

escritos

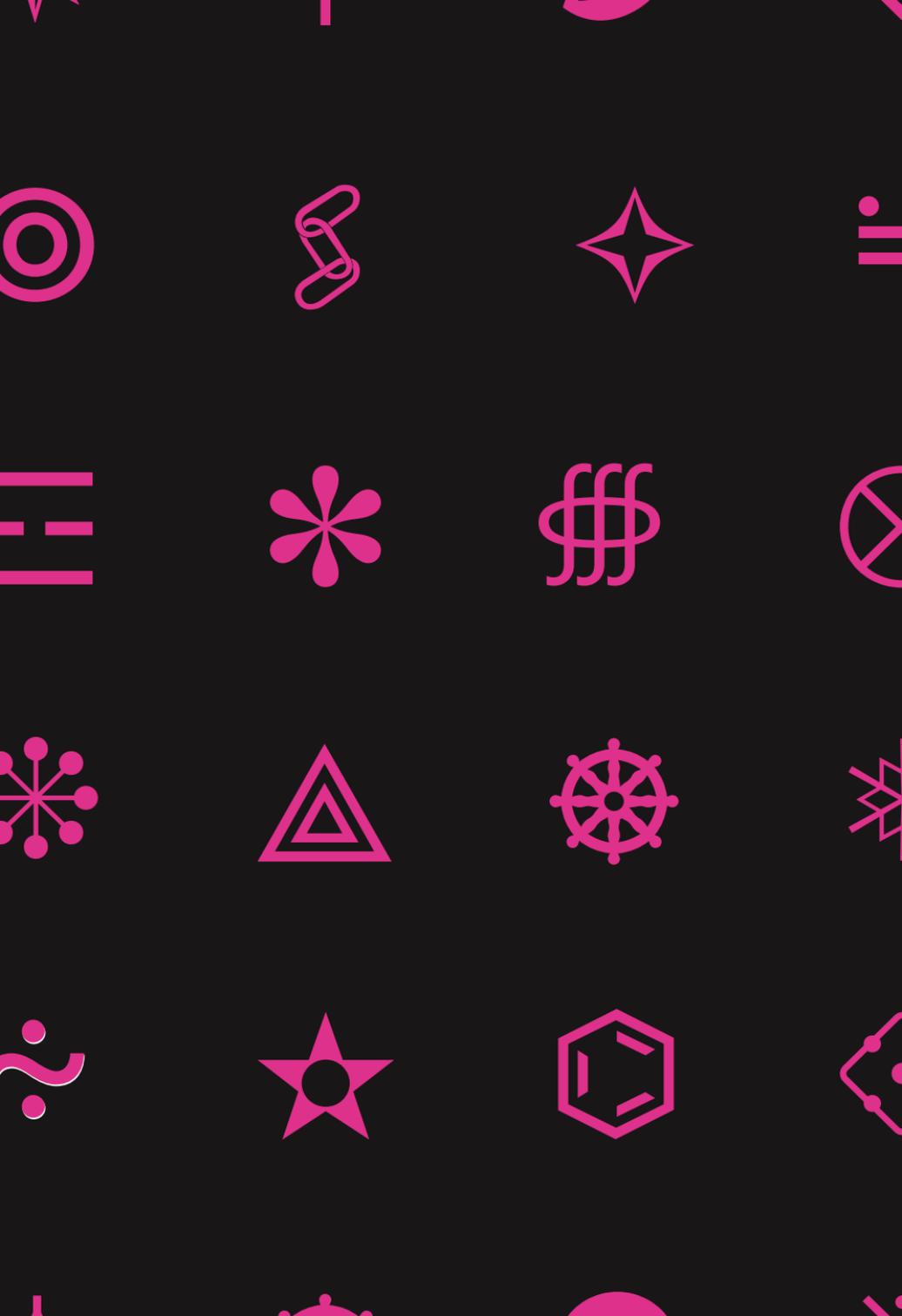
de artistas

escritos

em arte







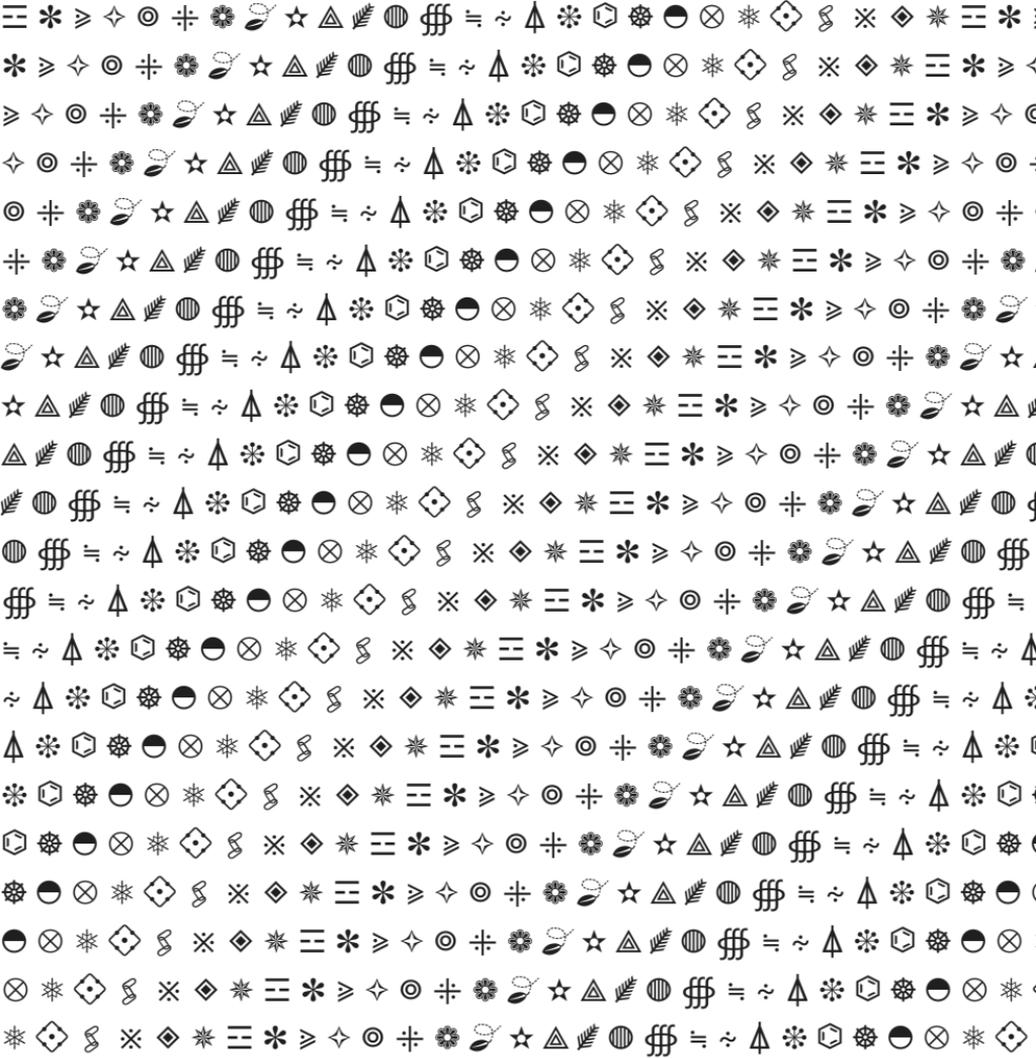
Dados internacionais de catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Escritos de artistas escritos em arte, PPGARTES -UERJ. (Versão estendida) -- 1. ed.-- Rio de Janeiro : Márcio André Diegues, 2020.

Vários organizadores.

ISBN 978-65-00-15440-5

1. Arte 2. Arte moderna - Século 21 3. Escritos de artistas
4. Escritos em arte 5. Estética
20-50458



escritos de artistas

escritos em arte

PPGARTES-UERJ 2020

versão estendida

A presente publicação surgiu da vontade de reunir textos de discentes do PPGARTES-UERJ, refletindo sobre a pesquisa em arte na universidade e explorando diversos temas e formatos. A ideia de publicar escritos de artistas e escritos em arte foi veicular conteúdos que vão além da formatação acadêmica, dando espaço para o caráter experimental e processual da escrita ligada ao pensamento estético.

Desse modo, nos empenhamos em criar um processo de editoração aberto e participativo para que a publicação se tornasse um dispositivo de ideias, estimulando o compartilhamento de seus conteúdos formativos. A participação dos interessados na publicação foi imprescindível nas etapas de apreciação do material enviado e na escolha do mesmo, por meio de votação dos textos que vieram a compor este livro. Conformamos duas versões da publicação: uma impressa e outra digital com o material integral recebido. Mais do que a produção da publicação enquanto produto, buscamos fomentar o próprio usufruto de seu material léxico, através das estratégias de compartilhamento e divulgação dos textos.

O projeto “Escritos de Artistas, Escritos em Arte” – em seus diversos suportes como o site, a versão digital da publicação e sua forma impressa final – configura um terreno de cruzamentos sensíveis, que atua na disseminação de tramas de espaço e tempo sob a forma de escrita. Comemora, em sua diversidade de vozes e afetações, o pensamento artístico e estético que floresce na universidade pública e que transborda para além dos moldes institucionais.

Escritos de artistas e escritos em arte PPGARTES-UERJ

Chamada aberta para publicação de escritos de artistas e escritos em arte

Chamada aberta aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UERJ) para o envio de textos para seleção e publicação impressa composta por escritos de artistas e escritos em arte. Essa publicação é uma atividade livre, organizada por alunos da pós-graduação e conta com apoio do Instituto de Artes da UERJ. Ela tem o intuito de fomentar a partilha de material textual que alimente reflexões estéticas, processuais e conceituais no trabalho do artista e também para aqueles que escrevem sobre arte.

Participação

Qualquer aluno matriculado atualmente no PPGARTES – UERJ pode enviar material.

- 2_ É permitida a submissão de apenas uma proposta por autor.
- 3_ As propostas podem versar sobre qualquer temática e possuir qualquer estrutura textual
- 4_ Os textos deverão ser enviados em dois formatos de arquivo, documento word e documento PDF, através do formulário [Google bit.ly/escritosuerj](https://bit.ly/escritosuerj), a partir do dia 08/06/2020 até dia 08/07/2020.
ERRATA: a data limite para submissão de textos foi prorrogada para o dia 29/07/2020.
- 5_ Os textos em PDF e Word não devem ser assinados, nem ter a autoria discriminada no corpo da escrita, para que o arquivo seja lido às cegas no processo de seleção.
- 6_ Formatação básica (ATENÇÃO): todos os textos deverão ocupar entre 1 e 3 páginas (tamanho A5) do documento Word, fonte Arial, corpo 10, 2 cm de margem em todos os lados. Sua disposição na espacialidade da página

é livre, não há número máximo ou mínimo exigido de palavras e estruturas de organização pré-textual da escrita na página. Só é possível o uso de palavras e elementos da escrita gráfica.

ERRATA: Para referências bibliográficas do texto sugerimos que a mesma esteja no corpo do texto em forma de nota de rodapé em fonte Arial 8 e espaçamento simples. Lembrando que o texto não pode exceder três páginas dentro das quais deverão estar todas essas informações (autor, título, ano). O autor(a) fica livre também para inserir referências bibliográficas de outras formas que quiser propor

- 7_ Não serão aceitos textos de conteúdo preconceituoso, ou que incitem o ódio.

Seleção

- 1_ A seleção será feita virtualmente de forma aberta e participativa. Contará com os alunos organizadores dessa iniciativa, além de convidar todos os alunos destinados à chamada que quiserem participar da seleção dos textos.

- 2_ Os textos enviados, após divulgados, serão selecionados por uma votação coletiva composta por todos os inscritos, via formulário virtual de votação.
- 3_ Os textos serão compartilhados publicamente via link do Google Drive, de forma anônima, para criar um processo de seleção participativa, compondo o volume final de escritos a partir do trabalho coletivo de todos que quiserem participar.
- 4_ Os textos anônimos serão avaliados às cegas. O processo se dará virtualmente e todos os inscritos terão acesso ao Google Drive e ao formulário de votação para a escolha do material disponível.
- 5_ Após a votação, o processo de editoração participativa se dará em reuniões por vídeo chamada e terá um cronograma pré-divulgado nos veículos de mídia do PPGARTES-UERJ, de modo a contar com a participação de todos os interessados no compartilhamento dos escritos e seus conteúdos.
- 3_ Todos os textos selecionados serão formatados com a mesma fonte de letra para impressão, não havendo diferenciação estilística entre os textos do volume. Portanto, todos os escritos que possuírem diferenciação entre tipologias de fontes serão editados de modo horizontal, como os demais textos do volume, preservando seu léxico, sua estrutura e distribuição espacial na página.
- 4_ Com a impressão do volume textual obteremos a conclusão da ideia do projeto, que é uma publicação com escritos de artistas e sobre arte, dos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Arte da UERJ.

Distribuição

- 1_ A publicação impressa dos Escritos de Artistas e Escritos em Arte PPGARTES-UERJ terá distribuição gratuita a partir de um evento de lançamento a ser organizado e divulgado pelo Instituto de Artes.
 - 2_ Também faremos uma versão virtual da publicação, a ser disponibilizada em um site, além de uma versão em PDF para download e compartilhamento.
 - 3_ O conteúdo enviado para a seleção ficará disponível neste site para consulta pública.
 - 4_ O intuito dessa publicação é promover a circulação livre de seus conteúdos, bem como a sensibilização conceitual do trabalho do artista e do pesquisador em arte no seio universitário.
- A forma impressa**
- 1_ Os textos selecionados serão diagramados para compor um caderno impresso tamanho A5 em preto e branco, com 90 a 120 páginas, contendo de 20 a 40 textos.
 - 2_ Caso o volume de textos submetidos seja maior ou ultrapasse o volume de páginas do impresso haverá uma seleção para a escolha dos textos que integrarão a publicação física.



Ela nasceu em uma pequena cidade do norte da Espanha, em 1931. Da infância até a vida adulta, assistiu de perto seu país tentando se recuperar dos estragos provocados pela guerra. Depois de casar, teve dois filhos. Um deles faleceu com 20 anos, em virtude de uma rara doença muscular. O outro, nasceu com uma lesão cerebral irreversível, demandando cuidados constantes. Com a morte do marido, cuidar do filho tornou-se o centro dos seus dias. Começou a estudar pintura conforme foi envelhecendo. Participou de alguns cursos focados na representação de imagens sacras. Sua paixão por representações religiosas foi alimentada, principalmente, pelas visitas ao santuário gótico, com altares barrocos, da pequena província que habitava.

Em um domingo, enquanto assistia à missa da manhã, durante o sermão do padre, seus olhos pousaram sobre um afresco que estava localizado na parede da lateral direita da Igreja. A pintura era como um quebra-cabeça cuja maioria das peças havia sido perdidas. Ao final da cerimônia, se dirigiu até a sacristia, apresentou-se como pintora e ofereceu ao padre seus serviços gratuitos de restauração. A tarefa, conforme foi explicando, não seria difícil, já que precisaria apenas completar os espaços vazios, preencher os interstícios. Depois de fazer as combinações necessárias, ela começou a restaurar o afresco na semana seguinte.

A sua primeira tarefa foi identificar as cores e tonalidades que seriam necessárias para preencher as falhas da pintura. Durante alguns dias, em um caderno de desenho, ela testou as mais variadas tintas. Chegando à uma paleta que considerou muito semelhante à original, seu próximo passo foi, com um lápis macio, traçar linhas que completassem os contornos da imagem. Concluída a tarefa, passou para a sua etapa predileta: misturar cores e aplicar tinta.

Após dias de trabalho continuado e exaustivo, tinha conseguido preencher todas as falhas. No entanto, o resultado não lhe parecia satisfatório. Era nítido o contraste e a diferença entre as partes originais e as partes adicionadas. Resolveu, então, mudar de estratégia: decidiu se concentrar no centro da pintura, onde se encontrava o rosto de Cristo.

Com uma substância líquida, seu próximo gesto foi tentar diluir as camadas originais para espalhá-las sobre as pinturas adicionadas. Apesar do procedimento ter conferido profundidade e requinte às partes preenchidas, os fragmentos autênticos acabaram se tornando manchas pálidas e borradas. Angustiada, ela começou a pensar na restauração como quem pensa em uma equação matemática: se a pintura nova ganhou boa qualidade e aspecto ao ser misturada com

a pintura antiga, possivelmente as partes antigas, ao serem pintadas com as tintas novas, irão obter o mesmo resultado satisfatório.

Tentando devolver o antigo jogo de luz e sombra, começou a aplicar a tinta sobre as partes originais. Com pinceladas obsessivas, compensando o apagamento com uma aplicação de pigmento cada vez maior, ela passou da angústia ao desespero. Não conseguia mais identificar e distinguir as partes novas das antigas. Já não existiam linhas mestras. Ela, agora, arrastava a tinta, de um lado para outro, convertendo o rosto de Cristo em uma espécie de círculo ocre de feições caricaturais, adornado por cabelos que pareciam de lã.

Completamente frustrada, começou a traçar uma nova estratégia. Mas, antes de tudo, precisava se acalmar. Precisava recuperar a atenção e paciência que a tarefa exigia. Com a consciência do inacabamento da restauração, guardou os pincéis e as tintas, e resolveu tirar alguns dias de folga viajando pelo país.

*

O Secretário de Cultura da província, ao visitar a Igreja secular, percebeu de imediato que havia algo de errado com a restauração do afresco de Cristo. Preocupado, resolveu alertar os responsáveis pelo Patrimônio Histórico.

A divulgação pública do acontecimento só viria alguns dias depois, quando o blog de uma pequena instituição de pesquisa publicou um post com fotografias, lamentando o restauro malsucedido. Depois da publicação, o blog atingiu um número recorde de visitantes, somando mais de 50 mil acessos em pouco tempo.

As autoridades da província suspeitaram, inicialmente, que a pintura havia sido vandalizada. Mas, logo em seguida, descobriram que as alterações foram obra de uma paroquiana idosa. Os órgãos públicos cogitaram a abertura de um processo civil, já que o estrago não poderia ser revertido. Procurada pela televisão nacional espanhola, a artista se defendeu das acusações, dizendo que não conseguia entender o motivo do alvoroço, já que havia trabalhado em plena luz do dia com a aprovação do padre da paróquia.

Entretanto, depois do fato ter sido noticiado na internet, a senhora acabou ganhando status de celebridade e de “artista incompreendida”, assim como circulou um abaixo-assinado solicitando que, “em nome da arte contemporânea”, o afresco fosse mantido. A imagem da pintura restaurada viralizou, tornando-se rapidamente um fenômeno ao

marcar presença em todas as redes sociais. Tãmanha foi a repercussão que o acontecimento passou a figurar no topo da lista de notícias mais lidas dos principais jornais do mundo.

*

Passada quase uma década da restauração do Cristo craquelado, o acontecimento acabou sofrendo uma reavaliação. Alguns críticos de arte começaram a ver o afresco como um gesto de apropriação. A “paroquiana idosa” teria elevado o conceito de ready-made a um novo patamar, justamente por inaugurar – mesmo que acidentalmente –, uma corrente infinita de recontextualização e resignificação, jamais vista na história. A imagem do “macaco peludo” passou a figurar ao lado dos trabalhos mais emblemáticos e provocativos da arte contemporânea, chegando a ocupar a quinta posição na lista dos “50 trabalhos de arte mais icônicos dos últimos cinco anos”.

A senhora, que na época foi alvo do assédio da imprensa mundial, é retratada, hoje em dia, de outra forma. Diversas narrativas contam que, por trás da pintura de feições caricaturais, está a história de uma mulher cujo sonho de ser pintora sempre fora postergado por uma série de infortúnios pessoais. E foi, justamente, através de mais um acontecimento infortunado, que ela passou do anonimato para a posição de ícone pop, inspirando uma série de livros, espetáculos musicais, óperas e filmes, tanto documentais quanto ficcionais.

Atualmente, os habitantes do vilarejo espanhol reavaliam positivamente o gesto da artista. O pesar de uma restauração malsucedida se converteu em gratidão, transformando a pequena localidade em um ímã para milhares de turistas ansiosos para ver a obra restaurada. A imagem já atraiu mais de 200 mil pessoas de todo o mundo. Cada visitante paga um euro para observar o afresco, que se encontra, atualmente, protegido por uma chapa transparente parafusada na parede.

O fenômeno turístico salvou a pequena cidade da falência econômica. Mais de trezentos postos de trabalho, que haviam desaparecido com a crise, puderam ser reestabelecidos. As instituições culturais locais também se beneficiaram: um dos museus situados na proximidade do santuário obteve um aumento no número anual de visitantes – de 7 mil para 70 mil. Além disso, a imagem do “macaco peludo” tornou-se uma marca registrada, que estampa diversos tipos de produtos – camisetas, bolsas, canecas, bichos de pelúcia, livros, vinhos, cartões postais –, podendo ser adquiridos nas lojas da localidade.



AÇÃO

CONTEMPLAÇÃO

Heidegger

Nietzsche

≠

ARTWORKPASSIVIDADEMORTALWORKART

“A sociedade laboral individualizou-se numa sociedade de desempenho e numa sociedade ativa. O animal laborans pós-moderno é provido do ego ao ponto de quase dilacerar-se. Ele pode ser tudo, menos ser passivo. Se renunciássemos à sua individualidade fundindo-se completamente no processo da espécie, teríamos pelo menos a serenidade de um animal. Visto com precisão, o animal laborans pós-moderno é tudo menos animalesco. É hiperativo e hiperneurótico. Deve-se procurar um outro tipo de resposta à questão que pergunta por que todas as atividades humanas na Pós-modernidade decaem para o nível do trabalho; por que além disso acabam numa agitação tão nervosa”. Byung-Chul Hans, Sociedade do Cansaço.

COMO LIDAR COM O PARADOXO?

MAIS VALIA OU LIVRE VALIA?

o
explorador
é
ao
mesmo
tempo
o
explorado

agressor
e
vítima
não
podem
mais
ser
distinguidos.

a
u
t
o
sucessoansiedadesucessodepressãosucessosuicídiosucesso
e
x
p
l
o
r
a
ç
ã
o



Uma breve conversa com a terra

No romance *Ponciá Vicêncio*¹ de Conceição Evaristo, a protagonista que dá nome ao livro aprendera com a mãe a trabalhar o barro ainda na infância. Com a matéria que a terra lhe ofertava em abundância no território em que vivia, Ponciá e a mãe modelavam panelas, potes, bichos e pequenas pessoas que, aquecidos no calor do forno de barro, perenizavam-se e passavam a compor seu acervo de memória.

A terra para nós é coisa da maior importância, não como coisa-objeto a ser explorada ou meramente manipulada, mas como ente dotado de vida e memória que nos permite uma relação integrada com o espaço-entorno e com nosso espaço-interior. Nos processos de desenraizamento ao qual fomos submetidos nos subsequentes episódios de pilhagem, roubo, extrativismo, mortificações e das violências de diversas ordens perpetradas pelos europeus e seus descendentes que insistem em atualizar suas táticas descivilizatórias de produção de morte, os movimentos coletivos de reenraizamento propiciaram a permanência da vida coletiva em terras hostis.

No panfleto *magez la terre*², Paulo Nazareth descreve o projeto “*comer um punho de terra diante da porta do não retorno em África*” em que o artista intenta e cumpre uma dobra poética de tempo em direção ao Benim no terreno de onde parte de seus ancestrais foram forçosamente transplantados. O projeto é um empreendimento que necessita de uma de imaginação de futuro para si, uma elaboração, uma crença na continuidade. Sorver a terra, ato que remonta ao *banzo*, espécie de adoecimento que jamais me atreveria a tentar descrever em tão insuficientes linhas, é mobilizada para compor um gesto de nutrição em que o artista deseja retomar aquilo que lhe foi anteriormente roubado: sua origem,

1 EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. - 3 ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

2 Disponível em: <<http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>>. Acesso: 18 jul. 2020.

sua história, sua memória. A aspiração não é pela morte para curar o trauma da colonização, mas a possibilidade de contradizer a narrativa que determinaria seu próprio esquecimento. A arte panfletária de Paulo Nazareth vaza ao espaço expositivo e circula entre os sujeitos anunciando que é preciso recuperar aquilo que foi perdido por meio de um gesto de produção de liberdade.

Jaime Lauriano, em *Nessa terra, em se plantando, tudo dá*³, apresenta um jogo dúbio de vida e morte. Uma muda de pau-brasil está instalada dentro de uma pequena estufa equipada com sistema de irrigação, fertilização e climatização que permite o desenvolvimento da planta na medida das possibilidades que a estrutura lhe oferece. O parco volume de terra, por sua vez, não é suficiente para que as raízes da planta se espraíem de acordo com suas próprias necessidades de sobrevivência. Do lado de cá fica a sensação de que esse corpo-planta, apesar das interdições estruturais que lhe impõem limites, está sempre na iminência de superá-las, de rompê-las e destruí-las por inteiro para que possa atingir seu potencial completo. Aí está o duplo, o movimento de liberdade é também o inevitável encontro com a sua própria finitude, já que o espaço expositivo por si só não oferece as condições necessárias para que a planta continue a viver sem o aparato que a encerra.

Em *raízes*⁴, Sallisa Rosa firma um tronco sedimentado em base de pedras e folhas e finca raízes de barro no chão de concreto da galeria com a colaboração de participantes de trajetórias e biografias diversas. O tronco de barro firmado é um indício de uma existência mais antiga e que não se deixa esquecer. O *motirô* acontece através da criação de alianças com aqueles dispostos a modelar com a matéria da vida uma outra possibilidade de existência naquele terreno; as raízes de barro crescem sobre o chão da galeria a medida em que as pessoas se dispõem a doar uma parte de sua energia na construção daquele corpo. Diante das temeridades dos tempos presentes

3 Disponível em: <jaimelauriano.com/>. Acesso: 18 jul. 2020.

4 Disponível em: <premiopipa.com/sallisa-rosa/>, <instagram.com/p/B4DlmgVHGTA/>. Acesso: 18 jul. 2020.

que nos tomam como ecos do passado, o que nos resta, senão o ajuntamento?

Há nesses três trabalhos, além de uma reflexão oriunda das experiências de grupos espremidos pela colonização/colonialidade (mas que não se resumem ao binômio opressão/resistência), um possível comentário sobre as possibilidades de existência no campo da arte. O panfleto de Paulo Nazareth supera os limites do espaço expositivo ao ser portado pelo público; a muda de pau-brasil de Jaime Lauriano não poderia sobreviver naquele ambiente sem um aparato artificial; as raízes de Sallisa Rosa só encontram força pra crescer na medida que os visitantes se dispõem a colaborar na manufatura do trabalho. O espaço expositivo, apenas, é uma contingência fraca para a produção de potência de vida que os artistas ensinam.

Apesar da escassez de multiplicidades de narrativas e de certa mesquinha de tradição europeia que orientam a formação e estruturação de determinados ambientes e espaços expositivos, instituições e projetos que se negam a partilhar território de maneira justa com artistas, curadores, pesquisadores e demais trabalhadores indígenas e negros no campo da arte, esses artistas, em sua teimosia criativa apontam para possibilidades de produção de estratégias de criação, de movimentos de fuga e invenção no terreno da arte, que deve ser solo fértil para esses brotamentos.

Luandi, irmão de Ponciá, ao encontrar os objetos-memórias da irmã e da mãe, dera-se conta de que aqueles artefatos eram repositórios de memórias individuais e coletivas, de choro e de riso; que amalgamavam histórias que mereciam estar sempre visíveis servindo de inspiração para a modelagem de destinos outros, autodeterminados, que respondam aos nossos anseios de vida e daqueles cujas presenças tornaram possíveis as nossas existências.

O que se sabe sobre a terra?



Introdução

Esse trabalho pretende apresentar o grupo Urban Sketchers e discutir o uso da Internet por esses desenhistas durante o isolamento social devido à pandemia de COVID-19. O presente texto faz parte das reflexões desenvolvidas durante o Doutorado sobre a utilização da Internet por artistas visuais na divulgação de trabalhos e quais as suas implicações.

Os artistas visuais e a Internet

Diferentes perfis de artistas atuam nas cidades brasileiras com seu estilo, técnica, materiais e suporte próprios. Alguns interagem com a cidade em seus trabalhos ao usar técnicas de estêncil, grafitti, lambes e projeções visuais. Outros representam a cidade nos seus papéis ou telas, como os desenhistas urbanos (os chamados Urban Sketchers – USK), que se organizam pelas redes sociais e saem em grupos para fazer desenhos de observação direta em ambientes internos e externos. Esse texto pretende focar na produção desse grupo e o uso da Internet por eles nesse momento de isolamento social, mas antes será feita uma breve apresentação da sua história e atuação.

Em 2007, o jornalista espanhol residente nos Estados Unidos Gabriel Campanario criou uma página no Flickr para reunir online desenhistas de locação que compartilhavam sua produção na web e, no ano seguinte, surgiu o blog <www.urbansketchers.org>. A iniciativa teve boa aceitação e em dezembro de 2009 este movimento tornou-se uma organização sem fins lucrativos. Desde 2010 são realizados simpósios internacionais anuais, fazendo com que os encontros passassem do mundo virtual para o físico. Representantes de diversos países criaram grupos nacionais e regionais para promover encontros regulares de desenho nas suas cidades, além de encontros nacionais, como os que ocorrem no Brasil todo ano desde 2016.

Os participantes do grupo seguem um Manifesto que, entre outros itens, indica que os desenhos devem ser feitos no local (e não baseados em fotos) e serem fiéis às cenas retratadas, sendo um registro do tempo e do lugar em que se encontram.

Antes da pandemia do COVID-19, as redes sociais eram utilizadas para organizar e divulgar os encontros físicos e também compartilhar os registros visuais feitos por esses artistas. Entretanto, no contexto da pandemia, os encontros foram suspensos e surgiram outras formas de trabalhar.

No grupo regional da cidade do Rio de Janeiro, uma integrante propôs uma lista de desafios, que consistia em desenhar locais da própria casa, objetos pessoais, a vista da janela, animais ou plantas, entre outros, todo dia. Essa foi a forma de seguir a premissa da observação direta e manter os participantes ativos. O tempo de isolamento se estendeu, a lista dos desafios se esgotou e inúmeros elementos pessoais foram retratados, criando uma situação interessante, de aproximação e intimidade, por trazer ambientes e itens da casa dos desenhistas para o público. Outros grupos tiveram atividades parecidas, levando o grupo nacional a propor encontros virtuais para desenhar através do Google Street View cidades brasileiras que possuem grupos do Urban Sketchers, totalizando 51 cidades, uma por dia. Novamente a lista de desafios acabou e foi proposto desenhar outros países pela mesma ferramenta, o que vem ocorrendo até a finalização desse texto, além de conversas na forma de lives transmitidas pelas redes sociais do grupo.

Conclusão

O Urban Sketchers sempre esclareceu que a observação deveria ser local, mas no contexto da pandemia abriu-se uma exceção e a visitação via web substituiu os encontros presenciais. Da mesma forma que esses eventos fortalecem as amizades, as atividades virtuais mantêm os laços afetivos e os participantes ativos, o que, em uma época de tanta incerteza e angústia, traz conforto emocional e

conexão com seus pares. Outro resultado é descrever a época presente por meio da arte e conservar a narrativa e as circunstâncias em que esses desenhos foram feitos para o futuro, não importa se as referências foram vistas ao vivo ou por uma tela de computador, esses desenhos contam uma história, mesmo que seja uma história de isolamento.

Referências

Urban Sketchers. FAQ. Disponível em: <<http://www.urbansketchers.org/p/faq.html>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Urban Sketchers Brasil. Sobre o Urban Sketchers Brasil. Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers->



um conjunto pode não ter nenhum elemento Mínimo
mas se este existir é único

Mínimo pode ser referencial à essência
pode estar interligado ao que de fato caracteriza ou descreve
algo
à higienização e economia
indicação seguida por ausência de significação/interpretação
dealbação de uma experiência estética
enquanto objeto artístico pode ser proposto
entre outros
como utilização de poucas
- ou quase nenhuma -
cores
formas concisas
ou
nesse caso
por uma negligência dolosa de pontuação
quando nasci em algum ano entre 1920 e 1930
mínimo talvez pudesse ser considerado o salário de meu pai
dividido para uma família
de 6 irmãos
no qual eu era o número 4
meu nome, Quatro, indicava a ordem do meu nascimento
nada além disso
a seriação era uma questão cara aos meus pais que não sabiam
conviver com a ideia
da subjetividade dos nomes
sempre abertos a interpretações e significados
de forma que ao nascer
cada um de nós já se autolegitimava enquanto tal: 1, 2, 3... e
estava livre de
interpretações e referencialidades
- a não ser a referência dos que vinham antes e depois
ou a ausência de tais como no caso do 1 e do 6
respectivamente
o mínimo de N é 1

(ou 0, se considerarmos que $0 \in \mathbb{N}$)
lá em casa 0 nunca pertenceu aos naturais
o que levava 1 a ser o Mínimo
quarenta anos depois de meu nascimento
eu me colocava em/na arte da forma que nasci e fui criado
com a essência que
redundantemente
só nos permitiu a essência
o Mínimo
arte fora da parede
arte até na parede mas sem ser contemplada
sem obrigatoriedade de reflexão e subjetividades
pintura que se apropriasse da própria materialidade da tela
de sua cor e forma
objetividade pura
mesmo que o termo pura possa ser questionado até os dias de
hoje
} eu espero que essa frase seja contemporânea a você {
ou uma não pintura
para além do objeto artístico
performar um novo modo de exposição
colocá-lo à prova
testá-lo
mesmo que se pareça um esvaziamento
mesmo que seja um esvaziamento
sendo um esvaziamento
repetir
apresentar de novo
copiar e colar
duplicar
triplicar
re-repetir
lado a lado
em sequência
sequenciado
de trás pra frente

tornar anagrama
permutar
Mínimo
 $P^{2,2}6 = 6! / 2! \cdot 2! =$
 $720 / 4 =$
180
tornar anagrama 180 vezes
sem acrescentar ou subtrair
só com o Mínimo
poder ser 180 para poder não ser 1
ou 4
ser 180 como sendo nenhum
anônimo
ou sendo todos
dentre muitos
anônimo
negar a unicidade para compor conjuntos
buscar pertencê-lo como o Mínimo
usar pontos continuativos
reticências
...
ou
nem usar pontos



Enquanto artista, seria meu papel embaçar fronteiras. Classificar cabe aos teóricos, portanto a esses compete evidenciá-las. Assim, não sei se classificando ou borrando algum limite, venho apenas aderir uma observação pessoal ao entendimento que prevalece acerca das origens da performance enquanto categoria artística. Quanto menor a caixinha onde colocamos grandes potencialidades, maiores serão seus saltos para dessas se libertarem.

Observo que as abordagens mais correntes associam a performance artística como uma consequência de experimentos teatrais ou de música, manifestados por artistas que transitaram entre as artes visuais e outros meios artísticos. Naquele sentido sugere performances como algo híbrido e multidisciplinar. Assim, relacionam o seu surgimento aos esquetes ou apresentações Futuristas, do Construtivismo, do Dadá e do Surrealismo, onde seriam faces encenadas dos grandes e mais radicais movimentos do moderno.

Ousando propor outro entendimento, que talvez venha a enriquecer adensando essa teoria, eu sugiro que a performance artística seja tomada embrionariamente como vinculada apenas às artes plásticas ou visuais. Ainda que busque estruturas como as compartimentações plateia / palco, entendo que não é precedida pelo teatro ou por nada similar. A meu ver, performance seria a manifestação de um artista visual em seu processo criativo, na feitura de um trabalho de artes visuais. O que, no caso em questão, se daria diante de um público. Apresentados através de ações, esses processos são manifestados por demonstrações de atos físicos ou relativizações de aspectos mentais. Temos então que, nas performances artísticas, não assistimos a representações ou encenações, mas sim a devires criativos, praticados ou induzidos pelo próprio artista. Ao presenciarmos a uma performance não estaríamos diante de uma personagem, mas sim do próprio artista agindo.

Mas como uma ação se tornou uma categoria das artes visuais? Não carecem as artes visuais de elementos matéricos a serem contemplados?

Vejamos que, observada pela vertente que proponho, como dito, embrionariamente a performance artística tem suas raízes como uma derivação originária das próprias artes plásticas. Isso se iniciaria a partir da ação de Marcel Duchamp, que, em 1917, ao apresentar seu urinol ressignificado como *Fonte*, incorporou àquele trabalho sua conduta, sua ação. Numa atuação crítica, o artista resolveu inscrever num salão de artes em Nova York um de seus *ready-mades*. Um urinol, como qualquer outro encontrado no mercado, invertido oferecido como obra de arte. Algo inconcebível para os acordos da época. Dentre tantas observações então aplicáveis, um aspecto que mais reverberações causou foi o do ajuntamento de seu procedimento ao corpo ideário da obra. Sem se saber de sua ação e do porquê retirar um objeto existente no cotidiano e organizá-lo, propondo sobre esse uma leitura poética, o trabalho não se completava como uma obra artística. Sem saber da intenção do artista ou do lugar onde este guardava seu discurso, a parcela sensível deslocada para fora do objeto obra, a *Fonte* seria apenas um urinol. Naquele caso, a ação do artista ou o processo de criação se tornou parte indissociável para a fruição eficaz do trabalho.

Uma das características de significativa parte do que se faz na dita arte contemporânea é que essa não mais estaria direcionada a produções encaminhadas a resultados físicos. A parcela sensível de seus produtos, eventualmente ou quase sempre se realiza num lugar alheio àquele objeto ao qual, com olhos provavelmente *modernos*, nos acostumamos a observar como obra artística. Possivelmente, a referida parcela se encontrará no processo de criação, mesmo que, no conjunto, a obra se dê ancorada num objeto, num vídeo, numa fotografia, numa pintura ou numa escultura apresentada. Se fala de obra aberta às vivências do observador e é exatamente isso que se dá. A obra de arte ideal se faz como tal ao se tornar sujeito e, através de seus devires, nunca excluir ou negar coisas do mundo, mas sim somar o que traz ao que causa ao observador, por despertar subjetivações também promovidas pelo que esse oferece e acolhe. Assim a performance é coisa perfeitamente afeita à arte contemporânea.

Referências

DANTO, A. *O Abuso da Beleza*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOS SANTOS, R. C. (Roberto Cossan). *Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil*. In: *Arte-escrita-vida-pensamento-clínica – Tratos contemporâneos* – Rio de Janeiro: Editora Circuito - FAPERJ, 2015.

GOLDBEG, RosaLee. *A Arte da Performance – do Futurismo ao presente*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. *O discurso da Performance Art: estudo semiótico dos regimes da manifestação da arte da performance*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP; defendida em 2016.



1.

Termo constitutivo do campo da música, *cluster* pode ser descrito como um conjunto de elementos que ecoam de maneira simultânea e equânime em suas intensidades. Um volume. Pesado ou leve, translúcido ou opaco, fixo ou efêmero, que se prolonga no tempo ou que pontua o espaço. O efeito resultante deste gesto concreto não obedece hierarquias de um sistema de valores hegemônicos, tonais ou mesmo harmônicos. Um *cluster* pode ser criado pela combinação de timbres quaisquer, incluindo instrumentos tradicionais, vozes humanas e não humanas, frequências de toda natureza e fonte sonora. Pensar que sua poética está em campo aberto possibilita deslocamentos conceituais a esta pesquisa, ao localizarmos *cluster* como um dado composicional no âmbito das imagens complexas.

2.

“*O enquadramento decide, de maneira contundente, o que podemos ouvir*”, diz Judith Butler ao problematizar a construção de discursos de poder e, mais especificamente, a atuação da mídia como uma “*voz pública*” que se apresenta como a “*voz do governo, sendo que a proximidade da mídia com essa voz repousa sobre uma aliança de identificação com a tal voz*”. Deslocar esta afirmação no tempo e trazê-la ao território Brasil acrescentaria, certamente, particularidades ao pensamento político e filosófico de Butler. Neste mesmo movimento caberia, possivelmente, articular semelhanças com o atual estado político do país, e com as contribuições estrondosas da grande mídia para estabelecimento deste cenário em caos e ruína. Mas aqui, nos caberá realizar deslizes, buscando trazer as noções de enquadramento e de cluster para o campo do pensamento por imagens (retinianas e auriculares). Se todo contraponto a hegemonias parece opor-se à práticas de captura, como

pensar articulações entre estruturas políticas, problemas da arte e poéticas da criação na tentativa de aproximar distâncias, sustentar dissensos e, ao mesmo tempo, esticar escutas?

3.

A “*Sinfonia das Diretas*” (ou *Sinfonia das Buzinas*) colocou cento e setenta e sete motoristas em seus carros espalhados pelo Planalto Central, em Brasília, junto às trinta mil pessoas que estavam em manifestação pelas *Diretas Já* (1984). Composta por Jorge Antunes e com poemas de Tetê Catalão, a peça foi escrita para um declamador, uma orquestra de automóveis tocando buzinas, um coral de vozes humanas, efeitos eletrônicos e instrumentos (incluindo um naipe de painéis). Quantas imagens caberiam na composição de um cluster? Em qual partitura ou espaço de acontecimento uma imagem efêmera se fixa?

4.

Paulo Bruscky propõe, em anúncio publicado no jornal do Recife em 2020, que “*Todas as igrejas católicas do Recife e de Olinda toquem seus sinos ao mesmo tempo, durante cinco minutos, no domingo, 31/05, às 10h00 horas da manhã. Simultaneamente, todos os habitantes destas duas cidades, devem programar seus relógios despertadores para o mesmo horário. Também deverão participar da homenagem as ambulâncias e os carros de bombeiros e da polícia, que deverão acionar suas sirenes durante cinco minutos*”. Qual o volume sonoro criado por um cluster de todos os relógios despertadores, sinos e sirenes em ato simultâneo durante um tempo preciso, entre duas cidades? Quantos timbres e qual a construção imagética de um gesto performativo estendido a esta escala?

5.

(imagem-cluster para noites de vertigem)

uma respiração pode ocupar o máximo volume do seu abdômen, costas, tórax, peito, preenchendo todos os espaços internos do corpo. como uma coluna de ar fresco, do assoalho pélvico até o topo da sua cabeça.

INSPIRA.

EXPIRA com a boca entreaberta, com a ponta da língua trêmula entre os dentes. a coluna de ar quente faz vibrar face, céu da boca e lábios quando você expira. o ar que sai articula com sua língua um som bem pouco controlado, que termina junto com seu fôlego (a duração varia conforme sua condição cardíaca).

INSPIRA.

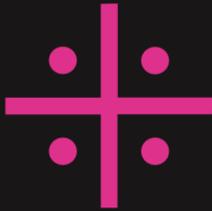
EXPIRA. para uma vibração com altura melódica mais definida, fazer vibrar as cordas vocais escolhendo uma vogal: ó. a embocadura muda completamente. lábios tomam uma fôrma arredondada (é preciso algum tônus para mantê-la). é possível determinar a frequência de emissão neste caso – dos sons mais graves aos mais agudos.

INSPIRA.

EXPIRA. diferentes volumes de emissão sonora modificam o tempo de projeção da sua voz no espaço. em geral, quanto mais forte a projeção mais curto o som será (faça testes).

INSPIRA.

Ó. para as bocas em alto-falante, nas janelas do brasil, a plenos pulmões, todas as noites, onde quer que você esteja, é preciso dizer:



O bom deus se esconde nos detalhes.¹

ou histórias do tempo no filme “Sixty Six”.

Ao experienciar os vídeos de Klahr, evoca-se uma temporalidade singular. Em tela dançam imagens apropriadas de locais que variam entre recortes de histórias em quadrinhos à objetos de peças publicitárias provenientes do acervo pessoal do artista, que luta contra a tentação de guardar os livro-objetos apenas para seu próprio deleite. Em Mercúrio, curta de 1’30” que compõe seu longa “Sixty Six”, filma-se com uma câmera de alta resolução alguns quadros de histórias desenhadas provenientes dos anos 50 e 60, que narram aventuras de super-heróis que florescem após as tragédias de guerra. Entretanto, nos encontramos com inscrições diferentes das usuais. Sobreposições de 2 ou mais ilustrações expostas em totalidade ou em closes preenchem o enquadramento, ameaçando extrapolá-lo a qualquer segundo.

Lá, repousam diversos ícones da cultura pop americana. Entretanto, a matéria nostálgica se esvai. A partir de um olho mecânico que se esforça por um foco quase obscuro, todos os grafismos misturam-se como que em um palimpsesto repleto de histórias inalcançáveis. Ainda que fragmentos do original se revelem, o espectador deve conformar-se com sua inacessibilidade. Nesta operação, Mercúrio, deus da eloquência e inventor dos primeiros caracteres da escritura, nos ameaça à um completo abandono. Enquanto luta para enxergar através de seu véu de Maya², nosso herói é atravessado por camadas de outras imagens e textos. Klahr olha para seus impressos como que dentro de um trem em alta velocidade: pela janela, é possível vislumbrar apenas um vulto vertiginoso, onde captam-se fragmentos e, com eles, constrói-se narrativas quase idílicas sobre o que o passado um dia significou.

1 Ensaio apresentado durante o seminário LEMBRAR, ESCREVER, ESQUECER [ABRIR DOSSIÊS], ministrado pela professora Dr^a Leila Danziger na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

2 Para os Hindus, o véu de Maya corresponde à percepção sobre a matéria, que ao mesmo tempo que esconde, revela.

Ainda que mergulhadas dentro de um nevoeiro, as páginas expostas no vídeo geram engramas³ que são identificados pela memória. Os grãos do papel perfuram sutilmente as cores da impressão, que por sua vez não se contém a preencher apenas as formas dos personagens as quais foram designadas. Transbordam. Manchas gráficas superpõem-se duplamente: Entre si e entre as figuras. Camadas de pequenas falhas pululam em frente à tela, provavelmente geradas pelas fricções das páginas ao longo do tempo. O olho mecânico de Klahr – evito usar a linguagem técnica da câmara, pois, ainda que assumindo a questão da máquina, o diretor a humaniza – parece correr em busca desses pequenos espaços onde a memória emana. Mas não se demora muito, pois sabe que o abismo que aponta para o passado recolhe as migalhas que marcam o caminho do retorno. Cabe a Mercúrio nos resgatar.

O bom deus se esconde nos detalhes.⁴

3 Semon chama de engrama cada evento que age sobre a matéria vivente. A memória, então, é a qualidade que distingue a matéria vivente da inorgânica.

4 Célebre frase de do historiador da arte e pensador da cultura Aby Warburg.



EnQuanto Estamos em uma Universidade Acadêmica se é EstúDaDo O método erudito. Uma metodologia completamente europeia desde os primórdios da civilização cristã. Os colonizadores portugueses quando encontraram o território que agora chama-se **Brasil** tiveram a impressão. A colonização europeia nos trouxe muitos frutos e outros dissabores. A matança de civilizações acontece de períodos em períodos, fazendo necessário pessoas que continuem sua jornada sem deixar essa cultura virar aculturação. O tombamento de uma existência passada adiante como histórias e lendas em um tom de “telefone sem fio” como um ponto aumenta um conto. ☹

“Tudo sacrifiquei a procura de um ponto de vista do qual sobressaísse a unidade do espírito humano”. Com esta frase Bataille (2004) afirma que a busca na diversidade de fatos analisados constroem um quadro coerente e segundo também ao autor somos seres descontinuos pois entre cada um existe um abismo que o separa do outro mas que nos afeta com influências de ideias e em uma busca frequente por esta continuidade perdida que nos religaria ao “ser”. Continuidade essa que nos tira da solidão e do isolamento onde experimentamos a continuidade do erotismo, da morte, da reprodução e da violência. Outras ideias importantes são a interdição e a transgressão, onde interdições são restrições impostas em uma sociedade para uma organização perante o mundo humano diretamente ligadas ao mundo do trabalho, da acumulação, da ordem e da disciplina relacionada com o princípio de individualização. A transgressão é a ruptura temporária que nos traz angústia e está ligada ao mundo regido pela desordem, pelo dispêndio, pela violência e excessos rompendo o princípio de individualização. 😊 Por vir de uma *ancestralidade humilde* e assim perdurar até os dias de hoje, sempre com o sentimento de importância de resgate dessa identidade de indivíduo social compreendo minha história de fato que vivo em um país que na maioria **negros e periféricos** cuja cultura são **excluídos** e colocados em um lugar **subjugado**, permanece em mim como influência de **repetição**. O meu ser está em busca de experimentos constantemente que se repetem organizados inconscientemente tentando romper uma continuação concreta de meus pais e avós. Por mais diferentes e indivíduos únicos que somos, continuamos reproduzindo tudo o que a nós foi informado. Somos uma mimese de nossos antepassados. Mesmo quando degradados querendo uma quebra do que se repete, continuamos inconscientemente repe-

tindo e repetindo sem nos dar conta, atos passados mesmo que camuflados como novos hábitos. Neta de **negros** e *indígenas*, filha de **mestiços** e **pardos** ♂♀. Uma miscigenação 🌀 tão brasileira e ao mesmo tempo tão discriminada. Com muito orgulho, avós lavadeiras. Lavadeiras de rio, assim como o homônimo da libélula, mulheres fortes e guerreiras que garantiam o sustento da família na unha. Avós pescadores, caiçaras, pescadores de mar e de rio, botavam comida na mesa com muito amor e carinho, utilizando da melhor forma o que a natureza nos dá. Dessas uniões saíram meus pais, sempre fugindo das repetições da pobreza de seus pais (meus avós). Mãe fugiu do labor de lavadeira para ser cantora de rádio 🎤, da época de Dercy Gonçalves e Agnaldo Timóteo (amigos de trabalho no rádio). Pai, saiu daquela ilha de mariscos para ganhar a vida na cidade grande. Assim se conheceram e aqui estou. Com todas às influências ancestrais de artesanias e artes da comunicação. Artesania essa de tecitura, onde eram construídas às redes de pesca, artesanias de costura, de desenhos, de molduras, esculturas de barro, mesmo que domésticas. Não nego minha *ancestralidade* e tenho muito orgulho de ser a primeira desta família a ter uma graduação e pós-graduação. Agora no céu, acredito que me vêm com orgulho por conquistar o que eles um dia almejavam tanto. Ouvir meus avós me contando do histórias antepassadas, era ser transportada para um mundo à parte. Um mundo que me fazia parte do cotidiano em um universo estranho e simbólico para mim onde haviam histórias alegres e muitas amargas. Histórias de após guerra, de fome, falências, genocídios; mas também de esperança, amor, união e harmonia. Essas memórias cada vez mais vagas por mim, tornaram se movimentos artísticos repetitivos e incansáveis que contam uma trajetória de *vida ancestral*, não observada por quem está de fora. ✧ “[...] sempre encontrei, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio; não escrevo para não dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto aos seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso na escrita. A lembrança deles esta morta na escrita é lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.” (PEREC, 1995). Dias bons dão-lhe felicidade e dias ruins dão-lhe sabedoria. Ambos são essenciais. Por que todas as coisas têm contribuído para o seu avanço, você deve incluir todas as coisas em sua gratidão. Isto

é especialmente verdadeiro em seus relacionamentos. Nós nos encontramos com pessoas comuns em nossas vidas; mas se você lhes der uma chance, todas elas têm algo importante para lhe ensinar.

DICAS DE PROTEÇÃO ANCESTRAL:

ALHO - Faça uma vez por mês uma defumação em sua casa, de dentro pra fora. O Alho é um antibiótico físico, mas também é um antibiótico astral, que limpa os ambientes quando utilizado em defumações e há quem o ponha sobre as soleiras das portas, para servir de afastador e proteção da casa. **PORTAS FECHADAS** - Deixe sempre portas do banheiro fechadas. O banheiro acumula energia, portanto não se deve deixar as portas abertas, para que essas energias não circulem pela casa. **ANIL E O CHAKRA DO PLEXO SOLAR** – excelente para limpeza energética do ambiente e do corpo, tome pelo menos uma vez por mês um banho de anil, passe pelo menos uma vez por mês um pano na casa embebecido em água e anil. **VARRER** – Evite varrer a casa a noite, antes das 18 horas e sempre varra de dentro pra fora, dos cômodos a porta de entrada e nunca ao contrário. **OBJETOS CORTANTES** - Se você deixar uma faca, tesoura ou qualquer outro objeto cortante cair no chão, risque o chão três vezes com este objeto, antes de lavar ou guardar. Objetos cortantes caindo no chão são maus presságios. **BANHO PARA SE LIVRAR DE INVEJA** Ingredientes: 2 litros de água, Um punhado de alecrim, Um punhado de levante, Um ganho de Guiné, Uma espada de São Jorge, Folha de boldo e Folhas de Pitangueira. Maceie bem as ervas. Quando a água ferver desligue espere um pouco. Coloque os ingredientes e tampe. Deixe abafado até esfriar coe e jogue do pescoço pra baixo, dúma com o banho. Jogue as ervas que sobrou embaixo de alguma árvore. Boa sorte 🍀 **DICAS PARA SE DEFENDER DA INVEJA** * Ore o salmo 41 para neutralizar as energias negativas. O salmo 7 também é imbatível. * Peça para sua mãe (ou madrinha) alguém de muita confiança pra rezar em sua intenção um salve rainha para expulsar a inveja. * Use um terço no bolso do lado esquerdo do corpo (no pulso, na bolsa ou no bolso) Se ele quebrar, jogue fora e coloque outro terço no lugar. * Tenha sempre na cozinha de casa ou na mesa de trabalho um pé de pimenta. * Mantenha na entrada da sua casa um vaso de espada de São Jorge. * Tome banho de sal grosso ou arruda (do pescoço pra baixo) no máximo duas vezes por semana. Boa sorte 🍀





“...e segue o dia e você ainda sonha e aprende.”

Na trajetória pela busca por aprendizados sobre as culturas e artes dos povos originários, faz-se mais significativo o presente da escuta. Nessa abertura de ouvir Aline Rochedo Pachamama, pertencente ao povo Puri da Mantiqueira, surge como uma fonte de extraordinários saberes que avivam minha transformação de educadora desejante da prática da decolonialidade, inclusive no cotidiano escolar. Aline é poeta da existência: escritora, ilustradora, professora, historiadora. Idealizadora da editora Pachamama – que, além de outras belezas, publica livros também na língua dos povos originários – é guerreira e é afeto, memória que se desdobra em potência. Disponibilizo a seguir, um fragmento de minha entrevista direcionada a ela. Miremos suas palavras-cordilheiras:

ser coletivo

Há um poema no livro Pachamama que diz “a vida é plural, não existe singular”. A vida é coletiva. Se a gente não entende dessa forma, a gente cai no ego do singular, o que é uma tendência do ser humano. Embora o ser humano precise do outro, e esse outro que eu falo é todo outro, não é só do outro humano, eu falo do não-humano, da natureza, da terra, da vida, do ar, da água... se ele [o ser humano] não se entende coletivo, ele machuca essa nossa premissa coletiva e se machuca também. Criam-se vários sentimentos que não deveriam ser criados como o egoísmo, a vaidade, a não solidariedade. Se você pensa os verbos e os pronomes no plural as coisas mudam de conjuntura. Sempre me vi coletiva. É a própria essência minha. Espero que consiga transmitir isso as pessoas.

infância

Quando você me pergunta sobre a infância, o que vem no meu coração é que essa infância ainda existe em mim. Não consegui me desvincular dela e eu acho isso muito bom, porque a criança que há em mim está presente em tudo o que eu faço. Inclusive é importante sinalizar que os adultos possam voltar sempre a sua



criança interior para perspectiva de aprendizado constante, de ternura, de coragem. Então o que eu posso falar da minha infância é que ela está aqui comigo.

escola

O nosso conhecimento de mundo, de sistematização de idéias é construído na escola, e a escola não pode colaborar para uma história que não contempla os povos originários. A escola precisa estar atenta de que essa história que nos coloca como “índios” não está fazendo o que a escola propõe, que é a lucidez, o saber e o aprendizado. Se a escola está vinculada com esses valores democráticos de conhecimento, e ela transmitir uma história que não contempla os povos originários... é bem complexo... precisa ser revisto. A gente não pode mais chegar nas escolas e as crianças nos entenderem como o “índio” do livro didático, ou a escola só trabalhar as questões sobre os povos originários no dia 19 de abril. Então nós precisamos da escola como aliada. Desde a implementação da primeira escola nesse país, o currículo não é nosso também. É um currículo inspirado nos modelos eurocêntricos, gregos, que contemplam uma visão de mundo que não é uma visão de mundo desse país. Então, as crianças crescem com as referências externas e aprendem que o que está lá fora é muito mais importante do que está aqui dentro. A escola precisa estar alinhada a isso: embora exista um currículo, ele talvez não contemple as próprias crianças porque ele precisa estar atento às diversidades, às peculiaridades regionais. Seria muito bom, se os municípios, por exemplo, observassem os povos originários, os afro-brasileiros também, que residem oriundos dessas regiões próximas à escola, e trabalhassem com os conceitos da realidade, e não da abstração de conhecimento. Conhecimento se faz a partir da realidade – está aí toda a diferença entre o conceito e construção de conhecimento e aprendizado dos povos originários e dos não-indígenas, que precisa ser sistematizado. Pra gente o conhecimento não está vinculado apenas ao momento do dia em que você está na escola. Ele começa pela manhã e segue o dia e você ainda sonha e aprende.



Para conhecer mais sobre os escritos e reflexões de Aline Rochedo Pachamama:

livros:

Pachamama - A poesia é a alma de quem escreve

Taynôh - O menino que tinha cem anos

Guerreiras – Mulheres indígenas da cidade, mulheres indígenas na aldeia

Boacé Uchô

artigos:

Literatura Indígena Contemporânea - Autoria, Autonomia, Ativismo

Mbaima Metlon: Narrativas de mulheres indígenas em situação urbana

Boacé Uchô A história está na terra – Narrativas e memórias do Povo Puri da região da Serra da Mantiqueira

site: <https://www.pachamamaeditora.com.br/>

instagram: @alinerochedopachamama / @pachamamaeditora



Estéticas da ausência: sutura e desaparecimento em Doris Salcedo

Doris Salcedo é uma artista colombiana que lida com a questão da violência em seus trabalhos, assim como com a ideia de luto e com os desaparecimentos. A performance *Acción de Duelo*¹, feita em 2007 em formato de um luto coletivo, é um exemplo disso. No entanto, nosso foco será em um trabalho de Salcedo chamado *Atrabiliarios*, o qual parece contribuir para algo que estamos chamando de *estéticas da ausência*.

As estéticas da ausência seriam formas de pensar as representações da desaparecimento no campo das artes a partir de um signo específico, a ausência. Em uma tentativa de fazer visível a falta desses sujeitos, assim como de seus corpos e suas informações. Afirmar essa ausência e fazer uso dela para pensar e tentar apresentar experiências de violência consideradas extremas e indizíveis, como a desaparecimento forçada, se coloca como uma interessante possibilidade na tentativa de reconstruir ou até mesmo construir realidades ausentes.

Em um artigo que faz parte do catálogo da exposição retrospectiva de Doris Salcedo no Museu de Arte Contemporânea de Chicago em 2015, a curadora Julie Rodrigues Widholm escreve que o trabalho de Salcedo contempla “as formas visuais e metafóricas de presença e ausência: define a ausência além das noções de vida e morte para incluir a invisibilidade de certos setores da sociedade [...] o paradoxo de um corpo ausente que faz sentir sua presença é central no trabalho de Salcedo”² (2015, n.p, tradução nossa).

Na série chamada *Atrabiliarios*, realizada na Colômbia entre os anos de 1991 e 1993, a artista se utiliza de um elemento que aparece em outros trabalhos de arte relacionados à desaparecimento,

1 Em português, *ação de luto*. Essa ação em forma de luto coletivo foi realizada na Praça Bolívar em resposta ao assassinado dos 11 deputados do Valle del Cauca, na Colômbia.

2 WIDHOLM, Julie Rodrigues. *Presenting Absence: The Work of Doris Salcedo. Museum of Contemporary Art Chicago*. Chicago, 2015.

as vestimentas das vítimas. Para realizar esse trabalho, Salcedo contou com sapatos doados por familiares de desaparecidos, que em grande parte eram mulheres. Esses objetos aparecem quase como relíquias, vestígios de corpos que já não estão mais presentes. A artista procura individualizar esses sapatos, os coloca em nichos na parede, cobre com uma pele de animal translúcida e faz uma sutura com fio cirúrgico para fechar esses nichos.

A ideia de colocar esses sapatos em nichos na parede pode ser pensada como uma tentativa de fazer um mínimo enterro, de colocar esses vestígios dos desaparecidos em uma espécie de “cova” construída pela artista, já que o luto não pode ser completo e o enterro desses desaparecidos não pode ser feito pois falta o corpo. “O luto é o que humaniza. Ao fazer um ritual funerário, ganhamos essa dignidade perdida”³, diz Salcedo em uma matéria de Antonio Pita ao jornal *El País*. A artista cobre os nichos com uma pele translúcida de animal, que acaba por pôr os sapatos em dimensões diferentes. As formas dos sapatos estão de alguma maneira apagadas, mas ainda assim é possível reconhecê-los, em uma dimensão quase fantasmal, ou espectral. A qual os aproxima ainda mais desse mundo da desapareição, visto que o fantasma é esse elemento que atravessa o passado o presente e o futuro, assim como os desaparecidos.

A artista fecha esses nichos, ou, covas, com suturas, que são pontos cirúrgicos feitos com um fio de nylon. Essa não é uma costura qualquer. Ao recorrer às suturas, Salcedo reafirma a ideia de uma cicatriz, de uma ferida ou machucado, nesse caso a desapareição, que agora passa pelo processo da sutura a fim de que no futuro possa ser cicatrizada. “Nas mãos de Salcedo, costurar ou perfurar é um gesto de reparação e cura, assim como de ferir. Ela usou fio cirúrgico pela primeira vez para suturar sapatos em nichos de parede atrás de fibras de animais esticadas e secas na instalação assombrosa *Atrabiliarios*” (WIDHOLM, 2015, n.p, tradução

3 PITA, Antonio. *El duelo colectivo de Doris Salcedo*. *El País*, Segovia, 24 de setembro de 2017.

nossa). Suturar é principalmente juntar partes, e talvez seja essa a tentativa de Salcedo ao lidar com esses vestígios de vidas, do passado e do tempo.

A série de Salcedo dialoga com a ideia que estamos pensando de estéticas da ausência pois traz elementos, nesse caso os sapatos, que denunciam faltar algo. Os sapatos são doados à artista pelos familiares pois não tem mais corpo que os sirva, aqueles que os detinham foram desaparecidos, explicitando assim a ausência de seus corpos e deixando apenas vestígios. Os sapatos, assim como as roupas são a materialidade que resta desses corpos que passaram pela violência da desapareição. Como dito anteriormente, eles são relíquias de um corpo que não está.

A desapareição é uma catástrofe por si só, um fenômeno que é extremamente destruturante, impossibilita a vida e a identidade, segundo Gabriel Gatti (2008)⁴. Ela produz uma sensação de desconcerto brutal, de que não estão vivos e nem estão mortos, de que a vida se instala em uma existência impossível, de que não há palavras para nomear esse novo estado. A ideia de estéticas da ausência nos ajuda então a tentar construir narrativas e representações desse vazio deixado pelo processo traumático das desapareições. Seria quase como uma linguagem, por mais difícil que seja existir uma, para pensar a representação daquilo que já não está.

As produções artísticas que estamos buscando pensar enquanto estéticas da ausência, para além da que aqui tratamos, não pretendem fazer presentes os desaparecidos a partir de suas representações, e nem mesmo representa-los de fato, pois o que aconteceu com eles é irrepresentável. Assim, pensamos nesses trabalhos enquanto tentativas de evidenciar a ausência e o vazio, de modo como faz Salcedo na série *Atrabiliarios*. Por fim, vale dizer que essas produções são uma espécie de luta contra o processo de *desimaginação* que está no cerne da maquinaria de desapareição.

4 GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Ediciones trilce, Montevideo, 2008.



construir (DES) construir

A natureza
transforma
O homem
O homem
constrói
O Homem
O Homem
destrói
O homem
A ruína
A natureza
transforma

“Do pó ao pó”, da construção à destruição em um ciclo que se repetirá enquanto houver desejo de construir, um desejo que não se extingue nunca e que traz em si o seu oposto, o desejo de destruir. Destruir na guerra para construir (n)a paz.

O novo
Destruir o velho para construir o novo.
Construir o novo para esquecer o velho.

Destruir o velho para vender o novo.
Vender o novo para vender de novo.
O velho.

A construção se dá no tempo, mas ocupa o espaço. É uma forma de obstrução. Cria troços que ocupam, limitam, orientam e ordenam.

A destruição se dá no tempo, mas libera o espaço. É uma forma de desobstrução. Cria destroços que desocupam, ampliam, desorientam e desordenam.

A existência se arruína ao mesmo tempo em que se constrói. A cada prédio que sobe, a cidade se arruína. A cada ruína que tomba, a cidade se reinventa. A cada momento e desde sempre. Paulo Leminski disse que uma rua é uma “ruína de milhões de passos e pegadas, de encontros fortuitos”. Outro poeta menos inspirado diria que a vida se constrói nos encontros, passo a passo.



Ecoss de 1986 inspiram 2017 no estranho encontro da musica “A face do destruidor”, dos Titãs, com a poesia “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”, de Paulo Leminski.



-16.742438,-50.332434²

A casa de minha tia sempre foi um amontoado de muitas coisas onde ela guardava vários objetos que encontrava em suas pequenas jornadas; quando saía para pescar ou ia a uma fazenda; ou colher raízes no mato; minha tia estava atenta as formas que saltavam da paisagem plana do cerradão. A casa de portas baixas, paredes de pau a pique, revestida de cal e pigmento verde, chão vermelho, fogão de lenha e um jardim que não definia o limite entre a horta, pomar, remédios e ornamentos. Tudo estava junto. A casa, apesar de simples, era impecável e possuía várias caixas de madeira nas quais se guardavam colchas, tapetes e roupas; havia também uma parede reservada para objetos que pareciam ser úteis mas que no final das contas não eram: painéis de alumínio e formas muito polidas e brilhantes nunca usadas, e outros objetos também de alumínio brilhavam junto. Lembro-me de uma calota de carro volkswagem semi-esférica, cintilava a casa como um objeto de arte na parede - às painéis e a calota eram frequentemente areadas para garantir suas capacidades reflexivas. Em um dos quartos uma cristaleira retangular se apoiava junto às camas, nela eram guardadas inúmeros copos, taças e jarras de vidro feitos por minha tia e por minhas primas. Garrafas azuis, verdes, âmbar, translúcidas eram cortadas, coladas, lixadas, fosqueadas e empilhadas na cristaleira como objetos a serem apreciados. Os objetos eram distribuídos para ornamentar a casa, na tentativa de serem uma paródia de outros utensílios que não haviam ali. Eu continuava lidando com as memórias da matéria: a taça feita de garrafa de cerveja que continuava me lembrando de sua existência como garrafa. A calota abaulada do fusca não mais girava nas rodas do

1 Acredita-se que o edun ara venha dos céus, juntamente com os raios. É uma pedra encontrada na terra ou em locais de descargas de raios. A pedra é dedicada ao orixá sango.

2 As sequências numéricas que intitula cada texto, são coordenadas cartográficas de onde cada memória aconteceu.

automóvel, era agora par de um pequeno caldeirão de alumínio e uma forma de bolo redondo que nunca foi usada para este fim. As pessoas ali não precisavam de mais taças, jarras azuis, calotas de carro, garrafas e formas de alumínio, precisavam forjar os materiais e exercer uma capacidade não programada: arrumar o lugar fazia com que a vida dura e pesada no interior fosse também uma possibilidade de brilho. Estes objetos me ensinaram a compreender a capacidade de transmutação do mundo, suas dimensões de deslocamento de sentidos da matéria. Uma coisa se torna outra sem deixar de estar engajada a viver vários tempos e histórias simultaneamente.

-16.746269;-49.355026

O lugar em que eu nasci não está mais lá. Quando decidi que precisava nascer as encruzilhadas se abriram e me levaram para este lugar. Nele conheci muitas outras pessoas que assim como eu tinha escolhido nascer *ali*. Lá aprendi a viver em outro mundo, onde o tempo opera por outro pulso, onde os ponteiros do relógio diziam pouco sobre a ordem do dia e da noite. Lá havia tempos em que tudo era muito corrido, agitado e com certa ansiedade no ar que anunciava algo; em outros momentos o tempo era lento, dilatado e não havia nada a ser feito a não ser viver a espera; havia tempos ainda em que estas duas condições se aplicavam juntas: uma parte de nós corria contra o tempo para aprontar os objetos, alimentos, instrumentos, bichos, folhas, roupas, tranças; enquanto outra parte só podia esperar que tudo estivesse pronto. A velocidade e a lentidão aconteciam juntas no mesmo lugar. *Ali* certas coisas só aconteciam em momentos precisos, ao nascer do dia, ou ao meio dia, ou no pôr-do-sol ou se já fosse noite. Algumas folhas só se colhiam na madrugada, alguns nomes não se pronunciava ao anoitecer, em certos momentos todos eram transportados para um outro estado, uma onda, o arrebate, a consciência migrava. Éramos muito novos e sensíveis, tudo nos atingia e em instantes nos tornamos muito antigos, tão remotos quanto as pedras. *Este* lugar me ensinou a compreender a capacidade de transmutação do mundo, suas dimensões de deslocamento de sentidos nas pessoas. Uma coisa se torna outra sem deixar de ser, engajada a viver várias histórias e tempos simultaneamente.

Era um bairro planejado para famílias cadastradas em programas sociais, que moravam em áreas de risco tais como - invasões e ocupações, Era planejado porque atendia às configurações do que convencionalmente se chama por família. Com meus pais e meu irmão mais novo fazíamos parte deste quadro, fomos deslocados de uma área central da cidade para um bairro planejado para pessoas como nós, todas as casas eram iguais, um quarto com porta, um espaço entre sala e cozinha, um banheiro, um tanque externo, às paredes chapiscadas e chão de concreto. Para todos que se mudavam para o bairro era comum a ideia de habitar o mesmo espaço que se construía. Meu pai aprendeu a construir com meu avô. Ajudei meu pai a construir a casa em que morávamos, esta que vivi minha infância e que até hoje continua a ser construída. A casa mudou inúmeras vezes, porque migrávamos dentro da própria casa, de um cômodo pro outro. Cresci ao mesmo tempo em que a casa crescia. Essa casa planejada era acompanhada de um terreno lateral - com meus 9 anos era minha área de lazer, onde eu brincava com os refugos da construção, às terras e pedras, o arame liso, farpado, os vergalhões enferrujados, a madeira empilhada, os tijolos quebrados. Lembro do dia do mutirão que construiu a fundação do que seria o sobrado: os grandes cubos negativos na terra, mais de dez em todo o terreno e um ao centro que de profundidade me encobria por inteiro; meu pai com ajuda de outros homens dobrou às barras de ferro em formas cúbicas que se encaixavam no mesmo tamanho dos buracos da terra - eles foram depositados no solo e sobre eles ajudei a derramar concreto até que os ferros desaparecessem. Os cubos serviriam para segurar a casa que meu pai sonhava. Lembro-me que ele não sabia fazer os cálculos exatos para as fundações da casa, então por não saber, construiu as fundações em uma escala superior, porque tinha a certeza de que a casa assim não cairia.



2 Figuras da paisagem

Abismo: I – O abismo é a figura da ascensão e da depressão.

II – Um abismo está aí para nos abismar. Sua vista, sua vertigem, sua altura, seu fundo, sua profundidade, sua imagem. Nos abismamos quando vemos um abismo. A vista pode ser abismada. Um olho-abismado. Um olhar-abismante. O ato de olhar pode ser uma ação de vagar por abismos. Se abismar é olhar de dentro do abismo das coisas e do próprio olho.

III – Abismos podem ser desenhados e os desenhos podem se tornar acúmulos de abismos, de falhas, de dobras, de fissuras, de ranhuras, de traços, de sulcos, de vincos, de cicatrizes, de gestos, de forças e ações criadoras de novos abismos para a visão explorar. Para a visão se abismar, para o olhar ser algo abismante.

IV – Um abismo é um abismo, e, ao mesmo tempo, toda potência de sua imagem e experiência abismantes.

V – Um abismo é um enigma, é uma charada e é um convite à experiência do declive e da elevação.

VI – Há nos abismos um olhar trágico evocado pela geografia do simbólico, que em sua incomensurabilidade, nos abre, nos esvazia e nos arruína de dentro para fora, em nossas falhas geológicas mais profundas.

VII – O olhar abismante lança as coisas além de si e faz seus significados tocarem um fundo sem fim. O fundo da forma, o fundo das fundações da terra.

VIII – Enevoado, encoberto, imerso e oculto; agudo, insurgente, submerso e visível – tanto negativo como positivo, a figura do abismo concentra em si a agudeza dos extremos, é uma imagem propensa a atacar nosso pensamento e nossos sentidos, a fragilizar nosso corpo, a cobrar de nosso olhar o naufrágio no visível, a

queda celeste, a reencarnação do mito da origem e da libertação, a transposição da miragem, a travessia sobre a desilusão.

IX – Gravar um abismo, desenhar suas linhas e corrosões é traçar o desgaste do tempo, é formar a linha que dissolve a massa de pedras dando um limite entre o maciço e o pueril; fazer a imagem de um abismo é se tornar a erosão que o desenha sobre o olho. Abismos que sulcam a retina, que corroem as ligações imaginárias estagnadas do pensamento, do comodismo, dos clichês, da matéria mental inerte, das imagens atrofiadas da visão.

X – A imagem do abismo transforma o olhar em força olhante. Olhar suas formas é fazer da visão o vento que desbasta a matéria, a onda que arrebenta a forma sólida desse corpo altivo. O abismo é ruína e é matriz em constante corrosão. Uma paisagem corroída, gravando-se constantemente no observador, denunciando o tempo calcinante como um agente do visível e imprimindo ele próprio na paisagem, como uma marca que instantaneamente se conjura no olho pela imagem.

Horizonte: I – Lá, onde o sol nasce, onde a lua desce, é o horizonte; é também o lugar onde o olho se entrega para morrer.

II – Nossa ideia de distância vem dele – pois ele é uma linha inalcançável. O horizonte é um desenho natural produzido pelos olhos, uma linha-paisagem que comprime tudo, que afunila, achata, e rebate no olho aquilo que é visto e também o que podemos prever, o que podemos deixar de ver, o que escolhemos não mais ver.

III – Limite entre o celeste e o terrestre, o horizonte é um “entre” dimensões, é uma pele opaca, limítrofe, margeada pelos nascimentos constantes do mundo; melindre, censura sensível, cicatriz, dobra, membrana – invaginação do olho no campo visual do mundo.

IV – O horizonte não existe.



segurado apenas por um fio
entre vida viva, porém não vivida
mortes e angústias
alfinetes, farpas e facas
dores minhas | dores do mundo
na arte da natureza morta vejo mais vida
que a nossa
da arte da vida, perecível ao tempo
coração-maçã, mastigada, perfurada,
remendada

Atravessada pela obra “Maçãs e Laranjas” de Paul Cézanne, busquei refletir sobre as minhas diversas sensações durante a quarentena. Investigando praticamente a partir da ideia de natureza morta da pintura, o que resultou em um conjunto de fotografias de esculturas efêmeras feitas com facas, alfinetes e maçãs, ponderei sobre a minha vivência sem vida em tempos pandêmicos.

A maçã, dona de simbologias variadas, acolhe um rabisco de coração feito em papel e nanquim associado a uma base em tecido de algodão, seguro por alfinetes e posteriormente costurado na polpa da fruta molhada com suco de laranja, beterraba e cenoura. Alfinetes e facas descrevem a convivência com as dores e frustrações que passam a ser acolhida nesse corpo fruta representante do meu corpo. Corpo que espera a ação do tempo e que reage aos cortes buscando se equilibrar e abrindo-se ao meio para observar os lados, interno e externo.

Arte efêmera, perecível ao tempo e as angústias. Entre vida e morte, ação e espera.

A aventura prática de manusear os objetos e desenvolver modelagem para criação de sentido e desdobramento dos significados foi uma tarefa difícil em meio à situação global. Tirar forças do espaço interno corporal para articular brechas subjetivas que dialoguem com o espaço externo do mundo e dos outros, prova a potência do estado de poesia que permeia a existência humana em meio ao caos.

Referências

Disponível em: <https://virusdaarte.net/cezanne-macas-e-laranjas/>. Acessado em 29/07/2020.



Mordida

Retorno a um hábito da infância: recolho conchas na areia da praia. Quando criança, juntava um saco inteiro e as levava para casa. Minha mãe, com a justificativa de que não era bom guardar coisas do mar dentro de casa, sempre as jogava fora, a despeito do meu desejo de guardá-las como relíquias, juntar grandes potes e sacos cheios dos mistérios tão grandiosos que não caberiam dentro de casa.

Pego quantas cabem na minha mão fechada. Procuo as marcas menos profundas, risquinhos que seriam imperceptíveis ao primeiro olhar, quero as linhas secretas, os veios menos visíveis, pois eles me dirão coisas que outras pessoas não quiseram saber. As conchas, por inteiro, falam de algo que mais ninguém sabe, pois pertenceram a corpos desmanchados na água, definitivamente mortos, talvez desconhecidos, deixando suas memórias em códigos indecifráveis que agora toco e aproximo dos olhos.

No processo que ocorre entre a morte e o desaparecimento de um corpo, os dentes e os ossos são as últimas partes a se esvaírem. As conchas possuem, assim como os ossos dos animais vertebrados, uma grande quantidade de cálcio, a função protetiva e a notável lentidão no processo de perder água até tornarem-se pó. Enquanto a carne se desmancha na água, as conchas se quebram em milhares de pedaços, esfarelam e misturam-se a outros muitos sedimentos no mundo.

As que coletei são, em sua maioria, bivalves: duplas que se encaixam perfeitamente uma na outra. Noto que todas as que recolhi, exceto uma, perderam seus pares na imensidão do oceano, mas conservam seus pequenos denticulos na esperança de encaixá-los e então lacrar-se como abrigos dos corpos moles que, no entanto, já se foram.

Lembro-me de cavar muitos buracos, brincando de encontrar coisas: as conchas, bichos, pedras. Mais de uma vez encontrei um batom vermelho ainda inteiro e fiquei fascinada (como algo do

meu universo poderia caber nos mistérios do mar?), quis guardar comigo. Mas, se não cabiam conchas na minha casa, também não caberiam batons vermelhos nascidos das areias e das águas que eu não deveria nem tocar, pois me fariam mal – a voz da minha mãe alertava. Permanecia o desejo latente da descoberta, do toque, de passar na boca.

Trago as conchas para casa e marco com grafite vermelho as linhas que me interessam, tão frágeis quanto vasos ou capilares de um corpo. Os desenhos marcados estão quase todos dentro delas, onde a escrita pôde se fixar, não fora. Dentro estão guardados os segredos. Sinto vontade de pressioná-las contra a carne, em mais um jogo infantil rememorado. Sobreponho uma nova a cada marca de uma anterior, apertando-a até aumentar no local o fluxo do sangue, até a pele se avermelhar e doer, até o desenho arredondado marcar a minha pele e depois sumir.

(Experimento a mordida: o contato da boca com a pele é mole e macio, enquanto os dentes duros se inserem na carne que se retesa conforme aumenta a intensidade da dor. A dor, de fato, delimita a fronteira que será ou não cruzada, e faz parar antes que se rompa a carne. Há gentileza e delicadeza com o corpo que será ferido nesse pequeno ato de violência – gotejar só a saliva, não o sangue.)



Notas para uma definição de desenho:

1 – O desenho é um esqueleto. Estrutura que mantém de pé a imagem. O esqueleto também são os restos mortais que duram mais tempo. Vestígio do corpo.

2 – Pense numa imagem banal: um esqueleto em uma animação antiga que dá susto nas crianças. Warburg definiu uma vez a história da arte que estava construindo como: “história de fantasmas pra adultos”. Nesse sentido o esqueleto é assombração. O esqueleto no armário: os crimes do passado que vêm assombrar o presente. Teatro de sombras.

3 – Projeção, o desenho é o projeto, a planta baixa. As táticas de guerra, os ternos e as quinquilharias todas produzidas pela indústria foram antes desenhos na prancheta de um projetista, tático ou designer. O desenho é animado pelo fantasma da origem.

4 – O desenho é o mapa. Como colocou Baudrillard: “hoje o mapa prescinde o território”. Seu exemplo é a linha de Tordesilhas que definiu os primórdios do território brasileiro, e uma ordem que se estabelece a partir do século XIV. O desenho é (re) corte do império. Antecede a realidade, é vidência.

5 – O desenho como demonstrado pelas forças naturais que traçam os relâmpagos e os cursos dos rios é o atalho, o caminho mais curto e a travessia. O óbvio, natural e orgânico. A mão. A serpente que enrosca o Laocoonte, intestino revoltado, nervos.

6 – No renascimento de da Vinci o desenho era o esboço da pintura, e a pintura deveria ser a ciência do olhar. Então o desenho é a infância da imagem. O primeiro olhar da infância encoberto pelo adulto.



Desenvolvo a série fotográfica "Passagens" desde 2011 e ela segue em processo. A série trabalha fundamentalmente com as ideias de inserção e continuidade entre imagens, bem como as noções de sobreposição e entrelaçamento de diferentes tempos e espaços. Suas imagens são montadas a partir de um acervo constituído por fotos captadas por mim e fotos achadas, apropriadas.

A operação sutil, precisa de inserção de imagens umas dentro das outras cria perspectivas temporais, conexões entre espaços, lugares que não existem. Destas fusões emergem imagens ficcionais onde entrevemos aberturas, entradas mas também veladuras, esquecimentos.

No gesto de apropriação interessam fotografias impregnadas de tempo (e estranheza) que gerem torções e deslocamentos. Através dessas imagens é possível recombinar passados e torná-los parte do presente quando elejo fotografias desgarradas de seu contexto original. São fragmentos narrativos que, justapostos à outras fotos, fazem surgir uma terceira imagem mais densa, provida de novo sentido insólito, inesperado. As fotos feitas por mim são camadas submersas da cidade: ruas perdidas, construções, ruínas, vestígios que, fotografados, trazem consigo ecos de outros tempos, lugares oníricos.

Há certa complexidade no método que envolve a realização das imagens compostas que caracterizam as "Passagens". Para produzir cada conjunto que formará uma condensação da série é necessário: 1- pesquisar a história (e estórias) do lugar onde o trabalho será apresentado; 2- eleger interesses locais e então fotografá-los; 3- buscar imagens em feiras de antiguidades ou arquivos que se relacionem, de alguma forma, com o lugar onde o conjunto estará. O que significa que a cada contexto começo um novo trabalho e não há como saber de antemão como um grupo de imagens cristalizará.

Como em um "livro sem palavras"¹, as imagens da série provêm de um mesmo universo. Elas formam constelações e fazem

1 O conceito de um "livro sem palavras" vem do tratado alquímico publicado em 1677 chamado "Mutus Liber" ("Livro Mudo"). Ele é constituído por 15 ilustrações em gravura e nenhuma palavra. Segundo um comentador deste enigmático livro "Se a mensagem de documentos alquímicos fosse revelada de forma direta, sem requerer esforço de seus intérpretes para revelar seus mistérios, nosso interesse

referências umas as outras, ainda que pertencendo a diferentes "contos" deste livro. Estas afinidades podem ser entendidas como "notas de pé de página" que remetem e ligam as imagens. Uma série infinda, que se adapta a lugares e situações.

* * *

Silenciosamente crio mecanismos intrínsecos ao funcionamento das imagens que faço, como segredos, que atraem e comunicam, mas simultaneamente desarmam o olhar do espectador. Quem sabe a partir daí seja possível aproximar-se de outras formas de ver-pensar, mesmo produzindo neste emaranhado visual que nos circunda e no qual estamos todos imersos em algum grau. São imagens que querem do nosso olhar o tempo de cismar, mirar, e não a concentração intermitente, fragmentada de nosso dia-a-dia imagético.

A "série Passagens" busca acessar lugares que visitamos menos em nossas imaginações, abrir caminhos menos trilhados, por assim dizer. Lidar sim com o acaso, mas como dispositivo que gera novos sentidos através de associações. Provocar conexões que tragam consigo a centelha de uma lembrança súbita, como um fragmento de um sonho ou de algo esquecido na memória que um dia volta à tona, sem razão aparente.

* * *

A escolha de imagens apropriadas é uma peça chave desse trabalho. Ela envolve a relação da fotografia com o tempo e com o passado. Como essa relação se processa emocionalmente, em especial nas fotos vernaculares? Como as imagens do passado nos interpelam? Quando elejo fotos que já existem, minha relação com essas imagens é afetiva. Uma relação diferente de quando eu mesma fotografo.

O quanto a aderência do referente — a foto como registro de algo que já foi — é atualizada pelo nosso olhar presente? Aqui

e o renovado valor desses textos desvaneceria rapidamente e eles seriam como corpos mortos. Os antigos alquimistas sabiam disso e portanto teceram mistérios sutis através da alegoria, do paradoxo e da tensão simbólica, que projetariam na alma dos que mais tarde viriam a estudar tais textos e acenderiam seu senso de maravilhamento e sua vontade de perseguir o enigma do processo alquímico que eles queriam preservar." McLEAN, Adam. A Commentary on the Mutus Liber, 1991.

chegamos à ideia de que há uma “profecia reversa” no âmago da fotografia. Ou seja, ela tem a capacidade de ser um “certificado de presença” que sempre “olha para trás”. “O passado é trazido forçosamente para conviver com o presente, fazendo com que um olhar retrospectivo se intercale com a ideia de profecia: sabemos o futuro do passado”². E há algo de profundamente triste na fotografia, que localiza o referente vivo e real, mas sempre no passado.

Certamente o elo temporal que habita a fotografia é uma inspiração para a pesquisa da “série Passagens”. Quiça a chegada da fotografia digital tenha nos colocado tantas outras questões que o vínculo com o referente, com o passado, o aspecto *máquina de viagem no tempo* da fotografia tenha ficado mais rebaixado ultimamente.

* * *

Os diversos conjuntos de imagens que compõe a “série Passagens” são perpassados por temas que cada lugar ou contexto sugere. Mas há também aqueles que permeiam as “Passagens” como um todo. Os temas que abarcam a série são de ordem mais sutil e só se tornam evidentes se virmos imagens de vários grupos desenvolvidos ao longo dos anos. Algo que sobressai é a contiguidade entre pessoas (humanos) e o que nos circunda e nos constitui essencialmente. Elementos como minerais, água ou vegetais nos ligam ao nosso meio de forma mais profunda e normalmente passam despercebidos no cotidiano apressado das cidades. Entes como cachoeiras, praias, rios, plantas e pedras são recorrentes nas fusões imagéticas e expressam esse motivo mais vital da série.

Em uma espécie de *memento mori*, a “série Passagens” nos lembra da efemeridade e da fragilidade de nossa existência. Eventualmente, cada indivíduo ou construção desvanecerá ou ruirá, voltando a ser parte integrante da mesma terra a qual todos pertencemos.

2 DANT, Tim e GILLOCH, Graeme. Pictures of the past – Benjamin and Barthes on photography and history. European Journal of Cultural Studies, 2002.



“Plano pictórico” ou superfície, palavra e imagem, se encontram formal e conceitualmente criando uma espécie de sinopse que exige nossa atenção, pois existe a elaboração de um discurso intermediado por recursos que ora revela, ora ocultam a leitura. Uma sinopse nos aproxima de uma história, personagens, fatos, mas na realidade, nos informa de algo desconhecido. Trata-se de uma estratégia de comunicação para seduzir-nos a ir ver o filme em questão. “Contatos”, uma série de fotografias impressas sobre acetato, realizada em 2019, quer ser essencialmente interrogativo. Utiliza um recurso típico da arte conceitual dos anos setenta, a combinação de imagens e textos que não se ilustram nem se explicam entre si. Mas a incongruência pode ser falsa. Algumas imagens nos mostram: monumentos e paisagens urbanas, como o prédio da Uerj, o estádio do Maracanã, o monumento da praça tiradentes no centro do Rio; registros de frases e palavras escritas com spray na parede lateral do teatro João Caetano (RJ), como: *amor, coragem de ser, baba nam kevalam, coragem e amor*; um estêncil com a frase *quem mandou matar Marielle?*; uma imagem de moedas de real distribuídas lado a lado numa folha de papel A4; a palavra pesadelo formada com restos de fita crepe usadas para realização de um trabalho de pintura; imagem de camiseta de uma escola pública...São signos que se relacionam, expressões de uma cidade planejada e caótica, violenta e amorosa, inclusiva e excludente, tudo no mesmo tempo e espaço.

A invenção através de recursos formais sempre existiu e se atualiza. As foto montagens ou colagens dos princípios do século passado foram substituídas pelo excesso de meios de comunicação: a televisão, meios impressos etc. Cada vez mais a criação artística se correlaciona com linguagens e estratégias da publicidade que propaga eficazmente seus componentes estéticos. O problema existe quando tal correlação se apresenta de forma parasita. De minha parte, também usufruo do excesso de imagens em meus trabalhos, mas, intuitivamente acredito buscar certa oposição, um negativo do aumento quantitativo para buscar a intensidade de conteúdo. Assim, me aproprio da máxima modernista: “menos é mais”. Proponho uma percepção lenta, continuada e, dessa forma, convido o espectador a uma leitura pausada. Evidentemente, essa proposição tem a ver com a ideia de temporalidade. Existe um processo serial que exige, por seu conteúdo, um desenvolvimento

temporal mais longo que uma imagem fixa, como pode ser uma pintura e, cada vez mais, ao elaborar um trabalho serial, me preocupa a questão da narração. A sequência, qual imagem inicia a série e qual termina, o poder que o trabalho possui de reter a atenção do espectador, pois é frequente vermos apenas um fragmento de algo que tem uma construção que necessariamente exigiria ser visto inteiro e do início ao fim. Como é impossível controlar o movimento do público de forma não autoritária, penso que pode ser interessante e conveniente realizar um trabalho onde o espectador, mesmo vendo um fragmento do trabalho, pudesse imaginar e compreender o resto. Parece muito difícil em alguns casos, pois um fragmento precisaria conter a ideia básica do resto do trabalho ou da exposição e, observá-los por um momento seria suficiente para entender a totalidade da obra. Mesmo assim, não se trata de propor uma abordagem pragmática e, ao provar a impressão e sobreposição de uma série de fotos de tempos e significados distintos, me sinto dentro de um processo mais experimental e, como é de costume para mim, vou trabalhando passo a passo. Trata-se também de pensar sobre métodos artísticos e, métodos podem estar extremamente conectados com conceitos. A ideia de opacidade e transparência é muito presente em pinturas à guache e aquarela, mas nessa série de impressões sobre acetato, a transparência e a opacidade podem ser abordadas desde um ponto de vista conceitual. Há fotografias de meus trabalhos de arte, de família, de trabalhos de arte expostos em museu, de cenas banais observadas no dia a dia da cidade, de monumento escultórico ou mesmo de um trabalhador realizando sua atividade de fotocopiar uma imagem.

É razoável pensar que essas imagens e, conseqüentemente esses trabalhos, não existissem sem o advento do celular e toda tecnologia disponível para reprodução dessas imagens, porém apesar do aspecto tecnológico e de sua relevância como intermediador, o método artístico, de forma ampla, não posiciona-se refém da tecnologia, trata-se de uma combinação de procedimentos de impressão de fotografias sobre acetato e uma posterior montagem manual onde duas imagens podem ser sobrepostas. É justamente a imagem resultante dessa sobreposição, desse “contato”, que surge o trabalho. Não podemos esquecer que tanto a gravura quanto a fotografia são elaboradas, também, por meio de contato e transferência. O artista alemão Georg Baselitz, em sua recente mostra individual, intitulada “Time”, na Galeria Thaddaeus Ropac, em setembro de 2019, apresenta uma série de trabalhos onde a pintura final aparece

após a transferência de uma pintura anterior, isto é, ele pinta e depois transfere esta pintura para outra superfície. Existe algo aí que a pintura só é capaz de produzir através de um processo indireto, de transferência. Acredito que tal postura manifeste uma necessidade de câmbio de relação entre a imagem e sua referência, neste caso, a pintura de figura humana e o modelo. Em sua trajetória, Baselitz sempre pensou a figuração na pintura, assumindo que necessariamente existisse um objeto referente como contrapartida, porém tal postura em seus últimos trabalhos está articulada de forma distinta, isto é, Baselitz abandona, de certa forma, a contrapartida, apostando numa figuração distante da realidade. Seja a partir da recente obra em pintura de Georg Baselitz, ou de um trabalho de arte que se utiliza da fotografia como categoria, pode ser pertinente, ainda, refletir sobre a postura que se pode adotar em relação ao nível de dependência do objeto referente, claro, desde que exista tal referente.

É comum que, muitas imagens que utilizo, me remeta a pensar na história da fotografia, uma técnica química e artesanal no seu início, mas que ao popularizar-se, transforma-se num processo digital no qual não há química nem revelação. Na verdade, hoje o processo fotográfico muitas vezes não chega a resultar num produto e, seu processo de revelação, sua indústria e suas máquinas desaparecem.

A série Contatos apresenta uma nova aparência do objeto, destacando-se pela redução de foco e profundidade, diminuindo a escala de tons e contrastes. Menos profundidade e mais plano. Porém, arrisco defender que, neste caso, contrariando uma certa lógica moderna, o plano não vislumbra a abstração, pois existe a pretensão de revelar uma espécie de sensação nostálgica e crítica. Tal sensação pode ser uma forma de suspensão do tempo, como se tudo estivesse flutuando no espaço e perdesse o tal objeto referente. Algumas fotos foram feitas na rua, na turbulência e tensão do centro da cidade do Rio de Janeiro. Redimensionadas no trabalho, esses lugares/imagens da cidade parecem mais silenciosos, intelectualizados, nos espreitando serenamente. Às vezes, duas imagens sobrepostas são quase ou mesmo totalmente indistinguíveis, isto é, ora a figura se dissolve no espaço, ora o espaço se dissolve na figura. É estranho esse espaço indefinido.



CORPO ossos (dentro)

sangue (dentro) - menstruação, machucado, parto

mancha (fora) / *infiltração* [**corpo-casa**]

esqueleto

-

estrutura

MORTE / RESTO / RUÍNA estrutura revelada

DUPLO NEGATIVO repetição e apagamento; original perdido; *o que resta*

[escrever os restos]

.....

I.

Na exposição de peças resgatadas do incêndio do Museu Nacional no CCBB, a coisa que mais me assombrou foram os pedaços de algo-dão e insetos carbonizados, que viraram objetos misteriosos e belíssimos. Fiquei assombrada por essa beleza. Assombrada no sentido negativo mesmo, aquela beleza se apresentou pra mim como uma assombração e depois ficou me acompanhando tipo um encosto.

Os insetos queimados viraram um objeto lindo e terrível ao mesmo tempo, e aquela beleza me provocou um incômodo muito forte.

Esse objeto é uma ferida aberta, fala de tudo aquilo que foi destruído e se perdeu, e foi muito estranho ver beleza ali. Por algum mistério aquele objeto permaneceu, e tem uma magia nele, ele é um ponto de luz. Mas a questão é que essa luz não é puramente positiva, ela carrega uma negatividade (a da morte), e por isso o incômodo é inevitável.

Lidar com os restos é lidar com isso, com essa dualidade, que no fim das contas se trata da dualidade entre vida e morte. Uma não é sem a outra.

II.

Os ossos são um material de “dentro”, são aquilo que não se vê até um momento da decomposição e destruição do corpo, são o resto do corpo por excelência. Aquilo que permanece do corpo morto, o que resta.

O resto presentifica a perda, dá a ela um corpo. Só é possível pensar a ausência em relação a uma presença, a uma pista qualquer que, por alguma razão desconhecida, tenha se preservado do desaparecimento. Esse resto ganha, então, um caráter precioso, mágico. As relíquias são exemplo dessa força mágica do resto, bem como o imaginário da bruxaria que utiliza partes do corpo como ingrediente de feitiços. O resto instaura uma presença, evoca o que não se vê, é uma sobrevivência. O fragmento diz da ausência do corpo ao qual pertenceu, mas ao mesmo tempo presentifica esse corpo por ter sido parte dele, atestando um grau de sobrevivência daquilo que se perdeu.

Lidar com o resto.

III.

Me interessa pensar e evidenciar o procedimento da gravura, porque a gravura coloca em cena pra mim o problema do resto (rastro – resto). O resto é algo que presentifica a perda, ou que *deforma*

a presença, o resto é uma presença negativa. O resto indica que algo foi (foi inteiro, foi vivo) e que uma parte desse algo deixou de ser. O resto nos informa desse ser que foi pela sua presença, sendo ele parte do que foi. É uma sobrevivência. O resto é até qualquer coisa da ordem do milagre, que se preservou, é aquele ponto de luz que brilha ainda, mas que carrega em si o buraco do que foi e não é mais, carrega a morte. O resto é ao mesmo tempo celebração e luto. Olhar o resto é co-memorar.

A gravura nisso: a imagem que se produz em gravura resulta do ausentamento de um corpo que esteve presente. A imagem gravada é a encarnação desse ausentamento, à medida que só se dá a ver quando o contato entre as superfícies cessa. É a ausência encarnada. Esse é o ponto que me interessa. Essa contradição que permanece em movimento, é o fantasma roçando na carne, não um simples assombro incorpóreo, mas um assédio, uma excitação.

O duplo pra mim não é confirmação, mas é dessemelhança, é negatividade. Talvez por isso o uso da monotipia, ou impressões que não são sempre iguais. É o mesmo, mas não é o mesmo.

Repetir e preservar, repetir e apagar.

.....

um osso são mil	osso
ossos	
sem carne	são tantos quantos
são mil ossos e sangue	ossos
	de um corpo
nenhum osso só	sem carne
um osso são mil ossos	só ossos
quer dizer um	e sangue

.....



Com tantas análises jurídicas, econômicas, antropológicas e até astrológicas, que outra maneira nós poderíamos acessar essa crise sanitária, política, cultural e econômica que nos é apresentada e nos afeta? Possivelmente já foram feitos diversos gráficos, quantitativos, qualitativos, números, estatísticas e etc., mas com toda essa informação, podemos afirmar que sentimos e identificamos como essas questões nos atravessam? E o que emerge a partir desses atravessamentos?

Sentir talvez seja a chave para começar a entender melhor o que está acontecendo, e nada mais próprio do sentir que a arte e o fazer artístico para nos lançarmos nesta peleja. O sentir é uma função que nos toma o corpo todo como canal, certo? Quando recebemos através das inúmeras mídias existentes um “velho-novo” acontecimento, para muitos o primeiro acesso a essa informação são os olhos e ouvidos, mas é no corpo de todes que emergem as reações (ou deveria pelo menos) ao que é apresentado. Sentimos aquele “aperto no peito”, “as pernas bambas”, “dor de cabeça”... Sentimos que nos falta o ar.

E se tomamos esse corpo como um corpo social num sentido gramsciano? E mais ainda, levarmos essa dinâmica do micro para o macro e aí então pensarmos toda essa sucessão de acontecimentos como uma performance coletiva? Sob o viés da arte e do fazer de artista as dinâmicas são outras, os caminhos são outros e talvez seja essa uma forma interessante de acompanhar as políticas e seus desdobramentos. Essa proposta que se segue é um excerto de um artigo mais completo que estou a se desenvolver e que toma como impulso a ideia de uma escrita performática de Luciana Lyra (2020. Pg. 10 e 11): “A filiação ao caminho performativo admite que existem experiências e conhecimentos fundamentais que não são compatíveis com uma única forma indutiva de ver e estar no mundo estável e universal, mas que a partir da perspectiva autoral e deste campo pessoal em diálogo com contextos de alteridade sempre moventes, a partir da f(r)icção, se estabelecem múltiplas formas de apreensão e desvelamento das histórias, as diversas vozes, explorando

a miríade de relações entre elas e provocando um topos fértil fundado no entrelugar.”

Sendo assim, se pretendermos o novo, que seja sobre um novo sentir. Um corpo que não apenas recebe e compartilha as informações, mas que sente, absorve e torna-se partícipe dessa performance, transformando e sendo transformado durante o processo.

A escolha por um viés da performance para tentar compreender questões políticas e culturais em movimento tem também o seu embasamento em autores como Richard Schechner (2006, pg. 39) quando ele pondera que: “Existem limites para o que “é” performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” performance.” E daí partimos então para como essa performance nos afeta quando encontramos em Renato Cohen (1989, pg. 45) que: “A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.” A partir dessas afirmações, retomamos o pensamento deste texto com a pergunta: Como podemos experimentar a atual situação política e cultural no Brasil, a partir de uma análise performática?

Para conseguir experimentar os acontecimentos enquanto pistas é preciso aplicar uma acuidade no absorver as informações e elencar o que é de fato consistente e passível de uma análise. O chamado recorte acadêmico então é aliado a uma detecção de ruídos produzidos por esse excesso de informações causado por prós e contras das gestões de crise que emergem em embates nas mídias sociais e nas “oficiais”. Sobre esse recorte, encontramos em Bondiá (2002) a seguinte afirmação que dá o aporte que justifica essa linha de pensamento: “Nós não só somos sujeitos ultra informados, transbordantes de opiniões e super-estimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não



Prezado Galdino,

Ouso te escrever esta carta, para uma conversa informal, talvez não lembre, mas você conheceu meu pai e de alguma forma estamos ligados nessa história. Meu pai também foi um grande ceramista, imagino que juntos tenham tido grandes ideias e imaginações para suas criações. Soube até que trocaram obras...

Não sei se está sabendo, mas por aqui aos poucos, sua história vem se integrando a academia, através de pesquisas e/ou amantes da Arte que ao conhecerem suas obras ficam encantadas, ao mesmo tempo chocadas, por tamanha exclusão de informações suas no campo artístico brasileiro.

Essa é uma longa história... em resumo... sabe aquela mania de classificações que temos para diferenciar as coisas?!...existem umas distinções entre as pessoas também, e principalmente no campo artístico. Quem faz Arte? Quem é artista? Só que essas questões não se respondem apenas sob uma ótica conceitual das obras criadas, são julgamentos que envolvem as próprias pessoas, a pergunta na verdade é, quem é o artista? De onde vem? A gente pode, no geral, dizer que há uma distinção em relação à classe social. Pois é, muitos artistas sofrem por não conseguirem entrar no Campo da Arte, apresentar suas criações, serem reconhecidos, por não pertencerem a uma determinada **classe**. Até um tempo, achava que apenas estudiosos da Academia de Arte seria essa classe artística.

Mas não, tem gente de fora também, expondo nas melhores galerias com seu nome sendo discutido entre os artistas...e essas pessoas apenas conhecem os curadores, apreciadores, influenciadores, financiadores... digamos que os novos mecenas! (E quem são essas pessoas?) Essa é outra questão que vivemos no Campo da Arte, quem avalia sua obra e julga o que é Arte? Mas o que me intriga mesmo é o chamado Artista Popular. Uma categoria que inventaram para falar de um tipo

de artista que vem do povo? E O' artista vem de onde? Ah sim, todos são pessoas, e *Popular* não é um movimento artístico, antes que você me pergunte se chamam os artistas de renascentistas, ou modernistas... tenho percebido que é pela classe social mesmo!!!

O popular vem do povo, que de alguma maneira esse 'povo' é diferente de pessoas... e a diferença mais gritante entre essas duas palavras que percebo, é que o povo' é menos favorecido economicamente, logo, influencia, óbvio, no seu acesso à academia, principalmente se for de Arte, por vários motivos que já sabemos... penso isso porque culturalmente não é, as classes mais favorecidas adoram se promover "descobrimdo" obras incríveis de artistas "populares". Enaltecendo a riqueza das diferentes culturas, criando *cards* e cartões postais para representar sua nacionalidade com obras de artistas que nem sabem que estão sendo artistas ou até comercializados como tal, e que suas obras estão sendo apresentadas em algum lugar distante que seus pés talvez nunca alcancem.

Alguns ainda dizem que o artista popular tem que ocupar os espaços do Popular' para não perder a tradição (risos), é como dizer que indígena não pode usar calça jeans! Talvez por serem de uma classe pobre mesmo, como se fossem incapazes de ocupar espaços de vernissage.

Essa história é longa Mestre, saiba que seu legado ainda está no início! Te escrevo mais para dizer que você já foi classificado como artista Surrealista, e também como artista Grotesco, mesmo nunca ter se envolvido com essas classificações nem com o conhecimento acadêmico. Segundo as histórias que falam sobre você na comunidade do Alto do Moura, amigos e filhos seus.

Essa ligação que temos, afinal sou da terra que te fez artista, também através do meu companheiro que trabalha com a comunidade do Alto do Moura, me fez refletir e escrever sobre seu processo artístico, justamente questionando essas categorias que te colocaram. Sim, claro, reconheço que estes

escritos foram de grandes contribuições para sua visibilidade como artista brasileiro, embora a maior parte dos estudos sobre você enquanto artista e suas obras, se encontram na categoria de Arte Popular e acaba limitando sua ‘aparição’.. e, voltando a esse assunto só para encerrar, que é confuso mesmo... inclusive em livros de Arte Popular ainda tem a categoria de artesanato misturado num bolo só, (uma carinha cansada [emoji] poderia ser colocada agora) acho até que algumas pessoas vão dizer, “e não é a mesma coisa?”.

Bem, mas voltando sobre o que escrevi sobre suas criações, foi justamente questionando essas categorias que embora você tenha transitado por características de ambas, acabam se anulando. Mas cheguei a uma conclusão que, na verdade, sem você nem entrar nos debates do manifesto surrealista, muito menos ter estudado tais movimentos na academia, sua sabedoria transcendeu a estas classificações, sim, verdade, posso dizer que você criou um estilo próprio, (é o que estou estudando atualmente) tal como tantos estilos consagrados de criação em Arte, não foi a partir de um manifesto coletivo claro, embora que, considerando seus contemporâneos poderíamos pensar sobre isso... enfim, saiba que sua história ainda tem muito a repercutir. Te conto mais em breve.

Saudações,

Rio de Janeiro, 20 de julho de 2020.





o tempo parecia muito lento...

o tempo lento...

nada acontecia no tempo...

o tempo do nada...

o tempo do vazio...

comecei a olhar para o tempo das sombras...
durante o tempo do tempo das horas...
a ponto de perceber o tempo do movimento do tempo...

durante o tempo no tempo das semanas...
dialoguei com o tempo no tempo delas...
e passei a contempla-las...
elas...

foi no tempo do tempo delas que percebi o tempo...
o tempo no tempo das teias, no tempo do tempo da aranha...
o tempo no tempo das traças presas ao tempo da parede...
o tempo do caminho, no tempo do tempo das formigas...
o tempo no tempo do horário, do tempo no tempo das aves...
o tempo no tempo dos brotos, do tempo no tempo dos galhos...
e o tempo do movimento do tempo no tempo dos animais...

o tempo das sutilezas mudanças...
no tempo de suas efemeridades...

quando chovia muito no tempo...
ficava mais verde o tempo no tempo do tempo...

era o tempo no tempo dos musgos...
o tempo no tempo da vida nascendo no tempo do tempo...

o tempo das árvores mudava o tempo no tempo das copas...
o tempo do tempo do inverno estava quase terminando o tempo...

fui alargando o tempo

o tempo do tempo dessa vida que nasce no tempo

no tempo do tempo de todo dia

sem permissão e sem motivo

simplesmente nasce no tempo

segue o fluxo do tempo

no tempo do tempo acontece



Con-fi-nar: Estar limítrofe; ter limite comum

Acorde.

Toque o seu corpo como que pela primeira vez. RESPIRE fundo e calmamente perceba o movimento interno dele. Tente escutar uma PULSAÇÃO. Respire novamente e LEVANTE. Perceba o CHÃO em que pisa e a sua temperatura. Perceba os seus PÉS em contato com esse chão. Respeite-a ou não, mas, siga o seu IMPULSO. Dê o primeiro passo e vá em direção a algum lugar da CASA onde você possa criar relação com algo. [TEMPO]. Onde você está agora?

PRÓLOGO

Um arco grande de saia atravessa a porta da cozinha e ganha espaço na SALA DE ESTAR que recebe visitantes para ver o BAQUE VIRADO¹. Os pés no tamanco alto pisam aquele chão com uma intensidade que abriria buracos no SOLO. A pulsação é grande e o CORPO inteiro reverbera. Um baque, dois, três e mais. Os BRAÇOS arqueiam num movimento que sobe e desce, reverberando nos ombros e formando ângulos pontiagudos com os COTOVELO. Braços que abrem alas para um cortejo individual. Ela é PRETA e o seu sorriso ilumina aquele lugar, transbordando ENCANTAMENTO em quem a ASSISTE. A evolução é solitária, mas ela não está só, porque vem carregando um ESTANDARTE. Ela é realza, alegoria do feminino e representação do masculino que DANÇA no baque virado. Ele é MESTRE Mauricio Soares, BAIANA RICA² do MARACATU NAÇÃO Estrela Brilhante do Recife. [TEMPO]. Apague a tela do seu celular, feche os olhos e ouça a música que vem de fora.

1 O Maracatu Nação ou Maracatu de Baque Virado é um ritmo musical, dança e ritual de sincretismo religioso com origem no estado de Pernambuco. Trata-se do mais antigo ritmo afro-brasileiro.

2 A Baiana Rica é uma personagem do cortejo de Maracatu, muitas vezes representada por homens e sujeitxs da comunidade LGBTQI+.

MOVIMENTO 1

O céu está AZUL e os meus olhos estão embaçados pela LUZ. Vejo uma verticalidade de imagens e o movimento CONTÍNUO horizontal dos carros por cima do viaduto. Sigo-os como quem quer ir também. Da cintura pra baixo minhas pernas se movimentam guiadas pelos JOELHOS. Num impulso brusco, GIRO e paro. Repito o giro. PARO novamente. O SOM também parou. Mas os carros não param. VAI e VEM em direções opostas.

MOVIMENTO 2

MARQUE o tempo no cronômetro... EXPERIMENTE fazer coisas ao mesmo tempo. Em tempo: ESCOLHA aquela receita rápida do programa de TV. Dê tempo para cozinhar algo que te ALIMENTE. De preferência, algo saudável que te OFEREÇA mais tempo de vida. Ah! E não se ESQUEÇA das hortaliças! – Será que deu tempo de ficarem realmente limpas? O tempo apitou no micro-ondas. A água ferveu em tempo. Foi o tempo certinho do bolo no forno. Se der tempo FAÇA um recheio. E AGENDE um tempo também para se aventurar na feitura de um pão. Tem live explicando isso, TENHA tempo pra ver. Vou programar OUTRO tempo daqui pra frente. Bater ovos de outro JEITO. Pra ver se não caem cascas. Num tempo desses, engasguei com algumas. O pó preto se diluiu na água e o café ficou PRONTO. Deu tempo. VOU adicionar um leite frio pra misturar o sabor.

MOVIMENTO 3

Inspirei profundamente e soltei o AR pela boca, devagar. Passei aquela vassoura na casa para fazer circular o VENTO e novas ondas sonoras invadiram o espaço. Eu as percebi. Borrifei o ar com alfazema. Vou tomar aquele LEITE frio que dei tempo para misturar no café. Os objetos COLORIDOS da casa apontavam movimentos sinuosos que eu não tinha me dado conta. E a sinuosidade é um caminho que sugere o ENCONTRO. Eu tinha trocado o lençol da CAMA naquele dia e as cores dele combinavam com os objetos

da casa. Já era final de tarde quando nossos CORPOS se tocaram presencialmente. Foi um abraço longo, preenchido de INTERVALOS. Estranho era pensar como o movimento dos corpos tinha sido interrompido bruscamente. Estranho era SENTIR aquela nova pulsação num RITMO que não era mais solitário. Por um tempo, ficamos calados e o toque falava mais que tudo. Os OLHOS produziam a legenda necessária do que podia ser dito. A respiração foi se tornando OFEGANTE ao ponto de dirigir todas as PARTITURAS seguintes que não foram ensaiadas. De improviso. E que quebraram as REGRAS de isolamento impostas.

“Naquele momento, tive a impressão do que toda uma existência não seria suficiente para eu encenar com Joey o ato do amor. Mas foi uma existência curta, que durou apenas aquela noite – terminou na manhã seguinte.”³

MOVIMENTO 4

Volte para a tela do seu celular e digite a palavra TEMPO. Espere e sinta o que ela te diz. Se não for suficiente DANCE. Se não for suficiente... Se não for... Se não... SI.

EPÍLOGO?

Apague todas as luzes da sua casa. Coloque uma música muito alta, mas, cuidado para não incomodar os seus vizinhos. Tenha limites.

3 BALDWIN, James. O quarto de Giovanni. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018. p. 47.



Entramos no texto enclausurados em uma torre onde há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. Na verdade lá não é nosso lugar. Distanciados dessa realidade somos espectadores e não passamos da entrada desse microcosmos em que habitam as três veladoras. Ainda sem saber que horas são, elas rememoram o passado, sentimos que penetramos num lugar íntimo, não há relógio, é substancial, é irreal, é circunstancial. O imaginário construído, apenas pela penumbra, é a redução das memórias e da intimidade, é o ponto que nos localizamos em *O Marinheiro*..

Todos os personagens procuram uma verdade, que talvez já tenha sido encontrada. As sensações que se aglutinam e se potencializam pelas tensões. Cada personagem é uma fábula subjetiva, cada ação, ainda que estática, é uma pequena história. Criam-se pequenos contos e um grande ensaio das lembranças.

O divino inventado pelo homem acaba por se corromper pelo temor. A persona criada para o marinheiro viva na imaginação das veladoras, segue com a verdade de quem se expressa, é, talvez, uma busca por um caminho para não ser encontrado, transitar num mundo criado espelhado e mesclado no real. Como a SEGUNDA veladora nos narra “seguinto uma voz que não ouço” é preciso abrir-se a aceitar emoções como rejeição, negação, aceitação, afeto, descoberta, compreensão, paixão, saudosismo e identificação.

Há um certo grau de fetichismo, de entrega àquele marinheiro, de política e de religiosidade no texto, e isso transgride a barreira corpórea. Ainda que despersonalizadas e identificadas apenas por um indicador ordinal, elas se mostram com personalidades definidas, é bonito e é belo, é platônico e dionisíaco, é sado, é pagão e é beato. Certo escândalo é causado por nós aceitarmos acreditar que a única coisa original e própria é casta, o corpo velado, há quantos tipos de sensações expostas na nostalgia das

três veladoras? Quantas formas de mascarar ou entregar quem nós somos, a partir do que falamos sobre o outro, são possíveis? E de quantas mais formas podemos nos entregar? Nos denunciar?

Pensar na morte de maneira clara, objéctica e simbolista não é óbvio, da qual despertamos para um estado de consciência que se revela na letargia física e na ausência de ações do texto.

A última rubrica da peça diz “Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.” Nem todas as falas são respondidas com palavras, algumas mensagens são entregues com a falta de uma mensagem.

A obra de *O Marinheiro* é marcada por silêncios, coros e pela despersonalização das personagens: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...”, diz em determinado momento uma veladora. Embora nenhuma das personagens tenha nome, elas apresentam três narrativas que se contrapõem ao longo da peça e criam para si uma persona com características próprias. Ainda que por vezes retratadas como irmãs, prefiro a ideia de que são tecedoras da vida, da morte e do pós-morte do marinheiro, e que também são seres místicos que habitam aquele átimo de presença entre a vida e a morte.

Apesar de um enunciado inerte e paralisado, quando pensamos nas ações em cena, a carga semântica poética do texto sugere uma auto-reflexividade no discurso e faz um movimento para dentro do texto, o “agir” nos remete à linguagem e não aos corpos em cena, a performatividade das não-ações e da subjetividade se dá pela palavra, que de fato é a personagem mais importante do texto junto com o silêncio. As estruturas discursivas da obra transformam a linguagem verbal em ações sem que seja necessário um gesto para interromper a memória.”Quem poderia gritar para

despertarmos? Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?"

Não há intenção do texto se mostrar como uma performance, até por ser anterior à própria ideia de performance, mas percebemos hoje, contaminados pela contemporaneidade, uma perspectiva artística de performatividade, que se dá pela linguagem e que se descola das produções do começo do século XX, ainda que por outro lado converse com o simbolismo e apresente uma certa estrutura tradicional épico-literária, mais para o épico, onde as personagens são transfiguradas em narradores e divagam sobre a vida do marinheiro.

“A linguagem não deve ser considerada em abstrato, em sua estrutura formal apenas, mas sempre em relação a uma situação em que faz sentido o uso de tal expressão. Desta forma superam-se as barreiras entre linguagem e mundo, entre o sistema de signos sintaticamente ordenados e a realidade externa a ser representada.”¹

Pensando na linguagem como algo que não é apenas descritivo, também podemos perceber a palavra como ação, algo que ocorre por todo o texto do marinheiro, a fala executa a ação todo tempo na peça. “Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes”.

1 AUSTIN, John Langshaw. Quando dizer é fazer. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, Editora Artes Medicas 1990.



Sagrado, travessia e ancestralidade nas águas da performance CoroAção de Mariana Maia

CoroAção (2019) é realizada e iniciada de diversas maneiras e uma delas é recebendo das mãos de sua mãe, Sônia Regina, um colar de búzios, uma herança deixada por nossos ancestrais. Mariana caminha com esse elemento de poder, esse elo de ligação entre ela e tudo que a constitui até o mar, a calunga grande, o território de conexão entre aquilo que somos e de onde viemos, a morada de lemanjá. Ela está a alguns passos do mar, o mar que carregou nos braços aqueles que aqui chegaram e conseguiram nos deixar tudo que veio do lado oposto do Atlântico. A água salgada carregada pela artista a banhará diante da imagem de Conceição Evaristo, localizada em uma encruzilhada. A água é o elemento de conexão entre ela e a mãe e entre ela e a nossa ancestralidade.

Nesse trabalho há os atravessamentos estéticos e materiais de elementos que constituem essa visualidade,

adequação e ressignificação de objetos de origens distintas, estabelecendo a tensão entre a manualidade e a expressividade do fazer combinados com a produção técnica de objetos industrializados e a fotografia. A produção estética e poética da artista estão fortemente ligadas ao universo familiar na sua compreensão mais ampla: as relações de afeto “A bacia [era] testemunha de uma vida de trabalho e dos carinhos oferecidos aos filhos quando usada como banheira” (MARIANA MAIA. Revista Desvio, 2019), o saber e profissão de sua mãe, ela era lavadeira, as tensões sociais e raciais, as lembranças que vagueiam e constituem a artista. A conexão com a ancestralidade de Mariana se inicia não apenas nas águas, mas nos búzios, nas vestimentas, nos seus referenciais e no fazer artístico.

CoroAção nos coloca diante de possibilidades, de tensões, questionamentos e caminhos. Nos faz refletir sobre a nossa conexão com as águas identificadas com o sagrado feminino,

nos faz ATLÂNTICAS e fonte de vida pertencentes a narrativas mitológicas capazes de trazer luz a nossa existência. Com isso é possível perceber que a performance localizada no reconhecimento e na imagem do outro é sobre ela, Mariana, e é sobre nós. Seu trabalho localiza-se nessa encruzilhada de referências distintas tensionadas por memória e herança capaz de descentralizar e incutir outras possibilidades de construção temporal e de desierarquização estabelecida entre corpo e mente. O corpo é um princípio e orientação para construção do nosso saber.



No momento em que escrevo esse texto, o Brasil e o mundo se encontram em quarentena devido ao novo coronavírus. Nesse exato instante, há mais de dois milhões de pessoas infectadas e quase 150 mil mortes. Devido ao isolamento social, esse é um momento de introspecção e apreensão, no qual precisamos ponderar sobre nossas vidas, enquanto sociedade e indivíduos. É nesse ponto que o instante presente e o tema da minha pesquisa convergem.

A imensa questão da morte ronda a todos nós. Momentos como o atual nos colocam diante da perspectiva de finitude da vida. Somos compelidos a encarar nossa mortalidade e a dos outros a nossa volta. Como será a passagem do estado de vida para o estado de morte? Lembro-me do último suspiro de um cachorro que morreu em meu colo, foi grave, como um susto. Ou o filhote de passarinho assassinado pelo cão que, ao morrer depenado em minha sala, emitiu um último som agudo. Ou os olhos de um idoso que foram se tornando mais opacos até perder totalmente o brilho num quarto de hospital. Ou o amigo jovem que chorava e repetia “eu não quero morrer, eu não quero morrer” em seus últimos dois dias de vida. A avó que aos 102 anos, desejando partir, temeu a passagem no derradeiro instante.

Permitam-me divagar um pouco mais. Semana passada apareceu um grilo em minha varanda. Tentei diversas vezes tirá-lo de casa, mas era surpreendida por seus saltos acrobáticos. O inseto – chamemo-lo de Cronos – ficou vivendo em minha varanda entre cadeiras e plantas. Quando lavava o piso, Cronos subia no rodapé e esperava o chão estar seco para descer. Esse pequeno gesto de sobrevivência aumentou meu afeto pelo bicho. Meus dois gatos viviam tentando pegá-lo, mas eu os enxotava rapidamente. Uma noite, enquanto participava de uma reunião online sentada na mesa da varanda, me deparei com o gato pisoteando Cronos no trilho da porta. Não consegui retirar seu corpo do estreito vão em que estava. Rapidamente formigas se juntaram em um banquete.

Toda essa digressão serve para evidenciar as relações do momento presente com o meu trabalho. É evidente que todo artista trabalha a partir de suas circunstâncias, de seu tempo, sua cultura e seu entorno. Os acontecimentos políticos e sociais influenciam, em maior ou menor grau, a todos os artistas contemporâneos.

Os pensamentos sobre a condição humana e sobre a finitude permeiam o trabalho que estou fazendo neste exato momento, assim como influencia toda a minha produção desde o início. Não por acaso, o suporte com o qual venho trabalhando, a fotografia, tem uma relação intrínseca com a morte e com a passagem do tempo.

A fotografia analógica é prova física da existência de algo/alguém, posto que os sais de prata captam a luz refletida pelo objeto ou sujeito retratado. Assim, o que vemos na fotografia é também índice de algo que existiu. A fotografia é como ossos ou dentes. Ou como a luz das estrelas extintas que chega até nós, para usar uma analogia de Roland Barthes. Sobrevive à existência de um sujeito e/ou de um momento, comprovando que *aquilo foi*.

A fotografia carrega seu referente “ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios”¹ e traz em si um paradoxo: congela o tempo apenas para revelar sua inexorável passagem. Enxergamos ali onde havia juventude, nossa própria velhice; onde havia modas específicas, tempos datados; na presença dos entes queridos, a ausência atual; afinal, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”²

Houve um tempo em que acreditei na permanência das imagens. Através da fotografia eu pretendia que o mundo e os afetos fossem eternos, mumificar os seres amados como na analogia do teórico francês André Bazin ou como os personagens aprisionados em resina do artista Farnese de Andrade. Aprendi com o tempo que essa era uma tentativa vã, impossível possuir o tempo, o instante escorrendo entre os meus dedos enquanto disparava a câmera. Ao mergulhar no rio, as águas já são outras, assim como nós mesmos, nos ensina Heráclito.

Sem embargo, as tentativas vãs sempre me atraíram. Donald Crowhurst retratado pela artista Tacita Dean, tentando circunavegar

1 BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15.

2 Ibidem, p. 13.

a terra em um barco inapropriado; os esboços da máquina voadora de Leonardo Da Vinci; Giovanni Drogo – protagonista de *O deserto dos tártaros* – aguardando a glória inalcançável em uma remota fortificação; uma cidade fantasma chamada Fordlândia projetada por Henry Ford para fabricar borracha no meio do Pará. Projetos sem sucesso, fracassados.

Resolvi, assim, explorar os fracassos da fotografia, o abandono, a decadência, o esquecimento, ou seja, o meio fotográfico em sua relação paradoxal com o tempo. Comecei, então, a usar fotografias apropriadas, imagens de arquivos alheios, que evidenciavam de forma mais crua tais questões, deixando *o já não é* da fotografia à mostra até para os olhares menos atentos.

Como quem usa as roupas de outra pessoa ou como quem bebe na xícara de porcelana de uma avó falecida, teço narrativas com outros cheiros, um odor de naftalina e um perfume ora doce, ora amargo demais. É na conjugação do nome próprio e do alheio que as narrativas se constroem.

No entanto, algo invariavelmente se repete nas vidas humanas – uma duração curta demais, as memórias nebulosas, as perguntas fundamentais sem respostas, os traumas da infância, a vontade de pertencimento e a inexorável passagem do tempo.

Através das imagens é possível tentar dar conta da vida – das vidas – ainda que nunca se alcance o objetivo final. Assim, afirmamos com Susan Sontag:

Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, precível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído) por elas).³

3 SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.180.



Na introdução da seu curso a respeito das Mídias Ópticas apresentado em Berlim, Friedrich Kittler nos fala do tempo em que a promessa de padronização anularia a diferença entre vida e filme. Lembrando de Jean Baudrillard (que afirmou que a realidade deixou de existir, e passamos a viver a representação da realidade, difundida na sociedade pós-moderna pela mídia), Kittler conta uma anedota grega em que dois pintores disputam quem consegue melhor imitar a natureza. Ao fim da anedota, um consegue enganar um pássaro com sua pintura, mas não seu concorrente. Já o outro pintor, enganará seu oponente, com um véu que aparentava cobrir sua pintura, mas que também era pintado.

Na conclusão de Kittler sobre a anedota, ele defende, citando Lacan, que apesar de a anedota demonstrar o interesse fundamental da arte e das mídias em enganar um órgão sensorial, ela o parece problemática, pois, apesar da sua aparência realista, as artes tradicionais como atividade artesanais produziam apenas ilusão ou ficção, e não simulação como às mídias técnicas.

Com os avanços das tecnologias, os seres humanos do século XXI convivem com uma multiplicidade de signos, de símbolos, palavras e imagens. As imagens, porém, não se constituem como cópia fiel da realidade. A imagem seria apenas um artifício para simular alguma coisa a que não se tem acesso direto. Simular como um fingimento de uma presença ausente, uma imagem sem correspondente com a realidade. Vivemos uma Era cujos símbolos têm mais peso e mais força do que a própria realidade.

As imagens digitais em **Mundo Incrível Remix**

A ideia de compor uma realidade através da imagem digital, não mais com o ponto de referência o real vivido, faz com que o digital não precise mais buscar um ideal de passabilidade. Diferente de *Jurassic Park*, que o dinossauro impressiona por parecer pertencer a mesma realidade que os pesquisadores do filme, em *Mundo*

Incrível Remix (2014), de Gabriel Martins, há uma aposta pela *low-fi*, e que muitos fãs de cinema podem chamar de mal feito.

Na história do filme, uma tartaruga foi deixada para família como a reencarnação de Cristo, e o filme usa o princípio químico de Lavoisier que “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” para desenvolver a sua narrativa. Ele une esse antigo ensinamento do século XVIII com a ideia de remix (presente no título e na aposta formal do filme), ideia contemporânea de modificação de um suporte original e ligada à música eletrônica, que se baseia em partes já feitas de determinada canção e a executada com batidas diferentes para chegar a outros significados. No filme, são as imagens que serão remixadas. Existem imagens das mais diferentes ordens (celular, câmera digital, câmera do computador...) realizadas pelos familiares do diretor, além do uso de efeitos digitais de internet e também imagens encenadas.

Um dos momentos de maior intensidade dramática do filme são os sonhos que os dois irmãos do filme contam um para o outro. Essa conversa acontece pelo skype e começamos vendo a irmã de Gabriel, diretor e personagem do filme, vivendo um sonho em que ela vê o universo de fora, a partir de um objeto que ela achou na máquina de lavar. Depois, ela vê a destruição da cidade (com efeitos de fogo que caem do céu que se mistura com a fumaça presente na cidade) e voa pelo bairro (plano gravado na caçamba de uma caminhonete). No momento seguinte, a irmã está sendo mostrada em uma tela de computador contando para seu irmão o sonho que teve e que acabamos de visualizar em imagem. Eles conversam e chega a vez de Gabriel contar o seu sonho. Ele narra um sonho em que um dinossauro destrói a cidade. Mesmo não vendo o dinossauro em tela, o que imaginamos não é um dinossauro feito digitalmente que parece compor aquela mesma realidade em que ele vive, mas sim algo que irá se relacionar com a estética que acabamos de ver no sonho da sua irmã, cujo sonho e realidade se confundem.

Nessa cena, não é no realismo que a imagem se baseia. É, sim, na invenção digital, em que a simulação não é mais que a realidade, e se faz também como outra.



Por uma perspectiva, toda avó materna já esteve grávida do seu neto. O feto, que será sua progenitora, desenvolve ovócitos primários durante a gestação. Após o seu nascimento, não se forma mais nenhum ovócito primário. Desses ovócitos primários vão restar 400 ovócitos então secundários, que maturados, serão os óvulos. Um desses óvulos, depois da fecundação, vem a ser você.

Durante meu trabalho de conclusão de graduação, minha avó entrou no estágio terminal do *Alzheimer* e faleceu. Fiz da memória e do luto a potência e impulso para minhas pesquisas artísticas em continuação. *Os Fios e o Nós* é um projeto aborda a minha memória e afeto com a vivência que tive com a minha avó materna, chamada Marina. Brinco que meu amor pelo mar, e todo a simbologia oceânica que conjugam as minhas pesquisas, começou pelo seu nome.

Estudo e penso acerca da materialidade do fio de cobre, objeto que pertencia a minha avó, e que me remete a diversas lembranças afetivas rememoradas em uma escrita poética. Procuo relacionar meu corpo com a corporeidade do cobre, em linguagens entre performance e escultura.

Neste ato, leio todo o poema de memórias sobre minha vó, e terminando, puxo o fio de cobre que permanece em um carretel e me envolvo com ele em toda minha cabeça e cabelos. Num gesto de relação do material com os afetos e minha própria mente. Depois volto a desenrolar ele todo e volto com ele para a minha boca e começo a mastigá-lo. Sendo um gesto de quase ingerir a matéria, de deixá-lo chegar em minhas vísceras internas, da fome e sede existencial por entendê-lo, deglutindo a saliva que acompanha enquanto mastigo as ideias.

Dos objetos que separamos, das poucas joias que
tinhas e dos bens que deixastes, quis ficar com aquele, esquecido
entre todas as coisas, que possuía os gestos de tuas mãos

Das tuas mãos

Transpassadas do esforço e do suor; o trabalho juvenil na
roça, do trabalho incansável para não faltar comida pros seus oito
filhos

Tuas mãos que dividiam o pouco

A mão que enxugou suas próprias lágrimas quando
as dores já transbordavam e a sua quietude tão tua não podia
suportar

Aquelas mãos que me acariciavam e
que pegou na minha para eu aprender para eu poder ensinar

É a mão que eu segurei e apertei forte para seguirmos em frente,
para não nos afastarmos e segurarmos o tempo que nunca pude
segurar

As mãos que ganharam longevidade,
elas próprias carregavam ancianidade e a própria sabedoria de
vida que nunca expressou em palavras

A mão não te calou a boca sobre
quando eu sentia saudades dos lugares e da terra tua que você
esteve

E da saudade que sentíamos juntas das suas irmãs que não co-
nheci e do seu pai

E da sua mãe que nunca conhecemos

Que não pegou a mão que podes pegar a minha

Ancestralidade

Minha garganta se enchia de nós

Quis ficar com este, materialidade que não foi vendida

e era sempre vendido para conseguir um trocado

Tu me dizias que era possível conseguir um trocado com ele e então os embolava

Como tudo improvisava as mãos reinventadas para viver um dia de cada vez e teres o pão de cada dia

O gesto dentro do armário foi esquecido para ser encontro e para *devir* meu

Tu me reservaste

Tua história

A memória

O tempo

O gesto

Para falar das coisas entre nós





Este pequeno texto tratará de experimentações recentes que venho desenvolvendo em casa durante a pandemia, desenvolvidos dentro do banheiro, espaço que penso ser um lugar de confinamento dentro do lugar de confinamento que se tornou nossas casas. Para melhor introduzir o sentido destes trabalhos recentes vale a indicação do que estava fazendo logo antes. Entre 2017 e 2020 trabalhei com *performances* em espaços públicos, sempre nu. Então o trabalho tinha uma questão da insubmissão e provocação ao *status quo*, lidava com o limite da liberdade de expressão, o desafio ao olhar e corpo do outro e o risco implicado. Depois que começou a pandemia ainda fiz uma ação em espaço público, e recebi críticas por isto, então entendi que o trabalho operava uma espécie de dissenso. Ainda considero esta ação, seja por este dissenso, e também como um trabalho de transição entre a esfera pública e um retorno à esfera privada depois de três anos.

Neste primeiro trabalho no banheiro, refaço uma ação minha de 2003, em que raspei todos os pelos do corpo. A ação durou uma hora e meia e resultou em um vídeo de três minutos. Foi feito durante a madrugada entre sábado e domingo, pois seu sentido estava em ser feito no próprio dia. Editei domingo e compartilhei nas redes sociais segunda. É importante esta questão da data e do compartilhamento no momento. Desde alguns trabalhos tenho trabalhado com ações feitas em datas específicas, e compartilhando em redes sociais logo para que as pessoas tenham a experiência do tempo, senão instantâneo, muito recente. O vídeo é acompanhado por uma fala minha que contextualiza a ação e o sentido de refazê-la no dia da Páscoa;

Hoje, domingo de Páscoa, 12 de abril de 2020, temos uma Páscoa separados durante uma pandemia. Sozinho neste dia, sem ver meu filho de cinco anos a três semanas, e que provavelmente só verei ao final da quarentena, principalmente agora que sua mãe foi para outra cidade ficar com seus pais, e distante também dos meus, que estão no Rio de Janeiro enquanto estou em Porto Alegre... pensei neste dia refazer uma ação que já havia feito em 2003, de tirar os pelos do corpo. Naquela época, com 19 anos, pensava em uma ação para a câmera, mas também em criar a experiência de um estranhamento nas pessoas que encontraria no período posterior. Hoje, em quarente-

na, este estranhamento de outras pessoas na rua não ocorrerá. Mas algo que dá um novo sentido a esta ação hoje, é o fato de ser feita em um dia que marca um renascimento, uma confraternização familiar da qual estou totalmente privado, e porque também não mencionar, uma das datas mais importantes de estímulo ao consumo no Capitalismo. Algo que ocorre em ambas ações, na de 2003 e de hoje, é o pensamento de que se desnudar já é em certa medida se tornar mais vulnerável, e tirar os pelos do corpo é uma exacerbação desta vulnerabilidade, potencializada por ser feita na solidão de um dia de Páscoa.

O próximo trabalho que apresentarei (*Singing in the viral rain*, 2020) alude diretamente ao filme e cena clássica do cinema *Cantando na chuva* (1952), quando Gene Kelly canta e dança na chuva uma letra alegre que fala da alegria de se estar apaixonado durante uma tempestade. Cabe lembrar que esta música também foi utilizada por Berna Reale que fez um vídeo em um lixão de Belém, em que contrapunha a felicidade desta música ao ambiente abjeto em que estava. Vale indicar que com frequência Berna utiliza elementos cênicos e cinematográficos, neste caso utilizou um tapete vermelho e uma roupa dourada, e toda uma produção com múltiplas câmeras de altíssima resolução. A minha versão se aproxima um pouco da Berna por utilizar a música alegre em uma situação não condizente, mas possui outras camadas.

Utilizo a mesma música, mas altero a letra, e quase todos os adjetivos são trocados por seus antônimos. Frases como “*what a glorious feeling*” (que sentimento maravilhoso), é trocado por “*what a horrible feeling*” (que sentimento horrível). E assim segue. A própria versão do título, *Singing in the viral rain* (Cantando durante a chuva viral) remete ao drama da crise sanitária que vivemos atualmente. Encaminho abaixo minha letra alterada, que canto no vídeo, em inglês, com a tradução acessível ao final do texto.

I'm singing in the viral rain
 Just singing in the rain
 What a horrible feeling
 I'm unhappy again
 I'm crying at clouds
 So dark up above
 The sun is not in my heart
 And I'm not ready to die
 Don't let the stormy clouds chase
 Everyone from the place

● Don't go with the viral rain
 — I've the death on my face
 126 I won't walk down the lane
 — With a unhappy refrain
 And singing
 Just singing in the viral rain ¹

Destaco a forma diferente de como me aproprio da música em relação à Berna, para além dos diferentes contextos, penso em certo acréscimo em dramaticidade, sobretudo pela mudança na letra da música. Trabalho também com a noção de um baixo materialismo advinda de meus estudos em Georges Bataille, e assim como Bataille, de posicionamentos marxistas. Utilizo este baixo materialismo também como crítica ao sistema Capitalista. Então também recuso o uso espetacular e cinematográfico no trabalho. A dimensão do intimismo, da baixa produção, a dimensão cômica de um homem gordo e nu que não sabe cantar nem dançar são elementos que me interessam poeticamente.

Acredito que estes dois trabalhos sejam os mais complexos e intensos desenvolvidos no banheiro nestes meses de quarentena. Mas ainda narrarei alguns estudos menos ambiciosos justamente para endossar o lugar do banheiro como espaço de criação neste momento. Fiz uma série de autorretratos em que jogava papéis brancos que esvoaçavam pelo banheiro, que resultou em uma série de fotografias, que também remetia a experimentações antigas minha. Fiz também algo que costumo fazer, refazer trabalhos de outros artistas; refiz o trabalho de Leonora de Barros (*Homenagem a George Segal*), em que a artista escova os dentes e fica imersa em espuma. Como usei pasta de dente não criei espuma da mesma forma, mas me interessou não tanto “a verdade do material”, mas seu efeito sensorial em mim, de arder a pele e olhos. Recentemente refiz o *Desenhando com terços* da MárciaX no chão do banheiro. Este é o conjunto de trabalhos que venho desenvolvendo e sigo ativando este espaço singular da casa. Não vejo a hora desta tempestade passar pois já sei até onde ficarei nu em espaço público assim que tudo passar.

1 Eu estou cantando na chuva do vírus / Apenas cantando na chuva viral / Que sensação horrível / Estou infeliz de novo / Estou chorando nas nuvens / Tão escuro lá em cima / O sol não está no meu coração



Uma pequena história sobre reencantamento

“Oh Zé, quando vier de Alagoas toma cuidado com o balanço da canoa...”

Gostaria de iniciar essa conversa com o tema primeiro de minha curiosidade, aquele que me lançou nos caminhos errantes da pesquisa: a memória. Quando eu era ainda muito criança, passava horas do meu dia rodeando as mulheres da minha família na expectativa de ouvir uma história. Eu me oferecia para ajudar nos afazeres domésticos, não por boa vontade, mas pela certeza de que algo sairia daquelas bocas e me levaria longe nas vidas que me precediam e que eram também tão minhas. Quando minha mãe se reunia com suas irmãs, era certeza de que eu conheceria um novo caso. Elas riam, choravam, cantavam, lembranças de uma vida que nem sempre foi fácil e para alguns deles, ainda não era.

Avó eu tive três: Benedita, Maria do Carmo (Noca para os íntimos) Maria Aparecida. Avô, só tive um, que avô de sangue mesmo não era. Era um grande amigo do meu pai com quem estabeleci vínculo afetivo grandioso. Mas tanto mãe, quanto pai, perderam os pais ainda criança. Foram criados em lares comandados por mulheres, algo bem comum nas formações familiares brasileiras. Além das duas avós de sangue, tenho também vovó Cida, a Maria Aparecida, irmã de meu avô paterno e figura muito presente em nossas vidas. Disseram que vó Cida não podia ter filhos, mas a crioula era teimosa e, do jeitinho dela, teve muitos.

Vó Cida não era muito de contar histórias, sonsa que é, gosta de guardar seus segredos. Ela era uma mulher muito doce, bondosa. Em algum momento de devaneio infantil, me perguntei se não seria ela a própria Santa que mamãe adorava em seu pequeno altar. Podia não ser a Santa, mas mágica era, ah, isso era. Lembro quando descobri que nos fundos de sua casa tinha um quartinho cheio de Santos, velas, flores, enfeites de tudo que eram cores. Ela tinha uma Igreja em casa? Era tudo que eu conseguia pensar. Ali, nos fundos do seu quintal, eu conheci pessoas especiais. Pessoas que podiam ser outras pessoas, dependendo da música que eles cantavam. Quem fosse a presença do dia contava histórias, ensinava de um tudo, acalmava nossas pressas.

Eu cresci indo ali naquele fundo de quintal, conhecendo gente nova, cantando a música que faz gente descer, sentindo a tristeza quando tinham que subir. Vó Cida não contava história, mas trazia gente que contava. Um deles era um tal Doutor, dia dele as pessoas queriam todas ir conversar. Eu tinha um pouco de medo, me sentia mais a vontade com as moças que vinham. Mas teve um dia que eu fiquei muito doente e minha mãe me levou pra ver aquele doutor. Ele me sentou em seu colo e conversou comigo como nenhuma outra pessoa que visitava aquele quarto fizera antes. Seu nome era Zé Pelintra e ele me contou sua história. Disse que veio do nordeste, lá do Alagoas, tentar a vida no Rio de Janeiro. Entre trancos, barrancos, tiros, gingas de capoeira, virou doutor da rua. Conhecido também como malandro.

Zé era doutor da rua, mas sabia tudo das folhas que curam. Versado na pajelança que aprendeu em sua terra, sabia curar as mazelas do corpo, do coração e da alma. Curiosamente, ele me curou da minha doença, mas isso era o de menos pra criança que eu era. Eu tinha encontrado um amigo mágico. Ele falava comigo de igual, me abraçava e eu sentia um carinho como quando abraçava meus familiares que amo. Ele dizia cada coisa bonita, cada história triste. Falava sério, falava besteira boa de ouvir, falava de amor e das durezas do caminho de quem escolhe viver no desvio.

Um dia vovó fechou o quartinho no fundo do quintal, não tinha mais visita, não tinha mais seu Zé.

Passa o tempo como galope de égua brava, a adolescência e suas descobertas, a escola, seus prazeres e desprazeres. A razão que se abate sobre nossa imaginação e diz que tudo aquilo que você viu até ali é uma grande bobagem. Crescer e não saber o próximo passo. De viés pela vida, troquei a roça pela cidade na intenção de me perder em novos caminhos.

Fiz amigos que me ensinaram toda ordem de desordem, desfeito, traquinagem possível. Foi graças a um desses amigos que eu reencontrei o Zé. Sim, eu fui levado depois de anos a um terreiro de umbanda (agora eu sabia o nome). Era uma festa de ciganos e toda a casa era colorida por flores e ornamentos. A ciganada pegava os corpos emprestados pra dançar e cantar suas histórias.

Em determinado momento outras entidades desceram pra saudar os donos da festa. Pomba-gira, tranca rua e malandro foram tomando emprestados corpos que iam rodopiando ao meio da roda festejar. Um dos malandros terminada a dança, olhou em minha direção e tomou seu caminho para o fundo do terreiro, onde eu me encontrava. Achei naquele momento que ele ia cumprimentar o guardião da porteira, ou alguém atrás de mim. Mas ele parou bem a minha frente, olhou fundo nos meus olhos, me deu um abraço apertado e disse: “Que saudades, meu amigo”.

Reencontrar o Zé foi como reencontrar possibilidades que eu achei que havia perdido havia muito tempo. Tomar posse dessa mágica que varri pra debaixo do meu tapete. Mas esse não é uma história sobre umbanda, ao mesmo tempo que as matrizes desse culto são fio nessa rede. Rede que este reencontro ajuda a complexificar. Abrem-se incontáveis novos fios quando perdemos as bordas. As bordas como limites que a razão nos impõe através do desencanto.

Eu entendo esse desencanto assim: ela lima todas nossas dobras, nos quer retos, enformados. Muitos já disseram isso, de Foucault à Maffesoli: nossos tropeços, passos tortos, desmunhecadas, rebolados, toda sorte de mal engendramento do nosso corpo, são anormalizados por comparação a um engendramento ideal, funcional, produtivo. Crescemos aprendendo de forma direta e indireta que nossos gestos, pensamentos, desejos, são o erro, a patologia.

Mas o cão, ah meus amigos, o cão é muito bem articulado. E sobrevive nesse corpo pseudonormalizado um comichão, uma cocega, que inquieta pequenas partes do nosso corpo e faz vibrar, o mínimo que seja, a potência de desfazer o feito. Dissolver a solda, virar remendo, gambiarra. Rasgar o pé no caco de vidro, morder a língua. Se a gente deixa esse pedacinho de célula vibrar, ele vibra, e vibrando vai tomando o corpo todo até fazer jorrar o gozo. O gozo que dói, dá aquela vontade de morder a mão, culpar alguém, culpar a si. Até que o gozo deixa de doer. E a gente se permite deixar o diabo entrar na roda de novo. As gentes que andavam em reto, começam a ir pra todas as direções, girar pra cima e pra baixo, querendo esfregar um no outro, querendo entrar um no outro e gozar. Gozar junto. Que sozinho a gente não consegue ser.



Walter Benjamin e Penny Dreadful: séries de TV, intertextualidades no gótico britânico e fantasmagoria no industrial

Até que seja apropriado e redefinido nos anos 30 do século passado por Walter Benjamin, o termo “fantasmagoria” passa por modificações etimológicas que remontam a 1789: mais precisamente, na Paris da Revolução Francesa, um certo Etienne-Gaspard Robertson cria um show de projeções através do uso de uma lanterna mágica que produzia imagens de espectros de notáveis da cultura europeia como Voltaire e Rousseau, ou mesmo de personagens anônimos, todos de antemão e devidamente falecidos. A técnica se complexifica nos anos seguintes à sua primeira exibição e passa então a ser mediada por máquinas e atores que interagem para a produção deste tipo de espetáculo. Na literatura do século XIX, designa em autores como Poe, Schiller, Rimbaud, Balzac e Hugo certo tipo de “experiência sobrenatural das pessoas com aparições, fantasmas, paixões, distúrbios e doenças mentais”¹. Finalmente, significará para Benjamin certa ressignificação do mito, agora conformada a um contexto das sociedades europeias sob o impacto de uma técnica que coloniza por assim dizer e de maneira cada vez mais acirrada os aspectos da vida urbana de 1800 em diante. A maior parte de nossa conversação se baseia nos chamados romances góticos daquele século que produziram os moldes - hoje clássicos - da literatura de horror. Ousamos, de nossa parte, afirmar frontalmente que “todos os romances novecentistas e o decadentismo seriam impensáveis sem o industrial! Na série de TV Penny Dreadful, vemos como as várias personagens do imaginário gótico europeu desfilam numa intertextualidade estonteante, onde os vários discursos presentes em romances como Drácula, Frankenstein, Dorian Gray, Dr. Jekyll/ Mr. Hide e outros anunciam uma supremacia da máquina sobre o humano em uma nova era sombria. No fundo, todos os fantasmas do mundo antigo sabem-se de antemão condenados no atual, onde a religião é substituída pelo selo da razão e do cientificismo que dita os

1 Bee, Fernando, 1987 - Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30/ Fernando Augusto Bee Magalhães. - Campinas, SP: (S.N), 2016.

rumos de uma barbárie cada vez maior e renovada. Lilly Monster (a noiva de Frankenstein no livro de Shelley) e Dorian Gray fazem na série um casal de imortais, com falas que traduzem da melhor forma o fascismo que ocorrerá em nosso próprio mundo, décadas depois. À exceção talvez desses dois, as demais personagens inauguram aquilo que será a marca mais forte desta primeira modernidade - o anti-herói. Drácula e o monstro Frankenstein são por excelência a encarnação de um ideal de época que abraça e assume o sombrio como forma de ser e estar no mundo. Sua bizarria e inadequação à nova sociedade que surge no que então se convencionou chamar Ocidente é o retrato fiel de um tipo de indivíduo já condenado ao desaparecimento, ou melhor dizendo, ao fragmento.”²

Referências

Bee, Fernando, 1987 - Crítica da cultura e fantasmagoria: Benjamin na década de 30/Fernando Augusto Bee Magalhães. - Campinas, SP: (S.N), 2016.

Souza Junior, A. P, 1987- Reprodutibilidade e fantasmagoria: a reinvenção do simulacro em Morel, disponível em <revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/07/desvio_02_artigo_adalgiso.pdf>

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

Souza Junior, A. P, 1987- Reprodutibilidade e fantasmagoria: a reinvenção do simulacro em Morel, disponível em <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/07/desvio_02_artigo_adalgiso.pdf>

SHOWTIME (Temporada 1, 2 e 3, ep. 1-27) Penny Dreadful [Seriado] Direção: John Logan, Andre Hinderaker, Kristy Wilson-Cairns. USA: Showtime Networks, 2013-2016. 3 DVD(45 min), son.,color.

2 Souza Junior, A. P, 1987- Reprodutibilidade e fantasmagoria: a reinvenção do simulacro em Morel, disponível em <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2017/07/desvio_02_artigo_adalgiso.pdf>



Passado, presente, futuro: tempos e conceitos que se distinguem, repetem e dependem entre si. Histórias que se complementam, acumulam e projetam, afetando umas às outras de forma semelhante ao afetar-se das marés com o movimento e intensidade luminosa da lua, que move mundos de água a partir apenas do reflexo de algo poderoso e oculto do outro lado (seja o sol, a recordação, o acontecimento presente ou a proposição de futuro). Se imagens e narrativas de ontem influenciam o dia de hoje – que também incidem no amanhã que desejamos – que ficções podem ser forçadas por alguém afetado por uma falta de recordação?

Observar, registrar, escolher, organizar, montar: esse não poderia ser, de uma forma ampliada, um possível passo-a-passo geral para diversos tipos de criação, entre elas a artística? Quase todo processo artístico pode identificar em si mesmo uma etapa ligada à noção de montagem, seja na disposição dos elementos num quadro, na sucessão de ações numa performance, no estruturar de uma escultura a partir da base, entre tantos outros. Seria, portanto, exclusivamente do cinema a arte de combinar e organizar elementos denominada montagem?

Talvez seja necessário, ao aplicar esse conceito ampliado, entender que o cinema desde o princípio se organizou coletivamente e teve uma divisão de trabalho bem definida, facilitando para que a noção de montagem se dê em separado. Se foi na produção de cinema que esta etapa do processo artístico ficou mais evidente, foi por sua tendência de desenvolver trabalhos coletivos e a especificidade técnica desse tipo de atividade. Mas isso não quer dizer que em outras criações artísticas, como a colagem e o livro de artista, por exemplo, a montagem como procedimento não esteja presente e também construa, a partir da tensão entre presença e ausência,

sutura e cesura, narrativas e realidades possíveis. Seria a escrita da História, assim, com “h” maiúsculo, uma montagem feita pelos historiadores? Como analisar uma investigação – seja histórica, filosófica, política, antropológica, artística, ou mesmo possíveis interseções entre elas, sem saber quem são, onde vivem e como trabalham esses escritores de narrativas? Cesura e sutura não seriam também tensionadas pelo que se escolhe narrar, pela forma com a qual se escolhe contar, assim como por quem se encontra em condições de narrar, em todas as áreas de conhecimento?

Ao assumir um ponto de vista, se tem consciência e responsabilidade por escolher o que não contar e como não entender o fato. Ao não assumi-lo, impõe-se uma falsa parcialidade revelada nos artigos, pronomes, ordens entre elementos, imagens. Não sejamos ingênuos: toda e qualquer escolha, na montagem criativa e na própria montagem da vida, do tempo e dos acontecimentos, assume coisas para ficarem de fora e outras para fazerem parte da composição. Qualquer invenção – ou memória, ou história – deixa acontecimentos em evidência, enquanto outros potenciais são perdidos. Aí está sua principal operação e seu maior dilema: o que deverá ser esquecido? A criação aponta para o futuro – seja um trabalho de arte, uma narrativa historiográfica, ou qualquer invenção. A todo momento, registros são selecionados enquanto outros vão para o lixo – ou para o arquivo. A montagem (se) revela. Em diversas escalas e perspectivas de organização. Ordem, duração, composição, justaposição. Descritas por muitos pensadores como elementos da montagem de filmes, para mim são elementos estruturais tanto para a noção de tempo, quanto para a criação artística.

Como seguir e ignorar as manchas permanentes de um trauma que não é apenas familiar, mas coletivo, sem acolher, tentar entender e trabalhar nos afetos que essa força mobilizadora puxa, projetando futuros, revisando passados e dando sentido ao presente? Como não se apropriar da trajetória marcada desde o princípio por uma ausência e uma busca por memórias que não poderiam, em medida de tempo, ser suas – mas o são(!)?



Querido Samuel,

Existe uma fronteira não muito agradável entre o legítimo começo daquela sua imagem e o começo daquilo que pretendo adiantar. Nosso inventário almeja alcançar uma Goiânia centenária, aquela que surpreendentemente revela-se num bar na Rua 03 ou, de modo arbitrário, no desenho de um cabeçalho encharcado de álcool e anilina. É provável que você tenha percebido antes de todos nós que, sim, o céu de Goiânia será para sempre azul e que é impossível dar conta de tudo. Aposto nessa possibilidade porque não verifiquei o combinado, quis deixar que as palavras de sua Mãe reivindicassem seus melhores lugares e, desculpe, isso pouco importa agora.

Você pode pensar que não é o suficiente, mas aquele corpo incólume surpreenderá o Edifício Bemosa ou, acredito, toda a Avenida Goiás com suas árvores tão caídas e o ponto de bicicletas verdes da prefeitura. Deve existir um pequeno lenço amarrotado, um frasco de perfume, uma gargantilha ou mesmo outra coisa para lembrar, algo que sobrou de sua última viagem que imaginei para demarcar o território que circunscreve as ruas laterais por onde você gostaria de caminhar.

Entre a despedida repentina e o sol da janela do apartamento, acabei aceitando que talvez aquelas imagens não importem tanto. Em você, eu sinto que o melhor jeito de aproveitar a vida é fotografando. Mas se eu te desse algum motivo demasiadamente simplório, como quis ludibriar o Pio numa de minhas cartas, sei que seu retrato no banheiro branco seria o início de tudo, inclusive deste registro. Vou descer para abraçar a luz da escada que antecipa a hora do centenário. Quem sabe assim prepararemos um cantinho aconchegante, o desvio da solidão de estar aqui hoje.

Com uma certeza que arremessa o coração, posso garantir que as coisas vão dar certo. Ninguém baterá na porta do outro para ouvir um não.

Apenas uma Mãe é capaz de acarinhar tantas imagens. A sua segura o seu retrato emoldurado como quem comemora um bebê recém-nascido.

Benedito

Este escrito integra o projeto Despertáculo, em que retomo parte das fotografias que realizei entre 2013 e 2019 enquanto escrevo cartas para o poeta Pio Vargas, de quem tomo por empréstimo o neologismo despertáculo, e o fotógrafo Samuel Costa – artistas goianos mortos precocemente.



Faça você mesmo

Como se fazer um corpo sem órgãos

Receita para uma possível vivência de um corpo sem órgãos

Modo de Preparo:

Tempo da Receita – 20 a 30 minutos

- 1- Inserir a voz de Artaud. De preferência *Pour em finir avec Le Jugement de Dieu*
- 2- Inserir música que te mova
- 3- Descasque-se
- 4- $\frac{3}{4}$ de Cegueira
- 5- Dance/Grite/Cante/Fale/Invente palavras
- 6- Exaure-se

Agora desenhem, escrevam, falem, cantem ou fiquem em silêncio com o que sentiram

Recoloque os órgãos no corpo

ESCREVE – ESCREVE – ESCREVE -----Peguei o meu caderninho de anotações com escritas de vários anos, pensamentos, teorias, dramaturgias, devaneios, anotações. Eu comecei a ler textos aleatórios que estão no caderno e entreguei na mão de cada participante. E conforme a leitura acontecia, reverberava no meu corpo através de ações físicas. No segundo momento o texto foi aparecendo... os pés que vão passando um pelo outro lentamente, Hamlet você tem mais de 413 anos e ainda fica se questionando, ser ou não ser, essa não é a questão Hamlet! Só fica pensando em vingança! Acordei de madrugada e devaneios, e penso sobre o próximo espetáculo com a Companhia. Será um sucesso? Eu encontro com os outros performers na sala, com os pés e mãos, vejo repetições do meu gesto. Abraço o performer de casaco azul, giro

como o compasso, encontro a Pombagira, GIRA GIRA GIRO GIRO GIRO QUE GIRA, caminho com os pés que andam, jogo a pequena bola. E por fim termino com a boca calada e tapada, fremindo o corpo e com a mão na barriga da gestante. O resto é silêncio!

REFLETE – REFLETE – REFLETE -----Para Artaud é necessário pensar a cultura como um bem maior, equivalente a fome. Mas a fome como ato e não apenas como processo digestivo e de necessidade básica. E para isso devemos ressignificar as palavras e as coisas.

A cultura está em movimento. Cultura e civilização não são diferentes, as duas caminham para o mesmo conceito. E essa palavra civilização precisa ser repensada pois coloca-se como o civilizado adequado a estes sistemas e formas. Isso faz com que haja uma separação entre ato e pensamento. Qual o papel desse homem civilizado?

O divino inventado pelo homem foi o que corrompeu o verdadeiro divino. Se não buscamos na arte e na cultura a poética só resta a violência. ArtaudIANAMENTE falando isso é o nosso temor de vivermos a verdadeira magia.

A arte tem o papel de protesto. Mesmo quando a cultura é relevada a um plano menor devemos utilizá-la para não calar. Devemos retomar o ritualístico da arte e da cultura. Tirar a ideia de arte plastificada para a arte viva.

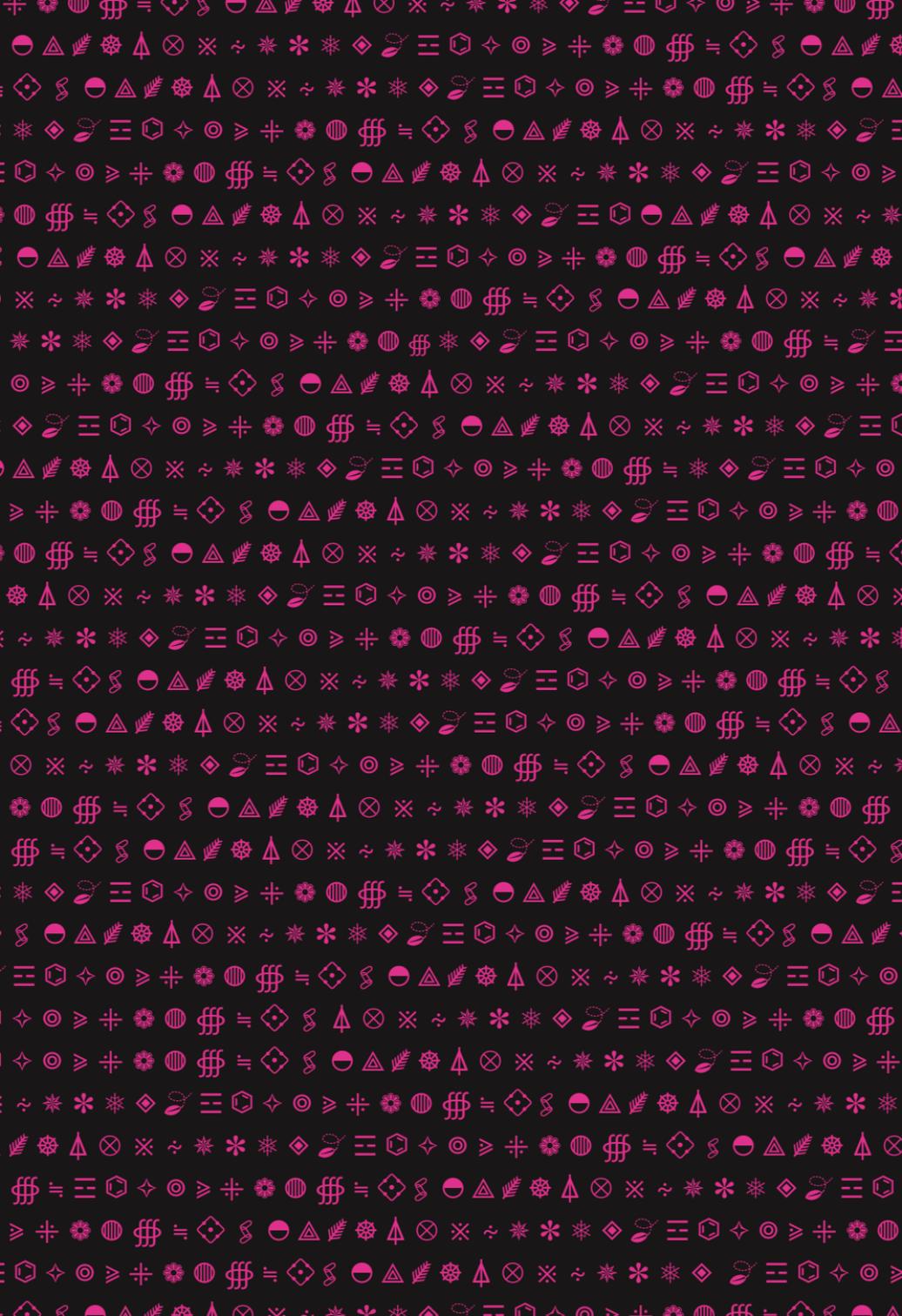
Sair da ideia de teatro estático e petrificado, sair do mecânico para o orgânico. O teatro construído com bengalas e artifícios não permite o teatro vivenciado, sujo. O artista do teatro precisa se preparar, sair da caverna assim como o mito, que fique bem claro, o MITO de Platão.

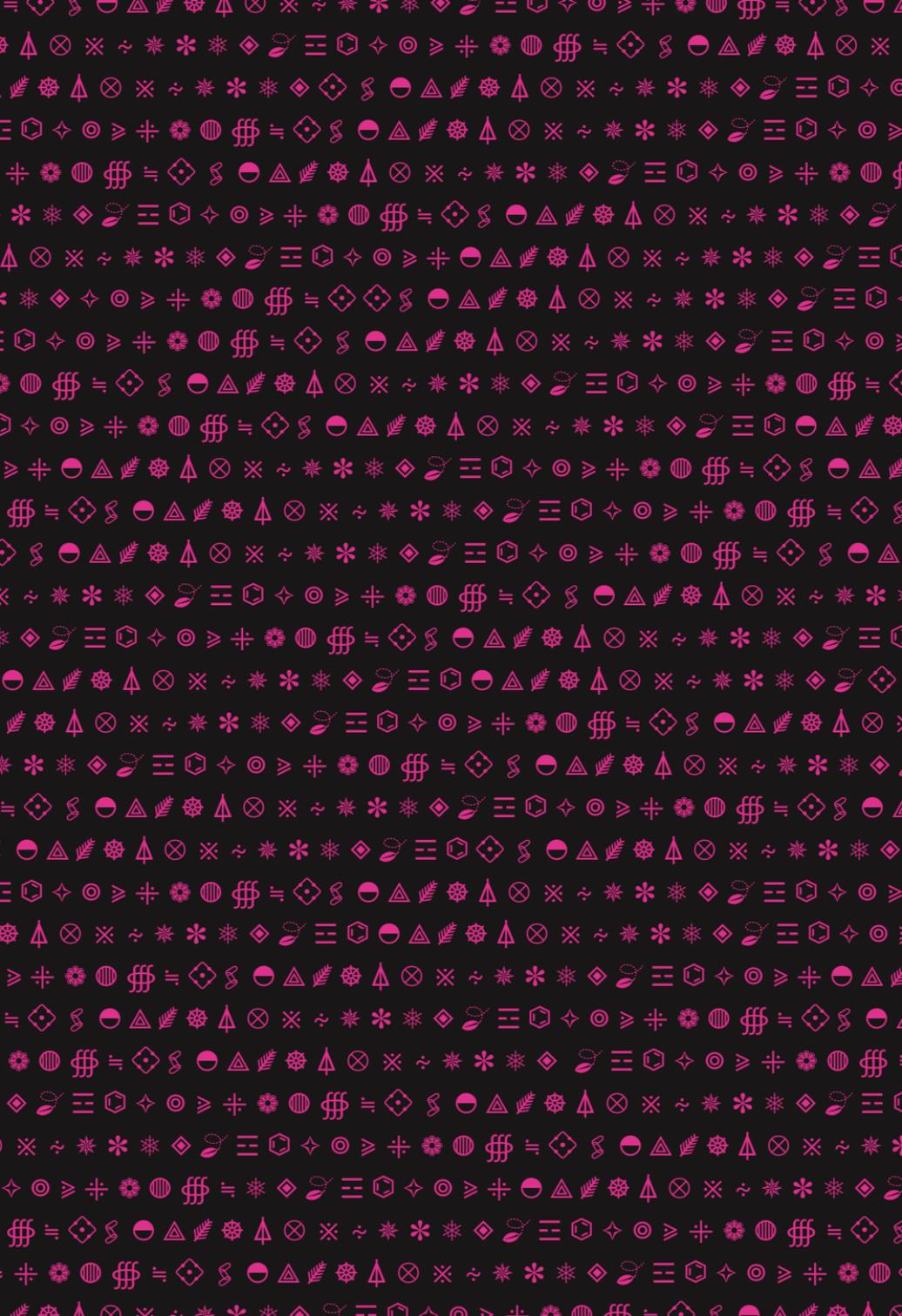
A narrativa mítica é modelar, o arquétipo não é uma coisa fechada. ESTA É A RECEITA ---Trazer esta vivificação.

ESCREVE – ESCREVE – ESCREVE ----- É bom estar nesse lugar de ser visto, ser modelado, pois em muitos momentos eu fico

no local de olhar, isso me tira uma tranquilidade de ser modelado, ao mesmo tempo uma confiança e uma vontade de se jogar, e fazer algo que está longe de mim e que nada mais é me aproximar de mim mesmo, lapso de tempo, respiração, silêncio, pés, mãos do outro escrevendo, vontade de olhar o outro, ele escreve com uma caneta vermelha, tem letra bonita e fico pensando na minha letra, não é tão bonita, E fico pensando na minha letra, e agora pensamento está mais rápido que a minha escrita. A letra está uma desgraça! Coço a cabeça, quero esvaziar! O que ele está escrevendo, olhos, boca, pés, boca, pés, pés, pés, olhos. Lembrei de um texto que escrevi no espetáculo *Genet os anjos deve morrer*: “Seus pés, meus pés, seus, os pés, meus, pés”! Vogue, Vogue, vogue! Ballroom um traço__, um corpo, um olhar, mistério, diferente ver, curiosidade com o que ele escreveu, e o que será escrito sobre mim. Complexidade leva a complexidade, ele não conhece o autor, mas isso me marcou, anotei na minha caderneta nova, bigode, olhos, brinco, pés, cisme com os pés hoje! Suor meu!

RENDIMENTO DA RECEITA: SERVE para TODOS OS GÊNEROS. FICA ÓTIMA SE ACOMPANHADA DE CAIPIRINHA





A Arte é que vai salvar o mundo? Ismael Monticelli		14 - 17
Artifex (animal) laborans Gabriela Tarouco		18 - 21
Uma breve conversa com a terra Napê Rocha		22 - 25
O ambiente virtual como local de encontro de desenhistas urbanos durante o isolamento social Vanessa Cristina Libório		26 - 29
um conjunto pode não ter nenhum elemento Mínimo mas se este existir é único Nathan Braga		30 - 33
Sobre performance Eduardo Mariz		34 - 37
Notas iniciais sobre imagens-cluster Ana Emerich		38 - 41
O bom deus se esconde nos detalhes Lucas Albuquerque		42 - 44
EnQuAnTo EsTaMoS eM uMa UnlvErSiDaDe ACADÊMICA Monique das Neves Silva		45 - 48
Entrevista com Aline Pachamama Adriana Linhares		49 - 52
Estéticas da ausência: sutura e desaparecimento em Doris Salcedo Maria Eduarda Kersting Faria		53 - 56
construir (DES) construir Manu Neves		57 - 59
Edun Ara Gilson Plano		60 - 63
2 figuras da paisagem Marcio Diegues		64 - 66

- 67 - 70  Estudo sobre meu coração
Renata de Mello
- 71 - 73  Mordida
Mariana Rocha
- 74 - 75  Notas para uma definição de desenho
Hernani Guimarães
- 76 - 79  Sobre a série “Passagens”
Joana Traub Csekö
- 80 - 83  Contatos
Marcos Abreu
- 84 - 87  --- resto [um corpo só ossos]
Clara Machado
- 88 - 91  Com tantas análises jurídicas, econômicas,
antropológicas e até astrológicas
Rafael Grillo
- 92 - 95  Para Galdino de Freitas
Illian Narayama
- 96 - 99  O tempo no tempo do tempo
Simone Tomé
- 100 - 103  DANÇAR A CASA – Coreografia para
Baldwin e Mestre Maurício
Kleber Lourenço
- 104 - 107  Performatividade em O Marinheiro de
Fernando Pessoa
Pedro Henrique Borges
- 108 - 111  Sagrado, travessia e ancestralidade nas águas
da performance CoroAção de Mariana Maia
Roberta Aleixo
- 112 - 115  Cronos e a fotografia
Piti Tomé
- 116 - 118  Breve análise dos efeitos especiais
na imagem de *Mundo Incrível*
Remix, de Gabriel Martins
Lucas Andrade

Os fios e o Nós Ingrid Lemos		119 - 122
Notas do confinamento: poética no banheiro Chico Fernandes		123 - 126
Uma pequena história sobre reencantamento Luis Otávio Oliveira Campos		127 - 130
Walter Benjamin e Penny Dreadful: séries de TV, intertextualidades no gótico britânico e fantasmagoria no industrial Junior Coruja		131 - 133
Palimpsestos presentes Mariana Lydia Bertoche		134 - 136
Terreno - carta de Benedito Ferreira para Samuel Costa Benedito Ferreira		137 - 139
Como se fazer um corpo sem órgãos Ribamar Ribeiro		140 - 143



Idealização

Márcio Diegues
Joana Traub Csekö

Comissão organizadora

Débora Marques Moraes
Gabriela Tarouco Tavares
Hernani Guimarães
Joana Traub Csekö
João Paulo Alvaro Racy
Lucas Albuquerque
Márcio Diegues
Monique das Neves Silva
Nathan Braga Motta de Paula

Projeto gráfico

Lucas Albuquerque

Agradecimentos especiais

Alexandre Sá
Inês de Araújo
Leila Danziger
Luciana de Avellar
Sheila Cabo Geraldo

Escritos de artistas, escritos em arte | www.escritosuerj.wixsite.com
A reprodução parcial sem fins lucrativos deste livro, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio, está autorizada, desde que citada a fonte.

Este livro foi diagramado no Rio de Janeiro, em novembro de 2020. Os textos foram compostos em **PT Sans**.

Apoio



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

Reitor Ricardo Lodi Ribeiro

Vice-reitor Mario Sergio Alves Carneiro

Pró-reitor de Graduação (PR1) Lincoln Tavares Silva

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Luis Antônio Campinho Pereira da Mota

Pró-reitor de Extensão e Cultura (PR3)

Cláudia Gonçalves de Lima

Pró-reitor de Políticas e Assistência Estudantis (PR4)

Catia Antonio da Silva

CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES (CEH)

Direção

Bruno Rego Deusdará Rodrigues

INSTITUTO DE ARTES DA UERJ (IART)

Direção

Alexandre Sá Barretto da Paixão

Vice-direção

Aldo Victorio Filho

Coordenação de Graduação

Ana Valéria de Figueiredo da Costa

Coordenação de Extensão

Marisa Flórido Cesar

Coordenação de Pós-Graduação e Pesquisa

Denise Espírito Santo da Silva

Coordenação da Licenciatura em Artes Visuais

Aldo Victorio Filho

Coordenação do Bacharelado em Artes Visuais

Ana Tereza Prado Lopes

Coordenação do Bacharelado em História da Arte

Mauro Trindade Nogueira da Silva

Chefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular

Renata de Oliveira Gesomino

Subchefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular

Isabel Carneiro

Chefe do Departamento de Linguagens Artísticas

Antônio José Queiroga Ferreira

Subchefe do Departamento de Linguagens Artísticas

Marcelo Lins de Magalhães

Chefe do Departamento de Teoria e História da Arte

Mariana Rodrigues Pimentel

Subchefe do Departamento de Teoria e História da Arte

Evelyne Azevedo

Coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES)

Luciana Lyra

Vice-coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES)

Denise Espírito Santo da Silva

