas e reposicionam a pergunta. No gerúndio incessante *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta, percebe-se a emergência de um “furor da margem” que configura uma espécie de “devir-Brasil” como parte constituinte do hoje, esse depois.

HOJE, ESSE DEPOIS (E OUTRAS VELHAS RETICÊNCIAS NOVAS...)

O capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 70 tem como um dos seus principais alvos a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força da criação.¹²

No Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, práticas artísticas organizaram-se em torno de coletivos, tomando lugares não imediatamente reconhecíveis como lugares da arte para a experimentação direta na investigação, produção e documentação de proposições artísticas e curatoriais, em plena contaminação com o espaço de apresentação.¹³ As práticas artísticas, nesse contexto, configuram um regime coletivo colaborativo configurado em formatos diversos de associações e são embriões para “os agoras”.

Na fronteira móvel entre as narrativas históricas periféricas e centrais, margens unem e separam o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o explorado e o inexplorado, colocando-os em questão. **Os movimentos de expansão de margens para novas inclusões do “nosso para nós” evidenciam, sobretudo, a permanência contínua de exclusões sobre “o que é que não está”.**

Aqui, no tempo acumulado de agoras, junho de 2013 é um mês que não acabou. De lá para cá, as manifestações populares que expressam revoltas levantam, também consigo, as poeiras tóxicas que (re)ascenderam forças conservadoras adormecidas e latentes. Na sequência de eventos que não param de chegar, a soma é negativa e incorpora muitos acontecimentos: o impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff em agosto de 2016, o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes em março de 2018, o assassinato da jovem artista trans Matheusa Passarelli em abril de 2018, o incêndio do Museu Nacional em setembro último, entre tantas outras perdas. Em um Rio de Janeiro sob intervenção militar, acentuam-se sentimentos de perplexidade, pavor, frustração, decepção e desintegração. O mal-estar generalizado ultrapassa a tolerabilidade, a crise torna-se um modo de viver e o estado de exceção torna-se regra. Não escapam às crises a política de subjetivação, de relação com o outro e a criação cultural.

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a **invenção de possíveis**.¹⁴ Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. Não por acaso a arte, podendo operar diferenças nos processos de subjetivação, torna-se uma ameaça no atual regime colonial-capitalístico: todo processo revolucionário não é nada mais do que a introdução de um hiato, de uma diferença no processo de subjetivação.¹⁵

Somente no ano de 2017, lista-se uma série de repressões às liberdades de expressão nas artes: o fechamento da exposição Queermuseu no Santander Cultural, em Porto Alegre; ataques à performance do artista Wagner Schwartz no 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo; tentativa de fechamento da exposição *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, de Pedro Moraleida (1977-1999), no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, entre tantos outros acontecimentos.

Em instâncias jurídicas, os desdobramentos subsequentes a essas ações são tentativas obstinadas de desqualificação e humilhação da força de criação – algumas lamentavelmente exitosas, como a aprovação de leis que proíbem a exposição de fotos, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos contendo cenas de nudez ou referências ao ato sexual em espaços públicos destinados às atividades artístico-culturais, além de vetos a livros que exponham crianças a “ideologias permissivas e nocivas à formação de caráter”.¹⁶

Nos ataques à democracia e às liberdades de expressão, o Brasil não está isolado. Porém, aqui, particularidades históricas configuram um frágil terreno entre uma herança colonial, um histórico de genocídios indígenas e escravidão perpetuada, violência à mulher e contínuo patrimonialismo entre as vivas memórias abafadas da ditadura militar (1964-1985).

Os projetos culturais contemporâneos – inclusive os artistas que sofreram ataques e ameaças de vida em decorrência de suas práticas artísticas não normatizadas – contemplam discussões sobre o que é nosso para nós a partir da nossa própria ad(i)versidade. Frente aos ataques, um estado de alerta instala-se na subjetividade: somos tomados por uma urgência que convoca o “**saber-do-corpo**” – saber de nossa condição de vivente¹⁷ –, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo de agir em oposição à paralisia melancólica e fatalista, com esforços

para dar conta daquilo que está pedindo passagem. A natureza do mal-estar que nos habita pode, também, nos impulsionar para um mergulho nesse mal-estar e, através de associações, imaginar estratégias coletivas de fuga e de transfiguração do presente.

Na condição de possibilidade de resistência micropolítica para sustentar o mal-estar, eclodem práticas artísticas e discursivas pautadas nas urgências “dos agoras”; englobando e embaralhando temas sobre identidade de gênero – lembrando aqui que o país lidera o ranking mundial de assassinatos a transexuais;¹⁸ feminismo – considerando que a taxa de feminicídio no Brasil é a maior do mundo;¹⁹ questões sobre representatividades indígenas – enquanto a taxa de mortalidade por suicídio entre indígenas é quase o triplo da média nacional;²⁰ questões sobre representatividade da população negra – enquanto o Atlas da Violência de 2017 aponta que os negros jovens e de baixa escolaridade continuam totalizando a maior parte das vítimas de homicídios no Brasil.²¹

Nessa direção, entre urgências, também em paralelo emergem práticas artísticas e discursivas pautadas na revisão do projeto moderno brasileiro que coabita hoje o contemporâneo.



Arjan Martins

O triângulo do Atlântico entre tempos distópicos, 2018.

Pintura realizada para a 11a Bienal do Mercosul e exposta no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul).

Imagem: Thiéle Elissa / cortesia o Artista e A Gentil Carioca.

“Mas obviamente, tinha ali uma questão de que precisamos falar, que é dos brasileiros. Estamos falando de uma pintura que comenta sobre uma grande parcela da população, que não necessariamente está nos lugares de possíveis oportunidades, está à margem, está numa estrada, assim como naquelas fotografias. Eu me interessei por estas pessoas. Estamos falando hoje dos negros, de uma dívida social, de oportunidades, de educação, etnocídio, estamos falando de várias camadas e negros. E estão emergindo estas camadas da comunidade afrodescendente no meu trabalho”.

Conversa com Arjan Martins, por Luiz Camillo Osório.

Em: <http://www.premiopipa.com/2018/09/conversa-com-arjan-martins-por-luiz-camillo-osorio-2> Acesso em setembro de 2018.

No gerúndio incessante *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta – entre eles anacronismo, fixação identitária, nacionalismo – apostamos que os riscos são pontos menores frente à potência maior de reposicionamento da pergunta.

Percebe-se a emergência de um **furor da margem** como parte constituinte do hoje, esse depois, à luz de nossas particularidades históricas, *apontando* para “o que é que não está” conhecido, visível e *caminhando* em direção à construção do que queremos vir a ser – nessa espécie de “devir-Brasil” nesse “Brasil bem perto daqui”.²² Reitera-se que os movimentos de expansão de margens para novas inclusões evidenciam, sobretudo, a permanência contínua de exclusões.

As práticas artísticas e discursivas do presente impulsionadas pelo “furor da margem” apresentam-se como tentativas de minimizar o descompasso entre a realidade e a sua tradução no campo do sensível, mergulhando “de cabeça” nos escombros híbridos do Brasil, inferindo fissuras nos modos de enxergar a si mesmo em contato com o outro-plural. Nos agoras, aqui, distanciam-se discussões sobre fixações de identidades nacionais e aproximam-se **tentativas de abertura para percepções questionadoras da diversidade de nossas particularidades históricas constituintes.**

Nesse nós onde se escondem tantos outros de nós, como proliferar multiplicidades em suas variações infinitesimais? Como desfazer identidades quando é necessário lembrá-las para desencadear outros processos de subjetivação não reduzidas aos sujeitos?

Se esses movimentos de expansão de margens reafirmam ou implodem configurações identitárias com seus enrijecimentos patológicos, é algo a ser aferido na passagem do tempo. No Brasil que não conhece seus brasis, também operam novas formas de colonialidade capitalista onde também nós somos colonizadores de nós mesmos. Se reside nas artes um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino para essa espécie de “devir-Brasil”, a arte é também um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva para a abertura de *possíveis*.

Nesse contexto, o limite é tênue entre a arte “ser um instrumento para” e ser “instrumentalizada por”. A pergunta “o que pode a arte?”, lançada por Suely Rolnik em 2006,²³ pode ser hoje lida em conjunto com seu inverso negativo: “**O que não pode a arte?**”.

No auge da ditadura militar no Brasil, a seleção brasileira conquistou a Copa do Mundo no México, em 1970, tornando-se a primeira seleção tricampeã mundial. A vitória, transmitida pela primeira vez para o povo brasileiro através da televisão, foi utilizada como instrumento de propaganda do regime militar. Enquanto o povo delirava com a melhor seleção de todos os tempos e a economia atingia o auge do que se chamou “milagre econômico”, os presos políticos eram torturados e mortos em celas de presídios e quartéis militares, e a censura a qualquer manifestação contra o governo crescia exponencialmente.

Para frente Brasil é uma obra comissionada para o projeto Encontros na Ilha, da 9ª Bienal do Mercosul (2013). Este projeto reuniu um grupo de artistas e intelectuais com o intuito de produzir trabalhos e reflexões sobre a ilha da Pólvora ou ilha do Presídio, em Porto Alegre. O vídeo de cinco minutos de Romy Pocztaruk alude, especialmente, à utilização da ilha como sede de uma penitenciária de segurança máxima que, nos anos da ditadura militar, também abrigou presos políticos, sofrendo inúmeras denúncias de torturas e maus tratos. Ao som da narração dos gols que levaram a seleção à vitória do tricampeonato mundial e da trilha homônima escolhida pelo regime para exacerbar o ufanismo do torcedor, *Para frente Brasil* apresenta um cacho de bananas sobre as quais está traçado o mapa do



Romy Pocztaruk
Para frente Brasil [Ahead, Brazil]
Video digital [digital video], 5 min, 2013

Brasil. A cada gol, uma porção da fruta é arrancada da penca, desfazendo o contorno do país. A obra apropria-se de signos e símbolos de uma suposta brasilidade, como a banana, o futebol e até mesmo a antropofagia para referenciar os anos de chumbo que assolaram os porões do país durante a ditadura.

<https://romypocz.com/Para-frente-Brasil> .

Acesso em setembro de 2018.

BRAZIL é uma exposição sobre a representação do Brasil em outras culturas, tal como o país aparece fixado em obras cinematográficas. O objetivo é traçar um panorama de filmes de ficção produzidos e rodados no exterior nos quais o Brasil aparece apenas como uma referência pontual, sem nenhuma importância real para o desenrolar da trama.

O caso paradigmático é “Brazil” (1985), de Terry Gilliam, obra distópica de ficção científica sem qualquer relação com o país, a não ser pelo tema recorrente de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Mais do que em documentários “sérios” sobre o país, são nessas pequenas referências, aparentemente sem importância, perdidas em diálogos fictícios, que se encontram as verdadeiras imagens inconscientes do exotismo. Distante no tempo e no espaço, o Brasil serve de avesso para todos esses filmes, como um buraco negro nos roteiros, para os quais todas as promessas, sonhos ou fugas de seus personagens são mandados para nunca se realizar.

<https://www.danieljablonski.org/brazil>

Acesso em setembro de 2018.

A TERCEIRA MARGEM (DO RIO): HABITAR A CORRENTEZA, (RE)CONSTRUIR LINGUAGENS

O “furor da margem” como um dos “estados da arte” do hoje, esse depois, pode ser discutido a partir de três perspectivas: **a construção de léxicos impulsionada por práticas recentes implicadas na desestabilização – em maior ou menor grau – da linguagem dominante**; práticas artísticas que, em conjunto, configuram um atual “DNA delirante” da arte brasileira; e práticas curatoriais que exploram (re)leituras da diversidade de nossas particularidades históricas constituintes através de projetos expositivos. Aqui, nesse ensaio, nos fixamos em práticas recentes que constroem léxicos, questionam os vocabulários em uso e propõem novas caixas de ferramentas de linguagem. As abordagens concentradas em práticas artísticas e curatoriais serão objetos de estudos subsequentes.

“Os guaranis chamam a garganta de ahy’o, mas também de ñe’e raity, que significa literalmente “ninho das palavras-alma”. É porque eles sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras têm alma, a alma dos mundos atuais ou em gérmen que nos habitam nesta nossa condição. Que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam – tanto o termo ñe’e, que eles usam para designar “palavra”, “linguagem” e o termo anga, que usam para designar “alma”, significam ambos “palavras-alma”. Eles sabem igualmente que há um tempo próprio para sua germinação e que, para que esta vingue, o ninho tem que ser cuidado. Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre um equilíbrio – não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? Não estará exatamente nisso sua potência micropolítica? Não será isso o que define e garante a sua ética? E, mais amplamente, não será nisso afinal que consiste o trabalho de uma vida?”²⁴

Palavras fixadas em pele de papel tiradas de árvores mortas envelhecem, nos ensina David Kopenawa.²⁵ “Nos agoras”, palavras envelhecem enquanto neologismos nascem.

Em 2003, a crítica e curadora Lisette Lagnado elaborou um glossário do programa ambiental de Hélio Oiticica em sua tese de doutorado.²⁶ A partir da reunião de um conjunto de termos inventados e/ou

ressignificados pelo artista, Lagnado afirma que as operatividades no campo da linguagem de Hélio Oiticica, intrínsecas a seu processo de produção e de arquivamento, são fundamentais para a compreensão da conjuntura histórica e dimensão estética de suas obras.

“Nessa totalidade estelar, um termo por vezes serve de base para outro; outros, adjacentes, são redefinições que questionam usos e circulações anteriores; uns são mais propositivos do que conceituais, ou mais gerais que particulares, mas podem ser tanto unitários como plurais, diferenciáveis mesmo que indeterminados, divisíveis sem abdicar do múltiplo, plurais e parciais”.²⁷

Em uma estrutura rizomática, como um exercício sem fim, o método de criação de associações entre termos desenvolvido por Lagnado, mesmo que inevitavelmente sujeito à interpretação da autora, oferta outras possibilidades de entradas para acessar o vocabulário e a produção de Hélio Oiticica.

Em 2014, a pesquisadora e artista Cristina Ribas, por meio do edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, publicou o livro *Vocabulário político para processos estéticos*.²⁸ Redigido colaborativamente a partir de um seminário que reuniu mais de trinta e cinco pessoas, o convite dirigiu-se à criação de um “espaço de implosão de duas formalizações: uma delas a da individualidade (do falar sozinho, da autoria) e a outra a da política como espaço onde poderíamos acessar com vocabulários específicos ou com formas já conhecidas”.²⁹

“Como nossos vocabulários se intersectam uns aos outros no nosso tempo?”, pergunta Ribas. A aposta do projeto está na interseção entre política, língua, linguagem e criação a partir de processos estéticos em produção, “para abrir espaço para falar daquilo de que somos constituídos, de nossos desejos, de nossas estratégias, de nossos processos reconstitutivos e transformáticos”.³⁰

“O espaço que o vocabulário quer provocar é, portanto, um vocabular em voz alta como parte de um processo analítico (ouvir a si e ao outro, ouvir outros) e colocar-se a par de como falamos, com quem falamos. (...) abrir junto o espaço de politização de nossos vocabulários, de composição que, como espaço de experimentação, se faz estético. O vocabulário por isso se torna vocabulinário, espaço de promiscuidade da língua, da criação e de política.”³¹

‘Corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. O estranhamento não deve ser motivo para tornar negativo os julgamentos. O estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro’, começa um texto escrito por **Matheusinha Passareli**, compartilhado pela irmã, Gabe Passareli, no Instagram.

Definindo-se como um livro-invenção, o endereçamento manifestado em *Vocabulário político para processos estéticos* é em direção à produção de um comum, repleto de singularidades,³² para sair do isolamento da palavra, ou da definição de um conceito, para um campo, ou campos, de práticas.³³

Em 2014, durante a 31ª Bienal de São Paulo, o teórico canadense Stephen Wright foi convidado para co-organizar o seminário Usos da Arte, tendo como um dos desdobramentos imediatos a tradução e publicação de seu livro *Para um léxico dos usos*.³⁴ Wright propõe-se a desafiar as instituições conceituais dominantes, já que, nas palavras do autor, as próprias palavras que podemos usar para nomear e esclarecer práticas orientadas pelo uso não estão prontamente disponíveis: com demasiada frequência, as iniciativas protagonizadas por usuários caem prisioneiras do léxico, capturadas por um vocabulário herdado da modernidade.³⁵ Assim, alguns termos deveriam ser aposentados para a emergência de novos conceitos, em convergência, para a construção de novos modos de uso da arte.

*A caixa de ferramentas conceituais está cheia; (...) mas, de certo modo, não são as ferramentas adequadas para um trabalho que temos para fazer; são ferramentas adequadas para um trabalho que já não é mais necessário – ferramentas calibradas para edifícios conceituais mais antigos, procedentes de ambientes sustentados pelo mainstream artístico. (...) Mesmo assim, como se trata de ferramentas que continuam a ser legitimadas pela cultura dos especialistas, sua própria presença impede que se identifique corretamente o trabalho que agora precisa ser feito.*³⁶

O argumento de Wright incide na reinstrumentalização do nosso vocabulário conceitual em direção a outras práticas e conhecimentos. Nessa direção, palavras como “autonomia”, “autoria” e “espectador” operam com coeficientes negativos e palavras como “brechas”, “profanação” e “usologia” ganham coeficientes em ascensão. Reside na publicação de Wright uma contradição: ao apontar termos em escalada e termos em queda, conceitos são valorados sem problematização

metodológica acerca de suas construções. O resultado é um vocabulário dicotômico que opera entre enaltecimento x depreciação baseado no mesmo (criticado) modelo autoral congelado em torno de um único nome – a sua assinatura – onde termos únicos estão epistemologicamente enrijecidos.

Em 2017, a editora Cobogó lançou o livro (*Curadoria*) de A a Z, de autoria de Jens Hoffmann, contextualizando termos fundamentais da prática curatorial do século XXI.³⁷ Em uma publicação que importa termos europeus e norte-americanos, as ortodoxias terminológicas apresentadas não são compatíveis com as vivências *daqui*, com suas tendências às práticas coletivas e colaborativas.

Também em 2017, a editora Ikrek publicou *Dicionário de Marilá Dardot*, com organização de Rodrigo Moura.³⁸ O livro agrupa um conjunto expressivo de vocábulos relacionados à poética da artista: a partir de uma lista de palavras organizada por Marilá e pelo curador, cinco pessoas são convidadas a criar verbetes. “Os significados e as leituras, porém, de forma alguma são cabais, mas apenas uns entre outros, e fazem parte de uma lista sempre em construção. Um espaço interior, autogerativo e labiríntico, que permite novas configurações e combinações, uma extensão da própria linguagem”. Nessa construção, palavras comumente utilizadas pela artista são ofertadas para distintas interpretações em livres associações.

Em 2018, o catálogo concomitante à exposição *Luz com trevas*, do artista Cabelo, reúne um glossário empregado pelo artista ao longo de duas décadas.³⁹ Na especificidade da relação do vocábulo para a prática artística e vice-versa – entre palavras como “camuflagem”, “instauração” e “transe” –, evoca universos polifônicos contra a pureza da linguagem.

Na prática docente propositiva, em 2018, a disciplina “Experimentar o experimental: furor da margem / estudos expositivos e crítica de arte no Brasil”⁴⁰ contextualizou práticas recentes implicadas na desestabilização – em maior ou menor grau – da linguagem dominante. Para tensionar o dissenso, no coletivo, em uma tentativa de implosão de autorias e subjetividades de linguagem reduzidas a sujeitos, foi proposto um exercício prático-poético, em grupos, para a (re)construção lexical da tríade experimental–furor–margem. Em produções visuais, os resultados em aberto são paisagens verbais questionadoras da nossa constituição léxica, enfatizando a potência da mutabilidade da linguagem para transfiguração urgente do presente.

O conjunto dessas práticas recentes, em sua maioria impulsionadas por estudos pós-coloniais e questionamentos sobre identidade de gênero, anunciam uma transformação da linguagem utilizada para falar de arte. Ao questionarem a comunicação do presente, atuam como ferramentas de combate que podem conduzir a uma radical experimentação para outros modos de comunicação, existência e criação cultural. A hipótese sobre se está em curso uma virada lexical a partir de práticas contemporâneas só poderá, novamente, ser aferida na passagem do tempo. No hoje, ganham os projetos coletivamente construídos que saem do isolamento de palavras, incitam interseções e potencializam a tomada de campos de prática.

“(...) nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”⁴¹ estamos aprendendo a habitar as correntezas, entre as pedras móveis nas águas turbulentas, executando invenções para permanecer em espaços do rio. Das margens às margens, com suas bordas em movimento, o tempo de incorporação de ações pela história está em aberto. “Aqui é do fim pra frente”,⁴² rumo a um porvir, quiçá mais plural entre as nossas singularidades constituintes que incorpore outros, que são muitos, nas nossas narrativas históricas exaustas de tanto abandono.

A casa, corpo do eu, tem o terreno todo por cama. Lugares para as práticas artísticas não se encontram, constroem-se: na invenção de possíveis, nos abismos onde habita a arte, navegáveis barquinhos de papel flutuam. Em outros estados do sensível, vulnerável aos outros e ao rio com suas correntezas instáveis, possíveis radicalidades emergem para configurar novos modos de existência tão necessários. A margem-movente está disponível para ser habitada: os barquinhos de papel inclusive.

Sem fundo o fundo do lago
e sem margem as suas margens.
Nem molhada nem seca a sua água
Nem singular nem plural a onda
que murmureja surda ao seu próprio murmúrio
ao redor de pedras nem grandes nem pequenas.

cesso de fixação (o Feiticeiro em Lévi-Strauss) – mas
com a condição de ser controlada pela sociedade,
isto é, codificada por ela.

MARIELLE

arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo".⁴

momento ético. Como se sabe, o
caso de Cara de Cavallo tornou-se um símbolo de opressão social sobre
aquele que é 'marginal' — marginal a tudo nessa sociedade; o marginal.

Como é verdadeira a
imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num deter-
minado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a
sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao
anonimato), para ser "feliz"! Na verdade o crime é a busca
desesperada da felicidade autêntica, em contração aos
valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam
o "bem-estar", a "vida em família", mas que só funcionam
para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração huma-
na de uma "vida feliz" só virá à realização através de grande
revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes,
teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar "mão
forte" a tais manifestações.

margem
margem citação
margem
margem abnt
margem de contribuição
margem citação direta
margem marinha
margem de lucro
margem para citação
margem de contribuição unitária
margem de segurança

O problema do marginal seria o estágio
mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo compor-
tamento cotidiano, (de que é necessária uma reforma social completa,
ate que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrifi-
car tão cruelmente um Mineirinho, um Micoçu, um Cara de Cavallo. Ai,
então seremos homens e antes de mais nada gente. Zumbi dos Palmares

O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO
o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais,
morrer violentamente, com todo requinte canibalístico

Cara de Cavallo

deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

Brechas

Que vira

Subline? Pueril? Triste? Indispensável para que a ação ganhe mais camadas de
significação e assim vibre mais, ou ainda, para que torne-se mais descabida qualquer
tentativa de fechar uma interpretação da peça.

artista. "Você pagou esse cara para te filmar rastelando na rua irmão?" "Eu vi um
tenho como esse para ir trabalhar!" "Você não tem permissão para fazer isso" — disse o

"R" de resistência. No abecedário de Deleuze criar é resistir.

Absurdo? Humorado? Ridículo? Poético? Patético?

HELIO GITTICICA
Antônio Conselheiro

"Resistência. Existir. Re-existir: sempre no possível, nas possibilidades. Romper.
Continuar. Ir além do óbvio, do sim domesticado, do clichê assumido como real.
Inaugurar sempre a possibilidade, novas possibilidades, a possibilidade do
outro.

'Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico'

Lampião

Marginal é quem escreve à margem,

Eu suspeito das coisas que fazem sentido.

NOT ABOUT MEL GIBSON

E a morte dos que a nossa vida
cruzaram de margem a margem é
um sítio vagaroso na pressa da corrente

Hoje, re-
caso em a qualquer propósito de ordem condicionalmente: tipo o
que quero e minha tolerância vai a todos os limites, e não ser
o da América física direta: manter-se integral é difícil, ainda
mais sendo-se marginal hoje sou marginal no marginal, não
marginal aprendendo a pequena burguesia ou ao conformis-
mo, o que acontece com a maioria, mas marginal inerte a
margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de
ação — se para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo
meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida fico o

Trabalho apresentado no final do curso "Experimentar o experimental:
furor da margem / estudos expositivos e crítica de arte no Brasil", 2018.
Integrantes: André Leal, Andressa Rocha, Clarice Saisse, Cláudia Berger,
Débora Linck, Débora Poncio, Julia Guimarães Alves, Helena Eilers, Pedro
Caetano Eboli, Rafael Alonso.

Gabe Passareli, artista e terapeuta ocupacional, realiza uma ação no encerramento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença* na arte brasileira, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2018, onde havia atuado como educadora. A pergunta 'O que fazer quando uma corpa vira cinzas?' é escrita em carvão pela artista nua e com o corpo igualmente recoberto de cinzas sobre os textos curatoriais e institucionais da exposição — na qual ausências de artistas LGBTQI+ estavam sendo apontadas. Gabe Passareli é irmã da jovem artista trans Matheusa Passareli, assassinada e incinerada no Rio de Janeiro, em 2018.



Matheusa Passareli (RJ), em imagem à esquerda e Gabe Passareli (RJ), em imagem do centro. Intervenção no encerramento da exposição Queermuseu, 2018. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Crédito das imagens: Lucas Affonso (Matheusa Passareli) e Marina Benzaquem (@zabenzi).

Agradeço pelo contato e pela abertura ao diálogo. Também agradeço por colocar em pauta a fala da minha irmã, possibilitando uma interlocução entre nós três. “Corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. O estranhamento não deve ser motivo para tornar negativo os julgamentos. O estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro”. Infelizmente o contato com o outro tem sido difícil em diferentes instâncias da convivência humana. Como a Matheusa registrou antes da barbaridade que a foi causada, o estranhamento não deve ser motivo para tornar negativos os julgamentos, muito menos a execução de uma pessoa de 21 anos, minha irmã, Matheusa Passareli Simões Vieira. Por isso questiono a todos: O que fazer quando uma corpa vira cinzas? Questiono pois tenho experienciado momentos de escolhas, essas causas por um fato que poderia ter expelido definitivamente não só minha irmã, mas eu, minha família, nossas amigas. Como resistir à crueldade quando somos obrigadas ao contato? Contato esse que ,em experiências como o Queermuseu, precisa ser observado de perto. A minuciosidade da violência institucional, em destaque para o machismo, LGBTQI+ fobias e racismo, se faz no cotidiano de encontro entre corpos. Em nenhuma hipótese conseguiria transpassar as pequenas e fortes experiências violências institucionais que sofremos no dia a dia, no entanto, existem momentos muito específicos que conseguimos adentrar sistemas opressores, dialogar com seus agentes, compreender seu funcionamento (sentir e observar essas violências de dentro) e a partir disso se posicionar politicamente e institucionalmente contra violências que não pausam com o assassinato da minha irmã, a manutenção da violência contra nossos corpos tem se feito em todos os lugares que circulamos, não ousa dizer que estamos seguras em algum lugar. Por isso precisamos pensar: como construir fazeres capazes de expor a manutenção dessas violências, como feito no Queermuseu, sem que precisemos estar vocalizando vinte e quatro horas por dia as violências que sofremos, alimentando o imaginário daqueles que se apropriam das nossas vivências para se \$alimentar\$, com o discurso de bom feitor? Como agir contra toda experiência de violência? Desde aquela que executa até aquela que diz que não temos autonomia dentro de uma escola de artes visuais?”

1) O presente artigo é uma continuidade do ensaio anterior: “Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências”, de minha autoria, publicado em: *Desterros, terreiros: pós cadernos 2*. PPGAV–UFRJ, Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017 (coeditores: Fabiane M. Borges, Leonardo Bertolossi e Michelle Sommer).

2) PAPE, Lygia. “Catiti catiti, na terra dos brasis”. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

3) O registo do encontro foi publicado em: *O Pasquim*, edição 646, 12-18 de novembro de 1981. Discussões específicas sobre esse encontro podem ser acessadas em: “Fome de democracia: arte, política e utopia”, de minha autoria, publicado em: revista *Jacarandá*, nº 6, Rio de Janeiro, 2017, pp. 42-45.

4) FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

5) Revista *Navilouca*, primeira e única edição, 1974. Os textos originais são de 1972.

6) Idem.

7) Em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, originalmente publicado em *Correio da Manhã*, 26/06/1966; republicado em PEDROSA, Mário, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (org. Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 205-09.

8) B33 Bólide Caixa 18, *Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado por Hélio Oiticica em 1965, com a foto da carteira de identidade de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, executado pela polícia carioca em 3 de outubro de 1964.

9) José Miranda Rosa, o Mineirinho, foi um dos assaltantes mais procurados pela polícia carioca na década de 60. Morreu em maio de 1962 com treze tiros disparados pelo esquadrão que o perseguia. Ver: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.

10) SALOMÃO, Wally. *Qual é o parangolé?*. Publicado originalmente na Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

11) Perspectivas sobre essa espécie de “devir-Brasil” encontram interlocuções próximas com: OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP/Cosac Naify, 2016.

12) ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em setembro de 2018.

13) No Rio de Janeiro, destacam-se as ações: Atrocidades Maravilhosas (1999-2000); Zona Franca (2001); Orlândia e Nova Orlândia (2001); Açúcar Invertido I (2002); Prêmio Interferências Urbanas (1998-2002); Alfândega (2002-2003); Grande Orlândia, artistas abaixo da Linha Vermelha (2003); CEP 20.000 (1990-2015). Hoje, projetos que envolvem coletivos atuantes nos anos 2000 estão sendo historicizados principalmente a partir de produções acadêmicas.

14) ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em setembro de 2018.

15) ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018, p. 14.

16) Em outubro de 2017, a Câmara Municipal de Uruguaiana (RS) solicitou a retirada do catálogo *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* do acervo da Biblioteca Pública Municipal, devolvendo-o ao Santander Cultural, junto à moção de repúdio ao conteúdo da publicação com obras “distorcidamente permissivas e potencialmente nocivas para a formação do caráter”. Em 6 de novembro de 2017, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo aprovou o Projeto de Lei 383/2017, que proíbe a exposição de fotos, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos contendo cenas de nudez ou referências ao ato sexual em espaços públicos destinados a atividades artístico-culturais.

17) ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018, p. 17.

18) Ver: <https://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol14-2016.pdf> . Acesso em setembro de 2018.

19) Ver: relatório “Diretrizes Nacionais: Feminicídio”, ONU Mulheres, em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/diretrizes_feminicidio.pdf .

Acesso em setembro de 2018.

20) A taxa de mortalidade por suicídio entre indígenas é quase o triplo da média nacional, segundo o Ministério da Saúde. Enquanto o Brasil registra 5,7 óbitos a cada 100 mil habitantes, o índice é de 15,2 na população indígena. Ver: relatório “Violência contra os povos indígenas do Brasil”, em: <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/edicoes-antiores/> Acesso em setembro de 2018.

21) Ver dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017> . Acesso em setembro de 2018.

22) A expressão “Brasil bem perto daqui” é encontrada em: SCHWARCZ, Lília Moritz e STARLING, Heloisa Miguel. *Brasil: uma biografia*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

23) ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> . Acesso em setembro de 2018.

24) ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018, pp. 26-27.

25) KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Capítulo “As palavras dadas”, pp. 63-66.

26) LAGNADO, Lisette. “Glossário do programa ambiental de Hélio Oiticica”. Parte integrante da tese de doutoramento “Hélio Oiticica, o mapa do programa ambiental”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

27) Idem, p. 3.

28) Ribas, Cristina Thorstenberg. *Vocabulário político para processos estéticos*. Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais. 1ª edição, 2015. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/> . Acesso em setembro de 2018.

29) Idem, p. 7.

30) Idem, p. 10

31) Idem, p. 8.

32) Idem, p. 9

33) Idem, p. 15.

34) Em 2014, Stephen Wright publicou *Towards a Lexicon of Usership*, que foi originalmente desenvolvido para o Museu de Arte Útil, projeto da artista cubana Tânia Bruguera, realizado no Van Abben Museum, na Holanda. Em 2016, o livro foi traduzido e publicado no Brasil pela editora Aurora. Ver: WRIGHT, Stephen. *Para um léxico dos usos*. Tradução de Julia Ruiz Di Giovanni. São Paulo: Aurora, 2016.

35) Idem, p. 13.

36) Idem, p. 105.

37) HOFFMANN, Jens. *(Curadoria) de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

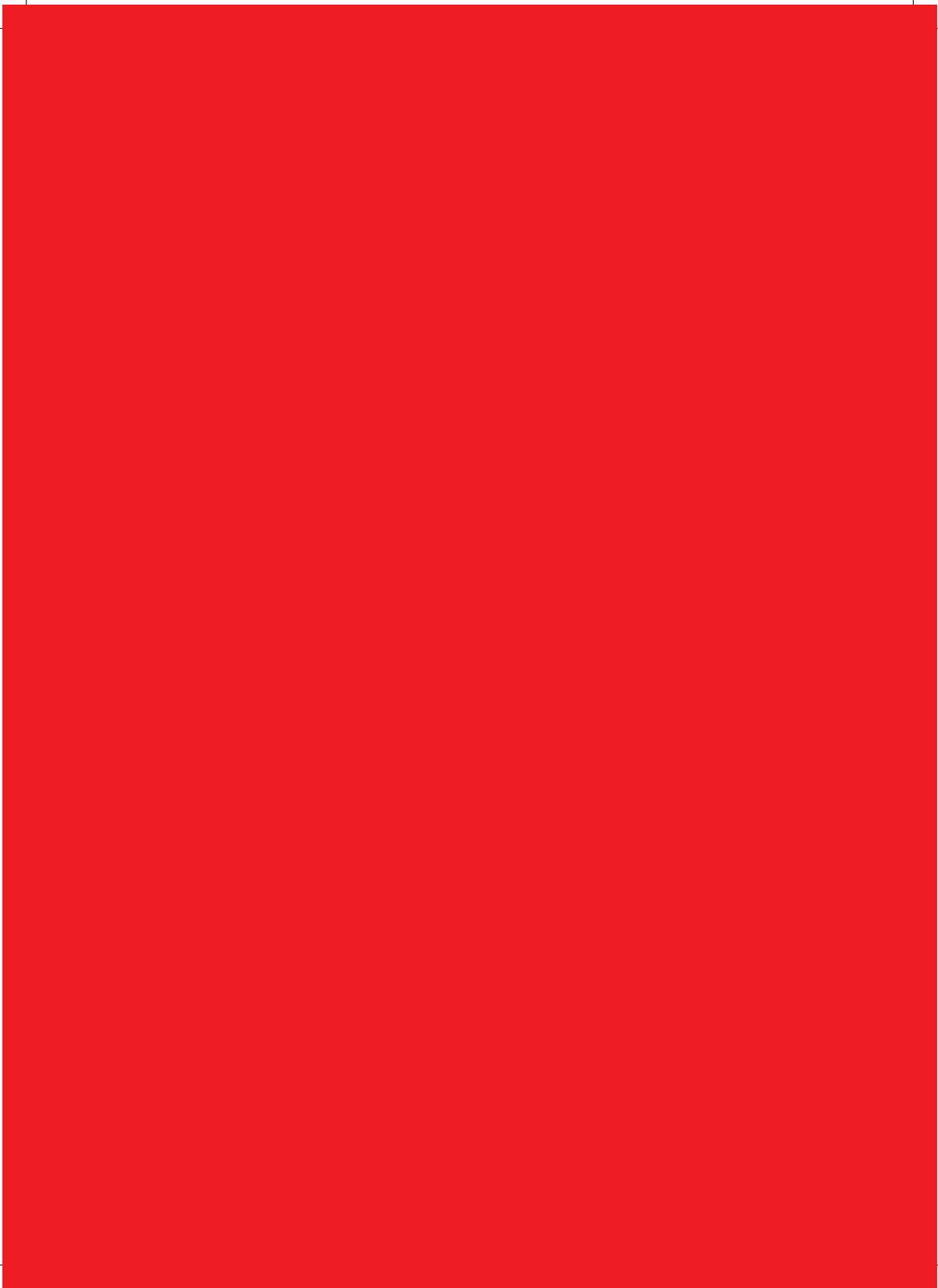
38) DARDOT, Marilá. *Dicionário de Marilá Dardot* (org. Rodrigo Moura). Belo Horizonte: Ikrek, 2017.

39) O catálogo é parte integrante da exposição *Luz com Trevas*, do artista Cabelo, com curadoria de Lisette Lagnado. A exposição, fruto de edital de seleção pública com patrocínio do BNDES, ocorreu de 21 de março a 25 de maio de 2018 na Galeria Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro.

40) A disciplina é parte integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e foi ofertada por mim e Ivair Reinaldim, a quem agradeço a generosidade das trocas e experiências adquiridas na construção de práticas docentes propositivas. A disciplina integra, também, o programa de extensão Plataforma de Emergência, uma iniciativa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com a UFRJ, UFF, UNIRIO, UERJ e PUC, através de seus programas de pós-graduação nas áreas das artes visuais, artes cênicas, filosofia, comunicação social, sociologia, antropologia e psicologia; onde são ofertadas vagas para a comunidade em geral, ampliando-se a atuação acadêmica da universidade para além-muros.

41) ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. Em: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 16ª edição, pp. 67-72.

42) “Aqui é do fim pra frente”, frase escrita no lambe-lambe instalado no térreo da sede do BNDES, no Largo da Carioca, Centro do Rio de Janeiro, que anuncia a exposição *Luz com trevas*, individual de Cabelo com curadoria de Lisette Lagnado, de 21 de março a 11 de maio de 2018.





VERSOS ESCRITOS

CABELO



Sem título, 2017
Óleo sobre papel

Marujo Mascate

Da série Pastor das Sombras

2008

Esta carroça é filha dos restos do naufrágio do Barco Bêbado que chegaram a uma praia,

assim como o marujo agarrado a um pequeníssimo pedaço de madeira flutuante

ao qual apelidou INSTANTE.

O resto do barco, afundado, agora um oásis submarino por onde rondam tubarões.

Sabendo impossível construir com aquelas poucas tábuas algo que pelo mar navegasse,

fez delas uma carroça. Faltava-lhe um ser capaz de puxá-la.

Passavam-se os dias... Caminhando sob o sol do meio-dia avistou uma pedra negra,

e nela uma estreita fenda pela qual penetrou.

Descendo por galerias bifurcadas deparou-se com estranhos seres. Apesar da escuridão,

notou terem corpo humano e cauda de cobra.

Com algum esforço e total abertura ao porvir criaram, não uma língua, mas uma linguagem,

tornando possível a comunicação.

Dois deles subiram à superfície dispondo-se a tracionar o veículo.

Do tecido de sua camisa fez dois capuzes, pois fotofóbicos eram os seres.

Deixou de fora apenas seus narizes suprasensoriais, herdados de um antepassado

comum às toupeiras.

Utilíssimos seriam na prospecção de metais e outros elementos preciosos.

Afinal marujos vivem em busca de tesouros.

Sob a lua crescente adormeceram. À aurora partiram.

Lentamente arrastavam-se. Tão lentamente a ponto de parecerem imóveis.

Até hoje são vistos, cruzando fronteiras, diferentes territórios... A própria carroça agora

um campo, atravessando campos.

Recolhem tudo que os interessa, e dispõem sobre a banca, nas feiras das cidades

por onde passam.

Luz com trevas

2018

Cinema é luz

Com trevas

Negativo positivo

É a rebelião sem trégua

Aqui não é Hollywood

É na real que o bicho pega

A água que o peixe nada

É a mesma que bebe a água

Tá ali o corpo estendido no chão

É o diabo que carrega?

Por um milhão no bolso

O corpo do povo cê entrega?

Eu digo não

Corpo do povo não é carvão

Desgovernada a massa inverte a direção

E cada morro é um vulcão

Não tá dormindo pode entrar em erupção

Aqui é do fim pra frente

É a obra pelo desvio

Espasmos da luz

Para-raios do Paraclete

Ovo bomba, expande
Big Bang Bang

É Rambo x Rimbaud

Ovo bomba, explode

Do buraco negro do gueto

A luz escapa como pode

Cinema é luz

Com trevas

Negativo positivo
É a rebelião sem trégua

“CABELO = HAIR = CABELLO = HAAR = CAPELLO = CHEVEU”

2001

PRA COMEÇAR EU NÃO ME PERTENÇO.

SOU CAVALO DO MUNDO.

VEÍCULO DA POESIA.

E NESSA CONDIÇÃO SOU MUITO MAIS UM “QUE “DO QUE UM
“QUEM”.

ISSO QUE CHAMAM CABELO NÃO É UM SÓ, MAS VÁRIOS,
COMO OS CABELOS QUE NASCEM NA CABEÇA.
SOU POSSUÍDO POR ENTIDADES, ENERGIAS,
QUE AGEM EM CONJUNTO OU SEPARADAMENTE.
COMO UM OU DOIS TIMES DE FUTEBOL.
A COMBINAÇÃO DESSAS FORÇAS GUIA O CORPO,

ESSA ESPÉCIE DE ESPAÇO-NAVE,

OU POLVO, QUE PODEMOS CHAMAR DE AGORAMÓVEL,

IMERGE EM DIFERENTES DENSIDADES,

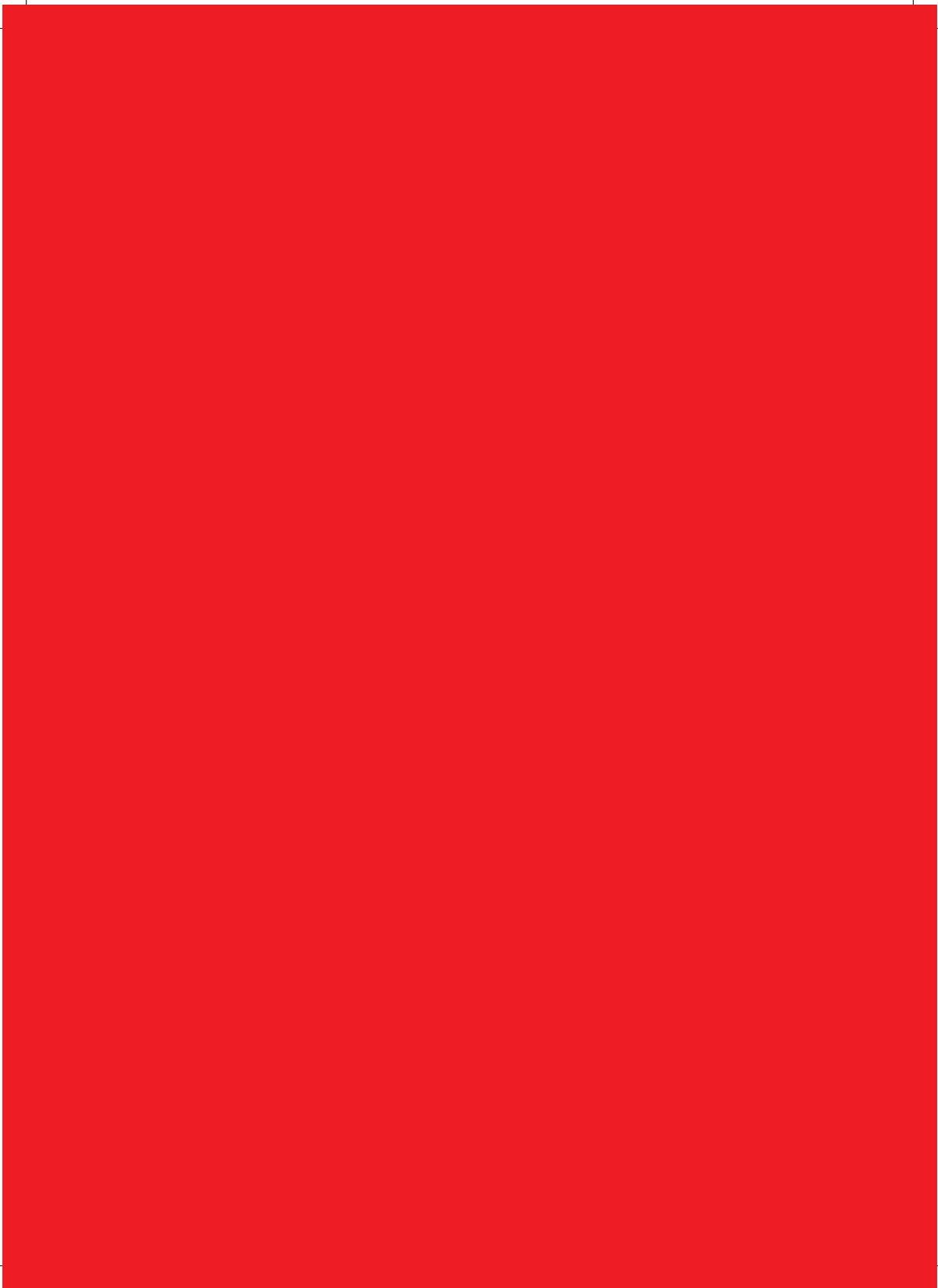
NAVEGANDO O INSTANTE.

ASSIM VAI A FLECHA.

AO LONGO DE SEU CURSO, SUA TRIPULAÇÃO, SEUS TENTÁCULOS,
COLETAM O QUE ENCONTRAM

E DISPÕEM SOBRE O CONVÉS:

PRESENTES PESCADOS NO FLUXO SEM LEITO.



SOBRE OS AUTORES

FABIANE M. BORGES

Fabiane M. Borges é psicóloga pela URCAMP-RS (1998), mestre pela PUC-SP (CAPES - 2007) e doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP (CAPES - 2013). Fez estágio doutoral em Artes Visuais na Goldsmiths University of London (CNPQ - 2011) e pós-doutorado em Artes Visuais no PPGAV/UFRJ (CAPES - 2016/17/18). Seu foco de pesquisa é entre clínica, arte e tecnologia. Tem publicado vários livros sobre esses temas, como *Ideias perigozas*, *Peixe morto* e a revista *Extremophilia*, dedicada à arte e às ciências espaciais. Atualmente é articuladora de dois festivais: Comuna Intergaláctica (sobre questões relacionadas a mudanças climáticas, fim de recursos terrestres e ocupação espacial) e Tecnoxamanismo (sobre a intercessão entre conhecimentos ancestrais e visões futuristas da ciência e tecnologia; seus disparates e seus possíveis pontos de convergência). Atua com arte produzindo exposições, publicações, eventos e residências, e atua com clínica fazendo encontros, grupos terapêuticos, atendimento individual e consultoria para empresas. Tem construído nos últimos vinte anos projetos que chama “processos imersivos”, que se concentram nos limites entre “arte e clínica”, como seu trabalho com sonhos (*Futuros sequestrados x o anti-sequestro dos sonhos*), apresentado em alguns lugares do Brasil e da Europa.

A autora agradece à CAPES pela bolsa de pós doutorado, ao PPGAV pela aceitação e ajuda na organização da pesquisa, à Felipe Scovino pela ajuda nas relações interinstitucionais com o INPE, ao NANO pela possibilidade de fazer essa pesquisa com colaboração de todos alunos, bolsistas e coordenação, à minha supervisora Malu Fragoso pelo diálogo e defesa do projeto, assim como pela instrumentalização prática para que ele acontecesse no Rio de Janeiro, pelos encontros, eventos, hiperorgânicos#8, cursos curriculares, apoio no projeto de residência no INPE, entre muitas outras coisas. Ao INPE por abrigar a residência e abrir as portas para esse projeto. Ao observatório do Valongo por hospedar a I Comuna Intergaláctica, à Paula Scamparini por desenvolver comigo a I Comuna Intergaláctica, ao Mast e ao Museu do Amanhã por abrigar o hiperorgânicos com o tema ancestrofuturismo, ao MSST (Movimento dos Sem Satélites), especialmente à Glerm Soares – um dos maiores interlocutores na minha estrada, ao CAC no Equador por nos dar oportunidade de fazer a exposição Arte Espacial, a Pedro Soler

pela inspiração, conversas e projetos e o convite para fazer residência no LABoral Centro de Arte y Creación Industrial na Espanha, ao EMA e Planetário do Ibirapuera por abrigar a Il Comuna Intergaláctica, à Rafael Frazão – nosso mago das imagens, por estar sempre presente de forma tão talentosa e propositiva, à Hilan Bensusan da Revista das Questões da filosofia da UNB por me convidar para fazer um número só sobre arte e ciências espaciais, que possibilitou a criação da revista Extremophilia, aos artistas, colaboradores, produtores, palestrantes, pesquisadores que se envolveram nas nossas propostas, e se faltou alguém (com certeza faltou, porque é muita gente maravilhosa e potente), por favor sinta também todo meu agradecimento.

LEONARDO BERTOLOSSI

Leonardo Bertolossi é antropólogo e historiador. Bacharel e licenciado em História pelo IFCS/UFRJ (2006), é mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ (2010) e doutor na mesma área pela FFLCH/USP (2015). No mestrado pesquisou as políticas e poéticas de representação cultural e patrimonialização indígena do National Museum of the American Indian, do Smithsonian Institute, e no doutorado escreveu uma tese sobre a constituição do mercado primário de arte contemporânea no país em relação aos acontecimentos artísticos dos anos 80 e 90. Lecionou antropologia como professor substituto da UFF (2016-7) e da UERJ (2013) e realizou diversos cursos livres de arte e antropologia em instituições culturais do Rio e de São Paulo, dentre estas a EAV/Parque Lage, Casa do Saber Rio, CCJF, CMAHO, Curva, Casa França-Brasil e o CPC Casa de Dona Yayá, da USP. Foi curador da exposição de artes visuais Uterutopias no espaço A MESA (2017). Entre 2016 e 2018 realizou estágio pós-doutoral em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA-UFRJ, tendo investigado as relações entre as artes visuais e a antropologia através de temas variados, tais como a morte, o primitivismo, a antropofagia e o fetichismo.

O autor agradece aos alunos do curso “Objetos Sedutores: Arte e Antropologia dos Fetiches”, do PPGAV/EBA-UFRJ e do CCJF, pelas trocas de ideias e pela divertida partilha de perspectivas, invertendo e subvertendo nossos fetichismos usuais que insistem em sustentar fronteiras. Gostaria de mencionar um agradecimento especial à Profa. Carla Dias, pela acolhida do meu projeto de pesquisa e minhas propostas de curso, assim como pela interlocução gentil e amorosa, e pelo apoio incondicional em todos os momentos do estágio de pesquisa pós-doutoral realizado.

MICHELLE SOMMER

Michelle Farias Sommer atua no ensino, pesquisa, curadoria e crítica de artes visuais. É pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV /UFRJ (2017), com bolsa CAPES/PNPD. É doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRG (2012-2016), com estágio doutoral junto à University of the Arts London/Central Saint Martins (2015) na área de estudos expositivos, com bolsas CNPQ e CAPES, respectivamente. É mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRGS (2003-2005), na área de cidade, cultura e política, e arquiteta e urbanista pela PUCRS (1997-2002). Em 2017 foi cocuradora da exposição *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*, no Museu Reina Sofia, em Madri, que obteve o prêmio destaque pela curadoria da exposição pela ABCA – Associação Brasileira de Crítica de Arte, em 2018. É autora e organizadora de diversos livros e contribui regularmente para publicações nacionais e internacionais e projetos de artes visuais em formatos diversos, inclusive residências artísticas.

A autora agradece aos artistas pela companhia nessa travessia: a Arjan Martins, Daniel Jablonski, Gabe Passareli e Romy Pocztaruk pelas trocas e cedência de imagens, e em especial a Cabelo pela autorização de publicação das poesias e desenho. Os agradecimentos são estendidos a Lívia Flores, Ivair Reinaldim e João Bueno, pelas generosas interlocuções durante a realização dessa pesquisa. E, por fim, aos alunos da disciplina “Experimentar o experimental: furor da margem”, integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e do programa de extensão Plataforma de Emergência, ministrada por mim e pelo Prof. Ivair Reinaldim no primeiro semestre de 2018: os exercícios de construção de léxicos e debates ocorridos nessa ocasião são partes fundamentais da construção desse texto.

CABELO

Cabelo nasceu em Cachoeiro de Itapemirim em 1967 e veio para o Rio ainda menino.

Através do skate teve contato com o punk rock e seu lema: “*do it yourself*”, atitude que marca até hoje sua expressão artística.

Abandonou a faculdade de engenharia para dedicar-se à criação de minhocas. O contato com o poder alquímico desses anelídeos de transformar dejetos em húmus muito influencia seu pensamento. Abatido por uma infestação de vermes e protozoários, retorna à cidade para tratar-se.

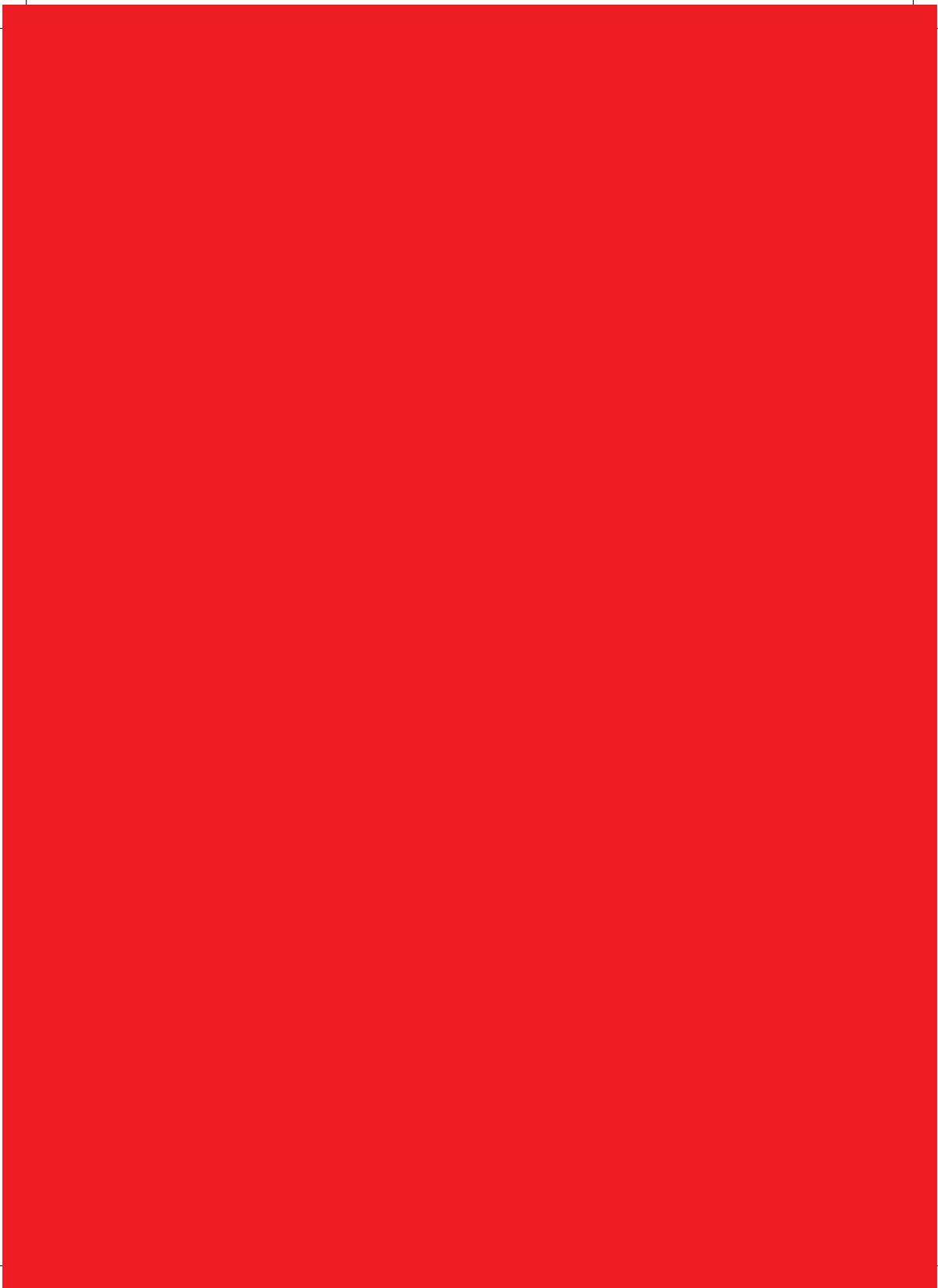
Durante a convalescença tem contato com a poesia de Ferreira Gullar, Paulo Leminski, entre outros, e é inoculado pelo vírus da poesia.

A partir daí passa a dedicar-se simultaneamente às artes plásticas e à música, considerando-as manifestações da poesia.

Com outros poetas formou o Boato, realizando intervenções poéticas, teatro, curta-metragem etc. Com a banda Boato lança pela gravadora Warner o CD *Abracadabra*. As apresentações da banda ficaram conhecidas por sua mistura de ritmos, e pelo vigor poético e performático.

Em muitas de suas obras utiliza a música, seja ela improvisada com um microfone no Largo da Carioca, ou com uma banda no palco de um teatro, transformando em rap um poema de Baudelaire. Em 2011 realiza a exposição *Cabelo Apresenta MC Fininho e DJ Barbante no Baile Funk (Gentil) Carioca*, uma homenagem ao funk carioca. Também, em colaboração com músicos, faz trilhas sonoras que integram instalações, como em “Caixa Preta”, com Paulo Vivacqua, misturando raps com vozes de Glauber e Oiticica, e Mianmar Miroir (The Corridor), Miami Basel, com Leo Saad.

Compositor, tem músicas gravadas por Cidade Negra, Monobloco, Osvaldo Pereira, Ney Matogrosso e Pedro Luís e a Parede, entre outros.



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA – VENDA PROIBIDA

Impressão e acabamento

