



CADERNOS DESILHA 2

Alessandra Vannucci
Aline Portugal
Amanda Costa
Ayla Tavares
Benjamin Seroussi
Chang Chi Chai
Cícero Portella
Cosme Felippsen
Cristina de Pádula
Cristina T. Ribas
Eduardo Brandão Pinto
Érico Araújo Lima
Frederico Benevides
Laura Burocco
Livia Flores
Lucas S. Icó
Luiz Guilherme Vergara
Martha Niklaus
Maurício Hora
Michelle Sommer
Paola Barreto
Paulo Tavares
Rafael Alonso
Ronald Duarte
Stanley Vinicius
Tertuliana Lustosa
Thelma Vilas Boas

Livia Flores
Michelle Sommer
[Org.]

5
Livia Flores e
Michelle Sommer
nota de apresentação

12
Amanda Costa
*breviário – museu da
memória do futuro*

18
Chang Chi Chai
cartas ao vento

24
Livia Flores, Michelle Sommer
e Ronald Duarte
desilha em três vistas

44
Cristina de Pádula
diário EX PERI ENCIA

50
Ayla Tavares
partitura da espera

58
Paulo Tavares
*árvores, cipós, palmeiras e
outros monumentos
arquitetônicos*

66
Tertuliana Lustosa
*museu imaginário do Cabeça
de Cuia – pinturas rupestres e
narrativa na Serra da Capivara*

78
Frederico Benevides
insular

82
Martha Niklaus
Anã, lugar de encantamento

90
Eduardo Brandão Pinto
*máquinas de escuta e
resistências silenciosas*

98
Aline Portugal e
Érico Araújo Lima
fazer ver, fazer cidade

106
Cícero Portella
*encarnações de praças
fantasmas*

118
Stanley Vinicius
*intervenções e devires
urbanos*

132
Paola Barreto
*fantasmagorias
contracoloniais*

148
Alessandra Vannucci
odisseias I - XII

162
Benjamin Seroussi
*entre turnos: ferramentas e
partituras de um outro
fazer curatorial*

178
Thelma Vilas Boas e
Michelle Sommer
*Lanchonete <> Lanchonete//
Ocupação Bar Delas*

187
Thelma Vilas Boas
*um registro visual sobre a
diversidade // um diálogo
com Kauã*

192
Cosme Felippsen, Maurício
Hora e Laura Burocco
*se não tem água,
eu furo um poço*

200
Luiz Guilherme Vergara
*des-ilhamentos das escolas de
arte: distopias e utopias
negativas*

214
Cristina T. Ribas e
Lucas S. Icó
grupo:dispositivo:situação

226
seminário Desilha_2018
ficha técnica e programa

228
biografias



nota de apresentação

Livia Flores e Michelle Sommer

A publicação do *Cadernos Desilha 2*, dois anos após o lançamento do primeiro, em finais de 2017, instaura um certo ritmo metodológico, que vai sendo inventado enquanto caminhamos. O que se põe em relevo é justamente o radical grego *hódos*, cujo significado de “via” ou “caminho” está implícito nas palavras método e metodologia (*metá+hódos+logos*). Seguindo o desejo cartográfico de reconhecimento das vias trilhadas – cartografia e método se alinham aqui sob este denominador comum –, reunimos vestígios dos percursos realizados e dos encontros que nos alimentaram e deram sentido a esta investigação em andamento entre arte, cidade e universidade.

Pode-se argumentar que a palavra invenção seria excessiva quando se trata da realização alternada de cursos, seminários e publicações. Afinal, são formatos absolutamente previsíveis no contexto acadêmico em que se insere o Projeto de Pesquisa em Arte e Cidade_Desilha, cujo nome e inspiração deve a sua origem ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola

de Belas Artes da UFRJ, sediado na ilha do Fundão. E talvez seja ela, sempre ela, a ilha, com seus “contornos contornados”¹ – metafóricos e reais, que nos lança a cada partida e a cada chegada (sim, não importa o sentido, tudo é trajeto) à premência dos devires nomádicos. Eles nos impelem ao atravessamento de regiões de invisibilidade, ao toque das diferenças e à experiência da escuta, tensionando as linhas que separam arte, corpo e pensamento, saberes formais e informais. Um desejo de mundo impulsiona percursos que têm por hipótese a possibilidade de encontros. Estes, invariavelmente, nos expõem ao impensado.

É o que nos move a compartilhar rastros dos trânsitos realizados entre 2017 e 2019, abarcando diferentes áreas da cidade do Rio de Janeiro, ainda (sempre, talvez) sob o violento impacto das transformações urbanas que procuram tornar partes da cidade atrativas para o capital privado em detrimento

← *A tensão de Xangô*, de Ronald Duarte, 2016.

¹ *Surroundings surrounded* é título de uma exposição do artista dinamarquês Olafur Eliasson, que o filósofo Peter Sloterdjke (2006) toma de empréstimo para falar de ilhas como protótipos de mundo possíveis.

do bem público e às custas da destruição, esquecimento, abandono e segregação de habitantes e vastas regiões habitadas. Vila Autódromo, Aldeia Maracanã, Complexo da Maré, são áreas emblemáticas destes processos, mas também a região da Gamboa, conhecida como Pequena África em memória ao estimado milhão de escravizados, vivos e mortos, ali desembarcados; a própria ilha do Fundão, o longínquo subúrbio de Campo Grande e o estigmatizado bairro Colônia, que abriga o Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, foram regiões acessadas de forma breve ou mais demorada pelas comunidades provisórias constituídas ao longo dos cursos de 2017, 2018 e 2019. Algo do impacto destas vivências atravessa os ensaios visuais “Cartas ao vento”, 2017, e “Breviário: museu da memória do futuro”, 2019, das artistas **Amanda Costa** e **Chang Chi Chai**, que abrem os *Cadernos*. Cada uma a seu modo tensiona passado e futuro na imaginação crítica do agora, assim como **Ayla Tavares** o faz em sua paradoxal “Partitura da espera”, 2019.

Enquanto Chang Chi Chai, a partir do curso “Desilha” ocorrido no segundo semestre de 2017, convida moradores da Vila Autódromo a desenhar e soltar pipas como forma de liberar o passado e receber boas novas, de acordo com a tradição chinesa da qual procede a artista, nos trabalhos desenvolvidos por Amanda Costa e Ayla Tavares, áreas do Porto Maravilha e Pequena África tornam-se palco para experimentações artísticas realizadas durante a disciplina “Desilha na cidade”, ocorrida no primeiro semestre de 2019. Complementando esta breve síntese, **Cristina de Pádula** apresenta em parte de seu *Diário* “EX PERI ENCIA Desilha”

um dos muitos deslocamentos realizados em direção à Maré durante o curso “Desilha Experiência”, no primeiro semestre de 2018.

Colocando em perspectiva as práticas docentes que visaram estimular a emergência destes, entre tantos outros trabalhos, “Desilha em três vistas” discute os vetores atuantes em uma disciplina integrante de um curso de pós-graduação em artes visuais na universidade pública hoje. Nessa direção, compartilhando percepções sobre a universidade como lugar de confluência e potência para a construção do pensamento crítico, **Livia Flores**, **Michelle Sommer** e **Ronald Duarte** especulam, em conjunto, sobre “estados dos lugares de criação” em direção a outros modos de existência e resistência.

Em desdobramento aos interesses e inquietações do grupo de pesquisa ATOTALIDADE, liderado pelos três pesquisadores, o atual *Cadernos Desilha 2* recolhe parte das contribuições do 2º **Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade_Desilha**, realizado no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica em outubro de 2018, naquele dramático momento em que se impunha no país, entre os dois turnos das eleições, um dos panoramas político-ético-socioculturais mais sombrios das últimas décadas. Teve choro (e algum riso também), teve caminhada morro acima (Morro da Providência, gentilmente guiada por Cosme Felippen) e deslocamento para a Ocupação Bar Delas, na Gamboa, então sede do projeto Lanchonete <> Lanchonete, desenvolvido por Thelma Vilas Boas, nossa parceira na organização do Seminário.

O impulso em direção ao aberto e ao exercício propositivo da incerteza se reafirma ao

escolhermos uma frase de Lygia Pape – “O fim não me interessa, mas o caminho percorrido, a criação em suas diferentes formas e manifestações, o invisível que nos transforma”² – e algumas palavras que remetem à sua obra – *margens*, *imantações*, *arqueologias* e *arquiteturas* – como possíveis nortes para as discussões travadas no seminário de 2018. As conferências realizadas por Paulo Tavares e Benjamin Seroussi revigoraram sentidos e práticas que podem ser associados a essas palavras, assim como as quatro mesas compostas por interlocutores convidados e expositores selecionados por edital. Ao final de cada dia, os corpos dos participantes foram mais intensamente requisitados por proposições de deslocamento.

Em “Árvores, cipós, palmeiras e outros monumentos arquitetônicos”, **Paulo Tavares** dedica-se à análise de documentação de sítios de antigos assentamentos indígenas com o objetivo de fornecer evidências de ocupação ancestral desses territórios. Nessa prática arquitetônica iniciada com a publicação do relatório final da Comissão da Verdade em 2013, em colaboração com a Associação Bö'u Xavante e a Procuradoria Geral brasileira e que se concentra, aqui, na análise de antigo assentamento Xavante, localizado no Planalto Central, abrem-se novas perspectivas para pesquisas conduzidas a partir da arqueologia da imagem e da paisagem para pensar a floresta como patrimônio e ruínas vivas habitantes como importantes ferramentas de oposição às políticas coloniais de apagamento.

² PAPE, Lygia. “Favela da Maré ou milagre das palafitas”. *Revista Arte & Ensaios* n. 36. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2018.

Algumas destas questões retornam, sob outro enfoque, quando a escritora e artista **Tertuliana Lustosa** pergunta em seu texto “Museu imaginário do Cabeça de Cuia: pinturas rupestres e narrativa na Serra da Capivara”, extrato do trabalho de conclusão de curso de mesmo título (IA-UERJ, 2019): “Quais marcas testemunham nossos desterrados?”, “Quais saberes justificaram expulsões e descaracterizações de povos e culturas?”. Tomando a Serra da Capivara, no Piauí, lugar de memória afetiva, rios e entidades são elementos essenciais para abordar a fé afroindígena, o pixo e o testemunho do espaço vivo.

Aos poucos, a palavra “margens” vai ganhando inesperada inflexão, passando a navegar as águas dos muitos rios que atravessam o país. E com elas vem também o cinema, o vídeo. Em viagem prospectiva ao longo do rio São Francisco, o cineasta e montador **Frederico Benevides** apresenta o ensaio visual “Insular”, relacionando a paisagem do presente à presença dos colonizadores no passado, como parte de sua pesquisa de doutorado.

“A primeira vez que cheguei em Anã eu transbordei, depois foi tudo cabendo (...)” diz a artista e educadora **Martha Niklaus** ao iniciar “Anã, um lugar de encantamento”, onde relata sua experiência de aproximação, interação e construção coletiva realizada com os moradores da comunidade ribeirinha de mesmo nome, localizada no rio Arapiuns, um afluente do Tapajós, a sessenta quilômetros de barco da cidade de Santarém, no oeste do estado do Pará. As perguntas-norte “quem sou eu?”, “quem é o outro?” e “quem somos nós?” direcionam caminhos

para pensar outras formas de existência e desejos permanentemente recicláveis para habitar o mundo.

Em deslocamento para margens conflagradas, questões éticas relacionadas à alteridade e suas lutas em embate com a produção de imagens aparecem no texto “*Máquinas de escuta e resistências silenciosas: o desafio de filmar a cidade e o processo de realização de um filme na Vila Autódromo*”, de **Eduardo Brandão Pinto**. Neste, o autor aborda (em uma espécie de “diário-ensaio de filmagem”) os desafios da escuta frente à proposta de realização de um filme na Vila Autódromo, comunidade situada às margens da lagoa de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, que foi quase inteiramente demolida para a construção de obras dos Jogos Olímpicos em 2016.

Quantos filmes cabem numa cidade? Ou, inversamente, quantas cidades cabem num filme? A partir de três filmes – *Nunca é noite no mapa*, de Ernesto de Carvalho, 2016; *Entretempo*, de Yuri Firmeza e Frederico Benevides, 2015; e *O porto*, de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2013 –, os pesquisadores **Aline Portugal** e **Érico Araújo Lima** em “Fazer ver, fazer cidade” abordam a relação entre imagens, sons e espaço urbano para pensar o quanto cada obra pode ser o lugar de maquinações teóricas e implicações sociais e conceituais.

“Um pedaço de cidade errada. Um trecho do bairro Dois de Julho, centro de Salvador, brotando em um campo aberto do cerrado brasileiro.” Assim se inicia o texto “Encarnação de praças fantasmas”, de **Cícero Portella**.

Se nos textos anteriores o filme parece ser veículo privilegiado para mediação ou problematização da relação com a cidade/alteridade, neste artigo ele cede espaço à imaginação e à memória. Conectando-se às pesquisas em arquiteturas, ainda que instáveis e provisórias, resultantes de alianças e condições por vezes inesperadas, o autor nos lança a pensamentos e visualidades questionadoras em sua potência de invenção de possíveis: se há um pedaço de cidade errada, o que é, então, seu oposto? Seu argumento, estruturado a partir de uma planta baixa arquitetônica, especula sobre os laços existentes entre memória espacial e a força que interpela certos espaços (o que habita a sala e a área de serviços?).

Questionando tais repartições, o pesquisador **Stanley Vinicius** lança, entre outras perguntas: “Pode-se falar em dimensões estético-políticas quando se trata de formas não artísticas intervindo em ambiente urbano? São intervenções estéticas construções mutáveis e precárias criadas em espaços públicos por nômades moradores de rua?” Tendo como território de investigação as cidades de Berlim, Rio de Janeiro e Salvador, o autor aponta em “Intervenções e devires urbanos” que as intervenções temporárias produzidas pelo nomadismo marginal urbano desestabilizam os marcos das normas das cidades, dos valores burgueses e dos interesses do capitalismo global e são geradores de resistência aos discursos de consenso.

A artista e pesquisadora **Paola Barreto**, por sua vez, ativa em “Fantasmagorias contracoloniais” a memória espectral das salas de cinema da cidade de Salvador para, num movimento de prospecção arqueossimbólica,

reavivar imaginários soterrados pelos esforços higienistas empregados pelas autoridades brasileiras ao longo do século XIX para apagar a memória africana. Entre texto e ensaio fotográfico de Rebeca Carapiá, propõe pensar modos de reterritorialização de lugares-fantasma e subjetividades recalçadas pelas reformas urbanas e discursos de caráter profundamente excludente em favor de uma suposta modernização do país.

No planeta globalizado, ontem como hoje, entre fluxos e nomadismos variados que envolvem desde movimentos diaspóricos aos deslocamentos autoafirmativos de certas elites cosmopolitas, a pesquisadora e professora italiana **Alessandra Vannucci** indaga em “Odisséias I-XII” se é possível aprender verdadeiramente uma língua, uma cultura; se é possível deixar de ser estrangeiro. “Deixando um lugar que não existe mais, constroem para si um lugar que não existe ainda”, afirma a autora, ao debater o que pode haver de “comum” entre exilados, desterrados e imigrantes, acrescentando outras reverberações à ideia de desilha. As reflexões são fruto de práticas propostas pelo Laboratório de Estética e Política, plataforma de pesquisa e extensão da ECO/UFRJ que integra diversas disciplinas (artes, direito, ciências sociais, comunicação) da graduação e da pós-graduação e é frequentada por artistas e cidadãos.

Opera-se aqui nova inflexão em direção ao presente e à ação engajada em lidar com os desafios que se apresentam na atualidade, inventando institucionalidades possíveis entre a reflexão crítica e modos propositivos. “Entre turnos: ferramentas e partituras de um outro fazer curatorial” é a transcrição da

fala proferida no seminário *Desilha_2018* pelo curador e atual gestor da Casa do Povo, SP, **Benjamin Seroussi**: entre turnos eleitorais, o fazer curatorial é lançado à (auto) análise do pensamento crítico, questionando estruturas em contextos adversos. Em pauta está a necessária abertura da noção de cultura, pensamentos sobre a “utilidade” dos espaços culturais e governança.

Em seguida e atuando na mesma direção, o projeto Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar Delas é discutido em três partes. Em “Uma conversa”, a propositora do projeto **Thelma Vilas Boas** e a pesquisadora Michelle Sommer discutem o que é e o que significa um espaço “independente” hoje. Na sequência, “Um registro visual sobre a diversidade” aborda a multiplicidade de atividades realizadas no espaço. Por fim, em “Um diálogo com Kauã”, a partir de conversa com o menino frequentador do projeto, a artista fala sobre invenções, criações, potência do ser e, principalmente, sobre reparação dos erros de história.

Operando no contexto do entorno do projeto, convidamos a pesquisadora e curadora **Laura Burocco** a unificar as vozes da participação caminante performática realizada no seminário *Desilha_2018* por **Cosme Felippen**, criador do Rolé dos Favelados, com imagens do Morro da Providência a partir de arquivos do fotógrafo e ativista **Maurício Hora**. Desta conversa resultou “Se não tem água, eu furo um poço”, que traz testemunhos da resistência na considerada primeira favela do Brasil.

Instaurando um novo giro sem nunca es-tancar o movimento vivo entre teoria, ação

e crítica, **Luiz Guilherme Vergara** traça em “Des-ilhamentos das escolas de arte: distopias e utopias negativas” breve genealogia das utopias negativas que vê animar o próprio projeto Desilha, extraindo do nome a intuição de “des-ilhamentos” em vigor no esgarçamento do campo de pesquisa-ação artística em suas múltiplas temporalidades e territorialidades.

Reencenando sob forma gráfica e textual o encerramento do seminário *Desilha_2018*, a proposição “Grupo:dispositivo:situação”, é rememorada aqui por seus autores, **Cristina T. Ribas** e **Lucas S. Icó**. Concebida a partir de convite, a ação é um misto entre palestra e performance e combina estudos compartilhados sobre dispositivos grupais a partir de exercícios do Teatro do Oprimido. O texto-roteiro-ilustrado registra os corpos em movimento – ainda que fixados em fotografia – no momento tenso-melancólico-apocalíptico que se delineou entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais. No dispositivo não totalmente fechado, situações – plurais – seguem em aberto – para firmes lutas em pé.

Agradecemos a todas e todos que nos acompanharam nas diversas jornadas ao longo do período e à CAPES/Proex, via PPGAV-EBA-UFRJ, que possibilitou a materialização e o compartilhamento destes registros na forma do livro que ora apresentamos, sob a capa (ir)radiante de **Rafael Alonso**, disponibilizando-o para a pesquisa e para as discussões que seguem.

Livia Flores e Michelle Sommer



A tensão de Xangô, de Ronald Duarte, 2016.



breviário – museu da memória do futuro

Amanda Costa

MUSEU como DISPOSITIVO.

fui ao PORTO em busca de FUTURO.

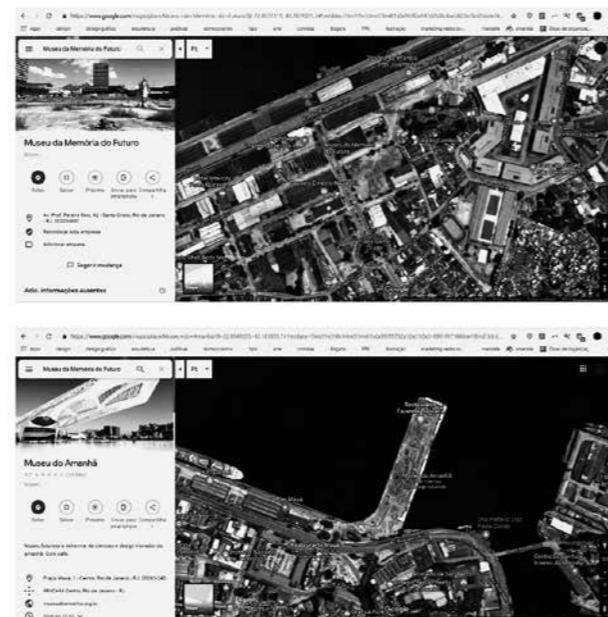
do que vivi, vi e li, elegi alguns DOCUMENTOS, espécies de VÉSPERAS, ou manifestações de futuro, com os quais trabalhei.

VESTÍGIOS a RUÍNA, o esperadouro, uma espacialidade do porvir, e a COLUNA, monumento de si mesma, seu lastro fundador.

INSCRIÇÕES o BREVE, pedaço de telha achado na ruína, assimilado como uma previsão ou prenúncio.

DEPOIMENTOS artigos e notícias sobre a região, narrativas visuais e discursivas e sua integração no imaginário social, através da MÍDIA.

edifiquei ali então o MUSEU DA MEMÓRIA DO FUTURO, cujo acervo se distribui em dois endereços: o cubículo fixado na coluna da ruína e o site na web www.museudamemoriadofuturo.com



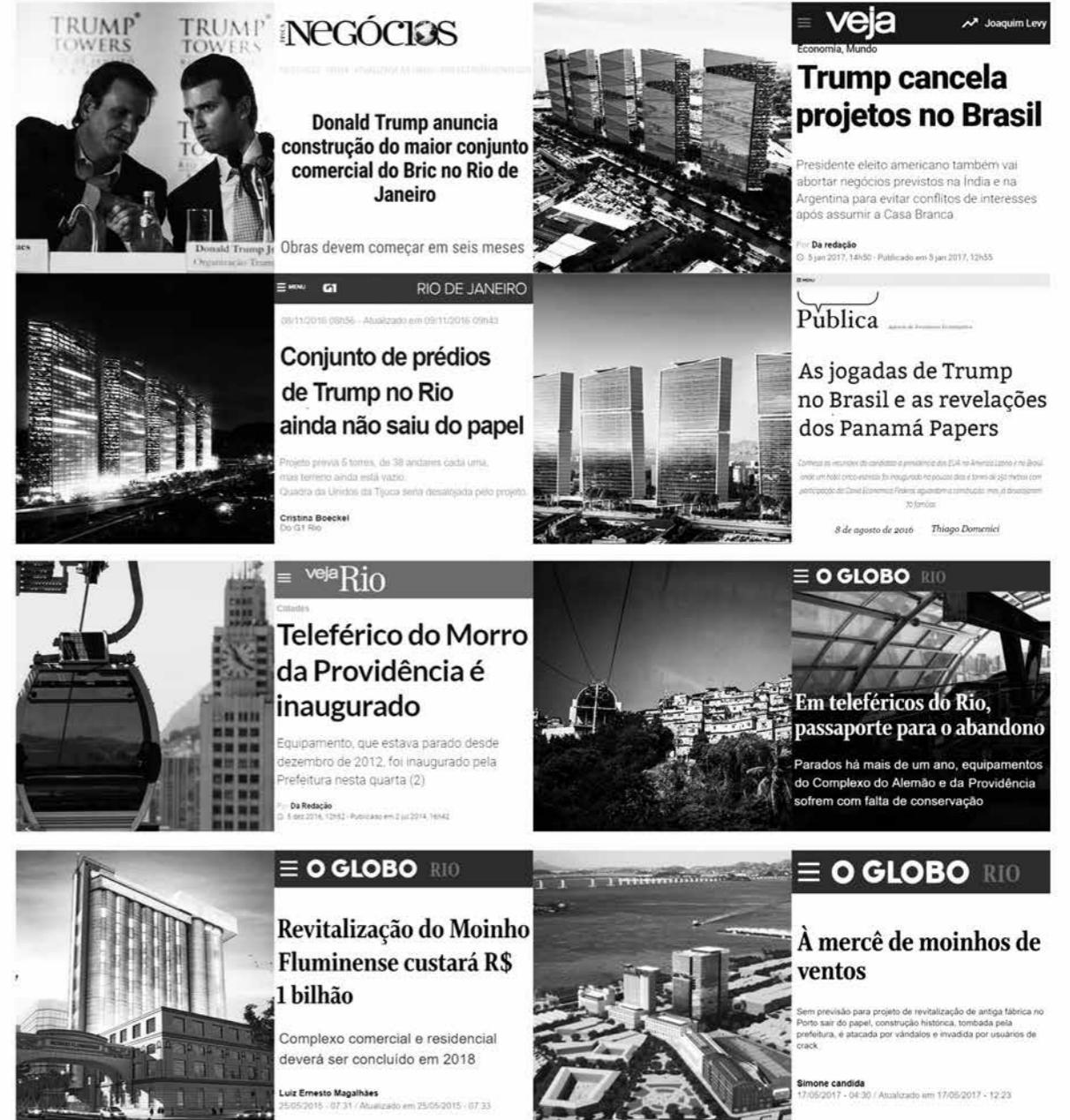
confusão no google maps: qual futuro?

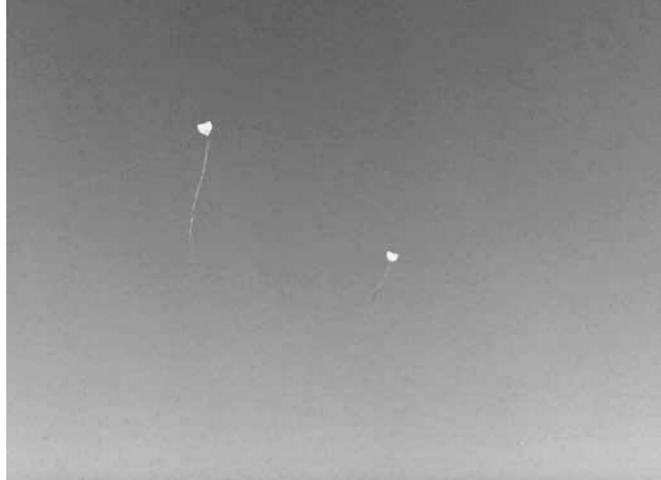


reação do mercado imobiliário?









cartas ao vento

Chang Chi Chai

Na China, um dos eventos da tradicional Festa da Primavera é soltar pipas, como forma de liberar os males do passado e receber as boas novas.

Numa das aulas de Desilha visitamos a Vila Autódromo para conhecer de perto a tragédia da violência que a vila sofreu quando da remoção pela prefeitura do Rio de Janeiro, e a resistência da comunidade. Meu projeto foi convidar os moradores da vila a desenharem ou escreverem nas pipas e as soltarem no céu, como forma de, simbolicamente, expurgar os males e receber as boas novas.









desilha em três vistas

Livia Flores, Ronald Duarte e Michelle Sommer

Livia Flores / Hoje é dia 28 de junho, estamos no ateliê do Ronald para uma conversa sobre Desilha para o nosso próximo caderno. Trouxe perguntas-comentário, gostaria de ouvir vocês. A primeira delas parte do nome Desilha, que a meu ver já se descolou da referência inicial à ilha do Fundão e de uma interrogação sobre a universidade entendida como ilha, muito ligada ao imaginário modernista que permeou a construção da cidade universitária da UFRJ sobre um conjunto de pequenas ilhas. Acho que nós vemos a universidade hoje muito mais como ponto de confluência do que como lugar de apartamento, e isso é uma percepção bem recente, pós-cotas, pós-eleições. Mas, ainda assim, acho que vale a pena manter essa potência interrogativa da ilha, mesmo porque há muito por fazer; sobretudo em se tratando de um contexto de curso de pós-graduação em artes visuais, dirigido a artistas praticantes dentro do campo da arte contemporânea. E sabemos que a tendência desse campo é

o da exclusividade e não o da inclusividade. Então eu queria saber como vocês percebem esses vetores atuando sobre e com Desilha?

Ronald Duarte / Interessante, porque esse abandono da ilha do Fundão tem um tempo, até por conta dos outros lugares que nós atuamos e vimos como ilhas formadas e prontas e que nós criamos pontes. Mas eu vejo muito mais como um conceito pessoal da ação de cada um se desilhar, ou seja, acabar com aquele ego do artista criador fechado e individual e abrir esse baú, essa ilha para todos. Então, acho que o barato da história é o “desilhar-se”, o momento em que você coletiviza o seu pensamento, sua aflição de mundo e sua relação de como funciona esse embate com esse novo mundo que todo dia se reabre. E quando a proposta é a deriva ou andanças, também é procurar o desconhecido, essa ilha nova, quase como se fosse um desejo constante de achar esse paraíso perdido. E esse lugar que falo, que a gente procura o tempo todo, é o lugar do comum, é o lugar que inclusive você [Livia] coloca como sendo da arte contemporânea,

onde não cabe essa exclusividade, essa imagem do autor artista egoico, dono da criação. E sim, é esse momento de troca, de permuta constante que vai afirmar e alicerçar – a boa ideia – a ideia que tive e a ideia que o outro teve... Mesmo com cada um continuando com seu trabalho.

Mas justamente esse momento coletivo que acontece no Desilha é que fortalece a produção e o crescimento. Pisar no abismo, no acaso, naquilo que não sei... Então penso que desilhar-se é isso: é pular do abismo, andar no escuro ou acordar em outro lugar... Então para mim esse projeto sempre foi apaixonante por conta desse momento do coletivizar-se, abrir-se e desilhar-se. De não ser o centro da Terra.

Michelle Sommer / “Desilhar-se é pular do abismo!”. Me parece muito importante pensarmos juntos e continuamente a partir dessa dicotomia exclusividade x inclusividade. Desilha é verbo, sobretudo na ação-esforço de criar uma subjetividade mais expandida, que não esteja reduzida à discussão da produção artística do sujeito produtor de arte, o artista. Desilha intenciona deslocar o artista da sua zona de conforto e confrontá-lo, a partir de estratégias, e colocá-lo em relação, seja a algo ou a alguém. Desilha vem, também, de uma potência do coletivo, desse impulso que fazemos para a construção de um deslocamento físico e/ou mental. Testar essas duas possibilidades de caminhada mesmo, em simultâneo, dessa deriva tanto por outros lugares, literalmente, em práticas do movimento, como também derivar a partir do estado de estar parado. A partir de impulsos, fico pensando como podemos abrir cada vez mais para

essa subjetividade coletiva e colaborativa para a criação de um estado de percepção do outro, sobre formas de estar no mundo que não sejam operadas por uma normatividade, tanto de produção quanto acadêmica, e que possam criar essas fissuras para outros estados de criação, sobretudo para impulsionar um estado de invenção. Como se colocar em estado de experimentação? Por isso gostei muito quando o Ronald falou sobre o “andar no escuro”, simplesmente ter essa sensação de estar vendado e acionar, assim, outras formas de percepção de estar no mundo. Então creio que nesse momento, pensando o contexto de onde vem Desilha, que é um projeto acadêmico, como praticá-lo longe da rigidez, longe do formato normativo e do automatismo do fazer? Acho que é justamente a ruptura desse operativo reativo que pode levar à criação de um outro estado. E aqui, juntos, nós temos tentado pensar que outros estados são esses e, sobretudo, como impulsionar esses estados.

Acho que tem esse desejo de impulsionar o estado de criação a partir do comum, do ordinário. Porque não existe nada de extraordinário em Desilha. Não existe a ideia de criação de um espetáculo ou um evento quando pensamos deslocamentos, saídas... É muito mais sobre a entrada em um modo de observação para a percepção daquilo que te cerca, de forma imediata, com um outro olhar. Seja a partir de um simples deslocamento que fazemos juntos para reconhecimento de um território, do próprio campus universitário, por exemplo, ou cruzar uma ponte, um lugar de um ponto a outro, de maneira muito simples – e, a partir disso, perceber mais sobre o que contorna

esse lugar, que forma esse espaço tem e como as pessoas o habitam, e como isso nos desperta a entrar em um estado outro... Desilha tem essa potência de impulsionar o experimental para quem se deixa levar pelo experimental.

RD / Sim, mas isso que eu queria falar, todo artista tem a mania ou a prática de criar uma forma de fazer que acaba o colocando numa zona de conforto, uma fórmula, uma coisa que ele fica preso naquilo mesmo. Eu acho que o Desilha também tem esse papel de provocar, de tirar o artista desse tricozinho individual que ele inventa no ateliê dele, acho que tem essa entrada, essa incisividade pra mexer nisso. É essa maneira insistente de tirar o tapete, de deixar as pessoas repensarem até a zona de conforto na qual elas se colocam. Acho que é isso que funciona no Desilha: uma nova forma de pensar arte. Não mais pelas bolhas, conceitos estabelecidos, prontos e com muitas certezas. Estamos a todo momento questionando esse lugar, e a proposta é instigar que a pessoa responda não a nós, mas a ela própria. Essa coisa nervosa que o artista fica por conta do momento que está vivendo, essa insatisfação tem que aparecer em algum momento. Nós temos que estar pensando em coisas possíveis para fora dessa realidade, porque as pessoas entram em um mundinho particular, criam uma forma de pensar aquele mundinho particular, e ficam em uma ilha, mesmo. Quando digo que o projeto Desilha me encanta, é por conta dessa possibilidade da gente se meter e bagunçar tudo.

LF / Fico pensando na origem do curso dentro da disciplina que tem o nome de

Linguagens de Configuração Espacial, que era antes ministrada pelo Carlos Zilio e que sempre teve essa provocação: você produzir e trazer os trabalhos produzidos em um ritmo semanal. E tudo se passava ali dentro do Galpão. Não tinha essa demanda de sair dali, essa é uma demanda que a gente foi criando, uma inquietação nossa. De alguma maneira, sair do seu próprio mundinho já acontece quando você traz seu trabalho e o coloca na roda, mas aí fico pensando um pouco sobre que movimento é esse de sair. Eu adorei aquela frase-meme do Saramago que você, Michelle, me mandou: “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”. Isso pra mim é o fundamental, esses pequenos deslocamentos, você poder olhar e dizer: ih, eu estava ali, olha como é que aquilo é visto daqui.

MS / Desilha potencializa o “olhar de fora” para a própria criação artística. E certamente cria estranhamentos em relação à normatividade acadêmica ao romper com endereçamentos professor-aluno, nessa suposta verticalidade entre dar e receber. Claro, isso causa ruídos para quem espera e está habituado a essa condução estrutural. Nós, ao invertermos essa relação e ao colocarmos-nos em disponibilidade para acompanhamento crítico no desenvolvimento de trabalhos, precisamos necessariamente da prática do artista e de seu comprometimento com a continuidade do seu trabalho, a ser “visto de fora”, “ver-se” como ilha também.

RD / É quase como uma análise, conseguir ver dando um passo à frente para observar onde ele se encontrava anteriormente. Ao mesmo tempo eu penso naquele texto, “Lo-

cal e global”, do Guy Brett,¹ que fala desse pensar em algo íntimo e pessoal seu, mas que é uma relação global, que o mundo inteiro trata dessa questão. E sobre o olhar que você estava falando, tem um caminhar do local ao Local, e o distanciamento desse lugar em que eu estou é em direção a esse “nós”, a esse todo, a esse Global, ele não é em direção a mim mesmo ou ao outro, é em direção a um todo.

MS / A ideia de apresentar um trabalho e colocá-lo na roda para debate coletivo já é, por si só, uma estratégia de saída de si. Mas acho que, frente às urgências do nosso mundo, potencializar esse gesto ainda mais ao “forçar” a saída do espaço confinado da sala de aula, onde, como artista, você se coloca nessa relação, que é quase a mesma relação que se estabelece na configuração do cubo branco, de domesticação, nessa produção normativo-artístico-acadêmica que acontece entre quatro paredes e um chão interno. Nós explodimos confinamentos, limites para pensar além disso, também na forma de deslocar e apresentar trabalhos, em tentativas de implodir esse “cubo branco” acadêmico onde também está a produção artística.

Nós tivemos várias discussões ao longo destas duas últimas edições do curso (2018 e 2019) sobre potências e limitações de Desilha. E, nessa direção, quero compartilhar aqui uma anotação – pergunta que ficou latente a partir das últimas edições e que está rela-

cionada, especificamente, aos aprendizados obtidos a partir dos deslocamentos na Maré, onde concentramos as ações de 2018. Para pensarmos sobre limites e sobre como não tornar, entre aspas, Desilha um “modelo”, já que não seguimos um e não ambicionamos tornarmo-nos um.

Porque me parece que cabe à própria instauração da disciplina – que, na verdade, é uma indisciplina – essa reinvenção da ideia de curso, que é estruturado a partir de edições, ou seja, não se deixar apreender... Creio que, juntos, nós três e nossos convidados colaboradores, temos feito essas tentativas de reinvenção da indisciplina: com deslocamentos em expansão pela malha urbana da cidade, utilizando transporte público; ou com saídas pontuais, em determinados momentos, para lugares de intensa transformação e resistência para permanência (Vila Autódromo, Aldeia Maracanã) na edição de 2017; e depois a gente faz um direcionamento imediato, optando pela tentativa de construção de uma relação de vizinhança Fundão-Maré. E então agora, em 2019, nos voltamos para o Centro, em um momento em que, como ficou claro ao longo do primeiro semestre deste ano, estamos muito apáticos. Precisamos pensar também sobre o que funciona e o que não funciona como disparador para práticas artísticas em Desilha, e não me refiro aqui a nada relacionado a eficiência, diga-se. Para ofertarmos mais e melhores impulsos... Então, essas três edições em que estamos juntos, caminhando juntos, nos colocam esse desafio: pensar como a gente pode romper com a

¹ BRETT, Guy. “Terre et musée – local ou global?”. Em: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Été, 1989, pp. 93-98. Publicado em português como “Terra e museu – local ou global?”. Em: *Arte & Ensaios* 8, 2001 pp. 137-143.



ideia de que Desilha vai se transformar em um modelo...

RD / Não, nós não temos essa ideia de modelo... Mas eu lembro da frase emblemática do Mario Pedrosa, do “exercício experimental de liberdade”, do eterno exercício. É um exercício e a gente produz um pouco isso, são exercícios de libertar-se até de si mesmo, libertar-se da produção de objeto, arriscar-se, experimentar o mundo, e o mais legal é o resultado de tudo isso. Muita gente fala que, depois do Desilha, libertou-se, porque tudo é muito teórico e o Desilha propõe um exercício rápido, e sem a preocupação de ser uma obra de arte que vai para a caixa branca, mas de ser alguma coisa que tenha significado pra você, para você se responder. Então essa é a potência do Desilha.

LF / É, mais ou menos, a gente está trabalhando na formação de artistas, artistas pesquisadores... Tem sim um nível de exigência que é também teórico e reflexivo.

RD / É, mas a apresentação e o nível de exigência que a gente coloca não é de mercado, mas sim estético de qualidade.

MS / Mas acho que isso nos leva a uma outra pergunta, que talvez seja longa, não sei se cabe aqui, mas enfim... Pensando Desilha... Também nos leva a pensar Desilha como um curso ofertado dentro da academia, e nós temos conversado muito sobre a consistência dos artistas que têm escolhido passar por um curso de formação de pós-graduação. Quais são as necessidades, hoje, de um artista estar em um curso de pós-graduação? E como a formação responde a essas necessidades, também? Que tipo de forma-

ção é essa que está sendo pautada, e como Desilha se “desenquadra” dentro dessa configuração?

RD / Mas pelo que o artista traz ou pelo que ele veio buscar?

MS / Pelas duas coisas; pela própria produção anterior e pelo desejo do que ele busca na academia, porque ele poderia não estar ali. E, nesse contexto, olhando para o que fazemos, Desilha também é uma Desilha dentro da academia.

LF / Sim, é uma borda... Que força esse lugar. Talvez o traço mais característico de Desilha seja a experiência dos limiares. Parece que estamos sempre na borda, borda da universidade e da experiência acadêmica, borda da ideia de arte beirando por vezes sua dissolução, borda da vida dos outros, compreendendo outros como pessoas que às vezes se encontram à margem, mesmo, da periferia – aí incluo as experiências fortes que tivemos na McLaren (Maré) ou na Aldeia Maracanã, e até em lugares tão próximos e até certo ponto familiares, como o entorno da Lanchonete <> Lanchonete (Gamboa). Daí talvez seja complicado pensar termos como *inclusividade* ou *exclusividade*, *ensino formal* e *arte* nesse contexto. Porque fato é que essas saídas para lugares distantes do campus e até do âmbito universitário desafiam a nossa percepção como cidadãos e seres sociais, inclusive tocando questões relativas aos nossos privilégios, e acho que isso talvez seja o mais impactante. Nesses momentos a cabeça dá mesmo um nó, pois o que me vem é o tamanho da nossa impotência, as distâncias incomensuráveis entre privilégio e carência absoluta. Daí também

a minha admiração por um projeto como o da Lanchonete <> Lanchonete, pois me parece apontar para um caminho além da impotência e da distância. Então a minha pergunta é: como vocês sentem esse impasse e pensam alternativas a ele.

MS / É um exercício também para nós, como propositores de uma disciplina, acho que desde a penúltima edição do curso, em 2018, quando a gente faz essa opção pelo reconhecimento do território da vizinhança, nessa literalidade da ilha do Fundão, para construir essa ponte com a Maré. Retorno à pergunta que segue latente, que vem a partir de um texto da Suely Rolnik, “Geopolítica da cafetinagem” (2006), onde ela termina perguntando: “O que pode a arte?”. E como essa relação em que fomos construindo e desconstruindo as relações de vizinhança entre Fundão e Maré gerou, para mim, essa pergunta em um inverso negativo: “O que não pode a arte?”. E também os limites dos lugares onde não nos cabe, de imediato, respostas, em urgências de um real que são muito distintas das urgências acadêmicas...

RD / E você acha que existe um lugar que não podemos responder?

MS / Particularmente, penso que em Desilha há um antes e um depois da Maré. E que só poderia ter ocorrido como divisor, *turning point*, porque nos propusemos a construir essa relação de vizinhança: ir lá, de fato, experimentar para ver entre “o que funciona e o que não funciona” – novamente entre aspas – e o que aprendemos a partir dessa experiência. Aprendemos muito! A ver o Fundão a partir da Maré e vice-versa, duas ilhas, em desconexão apesar da ponte física, ver a

universidade como nosso lugar de fala e de saída; entender os limites das nossas tentativas de construir relações, partindo da comunidade acadêmica para uma comunidade do entorno, ou seja, com um endereçamento claro, ao menos como ponto de partida.

Quais são, então, as expectativas geradas ao propor esse movimento? Para nós, para os participantes do curso, para os artistas moradores da Maré? Quais são e como são operadas as relações que vêm a partir de um desejo nosso de um certo ativismo político que também reside em Desilha? Porque me parece que nós três temos, em nossas práticas individuais, de certa maneira, e dentro da universidade também, na forma como a gente trabalha, práticas ativistas vivas.

Quais são esses limites que Desilha se coloca e nos coloca a partir dessa saída em específico, daquilo que a gente não conseguiu realizar na Maré? E aí fico pensando que tão importante quanto as coisas que a gente consegue impulsionar e construir são os aprendizados das coisas que a gente não consegue impulsionar e construir, aprendendo sobre as nossas próprias limitações.

E acho que nós aprendemos por um embate, confronto literal, quando estávamos ali fazendo as saídas pela McLaren, comunidade integrante do complexo da Maré, e chegamos com esse desejo de motivação acadêmica, que é um desejo de criação de territórios para a prática artística, e a gente se depara com uma urgência do real. Ali estava acontecendo uma remoção de moradores, em uma situação de vulnerabilidade extrema, muito distantes de terem supridas quaisquer necessidades básicas, de alimen-

tação inclusive. Então, quando resolvemos fazer uma feijoada e pensar um “ato de comensalidade”, uma coletividade comunitária para compartilhar comida, nesse momento a gente consegue perceber as diferenças entre aquilo que nos une e aquilo que nos separa – e perceber, na prática, o nosso lugar de privilégio –, e isso é um choque tão grande, porque de um lado você percebe esse impulso de criação da arte que habita uma ilha – que é também nós – e, do outro, esse encontro com o real, do outro, ao seu lado. E como você responde a isso. Penso que, para quem estava atento, o aprendizado aí foi sobre limites, sobre limitações...

RD / Mas acho que a gente ainda não digeriu tudo aquilo que foi feito... E a gente ainda não conseguiu, sabe por quê? Foi muito bom você ter levantado essa questão da necessidade urgente do alimento, da arte. Mas também mostramos o filme *Pantera Negra*, que estava em cartaz no cinema, o último filme lançado colocando o negro como herói, ou seja: exibindo o filme na McLaren, ao mesmo tempo ali vimos os negros que estão morrendo de fome, você também viu. A gente foi de cabo a rabo, acho que nós entramos no miolo, a gente não conseguiu ainda engolir, não conseguimos digerir nem mesmo a ideia do que foi aquilo... E o que é que pintou que não vi até agora? Acho que ainda “tem pano pra manga”, ainda tem coisa pra ser vista e conversada, porque teve também uma tentativa de potencializar a ação ao entrar naquele terreno, que já era aterro, e capinar, fazer aquela história toda pra fazer não sei o quê!?, teve uma fisicalidade, uma coisa de dar o corpo, de meter a mão na massa, e penso que foi em todo mundo. Aqui, caímos na real e estamos fazendo uma

loucura infinitamente pequena em relação ao que fazem com eles. Saber que eles só estão naquela situação por conta de um sistema omissivo, opressor, que separa, mesmo; se você não tem estudo e não tem emprego, você não dorme, não vive... você precisa ter documentos para ser alguma coisa, e eles não têm nada disso, são marginais mesmo, na vida, na fome, na casa... Ali a violência é do Estado, a violência é claramente do Estado, da omissão, é absolutamente isso...

MS / Reside um aprendizado tão grande a partir desse enfrentamento, dessa experiência da Maré, que nos deixou nesse lugar das perguntas sem respostas, sobre “o que nós estamos fazendo?” e “o que não estamos fazendo?” enquanto professores, estudantes e cidadãos também indissociados desse lugar.

RD / Acredito inclusive, pelo nome histórico da matéria, [que] tem tudo a ver a gente tocar nesses espaços, falarmos dessa relação. E tem tudo a ver quando a gente se coloca, se posiciona; ali também ficamos em xeque, completamente, e o exercício do Desilha na sala de aula também deve ser esse exercício de procurar como se colocar e colocar os artistas que estão produzindo em xeque.

MS / Mas eu também fico pensando – e essa também é uma outra pergunta –: quais são as estratégias que a gente arbitra para impulsionar os estados de Desilha?

RD / Uma que funciona é quando a Livia lança uma palavra – que foi a da espera. Acho que essa é uma estratégia que funciona e já foi testada e aprovada. Deixar a galera solta para apresentar alguma coisa não funciona, a gente já viu que quando a

gente pede, alguma coisa vem; quando não, também ninguém traz, poucos trazem.

MS / É porque também, por isso, estamos sentados dentro de um lugar onde percebemos que existe uma expectativa entre o dar e o receber. O professor dá e o aluno recebe, essa é a normativa padrão, e quando você se coloca em uma situação de horizontalidade para romper essa dicotomia automática operativa onde se assenta o ensino, você gera inevitavelmente um estado de deriva. E aí você percebe que ficamos em alguns momentos todos juntos em uma navegação mais aberta, em outros momentos precisamos direcionar de alguma maneira para chegar em algum lugar, mesmo que momentaneamente. É quase um solto-presos, e esse curso de 2019 foi nos mostrando isso a partir das respostas que fomos recebendo, e das não respostas também. Sobretudo no contexto político em que estamos, onde se reflete uma apatia generalizada...

LF / Sim... O que a palavra opera é a produção de um recorte mínimo em uma situação muito aberta. A partir deste, se consegue então provocar alguma resposta. O recorte funciona como uma janela. Talvez seja demais confiar que essa abertura total já seria por si só motivadora de respostas. Você pode se deslocar e entender o que é o projeto Lanchonete <> Lanchonete, por exemplo, entender que você está num determinado lugar, que está cercado por outras pessoas, relações, passado, que está sendo atravessado por vários vetores. Esse deslocamento não é suficiente para provocar respostas. E às vezes o lançamento de uma palavra nesse contexto permite abrir uma janela que pode gerar uma vontade de resposta.

RD / Contando contra a gente tem o processo de gentrificação. Toda obra feita, maquiada, ninguém sentiu o lugar, a cidade inteira está anestesiada. Ela não está exposta pra gente sentir o lugar. A não ser que a pessoa vá fazer um trabalho de campo, conversar com o morador, perguntar sobre a história. Porque ali mesmo, naquele lugar cheio de história, energia, e carregado até da coisa do cemitério [dos Pretos Novos], e essa coisa toda, não existe um interesse de todos que chegam lá para saber da história do lugar – mesmo sendo nesse curso. Quando você propôs o lugar, muita gente estava esperando trabalho antropológico, e acho que você estava muito mais propondo uma curiosidade coletiva, onde cada um buscasse o que lhe interessasse, e parece que nada interessou a ninguém.

MS / Tem algo importante que é gerado a partir da proposição dos exercícios, e acho que esse semestre nos coloca isso também. Olhando para a prática artística da Thelma [Vilas Boas] na Lanchonete <> Lanchonete, por exemplo, e assumindo que todos somos gentrificadores em maior ou menor grau, frente à posição que ocupamos, a questão lançada é: como operamos a partir da posição ocupada. A aproximação com esse projeto, para o grupo desse semestre, sobretudo – espero –, que é um aprendizado sobre como você chega no lugar e se propõe a atuar, não em uma prática que seja vertical, apropriacionista, mas que seja conjunta, elaborada em uma horizontalidade de algo que vem a partir do exercício de presença; de estar naquele lugar, habitar aquele espaço, e então, a partir de práticas de escuta (e não discursividade sobre escuta), propor coletiva e colaborativamente. Nessa configuração e

aproximação com esse projeto está o nosso desejo de ofertar abertura para perceber outras formas de fazer, além de colocar em evidência a potencialidade de atuar junto a lugares e pessoas.

LF / Inclusive entendendo aquela situação ali como uma espécie de dispositivo aberto para possíveis colaborações. Na verdade, ali com a Lanchonete <> Lanchonete já entramos em uma situação mais propícia, ou melhor, mais aberta, porque já se concebe desde o início nesse modo de receptividade. Diferente do que encontramos na Maré, onde tínhamos os parceiros do coletivo NA Favela (Núcleo Audiovisual Favela), que já tinha uma produção em cinema e vídeo e fazia projeções de cinema na rua, além do Maré Vive, ou seja, uma série de interações e de projetos deles no território, e a gente entra propondo uma associação temporária, mas parece que a maneira como somos vistos caminha muito mais para o lado do que temos a oferecer.

RD / Muito mais um assistencialismo institucional do que troca entre pessoas...

MS / Em função da própria vulnerabilidade do lugar.

LF / Ali somos confrontados com essa questão: o que vocês, vindo de onde vêm, têm a oferecer para este território, para estas pessoas?

MS / A Livia está colocando algo muito interessante para pensarmos Maré e Pequena África, onde está a Lanchonete <> Lanchonete, em associação. De um lado, na Maré a gente estava solto nesse

território, em deriva por um lugar, mesmo conduzidos por um grupo de habitantes de lá. E, na Pequena África, ao ancorarmos na Lanchonete <> Lanchonete como ponto de partida a gente estava arbitrando um ponto de referência. Então, pensando em relação a isso, quais são as aproximações e as diferenças, para potencializar estados de criação, entre atuarmos a partir de uma soltura total no espaço e a partir de uma âncora para ir e vir?

LF / Eu penso muito nesses espaços como dispositivos, mesmo. Por exemplo, o [Centro Municipal de Artes] Hélio Oiticica é também um dispositivo, assim como o próprio programa Plataforma de Emergência², que amplia a presença de pessoas que não estão na universidade. Ele nos oferece uma sala dentro de uma instituição cultural no centro da cidade, e a gente pode a partir dali explorar outros entornos diferentes do que exploraríamos a partir da sala de aula do Galpão da Pós, lá no Fundão. Na Lanchonete <> Lanchonete, o próprio projeto já oferece a possibilidade de colaboração direta com o entorno, de acolher projetos que se agregam, onde você pode chegar e propor algo. Como as oficinas de gravura, desenho, retratos, e tantas outras ações que a Thelma tem feito a partir de parcerias. Na situação da Maré, o que a gente fez foi tentar acompanhar um pouco as proposições do NA Favela, que por sua vez, junto conosco, estava propondo a

² Plataforma de Emergência é um programa de extensão interinstitucional realizado pelo Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica em parceria com professores de diversas universidades do Estado do Rio de Janeiro.



exploração de certos territórios ali dentro – e isso numa região violentamente atravessada por disputas territoriais. Não podemos esquecer que o assassinato de Marielle Franco ocorreu na véspera da data marcada para o início do curso, e isso foi como uma bomba, afetando a todos nós, mas muitíssimo mais àqueles para quem ela era uma referência e um afeto gigantes.

MS / E por uma urgência que é colocada ali a partir de toda a vulnerabilidade do próprio território, já que, quase comparando o incomparável, de uma certa maneira a Lanchonete <> Lanchonete está mais assentada dentro deste tecido urbano, ela está conectada à cidade formal. Na informalidade da Maré, no lugar da total omissão do Estado, estamos soterrados pela profusão de acontecimentos dali, e todos são mais ou menos reféns dessa sobreposição de urgências.

RD / Mas, inclusive, acho que tem até uma relação corporal totalmente diferente do grupo de corpo do Desilha quando foi na Maré e quando foi na Lanchonete <> Lanchonete. Por conta disso, há uma humanidade e maquiagem urbana, uma não precariedade. Mas lá na Maré a gente almoçou, andou, e o corpo das pessoas tinha um formato diferente de quando andam na Pequena África. Entende? Então, tinha uma apreensão, uma emoção interna, um nervoso, uma coisa que rola... Um estado de alerta ou um estado de atenção. Uma coisa que percebi foi que na Maré tinha esse cuidado e esse medo de... Uma coisa que você não é acostumado, uma violência escondida. Então achei a McLaren um lugar maravilhoso, a receptividade do Naldinho do NA Favela e da galera que esteve lá ajudando a fazer a feijoada, foi

super legal. Eles estavam nos conduzindo, nos “levando pra boa”. Se fôssemos sem eles, justamente quem nos autorizaria, são eles? Como que podemos nos sentir à vontade lá, como a gente se sente à vontade na Pequena África, no Bar Delas? Então a violência está no Rio de Janeiro do Leblon à Maré; será que na Maré você está mais vulnerável, ou é no Leblon? Se você é um deles lá da Maré, você está protegido em casa? Ou, como diz o Davi Marcos, “ó, não dá para entrar nem sair, a gente está refém, também”. Quer dizer, como que fica essa relação de lugar? Do Bar Delas, do Galpão da Maré e de outros lugares que possam vir a ser o próximo Desilha...

MS / Pensando a partir de um breve histórico dessas últimas três edições temos: derivas em multipontos na cidade (2017); um endereçamento único, Maré (2018); e então, Lanchonete <> Lanchonete e HO, pensando Desilha na cidade, nesse tecido urbano (2019). Para onde Desilha pode ir, a partir dessas configurações anteriores? Eu, particularmente, fico aqui com desejo de pensar Desilha rural – um estado de Desilha mergulhado na natureza distante do grande centro – como uma espécie de exílio compartilhado. Desilha potencializa a contaminação absoluta com o entorno e o corpo responde entre estado de alerta e estado de fusão. Nesse contexto, ao ir para um lugar com intencionalidade de estado de pausa, sem internet, sem celular, sem urgências da cidade, entraremos em outros estados?

LF / Acho legal... Ainda não pensei em nada, estou muito na atual...

RD / E eu ainda estou lá na Maré!

MS / É que a Maré foi tão intensa e reveladora... Falando agora em uma esfera individual, para mim foi uma experiência transformadora da minha própria prática, em um momento profissional específico, quando tive uma passagem – ou mergulho – rasante no MAR (Museu de Arte do Rio) como curadora associada e que me colocou em um debate interior que me lançava a dois extremos: o MAR e a Maré, no sentido literal e metafórico, quando estava habitando os dois lugares em simultâneo. Pensava então, nesse tempo e momento, sobre os abismos que existem entre a arte institucionalizada e os lugares das práticas artísticas, sobre o que une e o que separa esses lugares a partir de deslocamentos, e se alguma coisa é excluyente de outra ou não. As potências e limites de ambos os lugares me trouxe uma mudança de direção que foi uma sensação de dobrar a curva da esquina, alterando, também, uma suposta linearidade de práticas curatoriais e de pesquisa para escolher habitar outros lugares e estados, ainda que desconhecidos, pensando outros modos de fazer, em outra escala, como outro tempo, assentada em relações de presença, afeto, olho no olho, assumindo um experimental não determinado pelo “o quê”, habitar um estado menos regido por finalidades e mais regido por afinidades, para operar em um fazer fazendo. Desilha me trouxe essa experiência-aprendizado, também pela forma como nós nos articulamos, entre nós três e como grupo, entre uma certa espontaneidade orgânica do fazer, que não é menos do que o fazer planejado, é simplesmente distinto e próprio em sua forma.

RD / Também acho. Dá pra dar samba a partir do momento que a gente tenha isso bem

claro. De aguçar essa espontaneidade do fazer, que a pessoa possa ficar à vontade para propor e fazer o que ela quiser. Dialogando e conversando sobre essas questões.

LF / É, mas aí a gente volta àquele ponto da espontaneidade improdutiva...

MS / Ou, talvez, pensarmos se podemos ter uma espontaneidade conduzida ou se isso é uma contradição em si...

LF / É, voltando lá, na forma inicial da proposta conduzida, era exatamente isso: uma palavra que era lançada a cada semana e na outra semana vinham as respostas, e de novo outra palavra Era esse pingue-pongue.

MS / Mas a gente poderia casar palavra e espaço...

RD / Quais são os outros pontos que funcionam e são eficazes em relação à didática, a dinâmica do Desilha, sem formar modelos?

MS / Talvez pudéssemos pensar duas coisas em simultâneo: um exercício que vem a partir do impulso de palavra em conexão com o impulso de um espaço.

LF / Sim, essas conexões foram sendo experimentadas antes até de nós três, primeiro sozinha e depois com o Ronald. Lembra em 2016? A gente ficou só ali mesmo, no campus do Fundão, e a palavra só surgia nos momentos finais do encontro. Era um desafio e um exercício encontrá-las e lançá-las a partir dos acontecimentos da aula daquele dia, como uma espécie de oráculo invertido. Havia um esforço meu de tentar extrair da situação uma palavra-síntese, mas não uní-

voca, que pudesse estabelecer algum tipo de tensão relacionada às conversas, vivências e trabalhos apresentados naquele dia.

RD / Teve aquela história de ter andado de barco e você colocado equilíbrio e alguma coisa do balanço.

LF / Já nem lembro, só sei que em 2016 eu cheguei a fazer, no final do curso, uma espécie de mapa, um diagrama com essas palavras. Foi legal ver o curso como um poema das palavras lançadas, às vezes frases. Que é algo que aparece também no meu trabalho com filmes, nas instalações com filmes para as quais há diagramas que de alguma forma realizam esta conexão que a Michelle traz entre palavra e espaço. Mas havia ali essa concentração, era o mesmo lugar, não tinha muito deslocamento, andamos ali por fora, pelas praias... Mas mantendo-nos na ilha, num certo perímetro.

RD / Foi aquele que a portuguesa [Raquel André] enterrou a saudade dela, aquele trabalho maravilhoso... Tem uns que a gente não esquece.

MS / Fico pensando também em como a gente contribui para romper com esse excesso de discursividade. Essa construção de linguagem discursiva em relação à poética do trabalho, que opera em um plano de abstração...

RD / Total!

MS / Novamente, palavras podem ser potência e podem ser limites. Como dosar essas duas coisas para a gente não operar como contribuintes para a construção exclu-

sivamente do discurso? Como impulsionar, a partir da palavra, a construção da prática artística em si e primeiramente? Acho que essa ideia que a gente colocou agora, na reta final desse último curso, de uma espécie de “regra”, dizendo: “Você não vai falar sobre o seu trabalho”, é uma tentativa nessa direção... Quem fala é o trabalho, seu entorno, a percepção dos outros, a partir de um verbete disparador de leituras ou um pequeno texto para os outros lerem. Um esforço em direção ao veto, em primeiro plano, do excesso de discursividade verborrágica em torno do trabalho antes da chegada do trabalho em si... Uma espécie de exercício da mudez no momento de lançar o trabalho no mundo, trazê-lo para o coletivo e operar a escuta a partir do que vem daquilo.

Muito mais do que defesa da prática, a justificativa da prática frente a uma ausência quase absoluta – que talvez também seja reflexo dessa polifonia esquizofrênica absurda que a gente vive – é escutar os retornos, os ecos, a partir do momento em que você traz algo no mundo, do dar-se à ver. Essa ideia de dar à luz um trabalho. E o que significa dar à luz, pergunto, também esse eu gestante? Se há um momento “dar à luz”, seu momento anterior é escuridão? Como são essas ações e seus significados...

LF / Dar passagem.

MS / Dar passagem, sim. Muito mais nesse sentido do que oposição entre luz e escuridão. De novo, é uma ponte. Perceber que em um determinado momento o seu corpo é ponte, e, em outro, outras coisas são pontes também.

RD / A gente está como uma ponte no curso Desilha, você é a ponte agora, tá dando passagem pro seu bebê chegar.

MS / Ponte literal, quando você se torna hóspede e hospedeiro em simultâneo. E o legal é justamente isso, conseguir fazer essa ligação entre esses mundos.

RD / É, acho que é isso, ligação entre mundos... O Desilha é ligação, ligar através das pontes, dos afetos, do que a pessoa consegue construir nesse momento com essas discussões. Porque, na verdade, também é isso, a pessoa que consegue tirar do Desilha... Ela jamais vai esquecer disso.

MS / Agora, Ronald, como a gente pode operar também, como contribuir para esse engajamento, despertar o engajamento? Porque para Desilha acontecer é necessário estar comprometido em dois níveis. Primeiro, com a sua própria produção como artista; e, segundo, com esse impulso para a produção que vem a partir da construção da relação com algo e/ou alguém. Como, então, engajar-se e manter-se engajado?

RD / Eu acho que, inclusive por conta da diversidade de inscitos e o não limite das vagas na disciplina, houve uma demora da galera [para] entender como engajar-se, como envolver-se, uma demora em cair a ficha e saber “o que estava acontecendo?”. Era sobre o lugar? Ou não era sobre o lugar?... Teve uma patinada no início.

MS / Existem barreiras individuais que impossibilitam, às vezes, a entrada no estado de invenção. Porque se você entra no estado, você começa a compreender que tam-

bém é possível operar de outra forma além de um didatismo, do planejamento, do excesso de controle, da formalidade de atribuir nota etc. Às vezes uma certa organicidade fomenta essa direção. Outras vezes, não; você precisa intervir. Porém, rompe-se essa “espontaneidade” dos acontecimentos, que é justamente o que a gente gostaria de potencializar mais...

LF / É a nota.

MS / É a nota, é a monografia, a dissertação, a avaliação final. O automatismo didático que impossibilita a compreensão de que Desilha opera no experimental, em um indeterminado que questiona esse mecanismo posto imposto. Nossa tentativa a todo momento é: não se deixar apreender. Porque se deixar apreender vira regra. Acho que o nosso esforço está muito nessa direção que vai contra essa expectativa acadêmica discente normativa, inclusive, de que você diga: “Vamos fazer isso! Assim, dessa maneira, você será avaliado de acordo com os resultados.

LF / É, foi mais um aprendizado. E parece que este estado que a gente identifica à apatia, a um certo embotamento responsivo, é aguçado por tudo o que a gente está vivendo. Não é à toa que a palavra *espera* aparece e reverbera em tantos trabalhos... E ela se planta ali, no meio do curso, como uma espécie de cristal capaz de se ver refletida e refratada em múltiplos aspectos.

MS / É, isso me chamou muito a atenção ao longo dessa última edição do curso: a recorrência do uso da palavra *espera*. De colocar-se entregue à iniciativa de um outro;

instituir novamente a dicotomia entre ativo e passivo; e da gravidade das implicações desse estado de espera para a prática artística, pensando o artista como propositor.

LF / Engraçado porque a gente iniciou a conversa falando sobre o artista sair um pouco desse modo egoico da autoria, do eu inflado. E aí o que observamos nesse semestre, e que já era uma tendência, mas que talvez agora tenha ficado mais evidente, é o artista se compreendendo como alguém que não propõe nada, que espera que os outros façam o trabalho... Essa autoria distribuída se torna então uma armadilha.

MS / Talvez as coisas tenham ido longe demais na discussão sobre a dissolução de autoria [risos], e agora a pergunta é: qual é o meio termo, o caminho do meio entre o artista autor que opera no pronome possessivo “meu” e o artista que delega ao outro a execução da sua prática, na complacência da espera?

LF / Inclusive a decisão do que fazer...

MS / Inclusive a decisão do que fazer. Porque uma coisa é você configurar uma situação para a ocorrência de algo, e outra é a omissão completa em relação à criação da situação. E parece que a gente está nesse momento de omissão da criação.

LF / Esperar que o outro faça, então eu fico aqui esperando, eu não forneço nem o mínimo... Aquilo que poderia motivar o outro a participar do meu trabalho.

MS / E às vezes o que aparece como motivador também são equívocos.

LF / Como você vai criar esse desejo, a partir de quê? Será que a ideia de fazer arte por si só se torna tão atrativa assim a ponto dessa autoria compartilhada se tornar interessante o suficiente para motivar a participação? É como se, de um lado, autoria se confundisse com autoridade, autoritarismo, mas na outra ponta surge uma instrumentalização do outro, um duplo imaginário, fantasmaticamente ideal, participativo, infinitamente responsivo e desejoso de seguir as instruções do “artista”.

RD / E isso mexeu muito com a galera, essa coisa de trabalho coletivo. Vai aí nesse assunto da autoria. Quem é que teve a ideia, mas a ideia é minha, a ideia é dela...

MS / Estamos operando entre extremos: de um lado, reivindica-se o pronome possessivo; de outro, há uma omissão total em relação à criação.

LF / Você faz, mas continua sendo meu, né?

MS / Sim, ao fim, mesmo frente à omissão, no tornar público continua o “é meu”...

LF / Falando em trabalho coletivo e colaboração, tenho ainda um comentário sobre essa parceria de nós três, que já está indo para o terceiro ano de atividades conjuntas. Me parece que o projeto de fato ganha força nessa conjunção, através dela, no sentido de se tornar mais público, até mesmo por esse esforço de publicação que nós temos feito, e de convite à interlocução com outros agentes e projetos. Acho que essa é uma característica fundamental, um modo de operação que busca interlocução a partir de afinidades que identificamos, ou pelo menos supomos, com iniciativas que despertam nossa curio-

sidade até para entender como funcionam, como se articulam. E isso acontece sobretudo nos seminários, quase que em alternância com os cursos, entendendo o curso como momento em que se tenta privilegiar a produção artística de quem participa e o seminário como ocasião de interlocução. Além disso, a gente pode pensar também os momentos de deslocamento propriamente ditos, que acontecem tanto nos cursos como neste último seminário. Então fico pensando a partir desses três últimos cursos em como se dá esse balanço entre deslocamento, interlocução e produção. Pois me parece haver um paradoxo, como se deslocamento e interlocução inibissem a produção. Não sei se concordam ou se é uma questão para vocês. Para mim, é. Às vezes eu fico pensando: poderia ser um curso teórico, só os encontros e interlocuções já não seriam bastante? Será que é de fato necessário haver uma produção? Por que, além de escutar, a gente tem que “falar”? E a minha resposta é sim, não gosto da ideia de abrir mão deste princípio da produção. Acho que os cursos devem funcionar como um “acelerador de partículas”, independente dos resultados que se alcança. Eles podem ser mais interessantes ou menos, não é tanto isso que é definidor, mas sim essa provocação a alguma resposta.

RD / Adorei essa definição, “o curso como um acelerador de partículas”. Porque é exatamente isso, o que você vai fazer com isso. Se a partir dessa aceleração de partículas você vai chegar em alguma conclusão, o problema é seu, o problema é você conseguir despojar-se sobre isso, ou seja, conseguir que essas partículas que você trouxe ou que você vai adquirir estejam em movimento. Seja qual for o conhecimento que você tiver.

LF / Deslocar um pouco também da passividade... Do já dado.

MS / Mas acho que esse aspecto amplo de Desilha talvez não seja tão visível: Desilha não é exclusivamente um curso. Habita em Desilha uma organicidade de tantos tópicos que assume múltiplos formatos: seminários, livros – que são construções de registro dessas memórias de ações realizadas; plataforma online em construção e, também, curso. Os livros, em específico, os nossos cadernos, são um esforço de apreender o que fizemos. Com isso, a gente lança novas direções, nesse momento em que a gente também materializa um instrumento de pesquisa, que é publicação pública sobre o que nós estamos fazendo. A gente pensa um pouquinho sobre esse estado da nossa prática também, a partir desses outros, os interlocutores que vêm tanto do exercício de produção quanto do exercício de interlocução do seminário – quase que um cruzamento. Entendo que uma parte fundamental de Desilha é essa oferta desse diálogo regular que nós temos com outros artistas e como os encontros podem funcionar como questionadores da própria prática. E não podemos suprimir formatos diversos de Desilha: suprimir essa produção é quase como perder uma perna do corpo, que é o que também nos faz andar. No curso, no enfrentamento regular com esse imediato semanal, os processos são acelerados. Mas, também, se não fosse essa regularidade, que é transformadora pelo fato do exercício de presença de estarmos juntos, nos diluiríamos nesse mundo sobrecarregado de tantas demandas.

LF / É porque senão parece que tem essa redução até o academicismo, de você ficar

confortável no discurso. E, no final das contas, o que sobra? A discursividade... Mas de que maneira você mantém vivo aquilo que a academia sufoca? Para o artista que vai buscar a academia e se depara com o muro de referências e tem que ler isso, aquilo, aquele e aquela lista infinita sempre, enfim... Não importa há quantos anos você está na academia, você sempre terá uma infinidade de referências para entender, localizar, pesquisar, um trabalho constante. Mas o que você pode fazer para que o artista não sucumba completamente enquanto artista? Como se manter artista dentro da universidade? Ao mesmo tempo, a gente vê o papel atual que a universidade tem na formação de artistas e não apenas na pós-graduação, mas desde a graduação. O artista que se forma na graduação, sai dali de alguma maneira com alguma substância muito diferente da que teria em outras formas tradicionais de formação de artistas, mais baseadas no trabalho de ateliê, de aprender com outro artista.

MS / É que inevitavelmente a gente também faz parte desse muro. Mas como tornar esse muro dentro da academia mais mole, mais poroso, menos duro, mais passagem?

LF / É, e não é só isso, né... Quer dizer, pelo menos para o artista. Se você é um pesquisador, está ótimo, mas talvez seja até muito mais difícil – e é mesmo – você estar dentro de uma academia afirmando a sua posição de artista.

MS / Acho que tem uma palavra tão importante, que passa tão longe daquilo que a gente faz, que é a domesticação. Acho que tudo aquilo que a gente não faz é domesti-

cação. Enquanto a gente conseguir manter viva a potência de não domesticar, seguimos avante.

Imagem 4 – *Gestão da sobrevivência*, de Anna Corina, 2019.

* Acompanham esta conversa imagens de trabalhos realizados durante o curso *Desilha* na cidade, 2019. Fotos: Livia Flores.





1º DIA: 22 DE MARÇO 2018
LOCAL: GALPÃO PPGAV / SALA 3.
HORÁRIO: 14H30 ÀS 17H30¹

Desilha: que ilha é essa?

“Estar apartado do mundo e poder criar um novo mundo que começa do zero – a própria utopia – são as duas faces de um mesmo impulso implicados na ideia de ilha.”²

Ponto de partida: a Desilha é uma forma de resistência. Não queremos ficar aqui. Para onde ir? O que faremos? Sem hierarquia, compartilhamentos de ideias, propostas, experiências.

Há algo que possa surgir a partir desses encontros coletivos?

* Fotos: Livia Flores.

¹ Com Ellison, Josinaldo Medeiros, Naldinho Lourenço, Diogo, Henrique Gazzola, Cristina de Pádula, Manaira Carneiro, Rafael Alonso, Chang Chi Chai, Tereza de Nabuco, Manu Neves, Davi Marcos, Fernanda Garcia, Livia Flores, Ronald Duarte, Elisa de Magalhães e Michelle Sommer.

² FLORES, Livia. “Desilha – projeto multidisciplinar”. Projeto recebido por e-mail em 2015, quando participei pela primeira vez do projeto como aluna do PPGAV.

Olhar a ilha dos dois lados. Fundão e Maré. Movemos juntos, trânsitos possíveis com o coletivo NA FAVELA: Naldinho, Diogo, Josinaldo e Fernanda. Como vocês chegaram até aqui? Não, eu não estava falando do trajeto. Deixa seguir... Tá de boa. Próximo encontro: rumo à Maré!

2º DIA: 29 DE MARÇO DE 2018
LOCAL: PONTO DE ENCONTRO NO GALPÃO DO PPGAV RUMO À MARÉ (MCLAREN E VILA PINHEIRO). HORÁRIO: 10H

10h15. Quase todos chegaram. Esperamos o Davi, que ficou encarregado de ser o nosso condutor. Davi sem dar sinal às 10h20. Será que ele vem? Vamos sem ele? Melhor esperar. Ele deu notícias: faltou luz em sua casa desde ontem à noite. Ele mora ali perto, na Vila Residencial. A luz voltou? Davi chegou 10h40. Ainda falta o Romano. Vamos seguindo e o encontraremos no caminho. Sim, partimos a pé. Somos dez pessoas. Sol de rachar, uns 35 graus, protetor solar, dois guarda-chuvas contra o sol, água e bastante expectativa. Previsão de caminhada de quatro quilômetros até a entrada da Maré, via escada que dá acesso à McLaren.

Saímos em direção ao prédio do CT. 11h. Lá encontramos o Romano, Tereza não continuou.

Caminhamos e atravessamos uma grade quebrada que permitia passagem para fora da Cidade Universitária. Depois de dez minutos, nos deparamos com algumas peças de um grande jogo de dominó. O Davi disse que poderia ser um trabalho do Eric ou do Rodrigo. O Naldinho deve saber dizer de quem é o trabalho.

11h15. Do outro lado, Ronald nos mostrou o *Exu dos ventos*, uma escultura do Mário Cravo Neto que poucos conheciam. Fica numa das entradas para o Fundão. Está danificada, sem cabeça, alvo de tiros, cercada de árvores que a tornam quase imperceptível quando se passa de veículo. A pé, pudemos nos aproximar e desejar seu conserto, a poda das árvores, e o eventual deslocamento, de modo que ficasse mais visível, em outra entrada do Fundão. Do outro lado da via expressa, um morro de lixo tóxico já encoberto por mato. E depois, notícias de quase atropelamento de Romano e Davi.

Ao lado esquerdo, mata à vista. Seguimos pela ciclovia, e depois a ponte que nos une. Segundo o Ronald: 280 passos. Segundo Manu: muito mais! 2800? Vimos o Cristo, o Pão de Açúcar e, abaixo de nós, o Canal do Cunha. Guardamos os celulares já em frente à Maré. Descemos as escadas antes do fim da ponte.

11h25. Chegamos na McLaren. Lá embaixo nos esperavam Bira, Fernanda, Josinaldo. Já estava avisado que estaríamos entrando lá hoje. A Maré é um lugar seguro. Quem não

é da Maré não sabe. Também muita gente nunca ouviu falar da McLaren. O Davi disse que se chama McLaren porque havia um estaleiro de nome McLaren, que fazia consertos de navios.

Na McLaren, famílias com crianças pequenas, brinquedos, bola, quadra. Lama, lixo, certeza de alagamento mesmo com chuvas que não sejam muito fortes. Se vive sem água, só com goteiras de chuva. Brinquedos de um parque de diversões desmontados. Eventualmente são montados? Cavalos de verdade também. Está calor. Debaixo da ponte e dos viadutos, grande área de sombra. Bem mais fresco. Adolescentes abrigados do sol num galpão aberto conversam. Só conversam. Quinta-feira, véspera de Sexta-Feira Santa. Não haveria aula na escola?

Certo estranhamento de alguns moradores em função da nossa presença. O prefeito tem a intenção de remover as 40 famílias que vivem na área da McLaren para um outro lugar, que seria área de milícia. Eles preferem ficar onde estão. Não, nós certamente não somos representantes da prefeitura.

11h30. Primeira parada em busca de água. Não vende água, só cerveja. Onze cervejas. "Quer fiado + não tem dinheiro / Faça como eu, trabalhe o dia inteiro" Agora somos quatorze pessoas juntas, se não me engano... Ou éramos dezesseis? Aniversário do Ique é hoje! Do Davi em dois dias, e do filho do Davi é amanhã!

A Fernanda mostrou um espaço. Foi cedido um espaço ali embaixo, na McLaren, junto ao bar. Esse espaço pode ser utilizado pelo coletivo para fazer ações. Por enquanto, é só



um espaço cercado com um bode dentro, mas tem um grande muro, e o coletivo, muitas ideias. Sessões de filmes, oficinas, encontros culturais para ocupar os jovens que só conversam. Ali naquela área da McLaren não acontece nenhum tipo de projeto social.

11h55. Atravessamos uma ponte pequena para uma área mais alta, mas segura de enchente, com muitas ruas, casas. Altofalantes nos postes. Rádios locais, mas nem sempre funcionam. Entramos numa rua larga com bastante comércio. Lojas de roupas, mercadinhos, um pouco de tudo. Estamos na Vila Pinheiro em direção à mata.

12h10. À esquerda, bar Brisa da Mata; à direita, começamos a subir a mata, uma espécie de parque abandonado por ter sido local de

disputa entre facções. Ninguém podia entrar. Ficou essa memória. Subimos e lá só havia algumas crianças brincando. Brisa, silêncio, vista da cidade, vista da Maré. Funcionários da Comlurb presentes. Manu conversou com as crianças que nos seguiram um pouco: Carla Vitória, Yasmin, Yan, Riquelme e Alison. Manu desvendou que eram todos da mesma família. O pai do Alison já se apresentou no anfiteatro abandonado. Já aconteceu muita coisa boa ali.

Ouvimos tiros para nos lembrarmos que estávamos lá. Ultimamente os ouço com muita frequência em distintas áreas da cidade. Não é só na Maré que tem tiro.

O anfiteatro fica numa borda dessa área da mata. Desejos, ideias, o que podemos fa-

zer ali? Plantar, criar áreas de convivência. Perguntar para quem mora o que falta ali.

12h25. Descemos da mata, atravessamos uma quadra onde crianças jogavam bola. Chegamos logo na Associação de Moradores do Parque Ecológico da Vila do Pinheiro. Seu Bolado não estava, ele é o encarregado dali. Saiu para o almoço. Alguns já falavam em almoçar também. Conversamos entre nós, com a Cláudia (que trabalha lá? É este o nome dela?)... Muitas ideias: cerca de bambu, caixa d'água, plantio de mudas, programação no anfiteatro... Fazer um movimento coletivo, envolvendo as pessoas da Maré. Criar algum projeto de pesquisa com alunos do PPGAV, conseguir apoio institucional.

12h49. Saímos para almoçar com a cabeça cheia de ideias. Nos alto-falantes, uma música do Steve Vai, um clássico da favela, alguém comentou.

13h. Chegamos no almoço! Frango com quiabo, peixe frito, arroz, feijão, macarrão, batata frita. Cerveja, Guaracamp, suco de goiaba. Cadê o Davi? Comemos muito bem. Agora tenho certeza, com o Davi, que voltou: éramos quatorze pessoas. A conta deu duzentos reais, com boa gorjeta. Saímos satisfeitos. Bateu cansaço e já estávamos combinando como iríamos embora. O calor continuava.

13h47. Fomos na loja do coletivo, bem pertinho, na via B-3. Acho que estávamos na via 6, mas a B-3 é transversal. A distância do bar onde almoçamos era de no máximo cinquenta metros. Eles já ocupam o espaço há uns dois anos. Precisam de computadores.

Tem impressora, frigobar, ar-condicionado, celular. Falta mais equipamento.

14h10. Combinamos próximo encontro no galpão, às 14h, para definirmos ações e projetos. Saímos divididos em três táxis. Do táxi onde estava, pude ver um posto médico para atendimento de famílias; o taxista confirmou que estava funcionando bem.



partitura da espera

Ayla Tavares



Partitura da espera

Usar apenas o corpo ainda que indique um objeto externo na ação

*

gestos lentos indicados em texto oblíquo

gestos rápidos em negrito

gestos livres ou que indiquem outra observação em colchetes em texto regular

[frase dentro dos colchetes reitera a ação]

—■— pausa, gesto livre

*

_acompanhar pessoas em espera até que chegue alguém ou alguma coisa que se tem como certa ou provável, que faça cessar a espera

_estas esperas se dão em horário comercial em lugares com concentração de pessoas em trânsito

_descrever os gestos desse corpo em espera

_tentar não ser vista nessa ação

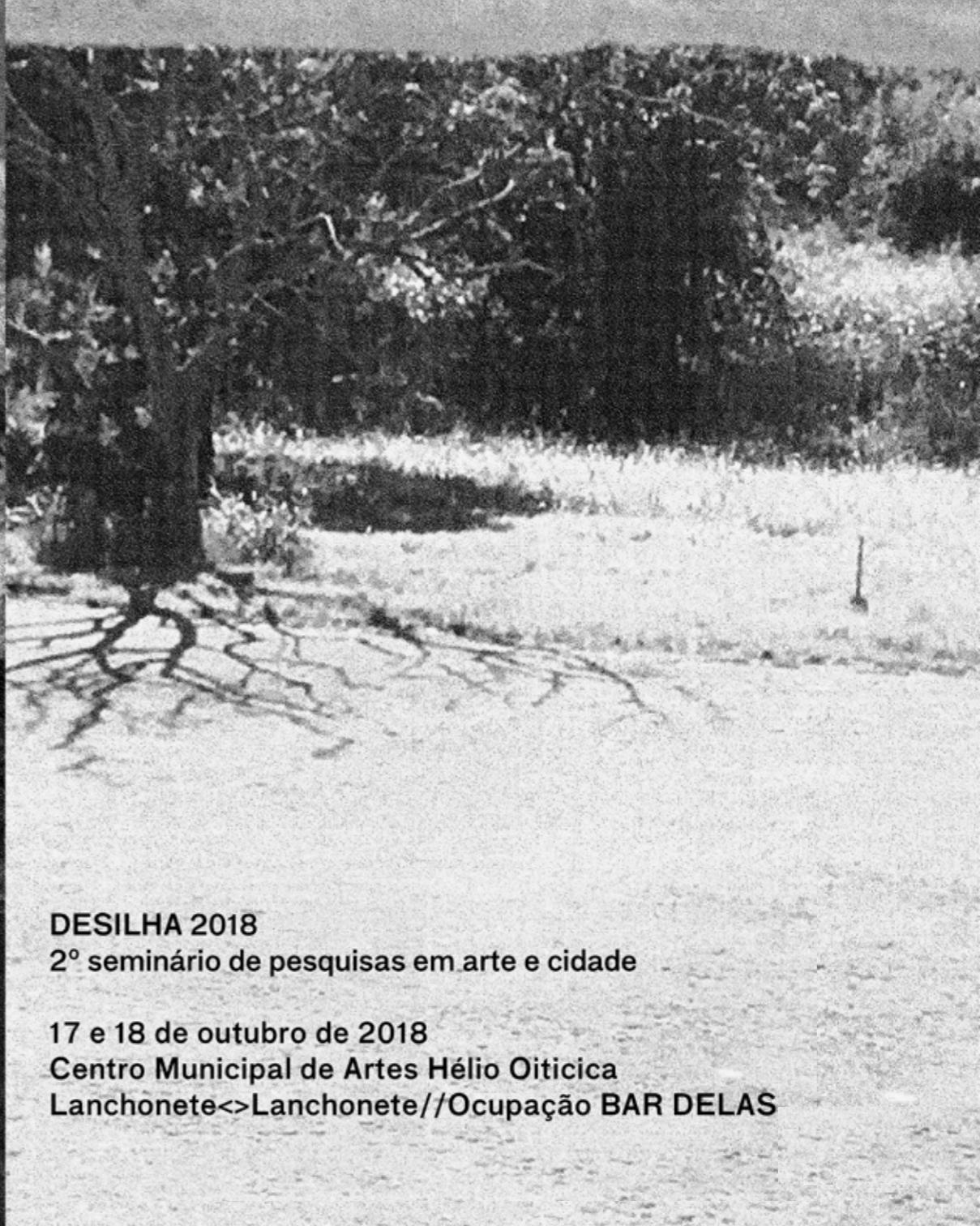
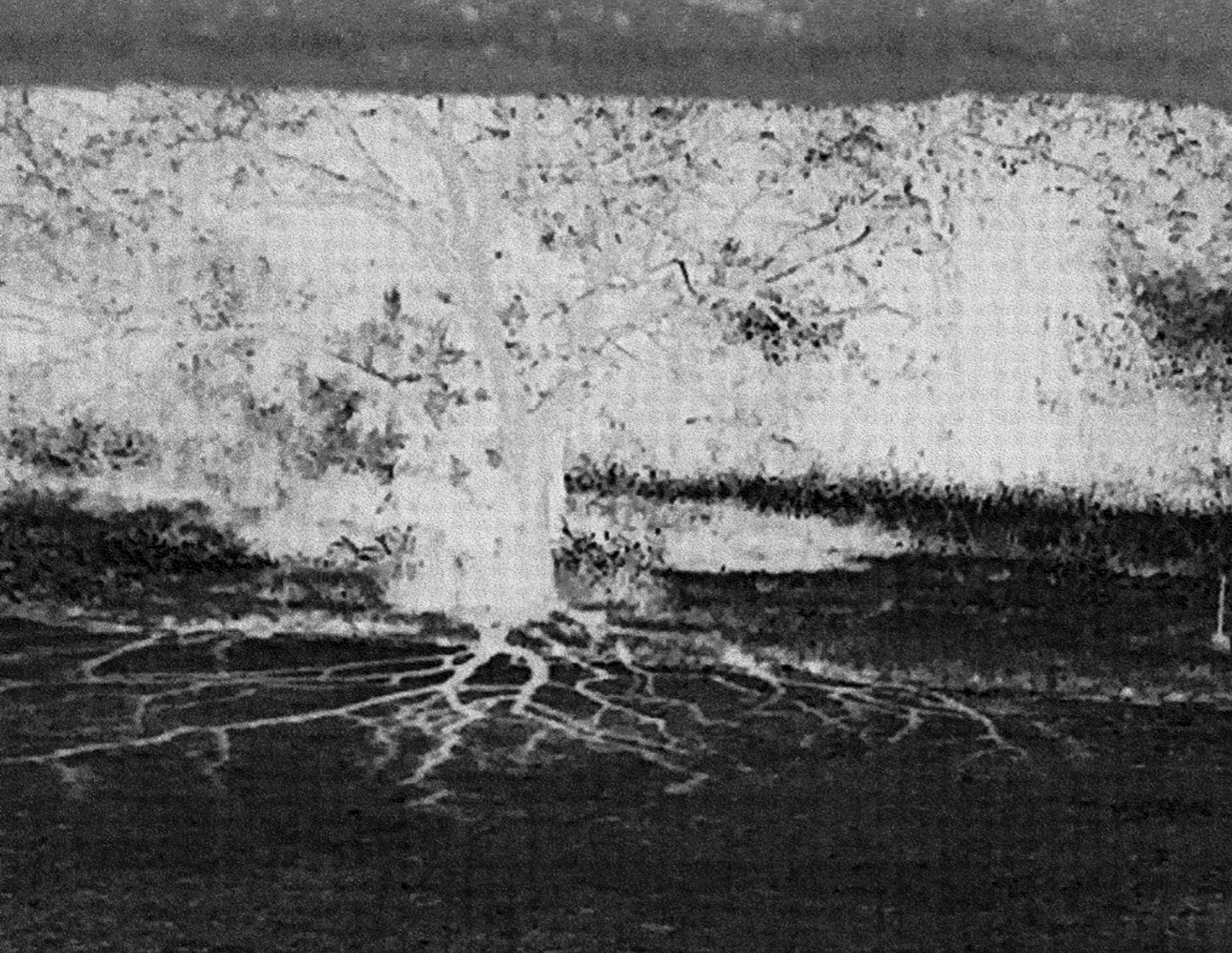
foram descritas 22 esperas, de onde partem os gestos da partitura

7 combinações diferentes da mesma partitura, variando a ordem dos gestos

[[[Um conjunto de gestos, quaisquer que sejam eles, contém diversas outras sequências possíveis, cada "sintagma gestual" comporta o seu próprio sentido e outros sentidos comuns a outros gestos. O gesto articula as zonas do corpo e afeta-se por interferências entre movimentos suscitados nessa ação, pela sobrefragmentação de microgestos. A ação que aqui se propõe é situada no trânsito entre sistemas que codificam gestos corriqueiros, portanto aparentemente transparentes, traduzíveis. Ao mesmo tempo, partitura que faz do corpo um instrumento, coreografia. Na dança, ao sobrearticular o corpo, abrem-se sequências de significações próprias, incorporadas, sem recorrer à linguagem oral]]]]







DESILHA 2018

2º seminário de pesquisas em arte e cidade

17 e 18 de outubro de 2018

Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica

Lanchonete<>Lanchonete//Ocupação BAR DELAS

árvores, cipós, palmeiras e outros monumentos arquitetônicos

Paulo Tavares



A aeronave está sobrevoando uma densa mata; a imagem capturada pela câmera de filmagem a bordo mostra uma imagem embaçada pintada em vários tons escuros. Só as palmeiras mais altas, que se sobressaem à massa do dossel, podem ser identificadas a partir dessa perspectiva aérea. Subitamente a câmera se volta em direção a um campo aberto, onde vemos um grande assentamento humano. É uma construção muito peculiar, pois sua disposição espacial é geometricamente organizada em forma de um vasto arco. A aeronave circula a área, a câmera continua direcionada ao assentamento, enquanto uma voz em *off* proporciona algumas informações contextuais:

Na margem direita do rio das Mortes começa o domínio dos índios Xavante, os grandes guerreiros que se tornaram famosos por sua teimosa resistência contra todas as tentativas de catequese. A alguns quilômetros do rio, protegidos por densos cerrados, nós começamos a ver as primeiras aldeias desses povos da floresta, que eles defendem com notável determinação.¹

¹ *Rio das Mortes*, 1947, produzido pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI).

Produzido em 1947 pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), uma agência estatal criada no Brasil para regular as questões indígenas, o filme *Rio das Mortes* é um dos muito poucos documentos que existem sobre os antigos assentamentos do povo Xavante. Aproximadamente quinze anos após essas imagens terem sido registradas, todos os assentamentos haviam sido abandonados ou tinham sido destruídos.

Da década de 1940 até o final da década de 1960, o povo Xavante, uma nação indígena que habita o Planalto Central brasileiro desde tempos imemoriais, foram sujeitos a uma brutal campanha de desapropriação de suas terras e remoções forçadas para abrir espaço para fazendas de gado e de soja. Oficialmente conhecida como “pacificação”, essa campanha era parte de uma estratégia de colonização territorial que o Estado

Imagem 1 – Identificação da Bö'u, antigo centro da Maräiwatsédé. O sítio é caracterizado por uma densa formação de selva que preservou a organização circular original da antiga aldeia xavante. A Bö'u provavelmente foi fundada no final do século dezanove e existiu até as remoções forçadas da década de 1950. Essa região é conhecida como Bö'umoahö, “lugar de produção”, em referência à abundância de recursos naturais encontrados na área e à antiga prosperidade da aldeia.

brasileiro descrevia como a “ocupação de vazios demográficos”.

Em 1966, no auge dessa campanha, as comunidades Xavante da região Marãiwatsédé foram deportadas de suas terras ancestrais em uma operação liderada pela Força Aérea Brasileira. Em 1974, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que substituiu o SPI em 1968, emitiu um certificado atestando que esse território não era mais terra indígena.

Após uma série de investigações iniciadas com a publicação do relatório final da Comissão da Verdade em 2013, em colaboração com a Associação Bö'u Xavante e a Procuradoria Geral brasileira, iniciei um projeto para documentar os sítios de antigos assentamentos Xavante com o objetivo de fornecer evidências de sua ocupação ancestral daquele território. A metodologia deste trabalho baseou-se na leitura de várias mídias, abrangendo desde fotografias e filmes históricos a dados de satélite do território. No que segue – excertos visuais deste projeto em andamento –, a paisagem é interpretada como um meio documental, em si mesmo, uma superfície arqueológica que comporta traços e memórias da ocupação do povo Xavante.

ARQUEOLOGIA DA IMAGEM

No contexto das primeiras missões de “pacificação” conduzidas no território Xavante, nas décadas de 1940 e 1950, várias aldeias indígenas foram sucessivamente fotografadas em voos de reconhecimento. A “conquista” da nação Xavante se tornou um fenômeno midiático, tendo sido extensivamente explorada em matérias de fotojornalismo que circularam

em revistas de grande circulação urbana, principalmente a revista ilustrada *O Cruzeiro*. Nelas, os Xavante eram retratados como selvagens e agressivos, enquanto estas missões coloniais eram descritas como um empreendimento civilizatório que os redimiria.

Observados desde outra perspectiva, esses registros visuais constituem uma importante fonte de informação sobre a história do território Xavante, já que por meio deles podemos estudar a organização espacial dos antigos assentamentos.



Imagem 2 – Página de reportagem sobre a “pacificação” dos A’uwe-Xavante publicada na revista *O Cruzeiro*, entre 1946 e 1949 (cortesia do Arquivo Nacional).

A pesquisa reconstituiu a arquitetura de algumas dessas antigas aldeias ao trabalhar as fotografias por meio de uma série de ferramentas de modelagem digital. As aldeias eram tradicionalmente construídas seguindo uma organização precisamente circular, com as casas distribuídas em uma linha em forma de arco, organizando uma grande praça interna. O pátio central da maior aldeia que modelamos tinha um diâmetro de aproximadamente duzentos metros. Os assentamentos eram sempre situados perto de riachos, com a abertura do arco orientada para o curso d’água. As casas eram construídas como domos estruturados com vigas de madeira e cobertos com folhas de palmeiras, assim reproduzindo, na escala da arquitetura, a lógica circular geral do esquema urbano mais amplo.

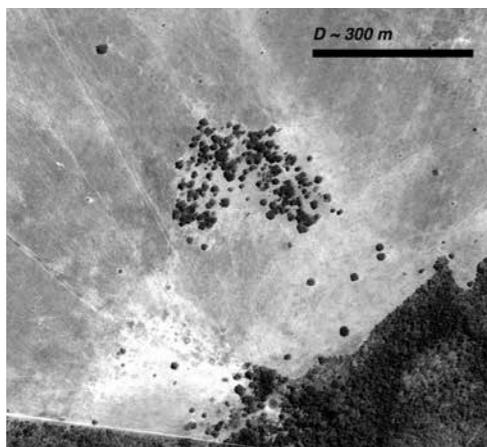
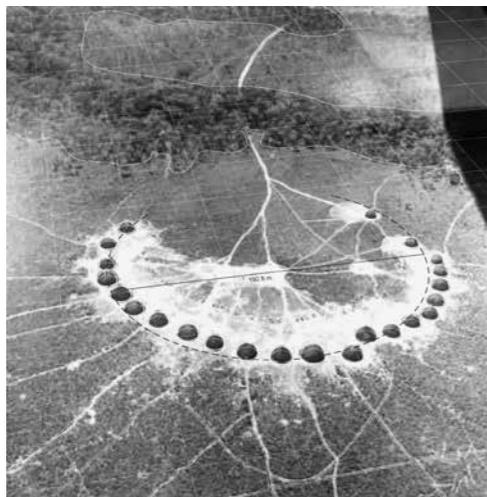
Nossa pesquisa também analisou uma série de imagens de satélite e fotografias aéreas de dois projetos de mapeamento diferentes: os arquivos do projeto Hexagon/Keyhole 9 (KH-9), uma missão de vigilância global multisatélite lançada pelos Estados Unidos entre 1971 e 1986 e recentemente desclassificada; e o Projeto Brasil (Brazil Project), um extensivo mapeamento aéreo-fotográfico do Brasil, conduzido entre 1966 e 1969 pela Força Aérea dos Estados Unidos em parceria com a Força Aérea Brasileira.

Apesar das dramáticas transformações na paisagem causadas pelo desmatamento generalizado que se seguiu às remoções forçadas, alguns dos antigos assentamentos Xavante parecem ser tão antigos e robustos que deixaram marcas duradouras no território, “pegadas” que ficam claramente visíveis nessas imagens.



Imagem 3 – Identificação das marcas arqueológicas de antigos assentamentos Xavante em imagens de satélite do KH-9, 1976.

Nossa análise identificou diversas marcas no solo cujos formatos, tamanhos, localizações e disposições indicam a antiga presença de assentamentos indígenas. Essas pegadas exibem organizações em forma de arco que apresentam profundas semelhanças com a organização das aldeias reconstituídas a partir das fotografias. Inscritas na superfície da Terra como geoglifos, as marcas estão sempre localizadas perto de riachos e têm suas aberturas orientadas para os cursos d’água. Isso demonstra que eles são vestígios de intervenções na paisagem que foram planejadas de acordo com um padrão cultural, que é consistente com a arquitetura dos antigos assentamentos Xavante documentados nos registros de arquivo.



Imagens 4 e 5 – Identificação dos vestígios da aldeia Sõrepré, centro cultural e geopolítico do território ancestral Xavante, provavelmente fundada no começo do século dezenove. Na imagem de satélite atual vemos o mesmo sítio como ele está hoje em dia. Notem a presença de árvores distribuídas em forma de arco, que ainda mantêm a disposição da antiga aldeia, isolada no meio de uma área completamente desflorestada. Nascerdo do solo fertilizado por mais de um século por consecutivas gerações Xavante, essas árvores devem ser tão velhas e frutíferas que o dono da plantação decidiu perder espaço para a produção de soja para preservá-las.

ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM

Em paralelo aos exercícios de “arqueologia da imagem”, o projeto empreendeu uma série de expedições de campo junto aos anciãos da Marãiwatsédé para documentar alguns dos sítios *in loco*. Policarpo Waire Tserenhorã, Dario Tserenhorã e Marcelo Abaré, os anciãos que nos guiaram, foram guerreiros que lideravam suas comunidades em grandes expedições geográficas através de seu território, uma prática chamada *hö-mono* – que foi completamente erradicada pelas políticas estatais. Logo, possuem um sofisticado conhecimento deste territórios, seus arredores e sua história.

Esse conhecimento extraordinário e único do território, típico da cultura Xavante, foi documentado em vários estudos, como demonstrado nessa passagem da etnografia clássica do antropólogo David Maybury-Lewis:

“Em suas monótonas savanas, nas quais eu não conseguia distinguir um arbusto, e onde normalmente eu tinha a impressão de já ter passado pelo mesmo lugar alguns momentos antes, os Xavante lembravam o local exato no qual alguns meses ou estações antes um animal tinha sido morto e narravam com grande riqueza de detalhes todos os aspectos da caçada.”²

O que Maybury-Lewis via como uma paisagem amorfa e homogênea, na qual ele mal conseguia se situar, o povo Xavante

² David Maybury-Lewis. *A sociedade Xavante*. Tradução de Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 77.

identificava como lugares específicos saturados de história e memórias. No contexto deste projeto, mesmo com a desfiguração da paisagem – devido ao avanço predatório de pastos e monoculturas agrícolas –, os anciãos reconheciam diversos sítios arqueológicos, e durante a jornada recordaram lugares onde massacres indígenas ocorreram. As três localidades examinadas – as aldeias Tsinõ, Ubdõho’u e Bõ’u – estão exatamente nos mesmos pontos geográficos das marcas identificadas nas imagens de satélite.

Em campo, as antigas aldeias Xavante podem ser identificadas por meio de seus sinais extremamente característicos, que são facilmente reconhecidos pelos anciãos. Esses incluem a forma e a composição das formações botânicas, a presença e a dispo-



Imagem 6 – Sítio do Tsinõ, antiga aldeia Xavante. A formação botânica de árvores e palmeiras é a presença duradoura deste assentamento indígena.

“Esse arco de árvores era uma aldeia. O fim da fileira de casas era ali, e a outra ponta era para lá, longe daqui. A aldeia era enorme, então a vegetação que se formou dentro do semicírculo é tão grande quanto a aldeia era. O centro da aldeia se localizava por aqui. É por isso que essa floresta está no meio da aldeia. Aqui nós costumávamos fazer o *warã*, nossas reuniões coletivas.” – Policarpo Waire Tsenhorã descrevendo o sítio arqueológico da Bõ’u durante a documentação em campo, dezembro de 2017.

sição de certas árvores e palmeiras e variações no tipo de solo.

Todos os sítios que foram documentados apresentam características notavelmente semelhantes, indicadas pela presença de formações vegetais que cresceram sob o arco da antiga aldeia. Compostas de uma combinação de árvores de pequeno e médio porte, palmeiras e outros tipos de plantas, essas formações botânicas contêm certas espécies que são associadas à ocupação ancestral Xavante e seus tradicionais sistemas de manejo do solo. Suas geometrias precisas, assim como as espécies nelas encontradas, fazem com que se destaquem de seu entorno e revelem sua natureza antropogênica, isto é, sua natureza “construída”.

RUÍNAS VIVAS (A FLORESTA COMO PATRIMÔNIO)

O passado indígena desse território está registrado não apenas na memória coletiva do povo Xavante, mas também na memória da terra. Apesar das diferentes maneiras através das quais estas comunidades foram submetidas ao que a Comissão Nacional da Verdade descreveu como “política de apagamento”, sua história permanece registrada na floresta.

As árvores, cipós e palmeiras que cresceram no solo fertilizado dos antigos assentamentos são os marcos históricos que dão testemunho à presença ancestral dos Xavante nesse território. De certa maneira, essas formações botânicas são o produto do design da aldeia, equivalente a ruínas arquitetônicas, embora não mortas, mas vivas. Podemos reclamar essas árvores, cipós

e palmeiras como monumentos históricos? Pode ser a floresta interpretada como um “patrimônio urbano” de práticas de manejo da paisagem indígena?

A maior parte desse patrimônio arqueológico está fora dos limites reconhecidos das reservas Xavante, situados em terras privadas cercadas às quais o povo Xavante não tem acesso. Assim, estes sítios correm perigo de serem completamente destruídos pelo avanço da fronteira agrícola.

Em agosto de 2017, após a apresentação deste projeto na escola da aldeia Xavante Etenhiritipá, iniciamos uma petição para ser submetida ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e à UNESCO, pedindo pela inclusão dessas formações botânicas na lista de patrimônios da humanidade. Nossa petição defende que essas formações botânicas devem ser consideradas patrimônios arqueológicos, na medida em que elas representam “artefatos arquitetônicos” da cultura singular do povo Xavante.

Além da urgência em proteger esses sítios, ao interpretar árvores e palmeiras como ruínas, a petição busca explorar as relações liminares entre paisagens naturais e culturais tais como foram definidas por categorias coloniais de pensamento no campo da arquitetura e além, particularmente no modo como essas categorias e esquemas cognitivos limitaram as definições de patrimônio, memória e história. Os sistemas hegemônicos de conhecimento da arquitetura frequentemente nos impedem de ver a natureza profundamente humana e histórica, propriamente arquitetônica, dessas

paisagens florestais, e este é o ato tácito pelo qual se tornam cúmplices na política colonial do apagamento.

* Texto originalmente publicado em *Harvard Design Magazine* nº 45 (S/S, 2018), sob o título *Trees, Vines, Palms, and Other Architectural Monuments*. Tradução: André Leal.



Imagem 7 – Identificação da Tsinô. Diferente de outros assentamentos que foram mapeados, a Tsinô é uma aldeia recente, fundada no começo da década de 1960, depois que as comunidades da Marãiwatsédé foram forçadas a se alocarem perto da sede da fazenda Suiá Missu. Como mostrado nessas imagens, o complexo arquitetônico da sede da fazenda ainda está praticamente intacto. Próximo à pista de pouso, no lado oposto à sede, é possível identificar o sítio arqueológico da Tsinô pela característica formação botânica em forma de arco.

“Essas fotos são importantes para atestar a existência das antigas aldeias nessa região. Quando os indígenas reclamam suas terras, os governantes sempre perguntam: ‘Onde estão os documentos para provar isso?’. Aqui estão as fotografias que o próprio governo tirou e que vão servir para os Xavante provarem a existência das aldeias. Elas são muito importantes, pois podem ser registradas pelo IPHAN. Essa instituição lida com os vestígios do passado. Seu mandato é demarcar antigos sítios e também localizar onde estão os vestígios dos ancestrais dos Xavante. Há cemitérios ali; foi desses sítios que o povo Xavante se espalhou para outras regiões. Por isso, o IPHAN precisa demarcar essas áreas para que elas sejam respeitadas mesmo que estejam dentro de fazendas, para assegurar que os fazendeiros não irão fechá-las com cercas e transformar essas áreas em plantações. Hoje nós só temos essas fotos, nós não temos nenhum outro documento oficial que garanta a proteção desses sítios. Nós podemos negociar com os fazendeiros; nós não vamos tomar suas terras, mas apenas garantir a delimitação do território da antiga aldeia para que esses lugares possam ser respeitados.” – Caimi Waiassé, descrevendo o uso de imagens de satélite durante a apresentação dos mapeamentos na Etenhiritipá, agosto de 2017.



Imagem 8 – Documentação da expedição de campo ao sítio arqueológico Bô'u e oficina de mapeamento.

**museu imaginário do Cabeça de Cuia –
pinturas rupestres e narrativa
na Serra da Capivara**

Tertuliana Lustosa

Eu gosto do absurdo divino das imagens.

Manoel de Barros

Heaty twue aiko
I he anama wa multe dje muk
I he djmuk atwue aiko
He anama wanupe.¹

Tapixi Guajajara

¹ Tradução, por Urutau Guajajara: "Estou sozinha e longe / Dos meus parentes; / Sinto-me forte / Para o meu povo".

O Centro é o que ensinam ser o lugar onde se concentram as pessoas numa forma mais desenvolvida de cidade. Mentira. O Centro é só mais uma forma de se manipular a história. É como nas palavras. Ze'egté é a língua verdadeira para os Guajajara. Algo das línguas de matriz tupi nós, brasileiros, inconscientizamos, porque foi muito dura a colonização. Dói saber que ainda vivemos e revivemos a todo instante a catequese. O centro pode ser onde a catequese dominou as terras e instaurou grandes aglomerados de exploração do trabalho pelas desigualdades sociais. Sei das minhas terras, mas o que realmente eu tenho é uma vontade enorme de reflorestar a minha história onde se instalaram a monocultura da palavra e dos saberes, a ditadura do corpo e a ordem do comportamento. Desde pequena estudei os saberes eurocentrados, cisgêneros e colonialistas, do seu ponto de vista sobre o mundo. Minha terra é grande e sem título de terras.

Quais marcas testemunham nossos desterramentos? Quais saberes justificaram expulsões e descaracterizações de povos e culturas?

A minha pesquisa sobre a Serra da Capivara parte da própria família e dos meus questionamentos enquanto escritora e artista. Os rios e suas entidades são elementos essenciais para que eu pudesse trazer todos estes questionamentos, e para expandi-los a um nível intelectual. A fé afroindígena chamada *crendice*, o pixo chamado *vandalismo*, o testemunho classificado *pré-alguma-coisa*.

Os registros que fiz na Serra da Capivara revelam pinturas rupestres, artesanatos, arquiteturas, pichações, grafites e relações de poder.

NARRADORES DE BEIRA-RIO

Eu comecei a falar um pouco sobre o Cabeça de Cuia, uma lenda que minha mãe me contou. O Cabeça de Cuia se transformou para mim numa carta, e essa carta vem também de um cordel, do Juvenal Evangelista. Essa é uma lenda que eu ouço desde criança, e eu sou uma mulher trans, então não me contavam com esse sentido de que o Cabeça de Cuia ia me comer. O Cabeça de Cuia é uma lenda do rio que se conta sobre um pescador que foi amaldiçoado pela mãe

e que tem que comer sete Marias para quebrar o feitiço, em noite de lua cheia. Então isso não era contado para mim, eu era criança e vivia em outro contexto. Daí eu comecei a pesquisar sobre o Cabeça de Cuia, sobre questão artística... O Nonato Oliveira é um dos artistas da cidade de Teresina, ele fez esse monumento ao Cabeça de Cuia, e, no registro, peguei um ângulo mais lateral.

No Museu do Piauí existe a questão dos bonecos, então o Cabeça de Cuia também faz parte da arte popular, já criou-se um imaginário. O que é o Cabeça de Cuia? É uma lenda da cidade de Teresina – eu sou de uma cidade do sul do Piauí, que é Corrente, mas mesmo lá se conta a lenda de Teresina. Essa lenda se espalhou pelo Piauí todo, e por ser uma questão cultural veio a se tornar uma forma de turismo. Lá na região tem barracão do boneco do Crispim. Daí, o que eu trago? Eu trago o Cabeça de Cuia enquanto espiritualidade para mim, e a partir disso eu fui tendo descobertas sobre ele, que passou a representar minha carta de Exu, que é o odú número um. É uma carta que tem um significado de candomblé, e todas as minhas cartas têm um odú, que é um número, e tem também um significado de cordel. Então esse cordel representa o Exu. Aconteceu que, através dessa busca, dentro da cultura de candomblé eu fui descobrindo muito sobre minha ancestralidade: o Cabeça de Cuia é visto como uma lenda, folclore, misticismo, não é história, não é verdade, não é espiritualidade, porque no meu estado a cultura indígena foi interferida pela catequese e o indígena foi expulso de seus lugares, e foi através do candomblé que certas religiosidades e práticas indígenas sobreviveram no Piauí.

A minha pesquisa aconteceu tanto em Teresina como na Serra da Capivara. A Serra é onde existiu a pré-história no Brasil, onde se tem os vestígios mais antigos do continente, e é um lugar muito espiritualizado, mas onde pessoas foram removidas por uma questão de pesquisa. As pessoas foram removidas na década de 1970, época de ditadura, e nem sequer tiveram o reembolso, pois não tinham títulos de terras (as mesmas terras que podem estar nessas famílias há mais de quinhentos anos...). Existe um grafite na cidade que inscreve, no muro do caminho do Museu do Homem Americano, as seguintes palavras: ARQUEOLOGIA PARA QUEM. Um grafite que está questionando toda essa invasão nesse território.

O NASCIMENTO DA AMÉRICA: ARTE E COLONIZAÇÃO NA SERRA DA CAPIVARA

P.N.S.C. E TRAMAS COLONIAIS

Criou-se na historiografia da arte um imaginário sobre as pinturas milenares feitas pelo “homem pré-histórico”. Em Lascaux e outras cavernas europeias, as pinturas ficaram escondidas da humanidade contemporânea e de repente foram descobertas – como descobriram as Américas, as Áfricas e outros mundos e povos afora. Um espaço abandonado, interno e permeado por estalactites e estalagmites: é assim que imaginamos o habitat natural das pinturas rupestres datadas de alguns milhares de anos. Esse imaginário construído não contempla a nossa realidade pré-histórica brasileira, na qual as pinturas rupestres da Serra da Capivara apresentam uma disposição exterior e não interior. Como estão distribuídas em grandes painéis rochosos sedimentares formados pela ação

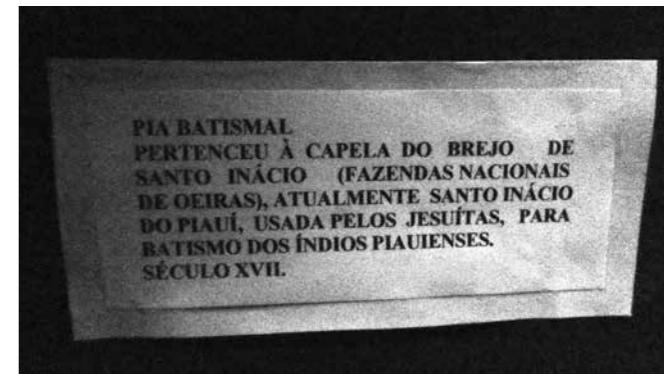


Imagem 2 – Paróquia do Divino Espírito Santo, em Nova Corrente. Foto: Graciela Pereira.

Imagem 3 – E(X)U Cabeça de Cuia.

Imagem 4 – Pia Batismal, no Museu do Piauí.

Imagem 5 – Museu do Piauí, em Teresina.



Imagem 6 – Machadinhas no Museu do Homem Americano.

Imagem 7 – Museu da Natureza.

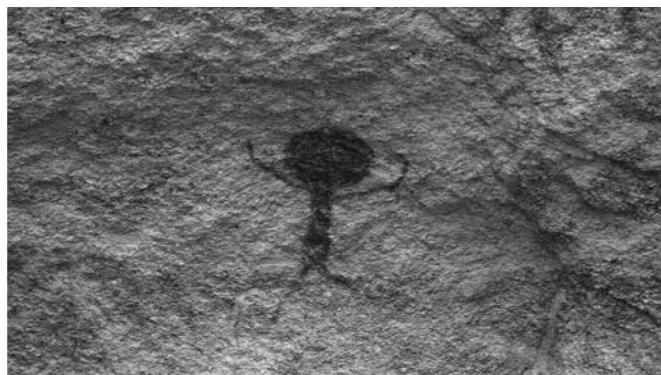


Imagem 8 – Forno humano.

Imagem 9 – Pintura na Toca do Sítio do Meio.

milênar da natureza, apresentam, portanto, outro paradigma expositivo. Elas não ficaram escondidas da humanidade nos últimos milhares de anos – pelo contrário: foram vistas por diferentes povos que por ali passaram. Não há “descoberta” da Serra da Capivara pela Niède Guidon ou pelos pesquisadores franceses; o que aconteceu foi uma nova reflexão acerca das pinturas: pelo olhar científico arqueológico. Ouso dizer ainda que as pinturas rupestres da Serra se assemelham mais às artes de rua do que à arte de galeria – estavam ali expostas à famosa lei da rua, onde qualquer um pode interferir, destruir, ou apenas apreciar.

Sua disposição permitiu que ela fosse, durante anos, vista por diversos povos – como, por exemplo, os viajantes que iam para a cidade de Petrolina, na Bahia, que passava por uma estrada cheia de pinturas rupestres na beira das serras; ou por moradores locais; e também, durante vasto período de tempo, pelos povos indígenas que por ali passaram e viveram. São milhares de anos de apreciação e intervenção: as diferentes épocas e estilos são pesquisados pela FUMDHAM – Fundação do Homem Americano. Quantos saberes espirituais foram atribuídos àquelas pinturas – em outras cosmologias não eurocentradas? Talvez essa seja mais uma das dimensões impalpáveis da arte pré-histórica: sua recepção durante os milhares de anos de sua exposição. Essa pergunta se torna mais sem resposta ainda por conta do genocídio indígena vivido após a colonização das Américas.

Davi Kopenawa discute sobre a questão da cidade em visita a Paris, e, da vivência nesta viagem surge uma crítica à relação humana

com a natureza e seus espíritos. A terra que não deixam em paz, a cidade que adoce o corpo, os barulhos intermináveis. No capítulo em que discute todos esses temas, intitulado “Na cidade”, ele também discute sobre a instituição museu.

Em outra ocasião, levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. Vi lá uma grande quantidade de cerâmicas, de cabaças e de cestos; muitos arcos, flechas, zarabatanas, bordunas e lanças; e também machados de pedra, agulhas de osso, colares de sementes, flautas de taquara e uma profusão de adornos de penas e de miçangas. Esses bens, que imitam os dos *xapiri*, são mesmo muito antigos e os fantasmas dos que os possuíram estão presos neles. Pertenceram um dia a grandes xamãs que morreram há muito tempo. As imagens desses antepassados foram capturadas ao mesmo tempo que esses objetos foram roubados pelos brancos, em suas guerras. Por isso digo que são poses de espíritos. No entanto, as imagens desses ancestrais, retidas há tanto tempo nessas casas distantes, não podem mais vir até nós para dançar. Não somos mais capazes de fazer ouvir suas palavras na floresta, pois seus caminhos até nós foram cortados há tempo demais. (Kopenawa, 2015, p. 426)

A visão do Kopenawa dialoga com a espiritualidade Krahô, que também encontra no contato com esses objetos antigos feitos por humanos uma possibilidade de vivência, dança e escuta. E de narrar... Os *kàjre* (denominação do jê para as machadinhas de pedra polida) eram encontrados pelos Krahô

em roças e cachoeiras e têm um valor muito grande nas práticas espirituais e na cosmologia do seu povo. Também na Serra da Capivara foram encontradas machadinhas de pedra polida hoje expostas no Museu do Homem Americano. Entretanto, diferente do valor expositivo da perspectiva da arqueologia, da história e da história da arte, os Krahô evocavam um canto das machadinhas. Esse canto provinha dos “seus antigos donos, seres desconhecidos, certos animais e plantas que nos tempos místicos possuíam e cantavam com eles” (Lima, 2013, p. 185). É desse modo, através de festas/rituais para alegrar o povo para o trabalho, que os Krahô fazem as machadinhas dançarem (no sentido empregado por Kopenawa).

O *kàjre* (...) está presente em momentos de festa e alegria, sendo usado pelos cantores para animar o povo, motivando atividades como caçadas, trabalho na roça (...) Para os Krahô, o *kàjre* tem força própria: ele conduz o cantor, e não o contrário. Ele começa a ganhar vida ao ser todo pintado de urucum pelo cantor e segurado pelo cabo com o braço levantado ou cotovelo dobrado, com os pendentes de algodão caindo ao longo do corpo. (Kopenawa, 2015, p. 426)

Além do aspecto ritualístico-musical presente no contato com as machadinhas, que conferem ao *kàjre* uma subjetividade (como, na arte contemporânea, a obra que é vista, mas que vê), existe também a narrativa que conta as conquistas e reconquistas do objeto. Esse segundo aspecto aponta para um processo de oralidade, em que se faz história com o corpo, com a escuta espiritual e com o gesto – que interliga as práticas musicais às narrativas.

Pensar, portanto, a recepção em tempo alargado de testemunhos e objetos ancestrais é compreender como se dá a interação com esses objetos e para quais práticas humanas eles foram designados com o decorrer do tempo, com diferentes povos. No caso da Serra da Capivara, é importante considerar a expansão colonial e a formação da cidade de São Raimundo Nonato, em dado momento, e em outro, posterior, a criação do Parque Nacional da Serra da Capivara, que se deu novamente reforçando relações de poder e replicando a trama colonial, no momento em que a justiça expulsou moradores de onde hoje está localizado o Parque Nacional da Serra da Capivara. A auratização é um conceito recorrentemente utilizado na história da arte para exprimir a separação entre objetos comuns e de arte, sendo aos últimos atribuído um valor de fruição artística, que o destaca completamente. De um modo parecido, a expulsão da população local é uma demonstração de que os cientistas e o Estado brasileiro não consideraram essas pessoas como parte desse patrimônio. No entanto, foram elas que vivenciaram outros modos de recepção que não o científico; são elas que carregam, portanto, um patrimônio narrativo que não foi preservado com a sua expulsão – foi, no caso, interrompido. Eles deixaram, no entanto, os vestígios desses povos para visitaçào: um forno humano foi mantido e faz parte da exposição do Parque Nacional da Serra da Capivara. Como o valor expositivo é absoluto para a arte e para a ciência, o valor humano da experiência é, muitas vezes, inferiorizado, subjugado e esquecido.

Discutir essa ressonância colonial na contemporaneidade é retomar também um as-

pecto de toda a arte europeia a partir do Renascimento: a transferência de modos de exposição como forma de colonizar e de criar imagens do outro para a Europa.

A Índia se fez aqui com muito sangue. Assim, construíram-se regiões missionárias – uma delas, no século XVIII, no Sul do Brasil, foi a missão de São Miguel, onde habitavam os Guaranis. Foram esses povos que construíram a igreja de São Miguel, iniciada pelo jesuíta italiano Gian Battista Primoli em 1735. Uma arte assinada por brancos jesuítas, e feita pelo suor de guaranis em situação de escravidão. Esse é só um exemplo característico do que chamamos de barroco brasileiro.

A arte no Brasil provém da catequese. O legítimo brasileiro é derivado de um pensamento que veio para as terras americanas com um objetivo claro de colonização, mas que derivou de uma estética rebuscada e chamativa da Europa, que chegou em terras distantes para dominar e impor uma nova religião e Estado – a estética rococó e barroca.

Enquanto categoria estético-política, a arte e suas instituições ainda retomam modelos colonialistas, que em dados contextos não é nem tão diferente dos primeiros séculos de dominação da América portuguesa. Por exemplo: a igreja Batista de Corrente. Na cidade de Corrente, no extremo sul do Piauí, ainda muito recentemente, na década de 2000, a forma como a prefeitura planejou expandir um novo bairro (Nova Corrente) para a cidade foi construindo uma paróquia no terreno ocupado por pessoas de outros modos de organização e relação com a natureza. Esse projeto é similar às expansões para o oeste na história da colonização do

Brasil, onde as missões religiosas, junto com as entradas e bandeiras, interiorizaram o alcance territorial na colônia. Nos tempos contemporâneos, podemos ver no Brasil a expansão desmedida do poder político partidário nas mãos de líderes religiosos evangélicos. O colapso da colônia começou no século XVI e se replica diversas vezes.

A arquitetura colonial, portanto, continua associada a projetos de urbanização, e seu teor de caráter religioso-expansionista ainda é mote para muitas dessas empreitadas, evidenciando que a própria arquitetura e urbanismo em alguns lugares do Brasil são, até hoje, pensados no entorno de igrejas como instituições fundadoras da cidade (expulsando ou ao menos intimidando outros modos de demarcações e vivências que não a baseada em parâmetros religiosos do cristianismo).

O outro exemplo do que chamo de categoria estético-política da arte colonial são as construções, desde os anos 70, no Parque Nacional da Serra da Capivara. Entretanto, a religião aqui seria substituída pelos parâmetros da ciência, que criou uma área de preservação ambiental e removeu moradores de uma região onde as pessoas não possuíam título das terras, mas provavelmente descendiam de povos que já habitaram a região há mais de quinhentos anos. O conceito benjaminiano de auratização pode ser aplicado, no sentido de que as pinturas passaram a ter um novo paradigma a partir dos anos 70: o paradigma da arte e da arqueologia. O que aconteceu foi um caso de artificação, que culminou com a demarcação que o Estado fez de toda a área.

A CABEÇA GRANDE COMO RECURSO POÉTICO

É comum a diversas pinturas de todas as épocas a distorção e/ou ampliação como recurso de expressividade. Isso tanto pode ser encontrado no artesanato regional no Brasil quanto em maneirismos de Michelangelo e Aleijadinho. A distorção é também um aspecto de corporeidades *crip*, não corpore-normativas, que muitas vezes são expostas em circos, consideradas asquerosas e incapazes. Nas ditas lendas, seres mágicos têm partes do corpo gigantes. E existe também a cabeça grande do povo do interior de estados como Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, onde imperou a catequese, o trabalho copioso e a miséria.

Não é diferente com esta pintura rupestre que registrei na Toca do Sítio do Meio, na Serra da Capivara.

Uma pessoa com a cabeça grande que parece dançar, pelos gestos dos braços e pernas. A acentuação de determinadas partes do corpo, escolha estética típica de artistas em diferenciados períodos da história da arte, abre um espaço lacunar na experiência com esta pintura especificamente, que, no entanto, é associada pelos visitantes à figura do Cabeça de Cuia, que faz parte do imaginário popular piauiense. O escape à compreensão, ao aspecto de toda a história da arte, está nas pinturas rupestres pré-históricas, e o nosso anacronismo reconstrói um passado do ponto de vista presente – portanto, de um ponto de vista datado e específico, onde o vemos com um repertório próprio. O que as imagens nos dizem hoje é algo que estamos nos dizendo, e, nesse sentido, as imagens nos olham mais do que olhamos para elas.

Uma figura que dança com os braços ao lado de uma cabeça desproporcionalmente grande. Essa figura aponta para aspectos de um elemento importante da cultura piauiense, que vem a ser o Cabeça de Cuia. Os piauienses que visitam o parque geralmente apontam para essa memória da lenda do Cabeça de Cuia. Ela passa a ser atravessada por uma história oral que carrega memórias de espiritualidades indígenas, e isso de alguma forma pode levar a imagem a estar em movimento, dançante. Há uma correspondência imagem-recepção que carrega a ideia de Kopenawa de fazer os objetos dançarem. E com pinturas em rochas a contação de histórias – em grande escala substituída por uma narrativa da ciência – é justamente uma dessas formas de manter vivas as imagens.

PIXO, VOZES NA CIDADE

Enquanto andava do centro de São Raimundo Nonato em direção ao Museu do Homem Americano, reparava muito nos grafites e pichações espalhados pela cidade. Alguns destes me chamaram a atenção, pois dialogavam diretamente com a expansão científica na região e me apresentavam outro olhar, que criticava justamente as instituições científicas após o surgimento do Parque.

As pichações e os grafites espalhados pela cidade trazem discussões que me pareceram altamente relevantes – e não encontrei registros destes pixos nos trabalhos dos pesquisadores que foram ao local. Estas pichações concluem, de algum modo, esta presente pesquisa, de modo que sinalizam narrativas diversas e divergentes, assinalam lugares de fala e presenças, contrariam o

sistema e os saberes e poderes instituídos, trazendo outros modos de ver e ser no mundo – como é o caso das imagens de cunho candomblecista/afro-brasileiro.

Por exemplo, as duas imagens que registrei numa pequena ponte sobre o rio Piauí retratam uma lemanjá de cabelo rosa e, ao lado, a assinatura do Instagram do autor, @lagartrup (grupo de artistas independente que atua na cidade de São Raimundo Nonato com intervenções artísticas) e, do outro lado, a transcrição em azul-escuro de Voltaire, “o processo dos rios até o oceano não é tão rápido quanto do homem para o erro”. O fundo azul-claro, que remete às águas do rio, faz do muro uma nova possibilidade de fruição, de espiritualidade e de pensamento filosófico. Para usar os termos de Kopenawa, o grafite faz o muro dançar...

Enquanto o grafite geralmente apresenta um autor e está ligado a propostas de embelezar a cidade (muitas vezes inclusive com respaldos institucionais), o pixo acontece no anonimato e principalmente no intuito de questionar espaços e relações de poder. É o caso, por exemplo, da inscrição em vermelho “arqueologia p/ quem!”, no muro que leva ao Museu do Homem Americano. Não se sabe quem é o autor, e é justamente o anonimato e a clandestinidade (geralmente a pichação é vista como vandalismo, e não como arte) que caracterizam e dão sentido a esta ação de intervenção urbana.

Esse pixo condensa muitas discussões que levantei durante todo o texto, a respeito da narrativa e também dos poderes instituídos a partir dos anos 70 com o início do Parque Nacional da Serra da Capivara. A narrativa

aparece na medida em que uma voz se faz presente em espaço público e comunica um questionamento, de sentido aberto (mesmo a frase sendo pontuada com uma exclamação, e não com uma interrogação). Em que medida a população local é beneficiada com a chegada de pesquisadores de fora? Como uma cidade no meio da caatinga do semiárido nordestino se torna um lugar turístico e de pesquisa científica? A custo de que(m)? Trata-se, portanto, de uma pergunta que se multiplica em outras muitas, complexificando o olhar crítico e trazendo vozes que não ecoam nos meios acadêmicos: as vozes das margens, da enorme população que sobrevive com muito pouco na “região da pré-história brasileira”.

Existem, no entanto, alguns projetos socio-culturais da própria FUMDHAM que “buscam a integração da população local com o patrimônio cultural e natural, priorizando a autossustentabilidade com o objetivo de transformar gradualmente a vida das comunidades”, que incluem oficinas de cerâmica, educação patrimonial para as crianças e empregabilidade para moradores da região através de visitas guiadas, produção e venda de cerâmica, mediação no museu etc.

A contradição reside nas instituições mundo afora e não é diferente em relação à Serra da Capivara. Logo, pensar as relações humanas (e suas contradições) que se dão nesses espaços é uma forma de não universalizar um discurso nem de tê-lo como verdade única. Complexos são os rios, as pessoas, as matas, as artes, a vida...

CONCLUSÃO

Tendo em vista a complexidade de visões sobre um mesmo fenômeno, é possível encontrar, com relação às pinturas rupestres da Serra da Capivara, uma diversidade de discursos e produções humanas, que partem de experiências de diversos povos, etnias e temporalidades. Reconhecer o lugar da oralidade e dos modos de conhecimento não científicos e não acadêmicos é reconhecer outras formas de saber, que fazem parte dos povos que por maior parte do tempo preservaram as pinturas rupestres, e muito provavelmente em sua dimensão espiritual e integrada aos fazeres da vida.

Escapa à ciência os saberes travestis, nordestinos e indígenas, porque eles são calçados de vivências, de oralidade e de prática da vida.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARVALHO, O. G. Rêgo de. *Rio subterrâneo*. Petrópolis: Vozes, 1995.

JESUS, J. G. *A verdade cisgênero*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/tag/jaqueline-jesus/>

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LIMA, A. G. M. "Uma biografia do kàjre, a machadilha Krahô". In: *A alma das coisas*:

patrimônio, materialidade e ressonância. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves, Nina Pinheiro Bitar e Roberta Sampaio Guimarães. Rio de Janeiro: MauadX/Faperj, 2013.

LUSTOSA, T. "A lenda da trava leiteira". In: *Revista Periodicus*, v. 1, n. 8 (2017). Salvador: UFBA, 2017.

LUSTOSA, T. "Manifesto traveco-terrorista". In: *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 28 (17). Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. "A presença feminina na ciência – homenagem a Niède Guidon". Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/a-presenca-feminina-na-ciencia-homenagem-a-niede-guidon>

PRAZERES, E. *Crispim e a sétima virgem*. Teresina: Fundação Dom Quixote/SIEC, 2013.

PROUS, A. *Artes pré-históricas do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Xica Manicongo (coletivo). "Cordel Sertransneja". Disponível em: www.outraliteratura.com.br/?p=40.



Imagem 10 – Arte urbana em São Raimundo Nonato

Bahia, município de Barra, onde o Rio Grande encontra o Rio São Francisco.

Décimo dia da travessia do Rio São Francisco, que acabaria na foz em 4 de outubro.

É o dia do santo escolhido pelos colonizadores portugueses para batizar o rio em 1501, figurando com esse nome desde o primeiro planisfério que inclui a representação dos continentes doravante conhecidos como América.

É um dia quente, refrescado pela brisa dos rios. Em uma curvatura da cidade paramos um pouco. O assoreamento no encontro dos rios é impactante. Um grupo de rapazes usa uma das ilhas para jogar uma encenação de combate enquanto outros observam. Viajo acompanhado de um engenheiro, meu irmão. Outras vezes nos acompanham, entre eles um também engenheiro, Theodoro Sampaio, integrante da Comissão Hidráulica do Império.

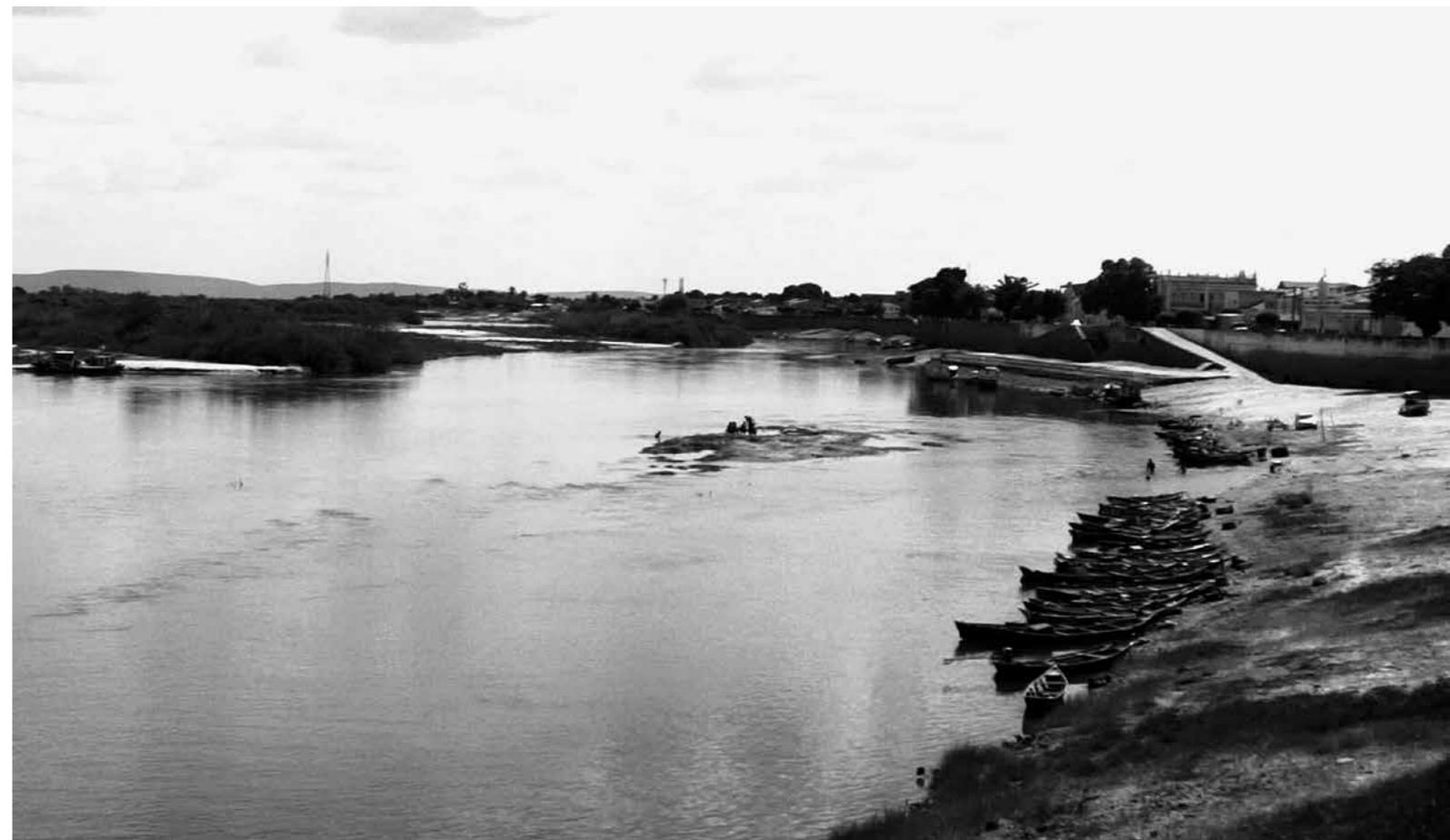
Em 8 de novembro de 1879, ele anota em seu diário:

“A cidade que logo, depois que desembarcamos, percorremos n'um rápido passeio, apesar do ar festivo daquele dia, não nos impressionou bem.

A animação e alegria de um momento não lograram apagar-lhe aquele aspecto triste e moralmente doentio das cousas que desperrecem.

Entretanto, é excelente a posição em que a cidade está edificada. Situada na confluência do rio de S. Francisco com o seu notável tributário, o rio Grande, a cidade da Barra é o entreposto natural das regiões occidentaes que visinham com o Sul do Piahy e com o oriente de Goyas, transpostas as serras do divisor dos rios S. Francisco e Tocantins.

O rio Grande que, em sua foz tem 246 metros de largura e offerece á navegação cerca de cincoenta leguas, facilitando as communicações para as villas de Campo Largo, Santa Rita, permittindo por meio de seu mais considerável affluente, o rio Preto, atingir, de um lado Paranaguá no território do Piahy e, de outro, o baixo Tocantins que se alcança descendo as aguas tranquilas do rio do Somno contravertentes das do rio Preto é uma arteria de primeira ordem dentro do valle de S. Francisco. As suas terras são geralmente mais ferteis que as deste e largos trechos de mattas frondosas com suas ricas essencias cobrem ahi as planuras humidas, as grandes baixadas onde se diz que a canna produz sem carecer de renovo por sair mais de quinze annos consecutivos.”



Anã, lugar de encantamento

Martha Niklaus



A primeira vez que cheguei em Anã eu transbordei, depois foi tudo cabendo

Cabendo na descoberta de um outro que não sou eu

Tinha um segredo naquele lugar

Já se vão cinco anos que volto lá.

A comunidade ribeirinha de Anã localiza-se no rio Arapiuns, um afluente do Tapajós, a 60 quilômetros de barco da cidade de Santarém, no oeste do estado do Pará. Uma longa viagem para quem sai do Rio de Janeiro.

Anã foi fundada, no século XIX, pelo português Ivo Godinho, que fugiu das terras do seu pai para se casar com a índia Severina Maria Cashemira. Posteriormente, chegaram mais três representantes de origem portuguesa, o José Imbiriba, o Manuel Cardoso e o Maximiano Auzier, que deram início às 90 famílias que hoje vivem na comunidade.

Imagem 1 – Ribeirinhos de canoa no rio Arapiuns.
Foto: Alice Kohler

São aproximadamente 300 habitantes, entre os quais 150 crianças, todos miscigenados, mas com a ascendência indígena mais forte. Uma das regras de preservação criada por eles só autoriza os de fora a permanecer definitivamente na comunidade por via do matrimônio, o que mantém os laços de parentesco e o controle da população.

Quando se chega em Anã, no primeiro contato com os comunitários, surpreende o sentimento de pertencimento e a receptividade. Os que lá nasceram têm grande apreço pelo lugar e, se vão estudar ou trabalhar na cidade, retornam com os novos conhecimentos para benefício da comunidade.

A simplicidade de como vivem, em pequenas casas, algumas ainda de palha, e com pouquíssimos objetos, contrasta com a vida de acumulação que temos na cidade. Esse mínimo material, que pode representar alguma dificuldade em determinados momentos, basta para atender suas necessidades. Interessante perceber o aproveitamento máximo que fazem dos poucos recursos de que dispõem. Com a mandioca, base da alimentação, são feitas dezenas de comidas e bebidas: a farinha seca, a farinha amarela, a

tapioca, o tucupi, o caxará, o beiju, o tarubá, a maniçoba, os biscoitos de polvilho, o tacacá, o carimã etc. Com a palha da palmeira de curuá, eles criam objetos que vão desde casas completas – telhados, paredes, portas e janelas – até brinquedos para as crianças. Uma elaboração criativa que vai de zero a 1 para que se obtenha uma infinidade de produtos que viabilizam sua sobrevivência.

Outros valores, que não os materiais, são bastante apreciados nas relações interpessoais dos comunitários: caráter, honestidade, bravura, inteligência, alegria e capacidade participativa e colaborativa, que transformam simplicidade em força e autoestima.

Vivendo entre o rio e a floresta, eles têm com a natureza a mais íntima relação, interagindo no dia a dia com seus fluxos e sinais. A enchente e a seca, que mudam completamente o cenário de suas margens do rio, trazem e levam os peixes, nas piracemas do jaraqui, da pescada, do chaperema, do tucunaré, do aracu, do pararuá, do pacu, do acará e da mocinha.

Suas lendas e mitos encantam pela riqueza dos enredos e personagens. São figuras como o Moanã – que deu nome a Anã, uma espécie de homem que vira cachorro, gato e cavalo e sai assustando à noite –, o Merandolino, a cobra Ararinha, o Jurupari, o Boto Namorado, a sereia lara, que se transforma em vitória-régia, e muitos outros. Para os mais velhos, que ainda mantêm uma relação cosmogônica com a natureza, essas histórias são vivificadas no cotidiano.

Nas conversas com os comunitários, percebe-se forte consciência política e disposi-

ção para defender o lugar onde vivem. Nos anos 70, eles lutaram com seus corpos e poucas armas contra a invasão de grandes empreendedores que se embrenhavam pela Amazônia demarcando vastas áreas de terra e expulsando os que ali viviam. Foi preciso décadas de resistência e perseverança para conquistar a regulamentação como Unidade de Conservação Federal na Bacia Amazônica (a Lei 9.985, de 18 de junho de 2000, garantiu aos ribeirinhos a concessão de uso da terra, na categoria de reservas extrativistas, no caso de Anã a RESEX Tapajós /Arapuins).

A comunidade tem autonomia social desenvolvida em práticas coletivas que deram origem às muitas associações e conselhos deliberativos, com representação nas várias instâncias políticas que hoje dão conta de sua subsistência sustentável: a Associação de Produtores de Anã (Apronã), que dá acesso aos projetos de fomento à agricultura familiar; a Associação de Piscicultores e Agroextrativistas de Anã (APAA); as igrejas (Igreja da Paz, Assembleia de Deus e Igreja Católica); a MUSA (Mulheres Sonhadoras em Ação, que criam peixes); os clubes de futebol (Cruzeiro e Comunitário); o Meliponel (criadores de abelhas sem ferrão); o microsistema de abastecimento de água; a equipe que cuida da energia; a escola (corpo administrativo, docente e apoio); a Unidade Básica de Saúde (UBS); a colônia de pescadores Z-20; o sindicato dos trabalhadores rurais (STTR); e o turismo de base comunitária. A prática democrática participativa

Imagem 2 – Alunos da Escola Municipal Nossa Senhora de Fátima participando do Projeto Online - Offline. Foto: André Monteiro





Imagem 3 – Cabana feita de palha da palmeira de curuá.
Foto: Helena Guilayn

Imagem 4 – Encontro com produtores de mel de Anã –
Meliponel.



Imagem 5 – Rio Arapiuns. A comunidade de Anã situa-se na margem direita do rio. Foto cedida pelo ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade.

Imagem 6 – Grupo de alunos do Núcleo de Artes de Copacabana, com as professoras Ana Alvarenga, Monica Luquete e Martha Niklaus. Foto: André Monteiro

rege o sistema político da comunidade. Em Anã, tudo é decidido coletivamente, desde o método pedagógico a ser aplicado na escola até os projetos a serem apresentados ao prefeito. As crianças do 5º ao 9º ano, que representam parcela significativa da população, são convidadas e estimuladas a participar das assembleias com voz ativa, porque daqui a algum tempo serão elas a ocupar o lugar dos mais velhos. Essa é uma demonstração da consciência da continuidade geracional com as responsabilidades sociais.

Foi com a escola, sob mediação de sua brava e dedicada gestora Renata Godinho, que a minha relação com Anã foi se aprofundando. Foi uma experiência que se encheu de sentido para mim e encontrou o meu desejo por descobrir novas formas de viver e estar no mundo – minha alma de antropóloga foi instigada. Como artista e arte-educadora, descobri na escola ambiente muito propício para iniciar uma troca que envolveria as crianças como parceiras e cúmplices. A Escola Nossa Senhora de Fátima me trouxe grandes surpresas, sempre relacionadas ao projeto pedagógico de tendência progressista e de crítica social, com o aprendizado focado na pesquisa do aluno no seu ambiente sociocultural e nos métodos de sensibilização para a preservação de suas tradições e do meio ambiente. A linguagem artística é bastante explorada, o que facilitou nossa parceria. Encontrar uma escola cheia de alegria e de prazer em ensinar e aprender foi emocionante!

Como parte do Projeto Azul, iniciado na minha primeira viagem no rio Arapiuns, convidamos os alunos de artes visuais do Núcleo de Artes de Copacabana para participar de

um intercâmbio com os alunos da Escola Municipal Nossa Senhora de Fátima, da comunidade de Anã. A todos eles foi proposta uma troca de objetos que pudessem contar um pouco da realidade de cada grupo. Os alunos do Núcleo de Artes, estimulados pela professora Ana Alvarenga, iniciaram um projeto que envolveu a escrita de histórias e desenhos e deu origem a um livrinho que contava sobre o que pensavam e como viviam aqui na cidade. Em Anã, além das histórias e lendas escritas num projeto de pesquisa da escola sobre as tradições locais, que foram lidas pelas crianças, filmadas por mim, várias lembranças artesanais feitas de palha foram produzidas pelos alunos e professores. Em uma segunda viagem, me encarreguei de transportar, levando e trazendo o material para os dois grupos.

Ao intermediar o encontro de duas realidades muito distintas e conferir o entusiasmo causado por esse contato, fui estimulada a inscrever um projeto no programa Redes de Artes Visuais da Funarte – a ideia era ampliar a experiência. Pensando em um argumento que pudesse pautar as diferenças entre os dois grupos, concebi o projeto Online-Offline, em parceria com a psicóloga e educadora Dahlia Dwek. Consideramos a vida cosmopolita conectada na web dos jovens de Copacabana e a relação direta com a natureza em Anã, que naquele momento ainda se encontrava *offline* (a internet chegou a Anã dois anos depois de executarmos o projeto).

Para além da dicotomia na visão de mundos, nos interessava criar uma ponte entre esses jovens, para que eles se conhecessem em suas particularidades e semelhanças

e pudessem, no micro e no macro de suas relações, expressar suas formas de se relacionar com mundo.

Com as perguntas “quem sou eu?”, “quem é o outro?” e “quem somos nós?”, convidamos os participantes a viajarem conosco para dentro de si mesmos, a participarem de jogos de entrevistas, pintarem suas silhuetas, desenharem na areia e visitarem seus lugares de estar. Estivemos reunidos por oito dias com cada grupo, em Copacabana e em Anã, e produzimos o videodocumentário *Online – Offline*. www.marthaniklaus.com/documentario-online-offline

Na segunda etapa do projeto, levamos o filme e apresentamos aos jovens, que ao revelarem suas identidades tomaram contato com seus parceiros. E, para nossa surpresa, onde pensávamos encontrar contrastes, nos deparamos com afinidades nas inquietações, questionamentos, entusiasmo, tédio, timidez e extroversão, próprios dos jovens.

Quando nos abrimos para o outro que não somos nós, temos a chance de reconhecer que as diferenças culturais não nos afastam, mas, ao contrário, podem ser fonte de um aprendizado que relativizará nossas certezas sobre o certo e o errado, o bom e o ruim, o bem e o mal. Perceber os elos que nos identificam como seres vivos neste planeta, nos sentindo parte e não senhores e mestres da natureza que olham de fora e exploram seus recursos em proveito próprio, pode ser um caminho para encontrarmos maneiras mais sustentáveis de estar no mundo.

O projeto serviu de inspiração para as viagens que se seguiram ao rio Arapiuns, na

companhia de grupos de amigos que moram nas grandes cidades, me fazendo agente da experiência de conviver coletivamente no barco e interagir com a realidade dos ribeirinhos amazônicos – aguçando novas percepções e aprendendo a ter “necessidades limitadas e desejos recicláveis”¹.

Martha Niklaus – junho de 2019

¹ Subverto, aqui, as palavras do antropólogo Philippe Descola – “necessidades limitadas e dejetos recicláveis” – no livro *Outras naturezas, outras culturas*. O encontro com Descola, por indicação da curadora Paula Borghi e no texto *O velado e a transparência – cosmologias contemporâneas*, da arte-educadora Ana Maria de Oliveira Alvarenga, convergiu de forma fértil com os pensamentos que norteiam minhas pesquisas como artista, educadora e ser humano.

Imagem 7 – História do Moanã por Elizandra Godinho, aluna da Escola Municipal Nossa Senhora de Fátima. Foto: Martha Niklaus



máquinas de escuta e resistências silenciosas: o desafio de filmar a cidade e o processo de realização de um filme na Vila Autódromo

Eduardo Brandão Pinto

[UM TRÂNSITO DE ESCUTAS]

Em março de 2016, eu e uma equipe de amigos iniciamos uma pesquisa de locação para a realização de um curta-metragem de conclusão de curso em Cinema na Universidade Federal Fluminense. O filme, contando com um roteiro de ficção, deveria se passar sobre um terreno de casas demolidas, criando um fluxo de escutas atento aos modos de vida que restavam vibrantes, quando nada, ou quase nada, sobrava junto do corpo ou da memória.

Nossa pesquisa ganhou território na Vila Autódromo, comunidade de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, que foi quase inteiramente demolida para a construção de obras dos Jogos Olímpicos de 2016. Por estar exatamente ao lado do Parque Olímpico, base dos jogos, a Vila foi alvo de violentas especulações imobiliárias, ações policiais truculentas e variados modos de coação aos moradores.

Quando cheguei para iniciar as pesquisas, restavam apenas vinte das mais de quatrocentas famílias que moravam no local há alguns anos. A paisagem da vila havia se

transformado num grande campo de casas demolidas, no meio das quais algumas restavam ainda de pé.

Ali, tomava forma nosso desafio cinematográfico e político: fazer do cinema algo receptivo aos modos mais discretos de resistência, aqueles cuja visibilidade exige um gesto estético para que possa emergir à superfície da imagem.

Nosso problema não era novo: como filmar a devastação e, sobretudo, a vida que a ela reage, existindo na forma de vestígios? Talvez fosse o mesmo problema que se colocaram cineastas cujas obras marcavam minha formação e meu repertório cinematográfico, como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, nos anos 1940 e 50, diante das cidades destruídas pela Segunda Guerra; ou Abbas Kiarostami, diante de um vilarejo derrubado por terremotos, no início da década de 90; ou Jia Zhang-ke, nos anos 2000, diante do território avassalado pela construção de uma hidrelétrica.

O desafio de realização de um filme na Vila Autódromo nos mostrava que o Rio devas-

tado pela especulação imobiliária guardava algo que atravessava tanto a Itália do pós-Guerra como o Irã do terremoto e a China do colapso urbano. É como se as vidas estéticas e políticas encontrassem o comum pela devastação.

Neste ensaio, através do relato de nossa pesquisa na Vila Autódromo, nas conversas com moradores e moradoras, procuro pensar dois caminhos possíveis de elaborar os desafios estéticos do cinema, quando confrontado com as urgências das questões políticas mais explícitas da vida urbana. Para isso, pretendo indicar dois espaços físicos – a igreja e as ruínas – com que nos deparamos na vila e apontar dois modos de produção de resistência em circulação em cada um deles, para, por fim, colocar-nos o problema central: fazer da imagem uma escuta às vidas pulsantes, mesmo àquelas que não se dão a ver na imediatividade das percepções cotidianas.

Ou, como produzir um sistema de escutas através da imagem? Como criar uma imagem porosa, capaz de ouvir, do mundo ao redor, não apenas aquilo que se enuncia sob a língua dos homens ou que se organiza pelos códigos que instituem nossa vida sensível, mas que existe na forma de vibrações mínimas ou cintilações insignificantes?

[A IGREJA E A RESISTÊNCIA PELA FALA]

Logo que chegamos à Vila Autódromo, o único espaço de uso comum e coletivo que havia sido preservado era uma igreja, que funcionava como um palco de assembleias, reuniões entre os moradores e visitantes, base de depósito de materiais de uso cole-

tivo e centro de atividades várias realizadas pelos muitos apoiadores que visitavam o local com o intuito de fortalecer a luta dos moradores. A igreja funcionava, assim, como um refúgio multifuncional em meio à incerteza do território ao redor.

Logo que cheguei, com meus companheiros de equipe, nós nos reunimos numa espécie de assembleia com os moradores, onde nos sentávamos para ouvir o que eles tinham a dizer. Os moradores faziam uso de um discurso claro e esclarecido, articulando as tentativas de remoções por parte do Estado aos processos urbanísticos do Rio de Janeiro e outras experiências semelhantes no mundo, que citavam como exemplos. Eles conseguiam, com suas falas, demonstrar a ilegalidade das ações do Estado, ilustrando com relatos bastante contundentes as experiências de quem viveu na carne o processo de remoção.

Podemos dizer que ali havia uma dinâmica de resistência politicamente organizada, em que o espaço é diagramado na forma de uma assembleia. Ali, a política é fundada pela fala, elaborando um discurso que aponta contradições entre os direitos sociais e a concretude dos processos históricos.

Diante desse espaço e desse modo específico de existência política, eu me colocava o problema: como seria filmá-lo e tornar visível, pela imagem, essa dinâmica da política esclarecida, em que a resistência é organizada pela fala e seus lugares? Logo vi que não se tratava de um problema imediatamente complicado. Meu repertório audiovisual, do cinema e da televisão, era capaz de oferecer algumas respostas rápidas.

Filmar o modo de resistência, que era centrado nas reuniões em roda dentro da igreja, implicava, antes de mais nada, filmar mensagens providas de uma força de esclarecimento. Um filme de entrevistas, mostrando frontalmente os discursos enunciados pelos moradores, seria talvez já um caminho eficiente. Outra opção seria dar a ver o conteúdo das falas, para o que bastaria criar imagens dotadas de um poder de denúncia: um *take* de uma fala de um agente das empreiteiras; um plano das demolições, explicitando o dano causado à vida dos moradores, como terrenos inundados de lixo, áreas de passagens cheias de pregos e vergalhões, sistema de água permanentemente vazando; ou, se eu tivesse sorte, um *take* mostrando a ação truculenta da polícia; ou, ainda, quem sabe até o registro de um trator avançando sobre uma casa, com toda a violência que essa imagem carregaria.

Todos esses exemplos apontam para modos de fazer plasmar na tela aquela forma de vida e resistência que eu havia encontrado dentro da igreja, nas reuniões e assembleias com moradores. O filme, se seguisse esse caminho, seria fundado por um princípio estético a definir: a certeza de que há na imagem algo de muito importante a ser visto e que, por algum motivo, deveria chegar aos olhos do espectador. Essas imagens solicitariam uma temporalidade fundada na duração da ação e no tempo necessário para a transmissão da mensagem. O corpo, sob o regime dessas imagens, quando colocado à frente da tela, teria sempre algo de construtivo e esclarecedor a dizer, algo que informe, choque, ou conscientize o espectador.

Este primeiro regime de imagens pelo qual o filme poderia ser feito apostaria em ga-

rantir que fosse levado à tela algo sempre engrandecedor por seu potencial crítico e de denúncia, vinculado a um modo de resistência no qual a experiência do indivíduo como ser político se dá justamente quando ele faz uso da fala para articular seu pensamento e comunicar o que pensa e o que sente ao interlocutor.

[AS RUÍNAS E AS RESISTÊNCIAS SILENCIOSAS]

Entretanto, havia um segundo gesto de resistência circulando sem alarde entre os moradores, definido em um outro modo de existência política, e que solicitava, assim, outro regime de imagem e temporalidade para que fosse dado a ver e a ouvir.

Quando saí da igreja, eu me vi em um espaço radicalmente distinto daquele que encontrei do lado de dentro. Do lado de fora, estávamos num campo de ruínas e casas, onde víamos as marcas das antigas paredes, que dividiam o espaço em cômodos segundo sua utilidade. Agora, podíamos caminhar por uma área ampla, um campo aberto, com chão feito de escombros, telhas, vigas, pisos ou azulejos estampados, objetos pessoais, móveis triturados. Tratava-se de um espaço liso, que não se dividia mais entre casas distintas, ou entre espaços privados e públicos: tudo era transformado numa grande área comum, sem orientação que guiasse o corpo que circula, sem caminho marcado no chão, sem distinção entre zonas de estar ou de passagem.

O espaço parecia haver perdido sua utilidade e, por isso, já não interessava mais a ninguém, exceto àqueles que tinham com ele alguma relação afetiva – ou a qualquer

um que estivesse disposto a se arriscar a arrancar dele alguma utilidade torta, ainda que fosse como um lugar onde não se faz nada que dê dinheiro ou faça progredir o tempo.

Na frente de uma dessas casas que restavam em pé, eu encontrei a Dona Délia.¹ Com mais de 80 anos, ela continuava, como há décadas, tricotando em meio a cachorros e gatos no que restava da calçada de sua casa. Quando eu perguntava o porquê de ela ter se recusado a sair da Vila Autódromo e ter resistido às remoções, ela não me dava nenhuma resposta satisfatória, tal como aquelas que eu havia escutado de outras moradoras na igreja. Ela preferia falar de um silêncio que habitava a vila antes do processo de demolições, ou da vista para a lagoa de Jacarepaguá, que se podia ver ao longe, ou da vegetação bastante preservada que havia antes, ao redor da casa.

Da mesma forma, encontrei outra moradora, Dona Sílvia, que habitava com a família a única casa que havia sobrado da quadra onde ela morava. Quando eu perguntava o que ela achava das remoções, ela desconversava. Ela preferia me contar dos tomates que ela estava cultivando, no terreno baldio que havia se formado nos escombros da casa ao lado.

Diante desses primeiros encontros, eu me repunha o problema anteriormente colocado, que agora se tornava especialmente complicado: como filmar a resistência dessas duas senhoras? Como filmar um modo

de reivindicar o espaço que se dá na sua habitação e na afirmação de um afeto delicado com o chão? Que imagens estariam à altura daquele modo de existir politicamente, que não está fundado na fala, mas justamente numa experiência de mudez?

[COMO PRODUZIR AS MÁQUINAS DE ESCUTA PELA IMAGEM]

Tínhamos, portanto, encontrado dois modos de resistência, lado a lado: um dentro da igreja, onde a política assumia a forma da verbalidade e visava o esclarecimento, e outro das ruínas, da política como silêncio e circulação do corpo. No primeiro, ilustrando a resistência que encontramos na igreja, a imagem deveria se comportar, ela mesma, como uma fala, em que a temporalidade é marcada pelo tempo de transmissão da mensagem; os dois cortes que demarcam o início e o fim de cada plano têm seus instantes certos, determinados pelo tempo necessário para que a visualização do que há para ser visto aconteça de modo eficiente. Aqui, trata-se de um modo de existência da imagem funcional em sua temporalidade, de alguma maneira análogo ao cinema comercial e sua mensagem narrativa, à imagem do jornalismo ordinário e sua mensagem informativa, ao cinema militante e sua mensagem esclarecedora.

No segundo caminho a se seguir – aquele que de fato me interessava –, estaríamos deparados com a tarefa de criar a imagem que daria a ver o modo de resistência dos corpos que apenas circulam, a política silenciosa que eu havia encontrado nas ruínas. Partíamos, assim, de uma certeza: tanto a imagem orientada pelo vococentrismo, que

¹ Os nomes citados de moradoras ou moradores são fictícios, para preservação de suas identidades.

afirma uma posição política clara, quanto aquela cujo conteúdo denuncia algo que a câmera registra – esses primeiros regimes de imagem claramente não seriam capazes de trazer à tela esse modo de ser político que nós aqui chamamos de uma *resistência silenciosa*, que demandavam, para serem dadas a ver, uma outra temporalidade, uma outra percepção de ritmo, um outro modo de relacionar corpo e espaço, menos funcional e mais fruidor.

Como filmar personagens que parecem não ter nada a dizer? Essa talvez seja uma das perguntas mais urgentes a atormentar o cinema. Como escutar, perceber aqueles modos de existência cujos ruídos são mínimos, semelhantes a vibrações discretas que só se percebem sob a instalação de um regime de atenção especial?

Diante dessa questão, enquanto fazia a pesquisa para o curta, me lembrava do segundo capítulo de *Mil platôs*, em que Deleuze e Guattari se aproximam de um dos mais conhecidos casos clínicos de Freud, o *homem dos lobos*, com uma tese até bastante simples: em Freud, existe um problema de escuta, de atenção, entre analista e paciente (Deleuze e Guattari, 2000). A crítica que poderiam propor à psicanálise se pautaria menos por uma reorientação da interpretação dos relatos que se escuta, do que apontaria os desvios provocados por uma relação médico-paciente justamente fundada na interpretação.

Assim, Freud compunha uma *escuta interpretativa*, que, autorizada por fundamentos teóricos, substituía a palavra enunciada pelo paciente por outra, que seu inconsciente es-

conderia. Desse modo, sob o gesto interpretativo, transformam-se os lobos selvagens em cachorros domésticos, depois em cabritos de rebanho; passa-se do múltiplo (a matilha) ao dois (o casal) e depois ao um (o eu) (idem, pp. 49-50). Trata-se de um processo de escuta no qual o que está em jogo é acomodar aquilo que é percebido às categorias já nomeadas, conhecidas e visíveis da experiência tramada entre indivíduo e coletivo.

A escuta interpretativa entra em cena quando a moradora da comunidade demolida diz “*nós quisemos ficar*” e os ouvidos que a ouvem substituem o “nós” por “minha identidade”; quando outra moradora diz “*eu plantei tomates*” e esse eu é transformado, pela escuta interpretativa, em “*minha classe*”, dando-lhe um conjunto de pautas, palavras e lhe prescrevendo modos de enfrentamento. A moradora, então, repete seu “nós” ou “eu” sem delinear o campo de abrangência que esses dois pronomes podem cobrir. Mas a escuta interpretativa continua: dá-lhe um nome, uma causa codificada e explicações cuja lógica nem sempre a interessa. Exausta de tanta interpretação, talvez encontre na mudez e no silêncio uma comunicação mais efetiva.

Didi-Huberman, diante das árvores do que fora o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, disse que olhar aqueles caules cujas cascas ainda guardavam as poeiras dos fornos nazistas era como “*interrogar testemunhas mudas*” (Didi-Huberman, p. 71). É preciso notar, entretanto, que a mudez aqui não tem nenhum sinal negativo, não é algo que desmereça a experiência do testemunho, tampouco é algo que enfraqueceria o gesto comunicante que poderia haver entre

Didi-Huberman e as árvores. A mudez não põe fim à conversa, mas inicia um outro processo de escuta, que mobiliza não apenas os ouvidos, mas o tato, o olhar, o movimento do próprio corpo que escuta no espaço.

Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, nos ensina que, quando o diabo aparece, o primeiro sinal é um ronco que ele consegue ouvir com o couro das costas, que capta um barulho inaudível a partir da agitação do ar. Já Pedro Ocre, personagem de *Jangada de pedra*, de José Saramago, escutava os movimentos da Península Ibérica como uma vibração que ele sentia com as solas dos pés.

São personagens cujas peles funcionam como aparelhos de escuta, uma escuta tátil que – ao contrário daquela que se concentra nos ouvidos e leva o ruído imediatamente ao córtex auditivo do cérebro – distende-se por toda a superfície do corpo, e transmite o ruído captado como um ronco, que passa de tecido a tecido, correndo por fora do sistema nervoso central.

Escutar as resistências silenciosas daquelas senhoras que circulavam pelas ruínas da Vila Autódromo demandava um deslocamento de atenção, que exige da imagem a produção de uma máquina de escuta: criar um mecanismo no qual possamos escutar esse corpo em seu silêncio, sem fazer do gesto de escuta algo que media a transmissão de uma mensagem, mas que constata e contempla uma existência e as vibrações que ela dispara para o espaço ao redor.

O que aproxima, por exemplo, as imagens de dois cineastas tão distintos, como Eduardo Coutinho e Abbas Kiarostami, é que ambos

foram exemplares inventores de máquinas de escuta. As suas imagens nos fazem ver e ouvir personagens, respeitando um certo tempo de movimento do corpo e do embalço da frase; são imagens que deixam o personagem carregar o tempo do plano, desvinculando a presença do corpo em quadro a algo que ele tenha a dizer ou a mostrar.

Já se disse que os filmes de Coutinho configurariam um cinema falado. Eu diria que melhor se definiriam como “filmes de escuta”, uma vez que o que funda a experiência da cena é a certeza de que há disposição para ouvir – algo compartilhado pelo personagem do diretor e pelo espectador. Nas suas cenas, o cineasta compõe um sistema de ouvidos que, mais do que codificar as palavras em narrativa, tem interesse pelas interjeições, pelas expressões exclamativas sem muita função no relato, de modo que podemos ir tecendo, para cada personagem, um inventário de expressões faciais, jeitos de articular a voz, combinados com torções do corpo ou do olhar.

Ou, o senso de imobilidade em Kiarostami, que sabe a hora de manter a câmera fixa para respeitar a decisão mais grave que um personagem ou um objeto pode ter diante de uma câmera ligada: abandonar os limites do quadro como quem afirma um desaparecimento de si, enquanto presença pictórica.

[FRUSTRAÇÃO E INCONSEQUÊNCIA]

Essa imagem, investida de uma escuta sensível, portanto, não convoca a adesão imediata do espectador, pois talvez já nada se espere do que na tela se tenha para mostrar. O aplauso talvez seja a reação mais incompatível com a existência ética dessas

imagens. O único efeito estético que elas desejam é a *frustração*, não como um fenômeno psicológico, mas como esgotamento de qualquer expectativa daquele que escuta.

O espectador frustrado é aquele cujo olhar não vislumbra senão a evidência de que está diante de um modo de existência que emite roncos e ronronâncias, aptas a se propagarem entre matérias e corpos, comunicando velocidades e intensidades de movimentos e de paradas.

De certo modo, é uma contradição falar num espectador que já não mais espera: mas isso se justifica uma vez que ele faz do ato de esperar algo emancipado daquilo que está por vir. Trata-se de um *esperar* como verbo intransitivo – muito distinto daquela *espera*, indicadora de passividade, que Geraldo Vandré opunha ao *fazer*, no seu verso mais famoso.

Trata-se, aqui, da espera que destitui o lugar do objeto esperado, para que ela se transforme numa condição criativa, na qual uma outra temporalidade é ativada. O olhar pode comportar-se como quem contempla. É como os personagens do filme *O cavalo de Turim* (2011, Bela Tár), que passam o dia sentados à frente de uma janela, contemplando o vento do lado de fora; eles continuam sendo espectadores, mesmo sabendo que não há nada para acontecer, somente a morte, lá na frente. Sua espera é ação feita no presente, como modo de instaurar o tempo e regimes de visibilidade e escuta.

A máquina de escuta, por fim, coloca a *frustração* como afeto político central, na experiência de aproximação com a imagem.

Entendo a frustração como par de um outro afeto: a inconsequência. Trata-se de pensar essas duas palavras não como categorias psicológicas que descrevem o estado de um sujeito – o inconsequente ou o frustrado –, mas como caminhos afetivos que se traçam na relação com o outro e com a imagem que se produz.

A inconsequência não é atributo daquele que, como dizemos normalmente, comete um ato grave ou mesmo violento – pois geralmente as consequências desse ato são bem conhecidas. A inconsequência é, aqui, um afrouxamento na relação causal entre o presente e o futuro, um obscurecimento do porvir, de modo que ao agir, pensar, dizer, eu me invisto de imprevisibilidade, apostando que minha ação não mais contém, em sua própria genética, um futuro determinado, mas que ela é prenhe de múltiplos futuros possíveis e desconhecidos.

[AS IMAGENS VADIAS]

Retomando o problema: como fazer plasmar em imagens as resistências silenciosas que não estão fundadas nem na verbalidade, tampouco em ações de enfrentamento? Como produzir uma máquina de escuta que, sob o risco da ficção, seja capaz de dispor-se em afetação pelo personagem, independente do que ele tenha a dizer ou a mostrar – e mesmo que ele não tenha a dizer e a mostrar nada mais do que cascas que seu corpo expele pela superfície da pele, como as árvores mudas que Didi-Huberman encontrou em Auschwitz-Birkenau? Como acionar uma temporalidade que não é medida pela funcionalidade, mas que nos autoriza a nos demonstrarmos de frente para um quadro que não diz

nada de relevante para o bom funcionamento da vida, ou, ao contrário, passarmos rapidamente entre uma imagem e outra, tão rápido que nenhuma informação útil possa ser colhida?

Teríamos que buscar os restos, os tempos mortos, as pontas a serem jogadas fora. Estávamos em busca de uma imagem sem valor, uma imagem vadia, que não interessa ao projeto de cidade, que não interessa ao capital, uma imagem que não interessa à política organizada pela fala e seus lugares, ou às metas de esclarecimento, que não caberia no plano de um cineasta competente, nem serviria a práticas terapêuticas.

Precisávamos de uma imagem frustrante e inconsequente, que não satisfizesse a vontade de entendimento, de informação ou choque, nem procurasse garantir as consequências afetivas que ela poderia suscitar no espectador. Precisávamos de uma imagem que soubesse que toda expectativa é um roubo de desejos.²

² O processo aqui narrado resultou no curta *Vazio do lado de fora* (Eduardo Brandão, 2017, 22'), realizado com apoio do Edital Elipse 2016 – Secretaria de Estado da Cultura RJ e Cesgranrio, e que pode ser assistido em <https://vimeo.com/314146946>.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. “Um só ou vários lobos?” In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

fazer ver, fazer cidade

Aline Portugal e Érico Araújo Lima



Num percurso de olhos e ouvidos atentos às relações entre imagens, sons e espaço urbano, buscamos perceber o íntimo contágio entre as maneiras de elaborar o visível e as formas de produzir uma cidade a partir de filmes brasileiros produzidos nos últimos anos. Tentamos identificar os modos singulares através dos quais eles interrogam e confrontam determinadas representações visuais do espaço urbano. Partimos de uma atenção aos gestos e operações específicas de cada trabalho para deles extrair *formas de cinema e de pensamento* que contribuam para uma reflexão acerca das relações que se estabelecem entre as tecnologias do visível e as tecnologias de controle e gestão das populações: forças indissociáveis que se retroalimentam mutuamente.

Focaremos aqui em três filmes: *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, *Entretempos* (2015), de Yuri Firmeza e Frederico Benevides, e *O Porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz

Imagem 1 – Frame do filme *Nunca é noite no mapa*, de Zumbayllu Mesmo Assim a Gente Faz.

Pretti e Ricardo Pretti. Partimos dessas imagens e sons para pensar o quanto cada obra pode ser o lugar de uma densa maquinação teórica, fértil de implicações sociais e conceituais, nos aproximando, em larga medida, das proposições de Nicole Brenez (2010), que percebe as imagens como um ato crítico e um laboratório experimental, capaz de construir objeções visuais e sonoras. Nesse sentido, as imagens, que são já um pensamento propositivo diante dos enquadramentos do mundo e suas representações.

Nos três curtas-metragens, há algo recorrente: o reemprego de visualidades ligadas a poderes macropolíticos intimamente acoplados à gestão dos espaços urbanos – que, muitas vezes, ocorre por meio de processos de exclusão, controle e apagamento. O que aproxima esses filmes é o fato de adotarem a arriscada posição de incorporarem nas suas escrituras as visualidades que colaboram com os projetos de exclusão social, de varredura e de monitoramento dos territórios – propondo, a partir de táticas de apropriação das imagens, desvios nas linhas que orientam o olhar dessas máquinas visuais.

Ernesto sai de casa, câmera na mão. Sai para tentar impedir a entrada de um carro no beco onde mora. É o carro que produz as imagens 3D que podemos utilizar, via serviços do Google, para visualizar imagens de ruas de cidades espalhadas pelo planeta. Este é o ponto de partida para *Nunca é noite no mapa*: o dia em que o diretor saiu de casa para fotografar o carro do Google Street View. Nesse instante de encontro, Carvalho foi flagrado pela lente do mapa e entrou dentro dele. Essa cena instaura uma problematização que o diretor vai desenvolver ao longo de todo o filme: as contradições entre a pretensa neutralidade do mapa e as vidas que se esgueiram nas imagens feitas e disponibilizadas pelo Google Street View. Estamos aqui diante de um denso ensaio crítico em torno da natureza mesma desse mapa que atua como um forte instrumento de controle, numa proposta de análise de suas lógicas visuais.

A cada operação crítica de reemprego das imagens do mapa, o filme busca evidenciar aquilo que perturba essa neutralidade, tornada impossível diante das fissuras do espaço urbano. *Nunca é noite no mapa* detecta em um regime visual uma intrincada combinação de forças, que poderiam ter por emblema a palavra “viatura”, empregada pela voz *off* em deliberada recorrência. O filme conecta uma rede de viaturas que trabalham conjuntamente na gestão da cidade: viaturas do mapa, viaturas da polícia, viaturas (tratores) da nova cidade. E realiza dois gestos simultâneos: por um lado, faz um diagnóstico de uma racionalidade figurativa que opera através da cortina de fumaça da técnica, numa garantia de neutralidade; por outro, através de vários recursos de voz

e de montagem, elabora um contra-ataque – que é também a explicitação de um limite, uma contradição interna e uma possível contraefetuação ao planejamento do olho do mapa. Isso pode ser percebido nas imagens do mapa escolhidas pelo filme onde dois homens aparecem estirados na calçada, ou onde outros homens, com a mão na cabeça, são colocados contra um muro numa violenta revista policial.

Ao passarmos a *Entretempos* e *O porto*, estamos diante de gestos analíticos atentos às operações de outro tipo de máquina óptica, já não mais o mapa. Os dois filmes se utilizam de diferentes modos de reemprego das imagens institucionais de propaganda das obras do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro: imagens projetivas em 3D que estandarizam as transformações de uma cidade. Cada curta-metragem abriga, nas suas montagens singulares, imagens que atuam na publicidade e na visualização de uma cidade do progresso, do futuro. Os dois filmes se debruçam sobre o mesmo território e usam um mesmo conjunto de imagens, agenciando-as de formas distintas, mas explicitando o que está contido nelas: um vetor para o futuro e um projeto de embranquecimento e substituição da população.

Ambos chegam mesmo a empregar um momento coincidente dos vídeos institucionais — um *rendering* que mostra como ficará a região portuária após a demolição da Perimetral. Nessas imagens, tudo se destrói e reconstrói imediatamente: os viadutos, as vias, as praças, os prédios, os sistemas de transporte. Os novos habitantes, brancos, surgem repentinamente, como que brotando de maneira fantasmática.



Imagem 2 – Frame do filme *Nunca é noite no mapa*, de Zumbayllu Mesmo Assim a Gente Faz.

Uma vista aérea monumentaliza a retirada da Perimetral e todo tipo de edificação que se tornará escombros na cidade. A reordenação do urbano planejada pela prefeitura é visualizada em escala épica, espetacular e em alta velocidade.

Ao reempregarem criticamente esses materiais, os dois curtas interrogam, visualmente, um modelo de urbanismo marcado pela lógica da tábula rasa. Essa noção, bastante explorada nos escritos de Clarissa Moreira (2004), sublinha a obsessão pela novidade como tônica de muitos projetos urbanísticos, com o intuito de interferir na história e na paisagem de uma cidade. Fazer do urbano uma tábula rasa se torna um modo de ges-

tão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou mesmo criar cidades completamente novas.

Seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo “novo”, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela (Moreira, 2004, p. 18).

Tomando as imagens e lógicas visuais que alimentam essa política de apagamento, os trabalhos dos filmes colaboram para uma produção distinta de cidade, a partir de uma

elaboração histórica e temporal também desviante desses modelos contidos nas representações visuais do urbano.

Entretempos foi exibido em 2015 na recém-reinaugurada Praça Mauá, após as obras do que a prefeitura chamou de “revitalização”. Estávamos presentes durante a projeção. Enquanto olhávamos para o prédio “A Noite”, onde o filme seria exibido, esperávamos a imagem aparecer quando as vozes de várias mulheres negras começaram a entoar uma música. A sensação – compartilhada entre vários dos presentes – era a de que, nos quase dois minutos em que o som ecoava, sem a presença de uma imagem projetada, aquela voz vinha de baixo da terra: de todas as negras que gritam debaixo daquele chão onde pisávamos, marcado por uma história de escravidão, ao lado do Cais do Valongo, principal porto de entrada no Brasil de negros escravizados vindos da África. A reverberação das vozes das caixeiros – mulheres maranhenses descendentes de quilombolas – parecia constituir o retorno de uma paisagem subterrânea, que se precipita do passado no presente, evidenciando uma complexa trama histórica, repleta de fraturas e crises.

Em seguida, um conjunto de imagens 3D reempregadas pelo filme revela cortes seccionais na terra e nos mergulha rumo ao subterrâneo, onde os tratores escavam, demolem, enterram. As máquinas produzem escombros. Caminhões passam pelas pistas, céleres. Na superfície, surgem novas vias, como que por uma operação mágica. No mesmo passo de um instante súbito, viadutos desaparecem. As imagens projetivas se organizam segundo uma flecha do tempo. Projetar uma cidade nova por meio

das imagens é reelaborar no visível o efeito pretendido e prometido no campo dos empreendimentos urbanos: a cidade se modificará, e isso será rápido. A ideia de futuro intimamente ligada à lógica do progresso é uma questão de velocidades.

A contrapelo dessa seta do progresso, *Entretempos* propõe um embaralhamento de tempos a partir de algumas estratégias visuais e sonoras – gostaríamos aqui de destacar duas delas. A primeira é a operação de ralentar as imagens projetivas até fazer ver, nesse tempo dilatado, os rastros que a sua velocidade esconde. Assim, onde surgem os novos habitantes brancos da cidade, vemos fantasmas sem formas, apenas silhuetas desincorporadas. Uma outra estratégia faz falhar esse sistema eficaz da publicidade, quando o filme cria uma repetição incessante, um *looping*, numa cena em que uma família aparentemente feliz vê televisão num novo empreendimento imobiliário. Esse gesto opera uma espécie de gagueira que racha a promessa de felicidade da nova cidade.

Em *O porto*, o reemprego das imagens projetivas revela-se mais pontual e circunscrito a uma sequência. Enquanto vemos a imagem da nova cidade carregada de promessas de um futuro harmônico, no som ouvimos gritos guturais que perturbam esse suposto equilíbrio. Essa sequência é combinada com um entorno fílmico no qual predomina a captação pela equipe realizadora, no presente das transformações em curso. Convivem, assim, dois movimentos: a incorporação tensa do olhar gestado pelos poderes e a produção de uma imagem que seja, na sua feitura, uma elaboração outra da história em curso. Há, portanto, recursos na escritura fílmica



Imagem 3 – Frames do filme *Entretempos*.

que colocam em crise as imagens projetivas, mas, junto a isso, há também um *estar lá*, enquanto o mundo muda, para produzir de outro jeito a emergência visual e sonora desse processo de transformação urbana. As imagens feitas pela equipe são turvas e opacas, em oposição à transparência e definição operadas pelas imagens que vendem a revitalização do porto. São imagens que se atentam aos escombros, ao solo, às escavações que trazem o passado de volta à superfície e ao presente da cidade.

Cláudia Mesquita (2019), cotejando textos de Walter Benjamin e de leitores do autor, distingue as noções de ruínas e de escombros, numa proposição que nos interessa aqui para pensar as implicações dos gestos dos filmes diante de uma relação com os espaços e os tempos. Se, por um lado, as ruínas são capazes de mobilizar indagações sobre

as várias formas de incidência do passado no presente, ainda que de maneira lacunar e intervalar, os escombros apontam para uma mudez dos restos e para a impossibilidade de reconstituir algo da história. Ou seja, os escombros estão associados aos sucessivos desmontes, aos projetos que precisam eliminar o que está lá, que querem fazer da cidade tábula rasa. Diante disso, Mesquita propõe:

Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair os restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem (Mesquita, 2019, p. 206).

De nossa parte, valeria arriscar a proposição de que a turvação é aqui um método arqueológico que rejeita a relação com o tempo his-

tórico de maneira imediata e opera na possibilidade de extrair os escombros da sua mudez. É por meio dos efeitos turvos que a mudez dos escombros pode ser tensionada, para que um trabalho se produza, no ato de tomada e na montagem, junto com as ruínas do presente.

Os processos de transformação do espaço urbano ao longo da história também são evidenciados pelos recursos de *Nunca é noite no mapa*. Em uma das seqüências do filme, a pesquisa no Google Maps de um mesmo espaço em datas diferentes permite ao diretor expor um elo entre a ausência de imagem feita pela viatura do mapa e a ausência dos tratores que transformam uma localidade. Se não é possível encontrar ainda qualquer fotografia de uma determinada rua no mapa, é a própria entrada da viatura que estava aí bloqueada – rua não asfaltada, de terra, em franca dissonância com o projeto modernizador em curso. Quando uma imagem feita pelo mapa surge, estamos já diante dos escombros: a carroça deu lugar aos tratores, uma vala aparece em primeiro plano e mais ao fundo é possível ver que o outro lado da rua foi asfaltado. E a viatura adentra finalmente a rua de terra. Logo em seguida, as casas da rua são demolidas, e em seu lugar erguem-se novos condomínios. No áudio: “Dois anos depois. A viatura do mapa agora pode percorrer esse espaço. Ao lado dessas outras viaturas, as viaturas da nova cidade. Viaturas que abrem o caminho para a viatura do mapa. As viaturas da polícia e todas as outras viaturas.”

Essa passagem é precisa na proposição de que o fazer ver e o fazer cidade caminham de mãos dadas. De formas distintas, os três

filmes expõem essa íntima relação através das apropriações que realizam das lógicas visuais hegemônicas, através do reemprego de suas imagens. Se tal contaminação se torna flagrante, os filmes se revelam ainda agentes empenhados em mobilizar uma outra forma de olhar, uma outra proposta de cidade. Dupla operação. Por um lado, os filmes diagnosticam uma racionalidade visual e expõem seu íntimo laço com o esquadriçamento de uma cidade. No mesmo passo, eles operam uma *extração* – da forma única, linha reta que marcha célere por meio das tecnologias dos poderes de gestão da cidade, os filmes extraem múltiplas formas, ramificadas e diferenciadas, contrapondo assim o regime visual que impõe o reino do futuro e da imediata instalação de uma cidade nova, neutra, impessoal.

Mais amplamente, essas perspectivas talvez nos mobilizem a pensar que uma das frentes de disputa diante das fraturas de nossos tempos passa pela tarefa de *imaginar* uma cidade de uma maneira totalmente distinta daquela que se estandardiza por meio das formas do visível disponibilizadas pelas variadas instâncias administrativas e especuladoras, do capital e do Estado. Em outras palavras, as imagens são um campo de embate, e é urgente abrir um verdadeiro *front* de batalha no seio do *trabalho da imaginação*.

Os trabalhos dos filmes nos engajam, sobretudo, a pensar no gesto de reivindicar as imagens como materiais que podem ser apropriados, postos em crise e devolvidos ao mundo para formular modos divergentes de ver e de fazer cidade. A composição da vida política passa por uma necessária disputa do campo do visível. A aliança en-



Imagem 4 – Frame do filme *O Porto*, de Mirada Filmes.

tre viaturas, reiterada por *Nunca é noite no mapa*, oferece-nos uma pedagogia: as estratégias de poder são coextensivas a várias esferas da vida social, e as imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde também as relações de força se lançam em tensão. Tomar parte dessa disputa se torna uma tarefa política fundamental de nosso tempo e uma frente para todo um trabalho de imaginação política.

REFERÊNCIAS

BRENEZ, N. “L’objection visuelle”. In: BRENEZ, N. (org.) *Le cinéma critique. De l’argentine au numérique, voies et formes de l’objection visuelle*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2010.

MESQUITA, C. “A ruína na imagem, a imagem como ruína”. In: BASTOS, C. et al (org.). *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

MOREIRA, C. *A cidade contemporânea entre a tábua rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Unesp, 2005 (1ª edição).



Imagem 1 – Praça Fantasma 01. Brasília e Salvador. Foto: Cícero Portella / Google Earth

E aqui de novo se refere a imagem de totalidade ambiente (...) Decifrar a escrita proposta é a tarefa a que está apto, em princípio, o nosso espírito, ao qual foram entregues, por uma vivência apaixonada, os meios de se mover no labirinto das formas e intenções das formas.

Herberto Helder

Um pedaço de cidade errada. Um trecho do bairro Dois de Julho, centro de Salvador, brotando em um campo aberto do cerrado brasileiro. A foto à esquerda na primeira montagem (Imagem 1) é o registro de uma aparição. Fiz a foto em um terreno de beira de estrada em Brasília, onde um pedaço de Salvador apareceu para mim de repente. A relação entre as imagens é marcada pelo triângulo branco (desenhado no computador), que marca a escala entre as fotos. Mas “aparição” é uma palavra demasiadamente visual. O choque entre lugares é um acontecimento ambiental, do qual a visualidade é apenas um dos aspectos. O texto pode ser uma segunda forma de se aproximar.

Não há nenhuma semelhança formal óbvia entre os espaços, a não ser, talvez, a relação entre a posição da árvore e a da banca

de jornal dentro do triângulo. Por que, então, surgiu essa afinidade? O que faz um espaço emergir fora de si? Por que alguns espaços ficam incubados e podem aflorar de repente? O certo é que tem a ver com memória corporal e com o magnetismo de certos espaços. No encontro dessas duas questões, há o espanto, que tem algo de criador. A vontade de capturar por texto e imagem é acreditar que no espanto há algo fértil a ser investigado – não para explicá-lo, mas para propagá-lo, colocar em movimento as forças que ele desperta.

Parto, então, dessa relação entre dois fatores: a memória espacial e a força interpeladora de certos espaços, imaginando que talvez exista umnexo entre os dois. E logo me vem à mente duas autoras que podem personificá-los: Lygia Pape, com a ideia de “espaços imantados”, e Francis Yates, com o “palácio da memória.” Começo por Yates, deixando Pape para o final.

Francis Yates é historiadora e autora do livro *Arte da memória*, que conta a história da mnemotécnica desde a Antiguidade até o início do século XVII. Mnemotécnicas são as técnicas que nos ajudam a inscrever deliberadamente algo na memória, como os

truques que às vezes aprendemos na escola para decorar o nome dos planetas do sistema solar. Nosso interesse aqui está em uma técnica que faz uso da experiência espacial, o método de *loci*, também conhecido como palácio da memória. O método foi descrito em 55 a.C. pelo romano Cícero no *De Oratore*, um livro sobre retórica, e reaparece sob várias roupagens desde então. É uma mnemotécnica que utiliza memória espacial e imaginação visual, recomendada para a memorização de discursos – o orador deve relacionar trechos do argumento que pretende memorizar com lugares e imagens (*loci* e *imagines*) preñantes de sua própria experiência ou invenção.

Este texto, que foi inicialmente concebido (e praticado) como fala, pode servir para demonstrar o método, estruturando o argumento ao longo de uma planta arquitetônica. Como o argumento não é longo, a planta não precisa ser de um palácio, basta um quarto e sala da memória:

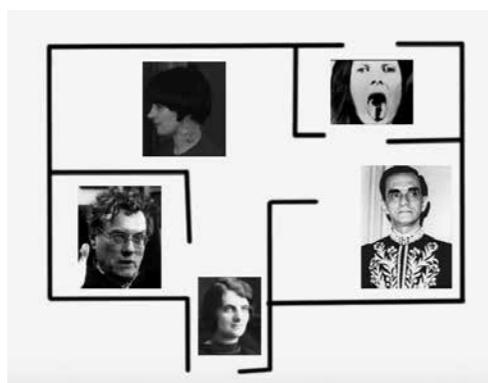


Imagem 2 – o quarto e sala da memória

1. UMBRAL

Na porta, Francis Yates nos recebe, dona da chave da memória arquitetural. Do umbral já sabemos que a casa tem um quarto, uma sala, uma cozinha e uma área de serviço, então antecipamos algo do percurso. A imagem da planta fornece um lampejo do argumento, mas é preciso percorrê-lo.

Em seu estudo, Yates diz que as mnemotécnicas perderam prestígio com a criação da prensa, que permitiu a difusão de uma forma mais prática de memória artificial: o livro impresso. Ela fala também que essas técnicas às vezes são vistas como um tipo de truque que não favorece o pensamento ou o verdadeiro entendimento da questão decorada. Curiosamente, esta crítica ressoa com algo que na Antiguidade se falava sobre o texto escrito – no *Fedro* (366 a.C), de Platão, a tecnologia da escrita é questionada em um diálogo mítico, onde o deus egípcio Thoth, o criador da escrita, é questionado: “Tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação” (1991, p. 199). Ou seja, o texto ajuda a recuperar o que foi esquecido, mas não ajuda a fortalecer a memória – pode mesmo substituí-la, ou atrofiá-la. O texto, aqui, é contraposto à tradição viva do ensinamento oral, onde um orador poderia sempre ser questionado, diferentemente dos livros, próteses mudas.

As mnemotécnicas também perdem crédito à medida que um pensamento científico coloca em segundo lugar tudo aquilo que se baseia no estético ou no irracional. As técnicas da memória não procuram explicar o inconsciente, mas são truques para utilizá-lo, e por isso se aproximam dos estudos do sonho,

do presságio ou da alucinação. O interesse de Yates pela arte da memória faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre tradições pré-científicas, mágicas ou ocultas, como o hermetismo. De fato, há algo de mágico nos feitos prodigiosos de memória, como os oradores que conseguem reter centenas de discursos na cabeça – algo que talvez tenha mais a ver com alguma espécie de savantismo do que com o uso de qualquer técnica. De toda forma, o tipo de inteligência relacional ou imagética que essas técnicas utilizam foram, durante a Idade Média, relacionadas à magia, e, portanto, progressivamente perseguidas pela normatização racional, que coloca a imaginação em segundo plano como meio de conhecimento.

Mas se, ao contrário, entendermos a imaginação como uma forma de conhecimento, os truques da memória podem ter muito a ensinar. Na retórica clássica, a memória é a mãe das musas, um dos cinco pilares da arte da oratória. Para quem estuda composição e criatividade, a memória é um assunto inescapável.

Se na tradição antiga a memória faz parte das artes do orador, na Idade Moderna o espaço urbano também começa a ser percebido pelo seu poder de retórica. Giulio Carlo Argan diz que o que distingue a arquitetura e o urbanismo barroco no século XVII é a vontade de persuasão coletiva – o barroco como a primeira cultura de massa e a cidade como um grande instrumento ordenador do sonho e da imaginação. Argan propõe que não é apenas o discurso verbal que faz inscrições na imaginação e na memória, mas também a experiência das avenidas e marcos urbanos. Os monumentos são o exemplo mais óbvio dessa função narrativa, mas

toda obra participa dela em alguma medida. Ou seja, a potência imaginativa da memória coletiva pode ser acionada e canalizada pelos trilhos e percursos da cidade – cenografia e coreografia do cotidiano.

No caso do método de *loci*, a memória espacial também está vinculada à imaginação visual. Além do trajeto entre lugares, recomenda-se acomodar mentalmente pessoas e objetos nesses lugares. As imagens ilustram os conceitos, o espaço ordena o percurso. Também é possível personificar as ideias (como eu personifiquei os dois conceitos iniciais nas duas autoras), e a criação de gestos marcantes ajuda a fixar as personagens nos lugares.

O ponto, portanto, é perceber não apenas que o ambiente participa da nossa memória, mas que por isso o ambiente participa também do nosso processo de criação. Não apenas o ambiente em que estamos agora de corpo presente, mas também os ambientes que carregamos e que se chocam, se entremeiam, engendrando ambientes possíveis, lugares de pensamento com as suas respectivas *ecologias sociais*. Com essa expressão – ou palavra-chave – a porta do quarto se abre.

2. QUARTO

No quarto, Félix Guattari nos recebe, a roupa levemente úmida. Chove fino dentro do quarto, garoa de São Paulo. Foi na capital paulista, dois mil anos depois de Cícero, que Guattari teve uma iluminação espacial que vale uma citação longa, pois atualiza os assuntos sugeridos pela mnemotécnica da Antiguidade:

Um dia, quando eu caminhava com um grupo de amigos em uma grande avenida de São Paulo, senti-me interpelado, ao atravessar uma determinada ponte, por um locutor não localizável. (...) como em um eco das paradas de Proust em seus ‘momentos fecundos’ (o sabor da madalena, a dança dos sinos de Martinville, a pequena frase musical de Vinteuil, o chão desnivelado do pátio do hotel de Guermente...), imobilizei-me em um esforço para esclarecer o que acabava de acontecer comigo. (...) Havia, de fato, uma homotetia entre uma percepção muito antiga – talvez a da Ponte Cardinet sobre numerosas vias de estrada de ferro que se abismam na estação Saint-Lazare – e a percepção atual. Era a mesma sensação de desaprumo que se achava reproduzida (...) Esse exemplo nos mostra que percepções atuais do espaço podem ser ‘duplicadas’ por percepções anteriores, sem que se possa falar de recalque ou de conflito entre representações preestabelecidas, já que a semiotização da recordação de infância fora acompanhada, aqui, pela criação *ex-nihilo* de uma impressão de caráter poético (1998, p. 154).

Guattari descreve um choque ambiental – o encontro de dois ambientes, intermediados pelo seu corpo – e traz alguns conceitos úteis: a ideia de uma percepção duplicada do espaço, o “momento fecundo” proustiano (disparado por um viaduto em vez de uma madalena) e, sobretudo, a ideia do espaço como *máquina enunciativa*.

A interpelação do espaço permite ao autor apontar as peças da engrenagem urbana como componentes maquínicos produtores de subjetividade. Ele parte do historiador urbano Lewis Mumford, que chama as ci-

dades de “megamáquinas”, para falar, por exemplo, em “máquinas desejanças” que habitam nossas pulsões inconscientes. Isto é, a cidade pode criar formas de sujeição que não passam apenas pelo discurso verbal, mas pelo engendramento do corpo em territórios existenciais marcados por uma servidão maquínica.

Guattari diz que aqui convém nos separarmos de Lacan porque, não se trata das cadeias significantes da linguagem.

As formas espaciais, os ritmos e ritornelos aos quais se encontram associadas, são por si próprios portadores de um sentido assignificante, que distingo aqui de uma função de significação, pelo fato de ter como papel ser o suporte existencial de um foco enunciativo. (1998, p. 162)

Ele diz também que há algo de animista nessa percepção, o que entendo como a percepção do poder de agência do viaduto: o viaduto como algo que interpela, demanda algo de nós e se torna suporte de outra enunciação possível. Como em Argan, um reconhecimento da agência dos arranjos espaciais.

Ele diz, também, que o tipo de percepção afinada para apreender essa agência ecológica está relacionada à percepção imediata de um clima social: “o ‘clima’ de uma reunião ou festa que apreendemos imediatamente e globalmente e não pelo acúmulo de informações distintas” (1998, p. 161). Algo como o que os cariocas hoje chamam de *vibe*. O viaduto paulistano tinha uma *vibe* que o remeteu à estação Saint-Lazare da sua infância. As igrejas e avenidas barrocas descritas

por Argan criam uma *vibe* de procissão que favorece a sujeição à máquina católica.

Diferentemente da mnemotécnica, no choque ambiental a memória é involuntária. A montagem da imagem 1 é apenas um auxílio visual para pensar esse tipo de encontro que, como dito, é espacial e corporal antes de ser visual. Mas, como a memória tem sempre algo de criativo, o auxílio visual da montagem acaba criando uma espécie de terceiro espaço, que não é um nem outro – é a imagem da tensão, do choque entre os dois, choque entre a árvore e a banca de jornal, choque entre a primeira e a última capital do Brasil. Um choque que é uma imagem de pensamento, ou talvez um *lugar de pensamento*, algo que extrapola o *genius loci* (gênio do local) de cada um.

A imagem e o texto oferecem diferentes caminhos para abordarmos a experiência espacial. O cinema pode oferecer um confronto ainda mais direto. O sociólogo Maurizio Lazzarato diz que, para entendermos o maquinismo de Guattari, a obra de Pasolini é um complemento importante. Para Pasolini, o cinema não é simbólico – ele participa da linguagem das coisas, como os gestos e as cidades: “Podemos perceber o que nos foi ensinado por meio das palavras, mas não podemos jamais esquecer o que nos foi ensinado por meio das coisas” (Lazzarato, 2014, p. 112). O cinema poderia agir diretamente sobre as relações assignificantes que geram servidão maquínica. Ele pode promover choques ambientais com mais força do que o texto – o que Walter Benjamin já antecipava quando falava do choque cinematográfico como uma maneira de aprender a lidar com o choque do corpo urbano.

Ainda falando de cinema, deixamos a garoa do quarto e vamos para um lugar mais seco. Quando abrimos a porta, pisamos em areia. Uma alegria solar na sala.

2. SALA

Be sand, not oil, in the machinery of the world.¹

Piscina inflável, guarda-sol, o chão da sala coberto de areia. Agnès Varda sentada numa cadeira de alumínio. Entre outubro, quando apresentei este texto como fala, e maio, quando de fato o estou escrevendo, ela se foi. Varda trabalhou muito as afinidades entre sonho, cinema e memória. Os seus filmes têm climas bem definidos, que permanecem como lugares que habitamos. Ela diz que as pessoas carregam paisagens: “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Se me abrissem, encontrariam praias”.² Alguns filmes conseguem fazer essa abertura, desdobrar a paisagem interna.

A cena que descrevi, da praia na sala, foi de fato criada por ela, na rua de seu escritório, em Paris. Agnès levou as mesas de trabalho para fora, cobriu a rua de areia e instaurou a praia, interrompendo o tráfego. A produção do cinema tem essa força de ser quase sempre coletiva: a alucinação que a princípio se deu apenas em um corpo é instaurada como

¹ “Seja areia, não óleo, na maquinaria do mundo”, frase de Günter Eich popularizada pelo crítico e curador ativista do cinema Amos Vogel.

² “Si on ouvrait des gens, on trouverait des paysages. Si on m'ouvrait moi, on trouverai des plages”, no filme *As praias de Agnès*.

acontecimento para a experiência de outros corpos – os figurantes vão levar nos pés e nas mãos a memória daquela praia. É como se, em vez de simplesmente relatar um sonho que teve, a diretora o reconstruísse, entendendo, assim, a experiência para outros corpos. Não são efeitos de estúdio ou pós-produção digital: areia mesmo, numa rua de verdade – memória corporal, portanto. Que interrupção isso causa no discurso assignificante da megamáquina?

A percepção de movimento no cinema é baseada na persistência retiniana – é o que permite que uma sequência de imagens estáticas seja percebida como movimento contínuo. Será possível falar também em persistência ambiental? Quanto tempo a chuva dura no corpo, depois que entramos em um lugar seco? Ou, em uma duração mais longa, pode um ambiente ressurgir no corpo anos depois, como um rosto na retina?

Coisa assombrosa: por que a memória dos sonhos dura pouco? Talvez algo a ver com o estado hipnagógico: aquele momento onde ainda conseguimos lembrar do sonho é porque não estamos totalmente acordados, estamos ainda no umbral, um pé de cada lado. O cinema pode reter essa memória, manter-nos um pouco no umbral.

Difícil sair da sala. A praia de Agnès levanta várias questões. Cinema e sonho, memória coletiva e paisagem encorpada. Mas faz calor, é preciso beber algo.

2. COZINHA

Faca na mão, partindo uma aspirina ao meio, João Cabral de Melo Neto também veio

buscar água. Os gestos cuidadosos de ritual, não se sabe se muito concentrado ou completamente distraído. No ímã da geladeira, um desenho do Miró escrito “España”.

Todo mundo já entrou à noite na cozinha para beber água e, lá chegando, fez alguma outra coisa e acabou indo embora sem beber nada. É que a cozinha, sendo também um lugar de pensamento, interpela o bebedor noturno e o desvia, sonambulante, pro trilho errado. Mas não era bem isso que eu ia falar.

Sobre interpelação ambiental, João Cabral tem um poema, “Murilo Mendes e os rios”, onde a presença de um rio suscita uma reação ritualística no amigo, também poeta:

Murilo Mendes, cada vez que
de carro, cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna “te saluda”.

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e o de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar,
temos dentro.

Paraibuna é o rio de Juiz de Fora, cidade de Murilo Mendes. O rio – qualquer rio – lhe aflora o Paraibuna e gera um gesto de devoção, ritual solene. Como Agnès falou das praias, João Cabral tem uma obsessão por rios – se Murilo Mendes carregava o Paraibuna, ele levava o Capibaribe, tema de um de seus poemas mais famosos, “O cão sem plumas”:

Aquele rio / está na memória / como um cão vivo / dentro de uma sala / Como um cão vivo dentro de um bolso. / Como um cão vivo debaixo dos lençóis, debaixo da camisa, / da pele

Eu sempre guardei as imagens dessa poesia (o chapéu retirado, a mão episcopal etc.), mas só a decorei letra por letra quando um amigo, Eduardo Canavezes, a musicou. Parte da força de muitas poesias tem a ver com essa potência da palavra de ser amarrada numa melodia. Mas João Cabral talvez seja menos músico do que um criador de imagens fortes. Há a força de ritornelo das melodias e há a força de ritornelo das imagens prenhas – como o encapsulamento da experiência em imagens, que está na base da intenção pictórica dos ideogramas chineses que fascinaram os poetas imagistas, Eisenstein e os concretistas brasileiros. O poder de invocação das imagens, carregá-las no bolso, debaixo da camisa. Não à toa, João Cabral escreve muito sobre artistas plásticos, cidades e arquiteturas.

Recife, claro, mas também Sevilha, cidade-cãibra, cortada por alfaiate. A Sevilha estreita que ele pinta é ainda mais diferente de Brasília do que o largo de Salvador. A cidade-cãibra medieval é algo que se aproxima da urbanidade estreita das favelas. O que

nos leva à segunda visagem: Barcelona em Brasília.

Referência dos urbanistas eurocêntricos, Barcelona é um dos berços do urbanismo moderno com o *ensanche* de Ildefóns Cerdá, mas também tem seu tecido de *Ciudad Vieja*, parente da estreiteza sevilhana. Ali fica a praça George Orwell, homenagem ao escritor que lutou na Guerra Civil Espanhola. A toponímia age também na imaginação dos espaços: fui à praça atraído pelo nome, mas o que me marcou foi sobretudo a espacialidade, a força do triângulo, a escala ótima (dentro daquela recomendada pelos urbanistas que gostam de prescrever medidas, como Christopher Alexander e Jan Gehl – algo que vejo com suspeição, mas acho divertido).

Desta vez chamei uns amigos porque os cabos de vassoura que usei na outra foto não dariam conta da escala. Isso permitiu aquilo que sempre se exige em desenho arquitetônico: a presença da escala humana, medida das coisas.

Nos poemas sobre Brasília, o espaço e o tempo são alargados pela amplidão americana: as “horizontais descampinadas” dissolveriam no homem o “agarrotamento que trouxe consigo de cidades-cãibra”. Alargamento que tem ainda um arcaísmo (os palácios são enxertos de casas de engenho), mas que tem também uma promessa futura de expansão desconhecida. Em Cabral já estava essa imagem de colisão da montagem da fig. 03: a amplidão da cidade-parque americana contra a cidade-cãibra do velho mundo. Copo na mão, Cabral toma as duas partes da aspirina. Só queria usar a faca.



Imagem 3 – Praça Fantasma 02. Brasília e Barcelona. Foto: Yasmin Silva / Google Earth

2. ÁREA DE SERVIÇO / SAÍDA

Na área de serviço, um imenso lençol, cheio de buracos, ocupa todo o varal. Lygia Pape colocou o *Divisor* pra secar. Ela brinca com uma pequena mesa desmontável de vendedor ambulante, objeto propício para descrever a imagem, à qual nos referimos no início do texto, dos “espaços imantados.”

Os camelôs personificam aquilo que Lygia percebe como uma possibilidade de imantação social urbana: a instauração, por gestos ou estruturas simples, de um campo de interação e agregação espontânea que pode ser rapidamente desmontado.

Pape estende ainda para uma escala mais ampla a percepção de uma teia formada por diferentes pontos de imantação:

A partir das minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de espaços imantados porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito (1983, p. 47)

Consciência viária e magnetismo urbano. Existem outros tipos de magnetismo: quando Gilbert Simondon fala da força de pontos-chave (*points clés*), como montanhas,

pedras gigantes ou árvores muito velhas, trata-se de um magnetismo da natureza, como os rios de João Cabral. Mas Pape está falando de um magnetismo social, e daí o interesse por gestos urbanos que instaurem um espaço de interação social espontânea.

A experiência urbana nunca é apenas a memória pessoal, é sempre a interpenetração do pessoal com a experiência coletiva. O que me atraiu no largo de Salvador não foi a forma urbana, propriamente dita, mas a potência de um nó social, um nexos de forças que depende do ritmo dos transeuntes para criar uma palpitação magnética. Algo que diz respeito ao encontro de movimentos, mas que as palavras, como as imagens, podem dar pistas ou reverberar. A memória involuntária demonstra que mesmo o gesto mais fugaz de camelô pode marcar e ser carregado no bolso, podendo desdobrar de repente como um guarda-chuva que se abre sem querer.

Sobre a teia de Pape, podemos comparar com a teia que Fernand Deligny descreve não a partir do carro, mas dos gestos inatos, aracnianos, que ele procura no comportamento autista. A repetição dos gestos autistas seria um modo de existência que interage pela trama de redes ou teias, uma ecologia social do *topos*. Um modo maquinal, não significante, de agir. Como em Guattari, uma maneira de escapar da linguagem e perceber o traço daquilo que o corpo sabe fazer sem palavras. Para o filósofo Pascal Sévérac, Deligny nos ajuda a entender o que Espinosa quis dizer sobre a potência do sonambulismo: as forças insuspeitas do corpo que afloram quando agimos sem a consciência palavrosa, quando o aparelho de localizar e rastrear funciona sem o aparelho da

linguagem. Talvez seja essa habilidade inata que nos faça sentir ampliados pela boa disposição das coisas, ou desconfortáveis em certos ambientes mal construídos.

A teia de Pape é diferente da teia de Deligny, mas entre as duas talvez esteja algo do inato na experiência ambiental. A principal diferença pode ser uma questão de escala – a experiência urbana, a velocidade urbana do corpo motorizado, uma visagem de consciência aérea, hoje satélica –, a adaptação do aparato humano a essa teia, farejando as relações entre os espaços imantados, a concreção ou coagulação da cidade a partir dessa rede de relações. Não é dizer que a experiência urbana transforma o inato (já que é inato), mas pensar de que forma o inato vai aflorar dentro de outro meio técnico, dentro de uma consciência que se sabe urbana. Prédios construídos por intenções distantes e não declaradas, trabalhadores sonâmbulos, transeuntes aracnianos.

Entre a memória voluntária – prótese artificial –, ou a involuntária – irrupção inata –, podemos apreender algo dessa interpelação ambiental estética e afetiva, assignificante, da qual a palavra também pode participar, na medida em que a palavra participa do espaço e acompanha a navegação cotidiana do corpo falante.

Chega. Pape desmonta a mesinha de ambulante: “O fim não me interessa, mas o caminho percorrido”. Sai pela porta. Fim do argumento espacial, fim do percurso palavroso. No bolso do leitor, algumas migalhas contra o labirinto das formas e intenções. Boa sorte. Lembre-se de nós.

REFERÊNCIAS

- DELIGNY, F. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: editora 34, 1998.
- LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- NETO, J. C. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PAPE, L. *Coleção arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- YATES, F. *A arte da memória*. Campinas: UNICAMP, 2016.
- VARDA, A. *As praias de Agnès*. Filme, 2008.

intervenções e devires urbanos

Stanley Vinicius



Bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro, 2013.

Pode-se falar em dimensões estético-políticas quando se trata de formas não artísticas intervindo em ambiente urbano? São intervenções estéticas construções mutáveis e precárias criadas em espaços públicos por nômades moradores de rua? Podem essas construções instáveis intervir na percepção estético-política de ambientes racionalmente urbanizados? Como interpretar essas composições que parecem pedir passagem para outros devires urbanos, outras experiências vivas de cidade?

Se a racionalização do espaço público urbano implica na imposição de uma homogeneização semiótica do belo racionalmente projetado (o bom, o belo e a verdade construídos por profissionais a serviço dos interesses do Estado e do capital), toda possível brecha existente nessa lógica, então, pode ser útil para ativar, mesmo que temporariamente e de modo precário, nichos de contrarracionalidade (Santos, 2006).

São esses lugares de resistência e revide, esses pontos de tensão estética e política

urdidos por desterritorializações produzidas pelo nomadismo marginal urbano, o objeto deste rápido ensaio, um recorte da minha pesquisa realizada nas cidades de Berlim, Rio de Janeiro e Salvador, no âmbito do doutorado sanduíche.

Assim, todas as imagens contidas nesse texto decorrem da minha tese de doutorado intitulada "A marginalidade da estética", defendida em 2017 no PMPG em Cultura e Sociedade (IHAC-UFBA), em cooperação com o Departamento de Geografia Urbana da Universidade Europeia Viadrina, em Frankfurt (Oder), Alemanha.

Este trabalho teve como motivação central problematizar a cidade-mercadoria a partir das contranarrativas espaciais cotidianamente produzidas pela intervenção de nômades moradores de rua em territórios racionalmente urbanizados.

Ao longo da pesquisa de campo tornou-se evidente que resistir e revidar não significa somente introduzir no espaço público elementos estranhos aos padrões da semiótica urbana dominante. Significa também ativar, mesmo que indiretamente, a percep-

ção do passante para práticas, modos de vida e formas de expressão historicamente oprimidas pelo segregacionismo estatal e pela exclusão capitalista. Significa dar passagem para formas singulares e coletivas de questionamento e desmontagem dos modelos gerais de leitura, uso e apropriação das cidades.

Nas três cidades investigadas foi constatado ainda que a intervenção do nômade morador de rua tende a colocar em crise não somente os padrões da semiótica dominante, mas também os discursos que legitimam as imagens significantes e os modelos de recepção construídos pelo Estados-nação em sua estreita relação com os interesses do neoliberalismo global.

Se, por um lado, os sistemas de segurança – organizados em circuitos de vigilância definidos pelo poder do capital – trabalham na expansão de territórios gentrificados, por outro, a intervenção direta do nômade morador de rua instaura conflitos, desnuda consensos e põe à mostra as contradições inerentes ao modelo homogeneizante de organização territorial fundamentalmente orientado pelos interesses do mercado.

Ao introduzir no espaço público urbano elementos conflitantes com a lógica individualista do discurso técnico-racional, o nomadismo das ruas reinventa, mesmo que temporariamente, territorialidades conectadas a experiências ancestrais e coletivas.

Fixar-se estratégica e temporariamente num determinado território exige do nomadismo das ruas uma ativa investigação das reais possibilidades oferecidas pelo ambiente e seu

entorno. Nesse contexto, não são raras as situações de conflito com os poderes locais.

No jogo das negociações diárias, suas formas de ação e de intervenção no espaço não cessam de desnudar e pôr à mostra as inúmeras tensões provocadas pelo segregacionismo neoliberal que orienta e domina a cidade-mercadoria. Muitas vezes a permanência em territórios hipervalorizados é interrompida pela força do Estado, que “higieniza” o ambiente por meio da brutalidade da violência policial.

Para o nomadismo das ruas, o cotidiano da catação e da reciclagem de restos urbanos apresentam-se não apenas como atividades de sobrevivência e de expansão de territórios existenciais. Essas atividades socioeconômicas, consolidadas por redes de solidariedade diariamente ativadas na relação com o entorno, trabalham na desmontagem de preconceitos, na diminuição de distâncias e, não raro, fazem emergir novos devires acerca da experiência do coabitar nas cidades.

Em Berlim, a diversidade étnica das ocupações urbanas (refugiados africanos e sírios, “ciganos” – digo, povos de etnias Santi e Roma, vindos do leste da Europa, além de nômades moradores de rua alemães), associada a uma multiplicidade de interesses culturais, sociais, econômicos e políticos, muitas vezes conflituosos, implicou na complexificação da pesquisa etnográfica.

Um dos momentos mais interessantes da pesquisa em Berlim foi ter podido registrar a grande e heterogênea ocupação multiétnica, no bairro de Kreuzberg, no final da rua Cuvry, à beira do rio Spree.



Centro, Rio de Janeiro, 2017.

A “tomada” desse imenso terreno baldio provocou enorme repercussão nas mídias berlinenses. A ocupação paulatina e espontânea do terreno representou, naquele momento, uma real e inusitada abertura para a experimentação de formas de associação e socialização até então impensáveis nos termos da administração local. Os dispositivos de controle de Estado, que tendem a isolar e separar refugiados de diferentes etnias em “campos de concentração” distantes do convívio da população local, foram ativamente problematizados.

Maldosamente denominado pelas mídias locais como “a primeira favela de Berlim”, o território ilegalmente ocupado foi livremente

recortado por diversas práticas coletivas e autônomas de autogestão, que desafiavam os poderes locais por possibilitarem uma interpretação e uso coletivo do espaço sem nenhuma mediação dos agentes do Estado.

Além do Cuvry-Brache (baldio da Cuvry) – denominação dada pelos moradores do bairro de Kreuzberg a essa “cidade” que floresceu no final da rua Cuvry –, outras apropriações e agenciamentos de praças públicas e terrenos baldios também foram registrados na cidade durante minha pesquisa de campo.

Ao que parece, essas diferentes estratégias de ocupação tendem a acionar a percepção dos passantes para uma ideia outra de ci-



Bairro da Glória, Rio de Janeiro, 2016.
Centro, Rio de Janeiro, 2013.

dade. Uma cidade mais aberta à livre invenção e ao mesmo tempo avessa a qualquer tipo de segregação e controle capitalista ou estatal. A desomogeneização do espaço público urbano provocada pela ação do nomadismo e da resistência aos discursos de consenso parecem apontar para tipos de agência baseados na experimentação e na invenção coletiva. Um exercício horizontalmente construído na aceitação da diferença e no diálogo como atividade permanente.

Nas três cidades, a pesquisa empírica também indicou que o ato nômade de agenciar se apropriando desse ou daquele pequeno nicho do território urbanizado afeta e modifica a vida do entorno. Nesse contexto, a construção de redes de confiança e de solidariedade somada ao exercício da catação de recicláveis para a venda e manutenção da subsistência fortalece não somente as relações, mas também a dimensão política do morar na rua. São práticas cotidianas permanentemente definidas pela via do performativo e da inventividade estética; signos vivamente presentes em todas essas formas de territorialização.

No contexto específico das cidades do Rio de Janeiro e de Salvador, a pesquisa evidenciou que historicamente, ocupações temporárias de nichos de territórios urbanizados são majoritariamente efetuadas por afrodescendentes em situação de vulnerabilidade econômica e social. Essas ocupações, que intervêm diretamente sobre o espaço planejado, contradizem a semiótica da dominação, desestabilizam os marcos da norma urbana e colocam a descoberto os reais interesses do Estado racista, em permanente conluio com o capitalismo global.

Enquanto afrodescendente, meu interesse nessas formas de desestabilização do modelo geral de racionalidade urbana vem suscitando as seguintes questões: como elucidar a situação de vulnerabilidade econômica e social historicamente enfrentada por afrodescendentes favelados ou em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro? Essa situação aparentemente “crônica” pode ser creditada a um suposto “despreparo” dos africanos e seus descendentes para atender às demandas da nova organização social do trabalho, que emerge com o fim do trabalho escravo e o nascimento da república brasileira? Ou essa situação de vulnerabilidade seria uma das inúmeras consequências da segregação, da exclusão e do racismo enquanto elementos estruturantes da sociedade brasileira?

Dados históricos e estatísticos, pesquisas acadêmicas e de organizações não governamentais com projetos sociais junto à população de rua e aos pobres e marginalizados do Rio de Janeiro têm mostrado que são muitos os impedimentos e dispositivos de ordem legal que evidenciam a origem racista das desigualdades sociais enfrentadas por africanos e seus descendentes ao longo da história do Brasil.

Não somente durante o período colonial e escravista, mas principalmente durante toda a vida da república, é muito fácil constatar o quadro contínuo de direitos básicos sistematicamente negados tanto aos povos originários quanto aos afrodescendentes: a dificuldade do acesso à saúde, à educação, à moradia, ao emprego digno, enfim, a negação do direito à cidadania.

Assim, refletir sobre raça e racismo no contexto dessas interdições e suas consequências, significa levar a sério o forte impacto dessas múltiplas violências e opressões contidas no cotidiano das populações de rua em permanente situação de vulnerabilidade social e econômica.

Raça é um conceito que, embora insustentável sob a perspectiva científica, persiste tanto no uso popular quanto nos trabalhos e nos estudos produzidos nas áreas das ciências sociais. No campo acadêmico o conceito se justifica como realidade social e política que considera a ideia de raça como uma construção sociológica, ou seja, uma categoria social útil à dominação instrumentalizada para a prática da segregação e da exclusão social. Deste modo, pessoas racialmente percebidas [racializadas] são classificadas e hierarquicamente definidas no âmbito do modo de vida, das práticas sociais, da cultura, na produção de conhecimento e dos saberes ancestrais.

Se por um lado raça é uma construção ideológica que busca sua legitimação nos traços fenotípicos dos diferentes grupos humanos, por outro, enquanto dispositivo de hierarquização, pelo caminho da biologização, também determina uma multiplicidade de preconceitos e desigualdades que incidem diretamente nas relações sociais, econômicas e políticas. Quando a ideia de raça é socializada pela prática do racismo, sua função política e ideológica é plenamente ativada e evidenciada na reprodução e manutenção de estruturas sociais e econômicas racializadas.

Nesse contexto, o comportamento racista não repousaria somente no campo das re-

lações de intersubjetividade, mas estenderia o seu alcance para, além de uma categoria explicativa das desigualdades sociais, o campo concreto das relações e dos limites sócioespaciais.

No Brasil, grande parte dos dispositivos e práticas de exclusão e segregação urbana continuam impondo a afrodescendentes em situação de vulnerabilidade um círculo vicioso de restrições e limites baseados fundamentalmente na cor da pele. Nas últimas décadas um sem-número de pesquisas, estatísticas e trabalhos acadêmicos fortalecem a tese de que a existência e a proliferação de territórios de escassez e miséria no Brasil, longe de terem por única justificativa fatores de ordem social e econômica, apresentam, sim, como substrato comum, políticas de Estado construídas sobre bases racistas. São milhares de vidas mergulhadas em situações cotidianas que repetem experiências e limitações construídas segundo a cor da pele. São trajetórias nas quais raça e racismo continuam sendo definidores do destino de vida das pessoas.

Racializar esta pesquisa significa cartografar a ação do nômade afrodescendente morador de rua, interpretar suas intervenções em espaço público urbano, suas práticas de revide e de resistências, no contexto das lutas cotidianas contra as múltiplas formas de opressão e violência impostas tanto pelo Estado racista quanto pelo capitalismo ao longo da história da república brasileira.

No Rio de Janeiro, continuar investigando estética e política sob o ângulo étnico-racial, e tendo como protagonistas afrodescendentes habitantes das ruas e das favelas



Centro, Rio de Janeiro, 2015.



"Welcome to Cuvry city", bairro Kreuzberg, Berlim, 2014.



Centro, Rio de Janeiro, 2013.



Bairro Kreuzberg, Berlim, 2014.



Praia do Flamengo,
Rio de Janeiro, 2018.

cariocas sem direito à cidadania, à mobilidade social e residencial, significa trazer para o primeiro plano histórias e modos de vida ainda hoje silenciados pela “nossa” modernidade colonial (Quijano, 2005).

No âmbito das experiências da diáspora africana e das lutas de resistência, intimamente relacionadas à afirmação de formas culturais transplantadas da África, surgiram não apenas modos sincréticos de aculturação e adaptação, mas também formas alternativas de cidadania forjadas nas matrizes africanas de humanidade. Desde os primeiros quilombos, a luta pela nossa [africanos e afrodescendentes] autonomia cultural sempre se apresentou como fundamento de inventividade estética e política. Ao longo da história da república brasileira não foi diferente: a invenção das favelas e de zonas instáveis de autonomia temporária em áreas fortemente estetizadas da “Paris tropical” (Carvalho, 2005), parecem seguir este mesmo sentido de contrarracionalidade (Santos, 2006). É sobre estas formas marginais de dissenso urbano, produzidas por afrodescendentes em situação de vulnerabilidade econômica e social, que minhas pesquisas de pós-doutorado (PUC-RIO – Departamento de Direito) vêm se debruçando.

Neste momento, a pesquisa tem suscitado as seguintes questões:

* Intervenções urbanas produzidas nas ruas da cidade ou nas favelas por afrodescendentes poderiam ser interpretadas como fragmentos de saberes e conhecimentos ancestrais compartilhados? Como traços da história da diáspora africana no Rio de Janeiro?

* Existe entre o nomadismo e o sedentarismo da diáspora africana no Rio de Janeiro – no que toca tanto às intervenções precárias das ruas quanto às construções “estáveis” de favelas – histórias que remontem a saberes e conhecimentos ancestrais?

* Qual a dimensão estética dessas formas de intervenção sobre o território?

* Pode-se pensar em dimensão política quando se trata de agenciamentos territoriais criados por afrodescendentes em ambiente urbano do Rio de Janeiro?

* É possível pensar um devir urbano do Rio de Janeiro a partir das contribuições tanto pelas intervenções precárias e mutáveis criadas cotidianamente nas ruas pelo nomadismo urbano quanto pela experiência das favelas?

* É possível pensar um devir-quilombo para a cidade do Rio de Janeiro?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ARGAN, G. C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

BOAL, A. *A estética do oprimido - reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista*

estético e não científico. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

BURSZTYN, M. (org.). *No meio da rua*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

CARLOS, C. “Um olhar crítico à zona portuária do Rio de Janeiro”. Em: *Bitácora Urbano Territorial*, n. 17, vol. 2, 2010, pp. 23-54. Disponível em <https://portomaravilhaparaquem.wordpress.com/2012/05/06/uma-olhar-critico-a-zona-portuaria-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em 22/11/2015.

CARVALHO, J. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 a 5. São Paulo: Editora 34, 1995.

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

FOUCAULT, M. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MUNANGA, K. “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”. Acesso em maio de 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>

OY WÙMÍ, O. “Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos”. Acesso em maio

de 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/y59ezn88>

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Acesso em maio de 2019. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf

SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2006.

SERPA, A. “Os espaços públicos da Salvador contemporânea”. In: Carvalho, Inaiá Maria Moreira de; Pereira, Gilberto Corso (orgs.). *Como anda Salvador e sua região metropolitana*. Salvador: Edufba, 2008, pp. 173-188.

SERPA, A. *O espaço público na cidade contemporânea*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2007a.

SOUZA e SILVA, J.; BARBOSA, J. L. “Cultura como criação de novas sociabilidades”. In: *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2005, pp. 107-110.



O estudo sobre os fantasmas costuma gerar curiosidade, dúvida e mesmo algum desdém. De que se está a falar, exatamente? De uma metáfora, um jogo ilusionista ou uma aparição de outro mundo? Para alguns, familiarizados com o conceito de fantasmagoria, como trabalhado por Walter Benjamin, a partir de Marx, estaríamos nos referindo aos simulacros da modernidade, segundo uma perspectiva de crítica social ou econômica. Ou ainda, se considerarmos o trabalho de Didi-Huberman, que recoloca em cena a obra de Aby Warburg, entendida como uma “história de fantasmas para gente grande”, estaríamos situando a figura do fantasma na encruzilhada entre psicanálise, antropologia e filosofia. Com Derrida, definiríamos a ciência dos fantasmas - *hauntologia* - como resultado da sobreposição de duas invenções que florescem no final do século XIX: o cinema e a psicanálise. Estes são apenas alguns dos muitos caminhos que atravessam os estudos sobre os fantasmas com os quais temos nos confrontado. As fantasmagorias que iremos invocar aqui, no entanto, procuram o contraponto a estas noções,

uma vez que nos esforçamos para entender a “vida” ou a sobrevivência (*Nachleben*) das imagens para além das tradições fantasmagóricas europeias. Desse modo, tomamos como base o contexto histórico e social brasileiro para pensar estratégias contracoloniais.

Como um espetáculo proposto pelo autopromovido físico aeronauta Étienne-Gaspard Robert (1831-1833) na virada para o século XIX, em Paris, a fantasmagoria desejava fazer falar os fantasmas da revolução francesa. Nesse contexto de estabelecimento da república francesa, surgia como forma ambígua, apresentada como “divertimento educativo” a partir de uma suposta base “científica”, o que poderia lhe conferir alguma legitimidade, considerando seus fundamentos na ótica geométrica e outros fenômenos estudados pela física. Combinando o uso da lanterna mágica de seus antecessores a superfícies móveis, Robert expandia a experiência de imersão e ilusão da projeção, levando-a a acontecer em sítios específicos como, por exemplo, um convento anexo a um cemitério, fazendo ainda uso de jogos de espelhos, fumaça, efeitos sonoros e artimanhas diversas, o que provocava, além do fascínio, grande curiosidade e algum temor.

Parte do discurso positivista que se estrutura para validar as artes da projeção – da fantasmagoria ao cinematógrafo – fundamenta também as teorias e práticas políticas de embranquecimento que nortearão os processos de reurbanização no Brasil oitocentista. Desse modo, não há como pensar a chegada do *cinématographe* Lumière a Salvador, em 1897 (nem mesmo uma década após a abolição da escravidão), sem articular fantasma e trauma colonial.

Pensar o fantasma é pensar sobre a relação entre a vida e a morte. Considerando a violência dos processos coloniais fundantes da sociedade brasileira, e a persistência de uma necropolítica que determina quem pode viver e quem deve morrer, o fantasma e a fantasmagoria podem ser tomados como forças dissidentes e desafiadoras, que enfrentam a perversa lógica colonial e não deixam esquecer ou escapar a presença latente e a força incontestante daqueles que se pretende aniquilar.

É também no período oitocentista que disputas entre potências europeias por territórios e mercados do continente africano e das Américas contribuem para a constituição da noção psicanalítica do “outro”, em oposição ao sujeito colonizador. O imaginário alimentado por registros fotográficos e fonográficos – os novos *media* de então – transformam esse “outro” em arquivo e acervo de museu, instituição essa que, não por acaso, também se consolida no período. A constituição dessa alteridade fantasmagórica, potencial ou virtual, é personificada no corpo daquele que difere do homem branco europeu e precisa ser controlado, catalogado ou exterminado: seja indígena, negro ou mulher.

Fanon acredita, portanto, que o trauma do povo negro se origina não apenas dos eventos familiares, como argumenta a psicanálise clássica, mas do contato traumatizante com a desrazão violenta do mundo branco, isto é, com a irracionalidade do racismo que nos coloca, sempre como “Outro”. O “Outro” do sujeito branco. (Kilomba, 2010, online, tradução nossa)

Como Chude-Sokei aponta, a “raça assombra a tecnologia e sempre esteve presente no modo como as máquinas são incorporadas, da ficção científica à cibernética”. Ao referir-se ao modo como os dois conceitos se constituíram dicotomicamente no século XIX, o autor salienta que “nossa compreensão contemporânea de raça e de tecnologia foi estabilizada depois de ter sido forjada nas ciências biológicas, na antropologia, na etnografia, na urbanização e na expansão imperial”. Lembramos aqui das chamadas “danças fantasmas”, executadas pelas tribos Sioux e captadas pelo Kinetoscópio de Edison, em 1894, como um exemplo fantasmagórico dessa operação, onde documentação e aniquilação são os dois lados de uma mesma moeda. Os movimentos executados por um povo à beira do massacre, numa tentativa final de ritualizar, adiar ou impedir a própria morte, são registrados por uma tecnologia que permitirá a eternização dos gestos, mesmo após o extermínio dos corpos. Pensar os agenciamentos intrínsecos ao imaginário tecnológico e à racialização dos corpos se mostra como uma tarefa crucial para o entendimento do que uma fantasmagoria contracolonial pode fazer aparecer.

CORPORALIDADE E MEDIALIDADE

A seguir pretendo apresentar, por meio das escavações realizadas em conjunto com dois artistas pesquisadores do Balaio Fantasma (grupo de pesquisa que lidero na Universidade Federal da Bahia desde 2017), a *fantasmagoria negrofeminina*, conceito elaborado por Rebeca Carapiá (2018) e que utilizo para definir aquilo que emerge da escavação iniciada por Lucas Brasil (2017) a partir do território onde viriam a se estabelecer os primeiros cineteatros da cidade.

Venho desde 2013 me dedicando à escavação fantasmagórica de salas de cinema extintas e seus arredores. Esse trabalho de pesquisa-intervenção já aconteceu em cidades como Belo Horizonte (MG), Berlim (Alemanha), Fortaleza (CE), Rio de Janeiro (RJ), Roma (Itália) e São Paulo (SP), entre outras. Em Salvador, onde a pesquisa está sediada desde 2017, venho utilizando a fantasmagoria como método de trabalho para empreender uma leitura dos rastros, vestígios, memórias e ruínas da cidade, colecionando pistas segundo um paradigma indiciário (Ginzburg, 1993). As pesquisas de campo, entrevistas com fontes primárias, levantamento de documentos em bibliotecas, matérias de jornal, fotos, filmes, músicas, caricaturas, crônicas, sons, mapas, diagramas e materiais os mais heterogêneos são reunidos através da edição, mixagem e projeção audiovisual no espaço público. Desse modo, em nosso Balaio Fantasma procuramos estabelecer um diálogo com as múltiplas camadas que se sobrepõem no tecido que constitui o lugar de investigação, atentos às dinâmicas predatórias das obsolescências programadas, sempre a produzir novos fantasmas – o cine-

ma hoje, as irmandades e devoções negro-femininas ontem.

Observando os arredores da praça Castro Alves, espaço que desempenha papel central para a implantação das primeiras salas de exibição da cidade, temos de um lado o então imponente e hoje desaparecido Teatro São João. “O teatro foi inaugurado em 1812, mas o cinematógrafo ali se introduziu em 1899” (Bocanera, 2007, p. 55). Do outro lado, em 1919, quatro anos antes das chamas que consumiram para sempre o Teatro São João em um incêndio histórico, foi inaugurado o cineteatro *Kursaal* Baiano. O nome em alemão pode ser traduzido literalmente por “sala de cura” e era utilizado para definir um tipo de construção disseminada na Europa do século XIX, compreendendo sala de teatro, jogos e restaurante, o que em francês seria traduzido por *casino*. Em polêmica se por “nacionalismo ou indigenismo” (Bocanera, 2008, p. 93), o nome seria alterado posteriormente para Teatro Guarani. No mesmo prédio, após sucessivas reformas, funciona ainda hoje, em 2019, o Espaço Itaú Glauber Rocha, um nome curioso que evidencia uma terra em transe, ao reunir o célebre cineasta baiano que definiu a estética da fome e o banco que tem nome tupi e tanto lucrou nos últimos governos brasileiros.

Mas vamos aqui propor um passo anterior e escavar mais fundo esse território, olhando para o que a chegada do cinema desterritorializa e reterritorializa. Como era essa região antes da limpeza étnica que varreu esses arredores? O que exatamente “cura” a higienização que é parte das condições de possibilidade para a instalação do cinema, esse elemento “civilizador” e operador de fantas-

magorias que chega a Salvador em 1899? Se hoje, das dezenas de salas que funcionaram nos arredores da Praça Castro Alves ao longo do século XX, se mantém de pé apenas o Espaço Itaú Glauber Rocha, com o apoio da rede ligada ao banco, logo ali ao lado, na Igreja da Barroquinha, um centro de cultura e resistência de territórios ancestrais permanece vivo. É um pouco dessa história que busco contar nas breves páginas que seguem.

É da natureza do sistema capitalista de produção desassociar as forças sociais do trabalho dos bens comercializados, ou seja apagar como (e por quem) foram produzidos. O conceito de fetiche da mercadoria de Marx encerra um aspecto fantasmagórico, que reside justamente na alienação do trabalho dos bens a ele associados. A partir de uma perspectiva marxista da fantasmagoria, como sugere Derrida (1993), mais uma vez se podem conceber modos de exposição das contradições inerentes ao sistema de produção, como uma forma de revelação das forças mascaradas pelas dinâmicas do capitalismo industrial. O marxismo, contudo, não dá conta das lutas coloniais que se precipitam no Brasil no mesmo momento em que Marx escreve, em 1867, o seu *Capital*. De que modo então pensar a fantasmagoria como um conceito que abarque também o projeto de apagamento e ruína produzido no contexto brasileiro? Uma fantasmagoria que dê conta das contradições inerentes ao processo de modernização da Bahia, considerando ainda que Salvador, como o slogan

da prefeitura nos “lembra para esquecer”,¹ é “a primeira capital do Brasil”?

Em 1890, Rui Barbosa, então ministro da Fazenda da recém-proclamada República, ordena a destruição de todos os registros tributários do Ministério do Tesouro relacionados à escravidão, sob o argumento de romper com a herança colonial e libertar-se rumo a um novo mundo republicano. Um gesto dramático e literal de queima de arquivo, cometido pelo Estado brasileiro contra a memória e a história não apenas da população afrodescendente, mas da própria formação do Brasil. Nega-se o passado e projeta-se o futuro com uma política oficial de embranquecimento e desafricanização, associando os ideais de progresso e desenvolvimento ao apagamento da herança dos povos africanos. A fantasmagoria contracolonial tem cor, e sua escavação traz à tona faces da luta contra o racismo no Brasil.

Entre o final do século XVIII e meados do século XIX chegam a Salvador, escravizados, quase cem mil negros da Costa da Mina africana (Filho, 1946). Quem eram esses homens e mulheres que passaram a compor, junto a outras etnias africanas, quase 70% da população da cidade? Ainda que os arquivos oficiais sejam escassos e que os relatos da história oral apresentem múltiplas contradições, estima-se que, com as guerras que culminaram na queda do Império de Oyo, situado na costa do Benin e no territó-

¹ Expressão empregada por Rogério Daflon em matéria a respeito do cais do Valongo, no Rio de Janeiro. Disponível em <https://apublica.org/2016/07/o-porto-maravilha-e-negro/>. Acesso em 15/06/2019.

rio onde hoje fica a Nigéria, muitos membros da elite Ketu foram escravizados e enviados ao Brasil (Silveira, 2010). Eram sacerdotes e sacerdotisas que ocupavam cargos administrativos e religiosos em suas comunidades de origem e que trouxeram, na fantasmática de seus corpos, o culto à ancestralidade. Muitas dessas personalidades, ainda como escravizadas ou já libertas, organizaram-se em sociedades secretas no Brasil no início do século XIX, constituindo devoções e irmandades que, além de perpetuar a cultura, a língua e as tradições iorubá, contribuíram ativamente com os movimentos pela independência e pela abolição da escravidão no país. As mulheres escravizadas que vendiam produtos diversos pelas ruas de Salvador, chamadas de “negras de ganho”, chegaram a deter o monopólio de gêneros de primeira necessidade na capital, garantindo lucros que possibilitaram a compra de alforrias e o auxílio a fugidos ou aquilombados. As tentativas de minimizar ou esconder o protagonismo e a liderança dessas mulheres no Brasil nos ensina que a fantasmagoria contracolonial tem, além de cor, gênero.

A devoção da Nossa Senhora da Boa Morte, fundada pela negras de partido alto, elite feminina nagô-iorubá da Barroquinha, é um grande exemplo de organização que conecta a espiritualidade a outras esferas da existência humana: intelectual, econômica e social. Atuando estrategicamente na implantação do candomblé na Bahia, financiando inclusive o trânsito de libertos entre Salvador e Nigéria como parte de um programa de formação e iniciação, essas mulheres trabalharam para a estruturação de uma organização não apenas religiosa, mas política e cultural na Salvador oitocentista. A procis-

são da Boa Morte, que “chegou a ser uma das mais espetaculares da cidade”, nas palavras de Renato da Silveira (2010, p. 454), é apenas pequena parte daquilo que esse movimento representou, em termos de força econômica e influência política. Ao estabelecer a associação sincrética entre orixás e santos católicos, o candomblé se fixa como estratégia de sobrevivência, conquistando durante algum tempo espaço dentro do terreno da própria Igreja da Barroquinha para o assentamento do primeiro terreiro de Ketu na Bahia. Contudo, essas manifestações de força, riqueza e poder africano no centro da cidade não eram percebidas positivamente pelas autoridades.

Em 1850, a Barroquinha sofreu o que se poderia chamar de limpeza étnica. O presidente da província à época, Francisco Gonçalves Martins, o Visconde de São Lourenço, expulsou os negros da Irmandade e destruiu várias construções populares deles em nome de uma modernização necessária ao centro da metrópole baiana. (Oliveira, 2005, p. 71)

A presença africana causava desconforto na sociedade soteropolitana de mentalidade escravocrata, que tinha a elite parisiense como modelo civilizatório. Através de teorias respaldadas pelo racismo científico, o Estado brasileiro identificava a população negra e afrodescendente como uma ameaça ao avanço da civilização, e o candomblé e os afoxés foram varridos do Centro. Não se tratava apenas de “reurbanizar as cidades, mas de consolidar a ideia de república a partir do modelo da Paris burguesa e monumental de Haussmann” (Fonseca, 2002, p. 23). Nesse cenário, “as costumeiras formas coletivas de divertimento, a exemplo do entrudo, deve-

riam dar lugar a práticas civilizadas como o cinematógrafo" (Fonseca, *ibid*, p. 25).

Nesse contexto, o cinematógrafo era apresentado não apenas como uma curiosidade, mas também como um instrumento para educar e civilizar a população da capital baiana, atendendo a seus anseios de modernização à imagem e semelhança dos grandes centros cosmopolitas europeus. Esse espelhamento na Europa, em geral, e na França, em particular, teve na chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, seu grande marco. É interessante lembrar que Dom Pedro II foi possivelmente o primeiro fotógrafo do país quando, em 1840, adquiriu em Paris seu daguerreótipo. Foi ainda na cidade imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro, que teve lugar, em 1º de maio de 1897, a primeira exibição de filmes realizados no Brasil.²

Nessa época, na França e em outros países da Europa, assim como nos EUA, era comum encontrar nos entusiastas dos novos *media* da fotografia, do rádio e da projeção cinematográfica o interesse pelo espiritualismo. Este era considerado, em altos círculos intelectuais, como uma doutrina científica que se utilizava desses *media* para manter comunicações espirituais. Na Bahia, esse tipo de abordagem terá que negociar com o culto aos *Orixá* e aos *Egúngún*, entre outras formas de invocação estabelecidas em terreiros em Salvador, Itaparica e no Recôncavo, onde as técnicas de conexão com os

mortos, os ancestrais e os deuses são parte de rituais sagrados e secretos, restritos a iniciados.

Em Salvador a primeira sessão do cinematógrafo acontece também no ano de 1897, no Teatro Politeama, no dia 4 de dezembro (Boccanera, 2007, 2008; Fonseca, 2002), que vem a ser dia de Santa Bárbara, sincretizada na Bahia com a orixá feminina Oyá, mais conhecida no Brasil como *Lyãsan*, rainha e "mãe" dos *Égún* (espíritos dos mortos), de acordo com o mito (Santos, 2012). Acredito que a escolha dessa data poderia ser interpretada como uma intencionalidade de correspondência com tradições anteriores de projeção de imagens, invocação de espíritos e aparições fantasmagóricas. Se é *Lyãsan* a divindade dos ventos e tempestades que zela pelos espíritos dos mortos, me pergunto se poderíamos considerá-la como orixá à qual vêm se sobrepor a fantasmagoria cinematográfica. Desse modo, a estreia do cinematógrafo na Bahia no dia da santa não poderia ser considerada mera coincidência. Para a *Griot Egbomi Cici* (2018), essa é uma possibilidade a ser considerada, se levarmos em conta que *Lyãsan* "projeta o fogo em forma de faíscas". Mas estabelecer essa correspondência seria como fazer "uma pesquisa de pós-doutorado", nas palavras da sábia. Para a *Yalorixá Mãe Walkiria de Oxum* (2018), "cinema e candomblé não se misturam", e essa é uma suposição que não faz sentido. De todo modo, ainda não obtivemos dados suficientes para afirmar que a festa de Santa Bárbara já obtivesse grande projeção em Salvador em 1897. Mas sabendo que *Lyá Nassô*, figura pertencente ao grupo *nagô* responsável pela fundação do Candomblé da Barroquinha, era comerciante de

² O Cine Fantasma realizou escavação e intervenção em Petrópolis em 2014. Documentação disponível aqui: <https://cargocollective.com/cinefantasma/Cine-Fantasma-Imperial>



carnes com quitanda no mercado de Santa Bárbara (Silveira, 2010, p. 414), essa parece ser um hipótese que merece ser investigada.

Um projeto epistemicida é violento no sentido de que mata pela linguagem e pelo pensamento. Mas a resistência da luta negra é uma resistência também no corpo. As tentativas de neutralizar, sobrepor ou aniquilar as manifestações da cultura africana na Bahia, apesar de violentas e recorrentes, não parecem ter logrado êxito. Ainda que o racismo esteja bem presente no desenho da sociedade soteropolitana contemporânea, é incontestável a presença, a penetração e a força dos ritos, das festas, dos ritmos e dos espíritos africanos que continuam a vibrar em Salvador, e a festa de Santa Bárbara/*lyāsan* que toma as ruas do centro da cidade a cada 4 de dezembro é um grande exemplo disso. De modo que quando falamos em fantasmagoria negrofeminina não estamos falando de apagamento, mas de sobrevivência. Estamos nos referindo à potência desses corpos.

FANTASMAGORIA NEGROFEMININA

Nas páginas anteriores procurei mapear o contexto para a compreensão de uma fantasmagoria contracolônia na Bahia. É um tarefa ambiciosa, como Egbomi Cici bem compreendeu, e da qual estou aos poucos me aproximando, impulsionada “para horizontes pluriépistêmicos e para a prática de ações comprometidas com o combate às injustiças cognitivas/sociais”. (Rufino, 2016) Gostaria, a título de conclusão dessa breve incursão, de apresentar uma série de fotografias realizadas por Rebeca Carapiá na cidade de Saubara, pois creio que esta ilustra o que as contradições coloniais são capazes

de encenar, considerando o panorama oitocentista baiano. Carapiá buscou, em suas palavras, “(re)produzir imagens de mulheres negras em consonâncias e dissonâncias com o contexto histórico”, acompanhando, com sua câmera fotográfica, a procissão noturna conhecida como Caretas do Mingau. Trata-se de uma fantasmagoria genuína do Recôncavo Baiano, que resiste nos corpos e nas tradições orais, e que recentemente ganhou a forma de dissertação de mestrado em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob o título “A guerra tem rosto de mulher: as Caretas do Mingau! Narrativas da independência da Bahia em Saubara”, de autoria de Vanessa Pereira de Almeida.

As Caretas do Mingau são um grupo que anualmente realiza uma procissão durante os festejos da comemoração da independência baiana, no dois de julho, de modo a recriar as caminhadas dos bandos de mulheres que saíam na calada da noite, cobertas por lençóis e véus brancos, assustando as tropas imperiais. Essa forma combativa de produção fantasmagórica serviu de disfarce para que as bravas mulheres levassem em suas panelas de mingau comida, armamentos e munição aos combatentes que lutavam pela independência. O legado das Caretas permanece vivo não apenas como manifestação folclórica, mas como força e resistência de corpos políticos na luta pela liberdade.

“Ao pensar em reexistências, ou seja, estratégias de enfrentamento para modos de existência frente às opressões que sofrem os corpos de mulheres negras, as Caretas

fazem surgir, ou tornam visíveis, imagens do imaginário”, sentencia Carapiá. Nessa perspectiva, apresento o conceito de fantasmagoria não apenas como espetáculo, jogo ilusionista, ritual de invocação ou meio de comunicação com o além, mas como forma de luta e celebração da vida.

Acredito que o caráter de combatividade intrínseco ao conceito de fantasmagoria negrofeminina pode ser pensado mais uma vez sob os véus de *lyāsan*, orixá guerreira e imponente e rainha dos *Egúngún*. Nos terreiros de *Egúngún*, também denominados *Baba Égún*, cultuam-se os ancestrais masculinos conhecidos, aqueles que desenvolveram o poder de assumir formas próximas à humana e reaparecem para dialogar, aconselhar, repreender e abençoar seus descendentes. O historiador nigeriano S. O. Babayemi (apud Silveira, 2010, p. 428) cita casos de *Egúngún* que marchavam à frente dos exércitos no reino de Oyó, informação que Renato da Silveira traz para pensar o envolvimento das sociedades secretas de culto aos mortos nas revoltas negras na Bahia do século XIX. Desse modo, é possível compreender que as violentas repressões policiais aos terreiros de *Egúngún* no Brasil, que perduraram desde a sua fundação, no século XIX, até meados do século XX, se deram não somente por preconceito ou intolerância, mas pelo entendimento de que é na sociedade secreta religiosa que se encontram também as articulações de resistência do povo negro na diáspora. A conexão com a ancestralidade é indissociável da luta política: “Os mortos dão continuidade à vida” diz o provérbio.

Renato da Silveira nos traz ainda a preciosa informação de que o moderno teatro ioruba-

no tem suas raízes no culto a *Baba Égún*, citando o caso de Esa Ogbin, “que abandonou suas obrigações no culto dos mortos para fundar na corte de Oyó-Illê uma companhia de teatro” (2010, p. 429). Se consideramos que essa articulação entre a invocação dos antepassados e a apresentação espetacular já se anunciava na África oitocentista, ganha mais força nossa hipótese de aproximação entre as conexões sagradas entre *orun* e *aiyé* estabelecidas por *lyāsan* e as artes profanas da projeção de imagens – entendidas como cinematografia ou fantasmagoria – que vêm se instalar na Bahia.

Egbomi Cici mais uma vez ensina que, caso fôssemos eleger o orixá da tecnologia, ele seria Ògún: é ele o responsável por todo engenho de construção, ferramenta. Então poderíamos dizer que câmera é de Ògún, projetor é de Ògún, lente é de Ògún, todo o aparato fantasmagorista de Robert é de Ògún. Mas a tecnologia de conexão entre o aqui e o além é *lyāsan* quem detém. É ela quem conduz e traz do *orun* o espírito dos desencarnados; é ela, como rainha dos ventos e das tempestades, quem cria as condições para as aparições no *aiyé*. É ela quem abre o caminho para a travessia entre mundos no culto de *Baba Égún*, varrendo o espaço com seu *èruesín* para afastar os maus espíritos.

“Assim como os ancestrais masculinos têm sua instituição na sociedade *Egúngún*, as *lyá-mi*, que constituem a sua contraparte feminina, têm a sua na sociedade *Gèlèdè* e também numa outra sociedade pouco conhecida, o *Egbé E'léékò*” (Santos, 2012, p. 111). Os mitos contam que em épocas remotas eram as mulheres que dominavam





o culto de *Baba Égún*, mas os homens, por astúcia ou violência, conquistaram a supremacia e tomaram o controle dos *Egúngún* (Sant'anna Sobrinho, 2015, p. 50; Santos, 2012, p. 131). Se pensarmos nas *scéances* espiritualistas, e no protagonismo que as mulheres assumiram nessa doutrina, talvez pudéssemos ainda traçar outros paralelos entre as lutas de emancipação femininas na modernidade e o poder feminino de invocação dos mortos - ou de conexão com a ancestralidade, um poder que se quer dominar e abafar. Silvia Federici (2017) realiza um extenso estudo sobre como na Europa e nas Américas o patriarcalismo moderno buscou formas de perseguir, pilhar e destituir os poderes femininos sobre a vida e a morte, entendidos como bruxaria, bem como cercear a liderança e a combatividade das mulheres na sociedade. A ampla participação feminina no governo proletário da Comuna de Paris em 1871, por exemplo, foi estigmatizada na figura das *pétroleuses* acusadas de incendiar a cidade: "Bastava que uma mulher fosse pobre e malvestida, e que levasse um cesto, uma caixa ou uma garrafa de leite, para que se tornasse suspeita (Thomas, 1966, apud Federici, 2017, p. 373). A imagem dessas mulheres "selvagens e descabeladas" descritas pelos cronistas, vagando pela noite com suas panelas cheias de querosene, se aproximam demasiado das nossas Caretas e suas panelas de mingau, produzindo o mesmo tipo de temor instaurado pela figura feminina livre e aguerrida.

O destino comum das bruxas europeias e dos sujeitos coloniais pode ainda ser melhor demonstrado pelo crescente intercâmbio, ao longo do século XVII, entre a ideologia da bruxaria e a ideologia racista que se desen-

volveu sobre o solo da Conquista e do tráfico de escravos (Federici, 2017, p. 358).

Talvez sejam reflexos destas perseguições às mulheres uma das razões para que o culto às ancestrais femininas *Gèlèdè* esteja hoje extinto na Bahia e no Brasil, enquanto o culto masculino a *Baba Égún* permaneça ativo. Nas palavras de Joana Elbein dos Santos, "o significado de *Íyá-mi* foi 'deteriorado' à medida que aumentavam o interesse e as publicações de autores estrangeiros a respeito. (...); consideradas destruidoras e antissociais, o estudos das ancestrais femininas foi limitado e associado ao estudo de bruxaria" (Santos, 2012, p. 121). Talvez sejam outras as razões para essa suspensão, razões que não podem sequer ser reveladas, uma vez que a fantasmagoria trata menos de revelação que de mistério.

E como falar do mistério, sem que ele perca sua qualidade de segredo?

Com mais perguntas do que conclusões, chego como um raio ao final dessas páginas. *Epahey, Oyá!*

REFERÊNCIAS

BOCCANERA JR, S. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2007.

_____. *O teatro na Bahia: da colônia a república 1800 - 1923*. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008

BRASIL, L. *Ilê Inã: entre a luz da vela e a luz do projetor*. Pesquisa em andamento, Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos / Universidade Federal da Bahia, 2017-2018.

CARAPIÁ, R. *Fantasmagorias Negrofemininas*. Pesquisa em andamento, Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2018.

CHUDE-SOKEI, L. "Race and Technology: A Creole History," *Technospheres Magazine*, Berlin, Germany. Disponível em: <https://technosphere-magazine.hkw.de/p/Race-and-Technology-A-Creole-History-fTkWqWGX4M24K2MixKvrUk>. Acesso em 05/07/2019.

DERRIDA, J. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FILHO, L V. *O negro na Bahia*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

FONSECA, R. N. S. *Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

KILOMBA, G. "The Mask" In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Traduzido por Jessica Oliveira de Jesus. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, pp. 171-180.

LEBLANC, P. B; BRASIL, L. Entrevista com Egbomi Cici em julho de 2018.

_____. Entrevista com Mãe Walkiria de Oxum em julho de 2018.

OLIVEIRA, R. S. *O feitiço de oxum: um estudo sobre o ilê axé iyá nassô oká e suas relações em rede com outros terreiros*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2005.

ROBERT, E. G. *Mémoires: récréatifs, scientifiques et anecdotiques*. Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831-1833. Disponível em: <https://lccn.loc.gov/32006148>

RUFINO, L. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. ISSN: 2359-0211

SILVEIRA, R. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu*. Salvador: Maianga, 2010.

SANT'ANNA SOBRINHO, J. *Terreiros Egúngún: um culto ancestral afrobrasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, J. E. *Os Nagô e a morte. Pàde. Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.



I. Toda fuga, no mapa ancestral da vida humana que os mitos descrevem, aponta para um ato de fundação: Eneias, em fuga de Troia incinerada, funda Roma; o povo judeu, em fuga da escravidão do Egito, funda Israel. Afastando-se de tudo que antes lhe pertencia, os fugitivos – exilados desterrados emigrantes – entendem que o lugar de onde eles vêm já não existe. Retornar é impossível; nenhum retorno, mesmo que venha a ser possível, compensa o luto que em algumas línguas tem denominação específica na palavra *nostalgia* (do grego *nostos+algia*, ou seja, “dor do retorno”). Nesta via de mão única, qualquer tentativa de integrar-se ao novo território atende primeiramente a um instinto de sobrevivência, que satura o cotidiano de uma pujança incomum. Kristeva (1994, 26) define como “economia do gasto sem limites” esta postura de superinvestimento em si mesmo, como força de trabalho que tende a articular-se de forma confiante na retórica assimilacionista do Estado-nação. Brota disso um nacionalismo específico, uma retórica otimista do imigrante “salvo” pela terra que lhe dá refúgio. Aqui, neste presente onde deverá ser possível construir um futuro, tudo será

feito melhor do que lá, no passado para onde não há retorno. Esta fantasmagoria temporal absolve os viajantes – exilados desterrados emigrantes – do trauma do abandono e afaça sua nostalgia. Deixando um lugar que não existe mais, constroem para si um lugar que não existe ainda.

II. O estrangeiro visita histórias desde a Antiguidade e parece ter uma função bem definida nas mitologias de fundação, não só como personagem, mas principalmente como narrador. Ulisses, regresso à sua ilha após dez anos de navegação, com o raiar do sol pega novamente o caminho do mar. Trazendo no corpo e na voz as marcas do viajante aos olhos de todos os que o encontram (incluídos seus familiares), conquista o lugar de fala de quem carrega histórias. Antes de ser reconhecido como o indivíduo que é ou diz ser, ele é o estrangeiro, logo, o narrador. Seu “estar” não chega a “ser”, pois ele parece ter perdido sua capacidade de voltar definitivamente ao lugar que um dia foi dele. Desilhar-se é sua sina.

A viagem, vocação indomável do humano, é uma projeção fortemente implicada no processo de construção da identidade de uma comunidade. Mesmo pertencendo simbolicamente

mente, a singularidade do viajante/estrangeiro é irredutível, pois, segundo Simmel (1983), a posição que lhe cabe é determinada pelo fato de não ter pertencido àquele grupo desde o começo ou de carregar qualidades que não poderiam ali se originar. Seu saber é singular; sua língua soa “bárbara” aos indígenas; seu luto pelo que perdeu, incomunicável. A cisão entre as duas culturas que carrega não é soma de dois inteiros, mas resultado de duas subtrações – uma fronteira interna que se faz visível no corpo. Nem a familiaridade adquirida por uma longa permanência, embora ampliando a base para trocas possíveis, anula sua estrangeirice. Sua figura persiste não uniforme, às vezes por pequenos detalhes da roupa ou por um gesto, um sotaque esquisito; algo que permanece reativo aos padrões de normalidade. Posto que julgamos normal aquilo cuja recepção tornou-se rotineira no seio de uma comunidade, constituindo uma medida de aceitabilidade social, então, a diferença que o estrangeiro carrega em seus traços constitui uma medida de *inaceitabilidade*; tal inaceitabilidade traduz-se em impossibilidade de apreensão daquela identidade dupla por parte da comunidade, pois a lógica grupal, culminando na política nacionalista do Estado-nação, “repousa em certas exclusões” (Kristeva, 1994, 103).

Sendo assim, ser estrangeiro é (segundo Simmel, 1983, 183) “uma forma específica de interação”. Seu isolamento sugere uma constante relativização daquele cotidiano, no qual jamais caberá inteiramente. Mesmo sendo cidadão, até mesmo sendo rei (como Ulisses) ele nunca mais pertence a pátria alguma: move-se às margens, bordeia, espia, estranha. Quando não se torna inibidora de relações, suscitando a reprovação do nati-

vo, tal marginalidade estimula uma postura inconformada (“não pertenço a nada, faço minha própria lei”) que pode gerar angústia, pois quem se encontra liberado da rotina de socialização grupal também se encontra privado da proteção de seus nexos primordiais – suas raízes. Desterrado, *dépaysé*, desilhado – o viajante/estrangeiro vai ficando. Acomoda seu potencial nomadismo em ritos de hospitalidade que produzam uma miragem de proximidade: diz aquela palavra, disfarça, procura cúmplices, veste aquela máscara e cumpre o papel; mas nunca está inteiramente de acordo com nada e com ninguém. Qualquer tradução depende dos equívocos aos quais se habitua para caber no lugar/língua onde sua biografia se reata. Mas a distância grita. É possível aprender verdadeiramente uma língua, uma cultura? É possível deixar de ser estrangeiro?

III. A figura do desterrado suscita empatia hoje, proporcionando uma imagem “desterritorializada” da existência pós-moderna. *Moi, c'est un outre*. A condição de ser estrangeiro a si mesmo descortina o familiar como estranho (*unheimliche*) na dinâmica do inconsciente. Somos todos exilados de nós. Desilhados.

A percepção de si perante a irredutível estranheza do outro, constitutiva do processo de aculturação cujas dinâmicas outrora legitimariam conceituações hierárquicas (civilizado vs. bárbaro, nativo vs. Estrangeiro), se anula numa perpétua transposição de fronteiras. A ubiquidade do estrangeiro-em-qualquer-lugar tende a zerar a reatividade do exilado, desterrado, emigrante. Ser humano virou mutante, nômade transcultural. E transidentitário, transpólitico, transexual, transtético (segundo Baudrillard, 1990).

O planeta globalizado constata esta perda do centro: tudo é periférico – o que vale dizer que nada é periférico. Neste cenário descentrado, o nomadismo se propõe como estratégia de resgate da subjetividade perante a desagregação do Estado-nação. Diásporas, migrações, peregrinações, turismos para todos os consumos declinam de maneira desigual uma suposta condição cosmopolita contemporânea. Mas há uma margem de não movimento nessa economia global de movimento, pois a máquina social, mesmo que seja descrita como instintivamente nômade, define-se por primordiais alianças que exigem a fixação territorial. Agregações humanas se dão num campo onde o *socius* deita raízes, esconjurando a dispersão de suas articulações estruturais e simbólicas (Deleuze & Guattari, 1972, pp. 161-171). A rigor, no capitalismo avançado, só permanece nômade o fluxo ininterrupto do capital na rota perene das bolsas de valores (New York-São Paulo-Tokyo-Milão-New York-São Paulo etc.). A cultura global absorve a *world music*, rituais étnicos, feitos do integralismo religioso e da arte contemporânea que nada têm de local, ajustando-os ao fenômeno do consumo universal. Será que este tipo de apropriação apaga a estrangeirice do outro? Ou a amplifica? Ninguém é estrangeiro – somos todos estrangeiros.

Deveríamos citar o nomadismo de alguns personagens de Chatwin, que carregam sua identidade humana apátrida como um traço de distinção etológico. E Corto Maltese – a personagem que Hugo Pratt diz ter nascido em Malta, cujas trajetórias imaginárias percorrem o globo inteiro, para o qual é casa qualquer ilha dos imensos oceanos. Estrangeiros em todo lugar – em todo lugar indígenas. Tirando estes personagens, a maioria dos viajantes, mesmo

compulsivos ou movidos por graves crises de identidade, viaja para retornar – seu nomadismo é mais interior do que concreto. Qualquer imigrante que mire prosperar precisa estabilizar sua morada e declarar sua residência; o mesmo se for turista e quiser passar pelo guichê de imigração dos aeroportos.

IV. A hibridação é exigida para sobreviver. O desterrado se territorializa pela reescrita de si. Na tentativa de amarrar a trajetória pessoal ao patrimônio comum, visando se capacitar para a aceitabilidade, o viajante/estrangeiro realiza ajustes entre projeto de vida e fragmentos de existência, muitas vezes díspares. A memória é reorganizada estrategicamente para compensar o trauma individual da interrupção do espaço/tempo biográfico; sendo ao mesmo tempo tal reinvenção essencial à constituição da identidade social do indivíduo, pois o enraíza a um passado que também é produtor das circunstâncias do presente.

Entre as narrativas, algumas desvendam outras representações do nomadismo em nosso admirável milênio globalizado. Fome, guerras, genocídios, exploração econômica e lutas contra a dependência vêm gerando um fenômeno de mobilidade planetária nunca dantes visto. O mapa geopolítico dos êxodos, dos exílios, das migrações exhibe o catastrófico legado colonial no refluxo sem fim dos desterrados. São muitas odisséias. A extrema vulnerabilidade deste cenário carrega uma potência – a demanda universal pelo direito de ter direitos.

Embora seja arriscado comparar o brilho de certos intelectuais no exílio, mesmo nas piores condições, com a miséria da massa de refugiados, possivelmente os primeiros expressam, já faz tempo, os traumas que desfiguram o nosso

tempo – deportações em massa, encarceramento de inteiras populações, migrações forçadas. Talvez, como argumenta Edward Said (1999, 407) “a missão intelectual da libertação, nascida na resistência ao confinamento e devastação do imperialismo, passou para as forças desabrigoadas, descentradas e exiladas que têm sua atual encarnação nos migrantes; sua consciência nômade é a mesma do intelectual e artista no exílio – figura política entre domínios, entre formas, entre lares e entre línguas”. Aos artistas, neste contexto, seria reservada uma condição e tarefa extrema: ser estrangeiro em lugar nenhum / ser estrangeiro em todo lugar, pois a arte, como conjunto de atividades organizadas e dotadas de um potencial de transformação social, existe por toda parte em modalidades similares de produção e consumo (por vezes até com os mesmos conteúdos – vejam no cinema, no teatro musical e na arte contemporânea).

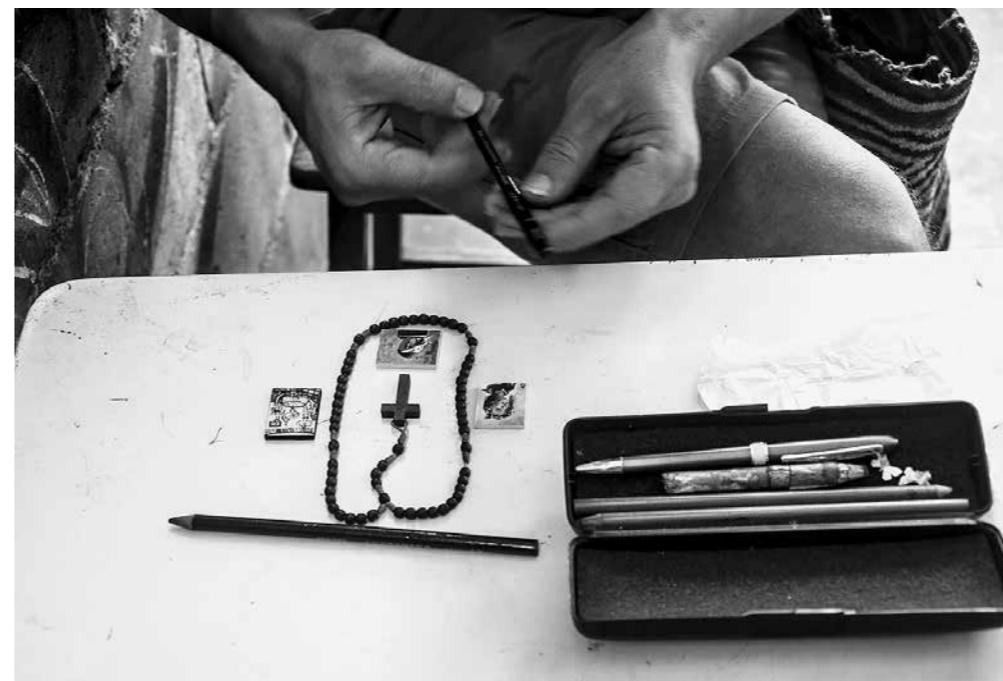
V. O Laboratório de Estética e Política é uma plataforma de pesquisa e extensão conduzida por mim, em função de artista/docente da ECO/UFRJ, junto com discentes de diversas disciplinas (artes, direito, ciências sociais, comunicação) da graduação e da pós-graduação, e frequentada por artistas e cidadãos. Durante um ano e meio, entre 2017 e 2019, oferecemos¹ uma oficina da qual participaram cerca de vinte pessoas diversamente oriundas – quatro colombianos, uma namibiana, duas italianas, seis ou sete nascidos no Brasil

¹ Em parceria com a Clínica de Atenção a População Refugiada (CEPRI) da Fundação Casa Rui Barbosa e com o Espaço Cultural Olho da Rua, com apoio da FAPERJ/Apoio a produção e divulgação das artes, da Cátedra UNHCR da PUC-Rio e da própria UFRJ através de bolsas PIBIC e PIBIAC.

(cearenses, fluminenses, paulistas, cariocas), um português nascido em Moçambique, dois sírios, um marroquino.² Nascidos nesta parte do globo ou aqui migrados, refugiados ou em algum momento aportados, gringos ou nacionais, preferimos descrever-nos sendo pessoas que andam e respiram por aí – como se descrevia Marcel Duchamp. Fazíamos a oficina aos domingos de manhã, em local ao nível da rua e de portas abertas, para aproveitar o fluxo energético da multidão e acolher os transeuntes – literalmente, ou seja, estando dispostos a abrigar uma eventual irrupção. Quiçá alguém. A arte (nossos exercícios, jogos, cenas, cantos) seria o convite para um modo de existência ou reexistência ou resistência no lugar comum, que entendíamos afirmar como espaço criativo não exclusivo – por isso, portas abertas.

Começamos desenhando lugares de fala (no mapa-múndi traçado com giz no chão de cimento) para quem não tem nação nem time nem documentos, mas memória e esperança de vida; seguimos suas narrativas de deslocamento e reparamos quanta potência (estética e empática) é gerada pela demanda por direitos, no momento em que se é impactado com fronteiras e outras convicções de pertencimento embasadas em “certas exclusões”. Tentamos capturar este impacto formulando perguntas que pudessem provocar em nós a mesma estranheza que habita o estrangeiro

² Dedico este ensaio a todxs, entre os quais lembro especialmente Mohammed el Jazhouli, Leonardo e Ninibe Forero com os filhos Mateus e Juan, Mariama Bah, Hadi Bakkour, Omar Hawaty, Soheila Taheri, Sara Arcaig, Federica Ciacci, Natalia Cidade, Susana Maranhão; os fotógrafos Noelia Albuquerque e Dalton Valerio e os meus alunos Daniel Pimentel (FND), Arnon Segal Hochmann (ECO), Fernanda Teixeira (FND), Mariana Chiote (FND), Sofia Fried (IFCS), Pedro Barroso (DT/ECO), Cecilia Carvalho (DT/ECO) e Alberta Juliana (DT/ECO).



– perguntas que carregam demandas des-norteadoras de conceitos que nos enraízam, como: brasileiro, futuro, pobreza, propriedade, progresso, povo, arte, verdade. Segundo Rancière (1996), a irrupção dos excluídos no espaço comum (*agorà*), pedindo a palavra, questionando o que parece óbvio, é gesto fundador da experiência democrática (na *polis*) e condição essencial à isonomia que a rege. Acolher uma irrupção implica, para o grupo, estar disposto a rearticular suas normas de visibilidade e de acesso à palavra; estar disposto a novas partilhas do comum.

VI. Comum é o capital coletivo, a coisa pública (bem, espaço, direito, serviço) que funda uma comunidade. Hoje, entretanto, a categoria parece caduca – tudo que é público está o tempo todo ameaçado e extorquido. Apesar das constituições regrem igualdade e paridade como fundamentos republicanos, a cidadania funciona como máquina de diferenças: não só é campo de disputa por acesso a direitos que deveriam (por lei) ser universais, como também produz estruturas e normas burocráticas que tendem a afunilar tal acesso. O conceito de inclusão na cidadania é exclusivo, pois “incluir” alguém pressupõe, por alguma razão, que até aquele momento este alguém estivesse excluído.

Termos como “adaptação” e “assimilação” derivam historicamente da experiência imperialista: seu emprego faz com que o legado colonial se apresente como espectro nas relações sociais, pela (já citada) figura da inaceitabilidade. “Queriam que fôssemos franceses – escreve o argelino Abdelmalek Sayad (2002, 14) –, mas ao mesmo tempo nos faziam compreender que jamais conseguiríamos sê-lo”. Os procedimentos de assimilação tendem a minimizar

a diversidade linguística, cultural e religiosa e forçam o sujeito a desqualificar seus recursos e formação e obrigar-se à subalternidade para integrar-se ao mercado de trabalho. Este formato de integração, quando se dá, descortina as estruturas de classe subjacentes – no caso do Brasil, o violento esquema escravocrata que rege a nação. O espectro colonial.

A cartografia nacionalista separa o que deveria ser comum por meio de muros, *checkpoints*, campos de abrigo, enclaves e fronteiras que visam reter a mobilidade em interface não recíproca, mas sim dependente. Ruas de mão única; encruzilhadas exclusivas; funis nos quais se determinam diversas condições de existência condicionadas a fatores interseccionais como classe, gênero, raça, orientação sexual e religiosa. Cada vez mais barreiras se erguem para restringir e bloquear os movimentos migratórios – sejam estes globais, continentais ou mesmo internos às fronteiras nacionais ou municipais. Somos todos refugiados. Desilhados em nossas próprias terras. Neste cenário, em que o direito universal à mobilidade é negado por toda parte, a condição cosmopolita é um privilégio de classe, pois ninguém põe em dúvida a liberdade de movimento das classes dominantes. O direito de ir e vir se reduz a uma questão de preço: “Estrangeiros são muito mais estrangeiros quanto mais são pobres” (Enzensberger, 1993, p. 51). Segundo J. Clifford (1996), até mesmo “a noção de que certas categorias de pessoas seriam cosmopolitas enquanto todos os outros seriam locais (nativos) parece ideologia de uma determinada cultura hegemônica viajante”. Isso me induz a suspeitar que também as variantes nômades nas práticas artísticas contemporâneas (deriva psicogeográfica, flanagem,

delírios deambulatórios etc.) possam ser sintomas de mais um paradigma autoafirmativo de certas elites cosmopolitas.

VII.

Você é pobre? É justo você ser pobre? Você acha que deveria ganhar mais? Mais de quem? É justo matar em algum caso? É justo matar para defender a sua propriedade? É justo expulsar alguém que invadiu a sua casa? Você está satisfeito? Deus é brasileiro? Você é brasileiro? O que significa ser brasileiro? Este é o país do futuro? Você acredita no futuro da nação?

O que garante a cidadania no sistema dos Estados-nações é um princípio de nacionalidade que geralmente coincide com a naturalidade, ou seja, o fato de uma pessoa ter nascido num determinado território. Este critério concede ou nega proteção ao súdito/cidadão não na base, como no pensamento grego, da participação na vida política (*bios*), mas, sim, na base de um dado biográfico no qual não consta qualquer outra qualidade a não ser a mera existência (*zoé*). Podemos traduzir este termo (com Giorgio Agamben, 1995, p. 140) com “aquela *vida nua* natural que no antigo regime era politicamente indiferente e pertencia a Deus, sendo sopro de vida da criatura; que no mundo clássico era claramente distinta da vida política (*bios*) e que agora ocupa o primeiro plano da estrutura dos estados nacionais e fundamento da sua soberania”. Nesta estrutura, direitos considerados universais são desprovidos de

qualquer sistema de tutela para quem não pode ser descrito como cidadão/súdito de um Estado-nação. No globo repartido por Estados-nações, quem é sem pátria (*homeless*) é sem direitos. Uma espécie de inversão do paradigma da tirania (que Hobbes descrevia em “fazer morrer, deixar viver”), no que poderia ser descrito como paradigma moderno da tirania (que Foucault descreve em “fazer viver, deixar morrer”), coloca em questão a validade dos direitos humanos enquanto universais. É um paradoxo – por um lado, não há humanidade sem direitos; por outro, não há direitos sem pertencimento nacional. Assim, a barreira entre doméstico e estrangeiro disfarça outra barreira, entre vida humana e vida menos-que-humana, entre corpos merecedores de existência, de palavra, de luto e outros corpos. Quem vai ser escolhido? Quem merece viver? Quem vai ser deixado de fora? Existe um fora?

Mais uma vez, nesta vertiginosa vulnerabilidade pulsa uma poderosa latência. Dos refugiados judeus-europeus que, “expulsos de país para país”, haviam cessado de querer assimilar-se a uma comunidade nacional ou outra, Hannah Arendt escreveu que seriam “vanguarda dos seus povos” (no ensaio “We, refugees” publicado em 1943 na revista *The Menorah Journal*). Naquela condição de apátrida, na qual também a filósofa se encontrava vivendo, Arendt reconhecia uma nova categoria de cidadania planetária e o paradigma crítico para uma nova consciência histórica. O evidente fracasso do conceito de nacionalidade – cujos corolários de pátria superior e de pureza racial legitimaram o extermínio – tornava urgente identificar outra figura de indivíduo portador de direitos, franqueada de qualquer tipo de pertencimento

nacional.³ No ensaio *Origens do totalitarismo* (1948) Arendt alertava para a poderosa latência anunciada. A figura do ser apátrida que deveria encarnar por excelência os direitos humanos como universais marcaria também a crise radical deste conceito: pois, tendo cessado de querer assimilar-se a qualquer comunidade nacional, “sua angustiante situação não resulta do fato de não ser igual perante a lei, mas, sim, de não existirem mais leis para ele”. A perda da comunidade significaria a perda de toda legitimação humana; daí o status de refugiado ser considerado um estado de exceção: uma condição provisória que deveria ser reconduzida à naturalização ou à repatriação – ou seja, ao princípio único do pertencimento a uma comunidade reconhecível, uma nacionalidade. Ao invés disso, guetos viraram moradia; a diáspora de país para país tornou-se condição de existência. “O conceito de direitos humanos baseado na suposta existência de um ser humano como tal caiu em desgraça quando aqueles que o professavam se depararam com homens que haviam perdido qualquer outra relação específica, exceto o mero fato de serem humanos” (Arendt, 1967).

Cinquenta anos mais tarde (no ensaio “Mais além dos direitos dos homens”, 1993), Giorgio Agamben recolhe esta figura do apátrida/refugiado como “a única categoria na qual, hoje, consentimos vislumbrar as formas e limites de uma comunidade política que vem” e como “talvez, a única figura pensável de *povo* no nosso tempo”.

³ Tanto que, logo após a II Guerra, a Assembleia Geral das Nações Unidas fundou o Alto Comissariado para os Direitos Humanos, o qual ditou em Paris a Declaração Universal homônima (1948); em seguida, fundou o Alto Comissariado para Refugiados (1951).

VIII.

O que é a vida? O que é amor?
 O que é o dinheiro? O que é propriedade?
 O que é a guerra? O que é a nação? O que é a favela? O que é realidade?
 O que é a pobreza? O que é comunidade?
 O que é o Brasil?
 O que é o futuro? O que é o medo?
 O que é o prazer?
 O que quer o povo? O que o povo quer?
 O povo quer o progresso? O povo quer a prosperidade?
 O povo tem a prosperidade?

A palavra “povo” (Agamben, 1992b) nomeia, nas línguas europeias modernas, “tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, está excluída da política”, ou seja, “os pobres, os deserdados, os excluídos”. A ambígua cisão que reúne e separa o conjunto *Povo* como “corpo político integral” do subconjunto *povo* como “multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos” é visível até nas contradições da semântica urbana. É uma aporia, sobre a qual fundamenta-se o princípio de soberania do Estado moderno desde a Revolução Francesa – desde o momento em que a soberania popular é reivindicada na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Tal princípio repousa no controle biopolítico dos corpos, seja daqueles que são definidos cidadãos por serem titulares de direitos e deveres (*peuple en corps*), seja de crianças, insensatos, mulheres, condenados e estrangeiros (*menu peuple*, ou “povo menor”), que a



sabedoria da assembleia constituinte aconselhou não incluir no poder político, senão pelas figuras populistas da clemência e da compaixão. O contraditório conceito de Povo/povo já abrange a cisão fundamental entre cidadania plena e cidadania excluída, ou melhor incluída enquanto excluída. À luz desta aporia, segundo Agamben, o extermínio revela seu hediondo sentido. As leis de Nuremberg dividiram o povo alemão em cidadãos no pleno sentido e cidadãos sem direitos políticos, determinando

o direito inalienável do povo (*volk*) de eliminar uma parte de si que não dá mais para tolerar, pois sua integração no corpo político nacional resulta definitivamente impossível (supunha-se, pois, que qualquer aparente assimilação por parte judaica só pudesse ser falsa e simulada). O nosso tempo, conclui Agamben, “nada mais é que a tentativa implacável e metódica de preencher a cisão que fratura o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos em escala global” (Agamben, 1992b, 21).

IX. A diáspora e sua versão atual de inteiras populações em fuga são corolários genocidas desta aporia: pois mesmo que todas as vidas humanas sejam iguais, conforme Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), algumas vidas são matáveis e outras são feitas objeto de proteção, sem que isso seja regrado por normas universais. A morte da maioria é justificada por um discurso de proteção à vida que configura o refugiado como exceção, apelando para que se encaixe na ambígua figura moral da vítima. Tanto é que o tratamento das populações refugiadas tem características humanitárias e não políticas, às vezes, aliás, agindo em pleno contraste com a legislação vigente e em algum caso (como no Brasil) sendo inteiramente confiado a ONGs (Cáritas) ou a poderes executivos (Polícia Federal), cuja intervenção neste ambiente seletivo justifica um tom confessional, condescendente ou moralista. A fuga é criminalizada.

Mas a fuga não pode ser criminalizada, pois evidentemente é uma opção de sobrevivência; um modo de vida que resiste à produção de morte que os Estados definem como “crise” (econômica, política, diplomática). Antes da cartografia dos êxodos, no mapa do planeta está inscrita uma cartografia de precarização que atende a um projeto geopolítico global de morte. Diante disso, a fuga é mais do que uma solução vital: é uma solução política, já que recompõe uma crise anterior. Por isso, as populações refugiadas são a “vanguarda dos povos”, como anunciava Arendt: figuras-limite da cidadania que põem em xeque as categorias fundamentais de cidadania, direito e Estado.

Você se acha diferente dos outros?
Como podemos viver juntos? Você tem outra pergunta?
Você vai ao teatro? Vai a concertos, inaugurações, lançamentos?
Você vai para não ficar sozinho? Vai para saber se alguém respondeu à sua pergunta? Vai para descobrir a verdade?
A verdade existe?
Os jornais dizem a verdade?
Os artistas dizem a verdade?
Jornais mentem? Deliberadamente?
Atores e artistas mentem?
Deliberadamente?
Todas as coisas são iguais?
Tanto faz?
De que estamos falando?
Como podemos viver juntos?

X. Nossa oficina (ver parágrafo V) pesquisou táticas de declaração da potência latente na condição comum que chamamos de “somos todxs refugiadxs”. Como acionar o devir-refugiado? Buscamos nos presentificar no gesto, na voz, como “pessoas que andam e respiram por aí”; dar figura a esta cidadania transacional através de nossas narrativas de viagens, nossos mapas de ascendência ancestral, nossos sonhos de mobilidade utópica e nossas cotidianas odisséias. Desarticular nossa identidade de tudo que a arvora e embarreira; baixar as máscaras colonizadoras (privilégio de língua, bandeira, time e outras marcas de pertencimento); desmontar a fraude da nacionalidade como soberania excludente; desterritorializar o corpo sem necessariamente deslocalizá-lo, ou seja, mudar para outra localidade. Desilhamos-nos! *Transver o mundo é preciso*, escreveu Manoel de Barros.

Deixamos que irrompessem, no espaço comum, lugares que ainda não existem ou ainda não foram descobertos, mas cuja aparição não apaga o lugar real: se sobrepõe a este, reescreve o comum. Reconfiguramos nosso ambiente como uma utopia de convivência imanente cuja dimensão sensorial se dá numa comunidade que criamos a partir da empatia com o outro e da pergunta: como podemos viver juntos? Uma *heterotopia*, na denominação achada por Foucault: uma bolha perceptiva na qual vale tudo (memória, imaginação, testemunha), desde que deixemos que tudo nos afete. Chamamos este exercício de “empatia radical”. Algo capaz de resistir a “certas exclusões”, procedimentos de assimilação que incluem excluindo e arvoram/reduzem identidades ao seu lugar de fala. Se o nomadismo (ser estrangeiro em lugar nenhum / ser estrangeiro em todo lugar) é condição e tarefa dos artistas no mundo globalizado, que não o seja como privilégio que silencia outros, mas como princípio de vulnerabilidade, na qual sempre pulsa uma potência.

XI. A fotografia acima foi tirada enquanto Mohammed narrava, com aportes bem-humorados nas quatro línguas que usa para se comunicar, sua viagem do Marrocos até o Rio de Janeiro, passando por Síria, Grécia, Albânia, Sérvia, Itália, França, Espanha e Portugal. Durante esta odisséia, decidiu que ama trens e estradas de ferro porque nelas “não tem muros”. Sons soando (como este, da palavra TREM) junto a assobios, olhares, gestos e pequenas danças e sombras durante a narração do Mohammed sinalizavam para uma poderosa tática de fuga e resistência a qualquer regime controlador. Havia ali uma singularidade, viajante/estrangeiro/refugiado, de modo al-

gum redutível ao papel de vítima. Um narrador, como Ulisses à corte dos feácios.

Tentamos capturar este fluxo no registro fotográfico e audiovisual. Não encerrar este e outros processos criativos em uma ou outra obra, mas mantê-los em processo. Manter a arte em vida, manter-nos vivos na arte. Começamos a narrar, cada um com seus recursos (gestos, cantos, objetos), nossas próprias odisséias.

Voltamos a contar a história de Mohammed tempos depois. Já seria um personagem, um sujeito em fuga que desembarca no Brasil e encara uma longa jornada pelas etapas de um processo de aceitabilidade (legalmente chamada *elegibilidade*) ao qual é submetido: desde a chegada ao aeroporto, sem documentos, passando pelas instituições de proteção, pelo convívio com os nativos (junto aos quais busca informações e emprego), pelos postos da Polícia Federal (onde concede-se e renova-se o visto temporário de solicitante de refúgio), até chegar à entrevista que determinará se ele pode ou não permanecer no Brasil. Pareceu sensato chamar a peça *Uma odisséia*; é uma peça de teatro-fórum que apresentamos em escolas, universidades, instituições parceiras e centros culturais, a partir de junho de 2018.⁴ Atualmente, estamos apresentando para o público geral, na modalidade experimental do teatro-fórum que Boal (quando foi vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, entre 1994 e 1997) batizou de “teatro legislativo”.

⁴ Fundação Casa de Rui Barbosa (estreia em 21/06/2018), Mostra Bosque da PUC-Rio, Escola Municipal Rui Barbosa em Duque de Caxias, Espaço Cultural Olho da Rua, Universidade Federal Fluminense, Colóquio Migrações na ECO/UFRJ, Biblioteca Parque da Rocinha (última apresentação em 29/06/2019).

vo". É um jogo. Há regras pactuadas desde o início, embasando nosso estarmos juntos em algo comum (*comunidade*) naquele intervalo de tempo que anunciamos. Primeiramente, espectadores assistem; em um segundo momento, cada espectador que discorde do andamento da peça interrompe e entra em cena (*irrompe*), já em função de ator, substituindo o protagonista ou atuando ao seu lado, como aliado/testemunha para tentar modificar aquela situação e resolver o problema apresentado. O problema do Mohammed, no caso, é conseguir ser cidadão, o que se traduz na demanda por uma série de direitos (documentos, moradia, trabalho, saúde, instrução, serviços, mobilidade) que deveriam ser garantidos universalmente, mas são negados aos que não têm pátria ou aos que não estão entre as fronteiras da pátria. A aporia fica inteiramente exposta, pois qualquer pessoa, mesmo natural e nacional, que se julgue também privada de tais direitos, identifica-se radicalmente com aquele viajante/estrangeiro/refugiado e para de excluí-lo, mesmo que incluindo (*assimilando*) ou empurrando-o ao papel de vítima à qual destinar compaixão ou clemência. Na ferida que se abre no grupo de *espect-atores* no instante em que este entende sua vulnerabilidade (*somos todos refugiados*), há uma latência, que emerge como reflexão sobre o que significa ser cidadão em uma democracia desigual como a brasileira. O que significa ser comunidade, a que diz respeito ser "povo" no legado colonial sul-americano? Então, o devir-refugiado entra em ação nas substituições onde o espectador expande-se para fora de seu lugar de fala e entra no lugar do outro, praticando a empatia radical. A prática propõe ver o mundo do ponto de vista do outro (*transver o mundo*) e agir no espaço social alheio, desconhecido, inesperado. É uma tática de coalização e aliança

de corpos (como propõe Butler, 2015) que implica, primeiramente, desilhar identidades, ou seja, criar fora de si e do que se pretende conhecer, um modo de vida e uma ética que possibilitem coabitar.

O jogo segue. O sentido da sessão legislativa é jogar a comunidade no debate legislativo ao qual tem direito constitucional de participar (enquanto *povo*); fazer com que aquela comunidade legisle sem delegar seu poder e sua fala, mesmo que por um intervalo de tempo determinado; joga-se a legiferar, ou seja, atua-se verdadeiramente em uma dimensão perceptiva que não anula, mas se sobrepõe ao real (*heterotopia*). O jogo reproduz o arcabouço legal e se garante pela presença de especialistas e representantes das instituições (como defensor público, juiz, assessor jurídico, vereador) que atuam ali de verdade, mesmo que em ambiente ficcional. Mas o sentido da sessão extrapola o jogo, pois as propostas de lei elaboradas pela comunidade são em seguida defendidas por ações políticas junto às instituições competentes, podendo ser aprovadas nas instâncias legislativas apropriadas. Tendo êxito, a comunidade gera uma experiência de assembleia (contundente, mesmo que seja efêmera, como qualquer outra experiência) na qual a cidadania é exercida em condições ideais de isonomia e a democracia se expressa como autogoverno. A comunidade tem a opção de definir quais práticas para o bem comum (*boas práticas*) podem descrever uma ética da coabitação compartilhada e fundadora daquela comunidade – ideal e, por isso, extensível à cidade, nação, planeta. Como corolário, surge para alguns a necessidade de adotar para si tais práticas, levando para casa a consciência de que o cuidado de si coincide com o cuidado do outro (Foucault, 2010).

XII. Certa hora, na peça *Uma odisseia*, a voz de um funcionário identifica nosso protagonista com o nome que, no guichê do aeroporto onde ele havia aportado sem documentos, foi transcrito na ficha de solicitação de refúgio.

O funcionário afirma: *Seu nome é Ulisses*. Ele responde: *Eu? Na verdade... É Mohammed*.

O funcionário retruca: *Qual seu verdadeiro nome?*

Ele diz: *Era Mohammed. Mas, agora, sou chamado Ulisses. Você sabia que Ulisses, na língua grega, quer dizer ninguém? Mas eu... Eu sou alguém*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. "Al di là dei diritti dell'uomo". In: *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.

_____. "Che cos'è un popolo?". In: *Mezzi senza fine*, 1993b.

_____. *Homo sacer: il potere sovrano e la vita nuda*. Torino: Einaudi, 1995.

ARENDT, H. *Le origini del totalitarismo* (1948). Milano: Edizioni di Comunità, 1967.

_____. "We refugees". In: *The Menorah Journal* (jan/1943), online, disponível em: http://www.luso-sofia.net/textos/20131214-hannah_arendt_nos_os_refugiados.pdf. Acesso em 23/07/2019.

BAUDRILLARD, J. *La trasparenza du mal*. Paris: Gallimard, 1990.

BUTLER, J. *L'alleanza dei corpi*. Milano: Nottetempo, 2015.

CLIFFORD, J. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. London: Harvard University Press, 1997.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *L'anti-Edipo*. Torino: Einaudi, 1975.

ENZENSBERGER, H. M. *La grande migrazione*. Torino: Einaudi, 1993.

FOUCAULT, M. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SAYAD, A. *La doppia assenza: dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina, 2002.

SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMMEL, G. "O estrangeiro" (1949). In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

entre turnos: ferramentas e partituras de um outro fazer curatorial

Benjamin Seroussi



O texto a seguir é a transcrição de uma fala proferida no contexto do projeto Desilha 2018, no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica (H.O.), no mês de outubro de 2018, entre turnos eleitorais. Carrega os erros – e acertos – da oralidade.

Considerando a situação política dos últimos dias, as perguntas que norteiam a minha fala foram mudando aos poucos. O que me interessa de forma geral é construir estruturas críticas, pois não acredito que faça sentido desenvolver um pensamento crítico se não há estruturas que o sustentem – torna-se um pensamento abstrato. Estamos justamente entrando em um momento sombrio de censura, então a questão é: como manter vivo o pensamento e os espaços críticos? Como trabalhar em contextos adversos? Resumindo, o que iremos fazer nos próximos anos?

Existem muitas iniciativas especialistas em driblar a censura e sobreviver em contextos adversos. Obviamente o campo das artes não inventou de jeito nenhum essas prá-

ticas de resistência e resiliência. Em São Paulo, na Casa do Povo, tentamos nos articular com essas outras iniciativas, como os quilombos urbanos Aparelha Luzia (São Paulo) e Casa de Cultura Tainã (Campinas) e algumas aldeias indígenas da cidade de São Paulo – Kailpety, Tenondê Porã e do Pico do Jaraguá. Não precisamos reinventar a roda. Existem muitas experiências interessantes que podem nos ajudar a manter o pensamento crítico neste contexto adverso de censura política e de escassez de recursos – escassez de recursos que é, na verdade, também uma forma de censura, só que econômica. Não é por acaso que nos faltam recursos. Não é por acaso que o Museu Nacional queima. No meio a este contexto e a esses desafios, qual é o papel das instituições de arte na construção de uma sociedade civil mais forte?

Mesmo que essas questões não sejam do monopólio das artes, não se pode fingir que estas não estão colocadas. Porque em meio à construção da sociedade civil também se põe a questão da democratização da cultura. E quando falo da “democratização da

cultura”, não falo do acesso a esta, mas sim da democratização da própria noção de cultura. Este será o primeiro ponto da minha fala: como a gente amplia a noção de cultura? Além disso, gostaria de me perguntar: quais tipos de refúgios são necessários no contexto atual? Por trabalhar no campo das artes, me pergunto especificamente como as práticas artísticas podem ajudar a modelar um certo tipo de refúgio. Eu divido, portanto, minha fala em três pontos: 1) da necessidade de abrir a noção de cultura; 2) da utilidade dos espaços culturais e artísticos; e 3) da fuga – tema obviamente importante hoje, e para falar da fuga, vou falar do que venho desenvolvendo com a ideia de espaços flexíveis.

1. DA NECESSÁRIA ABERTURA DA NOÇÃO DE CULTURA

A Vila Itororó é um conjunto de casas semiarruinadas no bairro do Bexiga, em São Paulo, próximo à avenida 23 de Maio, na rua Pedroso. É um miolo de quarteirão. Em 2014 fui convidado para pensar o que se poderia fazer com este lugar. Fui convidado pelo Instituto Pedra, um escritório de arquitetura que estava reformando o conjunto que tinha sido desapropriado pela cidade de São Paulo. O escritório me convidou especificamente para fazer um projeto educativo no canteiro de obras. Pensei na época que não adiantava discutir patrimônio a partir do que o lugar tinha sido nem apontando para o que ele seria. Temos que mudar nossa relação com o tempo. Precisamos descartar a ideia de futuro: o futuro não existe. Ele tem uma tendência a não acontecer. Em nome do futuro se apaga o passado e se destrói o presente. A ideia de futuro, muitas vezes,

vem como estratégia de apagamento. Então quando alguém te convida para pensar no que algo vai ser, sempre pare para pensar. Não tem como seguir um planejamento plurianual no Brasil. Por exemplo, o que o H.O. vai ser em cinco anos? Isso não existe. Não adianta pensar nesse tipo de temporalidade. Ninguém tem bola de cristal. Trabalhar com a ideia de futuro seria trabalhar com uma ficção que não performa nada no presente. Portanto, a primeira coisa a fazer é tirar a noção de futuro.

Quando vi esse lugar, não o vi como um lugar em decadência que precisaria ser reformado; um lugar que já tinha sido alguma coisa e que havia deixado de ser. Pensei exatamente o contrário: como tornar o passado um tanto mais presente, como ativar os futuros possíveis hoje, e, portanto, como dar uma espessura ao presente? Como agir neste lugar, agora? A primeira coisa passa por uma escuta do lugar. Sem dúvidas, o trabalho do curador é um trabalho de escuta: você escuta os artistas numa relação que lembra uma relação psicanalítica. Da mesma forma, como curador, quando entramos num lugar, precisamos ouvir o que este tem a dizer.

No início do trabalho, fizemos um exercício interessante com o permacultor Peter Webb, que consistia em ouvir objetos. Segurávamos objetos nas mãos e nos tornávamos os seus porta-vozes. Depois andávamos pelo espaço e tentávamos fazer a mesma coisa com o lugar, entendendo o que ele pedia de nós e como as camadas que ali estavam falavam conosco. É claro que neste exercício somos sempre um pouco usurpadores. Não vamos conseguir entrar nas camadas passadas



Imagem 2 – Vila Itororó em construção, s/ data, Vila Itororó Canteiro Aberto, Arquivo Milu Leite

apenas pela intuição, mas é interessante ver o que essas camadas evocam como pensamento e como então usar – e abusar – desse passado para agir no presente. Esta escuta é muito importante: ela passa por um trabalho de arqueologia do presente. Depois de passar bastante tempo no lugar, fui, naturalmente, também fazer um trabalho de busca em arquivos.

A Vila Itororó é um lugar curioso. É inaugurada no centenário da Independência do Brasil, em 1922, mas sua construção começou bem antes, levou décadas e ganhou acréscimos ao longo dos anos. Quando se olha para as fotos da construção, é difícil enten-

der o que é ruína e o que é construção. Ao cavarmos na história do lugar, pensávamos no que queríamos restaurar... Levantamos questionamentos: o que seria reformar? Voltar ao original? Ao imaginado? Qual seria o original certo? Nesta história, o tempo deixa de ser linear: uma construção parece uma destruição com as suas camadas sobrepostas. Não existe uma postura neutra perante este passado. Temos que entendê-lo, e entender como ativá-lo. Reviramos o passado e nos deparamos com as fantasias e violências que este carrega.

Até 2013, moravam centenas de pessoas. Foi construído para ser moradia. Porém,

nos anos 70, surgiu um debate sobre o valor arquitetônico do conjunto. Passou a ser considerado patrimônio por um grupo de arquitetos que acreditavam que o eclético tinha valor patrimonial. Porque, até então, como o Paulo Tavares falou, o IPHAN e outros órgãos do patrimônio defendiam o barroco e o moderno como as únicas expressões genuinamente brasileiras – o moderno visto inclusive como uma reinterpretação e continuação do barroco no tempo presente. Tudo o que existiu entre um e outro era considerado uma arquitetura eclética que refletia um mau gosto europeu, sem relação com o que Brasil poderia e deveria ser.

Nos anos 60, com a carta de Veneza, o entendimento do que é patrimônio mudou, e construções que antes não eram reconhecidas por seus valores arquitetônicos passaram a ser reconhecidas por seus valores culturais (conferidos pela população) – e, portanto, como patrimônio. Foi o caso da Vila Itororó. Foi uma batalha interessante, que se arrastou dos anos 70 até os anos 2000, com o seu tombamento. Mas, curiosamente, neste reconhecimento, a moradia passou a ser vista como ameaça para a manutenção do patrimônio. Sugeriram então controvérsias envolvendo moradores, órgãos de preservação e arquitetos. Por exemplo, o cenógrafo Flávio Império, que morava no mesmo quarteirão da vila, questionava o Benedito Lima de Toledo, que tinha proposto o tombamento, pois ele tinha um entendimento diferente do lugar. Apesar do gesto do Benedito ter sido audacioso, Flávio criticava a proposta, pois vinha com a ideia de implementar um centro cultural que engessava e fetichizava a história da vila.

Como e por que fazer um centro cultural num lugar de moradia? Esta é a questão curatorial que me coloquei quando comecei a trabalhar no local, justamente para implementar um centro cultural no qual eu não acreditava – pelo menos não nos termos colocados, que instrumentalizava a cultura como ferramenta de gentrificação.

Para entender melhor isso, gostaria de mostrar um vídeo. É um trabalho da artista Graziela Kunsch. Grazi tem uma relação forte com a Vila Itororó, pois em 2006 já fazia parte de um movimento que lutava para evitar o despejo dos moradores. Como artista, discutia como a cultura podia, justamente, ser uma ferramenta para combater a gentrificação. Vale lembrar que a maioria dos moradores ali pagou os aluguéis durante anos, mas a proprietária havia parado de cobrá-los nos anos 90, quando isso deixou de ser interessante financeiramente. A compra do conjunto pelo poder público acabou sendo uma boa saída para a proprietária. Quando comecei a trabalhar na vila, Grazi se interessou em voltar a atuar no espaço, e entrou como artista para cuidar da formação de público. Assim, ela fez, entre outras coisas, o trabalho excertos da vila itororó, registrado no site <https://vilaitororo.naocaber.org/>.

Antônia e as filhas não estão mais na vila. Foram expulsas. Mas este depoimento traz a potência da voz dos vencidos. É um relato que precisa existir, para entender como, em nome de um fetiche de patrimônio, a própria história da vila acaba sendo destruída pelos mesmos que a defendem como patrimônio. Em nome de uma ideia do que foi a Vila Itororó, se destrói o que ela conta e pode ser. Isso é um primeiro ponto.

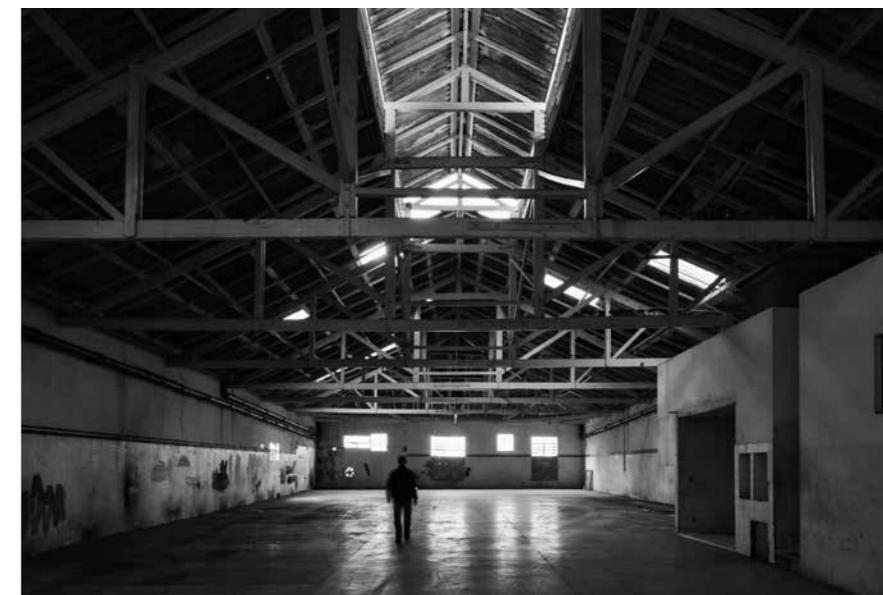


Imagem 3 – Vila Itororó Canteiro Aberto, 2014. Foto: Nelson Kon

Imagem 4 – Eden, ConstructLab, 2015, Vila Itororó Canteiro Aberto. Foto: Camila Piccolo

Mas este trabalho também questiona o meu lugar de fala – o da Grazi, do Fábio Zuker, da Helena Ramos, do Instituto Pedra, do Luiz Fernando de Almeida e de toda a equipe que se envolveu no projeto. Estou aqui hoje apresentando uma fala da Antônia, mas não posso desconsiderar o fato de que quem está aqui agora, falando, sou eu, e não ela. Uma mulher negra foi expulsa e um homem branco fala agora em nome dela e recebe para isso. A questão do lugar de fala é essencial e atravessa este trabalho. É importante entender nosso lugar de fala também para entender como agir a partir dele, e não apesar dele.

Completando o que eu havia comentado antes, não se pode fundamentar um trabalho curatorial somente numa arqueologia do lugar ou na escuta do mesmo. É preciso pesquisar além disso e ter uma escuta ativa das pessoas que moravam e frequentam a vila, do entorno, e, por meio deste trabalho, objetivar o seu lugar de fala para repensar nossas *posições* – que sempre refletem a nossa *posição social*. É importante descentralizar o trabalho do curador criando dispositivos de escuta, reconhecendo que, mesmo que eu tente pensar de forma aberta, não deixo de ter uma posição que limita meu pensamento. Existem outras formas de ser curador, diferente daquela que “representa” os artistas e faz a mediação entre os artistas e o público. Esta figura me parece uma espécie de curador-cafetão. Mas o curador pode trabalhar de outra forma. Pode ser um mediador entre as pessoas que usam o lugar e os artistas, os coletivos...

Tínhamos um galpão anexo à vila pra usar. Ali ficariam os escritórios dos arquitetos e

engenheiros, o lugar onde eles fariam os projetos de restauro – como maquetes e desenhos. (A própria ideia de “projeto” – de projetar – remete à noção de futuro, que questionei no início da fala.) Quando fui chamado para pensar um projeto educativo, convenci o Instituto Pedra a transformar este lugar em um “centro cultural temporário” ou “experimento de centro cultural”. Assim, não precisávamos esperar abrir a vila – até porque ela nunca fechou –, nem esperar ela ficar pronta – até porque ela nunca vai ficar pronta (quando o Rio de Janeiro vai ficar pronto? Quando São Paulo vai ficar pronta?) – para ativá-la no meio do canteiro, no presente.

Recuperamos madeiras de descarte e usamos a marcenaria da própria obra para construir um espaço que não seria um espaço expositivo com fotos em preto-e-branco, como Antônia comenta na fala dela. Pensamos que poderia ser um espaço de reunião, com uma biblioteca, com lugares de descanso onde o próprio mobiliário seria móvel, ampliando as possibilidades de uso a partir de propostas, mas também a partir de uma escuta ativa, abrindo a própria noção de cultura. As pessoas começaram a usar o espaço, o que foi fundamental para democratizar a noção de cultura. Aos poucos, as práticas artísticas foram deixando lugar para outras práticas: de bem-estar, agroflorestais e outras, que as próprias pessoas foram trazendo. Radicalizamos o gesto de abertura do canteiro (dando nome ao projeto – Vila Itororó Canteiro Aberto), deixando que as pessoas decidissem como usar o espaço. Não inventamos nada. As imagens lembram um Sesc, por exemplo, mas o interessante é o processo por trás.

No caso: por que pensamos em uma marcenaria pública? Porque, no projeto original de restauro, estava prevista uma loja de design. Por que uma cozinha? Porque estava previsto um restaurante italiano – como se o Bexiga fosse apenas um bairro italiano. A ideia era desconstruir o projeto herdado e abrir brechas no processo, sabendo que a nossa nova proposta nunca venceria como um todo – inclusive a prefeitura, mesmo sendo bem-intencionada hoje, está despotencializando o projeto que entregamos, transformando-o em uma casa de cultura. Muito do que era feito de baixo pra cima está sendo substituído, por exemplo, por oficinas propostas pela cidade. Mas, tudo bem, a gente nunca pensou que o espaço duraria para sempre. Conseguimos, porém, abrir um lugar que nem era para abrir, e ao mesmo tempo em que estávamos fazendo isso, desmontávamos o projeto proposto anteriormente, colocando outro no lugar. Agora, até que ponto esse outro vai existir ali ou em outros lugares... Continua em questão.

A gente convidou outros artistas: Carla Zaccagnini fez um trabalho que conta violentas histórias de transformação; Mônica Nador produziu uma nova iconografia para a vila com os ex-moradores; ConstructLab desenhou o mobiliário, RaumLabor reformou uma casa... Mas o que eu queria destacar mesmo aqui são os “usos espontâneos”. Incentivamos pessoas a usarem o espaço e a participarem da vida – e talvez da gestão – do local. São essas atividades realizadas pelos frequentadores, entre os quais os ex-moradores, que formam o centro do projeto. Vale lembrar que os moradores foram sim sendo despejados. No início da luta, em 2006, iam receber uma indenização irrisória.

No final da luta, em 2013, conseguiram ser realojados em habitações sociais próximas à vila, mas eles seguiram usando – “habitando” – o espaço quando o reabrimos. Antes da saída deles, nos anos 2000, organizavam, como protesto, a “Vilada Cultural” – que era uma provocação à Virada Cultural, organizada pela prefeitura. Até hoje os ex-moradores organizam na vila encontros e festas para exigir seus direitos – como o usucapião. Eles se mantiveram no espaço, criando a possibilidade de uma crítica interna e inventando outras formas de habitá-lo.

O projeto apanhou de grupos mais conservadores, sendo chamado de populista. Mas acho que é popular e democrático. É uma tentativa de democratizar a cultura – mais uma vez, não seu acesso, e sim a própria noção de cultura. O projeto foi atacado também por grupos progressistas por realizarmos, de certa forma, o projeto de centro cultural na origem do despejo. Mas eu trabalho nesta tensão, neste espaço marcado por uma violência. Precisamos criar pontos de inflexões para sustentar o pensamento crítico. O MAR aqui no Rio também passa (ou passou) por isso. Até que ponto você pode se comprometer com um projeto marcado por uma violência histórica e manter um discurso crítico? Este projeto da vila é uma resposta minha.

Como está hoje? Parece que a Secretaria de Cultura está de fato interessada em criar habitação social em algumas das casas. Isso seria o melhor encaminhamento possível. Se acontecer – mas há de ter muita pressão para isso –, validaria o projeto. Somente assim conseguiria ser muito mais do que um discurso (que poderia inspirar outros luga-

res), para então se realizar, pelo menos em parte, na própria vila.

2. DA UTILIDADE DOS ESPAÇOS CULTURAIS

Queria contar uma outra história para discutir um segundo ponto: da utilidade dos espaços culturais. É importante distinguir “utilidade” e “instrumentalização”. Por exemplo, a cultura não gentrifica por si, mas pode ser “instrumentalizada” para isso. Agora, discutir da “utilidade” da cultura é uma outra questão. É um conceito que pego emprestado da Tania Bruguera, uma artista que fala de “arte útil”. Essa ideia vem repercutindo no trabalho de autores como Stephen Wright, que fala dos “usos da arte”. O que me interessa é o deslocamento que este vocabulário gera, borrando a distinção entre profissionais e público. Interpreto e aplico esses conceitos na Casa do Povo.

A Casa do Povo foi erguida pela comunidade judaica progressista em 1946. É um espaço privado, sem fins lucrativos, de utilidade pública. O edifício fica no Bom Retiro, equivalente paulista do SAARA do Rio, e está também um tanto arruinado. A Casa foi erguida, por um lado, para homenagear os judeus que tinham sido assassinados nos campos de concentração na Segunda Guerra, e, por outro, para reunir as associações antifascistas que os membros dessa mesma comunidade tinham criado ao longo dos anos 30 e 40. Em outras palavras, a Casa do Povo pretendia lembrar dos que morreram na guerra por meio da reunião dessas associações. É um lugar vazio onde lembrar é agir. Por isso a chamamos de “monumento vivo”.

Em 2013, estava quase fechada. Eu me perguntava como ativar este espaço, sabendo que ele podia ser fechado a qualquer momento pelo seu estado precário. Olhando para a sua história, resolvemos resgatar o jornal *Nossa Voz*. O jornal funcionou próximo à Casa de 1947 a 1964, quando foi fechado pela ditadura civil-militar. Em 2014, pensamos que, enquanto o espaço estava sob ameaça, trazer o jornal de volta, cinquenta anos depois do golpe, podia garantir que a Casa do Povo seguisse existindo, pelo menos no papel impresso. Este relançamento foi o ponto de partida para a Casa voltar.

Gostaria de parar um instante para olhar para o fato que este jornal ajuda a lembrar que a Casa do Povo não foi erguida por artistas engajados, mas por militantes políticos que encontraram na cultura uma boa maneira de continuar a luta em tempos autoritários. É importante lembrar disso quando olhamos para o nosso contexto atual, para entender quais estratégias temos que desenvolver. Não podemos olhar para a cultura como um lugar de elite ou uma bolha. Pelo contrário, insisto que temos que democratizar a noção de cultura para que os lugares de arte sejam refúgios possíveis em tempos sombrios. A cultura é uma maneira de continuar a fazer política, mas de outra forma. Claro que isso implica que temos que fazer arte de outra forma, também. Precisamos de espaços de arte que não se entregam, que conseguem manter sua opacidade e que conseguem trabalhar a partir do lugar privilegiado do qual gozam.

Voltando para o relançamento do jornal, começamos nos perguntando quem ia ler *Nossa Voz*, cinquenta anos depois? Do que

este iria falar? Que tipo de “engajamento” podemos propor hoje? Como traduzir uma herança macropolítica em um projeto micropolítico? Resolvemos fazer como qualquer jornal faz: criar a notícia! Convidamos artistas para fazer ações no bairro; essas ações se tornavam notícias e quem participava delas podia se tornar público leitor. Assim, juntamos instituições e migrantes do bairro para desenvolver os projetos. Dos diversos projetos desenvolvidos, queria focar na ação realizada por Bernardo Zabalaga, artista boliviano.

Quando Bernardo entrou na casa, ele disse que a energia estava baixa, porque a decadência do lugar não condizia com a sua missão original de homenagear os mortos: “Se vocês não estão cuidando bem do prédio, vocês abandonaram seus mortos”. Bernardo, porém, veio com uma ideia: “Não se preocupem, tenho a solução!”. É fantástico quando o artista levanta o problema e vem com a solução. “Na Bolívia, toda primeira sexta-feira do mês organizamos uma *ch'allah* para renovar os acordos com a mãe terra, a *Pachamama*, e, por meio dela, renovamos os acordos para negócios, amor... E por que não com os mortos?”. Então resolvemos fazer uma *ch'alla* judaica. O presidente da associação por trás da Casa do Povo abriu os trabalhos com um discurso para reafirmar os acordos com os mortos – pois ele disse que nunca os abandonamos, mas que fomos abandonados por forças estratégicas. Em vez de renovarmos os acordos, nós os reafirmamos, e assim foi. Reuniu um grupo que saiu defumando a casa toda. Juntou-se até o Salmunori, a bateria coreana.

Gosto de frisar que o interessante não foi fazer algo multicultural, como se a cultura se

dividissem, feito um bolo – em fatias. O interessante foi entender como este lugar judaico podia assumir um devir boliviano, um devir coreano... São esses encontros improváveis, essas fricções, que fomentamos para desenhar, aos poucos, o povo da Casa como um povo em devir – o devir imigrante do brasileiro, o devir nordestino do migrante... Esse é o lugar da discussão.

Assim como na Vila Itooró, o público não é o “alvo”. Quem tem público-alvo é quem vende iogurte. No nosso campo de atuação, o público é resultado. É uma construção. Isso me leva, inclusive, a redefinir o que entendo por “engajamento”. Quando digo que um trabalho artístico é *engajado*, aponto para as interações que ele vai gerando, se engajando no dia a dia em construções micropolíticas. Não é um trabalho social. Não deixa de ser arte. Cada obra tem uma potência inscrita nela, que o curador precisa ativar. Cada obra aponta para um outro mundo possível que o curador tem que desdobrar – o público é um dos elementos deste mundo. Quando trabalho com um artista, me pergunto sempre: que público pode ser construído por este trabalho? Que associações este trabalho precisa tecer para existir? Quanto mais alianças fazemos, mais forte e mais plausível este mundo passa a ser.

Daí eu passo para o último ponto. Como eu disse, estabelecer relações, estabelecer confiança, é parte fundamental do meu trabalho. Faço isso com os artistas, claro. Mas também, sem usurpar o lugar do artista, acredito que, como curador, também devemos trabalhar com pessoas que não são artistas, para dar mais potência a este campo ampliado da cultura. Tem um aforismo do Godard, o cine-

asta franco-suíço, que sempre soa um pouco estranho, mas que pode ser útil. Ele disse “a cultura é a regra e a arte é a exceção”. Demorei para entender. Sempre me soou um pouco estranho, porque parecia que a arte era uma coisa elitista. Mas o que ele quer dizer com isso é que uma cultura regra os comportamentos e a arte tensiona essas regras para criar outras formas de existir, para ensaiar outros mundos. Não pretendo, porém, abandonar a noção de cultura, mas entender como essas duas noções entram em relação – como a noção de cultura entra no mundo das artes, tirando o monopólio dos artistas em definir o que é arte. É uma questão delicada. Tem um texto do artista Anton Vidokle, publicado no *e-flux*, projeto que ele cocriou, que denuncia o curador-artista (pior ainda do que o curador-cafetão, que comentei anteriormente, pois é o curador que quer ocupar o lugar do artista). Mas estou falando de algo diferente. Podemos evitar essa armadilha do curador virar artista, mas entendendo que o curador precisa trabalhar, no campo ampliado da cultura, não apenas com artistas. Simetricamente, os próprios artistas buscam alianças fora do campo da arte.

3. DA FUGA

No ano passado, juntando essas reflexões, fizemos um encontro na Casa do Povo chamado Laboratório para Estruturas Flexíveis. Foi feito com o apoio do Rumos, programa do Itaú Cultural. O projeto começou com três perguntas principais. A primeira, sobre o nosso objeto de trabalho: pra que fazemos o que fazemos? Para gerar renda, conhecimento, apoiar produção artística? Qual seria nosso campo de atuação? A segunda pergunta, sobre o sujeito do nosso trabalho: quem é que

faz? Isso nos leva a questionar a diferença entre o público e os profissionais: quem é o participante? Quem é o proponente? Ou, no nosso caso: quem é o Povo da Casa? Uma terceira pergunta é pensar melhor a nossa relação com o espaço e o tempo. Muitas das vezes pensamos os espaços de arte e da cultura como se fossem fábricas: tem hora de abertura e de encerramento, tem grade de programação, tem X exposições por ano, Y temporadas, um educativo que atende Z crianças. Acaba engessando as práticas em nome de modelos que têm suas relevâncias, claro, mas que são construções históricas limitadas. Um museu tem um certo tamanho, tem um monta-cargas para transportar obras, a laje aguenta um certo tipo de peso para atender a um certo tipo de práticas. O museu é o desdobramento do mundo que está embutido em um certo tipo de obra de arte. Ele foi feito para aceitar um certo tipo de produção artística. Nada contra isso. É preciso manter esses espaços. Mas até que ponto as práticas artísticas contemporâneas apontam para outros espaços também?

Neste laboratório fomos juntar várias experiências para pensar como funcionam essas estruturas flexíveis, a Casa do Povo sendo uma delas. Vale compartilhar aqui algumas ferramentas nossas. Por exemplo, a programação da Casa se divide em duas partes que acontecem debaixo do mesmo guarda-chuva conceitual (e tem a ver com essa história que contei rapidamente, da Casa como lugar de resistência e experimentação): metade da programação vem do que acolhemos – e acolhemos muita coisa, como ensaios, coletivos artísticos, coletivos do bairro, rádios piratas bolivianas, associações coreanas, iniciativas de bairro, movimentos que lutam

pelo direito à cidade –; e outra metade vem do que fazemos: o jornal *Nossa Voz*, plataformas discursivas e performáticas focadas em temas específicos, residências para coletivos, obras comissionadas de vários artistas... Mas as fronteiras entre as atividades nossas e as acolhidas são borradas.

Um exemplo interessante dessas fronteiras borradas entre o que acolhemos e o que fazemos é a coletivA ocupação. Começou com secundaristas em luta se reunindo na Casa do Povo, em 2015, na época da ocupação das escolas. Daí os convidamos para realizar um workshop com a diretora de teatro Martha Kiss, que já trabalhava conosco. Deste convite, surgiu um coletivo, que é o coletivA ocupação, que passou a usar o espaço e chegou a criar uma peça, chamada *Quando quebra queima*, que correalizamos... É um exemplo interessante dessas fronteiras borradas, dessa associação entre artistas e ativistas em um plano relativamente horizontal, onde cada um tem uma técnica para compartilhar.

Voltando para o Laboratório de Estrutura Flexíveis, convido vocês a lerem o relatório que Valentina Desideri fez do encontro. Foi publicado no jornal *Nossa Voz*, número 1018. Vocês podem baixá-lo no site da Casa. Valentina participou como membro do PAF (Performing Art Forum, que funciona no interior da França). Pedimos que ela jogasse no papel o que ficou do encontro. “Assim, compilei uma lista de ferramentas que surgiu durante o encontro. Eu as escreverei aqui como partituras para nós (como iniciativas) performarmos. Elas podem servir de inspiração, ações possíveis, desvios, pensamentos para pausar, passar a fazer, usar como

prancha e deslizar. Talvez seja um modo de ensaiar alianças imaginárias que guardam consequências reais. Ou, talvez, seja apenas um jeito de continuar em movimento e seguir em fuga enquanto nos engajamos nessa estranha dança protomarxista.”

Eu gosto da ideia da fuga que Valentina traz no relato dela. Ela trouxe isso lembrando da fala que Dénètem Touam Bona deu na Casa. Dénètem nasceu em Paris. Ele faz parte de uma nova geração de autores “afropeanos”, de identidade fronteira. Continuo citando Valentina: “A sobrevivência requer um alto nível de improvisação. Dénètem Touam Bona falou da ‘arte da fuga’ na experiência do *maroonage* enquanto metodologia para escapar a todas as formas de captura, um movimento que é iniciado e sustentado pela recusa visceral de toda forma de dominação. Ele descreve o movimento da fuga tanto como um modo de escapar através de múltiplas variações (como na música) quanto como um esvaziamento do real, operado pela recusa de ocupar uma posição determinada. Talvez as ferramentas/partituras que compartilhamos pudessem ser usadas para um movimento como esse: para manter a fuga, ao invés de construir algo. Elas poderiam ser vistas como ferramentas para desconstruir a realidade que preferiríamos não viver e as relações de poder que sabemos que incorporamos, mas preferiríamos não reproduzir”.

Vale uma nota de rodapé sobre o que é *maroonage*. O artigo do *Nossa Voz* diz: “*Maroonage* é a fuga e a resistência dos escravos, que, longe da revolta heroica, opera pelo contrário, isto é, na sombra, na desaparecimento e na constituição de sociedades de escravos fugitivos, chamadas Palenques e



Cumbes, na América hispânica; Quilombos e Mocambos, no Brasil; *Marroons communities*, na Jamaica e na Flórida; Campus, na Guiana e no Suriname. Para saber mais, consultar o ensaio 'Fugitif, où cours-tu?' (Presses Universitaires de France) ou 'A arte da fuga – dos escravos fugitivos aos refugiados', de Dénêtem Touam Bona, publicado em português pela OIP (Oficina de Imagem Política) em parceria com a Casa do Povo".

Acredito que no fundo, hoje, estamos todos pensando em como fugir, ficando aqui. Se o drama anunciado das eleições acontecer agora no dia 28 de outubro, como fugir ficando aqui? Como conseguir ficar... Em movimento? Como manter lugares de resistência? Refúgios? Acho que ali tem algumas ferramentas e partituras possíveis para fazer isso.

Essa terceira parte da minha fala tem a ver com os desafios que o Paulo colocou em relação ao arquivo – a ideia de descolonizar o arquivo. No meu caso, meu desafio é descolonizar a instituição cultural, sair desse modelo de centro cultural que reúne um café, um espaço expositivo, um programa de residência, uma publicação... E chamar o conjunto de "espaço independente". A não ser que seja um espaço independente do seu contexto, os mesmos modelos não podem se repetir em cidades tão diferentes como Rio de Janeiro, Nova York ou Madri. Por isso, não me refiro aos "espaços independentes", mas aos "lugares autônomos" que podemos construir a partir do que chamo de "dependências táticas". A questão não é ser

independente, mas: de quem queremos depender, e como? Quais alianças queremos tecer? Isso é mais uma ferramenta para pensar essas estruturas flexíveis que possam existir "em fuga". Temos que inventar formas de trabalhar em contextos adversos.

Voltando à ideia de ferramenta e partitura, podemos pegar emprestado formas de trabalhar que já existem ou criar nossas próprias. Podem ser coisas básicas. Por exemplo: na Casa do Povo, tentamos mudar a forma como nos relacionamos com o tempo e o espaço. Normalmente as pessoas dividem o espaço, mas na Casa queríamos quebrar essa relação patrimonialista com o espaço. Resolvemos dividir o tempo para então compartilhar o espaço. Significa que no mesmo espaço, mas em tempos diferentes, muitas coisas diferentes podem acontecer.

Para aprofundar a noção de dependências táticas, queria apresentar o modelo econômico que sustenta a Casa do Povo. Falo em "modelo", mas é apenas uma experiência. Não existem modelos. Aliás, é apenas uma planilha do Excel. Gosto de mostrar esta planilha porque talvez seja o único lugar onde consigo enxergar como as associações funcionam no tempo; um dos únicos lugares onde consigo ver o futuro – quem apoia, com que valor, de que forma? Isso nos garante nossa autonomia. O segredo é depender de muitos e de muitas fontes. Por isso que na planilha das receitas constam as contribuições dos associados, as subvenções via leis de incentivo e editais, as poucas locações, os eventos de arrecadação e as contribuições de quem usa o espaço – uma espécie de taxa solidária. Essa última rubrica é talvez a que menos traz receita (tem gente

que não paga nada, mas traz pó de café, produtos de limpeza, ajuda nos mutirões), mas ela traz vida, programação e um estar juntos. Ela aponta para a Casa do Povo como uma instituição do comum. Cada grupo que usa a Casa do Povo tem a chave da Casa, tem acesso a uma agenda Google para agendar suas reuniões. Todo mês, organizamos uma assembleia do "Povo da Casa". Definimos acordos singulares e coletivos (no lugar de regras gerais). Cada grupo usa a Casa por uma razão específica. Não pode fazer qualquer coisa. Se você está na Casa do Povo como grupo de rádios bolivianas, não pode realizar o batizado da sua filha. Do lado das despesas a coisa é simples. Tentamos não inflar o custo da equipe para além de 40% do orçamento total e manter a programação em 30%. O resto é manutenção. A programação é custeada por uma mescla de editais, leis de incentivos e recursos próprios, sem contar com todas as atividades acolhidas que participam inclusive na descentralização das decisões curatoriais.

O último ponto para o qual queria chamar a atenção de vocês é a questão da governança, que tem a ver com a forma como o poder é distribuído na instituição. Não posso falar de tudo o que eu falei até agora e dar como algo simples ter um diretor executivo como eu – homem, branco etc... Existem várias maneiras de repensar a governança de uma instituição. Na Casa do Povo, reparamos uma contradição entre uma dinâmica vertical – com um conselho deliberativo que contrata um diretor que programa o espaço – e uma outra dinâmica mais horizontal – com todos os grupos usando o espaço. Colocamos todas as tarefas que precisam ser tocadas no papel – de manter o espaço limpo a programar, de manter a porta

aberta a arrecadar recursos. Recompactuamos valores e princípios e começamos a distribuir as tarefas, desenhando círculos, definindo número de reuniões, responsabilidades etc. Demandaria mais tempo para apresentar isso, mas queria neste pouco tempo que eu tinha apontar para essa questão. Existe uma literatura ampla sobre esses temas. No nosso caso, nos inspiramos em princípios sociocráticos. Isso faz parte do nosso trabalho. Temos que pensar nossas estruturas flexíveis também da porta para dentro. Termino aqui. Espero que esta apresentação seja uma forma de nos mantermos firmes – um pequeno kit gay de sobrevivência. Obrigado.

Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar Delas

Thelma Vilas Boas e Michelle Sommer



Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar Delas é um projeto que vem sendo gestado desde 2015. Em 2017 ocupou o Saracura – espaço experimental de arte na mesma região – e, em 2018, acoplou-se ao Bar Delas, uma ocupação feminista liderada por Kriss Coiffeur. Ao tradicional bar – que já acolhia crianças, moradores locais, passantes e turistas, além de pacientes psiquiátricos em situação de vulnerabilidade no entorno – aderem agora também artistas, pesquisadores, críticos e curadores. Na diversidade adversa, uma rede híbrida é configurada. É nesse lugar, entre uma cultura riquíssima que resiste à opressão, que assenta-se o projeto: na Pequena África, que compreende a zona portuária e os bairros Gamboa e Saúde, lar histórico de comunidades remanescentes de quilombos na cidade do Rio de Janeiro.

Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar Delas é brecha de luz em um Rio de Janeiro sob trevas. No espaço de socialização com portas abertas para a rua, Thelma Vilas Boas instala uma pequena cozinha, um letreiro e um quadro de giz que conecta exterior-interior. A artista-propositora reafirma o convite para entrar e firma um compromisso com o

espaço e suas pessoas através da sua presença. E, catalizando outras presenças entre uma série de atividades, posiciona-se ao lado das profusões já existentes no entorno, impulsionando-as. Presença, escuta e afetividade conectam saberes e tradições locais em atividades propostas ali. A artista, presente, escuta. E coletivamente age.

Configurada uma programação flutuante, acontecem grupos de estudos; oficinas; workshops; confecção de produtos de limpeza e higiene; encontros para preparo de refeições com as partes dos legumes normalmente descartadas; um escritório aberto de arquitetura (porque assistência técnica também é um direito); programação de filmes na TV com crianças (e pipoca); mostra de vídeos africanos e afrodiaspóricos expandidos à rua; entre outras ações.

O experimental não se define. Talvez seja essa a singularidade mais pulsante da produção artística brasileira que, atualizada no contemporâneo, assume sua vivacidade no projeto **Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar Delas**, que não se deixa apreender pelo “o que é?”. No projeto, não regido por finali-

dades “para”, mas por proposições “com”, as práticas horizontais de troca se dão em um efetivo afetivo.

Distante dos confinamentos da arte, amplia as redes de apoio aos movimentos de resistência locais; ativa a economia do lugar com ênfase no que é produzido ali e contribui, assim, para a geração de recursos para a manutenção das atividades e permanência de pessoas. Aderem a este movimento aqueles que acreditam em outro modo de fazer cidade e construir outros modos de existência. No ato de fazer-fazendo, a tríade presença, escuta e afeto são impulsos revolucionários que alimentam as lutas para existência e resistência no presente.

No contexto dessa publicação, o projeto é debatido a partir de três eixos: a apresentação de trechos de uma conversa estabelecida entre Thelma Vilas Boas e eu contextualizando o quê é um espaço “independente” hoje; um registro de imagens que visualmente expressam a diversidade das atividades realizadas no espaço; e o relato de um diálogo estabelecido entre a artista-propositora e Kauã, uma entre as tantas crianças que vivem o projeto.

M.S.

I - UMA CONVERSA

Thelma Vilas Boas & Michelle Sommer

No início de 2019, durante a realização de pesquisa sobre modos de fazer espaços “independentes” na América Latina, Thelma Vilas Boas e eu debatemos, por escrito, sobre o que é um espaço “independente” hoje e o que significa a ocupação desse lugar estratégico de resistência na produção, circulação e difusão das artes visuais no aqui e agora.

A conversa, estruturada a partir de três perguntas, apresenta um breve histórico, intencionalidade e funcionamento da Lanchonete < > Lanchonete // Ocupação Bar Delas. A partir do conjunto das respostas, tem-se um panorama da atuação da iniciativa.

MS / Por que criar um espaço independente? Qual é o breve histórico do lugar e a especificidade do contexto onde se assenta o projeto hoje?

TVB / Lanchonete < > Lanchonete é uma práxis que combina no mesmo lugar, e através da comensalidade, a transformação das circunstâncias com a atividade humana. Ganhou o apelido de Lanchonete < > Lanchonete (L<>L) em 2017, quando se instalou na garagem do Espaço Saracura, um espaço de arte independente que aconteceu durante 2016 e 2017 no bairro da Saúde. No início de 2018 a L<>L migrou para o Bar Delas, um boteco no andar térreo de um imóvel ocupado há quarenta anos por cidadãos sem moradia, no bairro da Gamboa. Tanto o Saracura quanto o Bar Delas estão na Pequena África, região portuária da cidade do Rio de Janeiro. Constrangida com o não engajamento político de minha atuação artística e os limites físicos e conceituais do campo da arte contemporânea diante do crítico contexto socioeconômico, da crescente injustiça social e do anúncio do final de políticas governamentais de proteção aos direitos das minorias e dos recursos naturais, desde 2006, não foi mais possível continuar compactuando com o fenômeno da globalização em seus aspectos econômicos e da informação, pois estava claro que eu participava da reprodução de um sistema discriminatório que produz diferenças de

status cultural e status material entre todas as gentes, mesmo “fazendo arte”. Passei a problematizar o papel do artista na estruturação do pensamento sobre as mudanças de paradigmas na arte, busquei agir e pensar sobre as incongruências do sistema da arte e nada me interessou mais na produção de arte cooptada pelo liberalismo econômico, transformada em *commodities*. Me interessou olhar para as urgências e prioridades do povo e do meio ambiente e contribuir efetivamente para emancipação das pessoas do sistema vigente de exclusão de muitos e a garantia de privilégio de poucos, combinado com a preservação da natureza. Para tanto a Lanchonete < > Lanchonete foi desenvolvida, com, para e na Pequena África, tendo como ponto de partida tanto avistar gestos de resistência diante da desumanização do presente como contribuir na estruturação de um pensamento sobre as mudanças de paradigmas também no campo expandido da arte.

MS / Espaços independentes são comumente reconhecidos pelo seu engajamento social com o contexto local através de atividades propostas. Como são construídas as relações / ativações do projeto com o contexto circundante ao espaço?

TVB / A L<>L, prática artística com sensibilidade relacional que faz uso da potência da comensalidade como dispositivo de ativação de relações entre o campo da arte e o contexto local, percebe seus participantes com as singularidades e especificidades relativas ao recorte geográfico onde o projeto se dá, dentro do contexto carioca, na zona portuária do Rio de Janeiro, na Pequena África, aos pés do Morro da Providência. Se apresenta

em um movimento coletivo, com diversas estações de experimentações em diferentes campos do saber que colaboram para a potencialização das subjetividades de seus participantes, majoritariamente locais e de baixa renda, para meu/seu/nosso desenvolvimento físico/intelectual e psíquico, através da convivência em um ambiente saudável, seguro, digno e rico nas diferenças e diversidades, favorecendo a troca de aprendizados entre todos, criando presentes sem violência e que possam gestar outros futuros. Utiliza uma linguagem simples e franca, construída concomitantemente à escuta e não somente a partir das narrativas dominantes, refletindo sobre os gestos a partir do que estes mesmos falam e apontam, sobre os contextos locais e suas singularidades, as urgências e as prioridades das gentes e dos corpos pretos e pobres, os afetos, o comum, a rua, a praça, o público, a cidade, a história, a construção de inteligências locais, o lugar de fala, a comensalidade, a arte, a cultura, a política etc. É um potente vetor para se pensar as produções e articulações das políticas dos encontros, que, através de suas diferentes perspectivas, contribuem para o debate com qualidade e legitimam o pensamento decolonizado. Um movimento que pensa, se organiza e (re)compõe (novas) inteligências a partir de múltiplos corpos, de artistas locais e de outras bandas, que resistem aos apagamentos da história de violência e injustiça social que se dá no Brasil desde seu descobrimento pelos europeus, e que pensam a urgência de se pautar as questões que são essenciais para restituir humanidades negadas.

MS / Entre criação, manutenção e sobrevivência, as formas de organização e articulação de espaços independentes são múlti-

plas. Quais são as estratégias econômicas que viabilizam a existência do espaço? Quais são as relações estabelecidas com as políticas públicas nacionais ou internacionais vigentes, caso existentes?

TVB / A L<>L se quer uma brecha neste sistema vigente para criar outras economias também, porque é possível tecer outras formas de existir quando se costura uma rede que pode operar com outras moedas. "AINDA É MUITO CEDO OU TARDE DEMAIS" para se fazer alguma coisa tem sido a justificativa para não se experimentar outros modelos, uma vez que as políticas públicas não providenciam recursos. É justamente neste espaço-tempo, onde nada acontece, que a Lanchonete <> Lanchonete se nega a viver. Não é cedo nem tarde, é a hora. Quinhentos anos esperando o gigante acordar para chegar em "um lugar" que, se houvesse acontecido de alcançar, certamente não seria original e tampouco faria sentido. Seria cópia. E novamente seria cedo ou tarde demais para uma explosão. Não! É tempo! Só não é tempo de ficar paralisado. E o que está em curso com este nome de "isnéqui bar" é uma espiral para a construção e defesa do agora. Sem recursos financeiros ou apoio governamental, sem bolsas ou prêmio de incentivo à cultura, mas com um gigante capital criativo e participativo de amigos e parceiros na vida e na arte que dedicam seu tempo para que a roda gire. Com isso, antes mesmo de se financiar, a L<>L oferece a oportunidade para a comunidade vivenciar as potencialidades da expressão artística na contemporaneidade de uma forma não institucional, onde o sujeito não é um visitante, um turista em seu próprio território, mas de tão implicado nos processos de incubação

/ reconhecimento de desejos e prioridades / planejamento / viabilização / realização / manutenção, se sente parte e à vontade para circular e vivenciar a área comum sem intimidações, com espontaneidade e autoestima. Com isso, surge uma economia da troca, da implicação no cotidiano, da camaradagem, da participação respeitando os limites de cada um, e minha total entrega por este projeto, entrega pessoal e de recursos próprios, que não são muitos, mas tem me dado fôlego para insistir até que chegue o capital financeiro que nos falta.

II - UM REGISTRO VISUAL SOBRE A DIVERSIDADE



O salão do bar como sala de troca de saberes diversos, protagonizado pelas crianças moradoras nas ocupações adjacentes.



L<>L como um lugar "pra ficar de boa". Toda criança excluída das políticas que garantem os direitos constitucionais – moradia segura, saúde, educação e alimentação – é uma criança exausta, sem chance de ficar de boa, sendo criança e desfrutando de uma infância livre e em paz.



Cinema na rua - a disputa pela cidade é uma luta defendida pela práxis L<>L, que acredita que a aparição é um recurso importante para conquistarmos o direito à cidade e seu devir-escola.



Tecnologias outrora de ponta, mas hoje em dia esquecidas, são utilizadas como forma de ativar o interesse pela escrita e leitura e também para nos fazer lembrar de valorizar o conhecimento do artesão e de suas maravilhas mecânicas de funcionamento.



L<>L é uma cozinha-escola e aproveita suas dinâmicas para estimular o encontro com a escrita e a leitura, a interpretação e construção de narrativas diversas e críticas.



Lanchonete <> Lanchonete // Ocupação Bar delas – Um bar dirigido por mulheres.



A cidade deve ser o quintal seguro para as crianças brincarem. Adultos são os guardiões das crianças do mundo.



Expandir o campo da arte e pensar outros espaços como plataforma de pesquisa e dinamização da produção de conhecimento acadêmico.



Interlocuções diretas com o personagens do dia a dia – o vendedor de picolé, o marinheiro e a moradora de rua.



III - UM DIÁLOGO COM KAUÃN

por Thelma Vilas Boas

São muitos os diálogos que tenho com as crianças que frequentam a Lanchonete <> Lanchonete, essa cozinha-espaco-tempo dilatado e diletante, e entre tantas outras conversas, esta é muito cara à minha prática artística, que se pretende agente de mudança e constituição de um tecido social outro, fruto da invenção, da criação, da potência de ser, da crítica, mas principalmente de reparação dos erros da história.

- Criançada, cuidado com isso de passar spray de espuminha no VLT quando ele passa, porque vocês podem se machucar ...
- Aaa a gente tá acostumado!
- E se vierem dar bronca?
- A gente fala que é arte.

Era uma noite muito quente, tão quente que o NBP¹ do artista Ricardo Basbaum estava cumprindo seu dever de banheira. Quem conhece este objeto e suas infinitas ativações, sabe que muita gente já tomou

¹ *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* é um projeto acerca do envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* se inicia com o oferecimento de um objeto de aço pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá um certo período de tempo (em torno de um mês) para realizar com ele uma experiência artística. O objeto utilizado em *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, em sua forma estabelecida de acordo com o projeto NBP - Novas Bases para a Personalidade, um projeto em desenvolvimento contínuo compreendendo desenhos, diagramas, objetos, instalações, textos e manifestos, iniciado em 1990. O projeto NBP conecta práticas e conceitos da arte contemporânea a estratégias comunicacionais, associando-se com alguns dos recentes desenvolvimentos do campo das políticas da subjetividade. Fonte: <https://www.nbp.pro.br/projeto.php>

banho nele. E neste dia as crianças, mesmo de roupa, se molhavam com a mangueira, “mergulhavam” no NBP e logo estavam secas para se molharem de novo.

Alguém da vizinhança passou e distribuiu vinte latinhas de spray de espuma e o momento parecia perfeito – pois, uma vez molhados, não seria um problema fazer da espuma do spray xampu, chantili e outras traquinagens.

Verdade que alguns adultos, ali para um dos eventos culturais que costumamos fazer, acabaram com barba de Papai Noel. E as crianças seguiram se divertindo com o spray de espuma sob a sombra da conversa dos adultos e nosso cuidado e companhia.

Mas a Lanchonete <> Lanchonete² fica na

² Surgiu em 2015 como uma práxis estético-política mobilizada pela artista Thelma Vilas Boas e ganhou o apelido Lanchonete <> Lanchonete quando se instalou em 2017 na garagem do Saracura, um espaço de arte independente no bairro da Gamboa, tendo como ponto de partida a construção de vínculos com a comunidade através da comensalidade. Admitindo o estômago e o “gesto de se sentar em volta da mesa em festa” como o dispositivo que aproxima diferentes e diferenças, com um *layout* de lanchonete tão conhecido por toda gente e que não requer nenhum conhecimento *a priori* para sua ativação, as urgências e demandas elencadas através dos corpos dos participantes revelaram o seu devir, experimentando um modo próprio de funcionamento, gestão, regras, agenda e festa. A L<>L consolidou-se a partir da ocupação espontânea do seu espaço diariamente pela comunidade, impactando diretamente na vida das crianças e seus relativos e indiretamente na vida de mais de uma centena de pessoas. O público que frequenta o espaço por decisão própria, ativos, pertencentes ao lugar e ao projeto, desfrutam de todas as dinâmicas gratuitamente. São crianças, jovens e adultos moradores do Morro da Providência, da Gamboa, das ocupações adjacentes e também de outras regiões, que com o tempo, têm tomado conhecimento da agenda de atividades e convivência, sentindo-se atraídos pela proposta de construção de novas comunas e modos de ser, fazer e estar no mundo. Um movimento que pensa, se organiza e compõe novas inteligências a partir de múltiplos corpos que resistem

rua Pedro Ernesto, que na década de 60 foi um importante corredor comercial da Gamboa, e durante a obra para revitalização do porto foi incluída na rota do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos).

E este novo transporte tem feito a fantasia das crianças trabalhar.

Para além do desmonte das antigas linhas de ônibus utilizadas pelos moradores da região, o trem que elas não usam, pelo alto custo de sua passagem, serpenteia o território da Pequena África como que correndo para devorá-las.

E elas sabem interagir. É só passar umas horas observando a criançada que logo se percebe quem corre atrás de quem.

E a certa altura todas saíram do caldo morno do NBP, atravessaram do lado de cá da rua para alcançarem a pista dos trilhos. O VLT tinha apitado lá embaixo, na rua.

contra a reprodução estrutural da violência, do racismo, da fome e injustiça social, pensando a urgência de pautarem as questões essenciais para a restituição de humanidades negadas em suas ações. No início de 2018, a L<>L migrou para o Bar Delas, uma ocupação no andar térreo de um imóvel ocupado há quarenta anos por cidadãxs sem moradia, na Pequena África, liderada pela feminista nordestina e moradora Kriss Coiffeur. Ao tradicional boteco que já acolhia os moradores locais, aderiu-se, com a chegada da L<>L, crianças, artistas, pesquisadores, críticos, curadores, urbanistas e outros agentes comunitários. Na diversidade adversa, uma rede híbrida se configurou com o nome de Lanchonete <> Lanchonete _ Ocupação Bar Delas. Atualmente, está em curso a instituição e invenção coletiva da Lanchonete <> Lanchonete _ Escola Por Vir, em um novo espaço de 240m², situado no mesmo território onde está ancorada a Lanchonete <> Lanchonete, a fim de potencializar e amplificar este vetor de espalhamento e aglomeração de saberes.

Todas se postaram com os braços em riste, os pequenos e os maiores, molhados, totalmente cientes do que iriam fazer, e projetaram jatos de espuma em diferentes alturas na lateral do VLT, em um movimento combinado que o listrou lindamente.

Morrendo de rir, muito felizes com o êxito da ideia e os adultos de boquiaberta, simplesmente voltaram a tagarelar com os pés dentro do NBP feito de banheira.

Novamente se postaram em fila com os braços esticados assim que ouviram o VLT apitar lá no fim da rua. E pau! Feito. Perfeito. O trem partia riscado de branco em várias alturas, espessuras, falhas, parecendo flutuar um pouco entre as nuvens, um tanto entre o mar.

Risadas, alguns aplausos dos adultos que perceberam o que estava rolando e mais tagarelice com os pés de molho, deixando claro que se tratava na verdade da organização de um fazer coletivo.

Eu observava aquilo distraidamente, talvez porque muitas vezes sinto que minha existência se mimetiza à das crianças, e aquilo que pode parecer imprudência na verdade se trata de estar no mesmo fluxo de criação no qual eles se deixam navegar.

Me abri ao que estavam propondo e corri os riscos com eles.

Alertada por outros adultos sobre tudo de ruim que poderia se dar a partir daquela brincadeira – acidente, choque, atropelamento, repressão policial e se isso estava correto ou não –, cheguei mais perto do grupo, antes

que outra vez o apito do VLT anunciasse a sua chegada.

Levada pela onda do condicionamento próprio dos adultos, considere com eles os perigos que estavam correndo: de se machucarem; que havia crianças muito pequenas entre eles, o que criava riscos de espuma no VLT bem na parte de baixo, onde ele é azul escuro, e dava um efeito incrível; de levarem choque e cortarem um dedo – não consegui dizer “cortarem uma cabeça”.

Mas era como se não me ouvissem, ou como se eu mesma não quisesse me ouvir. Havia uma potência naquela decisão coletiva admirável, só não queria mesmo que eles se machucassem. Confiava no modelo holístico de aprendizado onde todos aprendem e se capacitam por esse processo, e algo estava nos ensinando muito, só não se sabia ainda o que era.

Mais um, outro e outro VLT, e vi linhas e linhas de espuma branca se projetarem para cima do trem, acompanhadas de alegria, plenitude e potência. Vivi diversão de verdade.

Raoul Vaneigem, no seu livro *A arte de viver para as novas gerações* (2002, p. 233)³, comenta: “Os dias da criança escapam ao tempo dos adultos, é um tempo ampliado pela subjetividade, pela paixão, pelo sonho habitado pela realidade. Fora desse universo, os educadores vigiam, esperam, de relógio na mão, que a criança entre na dança de roda do tempo adulto. São elas que têm tempo. A

imposição pelos adultos do tempo deles é sentida pela criança primeiro como intrusão. Depois acaba sucumbindo a ele, consente em envelhecer”.

Mas, resistindo em envelhecer neste dia, me devolveram certezas sobre o quanto sabiam – onde ficar quando o trem passa, por exemplo –, e lembrei como trago “*minha infância no coração como uma chaga aberta*”.⁴

E eu ali, no meu papel de adulto, precisava ainda lembrá-los da costumeira violência do Estado reproduzida pelos policiais, principalmente sobre corpos pretos e pobres.

Estamos falando de algo acontecendo em uma esquina oposta ao 5º Batalhão da Polícia Militar, onde os carros de polícia passam com suas pontas de rifles para fora da janela, acelerando, reclamando e muitas vezes descendo do carro e intimidando a disputa que travamos pelo uso da rua como espaço de lazer. Mas também estávamos numa região conhecida como Pequena África, onde se encontram comunidades remanescentes de quilombos da Pedra do Sal, Santo Cristo e outros locais habitados por escravizados alforriados.

Frantz Fanon descreveu bem a espacialização da ocupação colonial que implica na divisão do espaço em compartimentos, na definição de limites e fronteiras internas, representadas por quartéis e delegacias de polícia, que por sua vez estão reguladas pela linguagem da força pura, presença e ação

³ VENEIGEN, Raoul. 1934: *a arte de viver as novas gerações*. Tradução de Leo Vinicius. São Paulo: Conrad, 2002.

⁴ Idem.

(Fanon, Frantz *apud* Mbembe, Achille. *Necropolítica*, 2019, p. 40):⁵

Se trata de como o poder de morte opera: A cidade do colonizado é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como: morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada (Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1991, p. 39)⁶

Fiz a pergunta que faltava:

– *E se vierem dar bronca?*

Mas Kauã, então com 11 anos, me respondeu com toda convicção o que eu não deveria ter esquecido:

– *A gente fala que é arte.*

Ele falou sem titubear, aqui, ao lado esquerdo do meu corpo, a luz amarela do poste na face ianomâmi, dourando sua pele, um pouco mais abaixo do meu ombro. Falou sem duvidar, me olhando com seus olhos negros de floresta.

⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, maio, 2019 (3ª impressão).

⁶ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Coleção Cultura, v. 2, 374 p. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

E se explicou mais. Tinha argumentos. Disse que não estavam vandalizando nem estragando o trem, “*porque a espuminha evapora*” e “*o motorista do trem e os passageiros acenaram e deram tchau da última vez, tia*”. Apontou que outros sujeitos estavam entendendo o que estava rolando.

Conversa atomizada para eu nunca mais esquecer. Reafirmando que não tocassem no trem nem chegassem muito perto, fiquei de olho, meio de guarda, mas observando a potência de criação que acontecia ali sem outra intenção senão viver uma ação por inteira, inteiros e ponto.

Todos estavam felizes com a ação e seguiram grafitando os trens com espuminha até que acabaram suas latinhas e voltaram à “banheira,” à espera de algo novo e tão interessante quanto para fazer.

Como diz H. B.⁷, “subiram no telhado”, viveram intensamente um evento e agora “voltavam para casa” transformados.

Não se tratava de uma performance artística, de protesto, de arte ou ativismo, mas era tudo isso.

Fiquei pensando que talvez tenha sido esta vivência coletiva agenciada pelo campo da arte, da qual Kauã fez parte nestes 3 anos, que colaborou para que ele tenha elaborado sua defesa nas políticas das práticas artísticas, da criação, da invenção de mundo e

⁷ BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004 (Coleção Baderna, 2ª ed.).

do conhecimento do direito à liberdade de expressão.

Desde que a L<>L se constituiu, na garagem do Espaço Saracura, descobriu um tesouro: seu dever de ser um espaço para as crianças. E também, e principalmente, para as crianças que vivem em condições de extrema precariedade, sem banho tomado, moradoras em ocupações e até na rua, sem os tais modos burgueses, com outras experiências diversas àquelas da infância da hegemonia branca, impactadas pela violência. Essas crianças que ninguém quer. Eu quero.

E inclusive foi o Kauã que um dia sussurrou no meu ouvido:

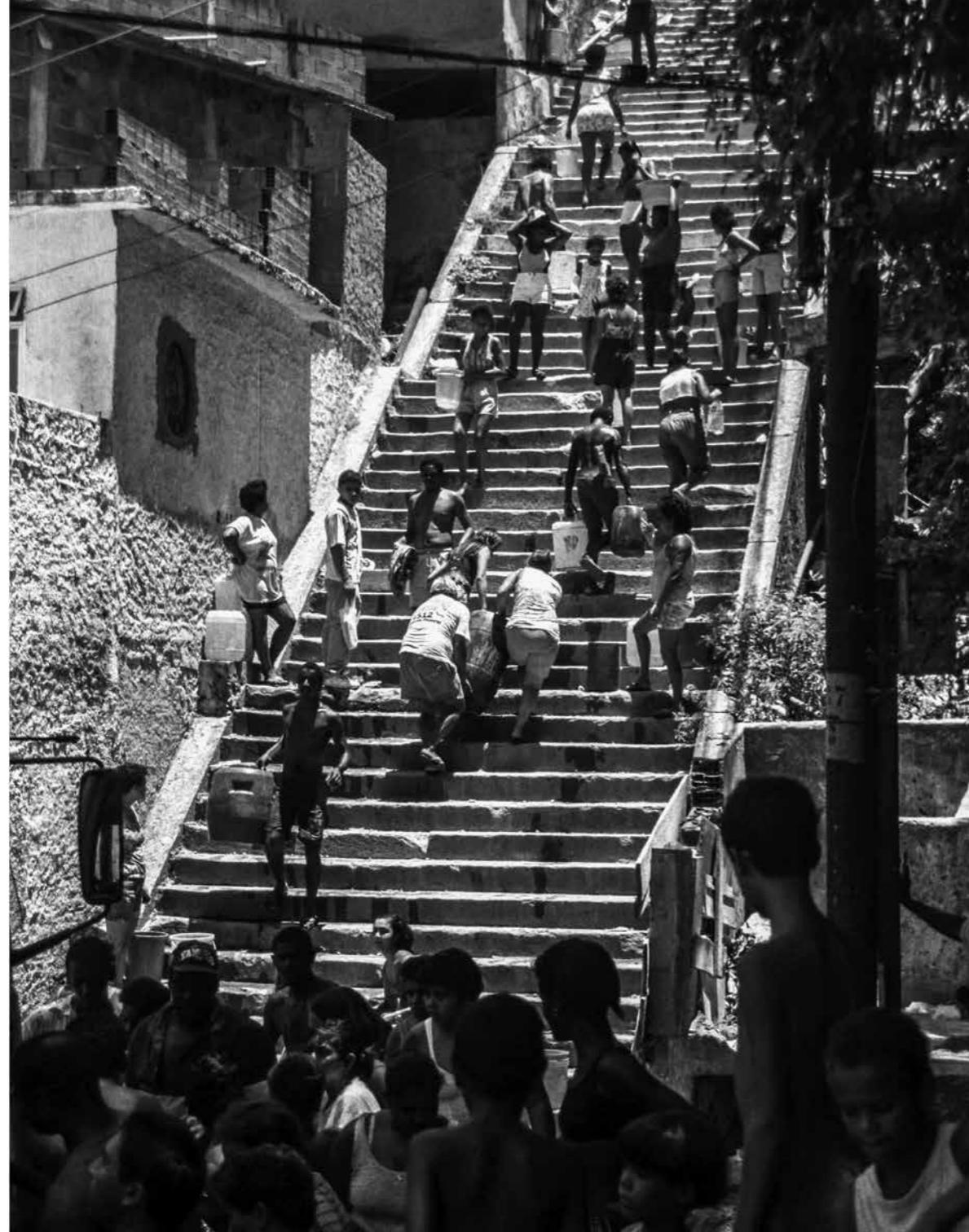
– *Tia, eu descobri que quero ser artista.*

– *Mas e a história de ser jogador de futebol? O teste no Botafogo? Sua mãe falando que você vai sustentar a família? E o exame cardiológico para o dia da peneira do clube? E o sonho vendido a todo menino pobre de se tornar um Neymar, comprar jatinho, namorar a Marqueline e sustentar toda a família? –* pensei em silêncio.

– *Não tia, quero ser artista –* teria respondido o Kauã, pelo menos nesta época em que ele estava sempre na Lanchonete. Depois, já com 13 anos, deixou de vir. Virou aviãozinho e se mudaram para Mauá, para ver se “*salvavam ele*”, me contou sua irmã.

se não tem água, eu furo um poço

Cosme Felippsen, Maurício Hora e Laura Burocco



...Olá gente, tudo bem? Seguindo o que a Thelma falou, quero ver quantos de vocês vão subir comigo a primeira favela daqui a pouco, o Morro da Providência, aqui perto da Central do Brasil. Eu sou Cosme Felippsen, favelado há 29 anos, sou pastor da Assembleia de Deus no Jacarezinho e militante em várias causas.

[cantando, com pandeiro na mão]

Lá vêm eles, os homens brancos...
Oferecem pentes, espelho e outras coisas.
Mas eu não quero pente, não quero me pentear, e tem algum problema nisso?
Lá vêm eles, os homens brancos...
Oferecem espelhos, mas nossos espelhos são nossos rios, as nossas cachoeiras
Agora, eles sim, eles precisam de espelhos.
Porque eles têm a cara de pau e não se veem, não se notam.
Lá vêm eles, os homens brancos...
Nos oferecem teleférico, plano inclinado e outros planos.
Mas nós não queremos o teleférico, agora, eles sim, eles querem o teleférico!
Querem subir a favela sem se cansar...
Mas as nossas avós e as nossas mães subiram com "Lata d'água na cabeça, lá vai Maria, lá vai Maria".
Elas não tinham ponte, não tinham carro, muito menos teleférico, mas tinham as forças de Canudos e a força da favela.

* Com exceção das imagens 4 e 5, todas as fotos desta sessão são de autoria de Maurício Hora.



Imagem 2 – Canudos, 2013.

Lá vêm eles, os homens brancos...

Vai, barracão
Pendurado no morro
E pedindo socorro
A cidade a seus pés
Vai, barracão
Tua voz eu escuto
Não te esqueço um minuto
Porque sei
Que tu és
Barracão de zinco
Tradição do meu país
Barracão de zinco
Pobretão, infeliz
Vai, barracão
Pendurado no morro
E pedindo socorro
A cidade
A seus pés
Vai, barracão...
Tua voz eu escuto
Não te esqueço um minuto
Porque sei
Que tu és
Barracão de zinco
Tradição do meu país...

Ei, você, da prefeitura, cê é da prefeitura!
Cê tá marcando assim a minha aí?
Secretaria Municipal de Habitação, nada!
De Remoção!
Ô Maria, vem cá, Maria!
Eu vou tacar isso na cabeça dele.
Você não vai rebocar a gente daqui, não,
cê é da prefeitura sim, né!?
Você esta remarcando com esse negócio, aí.
Não vai remover a gente daqui, não!
Aqui a gente tem história, rapá!
Vai marcar o terreno na Gávea, em
Ipanema, na Lagoa, em Botafogo...



Imagem 3 – Morro da Providência, Pedra Lisa, 2002.

Vai pra puta que te pariu, mas você não vai
marcar esse terreno aqui, não!

Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer,
que eu não mudo de opinião.
Aqui do morro eu não saio não,
aqui do morro eu não saio não.
Se não tem água,
Eu furo um poço
Se não tem carne,
Eu compro um osso e ponho na sopa
E deixa andar...
Falem de mim o que quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor,
estou pertinho do céu.

Cosme Felippsen



Imagens 4 e 5 – Morro da Providência, 1968.
Jornal *Correio da Manhã*.

Quem faz o lar são as mulheres. Quem está à frente nas lutas pelo direito à moradia são as mulheres. As mulheres da Providência levam dentro de si, com dignidade, as próprias histórias. São elas que carregam os baldes de água, que recuperam os barracos que foram derrubados, que denunciam a marcação desumana com olhar amoroso. São elas que pedem justiça pelos próprios filhos com um olhar orgulhoso e firme, que contrasta com um agir covarde e pequeno de um poder público sub-humano e perverso.

Laura Burocco



Imagem 6 – Morro da Providência, oratório, 2014.



Imagens 7 e 8 – Intervenção contra as marcações da Secretaria Municipal de Habitação, Morro da Providência, 2012.

Imagem 9 – Intervenção de J. R., Morro da Providência, 2008. →





des-ilhamentos das escolas de arte: distopias e utopias negativas

Luiz Guilherme Vergara

Nesta “des-carta” para a Des-ilha da escola-floresta do Fundão (2018) entrelaçam-se acontecimentos e releituras de Mário Pedrosa com mudanças de percepções e posicionamentos éticos constituintes da “espessura do presente” ou “beco sem saída” (Pedrosa), ambas expressões reverberando na crise e retrocessos políticos que atravessam o Brasil. Acrescentam-se aqui duas entradas conceituais para esta abordagem. A reversibilidade entre “sintoma-intuição”, a partir de Thierry De Duve (2005), para abordar os processos de distopias/utopias negativas como estratégias intuitivas de resistências no campo da arte e/ou consequências dos colapsos das instituições culturais e políticas, com especial enfoque na relação entre práticas artísticas, contextos sociais e acadêmicos. O próprio título do projeto Desilha sugere poéticas de des-ilhamentos, tanto como desterritorializações quanto reterritorializações instituintes de imaginários nomádicos, também como parte das inflexões “subterrâneas” (Oiticica), microgeografias de afetos que emergem como “sintomas-intuições” de “causalidades às avessas” de uma unidade tripartite entre “*placefulness*, *playfulness* e *placemaking*”.

PLACEFULNESS/PLAYFULNESS/ PLACEMAKING – ANACRONISMOS DAS UTOPIAS EM “DES-ILHAMENTOS”

O anacronismo das desilhas ou des-ilhamentos coloca em jogo o próprio sentido que acompanha *placefulness*¹ (Casey, 1998, p. xi), que se desdobra em *playfulness* e *placemaking*, como parte dos “sintomas-intuições” da crise do contemporâneo. O resgate do valor do lugar (*placefulness*) como posicionamento ético, estético e político vem tomando força e potência como parte da “espessura do presente”, e suas dobras e desdobras como eclosões estratégicas de lutas, resistência, intervenção e ação coletiva. As sinergias entre forma-desforma geopoética e geopolítica apontam para uma *gestaltung* entre *placefulness* e o ato-instante-acontecer dos afetos alegres, *playfulness*,

¹ *Placefulness* é um termo introduzido por Edward Casey em seu livro *The Fate of Place*. Este conceito é apropriado nesta abordagem para tratar da relação poder do lugar e lugar do poder como parte de um posição ética ambiental de territorialização decolonial para a arte e suas instituições. Casey introduz seu livro – “o destino do lugar” – trazendo o conceito de “Placefulness” (que não será traduzido para o português) fazendo uma crítica ao desaparecimento do sentido de lugar através da história da filosofia – especialmente ocidental.

jogo da cocriação que envolve os dilemas sobre o vínculo e o pragmatismo da expressão artística. Daí também o termo “*place-making*” (construção de lugar, muito usado nas viradas para um design colaborativo) na produção de processos éticos-estéticos da arte complementa essa posição decolonial para o des-ilhamento das escolas e artistas. O nome Desilha inspira esta intuição e invocação do campo de territorialidades e desterritorializações para as escolas e instituições, agindo por contrafluxo de forças de reconfigurações de novos modelos de “espaços imantados” de colaboração e participação social, impactando ou exigindo mudanças nas práticas curatoriais, artísticas e pedagógicas. Oiticica talvez tenha expresso de forma bastante resumida o sentido de anacronismo e des-forma que acompanha “seu desenvolvimento” pela “desintegração de conceitos formais”. Em outras palavras, a des-forma, ou o des-ilhamento dos conceitos formais é paradoxalmente parte do desenvolvimento pela subtração da forma para a invenção dos *penetráveis*, já antecipando a negação do artista como limitado à criação de objetos. Já se pode também ressaltar pela antiarte um impulso, sintoma-intuição de sinergias com as linhas de fuga para as utopias negativas, distopias ativas como retomadas aos legados tão atuais das preocupações do Oiticica como equivalências entre “dissolução objetual” apontando para o “problema fundamental – ideias criativas” na manifestação da vida até onde for o alcance do infinito campo do comportamento humano”.² Da mesma forma, em outro texto tam-

² Tradução de texto inédito de Hélio Oiticica. “The Senses Pointing to New Transformation”. Manuscrito final de Hélio

bém de sua época em Nova York, Oiticica aponta para esta mesma dissolução do próprio artista como criador de objetos e sim de proposições para estados de significações comportamentais.

A série de projetos relacionados aos meus antigos trabalhos de 1959 em diante; eles são uma consequência da invenção do que chamo de Penetráveis (1960 em diante); toda minha obra a partir daquele período foi o desenvolvimento da desintegração dos conceitos formais (começando com a própria pintura) da arte, finalmente questionando a natureza da obra de arte, e buscando por uma forma de contato não contemplativo; a participação do espectador (participador) tocando, vestindo, penetrando a própria obra, desenvolvida no sentido verdadeiro de proposições (propon propon): algo similar a práticas do self espontâneo, não ritualístico, como uma posição permanente de anti-arte; a negação do artista como criador de objetos (...)³

Oiticica (ref: PHO 0486/60). In: SKREBOWSKI, L. (Editor). Hélio Oiticica. “The Senses Pointing to New Transformation”. *ARTMargins*, v. 7, n. 2. MIT Press, 2018. pp. 129-135.

³ OITICICA, H. Tradução livre: “The series of projects relate to my former work from 1959 on; they are a consequence of the invention what I call Penetrables (1960 on); all my work from that period on has been a development of the desintegration of formal concepts” (starting with that of “painting” itself) of art, ultimately questioning the nature of the work of art, and looking for a form of non contemplative contact; the participation of the spectator (participator) touching, dressing, penetrating the actual pieces, developed towards actual propositions (propose to propose): something similar to practices of the spontaneous self, non-ritualistic, as an anti-art permanent position; the denial of the artist as a creator of objects (...).” In: OITICICA, H. (1997) “Subterranean TROPICALIA PROJECTS. Projeto dos Subterranean TROPICALIA PROJECTS”. Série Newyorkaises. In: *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 143.

Os colapsos do primado da criação de objetos afetam diretamente o estatuto de formação do artista e seu papel como propositor (“propon propon”) de “ações comportamentais”. O que aproxima Oiticica e Pedrosa nesse período é emergência e confrontos com os sinais e sintomas dos “becos sem saída” (Pedrosa, 1995, p. 335). Oiticica tem essa clareza ao iniciar seu texto apontando para “o processo de mudança do principal foco estético das chamadas artes ‘visuais’ e a consequente introdução dos demais sentidos (...) correlaciona e sugere uma possibilidade inédita comportamental não condicionada: a consciência do comportamento, enquanto chave fundamental para a evolução dos assim-chamados processos artísticos” (Oiticica, 1969). Desde então, as utopias negativas decoloniais ou “subterrâneas” inacabadas lutam como porvir “floresta”, “pré-ontológico”, sem deixar de reconhecer a intuição – *playfulness* – como “cambalhota no cosmos”⁴ da arte, dobrando sobre si mesmo sua necessidade vital de contingenciamento catalisador de rupturas, mudanças instituintes de novos modos de ser em partilhas de cocriação social. No entanto, pode-se reconhecer ou projetar especulações éticas-estéticas pelas sinergias entre o disco *gestaltung* de Pedrosa e os exercícios e práticas de distopias e heterotopias nos anacronismos intrínsecos aos des-ilhamentos da arte e suas instituições como linhas orgânicas de fuga e luta por oxigenação de imaginários instituintes de novas institucionalidades. Neste caso, o conceito de *placefulness* de

⁴ PEDROSA, M. “Especulações estéticas: III. Lance final” (1967). In: AMARAL, A. (org.). *Mario Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 136.

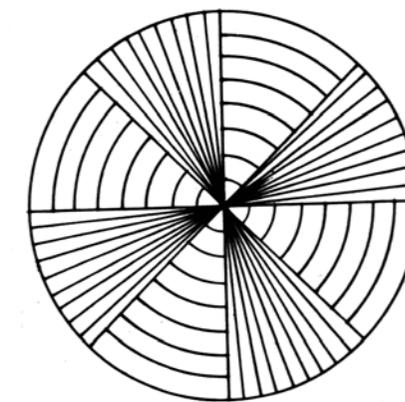


Fig. 1.

Disco gestalt

Edward Casey serve de ancoragem ética de uma *gestaltung* ambiental contemporânea, *playfulness* como geopoéticas da cocriação, e *placemaking* como micropolíticas de vínculos para reconhecer nas des-ilhas e des-ilhamentos retomadas fenomenológicas e hermenêuticas “subterrâneas” para o sentido de fricção entre o “poder” do lugar e o lugar de poder do fenômeno artístico como vetores de resistência e luta des-colonial. Tanto as viradas ambientais quanto as posições éticas intuitivas de Oiticica e Pedrosa já apontavam para movimentos de contrafluxo, utopias negativas das des-formas como potência frágil dos afetos como devir floresta e polifonia pluriversal da arte.

As práticas artísticas radicais e experimentais seguem intuições e sintomas antecipatórios de futuros imediatos, ou como redobras e ressurgências de utopias inacabadas em tempos de crise, como desenvolve Ernst Bloch em *O princípio esperança*. As sinergias emergem como sintomas-intuições, não como determinantes conscientes, tal como Ernst Bloch (2005) trata como futuros

“não ainda” conscientes, a dimensão experiencial se constitui como processo geopoético – *placefulness* – da forma intuitiva como acontecimento de cocriação. Desta forma, Oiticica articula o estado de “descoberta-invenção” com a trajetória dos *penetráveis*, apontando para o programa ambiental e para a posição ética. A “desintegração de conceitos formais” (Oiticica, 1969) impulsiona seus estados de invenção, tais como sintomas-intuições ligados ao devir ambiental radicalmente livre da arte como campo ampliado de forças vitais, configuradas como “*placefulness*” e *playfulness*, de estruturas e plataformas multissensoriais abertas, projetadas para parques abertos, intervenções urbanas em espaços – acontecimentos temporários em performances espontâneas coletivas. Porém, a “espessura de presente” ou *xarkis* (imersão total no presente) conduz Oiticica para uma nova dobradura dos *penetráveis* como zonas de entrelaçamentos interpenetráveis de subjetividades, onde realizam-se as visões antecipatórias de futuras estruturas de comportamento inspiradas em Merleau-Ponty – onde a “participação do espectador” é também flexionada para uma ética da cocriação. O desfazimento, des-forma, libera a obra de arte para o sentido de campo comportamental ou plataforma de propostas para performances espontâneas e atitudes éticas-estéticas compartilhadas em “contatos não contemplativos”.

A sala de exposição sempre se refere a uma ideia velha de “exibir objetos”, de “objeto representação”; então, por que insistir em uma forma velha quando um novo mundo experimental clama, e com urgência, por formas completamente novas de comunicação. Estamos no começo de uma nova linguagem,

um novo mundo de experiências de comunicação, propondo uma revolução completa para um levante individual-social. A ideia de comunidade-células ou de comunidades experimentais veio a mim em paralelo as amplamente divulgadas coletividades, tal como a construção de sítios coletivos ou lugares de habitar (Oiticica, 1969).⁵

Os programas ambientais de Oiticica, acompanhados de viradas para posicionamentos éticos, reforçam o que Casey aponta como uma crítica ao desaparecimento do sentido de lugar na histórica da filosofia e da arte a partir do século XIX. O que remete também à trajetória das “revoluções modernas”, no sentido de desfazimento das bases estéticas universais centradas na produção do objeto da “boa forma” ideal desterritorializada, alienada, de seus contextos de interlocução social. O des-ilhamento também aponta para uma ética emergente da cocriação ambiental e social espacializada pelo acontecimento artístico, o que envolve a ruptura com essa conjuntura de resíduos colonialistas. Interessa realçar o reaparecimento da territorialidade e singularidade potencializada em projetos acadêmicos como Des-ilha, apontando para ressonâncias geopoéticas

5 OITICICA, H. (1969). Tradução livre: “(...) so, why insist in the old form when a new experimental world demands, and with urgency, complete new ways of communication, mainly relating participating propositions, sensorial experiences etc. We are in the beginning of a new language, a new world of experiences, in communication and proposing a complete revolution towards an individual-social uprising. The idea of community-cells or of experimental communities came to me side by side with that of wide-spread collectivities, building of collective sites, or abiding places (...)”. Manuscrito final de Hélio Oiticica (ref: PHO 0486/60). In. SKREBOWSKI, L. (Editor). Hélio Oiticica. “The Senses Pointing to New Transformation”. *ARTMargins*, v. 7, n. 2. MIT Press, 2018, pp. 129-135.

do fenômeno artístico que colocam em ação utopias negativas, subterrâneas, em favor da ética-estética e política decolonial intrínseca ao conceito de “*placefulness*” de Casey. Tem-se uma genealogia do contemporâneo através dos engajamentos sociais das utopias negativas ou subterrâneas como sinergias entre os esforços de des-ilhamentos da arte e des-ilhas da escola de arte em seu devir-floresta.

A potência decolonial também se dá pela retomada do *placefulness*, do lugar da cocriação social participativa reconhecida como parte da ambivalência entre “sintoma-intuição” que impulsiona a arte para a autonomia e situamento político-ético-estético – o que já se reconhecia como tendência intuitiva desde a passagem do suprematismo do grupo liderado por Malevitch (UNOVIS) para as vanguardas construtivistas que contextualizaram os desdobramentos para o espaço de El Lissitzky em Proun a partir de 1920-1921, mesmo com toda a crise e colapso social, econômico e político russo. Vale rever, sob as lentes do anacronismo das utopias inacabadas, as conquistas da multidimensionalidade da criação e a multissensorialidade do fenômeno e da experiência estética da concepção de Proun de El Lissitzky, que antecipavam horizontes construtivistas geopoéticos para a fenomenologia do ato (Bakhtin, 1999) na vivência em corpos-políticos instituintes de *placefulness* e *playfulness*. Justapõem-se utopias inacabadas e distopias de uma revolução social com a vontade de futuro como zonas de convergência e fricção entre arte e vida. Estes posicionamentos ressurgem na proposta Desilha como instituintes de imaginários marginais nômicos. O quanto das utopias

negativas das escolas de arte têm suas raízes nas des-forma da pintura de cavalete e moldura para o ambiental dos experimentos de Lissitzky, antecipando os estados de invenção de Oiticica para a “desintegração de conceitos formais (...)” questionando a natureza da obra de arte” que acompanha a “negação do artista como o criador de objetos, mas que se torna um proponente de práticas”?⁶ Uma geopoética de devolver a terra, “*placefulness*”, à terra, demarca uma virada decolonial para a reterritorialização de corpos-políticos interpenetráveis pela descoberta e invenção de si mesmos como outros. Este anacronismo entre des-formas e des-ilhamentos se torna bem claro como síntese articulada por Oiticica como “desenvolvimento da desintegração de formas conceituais” em *Subterrânea tropicália* (1971).⁷

Lembrar utopias inacabadas como vontades de futuros é uma urgente proposição para compreender a gravidade do contemporâneo pela circularidade e anacronismo de suas viradas e “cambalhotas” (Amaral, 1986, p. 139) sobre si mesmo. Assim, o des-ilhamento da arte e de suas escolas e instituições

6 Resumo Série Conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. Texto enviado para a Universidade de Buffalo, na qual Hélio Oiticica descreve seus projetos PN10, PN11, PN12, PN13, que formariam o conglomerado subterranean TROPICÁLIA PROJECTS. Este grande projeto havia sido pensado para o Central Park de Nova York. São penetráveis que preveem a possibilidade de performances. H. O. anuncia um terceiro projeto (o PN15). Junto com a descrição, menciona a inclusão de plantas e fotografias e maquetes. As performances não foram ainda explicitadas porque, segundo H.O., dependem do local em que os projetos serão construídos. In. “Projeto dos Subterranean TROPICÁLIA PROJECTS”. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=498&tipo=2>

7 Idem.

resgata o debate sobre a superação do moderno por utopias negativas se alinhando aos novos modos de pensamento, percepção e pedagogia decoloniais,⁸ que também defendem o pluriversalismo transmoderno. A compreensão mais crítica às “desformas” ou desintegração de formas conceituais ou universais da arte pode ser atualizada pela virada decolonial, considerando o des-ilhamento e *placefulness*, geografia e corporeidade local da produção de sentido e conhecimento. A complexidade do sentido público da produção artística passa igualmente pela justaposição entre sua função social e a autonomia do seu valor como acontecimento geopolítico, geopoético e “corpo-político” de compartilhamentos sensíveis. Pois, através desta visada, ambas as margens da dicotomia moderna, da autonomia radical e o engajamento social alimentam as mesmas correntes de transformação da arte, centradas na síntese entre temporalidade e territorialidade instituintes dos sentidos conectores de novos imaginários. A natureza afetiva da forma explorada por Pedrosa é expandida para as estruturas de comportamento em várias práticas contemporâneas como base ética geradora de ressurgências e terapêuticas sociais da vontade de potência e liberdade construtiva-coletiva de geopoéticas

⁸ MIGNOLO, W. *Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad e gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del Signo, 2010. Dentro da produção crítica decolonial, Ramon Grosfoguel, Aimé Césaire, Enrique Dussel, Walter Mignolo e Katherine Walsh defendem uma virada epistêmica abrangendo as instituições produtoras de pensamento e pedagogias que possam atingir os modos de percepção e posicionamento perante as estruturas sociais e políticas. Leitura recomendada. GROSFOGUEL, R. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno”. Bogotá: Tabula Rasa, nº 9, pp. 199-215, julho-agosto, 2008.

e micropolíticas, sem serem submissas ou subalternas à epistêmica de egopolíticas dominantes das instituições mantenedoras de uma projeção universal da arte imposta e isolada das contingências e singularidades geográficas locais. É exatamente contra a crença e herança de um modo de saber e enunciação universal eurocêntrico, cruzando Descartes, Kant e Hegel, que Grosfoguel elabora, a partir de Aimé Césaire (“outro universalismo”), uma desobediência epistêmica pluriversal, que possa subverter uma “egopolítica do conhecimento” e que aponte para uma “geopolítica e corpo-política” do conhecimento outro.⁹

Esta posição geopoética decolonial é indissociável do reconhecimento da importância de micropolíticas e microgeografias de afetos ampliadas aos cuidados com o acolhimento de outros destinatários, outros corpos estranhos visitantes sujeitos e coautores das transformações dos acontecimentos sensíveis em processos de agenciamentos decoloniais de des-formas conceituais de estéticas com bases em valores universais desencarnados.

UTOPIAS NEGATIVAS

Chama a atenção a recorrência de usos de prefixos negativos que remetem à imprevisibilidade e às conexões improváveis constituintes da condição paradoxal de “causalidade ao avesso” (Deleuze, Guattari). Em outras palavras, esta presença afirmativa da negação pode ser abordada pela

⁹ Ibid, pg. 209.



Museu Fórum: Exposição de Daniel Santiago. *Museu – espaço curatorial como ágora – escultura social de encontros / des-ilhamento*. Os museus fóruns foram parte de todas as exposições dentro do MAC, reunindo agentes, intelectuais, pesquisadores de diferentes campos e áreas de conhecimento. Leandro Baptista foi convidado para coordenar os museus fóruns entre 2013-2016.

conjugação “sintoma-intuição” apontada por Thierry de Duve (2005)¹⁰, que justapõe dois posicionamentos quanto à ruptura e tradição dos processos artísticos. “Um sintoma é um sinal. É preciso saber lê-lo. É um indício. E uma intuição é a mesma coisa, mas do lado do criador do sintoma” (Duve, 2005, p. 6). Desta forma, Des-ilha como projeto de extensão da escola de arte em campo expandido tem sua dobradura ou inflexão como intuição e mobilização des-escolar da arte no mundo-floresta. A causalidade ao avesso pode ser então tratada como o impulso nômade das práticas artísticas em processos de derivas urbanas que coloca os artistas como protagonistas de uma “cambalhota” antecipatória de uma desescolarização da arte, assim como um sintoma de colapsos de modelos de instituições para a arte. Este texto recupera e atualiza várias releituras das especulações estéticas de Mário Pedrosa (em especial de 1967) feitas a partir de 2018. Dentre estas, destacam-se conceitos e intuições, tais como “espessura do presente, parala-boratório, a arte experimental nos museus como instrumentos de síntese, a necessidade vital da arte, anacronismo das utopias e cambalhota no cosmos”, que merecem uma atenção especial diante das crises do Brasil, do mundo, da arte e da sociedade, hoje. Sem dúvida este legado reúne um capital crítico de inquestionável relevância, que atravessa bordas da arte, educação, clínica e ciência como “vasos comunicantes”, tão presentes e ainda atuais nas

viradas inacabadas da arte moderna para a “ambiental” e pós-moderna. É possível tomar este capital crítico como prospecções e reconfigurações que abalam e mobilizam escolas de arte, museus a buscarem seus próprios “des-ilhamentos” antropofágicos com as margens, os baldios ou o devir-floresta como “cambalhota no cosmos”.

Desilha faz pensar e rever as inquietudes de Mário Pedrosa em 1967, dentre elas “mundo em crise, homem em crise, arte em crise” como lutas inacabadas: “A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento” (Amaral, 1986, p. 215). Enquanto Pedrosa ainda usava o termo “civilização” em pleno regime militar e pré AI-5, hoje tem-se uma nação diante de várias ameaças incabíveis para o século XXI. Mas vale ainda reconhecer, nas micropolíticas e microgeografias de afetos, as linhas de potências coletivas ou “des-ilhamentos” contemporâneos, tais como incorporações do que Pedrosa também apontava como “condições sociais e culturais inteiramente inéditas e cumulativas acarretam um fenômeno de concentração sobre o presente de todas as energias criativas, que arranca os artistas, arquitetos, projetistas, de um isolamento individualista (...). Projetar, seja no domínio científico, técnico ou estético, em termos ambientais. A promoção ou concepção de um futuro que “já está aqui” (Amaral, 1986, pp. 215-216).

Desilha é intuição e sintoma da necessidade vital de agir, des-ilhar, des-isolar; neste sentido, ela coloca a arte e a escola como verbos, na condição de devir, por um futuro

¹⁰ Entrevista com Thierry de Duve, 2005. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/124935246/Entrevista-Thierry-de-Duve>



MAC Vazio - Performance *Corpo poético*: Eliane Duarte e Luciana Longo.

que está sempre chegando por brechas não ainda conscientes. Assim, este movimento é também uma “cambalhota”, no sentido de revirar, girar, brincar como tática lúdica do jogo à transformação “linguagem-infância”. Pedrosa em 1967 estava da mesma forma, apontando para a crise que se dava justamente pelo isolamento – quebrar dicotomias e categorias era parte de sua luta e produção crítica: “Humanidade não é mais separada de um lado pelo homem (burguês) da escrita todo virado para o abstrato, o intelectual e o racional e o homem sem escrita virado para o concreto, o imaginário, o emocional”. A afirmação de Pedrosa citando Fougeyrollas, “uma extraordinária ressurgência do instintivo, do afetivo, do emocional, do imaginário na sociedade ultramoderna” (p. 217), remete de certa forma à necessidade de descolonizar, desescolarizar e des-ilhar a arte. O que poderia ser visto, por um lado, como sintoma global dos desmontes e colapsos das instituições que afetam o sistema de valores universais de produção de conhecimento e atuação crítica da arte. Por outro, des-isolar,

des-ilhar as instituições escolas-museus é parte de uma intuição-sintoma mobilizadora decolonial, utopia negativa, de resgate por desconstrução e des-obediência epistêmica (*unlearning*) do sentido e necessidade vital da arte como instrumento de libertação, reencantamentos, luta, cambalhotas e transformação social.

CAMBALHOTA NO COSMOS

Um primeiro uso do sentido de “cambalhota no cosmos” de Mário Pedrosa é sugerido por Tânia Rivera (2013), ao abordar as relações entre arte e psicanálise. Tânia usa duas imagens que podem ser incorporadas nesta abordagem sobre distopias e des-ilhamentos da arte no mundo contemporâneo – a banda de moebius e a “cambalhota no cosmos sobre si mesmo” proposta por Mário Pedrosa. No entanto, a imagem da Cambalhota de Pedrosa é deslocada aqui como “sintoma e intuição” implícita na nomenclatura e estratégia geopoética que envolve des-ilhas. Aborda-se o des-ilhamento

pela relação de “causalidades às avessas” – o que implica na “inversão do tempo” abordada por Deleuze e Guattari,¹¹ como se fosse uma virada anacrônica da ilha para a distopia ou antiutopia que estivesse impulsionando tanto para uma “utopia negativa” – da negação da negatividade dos ilhamentos institucionais da arte. O sentido de anacronismo instituinte do que se reconhece como utopia ao avesso, uma distopia, com base na reversibilidade dos movimentos de irradiações centrípetas e centrífugas fora-dentro entre arte-instituição e mundo já em si espelha uma cambalhota diante dos colapsos da democracia como saltos mortais de utopias negativas entre desescolarização e desterritorialização que apontam para microgeografias de resistências poéticas da arte. Des-ilha não é apenas um gesto de negação da ilha, mas uma iniciativa em ressonância, sintoma-intuição, com o desmonte da época apontando para uma nova escola de arte a partir da

11 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “7000 A. C.: aparelho de captura”. Adota-se aqui o conceito de “causalidades às avessas” (*reverse causalities*), de Deleuze e Guattari. A partir do exemplo dos coletores-caçadores como antecipadores do Estado, Deleuze e Guattari abordam o acontecimento do devir como parte de transformações recíprocas entre linearidade e fragmentação de temporalidades pela territorialização, conjugando simultaneamente o evento como eclosão do futuro sobre o presente, e este como ressignificação do passado, de forma a subverter o sentido de tempo. “É verdade que as ciências do homem, com seus esquemas materialistas, evolucionistas, ou mesmo dialéticos, estão em atraso em relação à riqueza e complexidade das relações causais tal como aparecem em física ou mesmo em biologia. A física e a biologia nos colocam em presença de causalidades às avessas, sem finalidade, mas que não deixam de testemunhar uma ação do futuro sobre o presente, ou do presente sobre o passado: é o caso da onda convergente e do potencial antecipado, que implicam uma inversão do tempo. Mais que os cortes ou os ziguezagues, são essas causalidades às avessas que rompem a evolução”. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

fenomenologia do “não objeto” da experiência neoconcreta e geopoética de uma geração com Ferreira Gullar, que antecipava uma estética existencial, já em si realizando uma distopia ou utopia negativa da arte concreta para o ambiental, da *gestalt* para a dobradura e espessura do espaço – tempo que se amplia contra a estagnação e isolamento das instituições.

POTÊNCIA DO NÃO: DES-ILHAMENTO E DESESCOLARIZAÇÃO

Every landscape is a hermetic narrative: to find an ideal place for oneself in the world is to find a place for yourself in a story.

Lucy Lippard¹²

Des-ilha é simultaneamente sintoma-intuição que se reflete como parte das utopias negativas de resistência através de estratégias de des-formas da arte e des-ilhamento das instituições em colapso. A autonomia experimental da arte aponta para o avesso causal da forma pela negação do objeto estético, abrindo espaço para a libertação de energias instituintes do ser como verbo “agir” por rupturas e emancipações críticas de sistemas de valores estagnados. O agir utópico em sua radicalidade crítica se desloca para a “potência do não”, recuperando a essência intuitiva da posição ética de um estado artista de resistência poética de vínculo existencial da arte – em devir circular da “linguagem-infância” (Pelbart, 2008). A presença e recorrência do prefixo “des”

12 LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1997, p. 33.

aponta para uma mudança de paradigmas pela ação afirmativa da negação, pela linha de fuga do “des-criar”, ou remetendo à “potência de não” de Peter Pál Pelbart, que reflete fim de épocas através de utopias que se realizam por pragmatismos da negação da negatividade.

“A potência de não” (Pelbart, 2008, p. 23) como utopia ou distopia pode ser também reconhecida “como negação da negatividade”, onde Fredy Parra Carrasco aponta para a utopia como necessidade de instrumentos e agentes críticos que “denunciam a ordem existente” (Carrasco, Rebeco, 2006, p. 26).

La utopia sustrae al mundo tal como está configurado actualmente, quebrando el cerco supuestamente natural que rodea a La realidad, desenmascarando los argumentos que pretenden legitimar La realidad, negando lo que parece son evidencias y considerando mudable lo que se presenta como inmutable. Niega las pretensiones insolentes y absolutas de La realidad, su supuesto carácter sagrado, circular y cerrado. Rompe La tendencia a instalar-se en lo dado” (p. 26).

Em tempos de tanto desencanto, des-ilhar pode ser tomado como um verbo da potência vital do agir da arte através de sua capacidade de abrir possibilidades e novas conectividades. Para Carrasco, “la fecundidad de La utopia consiste en esto: en su capacidad de abrir posibilidades” (p. 28).

O des-ilhamento como utopia negativa ainda assim é sintoma e intuição da crise epistêmica e ontológica de sentidos públicos da arte-escola-sociedade em cambalhota,

território marginal de giros antecipatórios de imaginários, devir e salto sobre o futuro imediato, e passado que chega como o imediato do presente. Daí o sentido grego de *xarkis* como eclosão do fenômeno artístico, como acontecimento causal do estado de invenção – experimental –, uma cambalhota e volta da arte para sua condição fundamental de ser infância e linguagem. Esta volta sobre si não deixa de ser um retorno ou giro, da escola para a des-escola, pré-escola floresta da arte. Pode-se também especular sobre a própria intuição de Pedrosa ao se referir de forma livre e não acadêmica a Heidegger, segundo quem, “numa de suas meditações sobre o pensamento de Nietzsche, creio, afirmou que no início a compreensão do ser era ‘pré-ontológica’, mas que esta, de si mesmo, acabou por transmutar-se em saber explícito do ser” (Amaral, 1986: 138). Admirando a liberdade não acadêmica da escrita de Pedrosa, e assim sua maior fluência intuitiva de gerar conectividades, aqui se revira a “cambalhota no cosmos” como tática de infância e linguagem do experimental – para a geopoética, e micropolíticas do devir-floresta.

A imagem da cambalhota serve também como estratégia vital da arte diante deste tempo de crise, da adversidade sem saídas, buscando linhas de fugas pelas fissuras nas ordens colonizadas-intelectualizadas da razão; a volta entre utopia negativa e uma utopia ao rés do chão para o levante – dobra e desdobra – do corpo coletivo de múltiplos corpos entrelaçados pela rotação e translação sobre si e ser mesmo coletivo da solidariedade. Tantas práticas artísticas que convergem e emergem para essa condição

de salto-cambalhota-tática geopoética e devir escola-infância-floresta revolução e rotação do experimental – cambalhota – que se des-ilha, e retorna à margem de ser pré-ontológica como necessidade vital da arte de ser instrumento de reinvenção do modo de ser com o mundo. Este giro fenomenológico-ontológico do ser também projeta sobre o contemporâneo os riscos antecipados por Pedrosa: “O saber explícito esclarece, sem dúvida, a compreensão pré-ontológica do ser, mas o diabo é que pode implicar o obscurecimento do próprio ser transmutado em objeto pré-ontológico” (Amaral, 1986, p. 138).

“Mas, para dar um sentido positivo à ideia de um ‘pressentimento’ de algo que não existe ainda, é preciso mostrar como o que não existe já age sob uma outra forma que não aquela de sua existência” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 106). Deleuze e Guattari exploram as relações entre a existência e o devir como “pressentimentos” que afetam os percursos antecipatórios como sinais de uma arqueologia do futuro, tal como “os coletores-caçadores são os “verdadeiros” primitivos e permanecem, apesar de tudo, como base ou como mínimo de pressuposição da formação do Estado” (p. 105). O que se prenuncia como uma dobradura paradigmática da formação do Estado e a permanência dos coletores-caçadores, verdadeiros primitivos, para hoje diante do colapso do Estado, processos artísticos e movimentos sociais como ressurgimento nômade das ações coletivas “celulares” ou moleculares. Já fazem décadas que os artistas e escolas experimentais da arte se movem para o devir-floresta, das des-escolarizações, como se antecipando ou levados

através da intuição ou pressentimento de uma virada da própria fragilidade ou fissura da democracia com suas instituições de cidadania civilizatória. O reconhecimento das rupturas e colapsos do Estado hoje. são sinal-sintoma de que o espírito de liberdade e des-ilhamento antecipam e correspondem à aderência, ressonância e antagonismo com o tempo contemporâneo, como movimentos de cambalhotas precursoras de reversibilidades causais: artistas-poetas-educadores-agentes independentes, “coletores-caçadores”, como espíritos livres, retomam táticas nomádicas de estados de inflexão “pré-ontológicos” conduzidos por intuições de novos imaginários.

Em 1965, Lygia Clark coloca o espírito antecipatório de um fim de tudo! Era também o fim do “mito moderno: o instante como nostalgia do cosmos”.

Estamos realmente tão perto do fim de tudo? Deveríamos então aceitar esse fim como tal, pois ele anuncia um novo começo. O homem moderno deve afastar-se desse excesso de racionalismo que está no coração de nosso pensamento. Se o século passado trouxe a consciência da morte de Deus, sentimos em nossa época, no homem, a morte da individualidade que dava um sentido à sua vida. Nesse vazio aparente, o homem tem dificuldade de perceber o novo campo que se oferece a ele como benefício, pois esse novo campo ainda não foi incorporado ao seu sentido de vida. O novo é precário, os valores estáticos estão ultrapassados (...)

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. (org.). *Mario Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAKHTIN, M. *Towards a Philosophy of the Act*. Texas: University of Texas, 1999.

BLOCH, E. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.UERJ, 2005.

CASEY, E. *The Fate of Place: A philosophical History*. California: University of California Press, 1998.

CARRASCO, F. P.; REBECO, P. M. “Pensamiento social de la Iglesia y ciencias sociales: horizontes teológicos para um diálogo”. *Anales de Facultad de Teología*. Caderno 2. Vol. LVII. Santiago do Chile: Pontificia Universidad de Chile, 2006.

CLARK, L. “Um mito moderno: o instante como nostalgia do cosmos”, 1965. In. https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-um-mito-moderno-_p.

DE DUVE, T. <https://www.scribd.com/document/124935246/Entrevista-Thierry-de-Duve>

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

GROSGUÉL, R. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno”. Bogotá: *Tabula Rasa*, nº 9, pp. 199-215, julho-agosto, 2008.

LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1997.

MIGNOLO, W. *Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad e gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del Signo, 2010.

OITICICA, H. “Projeto dos Subterranean TROPICALPROJECTS” <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=498&tipo=2>

PELBART, P. P. “A potência de não: linguagem e política em Agamben”. In: FURTADO, B.; LINS, D. *Fazendo rizoma*. Fortaleza: Hedra, 2008.

PEDROSA, M. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. In: ARANTES, O. (org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
_____. “Especulações estéticas: III. Lance final” (1967). In: AMARAL, A. (org.). *Mario Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SKREBOWSKI, L. (Editor). Hélio Oiticica. “The Senses Pointing to New Transformation”. *ARTMargins*, v. 7, n. 2. MIT Press, 2018.

grupo:dispositivo:situação

Cristina T. Ribas e Lucas S. Icó



Grupo:dispositivo:situação foi uma proposição que encerrou a série de comunicações do seminário *Desilha*, no Centro Cultural Hélio Oiticica. Esta foi concebida a partir de um convite de L. e M., respondido com essa proposta que não se localiza nem como palestra, nem como performance, mas entre ambas. Para construir a proposição, combinamos nossos estudos compartilhados sobre dispositivos grupais, nossas propostas a partir de exercícios do Teatro do Oprimido – algumas vezes realizados por L. no contexto do seu mestrado nessa Universidade – e uma participação de C. na aula de M. e I. nessa mesma sala. Trouxemos também nossas leituras recentes e outros elementos. Estávamos entre o primeiro e segundo turno das eleições presidenciais, duas semanas que confirmaram a ascensão de um presidente fascista ao governo do Brasil-Pindorama-colonizado, uma realidade que consumava uma série de forças e tensões.

Para realizar a proposição, usávamos pinturas antirreconhecimento facial,¹ bonés e perucas,

mas roupas um tanto usuais. Para amplificar nossa voz, usávamos microfones portáteis (que não deram muito certo) e gravações de celular para ler o roteiro que remixamos aqui neste texto. O roteiro foi escrito com trechos de livros, com textos nossos e com instruções que incitavam ações e interferências individuais e coletivas naquele espaço. Convidamos nosso amigo S. para filmar a ação, para ser mais um corpo no espaço e com mídia, experimentando essa ação meio rádio ao vivo, meio estética militante hacker, meio leitura-score² mambembe.

Este texto enreda o texto-roteiro, acrescentando nesse remix uma análise e uma lembrança do que aconteceu na proposição no HO. O texto adicionado está recuado em relação ao texto-roteiro. Narramos também nossas inseguranças, o que não aconteceu, o evento que de alguma forma acabava, ou desmoronava... Nos preocupava, na concepção da proposição, a energia cansada dos participantes, que

to e reconhecem pessoas, coletando dados para sistemas de segurança e para a segurança pública. Na internet se podem encontrar várias dicas de como realizar esse tipo de pintura e bagunçar o trabalho de câmeras de vigilância.

* Imagens: stills de vídeo de Sol Archer.

¹ Pintura antirreconhecimento facial é um tipo de pintura na face que atrapalha os softwares que leem traços no ros-

² Scores ou proposições para ação são mencionados aqui com memória nas práticas difundidas pelo grupo Fluxus.

tinham ficado desde a manhã naquela mesma sala, participando desde cedo do seminário. Queríamos estar atentos às diversas condições de escuta, trabalhar proposições para recombinar os corpos, dar vazão a fluxos impessoais e do desejo para chamar àquilo que, era certo, ia sair do nosso controle.

O microfone portátil latia, dava umas pancadas intermitentes. Nos olhamos, inúmeras vezes, para certificar que podíamos começar. O tempo parecia curto. O foco na leitura contínua do texto-roteiro não deixava acompanhar muito bem os desdobramentos. Percebemos como, nessa cena que havia sido construída desde a manhã, tudo muda quando tiramos a mesa dos palestrantes como anteparo entre um lugar e outro...

C. solta o olho de corda, que repica no chão. Olho que olha, mas pra quem, para o quê? E cessa, morre em pequena morte. Dar corda ao olho era uma chamada a criar outros pontos de vista naquela sala. E atentar aos diferentes corpos presentes. Começa:

[voz 01]

46% dos votos válidos no primeiro turno das eleições para presidente no Brasil vão para um candidato inominável ipso facto 49.276.990 votos intencionalmente apertaram o botão que faz a tradução 01010101 entre a máquina de voto (urna) e um candidato lançado por um partido que mais se assemelha a uma empresa (sic PSL). vota no meu candidato por favor, vota?

Nosso/a agente secreto manda mensagens para umas dez pessoas na plateia. Essas pessoas devem ir para a parte de trás da sala e formar uma cobra de fogo (Mboi-tatá) que cir-

cula durante a fala pela sala, e que ao fim da fala sai à rua:

Fique em pé. Procure por outras pessoas que receberam a mesma mensagem que você. Se aproxime dessas pessoas e forme com elas uma fila. Talvez elas já estarão em fila quando você receber essa mensagem. Se for assim, dê um grito antes de se juntar a elas.

A fila se move pelo espaço como uma serpente de fogo. A primeira pessoa lidera as demais explorando cada pedaço de espaço nesta sala, em movimento constante, muito lento, muito rápido, em ritmos variados, sugerindo coreografias aos demais, e... Buscando encontrar o seu rabo. Quando encontra o seu rabo Mboi-tatá, a serpente de fogo muda de líder. O líder vai para o fim da fila e o segundo na fila assume a condução do grupo-serpente.

Siga assim até que o condutor, levando (e a pedido de) seu longo e fogueiro rabo, decida andar por outros espaços além dessa sala. E talvez voltar... Ou não...

Nossa agente secreta contatada pela manhã não veio. Mas tínhamos outra agente secreta de backup para enviar mensagens. Não sabemos, contudo, se nossa agente enviou a mensagem, não sabemos se Mboi-tatá vai tomar forma, parece que vai, algo acontece. Mboi se forma e desfaz com velocidade, mas não sai da sala. Depois parece que reaparece misturada a muitos outros afetos e sensações, retorna nos corpos e ações, aqui e ali.

[gravação 01]

unidades de corpos, corpos comuns, forças impessoais e fluxos do desejo serão agenciados por esse grupo:dispositivo:situação. você



não é obrigado a seguir as instruções, evidentemente. as instruções não são mais que um convite. esse convite desenha uma adesão turbilhonar no grupo : dispositivo : situação. preste atenção aos elementos espaciais e à nossa voz como matéria de agitação molecular.

[voz 02]

preste atenção às seguintes instruções: pedimos às pessoas com *peças de roupa verde* que escrevam em partes visíveis do seu corpo as três últimas frases escritas para os três últimos contatos da sua lista de whatsapp. (X2)

Alguém escreveu no braço: "Vamos espalhar a notícia o quanto pudermos!!!"

L. dá play no áudio gravado em casa:

[gravação 02] GRU.PO//

10 Cap. Nas antigas maltas, reunião de capoeiristas que treinavam e jogavam sob a orientação de um mestre.

11 Ast. Conjunto de manchas solares; área ativa.

12 Ling. Conjunto de línguas agrupadas conforme determinadas características comuns, tendo como base suas origens ou tipologia linguística: Do grupo das línguas neolatinas, sempre tive interesse por italiano.

13 Mili. Pequena unidade de cavalaria ou de artilharia, formada respectivamente por baterias ou esquadrões.

[voz 01]

agrupar-se. modo de agenciar (ativando potências do informe) que faça com que a produção estética e a pesquisa vão mais pelo caminho da criação coletiva, composta de singularidades e diferenças.

[voz 01]

Se você veste calça jeans, olhe ao redor. Se você veste calça jeans, estique o braço direito, levante a mão em riste e flexione os dedos (((a microfonia força uma pausa))) abrindo-os e fechando-os, encerrando com o punho travado e mantendo o braço elevado. Agora abaixe o braço, levante-se e se dirija à parede mais próxima do seu lado direito. De frente para a parede, encoste suas mãos na parede e afaste as pernas. Aguarde as próximas instruções.

A voz que dá a instrução precisa encontrar outra modulação, é preciso repetir a instrução para que ela saia de um texto opaco para se tornar um texto-ação. Não nos cansamos, penso agora, de modular essas passagens entre a palavra-que-incita e a palavra-que-afeta, que atravessa, que cria algo...

[voz 02]

nulos / abstentos / não votaram / votarão / não voltarão / urnas / caixas fúnebres / abstentos / mortos / anulados roubados corrompidos surrupiadados forjados roubartilhadados

[voz 01]

matemáticas infindas e incalculáveis contagens números somatórias finitudes medidas um voto por corpo um voto por cada corpo vivo um voto contado a cada voto roubado voto por direito voto antifascista voto útil voto de cabresto no coronelismo do dia a dia um sem-número de vozes uma polifonia de vontades encontra um bloqueio, uma ascensão. corpos reunidos e apartados no procedimento eleitoral. o medo que se sente "do lado de cá" é reflexo do medo que se produz, antes, "do lado de lá".

Entre aqueles que estão de pé, ao fundo ou na lateral da sala, alguns parece que cansaram, alguns parece que esperam – a próxima instrução. É preciso vagar, nós também, enquanto propositores. É preciso poder duvidar, sair, retirar um pedaço, olhar em volta.

A. escreve na batata da perna, S. se aproxima dela com a câmera.

[voz 02]

portadores de celular *iphone*, portadores de celular *iphone*, certifiquem-se que o dispositivo de reconhecimento de voz de seu aparelho está desligado, por favor.

[voz 02]

Boris encontrou dificuldade em reduzir 12/16 ao mínimo múltiplo, só conseguindo chegar a 6/8. A professora perguntou calmamente se era o máximo a que ele podia chegar na redução. Sugeriu que ele "raciocinasse". Houve muita agitação, muitos acenos por parte das outras crianças, loucas para corrigi-lo. Boris parecia bastante infeliz, talvez mentalmente bloqueado. A professora, tranquila, paciente, ignorou os outros, concentrando olhar e voz em Boris (Laing, 1974, p. 33).

T. pega o olho e coloca ele para passear.

[voz 01]

Após um ou dois minutos, voltou-se para a classe e disse: "Bem, quem sabe dizer a Boris qual é o número?" Uma floresta de mãos agitou-se e a professora chamou Peggy. Peggy disse que quatro servia de divisor ao numerador e denominador (Laing, 1974, p. 33).

[voz 02]

O fracasso de Boris possibilitou o sucesso de Peggy; sua desolação tornou-se causa do regozijo da menina. É uma condição padrão na escola primária norte-americana atual. Para um indígena zuni, hopi ou dakota, a atitude de Peggy seria inacreditavelmente cruel, pois a competição, a obtenção do sucesso graças ao fracasso de alguém é uma forma de tortura estranha a essas culturas não competitivas (Laing, 1974, p. 33).

[voz 01]

Solicitamos às pessoas que sentem que falaram pouco e escutaram muito que produzam um corpo de ação com seus corpos. Solicitamos às pessoas que sentem que falaram pouco e escutaram muito que produzam um corpo de ação com seus corpos. Esse corpo de ação pode responder a qualquer observação atmosférica desse espaço, pode responder a qualquer relação de composição ou destruição desse espaço. Esse corpo de ação pode manifestar-se a qualquer momento, imediatamente que seja acordado por suas unidades.

L. M. e T. se alongam e esticam compassadamente. R. começa a deambular pela sala.

[voz 02]

[volta Boris] Considerado do ponto de vista de Boris, o pesadelo no quadro-negro foi, talvez, uma lição de autocontrole para que ele não fugisse gritando da sala sob imensa pressão pública. Tais experiências forcem todos os educados em nossa cultura a sonhar repetidamente, todas as noites, mesmo no pináculo do êxito, não com o sucesso, e sim com o fracasso. Na escola, o pesadelo exterior é internalizado pelo resto da vida. Boris

aprende não só aritmética como também o pesadelo essencial. Para ser bem-sucedido em nossa cultura, é preciso aprender a sonhar com o Fracasso (Laing, 1974, p. 33).

[voz 01]

Pessoas vestindo calça jeans e índios dakota mantêm-se alinhadas à parede. Pessoas usando roupa verde por favor se unam às pessoas vestindo calça jeans. Pessoas usando roupa verde por favor se unam às pessoas vestindo calça jeans. Agora passem entre o espaço do corpo da pessoa usando calça jeans e a parede. Faça esse movimento quantas vezes você quiser e depois volte ao seu lugar da sala.

I. que estava sentada volta para a parede. J. e S. estão quase confortáveis, mas nem tanto, ainda em pé.

[voz 02]

Antes que o grupo entre é necessário organizar o espaço cenográfica e energeticamente. É fundamental. O corpo sente. Ou seja, é preciso dispor os objetos, os cheiros e os elementos. A intuição do corpo a corpo e a relação com os objetos que se identificam entre si e com o espaço dispõe de potencialidades, e por isso, cada qual toma um lugar no espaço. Isso deve ser respeitado. Deve-se deixar que a pessoa tome um lugar onde se sinta cômoda. Cada qual deve negociar corporalmente seu dinamismo em conjunto aos demais. Esta negociação não pode ser verbal (D. G. Castañeda, preparando um grupo para a terapia de Lygia Clark).

Muitas pessoas estão encostadas nas paredes. As pessoas começam a passar entre o corpo de outras pessoas e as paredes, forma-se um circuito de improvisações e contato. Algumas

sorriem. Algumas preveem a chegada das outras, desejam sua passagem. Já não há centro para olhar. Percebemos que coisas acontecem em variados backgrounds. Já há muitos lugares... Naquele lugar.

[gravação 03] CU-RIN-GA // sm

1 Indivíduo versátil, que exerce funções variadas.

2 Esp. Jogador versátil que atua em várias posições na equipe.

3 Tea. Ator que interpreta várias personagens numa mesma peça.

4 Carta de baralho que, em certos jogos, muda de valor, de acordo com a combinação que o jogador tem em mão

5 O sete de ouros e o dois de paus no jogo do sete e meio.

6 Fig. Pessoa sem escrúpulos que se aproveita de qualquer situação.

7 Reg. (AL, PE) Indivíduo feio e magricela.

8 Inf. Caractere usado numa busca e que representa quaisquer outros caracteres (geralmente um asterisco).

ETIMOLOGIA quimb kuringa.

[voz 01]

Claro que sim, se pode explorar a dimensão corporal do som, gritar, murmurar, repetir em voz alta ou baixa o que se necessita dizer. A nós nos toca organizar o espaço. Escutar os objetos e lhes dar forma. Em seguida, os demais corpos disporão seus corpos-formas no espaço. O exercício de ativação faz suar, solta os músculos, as tensões, ativa os impulsos nervosos, esquentam a coluna e as articulações.

Nos interessa que cada um se desiniba e se sinta cômodo. Não é um exercício de condicionamento. É preciso permitir o movimento livre. Por isso, podemos focar na experiência,



estamos fora – somos mediadores –, na escuta das necessidades dos corpos e para evitar que movimentos efusivos (que se precisa permitir) atrapalhem o dinamismo de outros corpos. Cada um com seu movimento, mas é fundamental que se perceba que se está com os outros, de modo produtivo, e em relação a seu processo íntimo. Não de maneira reativa, porque isso assusta e limita o encontro consigo mesmo, por meio da presença espectral do outro (D. G. Castañeda, preparando um grupo para a terapia de Lygia Clark).

C. percebe que é preciso passar a instrução de novo. Tem a ver com a opacidade que a voz pode ir adquirindo (tom embargado, sem variações) durante a leitura ou uma fala. É preciso um convite, de novo. Então mais uma fala foi acrescentada:

Eu queria lembrar que o espaço está aberto a novas composições e inclusive para ser destruído. Se lembrem da instrução já dada: aqueles que sentem que falaram pouco e ouviram demais são convidados a criar um corpo de ação.

J. se levanta e lança com suavidade a cadeira em que estava ao chão. Ela roda a cadeira, de forma que ela fique de cabeça para baixo. Ela e outros começam a formar uma montanha de cadeiras, que vai crescendo. Como se aquela calma ou relação mais passiva com o centro da sala/ação finalmente tivesse sido, definitivamente, quebrada. S. pega uma cadeira e começa a andar em ritmo calmo, arrastando a cadeira pela sala.

Agachados debaixo das mesas, dizemos:

[voz 01 e 02]

“A ameaça maior ao poder é a interrupção da comunicação.” (Donna Haraway)

Depois de um tempo L. e J. dançam em ritmo próprio no centro da sala. Celebram alguma coisa entre eles. Um momento lindo, eles entendem que é preciso aumentar os vetores de tempo, as intensidades de contato.

L. se alonga e/ou improvisa movimentos nas cadeiras no fundo da sala.

Três pessoas sentadas no chão olham para aquilo tudo...

Amigos se reconhecem e dão um abraço.

[voz 01]

Tempo de pausa máxima alcançada. Portadores de celular *iphone*. Não temos mais instruções.

Sentimos o tempo – parece que o tempo da leitura ficou longo demais, o peso dos olhos nos livros. Será? Alguém manifesta desconforto? Talvez aquelas que organizam o evento, ou será apenas uma insegurança em nós? Nosso teatro precário. Nosso teatro-antiteatro. Necessidade de trabalhar em matéria de entropia, em matéria de destruição. Nossa tomada de um espaço, que se queria convite para ser atravessado.

[voz 02]

Talvez tenhamos nascido para nos amarmos uns aos outros, simples e genuinamente, em vez de fingir aquilo que chamamos amor. Se conseguirmos deixar de nos destruir, talvez consigamos deixar de destruir os outros. Precisamos começar por admitir que mesmo aceitando a nossa violência, ao invés de cegamente nos destruímos com ela, precisamos compreender que temos um medo de viver

e amar tão profundo como temos de morrer (Laing, 1974).

[voz 02]

Pessoas vestindo calça jeans: vocês estão liberadas.

[gravação 04] GLOS-SO-LA-LI-A // sf

1 Med. Distúrbio de linguagem que acomete certos doentes mentais, caracterizado pela pronúncia de palavras indecifráveis ou confusas, o que faz com que acreditem na invenção de uma nova linguagem.

2 Rel. Fenômeno caracterizado pela pretensa capacidade de se manifestar em línguas desconhecidas, que pode ocorrer a uma pessoa em exaltação religiosa.

[voz 01] (sussurrada)

não diga não, assim, no movimento. tem muitos fluxos ativos, não diga não faça isso, não faça aquilo. libere a criação. e só diga não pra ele: #ELENÃO.

[voz 02]

El mundo se globaliza, pero a la vez se estrecha. El paisaje físico que atravesamos cada día a grandes velocidades (en automóviles, en el transporte público, a pie, a prisa), efectivamente tiene un carácter irreal porque en él nadie vive nada en absoluto, y en él nada puede vivir. Es una especie de micro-desierto donde uno está como exiliado, entre una propiedad privada y otra, entre una obligación y otra (tiqqun, “Notas sobre lo local”).

[voz 01]

Por otra parte, nos parece mucho más acogedizo el paisaje virtual. La pantalla de cristal líquido de la computadora, la navegación en Internet, los universos televisuales o de *play-*

-station nos son infinitamente más familiares que lo que son las calles de nuestros propios barrios, poblados en las noches por la luz lunar de las farolas callejeras y las cortinas metálicas de las tiendas cerradas (tiqqun, “Notas sobre lo local”).

[voz 02]

Brotam coletivos nos anos 2000, disse Giseli Vasconcelos. Brotavam coletivos de uma pessoa só. Brotavam coletivos de pedaços dos corpos das pessoas.

[voz 01]

(...) Lo global designa meramente una cierta distribución de diferencias a partir de una norma que las homogeniza. (...) Es más, nosotros no vivimos propiamente hablando en ninguna parte. Nuestra existencia está simplemente recortada en sectores delimitados por líneas horarias y topológicas, en pequeños trozos personalizados de vida. (...) La idea de un espacio que se representa como algo vacío que vendría a continuación a ser llenado con objetos, cuerpos y cosas, es falsa. Por el contrario, ésa es la idea de espacio obtenida al remover mentalmente de un espacio concreto todos los objetos, cuerpos y cosas que lo habitan. El poder actual ha ciertamente materializado esta idea en sus explanadas, sus autopistas, sus arquitecturas. (...) El local (...) es... “local”, en el sentido de un ajustamiento continuo de todos sus dispositivos de aprehensión, de captura y de gestión (tiqqun, “Notas sobre lo local”).

[voz 02] cantando

Maynumi wyrá... Maynumi wyrá... Maynumi wyrá... Maynumi wyrá...

R. bate com o pé no chão, reproduzindo o ritmo do que cantarolamos. Ele no centro da sala segura a ação, alguma ação. Alguém bate palmas? Não há mais corpos que respondem a esse ritmo indígena. Há dificuldade das pessoas de tomarem o espaço? Por quê?

[voz 02]

Verbo *o'ok*: tirar, arrancar. *Mani'ok*: mandioca. *MBOI-TATÁ*: cobra de fogo.

A E I O U À Y

[voz 01]

As diversas resistências, intelectual, física, psicológica, emocional, são algumas das principais armas que esses movimentos dispõem. Atravessa o corpo de quem participa da luta, como linha vital pré-discursiva, tramando a existência do grupo-movimento e produzindo atenção às brechas do sistema para se replicarem existências de resistência.

[gravação 06]

Os fluxos materiais e semióticos “precedem” os sujeitos e os objetos. O desejo, portanto, não é, de início, nem subjetivo, nem representativo: ele é economia de fluxos (Guattari e Rolnik, 1987, p. 319).

[voz 02]

Estriamentos e dilatações do tempo são indispensáveis, e ainda mais para a saúde da luta na expressão da resistência explícita. É no confronto cotidiano com regimes espaço-temporais da sociedade neoliberal que nasce a persistência e a resistência tão constitutiva da grupalidade na aldeia. Para fazer grupo e redes de resistência, demorar-se é fundamental. (...) O próprio uso da palavra “parente” para designar vínculo já explode concepções genéticas/familiares de grupo e

instaura agrupamentos por afinidade, afetos e pertencimento.

[voz 01]

(...) Era enquanto corpo coletivo de escuta que nos movíamos. Se instaurou uma escuta coletiva aos atravessamentos, àquilo que escapa (o que é invisível e/ou invisibilizado) e faz ruído em redes mais visíveis de significações e atuações políticas institucionalizadas, macropolíticas, estatais. (...) A autonomia das instituições acontece por articulações (não) institucionais junto dessas novas grupalidades, articulações sempre em atualização.

[voz 02]

grupos, grupos, grupos / turmas bandos gangues / o bagulho fica loco / o bagulho fica lento / e aquilo que você / quando eu / pensei o que você / pensava / não pensou... esse aquilo / que escapa / é instituinte / pra valer / amálgama de afeto-pensamento / comum do escape

Pessoas vão saindo pouco a pouco da sala. Para ir embora não é preciso instruções, será? O espaço vai se esvaziando. Aqueles que ficam esperam mais algum acontecimento?

[voz 01]

“everybody is crying, no one makes a sound” (John Lennon)

[Gravação 07] PA-RE-DRO // (é) sm

1 Indivíduo que serve de guia, de conselheiro.

2 Conselheiro ou dirigente de clube esportivo.

3 Manda-chuva político.

ETIMOLOGIA *gr páredros*.

[voz 02]

de meu paredro qualquer de nós podia falar e

ele por sua vez podia falar de mim ou de outros; já foi dito que a atribuição de dignidade do paredro era flutuante e dependia da decisão momentânea de cada um, sem que ninguém pudesse saber com certeza quando era ou não o paredro de outros presentes ou ausentes na zona, ou se o tinha sido e acabava de deixar de sê-lo. (...) Qualquer um de nós podia ser o paredro de outro ou de todos e isso lhe dava como que um valor de *coringa* no baralho, uma eficiência ubíqua e um pouco inquietante que gostávamos de ter à mão e jogar sobre o pano quando fosse ocasião (Julio Cortázar, 62: *modelo para armar*, 1968).

[voz 01 e 02]

pedimos a todas as unidades de corpos, corpos comuns, forças impessoais e fluxos do desejo que deixem essa sala. esse grupo : dispositivo : situação em deslocamento vai se dirigindo à lanchonete <> lanchonete. agradecemos a audiência. e recomendamos que vocês também passem a usar a maquiagem antirreconhecimento facial.

Aplausos. (É preciso?) A essa hora imaginávamos que alguma convulsão grupal já poderia ter de fato destituído nossas presenças. Será que deveríamos ter parado de falar? A proposição acaba, se acabando. As pessoas começam a desfazer a pilha de cadeiras. Ouve-se o barulho de cadeiras sendo arranjadas, de uma certa ordem que retoma o espaço. Que reconstrói o espaço. Um respeito por aquela estrutura, algo vem depois? Pessoas se abraçam. Um fechamento, mais ou menos como prescrito. Algum ritual. Nós estamos transformados. Suados, revelados, inteiros. Pequenos grupos se formam, saúdam e conversam antes de sair da sala.

Recolhemos nossas coisas. São perucas, cabos, livros, tintas, olho de corda pelo espaço. Procuramos por S. para ver como ele está. Como lhe saiu aquela experiência. Grupos pequenos, livres associações, e conversas por continuar vão configurando os movimentos de saída. Vamos indo em direção à zona portuária. Entre todes, vamos acordando o percurso. Novas conversas acontecem. Vamos pedindo para ver, corpo a corpo, o que é que escreveram. Vamos com S., analisando tudo, incessantemente, à medida que nos aproximamos da Lanchonete. Ao final do percurso, nos perdemos dos outros pequenos grupos. Tomamos uma e brincamos de novo com as perucas. Rimos. E depois chegamos lá, onde muitas e diferentes intensidades seguem. Conexões grupais. Dispositivos não totalmente fechados. Situação em aberto...

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, J. 62: *modelo para armar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 (1968).

CASTAÑEDA, D. G. “Apuntes sobre una propuesta de Ejercicio sobre los Objetos Relacionales de Lygia Clark”. Ciudad de México, 2014 (não publicado).

Dicionário Michaelis online.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARAWAY, D.; KUNZRU, H. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tomaz Tadeu (org. e trad.), 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LAING, R. D. *A política da experiência e a ave-do-paráiso*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 33.

TIOQUN. “Notas sobre lo local”, parte 01. Disponível em: <<https://tiqqunim.blogspot.com/2014/02/notas-sobre-lo-local.html>>

DESILHA 2018_ 2º SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISAS EM ARTE E CIDADE
17 e 18 de outubro de 2018

Realização
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
PPGAV-EBA-UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena PPGAC-ECO-UFRJ / UFRJ / FAPERJ / CAPES

Apoio/Local
Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica
Rua Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro
Lanchonete<>Lanchonete // Ocupação BAR DELAS
Rua Pedro Ernesto 5, Gamboa, Rio de Janeiro

Comitê Científico
André Leal / Cristina Ribas / Elilson Nascimento / Ivair Reinaldim / Izabela Pucu / Jessica Gogan / Livia Flores / Luiz Guilherme Vergara / Michelle Sommer / Ricardo Basbaum

Comissão Organizadora
André Leal / Livia Flores / Mariana Gregolio / Michelle Sommer / Ronald Duarte / Thelma Vilas Boas

PROPOSIÇÃO

O fim não me interessa, mas o caminho percorrido, a criação em suas diferentes formas e manifestações, o invisível que nos transforma. Lygia Pape

DESILHA tem sua origem no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, localizado na ilha do Fundão. A partir do reconhecimento do lugar, faz um chamado à desnaturalização de um estar-em-situação-de-ilha – da universidade, da arte – a fim de possibilitar navegações outras.

Tomando a cidade como palco para a construção de narrativas avessas à normatividade acadêmica, DESILHA busca restaurar forças vitais impulsionando liberdades de expressão artística fora de lugares tradicionais da arte, trazendo à tona as diferenças que configuram a urbe e seus habitantes.

Em tempos de crise generalizada e ameaças à democracia no Brasil, DESILHA convida à fala e ao encontro

entre pessoas e lugares, a fim de oxigenar práticas artísticas tangentes à academia em conjunto com a paisagem-entorno.

Em homenagem a Lygia Pape, a segunda edição do seminário DESILHA, propõe quatro palavras como diretrizes-norte para a configuração das discussões do seminário. Elas nos convidam à exploração de um amplo espectro de possibilidades de interlocução entre si, apontando mais para transversalidades do que para delimitações conceituais.

ARQUEOLOGIAS conectam-se à ideia de paisagem, tomada como o mais interdisciplinar dos objetos concretos, mutável e circunstancial, segundo a abordagem de Milton Santos, que a considera como "conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza". Interessam aqui olhares capazes de revirar as camadas históricas que constituem nosso presente, transformando a percepção do ambiente que nos cerca.

MARGENS investigam bordas que separam fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o explorado e o inexplorado. Escapando à normatividade dos códigos imediatamente reconhecíveis, das categorizações específicas e modelos repetíveis, "pontos fora da curva" apontam para desvios, questionando o campo da arte e suas institucionalizações.

ARQUITETURAS remetem a tessituras coletivas, ainda que instáveis e provisórias, resultantes de alianças e condições por vezes inesperadas. Implicam ver e pensar mundos em sua diversidade de invenções possíveis, incluindo a resignificação de espaços e seus usos, o aprendizado por observação, experimentação e admiração. Informam modos de vida e resistência.

IMANTAÇÕES interrogam os afetos que nos movem em direção a pessoas e lugares. Deslocamentos dos circuitos de hábito, em grande parte definidos por condições socioeconômicas e culturais, provocam atravessamentos que podem levar a observações e devires transformadores. Que éticas e que estéticas estão implicadas nestes movimentos nem sempre livres de tensões? Que formas e políticas se produzem em tais encontros e desencontros?

Livia Flores e Michelle Sommer

229

17 DE OUTUBRO 2018

Conferência *Arqueologias da violência: notas sobre a prática da arquitetura como advocacia* / Paulo Tavares (FAU-UnB)
mediação Fernanda Bruno (MediaLab.UFRJ)

ARQUEOLOGIAS
interlocutores convidados:
Cezar Migliorin (PPGCine-UFF)
André Leal (PPGAV-EBA-UFRJ)
comunicações selecionadas por edital:
A margem do meio
Frederico Benevides
Fazer ver, fazer cidade
Aline Portugal / Érico Araújo Lima
Máquinas de escuta e resistências silenciosas
Eduardo Brandão Pinto
Coletivos urbanos: entre a poética e o ativismo
Pedro Caetano Eboli

MARGENS
interlocutores convidados:
Luiz Guilherme Vergara (IA-UFF)
Diana Kolker (MBRAC)
comunicações selecionadas por edital:
Luiza Baldan
De murunduns e fronteiras
Martha Niklaus
Anã, lugar de encantamento
Tertuliana Lustosa
Narradores de beira-rio
Anelise Tietz
O deslocamento como tática

PERCURSO / interlocutores convidados:
Cosme Felippen
Maurício Hora

18 DE OUTUBRO 2018

Conferência *Ferramentas e partituras de um outro fazer curatorial possível: Vila Itororó Canteiro Aberto e Casa do Povo* / Benjamin Seroussi (Casa do Povo, SP)
mediação Bianca Bernardo (Espaço Saracura, RJ)

ARQUITETURAS
interlocutores convidados:
Luiz Guilherme Barbosa (Colégio Pedro II-RJ)
Stanley Vinicius (JUR/PUC-Rio)
comunicações selecionadas por edital:
Arquitetura hostil: barreiras, fissuras, corpos e o direito à cidade
Anna Corina Gonçalves
Corpo e o espaço-entre: soluções para transitar pelo caos
Victor Vidal
Praças encarnadas
Cícero Portella
Fantasmagorias coloniais
Paola Barreto

IMANTAÇÕES
interlocutores convidados:
Eleonora Fabião (PPGAC-ECO-UFRJ)
Thelma Vilas Boas (Lanchonete<>Lanchonete)
comunicações selecionadas por edital:
Teatro Zine: Oficinas e ações do Teatro de operações
Aline Vargas
Uma odisséia / LEP-Laboratório de Estética e Política
Alessandra Vannucci
Proposição Margens
Ariane Oliveira
Liminar - atravessamento e suspensão permanente
Nathalia Lavigne

AÇÃO / interlocutores convidados:
grupo:dispositivo:situação
Cristina T. Ribas e Lucas S. Icó

biografias

ALESSANDRA VANNUCCI

Professora de Direção Teatral e de Fotografia na ECO/UFRJ, onde coordena o Laboratório de Estética e Política. Também leciona na pós-graduação em Artes da Cena. Dramaturga e diretora. Publicou os livros *Crítica da razão teatral* (2004), *Uma amizade revelada* (2005), *Un baritono ai tropici* (2007), *A missão italiana* (2014).

ALINE PORTUGAL

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ e mestre em Comunicação pela UFF, na linha Estudos de Cinema e Audiovisual. Diretora, roteirista e integrante da Mirada Filmes, seus trabalhos circularam por festivais como IDFA, Cartagena, Montevideu, Festival do Rio, Mostra de Tiradentes, entre outros.

AMANDA COSTA

Carioca, nascida em 1985, é artista, arquiteta, urbanista e poeta. É atraída pelo ambiente construído, quer percorrer o triz da relação entre a criação dos espaços e suas subjetividades, com atitudes visuais, arquitetônicas e intermitentes. Publicou o livro *ser é star* e os livretos *Ppk danada e Mestiçagem e Merci*. Realiza trabalhos como: *Shopchão é show: lixo de artista* (Rio e São Paulo, 2018-19); *Bandeira nova* (Salão Vermelho de Arte Degenerada, Atelier Sanitário, Rio, 2019); *Vagalight* (residência São João, 2018); *Eu te vi* (galeria Brevemente, Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, Portugal, 2017); *Shopchão é show* (Coisa Pública, Despina, Rio, 2016); *Cangotes* (Residência Nuvem, V. Mauá, 2015; Ses'art Lab, Les Berges de Seine, Paris, 2014; Tokyo Design Week, Japão, 2011).

AYLA TAVARES

Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ na linha de pesquisa em Linguagens Visuais e bacharel em Design (Comunicação Visual) pela PUC Rio. Atua como artista visual e pesquisadora.

BENJAMIN SEROUSSI

Nascido na França, em 1980. Atua como curador, editor e gestor cultural. Atualmente, é diretor executivo da Casa do Povo (São Paulo, SP). Mestre em Sociologia pela École Normale Supérieure e École des Hautes Études en Sciences Sociales e mestre em gestão cultural por Sciences-Po, foi diretor de programação do Centro da Cultura Judaica (2009-12), curador associado da 31ª Bienal de São Paulo (2013-14), curador-chefe do projeto Vila Itororó Canteiro Aberto (2014-18) e coordenador de COINCIDÊNCIA – Intercâmbios Culturais Suíça-América do Sul, programa trienal realizado pela Pro Helvetia, Fundação Suíça para a Cultura (2017-2019).

CÍCERO PORTELLA

Nascido em Brasília, em 1986. Arquiteto-urbanista com breve experiência profissional em Brasília e São Paulo antes de trocar o escritório pelo estudo de estética (no seu sentido mais amplo, não limitado à filosofia da arte). Possui mestrado em Estética Anticolonial, trabalho escrito entre Brasília e Salvador (UnB/UFBA) e terminado em 2018. Alguns meses em Lisboa estudando dança e movimento no c.e.m (centro em movimento). Hoje, reside no Rio de Janeiro.

COSME FELIPPESEN

Guia de turismo, morador do Morro da Providência, realiza guaiamentos pelo morro abrangendo temas como: segurança pública, cultura, racismo, direito à cidade e muitos outros.

CHANG CHI CHAI

Nascida em Taiwan e naturalizada brasileira, moradora do Rio de Janeiro, é mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Sua compreensão do tempo, dos lugares, das passagens, do exílio e da solidão encontra, nos cruzamentos e contaminações das culturas, uma certa desmedida, uma abertura para algo

que escapa de qualquer delimitação. Tendo iniciado seu percurso artístico como pintora, vem estendendo suas investigações a outras mídias, como vídeos, instalações e intervenções urbanas e na paisagem, quase sempre incorporando signos culturais diversos (entre os quais chineses) e elementos naturais. Seus trabalhos recentes debruçam-se sobre a noção de fronteiras – físicas, culturais, políticas, simbólicas –, para transgredilas ou transcendê-las pela arte. Transgressões que nos fazem refletir sobre a vida em comum, sobre a existência de vários mundos no mundo.

CRISTINA DE PÁDULA

Artista visual e educadora. Atualmente é doutoranda em Linguagens Visuais pela EBA/UFRJ e professora na Escola sem Sítio. Desde 1995, trabalha produzindo instalações, desenhos, fotografias e vídeos a partir de uma mesma matéria de parafina negra. No ano passado realizou duas exposições individuais, uma no Paço Imperial e outra no Centro de Artes Hélio Oiticica. Como educadora, já trabalhou na EAV-Parque Lage, Casa França-Brasil, Museu do Açude, MAM-RIO. Foi professora substituta na UERJ, no Instituto de Artes. Coordena programas educativos de exposições e desenvolve projetos de formação em museus desde 2010.

CRISTINA T. RIBAS

Também já foi L. De Laranja. É pesquisadora militante, mãe, doutora institucionalizada. Reencontrou Lucas na Greve Geral de 2017, logo depois de uns latidos em uma oficina, parte de uma das continuidades do Vocabulário Político para Processos Estéticos, projeto no qual também trabalharam, em parte, juntos. Vem aprendendo e praticando o Teatro do Oprimido e uns feminismos transversais, que lhe atravessam, sem dúvida. Concebeu a plataforma online Desarquivo.org, para livre uso.

EDUARDO BRANDÃO PINTO

Doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ, mestre pelo PPGAC/UFRJ e bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFF. Atuou com cinema e educação no projeto Inventar com a Diferença. Como cineasta realizou curtas, sendo o último *Vazio do lado de fora*, exibido em diversos festivais, entre eles na Seleção Oficial do Festival de Cannes (Cinéfondation) 2017.

ÉRICO ARAÚJO LIMA

Doutor em Comunicação pela UFF, na Linha de Estudos de Cinema e Audiovisual, e pela Paris 3, em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais. Mestre em Comunicação pela UFC (linha de Fotografia e Audiovisual) e graduado em Comunicação Social também pela UFC, atualmente é professor substituto no Instituto de Cultura e Arte da UFC.

FREDERICO BENEVIDES

Doutorando em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ e mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela UFF, onde foi professor substituto entre 2015 e 2016. Teve seus trabalhos exibidos em vários festivais, como Berlinale e Oberhausen. Realizou a montagem de filmes como *Era uma vez Brasília, de Adirley Queirós, Sol alegria, de Tavinho Teixeira, e Tremor, de Ricardo Alves Júnior, premiado com melhor montagem no Festival de Brasília.*

LAURA BUROCCO

Pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV-UFRJ, é doutora em Comunicação e Cultura pelo PPGECO/UFRJ, com estágio doutoral no WITS City Institute, Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo. Tem mestrado em Built Environment (MBE Housing) pela Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo, pós-graduação em Sociologia Urbana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialização em Políticas Internacionais e Desenvolvimento pela Universidade de Roma, licenciatura em Direito pela Universidade Estadual de Milão. Atua no ensino, pesquisa e curadoria nas áreas de estudos urbanos e culturais, dentro de uma abordagem teórica decolonial. Entre 2012 e 2018 desenvolveu um projeto de pesquisa e prática artística nas cidades de Johannesburg, Milão e Rio de Janeiro, com o título "A trilogia da gentrificação" [gentrilyogy.com]. Publica em revistas e jornais acadêmicos sobre temas ligados às suas áreas de pesquisa: capitalismo cognitivo e indústria cultural, estudos culturais e gentrificação no Sul, crítica institucional, diplomacia cultural, *soft power* e estudos decoloniais.

LIVIA FLORES

Artista plástica e pesquisadora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, leciona no curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação e atua nos programas de pós-graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, e em Artes

da Cena, da Escola de Comunicação. Seus interesses de pesquisa relacionam arte, cidade e poéticas negativas. Participa de mostras no Brasil e no exterior desde a década de 80. O livro *Livia Flores* (coleção ArteBra, Rio de Janeiro: Automática, 2012) é referência importante sobre seu trabalho. *Cadernos Desilha*, organizado com Michelle Sommer (Rio de Janeiro: Circuito/PPGAV-EBA-UFRJ, 2017) e *Instruções para filmes*, organizado com Katia Maciel (Rio de Janeiro: Editora +2, 2012) contemplam alguns de seus interesses de pesquisa.

LUCAS S. ICÓ

Já foi o agente gráfico da Agência Transitiva, e de outros coletivos e corres. É artista e pesquisador, e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Reencontrou com Cristina durante a Greve Geral de 2017, depois de ter lido um texto latido dela em 2016. Suas caminhadas o levaram a gestar a oficina-obra "Coletivo de escuta em movimento", que é um dos projetos estético-políticos a que vem se dedicando.

LUIZ GUILHERME VERGARA

É Ph.D. – professor associado do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), coordenador do curso de graduação em Artes (desde 2019), membro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. Coordena o grupo de pesquisa Interfluxos Contemporâneos – Arte e Sociedade (CNPq), explorando as práticas curatoriais e o acompanhamento de processos artísticos transdisciplinares, ambientais, sociais e pedagógicos da arte contemporânea. Curador/diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) entre 2005-2008 e 2013-2016. É cofundador do Instituto MESA (Mediações Encontros Sociedade e Arte) e coeditor da Revista MESA.

MARTHA NIKLAUS

Graduada em Licenciatura em Artes pela PUC-RJ, fez diversos cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalhou por 36 anos nos museus do IBRAM, na área educativa do Museu da Chácara do Céu e Paço Imperial, desenvolvendo guias educativos, e no Museu da República, dirigindo por dez anos a Galeria do Lago, de arte contemporânea. Em 1995 morou em Nova York, participando do programa de intercâmbio no MOMA e no Metropolitan. Recebeu diversos prêmios, entre eles o Redes de Artes Visuais da Funarte, em 2014, que

viabilizou o projeto Online-Offline. Vem participando desde os anos 80 de exposições no Brasil e no exterior. Suas obras estão nos acervos de diversos museus nacionais e em algumas coleções internacionais.

MAURÍCIO HORA

Fotógrafo autodidata, é nascido e criado na Providência, entre os bairros do Centro, da Gamboa e do Santo Cristo. Em 2010 criou o Instituto FAVELARTE, a partir do sonho de moradores do Morro da Providência e entorno, que eram ativistas sociais, já desenvolvendo ações sociais, políticas, de cultura e arte. Desde 2013 o projeto se tornou o estúdio Zona Imaginária, na Pedro Ernesto 61, que, além de ser um estudo fotográfico, oferece ateliês por jovens artistas. Colabora com o fotógrafo francês JR desde 2008. Em 2018 realizou a exposição individual *Morro da Favela à Providência de Canudos*, no espaço BNDES do Rio de Janeiro.

MICHELLE SOMMER

Atua no ensino, pesquisa e curadoria de artes visuais. É pós-doutoranda no PPGAV-UFRJ, doutora em História, Teoria e Crítica de Arte no PPGAV/UFRGS, com estágio doutoral junto à University of the Arts London, Central Saint Martins, e mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRS. É arquiteta e urbanista. Autora e organizadora de diversos livros, contribui regularmente como crítica de arte para publicações nacionais e internacionais em formatos diversos.

PAOLA BARRETO

Nascida no Rio de Janeiro em 1971. Também conhecida como paoleb ou Dr. Fantasma, é artista e pesquisadora, realizadora de filmes, videoinstalações e performances. Graduada em Cinema pela UFF (1996), Mestre em Tecnologia e Estéticas pela ECO-UFRJ (2009), foi bolsista do Capes (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior) na Universidade de Artes de Berlim - Alemanha (2014/ 2015). É Doutora em Poéticas Interdisciplinares pela EBA - UFRJ (2016). Desde 2017 é Professora de Artes, Estéticas e Materialidades do IHAC-UFBA.

PAULO TAVARES

É arquiteto e mora em Brasília, onde é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade

de Brasília. Seu trabalho tem sido apresentado em várias exposições e publicações em todo o mundo, incluindo a *Harvard Design Magazine*, a Trienal de Arquitetura de Oslo, a Bienal de Design de Istambul e a Bienal de São Paulo. A prática pedagógica de Tavares abrange diferentes territórios, geografias sociais e mídias, tendo ensinado Culturas Espaciais e Visuais na Escola de Arquitetura, Design e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Equador, em Quito, e antes disso liderado o programa de mestrado do Centro de Pesquisa em Arquitetura na Goldsmiths, Universidade de Londres, onde também completou seu Ph.D. Em 2017 criou a Agência Autônoma, uma plataforma dedicada à pesquisa e à intervenção urbana. Tavares é um colaborador de longa data da Forensic Architecture e foi curador da Bienal de Arquitetura de Chicago 2019.

RAFAEL ALONSO

Nascido em Niterói em 1983, vive e trabalha no Rio de Janeiro. É graduado em Pintura e atualmente é doutorando em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Em suas obras propõe negociações entre seu cotidiano e sua prática artística - investiga as possibilidades de articulação entre a experiência do dia-a-dia e a pintura. Alonso experimenta campos de atuação para a cor, para a forma e para o gesto ao mesmo tempo em que não retira a pintura do seu modelo crítico de refletir sobre o seu tempo e lugar.

RONALD DUARTE

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (UFRJ, 1998), é artista com exposições no Brasil e no exterior. Atua nos temas: arte contemporânea, instalação, espaço.

STANLEY VINICIUS

Graduado em Cenografia e Indumentária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), é mestre em Arte Urbana – Raumstrategien pela Kunsthochschule Berlin (2011). Doutor em Artes e Humanidades pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com período sanduíche na Europa-Universität Viadrina, em Frankfurt, Alemanha (2017), atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

TERTULIANA LUSTOSA

Graduada no curso de História da Arte na UERJ. É professora de literatura, artista visual, cordelista e escritora. Já publicou em diversas revistas acadêmicas e participou de exposições coletivas.

THELMA VILAS BOAS

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. É artista e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, graduada em Pedagogia pela UNIPSP, com pós-graduação em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas e pós-graduação em Arte e Filosofia pela PUC-RJ. Atuou em espaços independentes como o Capacete (RJ) e Saracura (RJ). Participou em 2016 do Move Arts Japan, iniciativa do curador japonês Masato Nakamura para ativar espaços de cultura em regiões periféricas do Japão. É a proponente da praxis Lanchonete <> Lanchonete e atual coordenadora das práticas artísticas pedagógicas na Ocupação Bar Delas (RJ). Em 2019 participa também do projeto Casa do Povo: Uma Instituição do Comum, em São Paulo, e foi professora convidada no curso "DESILHA na cidade", do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Profa. Dra. Denise Pires de Carvalho / Reitora

Centro de Letras e Artes
Profa. Dra. Cristina Grafanassi Tranjan / Decana

Escola de Belas Artes
Profa. Dra. Madalena Ribeiro Grimaldi / Diretora

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues / Coordenador

Projeto Editorial
PPGAV EBA UFRJ
Grupo de pesquisa ATOTALIDADE

Capa
Rafael Alonso

Projeto Gráfico Livro / Seminário
Lucas S. Icó

Revisão
Ingrid Vieira

Editores responsáveis
André Leal
Livia Flores
Michelle Sommer
Renato Rezende

Conselho Editorial PPGAV
Prof. Dr. Felipe Scovino EBA/UFRJ
Prof. Dr. Carlos Augusto M. da Nóbrega EBA/UFRJ
Profa. Dra. Livia Flores ECO/UFRJ
Prof. Dr. Carlos Alberto Murad EBA/UFRJ
Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues EBA/UFRJ
Profa. Dra. Carla Costa Dias EBA/UFRJ
Profa. Dra. Patricia Leal Azevedo Correa EBA/UFRJ
Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão IACS/UFF
Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos IA/UERJ

Conselho Editorial Circuito
Profa. Dra. Ana Paula Kiffer PPLCC/PUC-Rio
Prof. Dr. Claudio Oliveira GFL/UFRJ
Prof. Dr. Eduardo Guerreiro B. Losso FL/UFRJ
Profa. Dra. Katia Valeria Maciel Toledo ECO/UFRJ
Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos IA/UERJ

Os nossos agradecimentos à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo apoio concedido a este projeto através de recursos PROEX.

Este livro foi impresso na gráfica Psi7 em novembro de 2019 na cidade de São Paulo.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA / PROIBIDA A COMERCIALIZAÇÃO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) - (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cadernos Desilha 2
Livia Flores e Michelle Sommer [org.]
Rio de Janeiro : PPGAV EBA UFRJ /
Editora Circuito, 2019.

ISBN 978-85-9582-052-4

1. Arte brasileira 2. Arte contemporânea
I. Flores, Livia. II. Sommer, Michelle.

15-09285

CDD 709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea brasileira 709.81



978-85-9582-052-4

PPGAV
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

eBa



UFRJ
faz **100**
ANOS
1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CIRCUITO



CAPES

