







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

Escritos de artistas, escritos em arte [livro eletrônico] : PPGARTES-UERJ : vol. II. --
2. ed. -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2023.
-- (Escritos de artistas, escritos em arte ; 2)
PDF

Vários organizadores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-65766-1

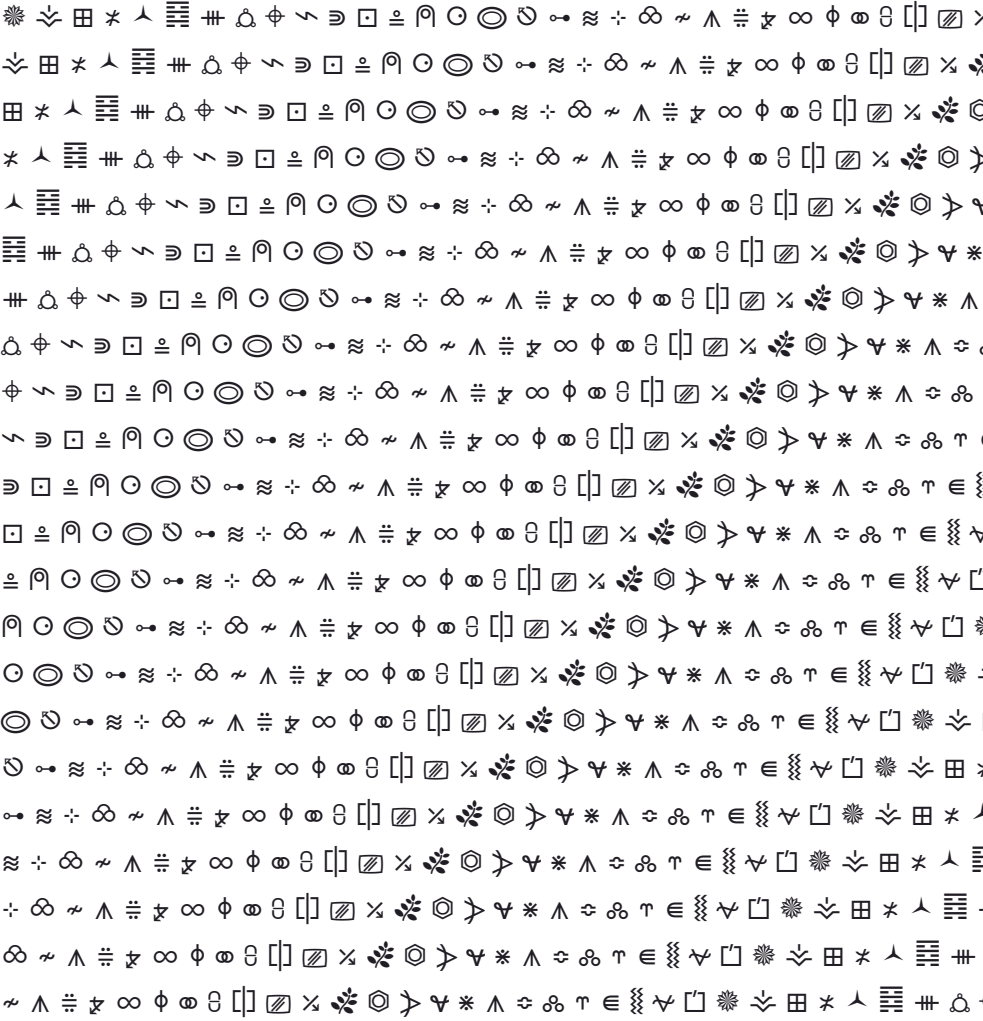
1. Arte 2. Arte moderna - Século 21 3. Escritos de
artistas 4. Escritos em arte 5. Estética I. Série.

23-149849

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte 700

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



escritos de artistas
escritos em arte

Escritos de Artistas, Escritos em Arte: urdir palavras como quem pulsa

O estilo, diverso da língua, não se recebe. Diz respeito à zona dolorosa e brilhante na qual alguém se reconhece aos poucos

– com susto ou serenidade – sendo-se o que se é.

Roberto Corrêa dos Santos

Escrever é, em todos os tempos, ato revolucionário, torna a vida crítica e combativa. Entretanto, na seara acadêmica, em geral, enrijecemos as escrituras domando-as sob as rédeas das formas e regras que intentam tornar pesquisas legitimamente científicas.

Este livro, vinculado à produção de discentes de mestrado e doutorado do Programa de pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, poderia ceder às armadilhas dos academicismos, mas ao avesso, recobra justo a conflagração que tece o essencial de qualquer escritura, especialmente se tem como privilegiado tema a própria arte.

A publicação *Escritos de Artistas, Escritos em Arte* dissolve o sistema, considera o informe, o imprevisto, o incerto, o instável, compromete-se com o incalculável da vida, propõe tramas entre teoria, poesia, visualidades, transitando no campo da existência, da subjetividade, e exato por isso, e não ao contrário, traduz-se como escrita política, engajada fundamentalmente.

Avista-se nos textos adiante urdidos, paisagens outras de pesquisa, novas colorações, ruídos, paradoxos e alinhavos acolhidos e transmutados em renovados modos de textualizar na universidade. Vozes que operam na sua complexidade, acionando intrépidas o empenho imprescindível da matéria corporal.

Em tempo, faz-se necessário relevar que este livro-experiência toma parte de um arsenal de novas publicações sobre e a partir de uma escrita performativa por excelência dentro da academia brasileira, notadamente no campo das artes. É mais um escudo que nos protege dos cientificismos inócuos, festejando o alvitre e a potência de contaminar-se e afetar na escrita de pesquisas, como quem é tomado febril pela peste *artaudiana*, no regozijo do devaneio *bachelardiano*.

Enquanto atual coordenadora do PPGArtes-UERJ e pesquisadora no *topos* da escrita acadêmica performática, desde 2007, exalto este pulsante empreendimento de crença no modo livre e subjuntivo de investigar e escrever sobre as investigações, aplaudo a concomitância que estes escritos evocam, reunindo, *bejaminianamente*, os tempos passado, presente e futuro, no amolecer dos relógios que violam impávidos os mandos autoritários de Cronos.

O livro *Escritos de Artistas, Escritos em Arte* obedece a ordem da respiração de cada pesquisador e pesquisadora, deixa acontecer, busca habitar as beiras dos abismos para vislumbrar infinitos saltos afastados da lógica, a nós, acadêmicas e acadêmicos, sempre imposta.

Entendo que as escritas caleidoscópicas encontradas neste livro apostam definitivamente na invenção e, por isso mesmo, parecem instaurar um futuro no que tange à pesquisa em arte, quiçá também às pesquisas em outras áreas por ela impregnada, pois os *Escritos de Artistas, Escritos em Arte* capturam o instante, são escritos como quem apreende e tem o caminho como gerador das palavras.

O Programa de pós-graduação em Artes da UERJ comemora o desvelamento de suas investigações por meio desta tão significativa constelação de textos. Que esta seja mais uma das investidas de nossas e nossos discentes, que se traduzem num só corpo, na medida em que se respiram e se conduzem numa só direção: a liberdade de pesquisar e instaurar novos modos de fazer e escrever suas pesquisas.

Luciana Lyra é Coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ), docente efetiva do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular na mesma universidade. É professora colaboradora e Pós-doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN). Também é docente colaboradora do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC). Pós-doutora em Antropologia, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), doutora e mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (IA/UNICAMP), coordena como pesquisadora-líder o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes (CNPq) e seu estúdio de investigação, UNALUNA – PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Luciana Lyra ainda é atriz, performer, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. Sites: www.unaluna.art.br <https://amotinadas.wixsite.com/motim> e www.lucianalyra.com.br.

escritos de artistas, escritos em arte: um contradispositivo

Escritos de Artistas, Escritos em Arte (vol.2) dá continuidade ao trabalho de *Escritos de Artistas, Escritos em Arte* (vol.1)¹, sob novo ângulo. A revisão da organização e a distribuição de reflexões artísticas produzidas pelo primeiro volume fizeram com que reconhecêssemos a atitude editorial² presente em nossa prática: um projeto experimental de publicação de textos. É a partir da escritura como mais um meio reflexivo e plástico, ligado às demandas dos discentes, que damos continuidade à proposta. Consideramos nossa prática como uma partitura de performance editorial que estrutura uma plataforma sensível e coletiva para textualidades, autores e leitores. Concebido como dispositivo de publicação, nosso projeto fomenta a projeção de textos de artista na universidade, como também a dispersão para além dela.

A passagem para este segundo volume marca a organicidade de nossa própria configuração. Os membros da equipe se tornaram mais numerosos, assim como a quantidade de textos recebidos e maior limite de páginas para cada autor. Refinamos a pós-produção, e o processo já estabelecido nos levou a identificar os procedimentos do nosso aparato³: a dimensão de visibilidade de outras formas de escrita; a cap-

1 *Escritos de Artistas, Escritos em Arte*, PPGArtes-UERJ. 1. ed. Rio de Janeiro: Márcio Diegues, 2021. Vários organizadores.

2 Em duas publicações de artistas sobre os temas da edição de livros e da escrita de artista foram encontrados os termos: “atitude editorial” em *Sabão* (Fabio Morais, 2018) e “ato editorial” em *o que você faz quando faz ou pensa estar fazendo edição?* (Gabi Bresola, 2020). Ainda que sem definição clara dada pelos autores, ambos parecem apontar para a atividade do editor independente que atua, frequentemente, em todas as etapas da produção do livro, assim, desenvolvendo um projeto editorial dentro de seus próprios moldes e demandas. Em resumo, desafiam o mercado editorial consolidado com novos regimes epistêmicos.

3 Discussão contida no artigo “Escritos de artistas, escritos em arte: notas sobre o legado de Ferreira e Cotrim”. L. Hansen e Márcio Diegues. *Artes & Ensaio: Arte e função crítica: em diálogo com Glória Ferreira*. Rio de Janeiro, v.27, n.42, 2021.

tura de determinados discursos textuais; a concessão de um lugar de enunciação múltiplo e partilhado – apontam para a montagem de um contradispositivo⁴. Experimentamos em seu uso a desorganização ordenada do saber artístico e crítico, e também, a restituição ao uso comum dos saberes da arte outrora separados dos saberes acadêmicos.

Em seus suportes, impresso e digital, disseminam-se tramas de espaço e tempo. Os membros; o site; o edital; os autores; a eleição participativa dos textos; os leitores; a estrutura universitária; o procedimento de indexação; a performatividade da leitura dos textos; a proliferação de novos regimes epistêmicos e outras formas de escrita – esse é nosso contradispositivo.

Na circunscrição institucional desta plataforma, buscamos contemplar diferentes níveis de participação; assim, podemos disseminar vozes fora do grande circuito, de maneira a nos inscrevermos numa micro-contra-historiografia da arte. Para isso, tentamos criar transparência no agenciamento de subjetividades; na administração de formas sensíveis e na circulação de sistemas léxicos.

L. Hansen Braga e Márcio Diegues

4 “O que é um dispositivo?”. Giorgio Agamben. *Outra travessia*, Ilha de Santa Catarina, n.5, (9-16), 2005.

Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte.

Glória Ferreira

Chamada aberta para *Escritos de artistas, escritos em arte* PPGArtes-UERJ

Convidamos alunes e ex-alunes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes-UERJ) a enviarem seus textos para o processo seletivo de nossa publicação impressa composta por escritos de artistas e escritos em arte. Essa publicação é uma atividade livre, organizada por alunes da pós-graduação e conta com apoio do PPGArtes-UERJ. Ela tem o intuito de fomentar a partilha de material textual que alimente reflexões estéticas, processuais e conceituais no campo das artes. Nosso objetivo é promover a circulação livre de conteúdos, bem como a sensibilização conceitual do trabalho de artistas e pesquisadoras/es de arte no seio universitário, compartilhando suas pesquisas, interesses, dúvidas e processos com a comunidade.

Participação

- 1_ Qualquer alune ou ex-alune do PPGArtes – UERJ pode enviar material.
- 2_ É permitida a submissão de apenas uma proposta por pessoa.
- 3_ As propostas podem versar sobre qualquer temática e possuir qualquer estrutura textual dentro do arquivo-modelo fornecido no site (vide também o item abaixo).
- 4_ *Formatação básica (ATENÇÃO):* todos os textos deverão ocupar entre 1 e 5 páginas (tamanho A5) do documento Word, fonte Arial, corpo 10, espaçamento 1,15, 2 cm de margem em todos os lados (como organizado no arquivo-modelo). Sua disposição na espacialidade da página é livre, não há número máximo ou mínimo exigido de palavras, nem de estruturas de organização pré-textual da escrita na página. Só é possível o uso de palavras e elementos da escrita gráfica. Textos fora da formatação básica serão desconsiderados.
- 5_ Os textos deverão ser enviados em dois formatos de arquivo: documento Word e documento PDF, através do formulário Google <https://forms.gle/w3sozbcV8XooP7ZHA>, a partir do dia 12/07/2021 até dia 29/08/2021.
- 6_ Os escritos em PDF e Word não devem ser assinados, nem ter a autoria discriminada no corpo do texto para que o arquivo seja lido às cegas no processo de seleção. Somente no momento da revisão final, o nome do autor ou outra forma de identificação serão incluídos.
- 7_ Sugerimos que as referências bibliográficas do escrito integrem o corpo do texto em forma de nota de rodapé em fonte Arial, corpo 8 e espaçamento simples. Lembrando que o texto não pode exceder cinco páginas dentro das quais deverão estar todas essas informações (autor, título, ano). O autor(a) fica livre também para inserir referências de outras formas que quiser propor.
- 8_ Não serão aceitos textos de conteúdo preconceituoso ou que incitem o ódio e quaisquer violências direcionadas à gênero, etnia ou credos.

Seleção

- 1_ A seleção será feita virtualmente de forma aberta e participativa. Os textos enviados, após divulgados, serão selecionados por uma votação coletiva composta por todos os inscritos via formulário virtual de votação.
- 2_ Os textos serão compartilhados com os inscritos via link do Google Drive de forma anônima para criar um processo de seleção participativa.
- 3_ 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.

A forma impressa

- 1_ Os textos selecionados serão diagramados para compor um caderno impresso tamanho A5 em preto e branco com 240 páginas, contendo cerca de 40 textos.
- 2_ Caso o volume de textos submetidos seja maior ou ultrapasse o volume de páginas do impresso, haverá uma seleção conforme os subitens 3.b e 3.c desta chamada.
- 3_ Todos os textos selecionados serão formatados com a mesma fonte e tamanho de letra para a impressão, não podendo haver diferenciação estilística entre as fontes dos textos do volume (vide *Vol. 1 de Escritos de Artistas, Escritos em Arte*). Entretanto, todos os textos preservarão seu léxico, sua estrutura e distribuição espacial na página, conforme enviados pelos autores.

Distribuição

- 1_ A publicação impressa de *Escritos de Artistas e Escritos em Arte* do PPGArtes-UERJ terá distribuição gratuita a partir do evento de lançamento a ser organizado pela equipe do projeto e divulgado nas redes sociais do Instituto de Artes.
- 2_ Também faremos uma versão virtual da publicação a ser disponibilizada no site do projeto em PDF, para download e compartilhamento.



Desenho, texto e fracasso: ideias para uma tese gráfica

Desenhos como parte do corpo físico de uma tese podem gerar uma interface que é por sua vez parte do texto, um texto visual. As tradicionais margens de um texto podem ser problemáticas, pois são espaços-limite, quase paredes, anteparos, um espaço organizador que tanto acolhe e domestica o desenho quanto o desafia. O desenho altera a visualidade das palavras, configurando a relação entre duas diferentes formas de expressão. A imagem no lugar de palavras se oferece como alternativa a uma narrativa textual, provocando um colapso entre texto e imagem, entre o definido e o inexpressável.

Apesar da sobreposição e cobertura, o desenho não é advertência, substituição ou censura; é ele mesmo um percurso, um formador de opinião e imagem, um mapa sem início nem fim que recorre lugares da memória e busca rastros da lógica de um raciocínio artístico. Contraditoriamente, impedindo em parte a visão e a leitura textual, a marcação do desenho pode ser tentativa de entender ou decifrar o mundo teórico que nos rodeia, questionando a estrutura linguística do conhecimento. Sobre um texto premeditado, pensado, racionalizado, revisado, pode-se fazer um gesto inconsciente, insistente, relacionado com a capacidade de sonhar e simbolizar, um aspecto extremamente significativo de nossa existência.

Como desenhos podem marcar o texto de uma tese? Geometria, incompreensão, angústia, sinalização, diagrama, malícia, culpa, elaboração e muita dúvida, emergindo a partir de palavras que são sedimentadas e desenvolvidas segundo referências e reflexões do campo teórico. Nesse momento universitário, em que um artista passa a lidar com um processo científico e atento às leituras teóricas, o gesto de desenhar pode entrar, também, nesse escopo de ser observado e analisado. A superfície desses desenhos, “papéis da tese” (o papel A4 é o tamanho oficial das teses), pode acabar sendo o maior significante de possíveis trabalhos artísticos e a manifestação em que o artista assume quem ele é, uma espécie de segunda pele.

Uma marcação ou desenho sobre um texto pode ser um chamado, uma necessidade e um ponto de fruição. A dúvida, a lacuna e o erro antecedem e acusam a intervenção gráfica em uma folha de papel indicando, também,

a revelação de um jogo próprio. A ausência é de difícil definição, uma sensação inicial do não saber, tão presente na origem da arte. Nesse sentido, muitos artistas se debruçam e abraçam processos que se mostram abertos aos vazios, à imperfeição ou ao erro. Assim, entende-se o trabalho e seus métodos quase antes de sua existência, trata-se da promessa de algo, uma promessa que nos confronta com o momento existencial, nos retêm, obstrui nossa visão e o trabalho se compromete com o desajuste e o instante.

Para se chegar ao final de um projeto artístico, muita coisa vai ficando pelo caminho, e a importância e a atenção destinadas ao processo, ao que sobrou, é um privilégio que os artistas têm como produtores de um trabalho com forte dimensão conceitual. Quem tem o privilégio de dar sentido ao não fazer, ao erro, ao não terminado? O quanto a incompletude tem sido um dado de trabalho e de pensamento para a arte? A valorização de ausências e de indeterminações são dobras conceituais que se desenvolvem no mundo da arte. Quanto menos há para ver, mais desejos de ver podem existir. A motivação em ver o mundo contém, em si, esconder uma parte dele. Nesse sentido, a ideia de um desenho pode adquirir importância maior que sua possível presença concreta ou existência, deixando em suspensão a imagem que supostamente existiria na superfície branca da folha de papel. E o que poderia ser uma espécie de final do caminho se torna um modo de encontrar soluções para continuar.

O desgaste, o arrependimento, a crítica, a incompetência, deixam sua digital, uma prova de que algo aconteceu, de que algo de difícil definição foi deixado. Essa sensação de ausência e incerteza misturada simultaneamente a certa arrogância intelectual acusa um estado de emoção oscilante que aciona uma ideia típica da própria obra de arte. O artista precisa de autoconfiança, pois é também um juiz de si mesmo, precisa ter fé, acreditar que a arte está ali, um lugar que dificilmente se define com precisão e que, muito provavelmente, traçará seu próprio curso. Essa “estratégia” de *laissez-faire*, porém, não deve ser entendida como algum tipo de abstenção ou implicação limitada; consiste antes em criar possibilidades de espaço para o trabalho de arte trabalhar, em sugerir qual espaço ele pode habitar e assim continuar seu percurso e até mesmo se autodestruir para deixar somente a memória, um rastro.





É muito bom bRiNcAr
com a
fronteira

o começo do novo como ritual.

<NO PRINCÍPIO ERA A MÃE>

ou

<A força da água sempre vem.>

A água me acalma, me traz a mansidão. Quero ser fluida como a água *límpida, fresca*. Momentos esses em que eu preciso parar um pouco. Momentos esses que jamais esquecerei.

No final do ano passado eu menstruei duas vezes no mesmo mês. Ao todo, foram catorze dias do sangrar. Senti o luto dessa vida não concebida que se supõe o que é menstruar.

E toda vez que ela vai, eu morro um pouco junto, mas toda vez que ela vem, eu vibro na vida e milagre que é o meu corpo; eu sou parte da natureza. E sou natural,

porque aprendi a plantar meus pés no chão:

orgânica.

Essa noite eu não sonhei que a água se transformou em vinho, mas sonhei que meu sangue coletado se transformava em água. Água *límpida*,

fresca. O meu sangue é meu oceano interno, são minhas águas fluidas.

Água como princípio de vida e como anúncio de morte.

Acendo uma vela para me salvar.

A água ensina o mistério e o meu sangue também,

como quando *Matsyendra* caiu no mar e, engolido por um peixe, aprendeu com *Shiva* no fundo do oceano os saberes que não se podiam escutar.

A água e meu sangue convocam o oculto da vida e morte não reveladas. E eu sangrei. Teve vermelho e matéria.

[NÃO ESQUECER]

I.

As águas densas.

II.

A cor vermelha.

No uso e no abuso de tenras memórias, que jamais (jamais) sairão de dentro de mim.



A arte não precisa informar, mas garantir uma experiência * A cartografia diz respeito a uma percepção de diferenças, rugosidades, pontas soltas no mundo, enigmas * A cartografia é lenta, não tem necessariamente um início e um fim * A cartografia trabalha com a invenção, trabalha com a espessura do tempo e da experiência * A escrita é corpo * A escrita é trêmula * A experiência não é solta, ela acontece em um território * A experiência pessoal também é coletiva * A imagem é construção e relação: experiência * A linha caminha sobre as coisas e desenha os espaços entre * A linha como fruto de uma ação * A linha é uma rota entre um sentido e outro, entre a arte e a educação * A linha formada através de um gesto, de uma ação física, de um embate com o material * A mudança de consciência em relação ao gesto é revolucionária * A noção de subjetividade é indissociável da ideia de produção, remetendo a uma rede processual * A nossa memória é do tamanho do tempo do mundo * A obra pode ser considerada a materialização do gesto, como o traço é a materialização da linha * A palavra em sua origem é visualidade, logo é imagem * A palavra era uma inscrição, ela era cavada em uma matéria. Hoje ela é plana, uma estampa. Tramar, sobrepor nomes e palavras como tentativa de dar uma outra textura ao texto. * A palavra, o bordado é um duplo de frente e verso * A partir do que vivemos no passado, agimos no presente para preservar o futuro * A própria matéria indica os gestos * A repetição com atenção permite a leitura dos signos, dos campos de diferenças. Já a repetição sem atenção gera automatismo * A subjetividade trabalha com as diversas linhas que nos atravessam * Abolição da fronteira entre processo e resultado * Ações performativas em que uma

1 Texto costurado com frases coletadas do meu caderno, surgidas dos felizes encontros com Ana Miguel, Bia Petrus, Celina Kuschnir, Clarissa Diniz, Edith Derkyk, Fábria Schnoor, Leila Danziger e Virgínea Kastrop.

São anotações feitas durante as aulas que assisti em 2020, que aparecem grifadas ou destacadas dentre tantas palavras, riscos e desenhos. Como foram escritas segundo um fluxo de aula, durante a fala das professoras, essas anotações não possuem referências detalhadas, com informações bibliográficas específicas. Mas é possível indicar que, além das minhas impressões e do pensamento das professoras citadas, aqui também estão palavras de Nise da Silveira, Clarisse Lispector, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gaston Bachelard, Jacques Rancière e Vilém Flusser.

aula é a própria obra de arte * Acordar a mão para o que ela já sabe
 * Ampliar e compartilhar as vivências e experiências que certos processos podem desencadear * Aprender pela experiência * Arquivos feitos pelos estudantes * Arquivos para registrar essas experiências e como dispositivo para gerar conhecimento * Arte e educação são territórios das convivências dos diferentes, linguagens híbridas, naturezas intersemióticas, encontro das águas, imagem e escrita, procedimentos e fontes * Ativação de experiência não é tarefa a ser cumprida com expectativa de resultado, forma e quantidade * Ativação dos brancos e dos vazios * Ativar a capacidade da palavra de convocar imagens, não da palavra ser usada para descrever * Atualizar os sentidos de algumas práticas e narrativas que atravessam a arte e a educação * Aula como método desviante * Autonomia do aprendizado * Autonomia para pesquisar e ter prazer no processo * Bachelard: a infância é um estado atemporal; é nosso repertório simbólico * Bordado com um caráter quase escultural, porque dá a ver a frente e o verso, o direito e o avesso * Bordado é desenho como inscrição, não só a linha depositada sobre a superfície, uma noção quase escultórica do desenho, tridimensional * Camadas de experiências transindividuais, conexões múltiplas * Cartografar é acompanhar um processo, e não representar um objeto * Clarisse Lispector: "o que eu faço é um fazer"
 * Como não limitar a investigação aos produtos deste processo? * Como pensar em termos ecológicos, coletivos? * Como recuperar essa natureza da palavra e da imagem para ter o livro 'na escola' como objeto poético? * Como surge o novo dentro do mesmo? * Compilar o arquivo, separar as coisas, fazer uma seleção inteligente * Compreender é se aproximar do tempo dos outros * Confronto corporal com a linha * Conhecimento é construído pela experiência, e não pela informação * Conjugação do ato de escrever e desenhar * Corpo atento * Costura é instante e duração: a agulha aparece e desaparece * Criar situações com protagonismo dos saberes * Deleuze: "O que conta no caminho é o meio" * Desaceleração que nos permite acompanhar o tempo das coisas * Desenho como rastro da vontade de ir de um lugar à outro * Desenho é um percurso no tempo e no espaço * Desmitificar a ideia do lugar especial para o desenho. O desenho pode acontecer em qualquer lugar * Devir mulher / devir criança * Discussão sobre a democratização do acesso ao conhecimento * Disponibilidade do

corpo para os acontecimentos e fenômenos do mundo * Dispositivo de liberação da memória * É fundamental revisitar o corpo: de um corpo integral, que perceba o sensível como fundamental para a construção do inteligível * Educação é o cultivo das sensibilidades e passa pelo corpo * Elogio da distração * Emoção de lidar com o material. * Errar tem a ver com errância, experimentar ser * Escola livre – as ações dos professores como ação artística * Escrita encarnada para narrar o processo acompanhado * Estar aberto a reconfigurar o campo de pesquisa * Estar presente com o corpo inteiro e poder absorver as informações sensíveis * Experiência é travessia e é um fundamento para construção do conhecimento * Experiências espessas com tempo de duração * Fabulação para dar conta da realidade tem compromisso com o vivido * Fabular para questionar as historicidades vigentes * Falar o que não conseguimos falar * O fazer e o observar do fazer * Fricção com a realidade para uma ficção * Fricção de uma escrita instantânea e o tempo do bordado dilatado. Mistura de tempo: a urgência e velocidade do desenho e a permanência do tempo de bordar * Gesto é uma presença ativa no mundo * Gestos da criança de imitar a escrita * Há uma dobra sobre o que me interessa e os processos do mundo * Habitação lenta de um território, sem aceleração para a resolução rápida para os problemas * Habitar o território de não saber * Índice de gestos * Justaposição: resultado torna indissociáveis palavras e imagens. Elas se grudam e se tornam um terceiro elemento * Letra cursiva é a letra em curso * Linhas mais grossas, mais finas, de crescimentos e velocidades diferentes * Livro que relata um gesto * Método inventivo – caminho que se faz ao andar * Método que se faz ao andar. Trabalhar com pistas e com regras * Metodologia baseada no fazer * Metodologia experimental baseada nos acontecimentos * Na cartografia a meta se faz ao longo do caminho * Negociação entre o dentro e o fora * Nós constituímos a escola e a escola nos constitui * Novelas: a linha é fruto da ação e ganha forma no espaço * O “lugar entre” depende inteiramente da experiência * O aprendizado se dá na torção lembrar-esquecer, ensinar-aprender * O ato de escrever e de desenhar é uma coisa só * O corpo é multis sensorial, corpo afetivo que sente * O desenho em estado de acontecimento * O desenho nasce do gesto, de uma gestualidade inata, um conjunto de gestos * O desenho surgiu da necessidade do ser humano

se inscrever num lugar, no mundo * O entre que interessa, a relação, o encontro * O entre são as relações * O esquecimento é fundamental para o aprendizado * O fazer individual é sempre coletado com o fazer coletivo * O feito à mão convoca o olhar tátil e traz a ideia de efemeridade * O gesto circular é atávico, primordial * O gesto é a presença ativa humana no mundo * O jeito de escrever já é a própria coisa, gesto da escrita como imagem * O jogo de sair de si mesmo * O livro é o lugar da memória e do imaginário * O meio que revela o problema * O mundo não é dado, ele está em processo * O olhar inaugural da infância * O processo de produção de conhecimento não se separa de uma transformação do objeto que é investigado * O que as pessoas poderiam fazer juntas e ruptura com a ideia de um trabalho individual do artista * O que é próprio do nosso corpo, do nosso gesto? * O que surge como uma forma é em realidade um agregado de múltiplas forças * O que unifica é justamente o processo, o desencadear das coisas * O trabalho é um corpo que cresce de dentro para fora * O traço é a verdade do corpo. O traço é! * O vazio das entrelinhas, fazer relação com o vazio que permite o aprendizado e a experiência * Observador do gesto * Observar o que transforma e o que permanece * Organizar para entender * Palavra com origem no desenho * Para falar do vivido é preciso inventar * Pensar a hierarquia entre os materiais e os fazeres * Pensar as frestas e buracos que comunicam o dentro e o fora * Pensar com as mãos * Perceber as forças moventes que estão na matéria do mundo * Pesquisas participativas enquanto proposta de atuação transformadora de narrativas, apostando numa intervenção micropolítica no seio da experiência da arte e da educação * Práticas mais flexíveis e menos burocráticas * Presentes do dia-a-dia * Pretexto: o texto que vem antes e rege esse fazer * Processo recíproco: atenção conjunta entre aluno e professor para gerar uma copresença * Produção de mundo, e não representação da realidade * Qualidades de linhas diferentes: ritmos; intensidades * Quem estabelece o que se aprende? * Questionamento desse corpo laboral que vemos na escola, de gestos repetitivos alienados de um sujeito competente, cuja mente não pode derivar e ser nômade * Ranciére: relação de ensino e aprendizagem a partir do não saber * Relançar e revisitar, porque a invenção nem sempre pressupõe novidade * Repetição como observação e aquisição de repertório * Repetição para diferir * Repe-

tição para permanecer no tempo * Resgate de uma relação originária com o ato de desenhar * Retorno às práticas manuais que foram violadas pela mecanização e industrialização * Se transformar profundamente pelo processo do trabalho * Sempre observar as crianças * Ser o mesmo e outro ao mesmo tempo * Serialidade do gesto: mesmo é sempre outro, na repetição que a diferenciação vai se dando * Sintonia afetiva – um corpo alegre de afetos que é mobilizado e gera uma certa alegria, movimento alegre * Situações educativas * Só estuda quem quer afirmar a vida * Somos herdeiros da cisão entre palavra e imagem * Subversão da noção de método * Tanto arte quanto educação cultivam a sensibilidade, o estar preñado de sentidos * Tempo imaginado, fabulado * Tencionar o que é real e o que é imaginado * Tentar falar em outros registros. Tentar entender o trabalho que nos escapa * Ter consciência investigativa para retornar, visitar, para produzir variações e aprofundar questões * Território de vida, existencial e não geográfico: é extensão sensível da subjetividade * Território não é espaço físico * Território não é espaço físico, mas toda rede de forças de um ambiente de vida * Texto é costura * Texto é tecer uma trama de sentidos * Tornar a palavra na própria imagem da coisa * Trabalhar com sua própria biografia, recordações e vínculos como matéria temática para sua obra e logo transcendê-la * Trabalho de agulha * Transformação da matéria no fazer e no tempo * Ver a passagem do tempo faz parte do aprender * V. Flusser: “Gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade” *



NÃO DEVERIA SER UM DESAFIO

S O T I E P S E R A S
A D O N R D I L S U E
U L A S X E S J A X G
D A U E U M N I N I U
E S P G I A U D E L R
M I R U N R L L A I A
E V F R T C E E M O N
N I I I E A D A E E Ç
T D X D R Ç A T N M A
A A A A N A D U T E A
L G L D E O E N O R L
T E M E T T S F P G I
R I S O C I A L A E M
A U Y K R J T F T N E
B A N I C A V I U C N
A K Z G L I D G L I T
L M A A H K E I S A A
H/O C Z N B I T R A L R

NÃO DEVERIA SER UM DESAFIO

S O T I E P S E R A S
 A R D S U E
 U S E A X G
 D U E M N N I U
 E S G I A D E L R
 M U N R A I A
 E R T C M O N
 N I E A E E Ç
 T D R Ç N M A
 A A N A T E A
 L D E O O R L
 T M E T T G I
 R S O C I A L E M
 A R J N E
 B A N I C A V C N
 A D I T
 L I A A
 H/O A L R

Constituição de 1988¹:

“Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade.

Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição.

Art. 194. A seguridade social compreende um conjunto integrado de ações de iniciativa dos poderes públicos e da sociedade, destinadas a assegurar os direitos relativos à saúde, à previdência e à assistência social.

Art. 196. A saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação.

Art. 205. A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Art. 218. O Estado promoverá e incentivará o desenvolvimento científico, a pesquisa e a capacitação tecnológicas.

Art. 219. O mercado interno integra o patrimônio nacional e será incentivado de modo a viabilizar o desenvolvimento cultural e sócio-econômico, o bem-estar da população e a autonomia tecnológica do País, nos termos de lei federal.

1 BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

NÃO DEVERIA SER UM DESAFIO

Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

Art. 232. Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo.

Art. 225. Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao poder público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações.”

Genocídio da Constituição (2019-2022):

		S				P	A	I	S
		U							D
		P						S	E
		E	D	A	I	?		A	M
G		R			A			C	A
	R	D	6	0	0	R		I	R
		I		3	0	0	T		
		M	P			É		S	
		E		E		M			U
		N			Z	U			
		S				I			
		I				T	N		
		O				O		H	
		N							A
F	R	A	Q	U	E	J	A	D	A
		D		N	A	O	S	O	U
	C	O	V	E	I	R	O		



“As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção”¹

Memórias são imagens de acontecimentos outrora vividos por alguém e contadas, ou não, a outras pessoas; ressaltando que o “vivido” permanece reconfigurado em imagens, portanto, resultado de jogo do afeto e do registro poético pessoal. Lembrar é, sob essa perspectiva, inseparável de criar poeticamente: da lembrança à narrativa do lembrado. A partir do momento que termina a experiência, só podemos acessá-la através da memória, como um depósito de coisas a serem ativadas por razões diversas: as experiências negativas para evitá-las, para superá-las; as positivas para curar e entusiasmar, para gozá-las mais vezes e fortalecer o propósito de novas experiências semelhantes.

Há também as memórias que são partilhadas conosco, e das quais tomamos posse de tal maneira que elas passam a ser também nossas. Pois, uma das funções da partilha de memórias é exatamente manter o patrimônio de determinadas culturas por meio da herança dos mitos, da história, dos ritos etc. com as próximas gerações. Na cultura de matriz africana, nossa história, nossa cultura, valoriza e precisa, assim, de um exercício de partilha das lembranças. Nossas divindades, os Orixás, só existem, como a maioria dos deuses, se forem lembrados. O patriarca dos deuses, Olorum senhor do céu, e a grande mãe, Olokun senhora dos mares, seriam os únicos orixás que sobrevivem ao esquecimento. Contudo, se os templos, monumentos e rituais livres contribuem para a manutenção da existência de algumas religiões, são elas notadamente as cristãs. Para o não apagamento da herança religiosa africana no Brasil, foram fundamentais as práticas narrativas, os ritos domésticos e os cuidados familiares. Afinal, a abundância de mitos, rituais, imagens, indumentária e adornos religiosos que encontramos em muitos terreiros e casas de Santo hoje fartamente disseminados e encontrados no Brasil, a despeito das históricas tentativas de aniquilação agravadas nas

1 EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Rio de Janeiro: Palhas, 2017.

últimas décadas pela violência neopentecostal, aportaram nas Américas na memória, no afeto, apego e fé dos africanos sequestrados, que aqui chegaram sem direito a portar nada além do que vestiam.

Inventamos nossos costumes, reinventamos nossas memórias pelo exercício da oralidade no cotidiano. Foi narrando que nos criamos como sujeitos, numa prática reconstrutora das culturas e das múltiplas identidades a que fomos negados. É narrando que iremos dar a rasteira final. São nossas memórias e nossa ancestralidade (presente) que vão nos fortalecendo. Somos e resistimos pela poesia, pela beleza e pela nossa capacidade de partilhar.

Um dia no começo do tempo dos seres humanos na terra, Oxum, muito insatisfeita com as relações de poder no Orum, tirou toda fertilidade da terra, secou ventres de mulheres e deusas. O povo em fome e sem filhos começou a deixar de oferecer aos orixás, parando de adorá-los. Sabendo que o esquecimento traria fim a suas existências, os irmãos de Oxum trataram de buscar maneiras para se resolver com a grande senhora e evitar o desaparecimento dos deuses.

Outra história conta de uma época em que os homens estavam em conflito, suas vidas e escolhas os afastavam dos rituais. Sem suas oferendas e rituais, orixás não ofereciam suas bênçãos, o que gerava nos homens ainda mais desconexão com eles, levando muitos ao esquecimento. A ameaça era que o abandono dos cultos traria a desgraça para orixás e humanos.

Exu muito preocupado foi saber de Iemanjá o que poderiam fazer. A deusa dos mares mandou Exu ir saber de seu filho Orungã, senhor dos ventos, que ele teria uma solução. Após muito pensar, o orixá mandou que Exu fosse atrás dos cocos das palmeiras e pegasse um para cada um dos dezesseis orixás do reino e saísse no mundo a fim de descobrir o significado daquilo. Quantos cocos tivesse, seria a quantidade de lugares em que teria de procurar: viaje o mundo, faça o que tu fazes melhor, busca os odus, as histórias, os oráculos de cada um e voltarás com o saber da harmonia entre homens e deuses.

Exu viajou o mundo todo perguntando o significado dos frutos que carregava, coletando histórias e toda sorte de saberes. Um longo tempo havia passado quando Exu voltou com a solução para o esquecimento: todo saber que homens e orixás precisam estão nas histórias de homens e orixás. Deuses e homens precisam se lembrar do que ensinaram uns aos outros desde a criação. Orungã ordenou que ele presenteasse os homens com este oráculo, o qual chamou Ifá. Em cada um dos dezesseis cocos eles acharam a sorte dos saberes que Exu coletou e puderam melhor viver, e assim, serem gratos e cultuar seus orixás. Foi assim que Exu salvou a deuses e homens, pela memória.



Nota:

Em 2020, quando houve o anúncio da quarentena no intuito de conter a Covid-19, decidi ler *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, como uma estratégia artístico-literária para atravessar a pandemia. Pensei em realizar uma leitura performativa da história e escrevi um diário registrando algumas impressões. Ainda não havia previsão de vacina. E as anotações revelam partes da narrativa do livro.

Rio de Janeiro, 31 de março de 2020. *A Montanha Mágica*¹ é um livro volumoso, cerca de 800 páginas escritas. A história se passa em um Sanatório nos Alpes, antes da Primeira Guerra Mundial.

Neste momento, deveríamos estar refletindo sobre os modos de viver em isolamento social e sobre como a exploração da natureza está provocando o fim da humanidade. Aílton Krenak² e Davi Kopenawa³ já apontavam para a necessidade de mudanças nas formas de relação com o meio ambiente e de responsabilização acerca dos impactos de nossas ações. Na contracorrente desta visão, vemos os discursos de negação do aquecimento global e da ciência, seguidos de uma aceleração dos meios exploratórios e das catástrofes naturais.

Na leitura, estou ao “pé da montanha”, enquanto no Brasil, desenha-se o gráfico de contágio pelo vírus. No livro, o protagonista acaba de chegar ao Sanatório para visitar um primo que se recupera da tuberculose. Hans Castorp diz querer permanecer por apenas três semanas no lugar, nada mais que isso, pois sente falta do movimento da cidade.

Rio de Janeiro, 4 de abril de 2020. Não tem sido fácil a subida do livro-montanha. No caminho, intercalando uma leitura e outra, encontro nos

1 Mann, Thomas. *A montanha mágica*. 1ª ed. São Paulo – Companhia das Letras, 2016.

2 Krenak, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

3 Albert, Bruce. Kopenawa, Davi. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. 1ª ed. São Paulo – Companhia das Letras, 2015.

ensaios de Latour⁴ e Safatle⁵ reflexões sobre o impacto da Covid-19 no mundo. Latour propõe imaginar “gestos barreira” que, além de evitar o contágio com o vírus, possam também inventar um novo mundo.

Rio de Janeiro, 7 de abril de 2020. Apesar do meu empenho em avançar nas páginas, a sensação que tenho é de estar sempre no mesmo lugar. O ambiente é o Sanatório, e diante de um rigoroso “regime de descanso”, o protagonista tece reflexões e trava alguns diálogos com outros internos. Hoje decidi que usaria dois marcadores para o livro-montanha. Um, segue meu ritmo de leitura, e o outro lanço à frente, como uma meta pessoal ou um desafio possível. A ideia é caminhar até o marcador seguinte. Uma forma de observar meu fôlego.

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2020. Sigo na leitura e chego ao quinto capítulo, quando já decorreram as três semanas de permanência do protagonista no Sanatório. O momento é crucial para a história, pois Castorp pode estar doente, algo que ele mesmo não imaginava quando entrou em “quarentena” para fazer companhia ao primo.

Rio de Janeiro, 19 de abril de 2020. Após algum tempo desde o último relato, a leitura do livro segue compatível à experiência da quarentena. Tanto na história quanto no passar dos dias deste mês, as atividades se repetem: cozinhar; lavar; limpar; além de outros hábitos adquiridos que foram incorporados à rotina de modo a “barrar o contágio”. Já é possível irritar-se com os sons de conversas dos vizinhos e os cachorros latindo o dia inteiro. Sons que surgem como o próprio vírus, invadindo os cômodos da casa.

Rio de Janeiro, 22 de abril de 2020. Finalmente cheguei à metade de páginas lidas. Estou no cume da montanha. Agora o desenrolar da história acontece à medida que desço pelas páginas. Na vida, os acontecimentos são dignos de ficção. Estamos perdidos no monte de casos, sem testes,

4 “Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise”. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/008-1> . Acessado em 04/07/20.

5 “Bem-vindo ao estado suicidário”. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/004> . Acessado em 04/07/20.

com subnotificações e manifestações pelo fim da quarentena. Os casos estão aumentando. Não é hora de descer.

Rio de Janeiro, 23 de abril de 2020. Caminhando pelo cume da montanha-livro, me divido entre o Sanatório, com cara de hotel de luxo nos Alpes, e Vila Isabel, na Zona Norte do Rio de Janeiro, no apartamento no qual me encontro confinada. Reflexões sobre o Tempo, a Física Moderna, a Anatomia e a efemeridade dos corpos perante às doenças estão no campo de pensamento dos personagens e contrastam com o tempo atual no Brasil, um país que escolheu ignorar a existência do vírus. Sobram notícias repetitivas sobre os números de infectados, de mortos, de leitos, de respiradores, da economia, dentre outros.

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2020. Estamos flertando com a doença.

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2020. Precisamos pensar sobre os mortos.

Rio de Janeiro, 08 de maio de 2020. Sinto-me mais adaptada ao isolamento, assim como o protagonista, totalmente aclimatado ao “regime” do Sanatório. Os dias passam e a sensação que tenho agora é de talvez sentir falta, no futuro, deste tempo de cuidado e escuta das necessidades do corpo. Poder dormir, acordar, alimentar-se de acordo com a própria vontade, mesmo em meio a tantas restrições e ao trabalho remoto. Talvez essa nostalgia projetada seja o prenúncio de dias muito difíceis.

Rio de Janeiro, 12 de maio de 2020. Recentemente foi Dia das Mães. Este ano fiquei afastada da minha. Passar essa data em isolamento me fez lembrar de como o livro chegou para mim. Em 2015, durante uma residência artística, realizei uma coleta de depoimentos associados a memórias sobre montanhas. Uma artista me contou da sua relação com o livro. No depoimento revelou que sua mãe estava muito doente e que passou muitos dias internada no hospital até vir a falecer. Durante todo esse tempo, ela teve a companhia do livro, entremeando as leituras ao cuidado com a mãe.

Rio de Janeiro, 14 de maio de 2020. Hoje recebi uma mensagem de um amigo com quem não falava havia tempo. Conversamos sobre as

nossas estratégias para sobreviver ao isolamento social. Contou que tem assistido a filmes e que voltou a desenhar. Eu falei de percorrer o livro de Thomas Mann enquanto escrevo um diário. Ele me diz sobre a música *A Montanha Mágica*, da banda Legião Urbana, e eu me recordo que Antonio Cicero⁶ também dedica um ensaio ao livro. Me ocorreu que essas pessoas seriam como os hóspedes do Sanatório. Cada um com sua história, seu motivo, sua enfermidade.

Rio de Janeiro, 16 de maio de 2020. Encontro-me na descida da leitura, que tem sido realizada de forma lenta.

Rio de Janeiro, 17 de maio de 2020. Chegamos a mil mortes diárias e isso me impacta. Um simples toque acidental na mão de um desconhecido é capaz de gerar inúmeros pensamentos de morte. Trocar algumas palavras com uma pessoa conhecida tornou-se um risco, mesmo com o uso de máscaras. A cada palavra uma oportunidade para o vírus subverter o corpo. Tornamo-nos máquina de guerra e campo de batalha.

Rio de Janeiro, 20 de maio de 2020. A descida pelas páginas tem sido mais rápida e apesar de querer saber o final da história, já sofro pelo fim da companhia do livro. Os personagens divagam sobre o tempo, sobre perder-se na contagem dos dias, meses e anos – sensações que tenho experimentado no meu cotidiano. Conheci a palavra *tartamudo*. Hans Castorp a utiliza para descrever um personagem grotesco, que apesar de “não elaborar bem as ideias e expressá-las com clareza”, possui forte magnetismo, tornando-se bastante popular no Sanatório. O tartamudo promove banquetes e oferece regalos aos companheiros, compra apoio e companhia.

Rio de Janeiro, 08 de junho de 2020. Percebo que a massa de papel, antes volumosa na mão direita, é agora mais pesada na mão esquerda, e equilibrar o exemplar me exige a postura ereta, sentada à mesa, para avançar lentamente sobre as páginas. Apesar da proximidade do final, ainda há espaço para mais uma personagem. Uma jovem dinamarquesa

6 Cicero, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios Antonio Cicero*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

retratada como bela, pura, quase infantil e por isso, encantadora. A partir dela ocorrerão especulações sobre ocultismo, caráter, entre outras. Percebi que todas as personagens femininas do romance, mesmo aquela pela qual Castorp se apaixona, são sempre alvo de descrições depreciativas, diz sobre a postura à mesa, roupas, conhecimento da língua e da cultura erudita e da sanidade mental. Hans Castorp parece ser a “medida para todas as coisas”. Senti vontade de abandonar a leitura do livro.

Rio de Janeiro, 17 de junho de 2020. Estou chegando ao fim do livro. Muitos pensamentos passaram pela minha mente desde a última vez que escrevi e foram totalmente negligenciados. Fui displicente. Igual aos governantes que autorizam a reabertura dos shoppings e do comércio neste momento.

Rio de Janeiro, de junho de 2020. Depois de alguns dias retomei a descida. Às vezes, sou atravessada pela notícia de alguém que foi infectado ou veio a falecer. As mortes tornam-se números, os números crescem e transformam-se em gráficos abstratos. As curvas de contágio ganham fôlego. Finalmente o protagonista desce a montanha, não por vontade própria, mas por obrigação, algo para além dos seus sentidos e crenças.

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2020. Esqueci-me de colocar o dia em que terminei de ler. Por um instante me irritei com o esquecimento. Estava tão bem no meu método, me sentindo confortável com minha estratégia para chegar ao fim da leitura. Talvez eu estivesse tão envolvida na história, que tomada pelo ritmo e pela intenção de Thomas Mann, teria, assim, suprimido o tempo enquanto unidade e ampliado sua percepção para um intervalo (in)definido entre o último dia registrado e este, de hoje.

Por aqui, sigo na espera.



MEU GABINETE DE FRUGALIDADES [a materialidade autobiográfica de uma mesa-caixa ou um exercício epistemológico sobre si mesmo]

¹Feita a nota número um, vale recomeçar pelo fim do texto anterior. Após a finalização de um trabalho, esvazio a mesa-caixa, devolvo tudo aos seus compartimentos, tiro marcadores dos livros, fecho os arquivos digitais e as janelas de acesso a referências, passo um pano sobre a fórmica áspera e jogo *Post-its* amassados no lixo. O gesto perequiano traduz o mote deste escrito: mexer na mesa de trabalho é mexer no conteúdo do trabalho – essa é a conclusão dos parágrafos seguintes.

A introspecção cara à leitura e à escrita se debruça frequentemente sobre uma superfície plana. À nossa vista, a coleção de objetos que possuímos se sublima em remissão mnemônica. Os fragmentos materiais do meu cotidiano convergem em meu próprio microcosmo conduzindo à perscrutação do método de ciência poética empregada pelo colecionador – arquivologia de si? – na construção de seu gabinete. Concebo minha mesa-caixa, *ex officio*, como parte do acervo de obras de escritor-artista, de artista-arquivista ou, ainda, um arquivista-artista.

[a caixa como suporte extrapola questões formais da arte] Híbrido de livro, escultura, pintura, registro, manual de instruções, catálogo, *ready-made*. Ao desvencilhar-se do arquivamento em páginas, é possível atualizar constantemente as composições, em outras palavras, há manutenção do ato editorial². Os famosos antecedentes são as caixas de Marcel Duchamp, além do verbete surrealista “CAIXAS (Boîtes)”³ – a

1 O texto aqui apresentado referencia o ensaio “Adentrando meu gabinete de pequenas relíquias: o saber sobre o eu contido na materialidade autobiográfica de uma mesa-caixa ou um exercício epistemológico sobre si mesmo, a partir das experiências de Georges Perec, Marcel Duchamp e Walter Benjamin” (serra, n. 37, novembro de 2020).

2 MORAIS, Fabio. *Sabão*. Ilha de Santa Catarina: Plataforma Par(ent)esis, 2018. p.15.

3 “Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs” citado por SILVA, Ricardo Luis. *ELOGIOS À INUTILIDADE: a incorporação do Trapeiro como possibilidade de apropriação e leitura da Cidade e sua alteridade urbana*. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

brincadeira com os objetos; com o secreto e o revelado; o aberto e o fechado; o grande e o pequeno; o reencontro com os esconderijos da infância; a evocação do simbolismo feminino das caixinhas etc.

o elemento pueril Na escrivaninha do pequeno Benjamin, em sua engenhosa estrutura – o armarinho oculto sob o assento, o suporte removível para os livros –, encontravam-se os livros da escola, penduravam-se uma merendeira, uma pasta. Por outro lado, ela continha os materiais de sua decalcomania: “ao voltar da escola, a primeira coisa que eu fazia era festejar meu reencontro com a escrivaninha, ao mesmo tempo em que já se transformava no palco de uma de minhas ocupações prediletas”⁴. Lá também se reuniam cartões-postais, seu álbum de selos e outros pretextos para adiar o dever de casa. Tinha prazer em rever velhos livros e cadernos escolares ou as medalhas das caixinhas de charuto que colecionava; observava os cordéis coloridos que juntavam o mata-borrão ao seu respectivo livrete e as obreias que fixavam essas cordinhas. A escrivaninha possuía os objetos do banco escolar, mas tinha a vantagem de esconder e proteger certas coisas dele. “[M]al me havia recuperado após um aborrecido dia de aula, ela já me cedia novo vigor.”⁵ Comparava-se aos clérigos das iluminuras medievais em suas mesas de trabalho, suas celas como um abrigo seguro. Recinto solene, santuário da imaginação⁶.

‘**rastros sobre a mesa de trabalho.**’ Georges Perec diz que existem poucos acontecimentos que não deixam vestígio, quase tudo passa por algum pedaço de papel ou se inscreve em outro suporte, compondo a vida cotidiana⁷. Perdemos, retemos e fazemos triagens desses elementos em classificações efêmeras. Arrumamos, desarrumamos, reclassificamos nossa vida, construindo uma imagem de si com essa prática minúscula.

4 BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.119.

5 *Ibidem*, p. 120.

6 Citado em <https://www.eba.ufmg.br/museologia/cornell/index.html> (acesso em 30 de julho de 2021).

7 Artières citando Perec em *Espèce d'espaces*. ARTIÈRES, Phillipe. “Arquivar a própria vida”. *Estudos históricos*. 1998 – 21, p.9

A constituição dos arquivos domésticos⁸, isso que é feito em silêncio, a classificação de nossos papéis, os registros do passado quando inventariados, tomam a forma de um exercício de “preocupação com o eu”⁹, de construção de si. Assim Georges Perec se propôs a inventariar os objetos de sua mesa de trabalho:

[U]ma certa história dos meus gostos (sua permanência, sua evolução, suas fases) virá se inscrever neste projeto. Mais precisamente, esta seria, uma vez ao menos, uma maneira de marcar meu espaço, uma abordagem um pouco oblíqua de minha prática cotidiana, um modo de falar de meu trabalho, de minha história, de minhas preocupações, um esforço para alcançar qualquer coisa que pertenceu à minha experiência, não ao nível de suas distantes reflexões, mas no coração de sua emergência.¹⁰

>**um exercício epistemológico sobre si mesmo**< A tradição do colecionismo particular organizado em gabinetes de curiosidades¹¹ se deve aos navegadores dos séculos XVI e XVII na Europa. Essas câmaras de maravilhas poderiam ser grandes salões ornamentados ou simples armários e caixas agrupando elementos com valor de pesquisa (objetos de fabricação humana, instrumentos científicos, maravilhas da natureza) e, sobretudo, o valor exótico ou anômalo: “a menor flor do mundo, o maior mineral, o contraste entre o microcosmo e o macrocosmo, colocando em evidência o gabinete como um mundo em miniatura”.¹²

A metodologia empregada na montagem colecionista era ordenada pela memória, similitude, disparidade ou por outras formas de associação

8 *Ibidem*, p. 13.

9 Foucault citado por Artières, p.11.

10 Cadôr citando Perec, p.33. CADÔR, Amir Brito. *Enciclopédismo em Livros de artista [manuscrito] : um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2012.

11 *Ibidem*, p.53.

12 *Ibidem*, p.57

capazes de formar um discurso estruturado em torno de um sistema de classificação. Entre as décadas de 1960 e 1970, o emprego discursivo de uma forma de ciência poética¹³ avança sobre o discurso científico tradicional. A particularidade desse tipo de artista-cientista se dá por meio de práticas científicas anti-científicas, fazendo com que a obra seja certa metonímia do autor. Tal como, sob as técnicas da arquivística, seu próprio arquivo doméstico de papéis pode vir a ser obra – um artista-arquivista/um arquivista-artista –, a contiguidade entre os itens de trabalho e os itens pessoais do artista também – uma autobiografia material¹⁴. A tautologia é simples: ao passo que os objetos revelam o ofício de seu dono, seu dono é quem os colocou ali.

Em meus registros materiais de escritor-artista se confundem leituras acadêmicas com as de afeições íntimas, objetos úteis com objetos cuja função é puro prazer visual. Meu espaço interior ou a verdade sobre minha subjetividade contida nesses itens estão encerrados em minha mesa-caixa – geralmente com a porta aberta, na sua qualidade de mesa, seu tampo sustentado por duas correias. Os cadernos acomodam-se por ordem de tamanho, uma base de corte cria um fundo verde e quadriculado, mantêm-se em pé escorados por um filete de madeira preso à caixa. Meu diário íntimo, caderno de notas rápidas, cadernos de pesquisas e aulas. Folhas soltas. Mini-dicionários obsoletos que mantenho nos compartimentos à direita, marcadores de página autoadesivos, um copinho de saquê com prendedores de papel, um vidro com moedas e cédulas. Embaixo, um *Kindle*, um vidro com lapiseiras e canetas e outro com listas rasgadas. Nesse meu espaço de concentração de coisas, tudo é autobiografia. Documentação dos antetextos da obra e também obra. “[É] o trabalho sobre si como único caminho para ter acesso à obra, é a obra (...) como protocolo de uma operação realizada sobre si mesmo”¹⁵. Escondidos pelo tampo recolhido, estão os dias arquivados em *Post-its*, assim como as tarefas. A mesa-caixa, como suporte, estrutura a dispersão

13 *Ibidem*, p.68.

14 SANCHES NETO, Miguel. *Autobiografia material* in “*Crítica e coleção*”: SOUZA, Maria Eneida de. MIRANDA, Wander Melo (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

15 AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018. p.142.

dos fragmentos materiais do meu espaço de trabalho: os textos avulsos; os múltiplos cadernos e livros; listas e seus resquícios. De maneira deliberada ou espontânea, agrupo meus objetos e meus trabalhos compondo um discurso não-narrativo sobre mim. Realizo a montagem e remontagem da composição dessa autobiografia material a partir de afinidades e contingências. Há fruição neste lugar de permanência constante, em que o critério de coleção é o trabalho sobre si. Michel Foucault nos traz sob o nome de *hupomnêmata* um lugar comum de mesma natureza: “tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido.¹⁶”. Uma memória externa ao corpo, mas que retorna a ele, que capta o preexistente. A corporalidade do conjunto hesita entre relíquia e frugalidade – instituo obra.

16 *Ditos e escritos. Ética, sexualidade e política. vol. V.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p.157.



Percorro a rua Riachuelo de cima a baixo há bastante tempo. Muito antes de mim foi a minha avó Emília, a primeira da família a cruzá-la. Imigrante portuguesa, ela embarcou rumo ao Brasil para casar com o meu avô e começar uma nova vida. Depois, minha mãe e meu pai foram os próximos a repetir esse trajeto; foi nessa rua que eles se conheceram, no grupo jovem da Igreja Nossa Senhora de Fátima, e, nesse mesmo lugar, eles se casaram. A igreja fica bem ao lado de onde eles moram hoje. Eu nasci na esquina da rua Henrique Valadares com a Riachuelo, e meu batizado foi lá, na mesma igreja de Fátima. Quando eu era criança, tudo ficava ali meio próximo, num espaço de um quarteirão para cima e um quarteirão para baixo da casa dos meus pais, mas conforme fui crescendo, a rua também foi crescendo para mim.

Apesar da minha relação de longa data com a Riachuelo, foi apenas recentemente que passei a observá-la com mais atenção. O esvaziamento das ruas devido às restrições para frear o avanço da Covid-19 me fez perceber diversas construções que eu nunca havia sequer notado. Passei incontáveis vezes na frente de um chafariz do século XVIII, da época de quando a rua ainda se chamava Caminho de Mata-Cavalos; almocei com minha família em muitas ocasiões ao lado de duas casas geminadas estilo colonial do século XIX, anteriormente habitadas por Francisco Alves, um cantor popular da primeira metade do século passado conhecido como *Rei da Voz*; descobri que teria sido vizinha de Chiquinha Gonzaga se tivéssemos vivido na mesma época.

Inspirada pelos situacionistas e suas investigações de experiências urbanas do século passado, adotei a deriva como exercício investigativo de minhas afetividades com a rua. Comecei a prestar atenção nos detalhes das construções arquitetônicas, olhar para ângulos que eu não costumava olhar, reparar em espaços que eu não reparava e me demorar em minhas observações. Passei a notar não apenas as numerosas, antigas e históricas construções distribuídas ao longo da rua, mas também as casas, os prédios e comércios mais recentes; os *shoppings chão*; os depósitos de bebida; as vendinhas; as ruínas; os sobrados; os salões de beleza que também vendem frutas em suas portas; as garrafas de 51, corote e os pinos de cocaína espalhados pelo chão; os colchões, sofás e outros pertences de pessoas em situação de rua; os anúncios de programa das travestis misturados aos de serviços de manutenção

de casa ou de venda e aluguel de apartamentos; os frangos assados girando na porta das padarias; os camelôs que vendem brinquedos balas tomadas bijuterias plantas estátuas livros frutas ovos farinhas; os botecos; os grafites e as pichações; os lambes; os cartazes de shows do Buraco da Gia... Deambulei pela Riachuelo deixando-me influenciar pelo cenário à minha volta e pelas lembranças que irrompiam dele. Transformei parte delas em registros fotográficos.

Esse olhar mais atento me transportou para as lembranças das mudanças pelas quais a rua passou ao longo dos anos - o alargamento das calçadas; a construção do condomínio Cores da Lapa; o perfil dos moradores do bairro; a chegada de lojas como *Casa & Vídeo*, *Lojas Americanas* e *Bob's* que se misturaram ao comércio mais tradicional; a renovação das fachadas dos prédios; os incêndios e as reformas do Sinuca de Bico; o aparecimento e o desaparecimento de diversas casas de show; as ocupações de prédios abandonados por pessoas sem teto e as desocupações pela polícia. Busquei no *Google Maps* imagens anteriores às transformações do bairro, mas os registros mais antigos são de 2010. A maioria dessas imagens e lembranças restam apenas em minha memória.

A mudança do meu olhar sobre o que está ao meu redor fez com que a rua Riachuelo se apresentasse de forma bastante diversificada para mim - um lugar onde novo, velho, boêmio, brega, ordem, desordem, festa, conservadorismo, histórias de tempos passados, histórias de pessoas diversas e a minha história se misturam. Da mesma maneira que a multiplicidade de tempos e histórias da rua estão guardados e/ou foram criados apenas em minha memória, imaginei que outras pessoas que moram, moraram ou se relacionam de alguma maneira com a rua pudessem igualmente carregar consigo fragmentos de uma Riachuelo que é completamente diferente da minha - uma rua de suas vivências e lembranças próprias, uma Riachuelo única e que existe também apenas em suas recordações.

Lancei uma proposta a alguns moradores do bairro: realizar uma caminhada pela rua Riachuelo sem um propósito específico; deixar-se afetar por ela, suas construções, pessoas, comércios formais e informais,

intervenções nas paredes, postes, bancas de jornal; transformar essa deriva em registros de qualquer natureza. os registros foram adicionados a um mapa virtual, coletivo e aberto.

As regras : 1- caminhar exclusivamente com o propósito de observar a rua e 2- fazer 10 registros afetivos. Nem os pontos de início ou fim do percurso, nem seu tempo de duração são determinados. Também não é necessário percorrer toda a extensão da rua.

Os objetivos: propor uma outra relação com a rua e reunir em um mapa a multiplicidade de fragmentos de lembranças sobre um mesmo local. A pretensa objetividade do mapa dá lugar às múltiplas subjetividades presentes nos registros. Ao reuni-los em um único lugar, busco induzir uma outra experiência com a rua, uma que parte da relação entre olhares, lembranças e afetos múltiplos.



Sunêv

A aigologia de um outro mundo possível.

Se não fosse visível, Vênus sumiria

Como nossa planeta irmã venusiana, que arde em labaredas, mas um dia foi habitável como nós ainda somos; o cenário dantesco, terrestre, pandêmico, de aquecimento global e colapso ambiental insiste: é preciso desvendar o enigma do esquecimento; o ocultamento da temporalidade desconexa que nos assemelha; o mistério da coexistência da representação mitológica de uma deusa e do feminino que queimou nas chamas das fogueiras da inquisição.

Corpo combusto evapora e se torna etéreo

Ao acender das fogueiras, era punida com o calor que evaporava a carne e a tornava etérea. A tarefa de fazê-la queimar ao pó a fazia invisível ao mundo que se constituía.

A fumaça a asfixiou pelos quatro séculos que sucederam, e o vento quente que soprou suas cinzas, ainda faz corrente.

Cada fim de ciclo marca um nascimento

Acima da abóbada celeste reside a deusa, fásica e cíclica, similar à Lua. Quando D'Alva, é matutina, à frente do Sol. Noutra vez, Vesper, vespertina.

Cada ciclo aproxima-se do tempo de duração de uma gestação. São 9 meses de beleza úmida, nebulosa e quente, em ventre acolhido pelo monte erguido de Vênus. Ali são guardados os resquícios arqueológicos dos rituais de fertilidade, para multiplicar a vida e assegurar uma nova colonização.



“(…) Los árboles gemían en un silencio sepulcral,
por no poder acudir en tu defensa,
testigos mudos del horror,
permanecen ahí callados hasta cuando se les per-
mita vivir”.¹

A tônica da violência política é uma das constantes que marcam a América Latina há séculos. No campo das artes, essa realidade é retratada em inúmeros trabalhos de artistas latino-americanos, nas mais diversas formas. Doris Salcedo (Bogotá, 1958 -) é uma dessas expressões. Marcados por um forte viés político, especialmente a partir da memória da violência, os trabalhos da artista são influenciados principalmente por experiências da história de seu país, apesar de tratar de temas universais – como desaparecimento, luto, guerra etc. Sua preocupação é com as vítimas dessa violência política, trabalhando no sentido de uma reflexão memoriosa (PINI, 2001).

O processo de construção de suas obras começa via testemunho, buscando, junto aos indivíduos que sofreram com a tragédia e a perda de alguma maneira, incorporar suas experiências em suas produções. É importante destacar que, apesar de se ancorar em eventos reais, a artista abre mão de representações miméticas do real, no sentido de uma “imitação” ou simulacro, optando por uma estratégia visual de uma estética suspensa (GRYNSZTEJN, 2015). Conforme a própria artista nos diz, seus esforços estão em representar com sensibilidade e de forma a dignificar a realidade que apresenta:

É difícil lidar com eventos trágicos, de horror, e depois transformar toda essa dor em beleza [...]. Por outro lado, acredito que se você quer dignificar uma vida humana, então você tem que recorrer à beleza, porque é aí que encontramos dignidade, transformando-a quase em um espaço sagrado. Esse é o nível de beleza que deve estar presente na obra (San Francisco Museum of Modern Art, 2004, online, tradução nossa).

1 “As árvores gemiam em um silêncio sepulcral, por não poder vir em sua defesa, testemunhas mudas de horror, elas permanecem quietas até quando lhes permitam viver”, tradução livre. *El último viaje de María Cristina*. Paulina Mahecha, mãe de María Cristina Cobo Mahecha. Disponível em: <<https://www.justiciaypazcolombia.com/el-ultimo-viaje-de-maria-cristina/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

É a partir desse entendimento que observaremos as temáticas da violência e desaparecimento representadas na obra *A Flor de Piel* (2014), desenvolvida a partir do episódio de tortura e morte da enfermeira colombiana María Cristina Cobo Mahecha em 19 de abril de 2004. Acusada de colaborar com guerrilheiros, María Cristina foi brutalmente torturada e assassinada por paramilitares, confissão que só veio após anos. Sua existência foi desumanizada a tal ponto que, após ser decapitada, seus torturadores jogaram futebol com sua cabeça. Os restos de seu corpo seguem, até hoje, desaparecidos.

“A única coisa que quero é encontrá-la para levar flores a ela, uma vela. Já não me importa se os prendam [seus torturadores e assassinos], só que tenham um gesto humanitário [devolver seus restos mortais]”.²

Descrita pela artista como uma “mortalha”, a obra é composta por um manto de pétalas de rosa suturadas à mão, disposto no chão. Salcedo explica que “*A Flor de Piel* começou com a simples intenção de fazer uma oferenda floral para a vítima de tortura, numa tentativa de performar o ritual funerário que lhe foi negado” (Museum of Contemporary Art of Chicago, 2015). A fragilidade das pétalas, que ganharam tratamento para que fossem preservadas em seu estado de suspensão, serve como correspondente físico e imagético ao próprio embate entre vida e morte, representada na obra.

A ausência de um corpo a se velar prolonga a dor de quem ainda espera o retorno de quem se perdeu em vida. O tempo, nesse sentido, parece parar; traz consigo uma carga de passado constante, congelando, de alguma forma, o próprio devir. A esperança da volta que surge do vazio, da ausência do corpo, é negada pela violência que se é sabida. Entretanto, o não-retorno mantém acesa a dolorosa chama da memória e da esperança, suspensas entre a vida e a morte.

2 Paulina Mahecha, mãe de María Cristina Cobo Mahecha, tradução nossa. Disponível em: <<https://verdadabierta.com/acusan-a-cuchillo-de-la-desaparicion-de-una-enfermera-en-calamar-guaviare/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

A técnica de sutura utilizada nesta obra para juntar as pétalas, empregada também em *Atrabiliarios* (1992-2004), faz alusão à sutura utilizada em procedimentos médicos. Essa sutura, feita com fio cirúrgico, ao mesmo tempo em que possibilita o fechamento de feridas, machuca o tecido e deixa cicatriz. Para Julie Rodrigues Widholm, “nas mãos de Salcedo, costurar ou perfurar é tanto um gesto de reparação e cura como de ferir” (WIDHOLM, 2015, n.p., tradução nossa).

Assim como as feridas deixadas nas famílias dos que foram vitimados pela violência política, a própria sociedade chora esses mortos – ou deveria chorar. Os esforços empreendidos por diversos artistas, dentre os quais destaco a colombiana Doris Salcedo, para além de realizar um trabalho artístico-estético, busca dar ferramentas para a elaboração de um luto coletivo, despertando debates e discussões a respeito do direito à memória, ao luto e à justiça.

O conceito de *memória ativa*, criado por Eva Giberti e abordado por Maria Angélica Melendi, parece dar conta do movimento partilhado por Salcedo. Essa memória se constituiria como uma memória ativada que “permitiria aos homens refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do Estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda hão de ser.” (MELENDI, 2017, p. 108)

Apesar de acreditar que a arte não possui a habilidade de oferecer redenção ou resolver problemas (San Francisco Museum of Modern Art, 2004, online, tradução nossa), a artista aponta para a importância de trazer à vida as *ruínas* – para lembrar Walter Benjamin – através da rememoração. Aí reside a importância de seu trabalho.

Bibliografia

GRYNSZTEIN, Madeleine; WIDHOLM, Julie Rodrigues. *Doris Salcedo*. Chicago: The University of Chicago Press/Museum of Contemporary Art Chicago, 2015.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Museum of Contemporary Art Chicago. *Doris Salcedo*. Disponível em: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de Memoria: los artistas latino-americanos piensan el pasado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.

San Francisco Museum of Modern Art. *Doris Salcedo: Memory as the essence of work*, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TOpEO8kq0uE&ab_channel=SanFranciscoMuseumofModernArt.>. Acesso em: 20 ago. 2021.



Não faltam exemplos na literatura de histórias relacionadas ao processo de organização das palavras enquanto método para adiar a morte. Um dos mais antigos está em "As mil e uma noites", onde Sherazade consegue transferir a morte para a noite seguinte, durante mil e uma noites, ao despertar no Rei a curiosidade de saber cada vez mais das histórias que o contava. O método utilizado pela personagem encontrava no uso das palavras a saída para adiar o inevitável, enganar o destino e afastar a morte. Em "Fahrenheit 451" - que em si carrega a exacerbação de uma realidade bem contemporânea a nós - os personagens encontram na contação de histórias a chance de sobrevivência dos livros, que passam a ser proibidos naquela sociedade e são emblematicamente queimados, consumindo a um só tempo as possibilidades de passado e futuro. Na distopia, é a possibilidade do uso das palavras em consonância com a memória que mantém sempre adiada a morte da utopia.

A possibilidade de continuar escrevendo traz implícita a afirmação de vida do autor, que vê na possibilidade de testar novamente suas afirmações, negar o que antes afirmava, pôr à prova várias de suas certezas, uma das mais prazerosas características da escrita: a perda de tempo. Perder tempo entre as palavras pode significar muito mais do que conseguir abstrair o mundo a sua volta em nome da organização de outros sentidos, pode ser visto como uma fissura na lógica acelerada do mundo contemporâneo. E esse pode ser o único lugar onde perder significa ganhar. Perder tempo entre as palavras significa cada vez mais ganhar tempo para continuar entre elas. A cada vez que eu me perco entre as palavras no processo de divagação e de abertura de fronteiras (campos, físicas, mentais), tenho a possibilidade de reformular uma ideia, um conceito, uma defesa.

Enquanto adio o fim do encerramento das coisas em nomes, que em si já não são a coisa nem mesmo no instante em que as chamo, posso continuar a analisá-las e, se posso, é porque ainda estou vivo. E é justamente por me trazer a certeza de que estou vivo que a escrita me informa de que vou morrer.

Ao ser tomado por esse pensamento, começo a pensar em cada ponto final como uma possibilidade de morte, o que me faz passar a ouvir de

um jeito diferente os silêncios entre ideias, quase como uma abertura de sorte pro azar, me obrigando a retomar o pensamento e a escrita constantemente.

Em segundo lugar, a ideia de escrever como quem ensaia a própria morte me traz à mente a bonita abertura presente nas palavras, que logo depois de escritas, passam a ser tão abertas que já não importa mais quem as anuncia. Esse chamado social da escrita, que se permite encarnar em tantos sujeitos ao querer dizer alguma coisa, traz em si a informação de que o índice já foi abandonado como autorizador de um discurso ou uma ideia. Apesar de trazer também a tentativa de se igualar aos deuses em sua imortalidade, a escrita de um autor não sobrevive a sua morte, pelo menos não da forma como se pretende dentro dos muros da autoria. A morte do autor no discurso é um fato consumado antes mesmo da morte física do mesmo, porque o autor não cessa de desaparecer enquanto a escrita toma corpo. Por isso, escrevo aqui como se eu estivesse morrendo, afinal, eu estou. Escrevo me despedindo aos poucos, mas sem dizer adeus, garantindo não perder de vista a possibilidade de que a maior das elucidações aqui presentes seja justamente o silêncio que em algum momento não será seguido por nenhuma palavra ou sentimento, nenhum porvir.

E por isso, por não perder de vista o fim das coisas, por entender o fracasso ao qual estamos fadados frente à natureza, encontro a mais pura felicidade em estar vivo, em encarar a morte nos olhos como quem diz que está satisfeito de continuar aqui e que quer permanecer, tão controverso que apesar de tudo o que precede, pretenda não ser esquecido, tão egoísta ao ponto de ter nessas palavras uma tentativa de imortalidade, tão humano que encontre vida na morte.

De algum modo, a escrita congela a fugacidade da vida, sua latente vontade de fazer uso de perífrases parece confundir a morte, adiar o inevitável, injetar tempo no tempo, furtar dos Deuses essa qualidade tão quista. Mas ela faz isso em nome do que se pretende dizer e não de quem diz, justamente por isso, escrever é também perder o controle sobre o próprio discurso, que apesar de sobreviver aos tempos, se deixa afetar por eles, sendo atravessado por muitas outras camadas

não previstas, inclusive pela aproximação de outros autores que, a despeito de muitas vezes não conviverem bem em ideias, formam famílias monstruosas.

O uso do Ensaio como gênero dominante para o discurso aqui engendrado abre a possibilidade da convivência entre ideias que a todo o momento se contradizem, que possibilitam serem revisadas, refeitas e reescritas, uma escolha marcada pela necessidade de indicar os pensamentos como tentativas, dizendo bem sobre o generalista que sou, sempre interessado no conjunto de coisas da vida, estranhas mas humanas.

O Ensaio abre a possibilidade de intimidade entre tempos distantes, de um fluxo natural de ideias, e favorece a intertextualidade, contribuindo inclusive para borrar as fronteiras de sua própria categoria/definição. Aqui, ele cumpre o papel de emancipação dos gêneros literários, ao propor a morada na indefinição como um *modus operandi*, indo em direção a uma categoria denominada Hipergênero. Mas não há nada de novo nisso, a própria Bíblia Sagrada, uma compilação de obras de mais de 40 autores, produzidas num intervalo de mais de 1500 anos, foi organizada segundo essa lógica, vindo a se tornar uma das obras mais traduzidas e lidas de todo o mundo.

Através dele, conceitos-tempos-imagens distintos são aproximados, produzindo possibilidades de agenciamento dos desejos e de evocação de novas imagens através de palavras, satisfazendo na alma uma espécie de pulsão pelo estudo, que em algum grau, é também uma pulsão de morte.

Mas reside aí talvez a maior dificuldade dos artistas que são também pesquisadores acadêmicos – ou a minha dificuldade, a constante batalha entre imagem e palavra, que não demora a se mostrar como uma relação não equivalente.

Não é só porque vivemos os efeitos de uma Revolução Digital, que continua a incentivar no mundo a produção desenfreada de imagens, mas também porque é um fato, a priori, a não-equivalência entre linguagem verbal e não verbal, onde a última prevalece sobre a primeira.

Não faço aqui uma defesa de oposição entre artistas e escritores, eu mesmo não tenho noção de onde termina um e começa o outro no que me proponho a fazer, arriscaria dizer que as duas atividades são substanciais e coexistentes, mas sem a pretensão de ignorar que consigo traduzir mais facilmente nas imagens que venho produzindo o que tenho a dizer, ainda que, muitas das vezes, faça uso de tantos tropismos literários em suas composições.

Quanto mais as imagens chegam, mais as palavras desaparecem, indicando talvez um caminho mais seguro na tentativa de sobrevivência frente à morte.



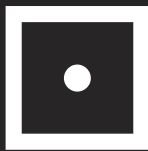
O tempo da natureza depende do ponto de referência. Pode ser incrivelmente longo e, ao mesmo tempo, instantâneo se comparado ao tempo cronológico criado pelo homem. Michel Serres usa a imagem de um camponês e de um marinheiro para os quais o tempo, seja ele duração ou clima, determina o sucesso ou fracasso da colheita e da pesca. Walter Benjamin também usa esses dois personagens para falar da arte da narração, os colocando como primeiros mestres da narrativa. Os marinheiros como os narradores das terras distantes e o saber que vem de longe, enquanto os camponeses como narradores do saber do passado e das tradições. Ambos responsáveis pela extensão histórica da arte narrativa. No entanto, o que Serres coloca em evidência é o contraste entre o tempo humano e o tempo da terra, termo usado por ele para falar da natureza, evidenciando suas distintas escalas. O curto prazo ou o longo prazo dependem exclusivamente de quem o percebe.

Durante oito dias estive imersa na floresta amazônica, no programa de residência Labverde, em 2018. Antes da viagem imaginei trabalhar com a umidade da floresta, que pode chegar a 100% de acordo com a época do ano. Era o que mais me interessava a priori. A região é reconhecida pela alta temperatura e chuvas constantes. A intensa presença da floresta com a respiração de todas as suas árvores e plantas intensifica a umidade do ar. Imaginei usar a técnica da aquarela para produzir desenhos que seriam deixados na floresta, para que a ação da umidade interferisse e os complementasse. Ou seja, para que o espalhar da tinta característico do processo da aquarela fosse feito pela água presente no ar da floresta. Estava em busca da água e da umidade. Preparei seis desenhos e decidi amarrá-los nos troncos das árvores. Essa foi minha primeira ação logo que cheguei na reserva. Ansiosa para ver o que aconteceria, como a natureza responderia à minha provocação, acordo no dia seguinte e vou checar as aquarelas. Para minha surpresa e frustração, nada tinha acontecido. Entendi naquele momento que minha estratégia tinha falhado, e só poderia falhar. A minha vontade não é soberana na natureza. A minha pressa e ansiedade não acham lugar naquele ambiente. A umidade está presente no ar, mas necessita de um tempo que não sei e nem posso determinar. Entendi que não sou eu quem dita as regras nesse ambiente, e resolvi então mudar de atitude. Deixo os desenhos nas árvores para que o tempo, duração ou clima, decida quando interferir. Me dou conta

também que nossa atitude humana está sempre atrás de retirar coisas, de recolher riquezas do ambiente natural. Somos caçadores, coletores, exploradores desde sempre. Gostamos de domesticar a natureza. Resolvo agir de outra maneira. Ao invés de esperar uma resposta, de retirar algo da floresta, de recolher materiais, de explorar suas finezas, quis deixar um presente pra ela. Ao invés de recolher, deixar.

Entrei na floresta novamente, e fascinada pelas enormes teias de aranhas que são tecidas coletivamente, para colher insetos e folhas, e também pelas redes que os pesquisadores esticam entre árvores, para recolher folhas e assim analisar diversas questões; teci pequenas redes entre troncos e galhos com uma linha branca de algodão, que não oferece danos e pode se degradar lentamente. Busquei com essas teias uma parceria. A natureza deixa a resposta em aberto.

Depois de alguns dias a chuva me presenteou com sua chegada e aderiu ao projeto, fazendo com que meu plano primeiro se concretizasse. As aquarelas presas aos troncos das árvores mesclaram suas tintas com a ação da água da chuva.



Uma breve história dos monocromos de que tive notícia:

O azul (“Blue”, 1993) do filme de Derek Jarman; soube, depois, do azul que antecedeu esse, o azul-assinatura de Yves Klein; então, conheci o “Branco sobre Branco” (1918) de Malevich, que parecia prever todos os outros monocromos, e mesmo permitir que fossem criados (apesar da linha visível que separava um quadrado do outro, ou seja, tratava-se de um monocromo relativamente impuro). Sem ainda pensá-los organizados, e muitos anos mais tarde, conheci a “Branca de Neve” (2000) tingida de preto de João Cezar Monteiro, filme que pude assistir em sessão dupla com “Blue” de Jarman quando tive em casa um projetor emprestado.

Imagem cheia, preenchida por uma cor só – ou, de outro modo, vazia, imagem que não apresenta volume, traço, figura ou desfiguração. Um monocromo enche ou esvazia uma imagem? Estamos diante de algo que se vê ou da recusa em mostrar qualquer coisa? Há algo de reversível entre o cheio e o vazio que o monocromo acentua: não sabemos se estamos diante de “tudo” ou de “nada” - ao ponto em que a própria resposta para a questão se torna indiferente (diante de tudo, não vejo nada; diante de nada, vejo tudo).

Intimamente separado, esse par novamente me recorda Yves Klein em sua relação de antítese solidária com um artista atraído pelo cheio, Arman. Depois de Klein experimentar com a galeria vazia, exibindo o próprio espaço de exposição como lugar a ser olhado e sentido, Arman propõe o inverso e encharca a mesma galeria de lixo. Assim, um para o cheio, o outro para o vazio. Mas o lixo de Arman não passa do resíduo de coisas que antes possuíam uma função, é o excedente descartado (ou o próprio cadáver) das coisas – ex-coisas, pós-coisas, “Pós-tudo”, como no poema de Augusto de Campos (1984). O lixo seria como um cheio-vazio – a carcaça de alguma coisa desvestida de sua função. Um vazio, por outro lado, é dotado de possibilidades infinitas, é sempre potencial. Qualquer vazio é, portanto, vazio-cheio.

Mais dois vazios se apresentam a mim: o vazio lacônico do túmulo de Yasujiro Ozu, filmado por Wim Wenders (“Tokyo-Ga”, 1985), onde, em tradução para o português, se lê “vazio” ou “nada”. Não há nome ou data

na tumba do cineasta japonês, somente essa inscrição. O vazio está sempre por perto. Um segundo vazio é o silêncio povoado de ruídos de John Cage em 4:33 - o silêncio impossível, o incontível do mundo que se anuncia em qualquer ruído.

Enquanto escrevia sobre o “nada” de Ozu, lembrei de uma imagem cheia do “Poema de Sete Faces” de Carlos Drummond de Andrade (1930): “a tarde talvez fosse azul, não houvesse tantos desejos”. E ainda mais três “cheios” marcantes: a “agoridade” total e iluminada do “Aleph”, de Borges (1930); a multidão de olhos de Vishnu, no Mahabharata, quando o Deus Hindu se manifesta para o herói da guerra, Arjuna; a multidão de olhos na metrópole de “Um homem com uma câmera” (1929), de Vertov.

Recordo de ainda mais dois monocromos marcantes: um, construído pelo artista carioca Gustavo Torres, que, em Reveillon de seis anos atrás, resolveu filmar a parede de seu apartamento por dois minutos: um minuto antes do ano novo, um minuto depois. Um minuto para o velho, outro para o novo; um para “antes”, outro para “depois”. Assim, uma transição vazia: a parede continua a mesma, a vida mudou mas não mudou, a tenacidade do estanque.

Outro monocromo, um dos meus preferidos: no filme “Glória!” (1979) de Hollis-Frampton, um filme dedicado à avó do cineasta. A tela preenchida por um verde digital, um verde de Chroma Key. Frampton inscreve frases que narram memórias suas com sua avó. Atribui números arbitrários para cada um desses momentos. O Chroma Key talvez seja a promessa de vitória do imaginário sobre o real: tela onde toda a memória perdida poderá ser reinventada com precisão numérica.

Retorno, enfim, ao monocromo do qual pretendia falar, do curta-metragem “A Noite dos Lanches” - mais um cheio-vazio/vazio-cheio. Como cada um dos outros, esse também é dotado de uma qualidade particular: é rosa. Na verdade, não se trata de um monocromo, mas de um fundo infinito, um fundo cenográfico onde vemos um objeto a frente. O fundo rosa não é gratuito, ao contrário, ele vem de um lugar preciso: o rosa que adorna o fundo de “Kustom Kar Kommandos”, filme de 1965, de Kenneth Anger.

Retenho o fundo infinito do filme de Anger, me apaixono por ele: sinto que Anger interpretou o rosa perfeitamente, de um modo que eu mesmo gostaria de ter feito. Um rosa tão pleno e perfeito, tão doce e comestível, só pode servir para a autofagia, para a própria consumação. O branco de Malevich falava de um grau zero da representação, da tendência do suporte da pintura para indicar infinitamente a si mesma, radicalizando simultaneamente a ausência e a potência de seu suporte material. O azul de Jarman falava de sua condição física, um dos estágios finais de sua doença, quando o mundo se recobriu de um azul tanto redentor quanto maligno – um azul que cheirava a morte enquanto expressava a vida. O preto de João Cezar Monteiro, a tela desligada, a projeção sem projeção, faz a anedota máxima do cinema sem filme, de um cinema que enfim se iguala ao sonho e a fantasia em sua potência de ir a todos os lugares sem realmente mostrar lugar algum. O rosa de Anger me parecia a justaposição perfeita e contraditória entre a adesão ao artifício, e uma denúncia contra ele. O mundo “mar de rosas” das propagandas de carro dos anos sessenta nos Estados Unidos e aquilo que se insinua em seu fundo: o elo entre capitalismo e nazismo, o discreto flerte entre um e outro, a docilidade do rosa mascarando um modo de vida fascista.

Um rosa assim puro não pode deixar de ser irônico. Como coloca Jonas Mekas na sua “Declaração do Novo Cinema Americano”¹: “Não queremos mais filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal acabados, mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –; os queremos cor de sangue”. Alguém me recorda, então, que de fato nenhum dos monocromos que mencionei é realmente puro: as luzes do azul de Derek Jarman fremem, e por isso a aparência da cor varia; no branco sobre branco de Malevich há traços e texturas, assim como no azul de Yves Klein. E mesmo o preto da “Branca de Neve” de Monteiro é eventualmente substituído por fotografias que narram a desapareição do escritor Robert Walser. Como no rosa de Anger, há sempre algo que perturba a pureza de uma imagem, algo que arranha a sua integridade, como os ruídos arranham o silêncio.

Mas, voltando a ideia inicial, podemos dizer que um monocromo, em relação ao mundo das imagens, é uma espécie de “0”. Depois dessas

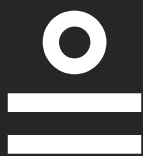
1 Jonas Mekas / Patrícia Mourão (org.). – São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil (2013)

imagens “0”, poderíamos abordar imagens chamadas de “0-1”. Isto é, imagens nas quais, ao fundo vazio, se adiciona “um” único elemento, imagens “vazio mais um”. Entre essas, a primeira que me chamou atenção foi a pequena fenda do artista Lucio Fontana, que, com um instrumento de corte, rasgou o centro de uma tela de pintura. Ao fundo branco se adiciona a fenda, o gesto mínimo do artista que mostra que está aqui, e significativamente constrói nada mais do que isso: interceder sobre um objeto, alterar incisivamente (ou não tanto) uma forma qualquer. Em outro sentido, o artista que simplesmente indica algo e afirma que aquilo é arte, como no caso do urinol de Duchamp.

Depois de Fontana (talvez tenha sido antes), recordo das “Três Transições” (1973) em vídeo de Peter Campus. Um corpo que se adiciona ao fundo infinito, rasga-o, como em Fontana, mas também o atravessa, tornando-se o próprio fundo da imagem. Nesse caso, a equação poderia mostrar: imagem “0-1” alternadamente se transforma em imagem “0-0” e imagem “1-1”. Lembro também do vídeo da artista Sofia Caesar, “Seres” (2012). A imagem da própria artista, que num salto se lança para o interior do quadro, é intercalada com um frame preto. Frame a frame, o preto vai substituindo a imagem da artista, até que esta se desfaz num escuro total. Assim, o preto aos poucos subtrai a imagem da artista ou, ao contrário, a imagem da artista vai se somando ao preto até se desfazer nas sombras.

Resolvo, então, ao fundo rosa que me habitava desde “Kustom Kar Kommandos” de Anger, adicionar um único elemento, que há muito tempo parece pairar sobre a minha cabeça: um hambúrguer do McDonald’s, talvez mesmo o rei dos alimentos de fast food, um Big Mac. Como o próprio fundo rosa, um Big Mac me parece cheio de si: carne cheia (ainda que insípida e processada), pão dourado, molhos misturados. Sinto que o Big Mac está para o capitalismo como uma coroa está para os reis. A imagem de um Big Mac sobre fundo rosa, filmado friamente: como em alguns filmes de Farocki, como se estivesse prestes a praticar uma operação cirúrgica, a ensaiar longamente sobre o que sinto dessa imagem. Uma imagem que pudesse se equilibrar entre a publicidade e a especulação ensaística; que estivesse entre o reconhecimento desconsolado de que essa imagem me domina e meu desejo de poder responder a ela. Um desejo de queimar no seu fogo.

Link para A Noite dos Lanches: <https://vimeo.com/402257803> | *Senha:* Anger1965



Exercício nº 2
Corpo-pesquisador: a suspensão corporal

Um sonho: um espaço aberto, próximo a um anfiteatro, onde eu me encontrava. O grupo que me iniciaria praticava outras suspensões na localidade. Crianças me acompanhavam de um lado a outro, entre as suspensões que já aconteciam. Eu me preparava para ser iniciado, acompanhado dos pequenos, à véspera do primeiro voo.

*

Muitas mãos cuidavam do meu corpo antes de ser suspenso pelos ganchos. O couro era esticado por duas companheiras atentas ao que faziam. Além disso, as perfurações eram praticadas por outros que pareciam mais experientes. Podia ver a árvore secular erguer seus braços lenhosos desde o mirante onde as preparações eram realizadas. Chovia por toda a paisagem com o horizonte coberto por um embaçar de tons e de contornos. Estava sobre suas raízes, atento ao que viria a acontecer, os cabelos úmidos e uma certa apreensão ao peito. Deixaria o chão com os pés em pleno ar. Enganchado pela árvore, eu pensava em como retornar da experiência.

*

Ouvia dos demais: *a mente controla o corpo*. E, talvez, considerasse o corpo como a parte da qual deveria me desvencilhar. Lá estava, todavia, a dor a me lembrar de que tudo convergia para um ato. Meus pés não podiam mais tocar o chão, suspensos nessa espera que supunha a culminância dos sentidos. Eu sentia a dor que em tudo estava presente, e poderia viver, agora, o sentido e as gravidade das coisas. Parecia reunir-me em um todo que, extremado, pudesse suportar a perfuração e o peso do corpo. Soube então dele que não era parte desvencilhada, mas tudo o que me envolvia no agora. Eu era pequeno. Eu era um inseto. Capturado nessa teia, nesse vasto movimento da vida.

Talvez o sacrifício: a entrada na economia da perda. Havia uma entrega ao que não se poderia saber de antemão. Ora, a metamorfose exigia uma parte à queima. E sua resposta não passava de uma visão lateral. Ver o que nos é frequentemente negado acessar. O astro extenuado no firmamento. A paisagem descolada da retina. O movimento silencioso do orbe terrestre. A tua parte à doação¹.

1 BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior: suma ateológica I*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2016.



Ensaio Vestidos Brancos

e performatizo palavras numa encruzilhada fluida

Essas palavras são dedicadas à performance *Sobre o Vestido Branco*¹, de minha autoria. Ela nasce com o desejo de encontrar outros corpos, num emaranhado de tecido de quarenta metros de extensão.

Segundo Richard Schechner (2012), performances consistem em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. O autor sugere que rituais são memórias transcritas e codificadas em ações. Logo, em performance, o indivíduo tem a possibilidade de reviver ações cotidianas, resignificando-as como experiência de elaboração do mundo. Em performance, se movimentam relações dialógicas movidas pelas ações no presente.

Para Helio Oiticica, o branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, a duração silenciosa, densa, metafísica (OITICICA, 1986). O branco absorve luz, absorve as outras cores, rebate, brinca, joga.

A extensão branca me inspira águas, espelho líquido capaz de refletir visões, duplicar mundos, inaugurar caminhos e criar encruzilhadas fluidas. Oxum, labá que mora na fluidez dos rios, transborda a magia das águas que podem ser calmas e cristalinas, ou agitadas e turvas. Águas que, segundo Gaston Bachelard (1998), podem ser claras, primaveris, correntes, amorosas, mas também, profundas, dormentes, mortas e pesadas, destacando a “poesia das águas”.

A encruzilhada está em nós e nos processos sociais e culturais que vivemos. Se as encruzilhadas pertencem a Exu, o mensageiro e guardião das esquinas, é ele quem abre os caminhos que nos levam à

1 Para assistir à performance acesse <https://www.youtube.com/watch?v=V3UBfcMlldc&t=48s>

Oxum, para criar encruzilhadas fluidas e gestar a “Pedagogia das Águas”². Oxum é rainha dos rios, de acordo com a mitologia iorubana, e é dessas águas míticas que brota sua potência de vida para estruturar códigos espirituais, mas também sociais, políticos, filosóficos, éticos e estéticos. Essas águas, que a consagram como Mãe Ancestral (Ìya), integram ao seu arquétipo o princípio da gestação, condizente com a fertilidade. Esse signo também opera como valor simbólico para a manutenção de estruturas organizacionais da comunidade e da prole, parida ou não.

Dedico:

Fiz um vestido de sereia, de doida, de bruxa, de Sheila. Queria um tubinho interminável que se prestasse a todas as situações e hipnotizasse qualquer transeunte para sempre. Que me protegesse da acusação e do pudor de todos, também do meu. Queria que me servisse de casa, de véu, de amante, de água de rio, de túnel, de carrossel, de espelho, de pele, de escudo, de colo e de caixão. Memória ancestral. Roupa limpa para me mostrar ao mundo como eu não sou.

Mandei fazer um vestido
 Seda com algodão que desliza na pele
 Meu rabo virou de sereia
 De mulher grande
 Eu sou grande e ele é grande (ele é maior)
 E me engole com sede de cheiro de gente.
 É suave e pesado.
 Assim eu vejo a vida.

2 O conceito de “Oxunismo”, desenvolvido pela escritora nigeriana Oyèrónké Oyèwúme, a partir de “*Ossetura*”, o mito fundador iorubano de Oxum, vem agregar sentidos e valores para a elaboração do conceito “Pedagogia das Águas”, que vem sendo meu alicerce para a criação de um campo friccional, gerado entre as vivências como mulher de Axé, como professora de artes na escola pública e como artista.

Não digo nada. Eu não preciso dizer. Ele engole até a minha cara, me deixa minúscula, e pareço ridícula na inabilidade do trato com ele. Não termina nunca, e seus quarenta metros se multiplicam só para me confundir e me pregar uma peça. Cresce ainda mais quando, junto à natureza sublime, resiste a todas as tentativas de entendimento. Eu me rendo!

Botei o vestido na pedra e eles se deram muito bem. Botei o vestido na água e eles se deram bem também. Assim como no mato, na terra, no chão, na cidade e com as outras gentes. E eu ali no meio daquilo tudo, bêbada de branco.

Eu e o meu vestidão que erguido, me engole. Um monte de branco. Precisamos de nós, mas ele não sabe, nem se importa, me desafia. Zomba de mim, e fico com cara de tonta, mirando. Falsa arquitetura. Escultura móvel com milhares de possibilidades.

Agora vou fitar de frente. Encarar mesmo. O algodão, na sua malemolência displicente. Eu, meu corpo. Bases disformes e indefinidas inspiradas em minha própria anatomia.

O que era lama, útero, entranhas, se transfigura em silhueta esvoaçante, translúcida, etérea. Ele precisa ir para a rua, beber das alegrias e das maldades do mundo.

Assim vou tentando entendê-lo quanto mais ele me desafia. Já sei que é impossível. Sei também que é esse o caminho: ser vencida por todos os materiais e conceitos aos quais tento aprisionar, ter coragem e recomeçar. Sou Dalila, sou canto da mulher-peixe, sou as águas para Oxum se banhar. Flor que nasce do chorume. Luta insana que serve de acalanto ao desejo primordial de ser artista. Eu, oficina de mim mesma, ateliê itinerante.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 45.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Routledge, 2002. pp. 391-415.

_____. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2016. pp. 57-92.

SCHECHNER, Richard. Performance e antropologia de Richard Schechner - seleção de ensaios organizado por Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.



Quero a respiração de Mallarmé, deixando

E S P A Ç O S

em branco na folha de papel

onde os

OLHOS

são capazes de

v

a

g

a

r

Pelos
lugares que
deseja

construindo

per

cur

SOS

E EXPERIÊNCIAS



Há uma poça no chão. Suas bordas estão se espalhando. O líquido se alargando por entre o rejunte.

(...)

Três semanas depois, a poça já não é mais o que era. Suas beiradas antes fluidas são agora uma crosta amarelada quase petrificada. O líquido secou. Transmutou-se em um pó que se esvai aos poucos, em uma poeira tomando rumo por meio do vento que entra pela janela. A janela está aberta, aliás. E a coisa toda vai dissipando do chão um cheiro terrível.

Todas as coisas do mundo estavam nessa sopa. Poça, aliás. Produtos de limpeza, peças de avião, dicionários espanhóis, tanques de oxigênio, chaves, embalagens, patas de boi, sangue coagulado, azulejo dourado. Tudo misturado como se processado por uma boca e cuspidor, como se arrancado de uma ferida aberta em seiva.

Uma massaroca e a poça do teto escorreu de conforto.

O pó – que se esvai três semanas depois – é um sopro leve, um desprendimento, uma passagem a uma amplidão. Respirar é trazer o cosmos para dentro, e soltar o ar, bagunçar tudo. Enquanto isso, a pele morta se desprende das nossas costas e recobre a cama em sonolência. Uma amiga disse: se inalamos o pó de determinados tipos de fungos, morreremos. Seria essa uma morte lenta, dolorosa?

A maior poça do mundo é o mar; e o fim do mar?

Aliás, e aquele mar que se pode conhecer todo a pé? As solas afundando rasas na areia, e as pegadas sumindo na água gelada. Sumindo mesmo? E aquele planeta Terra cujos oceanos são tão rasos que os peixes precisam ser alongadíssimos e chapados para sobreviver? Os ciclones quase secam o terreno no inverno, levando em redemoinhos até o espaço praticamente toda água do mundo.

As obras – as poças, aliás – não são mesmo coisas fixas no mundo. São como mantas adquirindo camadas e mais camadas de materiais

em desaparecimento e apodrecimento: às vezes somem; recolhem-se. Mas adquirindo, também, porções e mais porções de novas dimensões estéticas, possibilidades (de)conceituais negativas de alocação e tempos que andam de mãos dadas. As mantas são mesmo aquilo que está em todo lugar, em movimento e vivo, fluindo ativamente de e para o lugar nenhum.

Como lidar com isso? Onde está o lugar da satisfação para nós, artistas e não artistas? Precisamos agir ativamente para manter com vida aquilo que já está em movimento? Corremos o risco de morrer? Talvez nas poças estejam, afinal, também (ou somente) todas as experiências do mundo. Trituradas, amassadas, regurgitadas.

A poça, aliás, está fedendo demais. Não aguento mais o cheiro. São três semanas de odor inominável, abominável e uma série de outras rimas e sinônimos. De sinônimo em sinônimo se chega ao antônimo? O tempo para algumas coisas entrarem em apodrecimento é curto, isso eu aprendo dia após dia. E o estrume, também, está demais. É demais para mim. Parece infinita, a origem do cheiro. O mesmo digo sobre o que vem aos olhos: parece que nunca para de chegar.

Casa catinga. As moscas agora só se mexem quando eu chego perto. Larvas escalam e morrem nos rodapés. Uma lagartixa caminha de um lado para o outro em cima da folha da porta. E eu já não aguento mais a ânsia de sumir com isso. Não vejo escatologia em nada disso, nem possibilidade de continuar.

Já há alguns anos as sopas requisitam mais espaço, mais dimensão, mais tempo, mais presença. Poças. Já não se fecha mais a porta, já não se vê mais o chão. E eu vou dando mais. E o limite? Há, em alguns casos, algo confortável em se deixar levar e algo prazeroso em observar uma obra (ou melhor, qualquer coisa) tomar tamanho maior do que o nosso? Talvez a poça seja a mistura de todas as pulsões, uma espécie de gozo oculto no absurdo e um segredo de vontade de mergulho. Ou será que devemos lutar contra isso tudo? Permanecer maior do que a coisa e acariciar as beiradas como quem diz sutilmente: “aqui é o meu limite, aqui eu me separo de você”.

Quando vejo uma poça qualquer se desdobrar, penso que há um retorno de natureza estranha à minha infância. Talvez exista ali um senso qualquer de origem, como um brejo de onde tudo saiu e, por extensão, que retém ainda parte de todos nós. Uma nota sobre o nosso nascimento. Um brejo, que se dele tudo saiu, espera-se infantilmente que a ele tudo volte. Quando eu era criança, teorizava sobre uma espécie de lei do menor esforço, mas não sei se agora é o melhor momento para escrever sobre isso. E desconfio também dessa fusão entre passado, presente e futuro. Hoje, adulto, reflito sobre o que seria uma obra malcriada. Talvez todas sejam malcriadas, em alguma medida. Hoje, adulto, penso num corredor sendo inundado por uma sombra que sai espremida entre as brechas e quinas do chão, da parede e do teto. Sombra? Será mesmo uma sombra?

Cheguei ao meu limite. Três semanas, e já não aguento mais. Jogo água com químicos no chão. Espero dez minutos. Passo um pano novo. A crosta amarela se vai aos poucos. Provavelmente para brotar em outro lugar. Provavelmente feita de tudo que estiver ao redor dela, feita de mim, de nós, espero. Tudo moído e espalhando-se pelo chão. Com uma densidade tão grande, com materiais tão distintos e com um recuo tão amplo que não se possa ver através dela. Olhar para sua superfície é encontrar um terreno aberto e fechado simultaneamente. Assim são as obras. As poças, aliás. Já não sei mais se essa concomitância é uma contradição; tenho achado que não é.

Olhar para baixo e não achar o chão é se deparar com aquilo que nos faz ir para e vir desse lugar nenhum. Acho que poderia escrever algo sobre o corpo, mas não tenho vontade. Que espaço pequeno, esse que nós temos... um quarto fechado, um corredor apertado, uma escada circular... Que agonia pesada, essa que nós sentimos... uma dúvida, uma inquietação, um desejo, um gozo, um mergulho... Em algum lugar nenhum, nas obras. Essas coisas são um movimento dentro de si, como um redemoinho, como um funil e a gente cai junto, deita em um escorrega e fecha os olhos. Morre e acorda, de novo e de novo¹.

1 Notas sobre a série Poças (2020 – 2021) e outros assuntos.



Enquanto uma analogia estética associada à violência de gênero, o processo artístico visceral, detectado em artistas mulheres contemporâneas no Brasil, afirma o próprio corpo de fêmea ou a representação do mesmo enquanto aporte principal. Portanto, envolve uma transformação não só estética, mas também de resistência política e superação social, partindo da memória de violências de gênero diante de ditaduras e escravidão.

Partindo primeiramente da fase de 1965 a 1969 da artista visual brasileira Anna Bella Geiger, o visceral na arte trata a princípio da representação expressiva de fragmentos ou órgãos do interior do corpo humano da artista. Trata-se de uma denúncia velada de torturas políticas diante de um período entre golpes de ditaduras e a busca pela democracia.

No atual contexto político brasileiro, algumas artistas mulheres relacionam-se à expansão e aprofundamento do processo artístico visceral, enquanto busca de superação e resistência a violências de gênero pós-coloniais. Novas questões estéticas, sociais e políticas são suscitadas ao relacionar o contexto entre golpes que permearam o visceral em Anna Bella, em relação aos últimos golpes políticos no Brasil. Através da revitalização e aprofundamento do processo artístico visceral em outras artistas contemporâneas, e diante de um contexto de um novo entre golpes político, a performance-ritual *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), de Michelle Matiuzzi, estabelece diálogos estéticos entre memória, necropolítica e políticas identitárias a partir de questões de violência de gênero e de resistência decolonial.

Segundo a sessão Opinião originalmente publicada no jornal *O Globo* para assinantes, no dia 10 de abril de 2020: "(...) A crise atual tem cor e gênero. É negra e feminina. Violências de gênero são aspectos que, no Brasil, alcançam principalmente negras entre as mulheres"¹. Portanto, o processo artístico visceral que trata sobre determinados contextos históricos de agressões de gênero é também um movimento

1 <https://oglobo.globo.com/opiniao/crise-tem-cor-genero-24362895>

artístico que as explicita e compartilha, com o cuidado de que não sejam apenas (re)conhecidas pelas suas dores, pelo que as fere, e sim pela capacidade decolonial de resistir a elas e superá-las. Assim como os viscerais em Anna Bella, que foram temporalmente realizados em um contexto prévio de contínuos golpes associados a torturas políticas, o trabalho elencado também antecede neste último caso, ao último golpe político no Brasil. Através do abjetual, há uma explicitude de denúncia de violências de gênero ainda maior pelo sangue no corpo enquanto componente artístico.

Com a consequência do espalhamento do vírus, (ainda maior com a demora de negociação do atual governo golpista brasileiro em relação a compra de vacinas), o aumento do desemprego e a necessidade de isolamento leva mulheres a passarem a maior parte do tempo em casa, com seus agressores. Portanto, há como consequência um aumento das vítimas de violência de gênero, que de acordo com o artigo do jornal *O Globo*, é ainda maior entre as mulheres racializadas em contextos de pandemia pós-golpe.

Michelle Mattiuzzi, nascida em 1983 em São Paulo, começa a atuar com performance em Salvador da Bahia, e seus trabalhos ganham visibilidade a partir de 2008. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), uma caminhada-ritual para a estátua de Zumbi dos Palmares, no centro do Rio de Janeiro, dialoga com a pesquisa de Grada Kilomba sobre a política do discurso negro presente na obra “Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano” (2019)². Michelle Mattiuzzi nos convoca em seu filme-performance a nos questionar as reminiscências subjetivas e literais da máscara no presente. Sem pressa, ela desfaz os nós da fita vermelha e começa a retirar os alfinetes que furam a sua pele. O vermelho do sangue escorrendo sobre o rosto de Mattiuzzi aparece como elemento de destaque. Na tentativa de reavivar memórias e conhecimentos ancestrais, visa produzir dissensos dos corpos marcados pela colonialidade ao apresentar a máscara do silenciamento que nada mais é do que o aspecto real da máscara eufemística do acesso brutal aos corpos.

2 KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

Segundo a Prof^a Dr^a Sheila Cabo, a força das imagens-performances de Mattiuzzi, próximo do que Walter Mignolo teorizou como um pensamento fronteiriço, afirma biograficamente o corpo negro do Terceiro Mundo. Sustenta-se ao mesmo tempo como corpo racializado perpassado por histórias locais, marcadas pela colonialidade, e também, pela consciência migrante dos que habitam as fronteiras e as rotas de dispersão, criando condições para a descolonização³.

Segundo a teórica e psicóloga portuguesa Grada Kilomba (2019), "esta foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos, (...) sendo composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas. Sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação que são cerceados e torturados na mulher colonializada. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, (...) e que, historicamente tem sido severamente censurado" (KILOMBA, 2019, pp. 33 -34). Ainda segundo a autora, o colonialismo é uma ferida nunca tratada, e que dói sempre. Por vezes infecta, por vezes sangra.

Em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016), o elemento visceral/ abjetual do sangue sobre a pele faz-se presente aludindo diretamente à violência de gênero vivida por mulheres negras não só durante o período da colonização, mas para além desse, diante da colonialidade de poder. Em contextos pré e pós-golpes políticos, o visceral traz à tona, portanto, experiências autobiográficas que confrontam a repressão ou a violência sobre sua história e sexualidade. A máscara aludida no rosto de Mattiuzzi é análoga à máscara de dominação do branco sobre a pele negra. Pensando-a nas consequências sociais do contexto pandêmico, trata-se ainda mais de uma imagem composta pela própria contemporaneidade que continua a silenciá-la. As violências prévias e posteriores a golpes literalmente políticos e pandêmicos, são

3 GERALDO, Sheila Cabo. *O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial*. Comitê Brasileiro de História da Arte. 2016

como máscaras, impostas ou auto-impostas, que forçam o apagamento da memória racial, tantas vezes associada ao gênero. O foco da mesma recai no debate sobre a mulher negra e, como escreve Fanon, nas máscaras brancas eventualmente adotadas para serem aceitas na sociedade branca e misógina⁴. Porém no caso dessa performance, trata-se de uma analogia à máscara da própria violência sobre a mulher racializada, animalizando-a ainda mais diante de contextos de golpes políticos sucedidos de catástrofes pandêmicas.

4 FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Editora Edufba. 1952



Uma justa distância

No começo de minhas deambulações pela cidade do Rio de Janeiro (2007), eu explorava os *espaços de posicionamento de passagem*: metrô, ônibus, trens, barcas e suas estações; época em que surgiram também os primeiros mapeamentos e coletas de objetos encontrados ao longo do caminho. Pouco a pouco, fui vendo as distâncias se expandirem até o despontar de uma vontade forte de tomar a viagem como signo de um aprendizado mais profundo. De poder experimentar, concreta e simbolicamente, as múltiplas relações que entrelaçam arte-vida-natureza-cidade-subjetividade.

Do encontro com a obra de viajantes (artistas e naturalistas) do passado, estabeleci uma relação com a história da arte e a cultura brasileira, me debruçando sobre as viagens pitorescas, cujos atores se dividiam entre o desenvolvimento da arte e o da ciência. Obras que basculam entre arte e documento. Ao evocar as viagens de artistas e naturalistas europeus do século XIX, busco discutir a noção e o lugar de uma artista viajante local, tomando a paisagem mais próxima como espaço de ação, sempre me oferecendo a franja de uma distância: não tão remota que provocasse a perda da paisagem cotidiana por completo, mas que dela eu resguardasse uma justa distância.

Distância

Esse é um problema que se coloca para artistas, poetas e viajantes em geral: estabelecer a devida distância entre o eu e o outro, sempre diversos. Uma distância razoável. Nem tão próxima, nem tão remota. Uma justa distância que, entretanto, não pode ser estabelecida definitivamente, devendo antes manter-se sob ajustes e reavaliação permanentes.

Instituir uma terceira margem, talvez, como naquele conto de Guimarães Rosa¹ (2001), em que o pai, diante dos conflitos familiares, rema sua canoa, pequena, “como para caber justo o remador” (p.79), inaugurando silenciosamente uma distância [e uma estética] de meio de rio “perto e longe de sua família dele” (p.80): uma justa distância.

Distância que sobreveio a Victor Segalen, médico de bordo, etnólogo, poeta e explorador, em suas viagens entre a Polinésia, o Tibete e a China. Experiências que o levaram a refletir sobre o lugar da alteridade. Com *Essai sur l'Exotisme*², Segalen inaugura a *estética do diverso* a partir de seu lugar de estrangeiro, daquele que vem de fora. Um exótico ele mesmo aberto à diversidade de culturas, pessoas, paisagens... Pouco a pouco Segalen foi desconstruindo antigos conceitos e clichês que deformam e acentuam preconceitos e provocam imensos afastamentos. Desfaz em si a inquietante dicotomia do *eu* e do *outro*, na verdade um seu semelhante. Desse enfrentamento, e estabelecendo uma justa distância, Segalen assume e incorpora outro termo e princípio, o do *exote*: “aquele que, viajante nato pelos mundos de diversidades maravilhosas, sente todo o sabor do diverso.”³ Nesse processo, o viajante passa a sofrer um *dépaysement*, esse sentimento de distanciamento e de perda da paisagem cultural que acomete particularmente os expatriados.

E como seria possível a uma artista viajante local instituir tal distância tendo sua cidade como paisagem e já pertencendo a uma “diversidade maravilhosa”? Que caminhos percorrer? Qual distância observar? Percebi que seria necessário renunciar de vez as antigas certezas, afastar-me do território já tão bem esquadrinhado e habitar outras paisagens.

1 ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 79-85.

2 SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*. A. Frontfroid. Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1994.

3 O texto em francês diz: “*Exote, celui-là qui, voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent tout la saveur du divers*.” (Segalen, 1995, p. 29, nossa tradução).

Despojar-me do *inquietante*.⁴ Buscar “as ruas penúltimas, quase tão efetivamente ignoradas como o alicerce soterrado de nossa casa ou do nosso invisível esqueleto.”⁵ Emprestar à cidade meu corpo em sua totalidade, e mover-me na direção daquilo que me inquieta, que ainda não conheço muito bem, mas que já me habita por contágios anteriores. Fazer do estranhamento primeiro, o estranhamento de *si*, e dobrar-me. Desabitatar o fixo. Traçar linhas de fuga. Ser mais erva daninha do que grande árvore.

Portanto, nada de sair atrás de fundamentos de onde pudesse estabelecer base fixa ou medida que obliterasse outras tantas histórias e saberes. Os românticos brasileiros buscaram a fonte primordial da literatura nacional e a depositaram na paisagem natural. Na figura idealizada de um indígena, aspiraram construir a figura de mais pura identidade nacional. Precisavam descobrir a verdade brasileira. Mas a verdade que lhes alcançava fora legada pelo olhar de viajantes estrangeiros. A viagem de busca não passou então de uma viagem de retorno ao dado. Retornaram assim, para fixar imagens da paisagem pitoresca, afirmando sua própria condição de colonizados, tomando como base olhos empapuçados de exotismos como testemunhos de verdade, cujo foco narrativo não passava de registros de impressões pessoais. Narrativas em que se misturavam ficção e documentação de viagem que criaram uma “rede de notas descritivas, pranchas, mapas, classificações que organiza a própria paisagem brasileira, que define um Brasil aos olhos de literatos e historiadores locais.”⁶

4 Sigmund Freud (2010, p. 338) nomeou o inquietante [*unheimlich*] como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Um sentimento de apreensão que se encontra “nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações” (op. cit., p.331) Freud encontra na literatura, no espaço da estética e da ficção, subsídios para conceituar o inquietante, e quem lhe propicia esse caminho é Friedrich Schelling, que nas palavras do psicanalista “traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p.331).

5 BORGES, Jorge Luis. História da eternidade. In: Obras completas, vol.1. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/63691262/Jorge-Luis-Borges-Fervor-de-Buenos-Aires-rev> Acesso em: 20 ago. 2021.

6 SÜSSEKIND, Flora. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 63.

Ao instituir a justa distância, intuí que viajar é um estado que demanda um espírito atento capaz de operar cisões na mera evidência que reduz a viagem a um deslocamento físico. Que viajar não implica somente buscar por novas paisagens, mas ver com outros olhos o que nos é habitual e assumir o lugar de *exote* como um contra posicionamento ao habitual; uma parada, uma demora, um distanciamento.

Na busca pelos passos dos viajantes do século XIX no Rio de Janeiro, pude compreender um pouco mais sobre as tramas históricas que engendraram a cultura brasileira, que os modos como nos olhamos e nos intuímos como nação se encontra imbricado na presença daqueles viajantes em nossa terra. Investigo desde então, o quanto a obra dos viajantes colaborou com a construção de uma forte simbologia do pitoresco e do exotismo para países periféricos como o Brasil. Tal procedimento tem como objetivo potencializar uma visão crítica acerca da construção de um mundo onde as percepções e estranhamentos acerca de si e do outro se fundam na constância dos deslocamentos.

Tomando uma justa distância no espaço e no tempo, me posiciono de modo a assumir o lugar de viajante em minha própria cidade. E é nesse instante que tomo de empréstimo as palavras do filósofo Sérgio Cardoso quando diz que: “O distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia seu mundo...”⁷

7 CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Aduino et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 347-360.



Em 2019, o relatório do Ministério da Saúde nos dizia sobre o aumento de suicídio entre a população negra no Brasil.

Motivo: a nossa saúde mental

o não lugar,
ausência de sentimento de pertença,
sentimento de inferioridade,
rejeição,
violência,
inadequação,
inadaptação,
sentimento de incapacidade,
solidão,
isolamento social.

O que eu, como artista e educadora, posso realizar pra desvelar um pouco que seja a nossa relação com o suicídio e a sensação de vazio existencial?

Nada do que eu diga transborda mais que a Presença.

Todas as nossas experiências se dão a partir do seguinte:

Os nossos Sentidos, as Portas de entrada

Audição – Visão – Olfato – Paladar – Tato

Que transformam tudo em o que o Ocidente chama de “Funções Mentais”

Cognição – Afeto – Volição

Tudo isso se transforma numa... Percepção, o modo como compreendemos o mundo, como concebemos o mundo

E isso tudo num vai e vem, porque tudo que entra, sai, então a gente devolve.

Quando somos artistas, a gente vai chamar esse processo de duas palavras:

Poética e Estética

Poética: a fonte, as bases de onde se origina a criação; O ato de criar

Estética: Modo de organização de todo o sensível, a Transformação de algo intangível em algo tangível aos sentidos

Vocês estão entendendo?

Se não... sim: eu estou simplesmente jogando palavras pra vocês.

Isso não faz o menor sentido.

Nada do que eu diga transborda mais que a Presença.

Olodumare estava em seu infinito, pensando em criar mais coisas, mais seres. Criou Ogbón, a sabedoria; Ìmò, o conhecimento e Òye, a compreensão.

Quando Olodumare acabou de criar Ogbon, a sabedoria, disse a ela que fosse procurar um lugar pra viver do melhor modo possível. Ogbon foi, mas não encontrou e retornou a Olodumare, retornou fazendo um som muito perturbador, como o de uma abelha.

Olodumare a comeu.

Assim aconteceu com Ìmò e Òye.

Depois de engolir as três, Olodumare descansava. Tentava descansar, mas não conseguiu, porque as três zumbiam dentro dele.

Ele diz a elas para virem para o Aiyê, para o mundo visível, pra esta dimensão.

Diz a elas para irem juntas. As três se fundem e se transformam em... Òrò.

Òrò era muito forte, muito poderosa. Na sua descida, Òrò derrete matérias, constrói buracos, tudo por causa de sua alta energia.

Ela desce fazendo o som “hòò...”

Não há nada que eu diga que possa traduzir “hòò...” pra vocês.

Isso tudo acontece no tempo mítico. Há muitos tempos. Há muitos espaços. Há muito espíritos.

Quando Òrò chega à terra, ela pinga nela. Neste exato momento, ela se transforma em Èla.

Èla é aquilo que podemos compreender, é a Presença em formas manifestas, em formas identificáveis, em formas compreensíveis.

Èla é Òrò, porém Òrò não é Èla, mas Òrò é a união de Ogbon, Ìmò e Òye.

Èla pingou na terra, lembram? Pingou no Opon Ifá, no tabuleiro divino de Ifá, como possibilidade de caminhos. A Palavra.

A Palavra é uma dádiva.

Òrò é mais que Palavra. A palavra é a dádiva de Òrò.

Èla pingou na terra, lembram?

Assim que Èla pingou, ela respingou para todos os lados... e para cada lado foi se transformando nas formas como nós conhecemos... esculturas, dança, pinturas, teatro, cantos, ritmos, poesia, encantamentos... e dizem que elas continuam pingando e se respingando até hoje...

se respingando e transformando em várias formas... as Òwe

"Òwe l'esin Òrò". As formas artísticas são o cavalo das palavras. As palavras são ideias. São alta força suspensa. Èla... Òrò

Tudo o que já existia se transforma no que não existia... Presença.

Nada do que eu diga transborda mais que a Presença.

O que eu gostaria realmente de dizer é que

A Poética

A Estética

Não existem. Ou melhor, existem.

Elas são de acordo com a sociedade, com a terra em que respingam

Elas são PoÉtnica... EstÉtnica

Você pode aceitar que a origem da Arte é mais que uma?

Você pode aceitar que a origem da Arte

É uma Presença?

uma CosmoPoÉtnica, uma CosmoEstétnica;

uma estratégia ancestral da Presença?

Anterior ao sentido?

O que é memória pra você? Qual é a memória que te dignifica?

“Òwe l'esin Òrò”.

Òrò precisa de um suporte de um cavalo pra se fazer presente

Eu quero uma história carregada de memória.

O corpo é o Opon Ifá da Presença Manifesta.

O corte na minha história me fez, nos fez muitas cicatrizes;

O corte no meu CorpOpon me devolveu a Mim, a Eleda Mi. Escarificação da Dádiva

eu pergunto: como transformar as cicatrizes, os cortes de dor em esca-
rificações, os cortes de dádiva.

Eu quero meu espírito marcado pela dádiva.

Eu sou CorpÒrò

Eu não sei se vocês compreendem

Como o corpo lida com a Presença

Um processo vibracional, em afirmação, conSIência

Um assentamento

Mo wa



No ano de 1817, o escritor Stendhal viaja à Florença e entra na basílica de Santa Croce, onde estão os famosos afrescos de Giotto. Ali, repentinamente, sofre um grave quadro de vertigem e ansiedade, o que posteriormente vai narrar no seu livro “Nápoles e Florença: uma viagem de Milão à Reggio”. Em seu texto, Stendhal relaciona diretamente seu mal-estar ao fato de estar em contato com obras de arte. Ele escreve: “Saindo de Santa Croce, meu coração batia forte, a vida esgotara-se em mim, eu andava com medo de cair...”.¹ Em 1979, a psiquiatra Graziella Magherini sistematiza o que convencionou-se chamar como Síndrome de Stendhal. Após contabilizar centenas de casos de pessoas que, em contato com obras de arte, padecem de vertigens, desmaios e alterações de percepção, a psiquiatra instaurou uma ala dedicada a essa síndrome no hospital de Santa Maria Novella em Florença. Dario Argento, um cineasta italiano, fez um filme chamado *Síndrome de Stendhal*, no qual há uma cena primorosa em que a personagem principal padece de vertigem e desorientação dentro da Galeria Uffizi. A existência dessa síndrome parece nos revelar algo acerca de um mal-estar inerente à experiência estética. Um quinhão de adoecimento que co-existe com o maravilhamento: algo que fere enquanto fascina.²

Gustave Courbet realizou uma pintura chamada “O Homem Ferido ou Retrato do Artista” no ano de 1845. Na cena retratada, um homem está ferido, mas tem a seu alcance a arma que fere. Dorme ou desfalece, mas tem a mão tesa, pronta para o ataque. Ao visualizá-la, me vem à mente uma formulação: a de que a/o artista é como esse homem ferido - pode atingir o outro apenas porque ela/e própria/o também foi irremediavelmente atingida/o. Deleuze descreveu o escritor como esse que “goza de uma frágil saúde irresistível”, que viu e ouviu coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis. “Do que viu e ouviu, o escritor

1 LOUREIRO, Ines. “Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a Síndrome de Stendhal”. *Psychê*, 2005, IX(16), 97-114 [consulta em 23 de Agosto de 2021]. ISSN: 1415-1138. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30716907>

2 DE MARTINO, Marlen. “Síndromes artísticas: o mal-estar e a arte contemporânea”. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Arte Plásticas, 20., 2011, Rio de Janeiro. Anais do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.2349-2359.

regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados.”³ Um modo transbordante de estar no mundo provocaria uma ferida e, por isso mesmo, possibilitaria a criação de algo que poderá ter uma qualidade perfurante. Uma dialética entre ser atingida/o e atingir, portanto, me parece fundante do que se poderia chamar de gesto artístico.

Kafka escreveu uma carta a seu amigo Oscar Pollak, em 1904, na qual ele diz: “Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? (...) Nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós.”⁴ Gosto muito dessa imagem: a obra de arte como aquilo que quebra mares de gelo. A ruptura desse mar, adverte Kafka, é dolorosa como a pancada, a perda e o exílio, mas só se pode navegar, afinal, na água em estado líquido, na correnteza. A obra de arte seria então aquilo que, a custo de um grande abalo, abriria espaço para os impulsos navegáveis em uma vida. Parece-me ser essa uma formulação interessante para pensar a tensão entre arte e ferida. A ferida como esse outro nome do abalo e a obra de arte, esse renovado impulso à navegação. Ou a ferida como o próprio mar solidificado e a obra como o fio afiadíssimo do machado e seu primeiro golpe violento. Talvez seja ainda impossível discernir de todo arte e ferida, porque ambas são estremecimento nas estruturas do mundo e do ser. Arte é ferida iluminada, acessa. Ferida pode ser poema latente, à espreita. A(o) artista cabe equilibrar-se nesse fio tenso, curto ou estirado, entre a cisão e a criação.

Gosto de evocar o equilíbrio, a tarefa de equilibrar-se, para pensar o gesto artístico. Ou talvez, do gesto artístico, me interesse algo de análogo ao gesto da/o equilibrista. Agrada-me o corpo frágil da/o equilibrista, gosto que nunca pareça de todo forte, implacável, inabalado. Quem se equilibra resvala, sai do eixo para se manter na linha, se agacha, endurece, dá uma corrida no fim, quando chega perto do outro lado. Interessa-me esse

3 DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p.14.

4 KAFKA, Franz. *Cartas aos meus amigos*. Nova Época, s/d. p. 9.

equilíbrio que está sempre em negociação com a queda. Philippe Petit, o equilibrista francês que atravessou o vão entre as torres gêmeas, pelo topo, sem nenhuma proteção, saudou o abismo quando estava lá em cima. É isso que me interessa: saudar o abismo enquanto se escapa dele ao custo de uma invenção. Quem se faz equilibrista inventa travessias improváveis e coloca o corpo em risco, em um balé de forças e apoios, tendo sempre que conceder com o estremecimento para poder chegar ao outro lado. Todo equilíbrio é frágil, é precário. Todo equilíbrio é a invenção da anti-queda, é a insinuação do voo. Equilibrar é jogar com o peso. Se o destino de todo corpo é pesar, a invenção do equilíbrio é também a invenção de um destino outro.

Aos dançarinos

Gelo liso,
paraíso
para quem
sabe dançar
bem ⁵

Esse aforismo em forma de versos, escrito por Nietzsche, fala de uma afinidade entre o processo de criação e um passeio por um terreno mo-vedido. Só gozará dessa incursão quem souber criar com o imprevisível do corpo e, talvez, inversamente, só dançará com a imaginação quem puder se lançar a um solo de vertigens. Criamos, talvez, para perder o medo da queda. Inventamos intimidade com a queda para perder o medo da queda. Inventamos a queda para deixar de morrer caindo.

Assombra-me, na pintura do Courbet, o fato de o homem estar ferido na altura do coração, dando a ver que essa disposição à vertigem tem algo de mortal e, por isso mesmo, algo de radicalmente vitalizante. Lembro também de um bordado do Leonilson intitulado "*Voilà mon*

5 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Hemus, 1976. p.20.

coeur”: trata-se de num pedaço de lona pintada de tinta dourada onde foram bordados, com linha azul-clara, vinte e seis pingentes de cristal lapidado. No verso, o artista bordou a frase: “Voilà mon couer, il vous apartiens (sic)” (Aqui está meu coração, ele pertence a vocês). Há uma oferta brutal implicada nessa afirmação: dar o coração é dar esse ponto onde a incidência da ferida seria ainda mais fatal. Lacan afirmou que “amar é dar o que não se tem” e, por algum tempo, compreendi essa formulação como se amar fosse fazer consistir, para endereçar ao outro, aquilo que de outro modo não existiria. Hoje compreendo diferente: amar é dar ao outro algo da própria inconsistência. Segundo Byung-Chul Han: “Um sujeito do amor é tomado por um tornar-se-fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza.”⁶ A criação, me parece, também tem algo a ver com isso. Cria-se menos a partir de um acúmulo de certezas fortes do que de um arranjo entre fragilidades, que tomam corpo e potência de invenção.

Amor e a criação, nesse sentido, se revelam manejos especiais da fragilidade que nos funda e que não cessa de nos interpelar. Resta, portanto, a estranha hipótese de que a criação, como o amor, seja essa alquimia, onde a fragilidade se revela como uma forma particular de abundância e onde a abertura ao que nos atinge se faz uma força – que por vezes nos atinge e desampara, mas também nos vitaliza. Eros atinge seus escolhidos com uma flecha que perfura e fragiliza, mas cuja incidência é imprescindível para a própria vida. Entendo que, ao processo criador, também se faz incontornável uma certa disposição ao que atravessa e faz transbordar, já que é só a partir desse ponto – e essa é a hipótese desse pequeno ensaio – que se pode dar forma a algo que possua a mesma vocação. Como disse Leonilson: ouro de artista é amar bastante.



Poema em canto de pedra

No canto de um sonho

Surgem os sons das pedras

Elas murmuram pequenos mistérios

Constelam outras civilizações

Minérios, ferrugens, erosões

Suspenso entre dois corpos está o tempo

O peso é entre dois

Levo uma pedra ao peito para dormir, é ela quem me dá o ritmo do que se passa nele

Escuto o coração através dela. Neste estado entre superfícies, esboço um espaço interno. O vazio agora contornado pela pedra bruta

Às vezes o contorno transborda

É como soluçar

Aprendo a recolher os vestígios dessa passagem. Segredos se abrem. Andar em pedra é um tipo de sapiência. Arredonda a planta dos pés. Eu quase esqueci. Foi preciso pendurar o corpo numa enorme rocha e carregar o ovo frágil até seus limites. A casca do ovo porosa e rochosa. Meu peito também porosidade rochosa.

O que dele sai é magma quente. Em contato com a superfície forma outra pedra que canta. O ferro presente no sangue fervendo compõe uma melodia rochosa. Magma

Magnífica

Som de sinos badalam o trânsito dos corpos. Essa é a passagem entre tempos difusos. Não há norte. Não há meio ou fim. O tempo é corte entre dois. É apenas o corte que funda superfícies

Auscultar o oco do corpo

Ouvir conchas

É como nascem os fluidos

Incorpóreos ruídos gotejam:

existe

Expelida da Ostra, nasci

Passagem do opaco ao úmido

Desde então recolho porosidades, elas me escapam

Desenho com a pedra carvão,

Quase diamante

O que determina um e outro é o tempo em camadas sobrepostas de terra

O pó do carvão dilui a ponta dos dedos que escorre pelo papel

Desenho as sombras do que evapora das velas acessas

Recolho vapores, eles me escapam

Dessa combinação: carvão, dedos, sombras nas superfícies, registro um tempo para se apagar

Calendário de apagamentos

Esquecimento é o esqueleto da memória

O que se apaga transforma-se em registro indecifrável

Descubro o que são Yantras: grifos que vibram sons

Mântricos

Cada grafo um som vibracional

Emanam tempos e energia

Adentro nessa matéria, já não tenho ideia do que fui. Estou no tempo da porosidade do carvão e nos vapores que sobem das velas. Me vejo pela sombra do corpo que tenta esse tipo registro

Desde sempre é como caminhar por precipícios

Um dia me disserem: você nos trouxe ao abismo

Lá descobri: queda é estrutura



O que pode a tecelagem? Se todas as pessoas vivem no “meio da sua experiência sensível”, como sugere Coccia, e se a linguagem e a tecelagem foram criadas juntas, habitaram as mesmas cavernas e estavam próximas até os primeiros roçados, quando ambas atingiram idade juvenil, escrita, tecida, então, o que podemos esperar das experiências hoje entre ambas: texto-trama, fios palavras que se encontram no momento em que se respira aqui – tomem fôlego! Quando se deu o primeiro Nó, um espanto sonoro para um movimento tão simples e instigante: o nó. Esse primeiro nó que deve ter dado um nó na cabeça de quem o fez. - Oh! Nó, feito, pronto, dado. Alguém do lado sem compreender ainda o feito reage com um - nó? Um balanço com a cabeça e, dessa vez, a resposta: - nó. Afirmativo. Uma linha-fibra que se enrola e mergulha dentro de si, se ata, quebra a própria linearidade, rompe sua rotina e reinventa-se no corpo. Sucessivos compartilhamentos do gesto que enlaça foram como ondas do mar, nó-nós, se espalhando pelos quatro cantos do mundo. No tempo do tempo, nó vira costura, prendem galhos, nó que se habita e se enraíza um por cima e um por baixo, dando origem à cestaria, à tecelagem, aos contos, às causas, aos tratados, às transcrições, aos juízos, aos valores, às realidades e surrealidades até os tempos atuais, enquanto produz esse escrito de artista. Se o meio diz respeito ao “espaço intermediário entre o sujeito e o objeto”, como nos ensina Coccia, inventa-se o nó, duplica-se gestos, refaz-se comportamento, como o comportamento restaurado conceituado por Schechner. Nó uno e múltiplos, platôs, nó raiz, nó linhas de fugas e estruturas que se solidificam, mas como trama-linguagem, serve ao tempo, mutável, inconstante, lento, imprevisível. Linha que dança como planetas, nessa circularidade de pensamentos. Estava tudo quieto, até que se rompeu com a rotina, pegou linha fibra disponível, circulou no ar da monotonia, eis o nó. Nó-mãe de muitas mães, para além das árvores imóveis, uma rede como os rizomas: tempo das tramas experimentais, quando nada estava dado, nada havia sido criado e tudo era permitido, apesar e sempre dos riscos de se inventar. Sobre a questão de que sem esse estado sensível, não poderíamos elaborar as imagens, os conceitos, a racionalidade – a linha que conduz é o eu incorporado na ação de si mesmo, do fazer pensante e presente, ou sem pensar, ver no que vai dar, investigar hipóteses, já que o “fenômeno é uma modalidade de ser particular que existe entre o sujeito e o objeto,

no meio”, tal observa Coccia. O autor ainda acrescenta, diz que “o fio condutor é dado pelo comportamento cultivado pelo papel insubstituível da modalidade requerida para sua incorporação”. Assim tomado de linhas, cercado de fios, agulhas, teares, tramas, texturas, objetos têxteis, tapeçarias, tecidos manuais – incorporado na tearlogia do Corpo-tecelão, em reflexotramas e conceitos que urgem como mina d’água e desassossego, como lidar com esses tecitarmentos, tramarbolismos das molecucituras, todo enerfio e afetocitura em autocombustão, como? Respira. Era cedinho da manhã, havíamos combinado meus irmãos Luciany, Alysson, o namorado dele na época e eu de subirmos para o Caldas, distrito de Barbalha. Estava trancado no quarto sozinho, havia posto colchão no chão para abrandar o calor do Juazeiro, no dia que bem começava ainda. Não tinha cigarros e daria um cochilo rápido para me recuperar para noitada adentro. Acordo com eles batendo na porta. Escuto algo tipo: fogo! Está pegando fogo. Acordo e vejo de três a quatro pequenas, médias labaredas, subindo entre meus braços, vindo das minhas costas. Um pulo do colchão, porta aberta para que eles pudessem entrar, depois, norteadas as ideias para o que estava acontecendo ou houvesse acontecido, a constatação que havia pegado fogo. Mas como? Não havia dormido com cigarro aceso, pois não ousaria imitar Clarice Lispector a tal ponto, que teria acontecido então – auto-combustão? Passado o susto, mantivemos a programação, e três horas depois já estava dentro do buraco do Caldas, em nascente de águas cristalinas, fonte termal para lavar corpo, alma, mente; modalidade da incorporação, das energias domadas e indomadas, feito redemoinho nas terras dos Buendías, de Cem Anos de Solidão. Pergunto: o que pode a tecelagem, o que pesa sobre a linguagem? Pergunto e não sei as respostas. Sei que a “linguagem é, antes de tudo, uma das formas de existência do sensível” e que é “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”, como me ajuda pensar Coccia, me trazem até esse momento de estreia, quando lanço conceitos gerados pelo Corpo-tecelão e dou a cara a tapa. Vejamos: o que é o Corpo-tecelão? É uma aglomeração de práticas que se formam no corpo de quem tece tecituras e reflexotramas: produz sujeito e objeto; trama experiências compartilhadas, linguagens e ninhos. O que se entende por tecelão vai além da sua clássica definição “sendo só aquele que tece pano ou trabalha no tear”. É aquele que se nutre das relações que nascem entre

o corpo e os teares, ferramentas de trabalho, matérias-primas, técnicas do tecer, encontros na sala de aula etc. É corpo que trabalha com todo o corpo, que recusa o trabalho solitário no ateliê e vai tecer nas ruas das cidades ou nas salas virtuais. Já o conceito Tramarbolismo é memória de alma e pele, de cheiros e toques, diz respeito ao conjunto de experiências da relação com a tecelagem manual e com as tramas experimentais que se acumulam, lenta e diariamente. Inscreve-se no corpo quando o corpo se repara como tece (reflexotrama) os modos da autoperformatividade. Enquanto hobby, a tecelagem serviu para me curar do fundo do poço, tecia sem pensar em nada. Tecer no escuro me ajudou ser diferente, ou no fundo, eu já era diferente. O que são reflexotramas e tecitarmento? Reflexotramas são componente criado pelo Corpo-tecelão para lidar com demandas. Envolve o trabalho de escuta, recuos, avanços e retrogradação; corpo que faz, desfaz, pensa, dá nós, desfaz nós, torna a pensar e se agencia a múltiplos trabalhos e compromissos. Basbaum contextualiza que “o reflexo não existe como cópia, vem a partir do outro”. Então, reflexotrama é também natureza das relações, *feedbacks*, respostas e questionamentos dos trabalhos desenvolvidos pelo corpo, sobre as aparições do corpo, dos objetos tecidos expostos e como o corpo absorve e lida com tudo isso. Os escritos e pensamentos reflexotramas ajudam o Corpo-tecelão a criar tecitamentos, fundamento necessário do Corpo-tecelão para sua desterritorialização – uma dobra criativa sobre camadas estabelecidas do que pode ser a tecelagem. Tecitarmento é processo orgânico e lembra muito aquela sensação que temos ao sair do teatro, cinema ou exposição de arte: impactados, flutuando ou incomodados com a experiência. Alça o Corpo-tecelão a uma condição autoposicionante, como fundamento para desfazer nós da subjetividade capitalista, que aprisiona outros corpos que tecem, robotizados na modelização imposta. Praticar reflexotramas ativa os processos da molécucitura, que acontece no campo do tramarbolismo, como o ar que se respira, uma trama invisível entre-o-dentro-e-fora do Corpo-tecelão, como um enerfio, cabo torcido de conexões de várias linhas que se ramificam para todos os lados feito rizoma, efeito gerador de forças que se instalam no Corpo-tecelão, ainda difícil de explicar, mas sendo um processo, pode ser entendido como autocombustão de energia para fazer nascer aquilo que não existia, no tramarbolismo da experiência que se retroalimenta e cria

condições para essa produção textual e produção de valor. Isto é, afirmar –se vivo na ambiência tecida nessa pele de Corpo-tecelão. “Se viver significa aparecer é por que tudo aqui que vive tem uma pele, vive à flor da pele”, diz Coccia; para ele pele e linguagem se entrelaçam em uma ligação profunda, diria ser relação de tempos imemoriais, desde que peles de animais foram usadas como segunda pele e depois substituídas pelos tecidos manuais. Tempo que os homens organizam a linguagem e significado das imagens: das coisas visíveis, não visíveis e produzidas por ele. Então, o tecido manual é a forma criada e externalizada pelo corpo, são materialidades da subjetividade de qualquer pessoa que trame. Entretanto, cuidado para não cair no automatismo das ações. Tecer é como dirigir carro. Exige uma série de ações conjuntas que com o tempo se naturaliza no corpo, e o perigo está aí. Não saber mais para onde está indo ou percorrer sempre o mesmo caminho. Existe um conhecimento anterior ao Corpo-tecelão, que modela, norteia e oferece caminhos; essas tramas são substâncias imateriais, acessíveis a qualquer pessoa que se predisponha a experiência do tecer. O corpo se conecta ao conhecimento imemorial. A matéria do aprendizado visível se conecta ao aprendizado invisível, se refaz. Produz-se entre fronteiras e dobra-se nas texturas ficcionais atualizadas. A tecelagem ativada pelo corpo, acoplado à ferramenta/máquina tear. O tear-extensão-do-Corpo-tecelão se transforma no dispositivo de suas múltiplas expressões. Essa movimentação do corpo com o tear é o primeiro passo de iniciação. Toda familiarização com as técnicas apreendidas no corpo ainda não garante a produção de uma operação plástica, reflexiva e conceitual. O fio está solto. Então, como produzir sentindo nas dimensões material e conceitual? Meu corpo não voltou mais a entrar em autocombustão, e vinte anos se passaram desde o episódio, e muitas águas de março, verão: uma linha-fibra que se enrola e mergulha dentro de si, se ata, quebra a própria linearidade; rompe sua rotina e reinventa-se no corpo para não mais pegar fogo, talvez por tanta energia acumulada e desorientada, quando por alguma razão ainda nos faz perdidos entre as tramas que nos enredam. A tecelagem me cura.

Inspirado nas leituras e referências:

EMANUELE Coccia; *A vida Sensível*. Tradutor Diego Cervelin. – Desterro Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. pp. 09, 20, 37, 44 e 77

DELEUZE, Gilles e **GUATARRI**, Félix; *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 1. Tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. – São Paulo: Editora 34, 2011.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” - *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006. pp. 28-51.



Sísifo, nesse instante, está descendo a montanha. Empurrou sua rocha ao cume com todo esforço possível. Condenado algumas vezes pelos deuses, pela morte – ou pelo sistema – essa é a sua única e inevitável opção. Agora, no entanto, ele desce a montanha. Com as mãos livres, sem sua rocha, sem esforço, com os pés soltos, o semblante não mais retesado. Como Camus nos avisou: “[é] preciso imaginar Sísifo feliz.”¹ Nessa hora, a da descida de Sísifo, se estrutura a perspectiva do descanso, é a hora da pausa. Nessa hora, em sua própria solidão, Sísifo vai de encontro a si mesmo, enquanto respira e pode ter consciência de sua respiração. “Neste momento ele sabe que é senhor de si mesmo e mestre de seu tempo. Ele não aceita mais o trabalho como uma tarefa subserviente para servir aos deuses, mas para servir a si mesmo e daí, extrair sua força.”² No momento presente, Sísifo cumpre o que lhe foi reservado, “ama a vida, odeia a morte e desconsidera os deuses”³; ou o sistema. Seu desprezo pelos deuses é a sua vitória, é quando ele vence mais uma vez, apesar de sua condenação. Nesse desprezo, nessa alegria possível, no tempo da consciência e da respiração, há um vestígio de esperança. Ainda não acredito no futuro, não obstante, enxergo alguma esperança no presente, que poderia ser também traduzida como felicidade.

Julgo necessário falar de certas conexões que acontecem nos subterrâneos, embaixo de nossos pés e que estão elucidadas no ensaio *Os subterrâneos: Uma viagem fascinante ao subsolo das florestas*.⁴ A ecologista florestal Suzanne Simard observou que a remoção de bétulas em matas de pinheiros ocasionava a deterioração e a morte prematura dessas árvores. Engenheiros florestais acreditavam que era necessário retirar as bétulas para que elas não extraíssem os nutrientes necessários para o desenvolvimento dos pinheiros, o que se mostrou um equívoco. Ao investigar mais a fundo, Suzanne descobriu que por debaixo da pele

1 CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Editora Record: Rio de Janeiro, 2018, p. 141.

2 BEUYS, Joseph. “Camus – O mito de Sísifo”. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, V. 20, N. 36, p. 361, dezembro, 2019. Disponível em: <<https://e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47983/32213>>. Acesso em: 01º de junho de 2021 às 19h16

3 *Ibid.*, p. 358. Acesso em: 01º de junho de 2021 às 19h29.

4 MACFARLANE, Robert. *Revista Piauí*, Edição 164, maio de 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-subterraneos/>>. Acesso em: 01º de junho de 2021 às 18h47.

do solo, filamentos conhecidos como hifas, espalhados pelos fungos, tomavam conta daquela terra.

Percebeu-se que as hifas desses fungos, nas associações simbióticas chamadas “micorrizas”, não apenas penetravam o solo, mas também se trançavam em nível celular nas extremidades das raízes das plantas – criando, assim, uma interface que pode permitir a transmissão molecular. Graças a esse entrelaçamento, também as raízes de cada planta ou árvore uniam-se a outras num sistema subterrâneo de uma complexidade magnífica.⁵

As hifas, que possibilitam a interconexão entre as mais variadas espécies de plantas, são tão pequenas que “uma colher de chá de terra podia conter até 10 km de hifas.”⁶ Essas hifas não só penetram o solo como também se interligam às raízes das árvores e plantas, permitindo comunicação a nível molecular entre elas. Através delas é possível que as árvores conversem entre si e transfiram substâncias. Árvores mais antigas podem contribuir para o crescimento das mais jovens; árvores saudáveis enviam nutrientes para outras, eventualmente, doentes; árvores prestes a morrer podem despejar recursos para as outras árvores. Há também uma relação de troca entre os fungos e as árvores nesse caso: “os fungos drenam o carbono que foi produzido em forma de glicose pelas árvores durante a fotossíntese”⁷ e “as árvores obtêm nutrientes como fósforo e nitrogênio que os fungos extraem do solo onde crescem.”⁸

Essa relação entre fungos e plantas me interessa, e se entrelaça como pensamento em arte à medida que, como já é notório, as superfícies estão ocupadas, congestionadas de horror e barbárie. Buscar relações ao nível do subsolo se configura como uma alternativa para continuar avançando, apesar do atual estado de coisas. Almejo investigar possibilidades de produções e modos de fazer arte e estar no mundo da ordem do substrato, incapturáveis, silenciosas, às vezes invisíveis, em

5 Ibid., p. 4.

6 Ibid., p. 4.

7 Ibid., p. 14.

8 Ibid., p. 14.

micropassos e movimentos, que possam se configurar como refluxo à biopolítica, em pequenos vãos de descanso, respiro, felicidade e, por que não, amor; mobilizar paixões na esfera do não-dito e mesmo quando a dor se fizer presente, que ela esteja inserida nesse *modus operandi*. Caminhar pelo subterrâneo é, de certa forma, buscar uma contra história, a dos perdedores, a que não foi contada, a que está nos vãos da história tradicional, aquela que, quando ousamos expor nossos olhos à superfície, nos oprime e nos sufoca. Walter Benjamin afirmou que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o <<estado de exceção>> em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a esta ideia.”⁹ Benjamin sugere um afastamento do “processo de transmissão da tradição”¹⁰, uma vez que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”¹¹, com a incumbência de “escovar a história a contrapelo.”¹² E, assim, retirar da linguagem o seu teor incontestado de poder e violência e comunicar por passagens subcutâneas. Robert MacFarlane aponta que:

Não parece mais possível representar a história como a flecha que voa para a frente, ou como uma espiral que se intercepta. É melhor, talvez, vê-la como uma rede que se abre e se funde em diversas direções. Também parece ser cada vez mais adequado compreender a própria natureza em termos fúngicos: não como um pico nevado, isolado e reluzente, ou como um rio caudaloso em que podemos encontrar redenção, nem como um diorama que deploramos ou adoramos a distância – mas, sim, como uma colagem de emaranhamentos, da qual participamos de maneira desordenada.¹³

Caberia à arte, da mesma forma, rastrear procedimentos a contrapelo, nos entremeios da vida e dos acontecimentos, de maneira fúngica, encoberta

9 BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Porto: Porto Editora, 2017, p. 13.

10 Ibid., p. 13.

11 Ibid., p. 12.

12 Ibid., p. 13.

13 MACFARLANE, Robert. *Revista Piauí*, Edição 164, maio de 2020, p. 20. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-subterraneos/>>. Acesso em: 01º de junho de 2021 às 18h52.

pela terra ou pela pelagem, longe dos olhos e do radar intransponível do biopoder. Essa tecitura vagarosa das hifas é o que interessa nas investigações que pontuo aqui; desvelar como se relacionar consigo mesmo e com o outro nos espaços entre, e o que se pode fazer frutificar a partir dessas premissas. Encontrar alguma alegria sísifica, que nos dê perspectivas de fôlego e possibilite pequenas vitórias sobre os deuses, a morte ou o sistema, de novo e de novo.



demarcação de terra .
canga-lote .
de chão .
rés
de
tectura de
inbre .
cidade .
divagações prolixas .
chão . den
cava
idade . es
senta na entre

C A N G O T E S

espacialidades da ex
periência¹ . ambiental
idades² . in-formações
city-specifics . incorpo
rações do acaso e
do coletivo . esta-

do de presença: disposição de sair de si . corpo
riedades itinerantes . transcrições do solo
. operação tipográfica: canga em L . pala
vra como dispositivo construtivo . operação
expansiva: puxadinho da canga de praia
. desvio da forma em esquina: canto

despacho . rua . Exú, o travesso dono da encruzilhada . ritual . começo da linguagem e do movimento . **troca** . o comércio e a escrita . *souk*: manjedoura da cidade . babel: encontro e tradução . *khamlat*: camelô . ambulante . coleta e ancestralidade . deslocamentos . **povo** **mercadoria**³. acúmulo . excesso . desperdício . sobra . lima . mofo . colapso . resíduo . ruína . destroço.

lixo . super-*fluo*⁴: indeterminação . rejeito e recurso . abandono e apropriação . pirólise: ecologias . ciclos . **sobrevivências** . territórios do pertencimento . auto-poiésis coletiva . comunidade . **SHOPCHÃO É SHOW** . visibilidade . percepção . aparecimento . exposição . exibição . mostra . vitrina . museu de tudo⁵ . armarinho de miudezas⁶ . galeria do afeto . quinqualegrias . coleção . acervo .

lixo de artista . pirataria . coautoria . habitabilidade crítica . curadoria da proximidade . – Só tem o lixo original do seu

artista favorito! objeto e arte dissituados e espacializados . projeção . **artista-etc**⁷ . artista-camelô-catadora-curadora-vendedora-galerista-vitrinista-cenógrafa-arquiteta-designer-mei-produtora-fotógrafa-cantora:**gratifloor!**

O primeiro palavrão que eu pronunciei foi *pirólise*, eu devia ter uns quatro anos. Lá em casa as crianças não podiam falar palavrão e cada vez que eu ouvia alguma palavra que soasse como proibida, eu já me encantava. Meu pai chegou em casa fazendo piada com esse nome, nunca mais esqueci. Pirólise é o nome dado ao processo de extração de energia de resíduos sólidos, pela exposição à alta temperatura, fazendo energia com o chorume. Meu pai, Edmo, já é falecido, mas na época gerenciava um projeto na usina de lixo da Comlurb, onde mamys, Mariângela, também trabalhou um período, dentro das décadas que se dedica às finanças e contabilidade da empresa de lixo do Rio.

Vinte anos depois eu me relacionei com o Jérémie, que fazia uma pesquisa de doutorado sobre a economia do lixo, comparando duas cidades *do sul*: Vitória (Brasil) e Coimbatore (Índia). Eu trabalhava com planos urbanísticos na Baixada Fluminense, e o nosso primeiro *date* foi no aterro sanitário de Nova Iguaçu. O boy ficou louco...

Quando eu comecei a trabalhar com o shopchão, a motivação inicial foi a possibilidade de

aprofundar na dimensão do direito social do trabalho no espaço público, além da proximidade e do afeto que me despertava a nossa interação mediada por coisas e fragmentos. Mas algo de muito íntimo me tocava e eu só me dei conta alguns anos depois, fazendo essa retrospectiva.

O *shopchão* é o mercado informal que acontece nas ruas de grandes cidades, onde o vendedor ambulante forra o piso com um pano para expor suas mercadorias. Como usuária assídua do shopchão, eu já conhecia alguns vendedores e resolvi estreitar essa relação por meio da arte, estar juntos.

Foram duas ações com o objetivo de dar literalmente 'suporte' ao shopchão da rua da Lapa, entre a Taylor e a Joaquim Silva, na Lapa, RJ. No dia 28 de setembro de 2016, quinta-feira, eu apareci lá e ofereci uma dezena de cangotes coloridos de plástico, para serem usadas como novas vitrines para a exposição de seus universos fascinantes de trecos e miuçalhas. A adesão de alguns ambulantes foi imediata e, entre trocas impensáveis, confidências e anúncios de *Sob nova Direção!*, nós reconfiguramos coletivamente aquela espacialidade.

Após dois dias, às 11h da manhã eu voltei lá, pois tinha combinado com o Madruga e o Edivan, que são amigos e sócios, de fazermos um exercício de deslocamento e levarmos o shopchão para próximo da Despina, onde acontecia o fechamento da exposição *Coisa Pública*, da qual nós participávamos.

O Edivan desistiu de ir. Preferiu ficar no calçadão tomando conta das coisas enquanto o Madruga dava o rolê comigo. Todos concordamos e começamos a separar alguns objetos para a viagem. Um pouco de tudo: livros, dvds, cds, objetos escultóricos e de uso cotidiano, além de antiguidades e uma garrafa de whisky. Tudo posto no carrinho, o Madruga então foi se arrumar. Escolheu uma calça branca, uma camiseta azul, um sapatênis marrom. Se lavou com água de lavanda e se coroou com um boné. *Bora?*

Partimos à pé. Passamos pela República do Paraguai, Carioca, 7 de Setembro, até chegarmos no Largo São Francisco. No caminho, o Madruga me contou que com o Edivan possuem uma dezena de carrinhos de supermercado de mercadorias que adquirem garimpando ou comprando de outros catadores. Durante a semana vive em situação de rua, dormindo entre as hospedarias para solteiros da região central ou no meio de seus carrinhos. Nasceu em Caxias, mas nos fins de semana volta para sua casa no subúrbio do Rio. Ganha até r\$80 por dia, *mas vai rápido... Quando eu namoro é mais fácil, pois a mulher ajuda a direcionar a vida.*

Ao chegarmos na Despina, deixamos as coisas na frente da galeria e subimos para ver a exposição. Lá de cima, ele analisou o Largo São Francisco pela varanda e não viu muito interesse em ficarmos lá, pois estava meio deserto. Fomos até a Praça Tiradentes, onde acontecia uma feira gastronômica. Nos estabelecemos numa esquina às 14h. Sob dois cangotes, distribuimos os objetos do carrinho. A esses, eu adicionei algumas peças que traziam uma memória da ação anterior: coleí fotos em capas de livro, cover de cd, porta-retratos. Misturadas no todo, aos poucos foram sendo reveladas, trazendo lembranças do nosso encontro, que reverberava em alto-astral, apesar das gotas de chuva começarem a borrar as impressões caseiras. Vendemos quase nada. Ao escurecer, por volta das 17h, recolhemos as coisas. Eu fiquei, ele foi.

Em 2018, como desdobramento, eu comecei a coletar **LIXO DE ARTISTAS** da cena contemporânea brasileira. Desde então, tenho feito uma série de performances nas quais eu exponho e comercializo na porta de galerias e salões de arte os objetos a mim doados.

As ações de rua, por razões pandêmicas, estão interrompidas temporariamente. Porém a obra continua aberta, com o sistema de lixo postal.

LISHOW!

♪ Shopshopchão ♪

Na rua Taylor fui atravessada
Pelo universo da calçada
Galeria sem-teto, a céu aberto
Nesse tapete eu vou voar!

Porta-retra/tomada, livro, patins, CD
Abajur e celular...
É é tudo, e é tudo tão baratim
É é lindo, e é luxo, e é lixo, sim!

Comprei a pintura e o fio da gelade/
Dior verdadeira... Tu não acredita, não!
Comprei a escultura e o frio da gelade/
Nike verdadeira, tava tudo no chão!

O camelô é o curador de um jardim
De coisas que ele valoriza
Garimpando no shopchão
Tu sempre acha o que precisa!

Rua da Lapa, Cruz Vermelha, Praça XV,
Metrô Glória e a Central...
É é tudo, e é tudo tão baratim
É é lindo, e é luxo, e é lixo, sim!

Vendi a pintura lá na porta da fe/
Lixo verdadeiro, tu não acredita, não!
Vendi a escultura lá na porta da fe/
Fetichismo verdadeiro, tava tudo no...

¹ Breno Silva: O radicalmente outro nas cidades, 2018 /

² Hélio Oiticica: Programa ambiental, 1966 / ³ Davi Kopenawa e Bruce Albert: A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami, 2015 /

⁴ Jérémie Cavé: La gestion disputée d'un mal publique impur. Économie politique des ordures, 2013 /

⁵ João Cabral de M. Neto: Museu de tudo, 1975 /

⁶ Wally Salomão: Armarinho de miudezas, 1993 /

⁷ Ricardo Basbaum: Manual do artista-etc, 2013



Em 30 de julho de 2020, durante participação no projeto *Perspectivas anos 20*, promovido pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, Leda Maria Martins nos disse que “as formas ameaçadas se transformam para garantir sua sobrevivência”¹. Naquela ocasião, a teórica-congadeira falava sobre as particularidades das dinâmicas de transcriação no interior do território de onde as culturas negras são oriundas² – a encruzilhada – e as culturas negras como aquelas ameaçadas pelo colonialismo e que precisam, continuamente, gingar em busca da manutenção de sua vida e vitalidade. A encruzilhada não é unicamente o território que sustenta a vida material das pessoas negras e africanas da diáspora, mas é o *quê*, o *onde* e o *como* que possibilita que se refaçam seus modos de comunicação e linguagem para além das violências coloniais, uma vez que a encruzilhada não é um advento da diáspora africana, mas uma tecnologia ancestral.

Discussão cara para a História da Arte, a forma mobiliza uma série de interpretações e análises dos objetos de arte produzidos no Ocidente – e para além desse limite – a partir de seus próprios critérios, ao tratar a arte como sistema autônomo apartado de quem produz o objeto ou do contexto sócio-cultural no qual está inserido³. O que Leda Maria Martins nos propõe ao olhar as formas através da lente da encruzilhada, e que poderíamos chamar, provisoriamente, de “formas afro-brasileiras” está na compreensão de que os elementos simbólicos ou signográficos que tem origem nas culturas africanas e que se refazem no decurso dos tempos e dos espaços, se transformam também porque as noções de mobilidade e hibridismo são caracteres estruturantes das culturas nas quais essas formas estão inscritas. Sem ignorar, evidente, a agência de seus criadores. Essa espacialidade condensa o que pode ser entendido como “forma cultural africana”, uma vez que representa a multiplicidade, a polifonia e a dinamicidade instituídas pelas culturas africanas como formas fundamentais de ser e estar no mundo⁴.

1 Disponível em: <<https://youtu.be/eggNmvlmk8E>>. Acesso em: 24 ago. 2021

2 Em *Afrografias da Memória* (MARTINS, 1997, p. 26), Leda Maria Martins afirma: “A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”.

3 KERN, Maria Lúcia Bastos. Fontes e problemas metodológicos em história da arte. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 5, n. 8, 1993.

4 OLIVEIRA, Eduardo D. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

Rubem Valentim, natural de Salvador e nascido em 1922, é provavelmente um dos nomes mais marcantes da história da arte brasileira, mesmo naquela que se apresenta como “geral’ do ponto de vista da autoria”. Frequentemente descrito como modernista, sua obra transita entre a pintura, a serigrafia e a escultura. De acordo com Roberto Conduru⁵, sua vinculação com o modernismo brasileiro se dá no projeto de criação de uma arte contemporânea que expressasse valores locais com o objetivo de contribuir para a construção da ideia de uma nação brasileira por meio das artes. Contudo, faz mais sentido aproximar seu projeto de outros artistas também associados ao modernismo, como Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora e mesmo Emanuel Araújo do que àqueles comumente agregados ao início da década de 1920 em São Paulo.

Seu projeto como artista, expresso no *Manifesto ainda que tardio*⁶ publicado em 1976, afirma o desejo de Rubem Valentim na consolidação do que chamou de “Riscadura Brasileira”: uma linguagem visual que comunica em simbiose com as ferramentas associadas às divindades nos candomblés – os oxês, abebês e opaxorôs. Nessas formas de origem africana, o artista identifica e interpreta um tipo de fala, uma linguagem que passa a ser reelaborada em seus *Emblemas* a partir da década de 1950. Como descreve em seu manifesto, essas imagens eram parte corrente do seu cotidiano e, a partir de seu contato vivencial com elas, forjou um compromisso ético-estético com essa cultura material ao operar movimentos de decomposição e reorganização dessas formas africanas, na intenção de alcançar uma linguagem visual comprometida com a realidade cultural afro-brasileira, sem ignorar o que se produzia em termos de visualidade na segunda metade do século XX. Não é difícil identificar essa simultânea decomposição do oxê (machado de lâmina dupla) do orixá Xangô e a reorganização e repetição da forma tanto no plano pictórico quanto na forma escultórica. O machado representativo da divindade de origem

Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

5 CONDURU, Roberto et al. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

6 VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio [1976] In *Rubem Valentim*. São Paulo: Almeida e Dale, 2019. Disponível em: <<https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/feiras/rubem%20web%20separadas.pdf>>. Acesso em 29 abr. 2021.

iorubá, presente nas imagens que o identificam, é repetido e remodelado em busca de uma simetria e de um ritmo bastante precisos.

Kika Carvalho, em entrevista recente à plataforma virtual *Piscina*, assim como Valentim em seu *Manifesto*, destaca um aspecto do seu território de origem que a conecta a um elemento importante na sua pintura e às tradições afro-brasileiras: a cor azul⁷. Kika comenta do azul do mar que a rodeia na ilha de Vitória e que também permeou seu processo formativo durante a graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo, em que a cor aparecia como tema, em sua aura de opulência e presença ao longo da História da Arte no Ocidente. O encontro com a cor indica, também, um encontro com a forma afro-brasileira, uma vez que a artista investiga esse pigmento como uma tecnologia ancestral de origem africana e que protagoniza sua pintura.

Ainda que de modo simbólico e não propriamente formal, o azul marca a série *Brasões*, desenvolvida desde 2020. Provocada por suas experiências como educadora social com crianças moradoras do Morro do Quadro, bairro da periferia de Vitória, a artista lança um olhar para as representações das insígnias dos orixás no candomblé, de modo a identificar relações de pertencimento familiar, social e racial dentro e fora dessas comunidades. Cada brasão, incorporado à forma de uma pipa, é a representação de uma insígnia associada a um orixá do panteão iorubano, como o arco-íris de Oxumarê ou o ofá de Oxóssi. Na tradição de matriz africana, cada pessoa praticante da religião é filha de uma divindade e aglutina seus aspectos simbólicos, temperamentos e, algumas vezes, características físicas. A organização dos terreiros de candomblé também agrega uma estrutura de família extensa, com pais, mães, filhos e filhas numerosas. São, portanto, filhas e filhos dos orixás, filhas e filhos de iyalorixás e babalorixás, filhas e filhos de ogãs e ekedis.

Os *Brasões* de Kika Carvalho aparecem ora em desenhos, ora em pinturas e se materializam também nas pipas distribuídas entre as crianças com as quais a artista tem contato cotidiano. Assim, a transformação que a

7 Entrevista disponível em: <<https://www.piscina-art.com/blog/2020/10/2/perfil-kika-carvalho>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

artista opera nas formas associadas às divindades de origem africana atua na produção de uma presença comunitária no território em que vive, possibilitando o encontro de uma multiplicidade de sujeitos com elementos do sagrado africano, que produzem identificação e ativam uma memória coletiva ao modificar a paisagem do céu da cidade. As formas exploradas pela artista, ao migrarem de um suporte a outro, não sofrem transformações formais – a pomba branca que remete a Oxalá permanece inalterada, seja na pintura, no desenho ou nas pipas. Como imagens representativas de grupos familiares, como são os brasões, é esperado que sua visualidade não se modifique. Nesse sentido, a repetição empreendida pela artista aproxima do projeto de produção de uma linguagem visual própria de Rubem Valentim e que pode ser lida e interpretada por aqueles familiarizados com seus códigos.

Em 1976, o intelectual do movimento negro Abdias do Nascimento observava as artes de autoria negra de seu tempo e concluía que as artistas deveriam cumprir uma demanda coletiva de “expressar sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo”⁸ como manifestação de um compromisso ético-estético diante de uma problemática que é, também, política. Para o intelectual, o candomblé como organização social marca um ponto de resgate da existência africana na diáspora. Assim é que Abdias do Nascimento elenca os orixás, seus mitos e simbologias como fundação de sua pintura. Argumenta: “Para mim, a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual-estética – são a base de um processo de luta libertária dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento”⁹.

Nos dois casos aqui relatados, as formas africanas não aparecem de maneira espontânea ou sequer se transformam a partir de um sentimento atávico de quem o produz. Pelo contrário, ao percorrer diferentes suportes e técnicas, elas são estrategicamente manuseadas por Rubem Valentim e Kika Carvalho para responder aos seus anseios de criador e

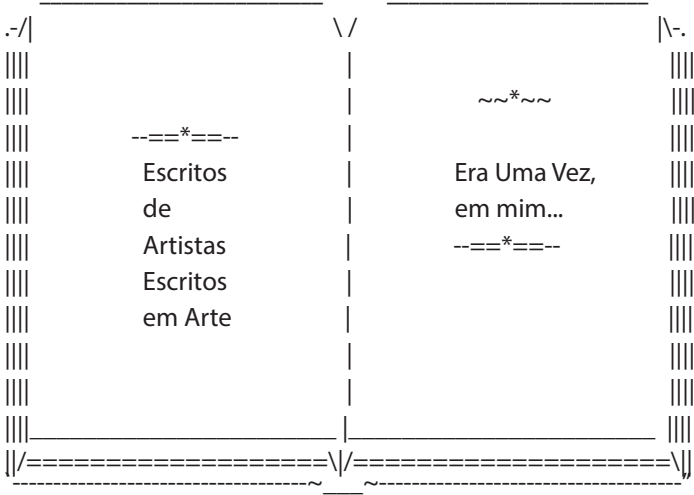
8 NASCIMENTO, Abdias do. *Arte afro-brasileira: um espírito libertador* [1976]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. In: *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

9 Ibidem. (NASCIMENTO, 2019 [1976], p. 38).

criadora de arte como linguagem visual e que permanecem em diálogo com seus contextos territoriais e sócio-culturais.

Mesmo que seja possível identificar um manifestado compromisso político em ambos os casos, há uma busca – e a efetivação – da experimentação das formas em suas múltiplas possibilidades de produção de imagem e imaginação. Ainda que posicionadas em gerações e percursos distintos, as séries *Emblemas* e *Brasões* indicam os desejos das artistas de experimentar, formal e simbolicamente, aquilo que as culturas africanas e afro-brasileiras oferecem como substrato, sem que isso indique o enquadramento a critérios que, novamente, poderiam enclausurar a vitalidade dessas formas.

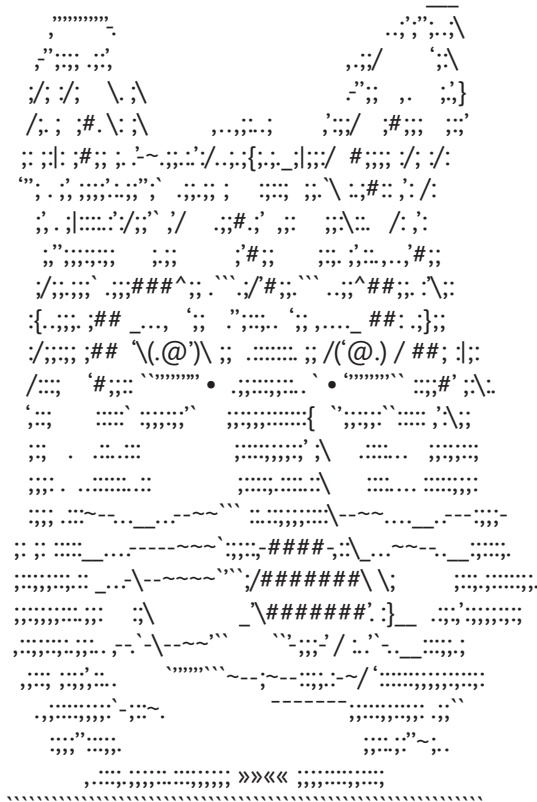




ART IS FREEDOM.
BEING ABLE TO BEND
THINGS MOST PEOPLE
SEE AS A STRAIGHT LINE

“LOGIC WILL GET YOU
FROM A TO B.
IMAGINATION WILL TAKE
YOU EVERYWHERE.”

Albert Einstein



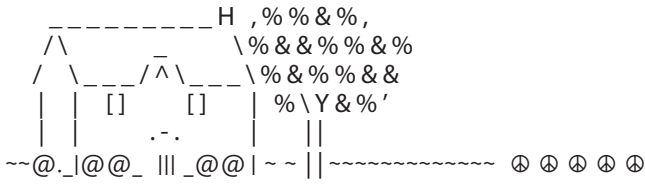
“Dentro de mim, existem dois lobos: o lobo do ódio e o lobo do amor. Ambos disputam o poder sobre mim. E quando me perguntam qual lobo é vencedor, respondo: o que eu alimento.”

Provérbio Indígena

Todos los poemas tienen un lobo dentro, todos menos uno, el más hermoso de todos: ella danza en círculo de fuego y encogiéndose de hombros recibe el desafío.

“Eu vivia nesse lugar. Eu vivia só nesse lugar e eu vivi muito tempo nesse lugar. Esse lugar já sofreu diversas modificações na passagem do tempo enquanto eu estava aqui. Antes eu era uma semente, hoje sou uma velha anciã, mas continuo com muita energia. Continuo com muita...”
Compreendi que cada árvore abatida é uma vida que gera e nutre milhares de outras vidas. Dentre essas criaturas que a habita, como um condomínio de inquietos. Pela primeira vez agradeço o melhor serviço da natureza. Ela nunca veio. E então a árvore continua e continuará. Imponente, intacta, intocável, frondosa e nutridora quem dela necessita. rapidamente vai para outra e outra, ele não para. Sua vida depende disso. Esses galhos que tanto quis remover por quase adentrar minha janela... Agora na primavera muitas flores vermelhas desabrocham de cada ramificação... Essa gratificação e beleza que é ver um beija-flor... E ele agora essa árvore de galhos longos em uma tarde de primavera, eles estão quase entrando na casa pelas janelas. Ela sempre esteve aqui. Ela viu suas e gerações. Suas raízes já foram radiculas pequenas, hoje tomam meia calçada. Eu iria a arrancar ela da calçada de cimento como uma humana que não compreende o valor de seus antepassados. Não tinha tempo para ela. Agora as sementes se abrem e o ar flui por ela.

“Somos o mesmo que plantas, árvores, outras pessoas e a chuva que cai. Nós somos o que está ao nosso redor. Se destruímos algo, nos destruíremos. Se enganarmos os outros, nos enganaremos.” Buda



O eu só existe a partir do outro. Trata de relações de afeto como plural, nós como várias formas com entrelaçamentos ambíguos.

Todo homem, ilustre ou não, é fruto do seu tempo e também vê o mundo a sua volta como a representação de si mesmo assim como sentenciado por um antigo filósofo grego “O homem é a medida de todas as coisas”

Nós como a primeira pessoa do plural, eu e você, subjetividades e diferenças, superpronome. (Ricardo Basbaum). Coletivo vem do latim colligere, “colher junto, reunir”, de com, “junto”, mais légère, “colher, arrancar da planta”. Grupo no francês (groupe) para designar a disposição dos objetos ou pessoas numa obra de arte, do italiano gruppo, “amontoado, nó”, do antigo Germanico kruppaz, “massa arredondada, inchaço”. Quando as pessoas se agregam, elas passam a ter algum tipo de vantagem associativa, alguma proteção. Do latim associare, “juntar, agrupar”, formada por ad, “a”, mais socius, “companheiro, camarada”, derivado de sequi, “seguir”. Têm as mesmas origens as palavras sociedade, socializar, socialismo, sociável, social. Comunidade vem do latim communis, “gera, relativo a todos, coletivo, comum”.

Comum como normatizador, comum que une pessoas diferentes.

Agregar, de ad, “junto” e grex, “colocar junto com os outros, somar, acrescentar”.

Publicness, sentido do público, pensando o comum ao invés de pensar o coletivo. Comum como vontade construtiva. Pensar de maneira qualitativa a partir da vontade em comum. ~~Terreno específico que as pessoas teriam. Nos anos medievais tinham terrenos que tinham donos, mas as pessoas tinham direito e usavam esses espaços. Conceito desenvolvido como um arquivo. Situações que não são objetos, gerando possibilidades para outros usos. Criar mecanismos de pesquisa, criar um arquivo de pesquisa, copiar e fornecer certificados. A prática é tão importante quanto o ato final.~~



O ano de 2020 foi extremamente desafiador para todos os povos, cidades e países. Além de todos os males que a população brasileira vinha enfrentando nos esferas da economia, da segurança, da saúde, da educação, entre outros; surgiu a pandemia causada pelo vírus da Covid-19, que desmoralizou ainda mais esses setores. Fomos então obrigados a readquirir hábitos simples, como lavar as mãos com mais frequência, e empurrados a outros que, embora desagradáveis, são extremamente necessários, como o uso da máscara. Essa situação nos obrigou a nos distanciarmos presencialmente das pessoas e a encontrar estratégias para não nos isolarmos socialmente. Nesse sentido, a internet tem sido fundamental, ainda que não seja uma realidade para todos. E o que podemos fazer nesses tempos? Variadas formas de entretenimento, assim os encontros on-line tornaram-se uma realidade, ou seja, foi fundamental buscarmos formas criativas de nos entretermos individual ou coletivamente, o que de certa forma se configurou como um desafio para muitas pessoas. Na esteira desse pensamento, o momento pandêmico também abriu brechas para a atenção à saúde mental e aos sentidos, lugares que estão à beira de sucumbir às tragédias cotidianas.

Nós estamos, dentro deste quadro de sobreposição de tragédias, nós estamos vivendo... uma suspensão dos sentidos, a pandemia e a série de eventos ambientais com consequências já encadeando eventos climáticos, elas nos desafiam a pensar o que nós estamos fazendo com a nossa experiência de comer, andar, se deslocar, viver aqui na terra; então é um desafio enorme, as pessoas estão todas muito chocadas com o cotidiano, cada dia é um susto, do ponto de vista real da sobrevivência, da saúde, e nosso sentido de solidariedade com milhões de pessoas que perderam seus parentes, pais, irmãos, amigos, não escapou ninguém, todo mundo perdeu algum afeto, e isso deixa mesmo a nossa vasta comunidade de humanos em estado de choque. (KRENAK, AILTION. Roda Viva, Tv Cultura, 19/04/2021).¹

O cenário de caos desenhado nas palavras de Krenak (2021) me faz pinçar algumas perguntas: como devemos cuidar daquilo que se olha,

1 KRENAK, Ailton. Roda Viva, TV Cultura, 2021.

do que se sente, degusta, ouve e toca? Enxergamos tudo aquilo que olhamos? Sentimos tudo aquilo que tocamos ou escutamos tudo aquilo que ouvimos? Num momento em que, segundo Krenak (2021), os sentidos estão em total suspensão, é fundamental encontrarmos algum caminho para o bom trato desses sentidos, para que tenhamos zelo por eles a ponto de redescobri-los em meio ao furacão. Você, leitor ou leitora dessa escrita, já permitiu que seus olhos admirassem o balé das folhas dançando com vento no alto das árvores? Já percebeu como o aroma de uma receita pode lhe transportar para memórias ou imagens que muitas vezes ficam escondidas no subconsciente? Concebe como a pele pode vibrar ao simples toque dos raios solares?

A pandemia está cada vez mais nos distanciando dessas percepções, o que colabora para nosso enrijecimento em diversos aspectos. Assim, com o intuito de privilegiar e reconectar-se com os sentidos, nasce a performance intitulada *Memórias do sentido ou essência da casa de vó*, criada no auge do momento pandêmico (maio de 2020), a qual, entre outros objetivos, vem servindo como um dispositivo estimulador de bem-estar para a minha saúde mental, tão abalada nos últimos tempos. O processo de elaboração da obra me permitiu alcançar percepções sobre atitudes cotidianas simples e geralmente ignoradas devido à vida acelerada; além disso, vem sendo a possibilidade de pausa para um respiro e reabertura de alguns canais sensitivos que de alguma maneira foram aterrados pelo momento atual.

Desde 2010, venho me dedicando às artes do corpo, mais precisamente às danças negras, experimentando e pesquisando como essa arte pode estar a serviço da desenvoltura do corpo do artista na cena, seja ele do teatro ou da dança. Além de seu vasto repertório de movimentos, me interessa o modo como elas podem se relacionar com comportamentos e memórias negras transatlânticas na elaboração desse processo. Essas percepções vêm sendo tecidas na teoria, na prática e na estética através do *Laboratório Raízes do Movimento*², uma proposta artística, pedagógica,

2 Idealizado em 2016, destina-se a promover aos participantes uma vivência nas danças negras com foco no gesto cênico do artista em cena. É uma proposta artística e pedagógica de dança que propõe a criação e recriação de movimentos de dança em forma de partitura corporal no campo da cena.

de criação e recriação de danças negras com atitudes valorosas, que aciona camadas, desde as mais sutis às mais profundas da pele. Uma das facetas dessa pesquisa inclina-se sobre a linha tênue existente entre corpo, dança, ancestralidade e memória, pois, penso que dessa forma, informações escamoteadas pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2018)³ que assola nossa sociedade há décadas podem germinar, trazendo outros e até novos conhecimentos sobre ela.

Para contextualizar essa escrita, trago algumas referências com as quais venho dialogando nessa empreitada. Sobre o corpo, as palavras de Merleau-Ponty (1999)⁴:

O corpo é nosso meio geral de ser no mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando do seu sentindo próprio a um sentido figurado: é o caso dos hábitos motores da dança (p. 203).

Sobre ancestralidade, Zeca Ligiéro (2011)⁵ aponta que é uma forma de recuperar ou inspirar-se em comportamentos e ou na vida cotidiana dos antepassados. Sobre as danças negras Patrick Acogny contribui dizendo:

É toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! [...] A designação “danças negras” é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. [...] Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o

3 ALMEIDA, Silvio de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Ed. Jandaira Polen, 2018.

4 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

5 LIGIÉRO, Zeca. *Estudos da Performances Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

A performance *Memórias do sentido ou essência da casa de vó* começou a ser elaborada a partir de experimentos com os movimentos das danças negras africanas do Senegal e da relação íntima desses movimentos com elementos da natureza, como as folhas, o vento e a água. Os antepassados (africanos escravizados no Brasil e indígenas) utilizavam as ervas para diversos preparos, para curar alguma enfermidade, para a feitura de algum alimento ou em um momento ritualístico. Esses processos passam e perpassam por diversas situações, por exemplo, a colheita das ervas, a separação delas e o macerar, também conhecido como pilar. Para a elaboração da performance, essas atitudes foram recriadas em uma composição estética que combina as narrativas oral e corporal. Desse modo, o texto foi incorporando-se à movimentação corporal, à medida em que a ligação cíclica entre ambos se dava, até que corpo e oralidade pudessem alcançar situações de tempos remotos até a realidade atual.

Assim, *Memórias do sentido ou essência da casa de vó* dá luz à importância das ervas para os saberes africanos e afro-brasileiros estimulando, a intimidade com os sentidos. Imagetivamente, forja situações que visam provocar no espectador a reconexão com a memória afetiva do passado, o que pode servir de suporte emocional para o momento atual. Uma célula da obra foi exibida on-line para a apreciação de alguns poucos espectadores, entretanto, continua em processo e vem sendo desenvolvida exatamente dentro desse contexto, como uma espécie de apoio, ajudando-me na superação do momento pandêmico, traçando um diálogo “fantástico” com as memórias, aguçando os sentidos na sua mais profunda essência.

Inicialmente, notar o movimento coreográfico das plantas e das folhas que bailam com o vento me fez recordar os tempos de menina, quando observava minha avó paterna caminhando pelo quintal de sua casa, colhendo algumas ervas para o engendrar das receitas ou banhos para proteger filhos e netos das maldades do mundo. Aquela alquimia demandava tempo, não havia pressa; e eu, embora não entendesse muito bem sobre

6 ACOGNY, Patrick. *As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África*. Rebento, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio 2017.

aquela dinâmica ritualística, observava bem atenta. A junção de variados tipos de folhas resultava em um preparado aromático que inundava a casa, se fixava na pele, chegando a alterar o estado de consciência de quem vivenciava aquela prazerosa experiência. Assim, embalada por essas doces lembranças e, principalmente, estimulada pela tríade dança, corpo e ancestralidade, saltou-me o desejo de dançar como uma homenagem a esses tempos remotos que servem como fôlego para o presente.

O processo de elaboração da performance vem acarinhando meu corpo, tão afetado pelo medo do momento pandêmico e, desse modo, assim como para Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21)⁷, “as palavras produzem sentido”. *Memórias do sentido ou essência da casa de vó* possibilita-me forjar outras formas de lidar com eles. Ainda na esteira do pensamento de Bondía (2002), essa performance me fez perceber os sentidos não como um acontecimento rápido que imediatamente é substituído por outro, e sim, como uma experiência que requer algo tão escasso no mundo moderno: o tempo.

Requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p.24).

Memórias do sentido ou essência da casa de vó, germina do desejo de dançar em homenagem às memórias, mas também de produzir esteticamente composições corporais e orais que alcancem o trato dos sentidos e desencadeiem uma íntima residência com eles. Ela nasce também dentro de uma realidade que, mesmo abalada pelo momento pandêmico, nutre sonhos de dias melhores. Ela é um grito e uma engenhosa possibilidade de bem viver, imageticamente ecoa na percepção, ampliando as possibilidades com as memórias dos sentidos nas suas mais profundas essências.

7 BONDÍA, Larrosa Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Universidade da Espanha, n°19, 2002.



Entre a memória e o esquecimento

A necessidade de fabular, construir mitos e histórias, (re)inventar-se, faz parte inerente do imaginário da humanidade. É um ato milenar. Os mitos são metáforas que nos ajudam a conferir sentido ao mundo.¹ A dimensão narrativa e da escrita são lugares onde a vida deságua...

A ação das narradoras pode, ao mesmo tempo, lançar luz e sombras sobre os objetos e fenômenos. O ato de narrar é um meio de nos colocarmos no mundo, de nos (re)conhecermos humanas. É uma aventura sob o signo estético que incorpora tradição e modernidade e refunda a literatura em curso. É um ato que *orienta o caminho da arte que se origina do caos, das emoções incontidas, da matéria arqueológica que nos constitui. Enquanto vai cobrando do horizonte o gigantesco afresco cuja continuidade milenar afixa o próprio ofício de contar histórias.*²

Nesse jogo de luz e sombras, da oralidade primeira à escrita oficial, muitas práticas de vida foram reveladas e, simultaneamente, silenciadas. A transmissão oral, aparentemente frágil, pois volátil e efêmera, se mantém reinante e necessária. Continuamos a contar histórias para sobreviver e reinventar sentidos para a vida, muito embora algumas de nossas narrativas se realizem como “implantes”, tais quais os inseridos como memórias nos replicantes de Philip K. Dick, no seu filme *Blade Runner*³.

Assim, é possível acreditar que aconteçam disputas de significados nos diversos campos de forças que circulam as subjetividades das narradoras. Em sua performance, a contadora de histórias lida com um processo artesanal

1 CAMPBELL, Joseph, 1904-1987. *O poder do mito* / Joseph Campbell, com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1999

2 PIÑON, Nélica. *Filhos da América*. Rio de Janeiro: Record, 2016. p 11

3 Dirigido por Ridley Scott e estrelado por Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young e Edward James Olmos. O roteiro, escrito por Hampton Fancher e David Peoples, é vagamente baseado no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick.

de palavras. A palavra é passada, lançada à frente, restaurada, compondo o repertório memorialístico que (re)cria o real com o auxílio da imaginação.

A capacidade produtiva da imaginação põe em ação a realidade da qual participamos. A imaginação está relacionada à linguagem, que, por sua vez, se relaciona com a realidade mediada pela *afecção*. O real, sendo pluri e infinito é, portanto, uma fabricação. *Facere* é derivado de *fictio*, daí ficção compreendida como algo fabricado por meio da ação.

Rompemos arranjos estabelecidos, inventamos e reinventamos formas de viver e sobreviver. Estabelece-se, então, a magnitude do saber vinculado à experiência – entendida essa relação como algo que não é exterior a nós, não é utilidade, nem mercadoria. O conhecimento que não é experiência não nos afeta em nosso mundo. Esse contato próprio da humanidade, criadora da linguagem, junto ao exercício da imaginação produz um efeito de encantamento.

As narradoras, que somos nós, *asseguram que nos cheguem preservadas as evidências narrativas do passado, graças às quais recuperamos os rastros civilizatórios que foram abandonados, ou mesmo esquecidos*.⁴ A narrativa é uma das pontes de fabulação entre passado, presente e futuro. Aliás, seu tempo é percebido como tempo pleno de “agoras”, não é mais linear. Na figura das narradoras, amplia-se e incorpora-se a presença das falas coletivas continuadas e ressignificadas.

Uma das primeiras bibliotecas da humanidade é o próprio cérebro humano, pois todo o saber ali era categorizado, armazenado e organizado como uma caixa da memória.⁵ A memória, a escuta e o ato de narrar são princípios indissociáveis das produções no campo artístico e do saber.

Mnemosyne, guardiã das memórias, canta “*tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será*”. Ela também é aquela que preserva tanto a memória quanto o

4 PIÑON, Nélida. *Filhos da América*. Rio de Janeiro: Record, 2016. p 11

5 HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva em História Geral da África 1. Metodologia e pré-história da África*. K1-ZERBO (editor), UNESCO, 2010.

esquecimento. Sem *Mnemósyne* estamos fadados a dois caminhos. O primeiro é a *amnesykakéw*, cujo significado é esquecer, o segundo é *lethe*, um aspecto que nega a vida, ou seja, é a morte, é o lugar do esquecimento no mundo.

Das chuvas, dos mangues, do pântano, da lama, de origem simultânea à criação do mundo aparece a yabá mais velha, *Nanã*. Representando a memória transcendental da humanidade e o acervo das reações pré-históricas ancestrais, ela vivenciou toda a magia da concepção do Universo.

Quando Sherazade contava, quem ouvia se esquecia de tudo, de quem era, do que era, se sentia fome ou sono. Podia a terra tremer ou o nariz coçar, nada importava quando ela contava. ⁶ Aguçando a sedução, com o trunfo em mãos da contação de histórias e seu poder de fabular, vai despertando a curiosidade de noite em noite, ganhando dias de vida, atrasando sua morte e poupando outras mulheres da morte. Dessa forma, vive até hoje, cruzando horizontes.

Nesse tecer, vamos criando um tapete de cores vivas, de fios tramados pelas vozes de muitas narradoras. Texto vem do latim *tecer* – tecido. A tecelagem se traduz como uma forma de narrativa, uma tessitura acompanhada pela expressão espontânea de desejos, fantasias e lembranças, de passagem de tradições, memórias, brincadeiras, risos e lamentos.

Aracne, que suscita a ira de *Atena* pelo tema de sua tapeçaria ser a narrativa das aventuras amorosas de *Zeus*; *Filomena*, com a língua cortada e presa numa torre, tece sua história e faz com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã que, compreendendo a mensagem, consegue encontrá-la e buscar justiça. As tecelãs do destino são as *Moiras*.

Tecemos contos com um novelo de fios vermelhos de *aika to*, lenda japonesa que diz que as deusas amarraram em nossos dedos mindinhos um fio vermelho e o ligaram ao dedo mindinho de outra pessoa, ou é como o fio vermelho que *Ariadne* usa para encontrar *Teseu* no labirinto do *Minotauro*....

6 ALPHEN, Pauline. *A odalisca e o elefante*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 16



A fala de um artista no enfrentamento desse universo sem contornos chamado arte me parece mais eficaz através de um olhar afirmativamente pessoal, estabelecendo áreas de especulação e reflexão que tensionam e se retroalimentam potencialmente.

Sublinho, também, que um artista e seus co-autores/espectadores não acessarão a plena complexidade de seu trabalho. Esses vãos que são deixados ao longo do processo de criação e decantamento da obra/projeto não necessariamente precisam ser preenchidos. Essas saudáveis lacunas movediças, como campos de energia indeterminados, ativam investigações, proximidades ou mesmo parcerias com o fazer artístico, mas sempre manterão fissuras.

Outro importante posicionamento é o descolamento nas afirmativas que categorizam a arte nos dias de hoje. Nesta direção, rótulos como arte formalista, conceitual, política, ativista, de rua, de determinados rincões, etc. se enfraquecem na tentativa de domesticá-la e trazê-la para o repertório dos bons modos, na atualidade.

Arte é!!! Ela se dá no transbordamento de indivíduos, coletivos e outros. Vaza para múltiplos espaços-tempos públicos, privados, institucionais, autônomos, mídias impressas, virtuais e além. Pode até se encaixar em algumas gavetas, mas certamente não pertence a nenhuma delas.

Dito isto, salto para o interesse pelas investigações dos espaços urbanos e seus arredores. Sempre me assustei com seus contrastes, tanto pelo caráter histórico, cotidiano, fadado a muitas insatisfações, como também por suas surpresas em constante movimento e deleite. Pois bem, é nesse campo de várias contradições que fecunda nosso imaginário e nos encharca de sensações, quase sempre assimiladas por nosso cérebro sempre ávido por produzir explicações e facilidades, que gosto de me perder.

Entre um susto e outro, fui sendo atraído por esse território tão visitado pela arte de todos os tempos. Afinal de contas, quem vai negar que a arte dita “urbana” não surgiu nas cavernas?! Nesse colapso de investigações, trago comigo tantos artistas que prefiro não nomear, mas

tenho a clareza de que me ensinaram a dar atenção para esse estar no mundo, para esse universo de experimentações, reflexões e abundância.

Pulando alguns lapsos históricos, me pego num centro urbano cheio de referências e, particularmente, monumentos. Aí o bode entrou na sala! Que categoria é essa que, formulada há pouco mais de um século, sempre ocupou nosso imaginário? Que sistema é esse que se esgarça conceitualmente com o passar do tempo, ambicionado pelas elites e, nos últimos anos, tão questionado pelos cidadãos das grandes metrópoles? Assim, afirmativamente pessoal, me torno universal.

Esse turbilhão desencadeador de reflexões tem hoje em dia, como fio condutor, a cidade e seu entorno com tudo o que lhe diz respeito: habitantes, costumes, paisagens, ocupação do solo, ícones naturais, artificiais, lendas urbanas e demais singularidades. Experiências indicadoras de uma expansão de fazeres em resposta às transformações históricas.

Pensar em questões relativas à cidade e ao monumento, nos dias de hoje, é chamar para si divagações, desvios e lapsos... muitos lapsos. E apontar também para possibilidades poéticas futuras, dada a natureza contextual tão inerente aos aspectos vivenciais do campo citadino, cuja ocupação e uso do solo implicam questões simbólicas e socioeconômicas alargadas pela circulação e fluxo humano. Aqui, a hipótese de existir um distanciamento entre a vivência urbana e o ideário de seus habitantes é formalizada, na atualidade, em cidades que se tornam objeto de cobiça de grandes investidores, mediante fomento público e privado, transformando-as em instrumento de *marketing* financeiro, mais atreladas a uma visibilidade espetaculosa do que ao interesse e qualidade da vida urbana.

Se o homem é capaz de alterar constantemente a paisagem, quer viva nela ou não, o lapso crucial é sermos capazes de projetar novos significados para as cidades, ampliando suas referências culturais.

Uma constante atividade de transformação e ressignificação simbólica, para além da lógica de ocupação das cidades e seus entornos, seria um dos veículos básicos de reinvenção do território urbano. Reaproximar

o cidadão de seu espaço de existência. Minha resposta aos questionamentos das cidades e seus monumentos é o da investigação artística que, de alguma forma, sempre influenciou projetos urbanos e seus ícones singulares.

A despeito de aspectos conflitantes, que são inerentes às transformações das cidades, bem como de um acelerado processo de estetização mediado por intensa profusão de imagens e mensagens, pensar esse território com tudo o que o envolve, com uma postura de pertencimento e afeto amplo, é fundamental. Assim, vejo a cidade como nossa de direito, de manutenção, de responsabilidade e prazer. A paisagem que estará sempre a se construir.



1. Aquilo que começa quando termina

É preciso nomear, é certo, e assim o peso dos nomes se instaura: a morte, é isso o que toco.

2. Que movimento possível?

Que movimento se faz a partir disso? Quando a emoção é esta, que fenda se abre?

Roland Barthes escreveu num dos pequenos papéis onde escrevia sobre a experiência de perda da sua mãe: “não dizer luto. É demasiado psicanalítico. Não estou de luto. Tenho um desgosto.” (2009). Eu entendo agora. Logo após a morte de sua mãe, começa a escrever sobre fotografia, esse tema que sempre esteve ligado à morte: o prolongamento do tempo quando a velocidade do obturador ainda era muito lenta; a estaticidade da cena; a impossibilidade de reviver o que está na fotografia; os discursos sobre a perda da alma de um sujeito quando era fotografado; entre outros fantasmas que assombram a fotografia desde o seu surgimento.

Mas, ao olhar para a morte, que movimento se faz a partir disso? Quando a emoção é esta, que fenda se abre?

Didi-Huberman disse, no ensaio *A inelutável cisão do ver*, que “tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe” (2010, p. 32), que “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparências que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta” (2010, p. 33). A partir da perda, o fundo da imagem nos joga para o fundo de nós mesmos.

Que movimento se faz a partir disso? Quando a emoção é esta, que fenda se abre?

E Caetano Veloso disse: “Apenas a matéria vida era tão fina / e éramos olharmo-nos intacta retina/ a cajuína cristalina em Teresina”. Parecia

entender, como nós, de fotografia e morte, um olho intacto como quando olho para a minha mãe no vídeo do WhatsApp depois que tudo aconteceu.

Penso em fotografia e morte. Hippolyte Bayard num dos primeiros autorretratos que se tem notícia, a fazer um *tablet-vivant* de si mesmo a simular a própria morte. A primeira vez que se teve conhecimento de uma fotografia de guerra foi através de imagens da guerra da Criméia - onde, sem haver cadáver, a caveira comunicava o símbolo da morte. As fotografias obrigatórias para registo criminal. E uma ou outra história de vultos que apareciam nas fotografias subitamente, como se elas pudessem ser um canal de comunicação com o além.

Não tenho pretensão de novidades. Pelo contrário, persigo o clichê. É hora de olhar e criar fotografias também. Gostaria de fotografar uma mulher-eu que chora compulsivamente até que todo o espaço se transforma numa piscina que chega à altura do queixo no momento do *click*. Uma imagem muito azul, triste, as duas mãos sobre o peito como se entendesse desígnios divinos. Afinal, foi no Brasil de dois mil e vinte ainda.

3. O gesto de fotografar

Um dispositivo que faz com que uma superfície, dentro de uma caixa escura, possa, a partir de uma fenda, receber uma parcela de luz e ser modificada para sempre, ganhando cor e forma que é o desenho perfeito daquilo que se viu e que se decidiu registrar. A fotografia, afinal, nos lembra que estamos diante do que “nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). E nunca mais poderá repetir-se, não só pelo que está ali na fotografia, seu referente, mas pelo que não poderá se repetir na pessoa que é o operador da câmera e está em um momento específico da vida.

O que é o luto?, me perguntei.

1. Uma coisa parada no tempo
2. Algo esquecido que cresce demais
3. Algo esquecido que cria pó
4. Algo nunca esquecido
5. Uma rachadura
6. Não dormir
7. Habitar o entre
8. Só dormir
9. Uma imagem. Talvez a letra de uma palavra escrita.
10. É Deus: ou a afirmação da existência divina
11. É então luz: muita luz e cegueira
- 12.

Com esta lista de anotações e algumas imagens em mente, peguei o celular. Fiz quatro fotografias e achei curioso que as imagens tivessem sensivelmente uma cor de carne. Isso reafirmou minhas intenções e peguei a câmera fotográfica.

Que imagens provocam o vazio? Imagens que, sendo muito pessoais, possam ser tão simples e íntimas, capazes de abrir no outro uma espécie de vazio?; uma espécie de aventura, como poderia dizer Barthes; uma espécie de poder inquietante do fundo, como poderia dizer Didi-Huberman; uma espécie de cajuína, como poderia dizer o Caetano.

O conjunto das imagens comunica a atmosfera, mas cada uma carrega a sua expressividade, aquela chama que acende quando alguém olha. Sobre isso, o teórico Vilém Flusser explica bem a função afetiva através do olhar, diz que "o traçado do scanning segue (...) também impulsos íntimos do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado da síntese entre duas 'intencionalidades': a do emissor e a do receptor". (2012, p.16). Barthes traz a ideia de que há um encontro entre fotografia e espectador numa relação em que a pessoa anima a foto e a foto a anima.

Que alma é esta que desperta quando olhamos uma fotografia que nos toca? Barthes usa os conceitos de *studium* e *punctum*, em que o primeiro seria toda a parcela capaz de ser dita sobre a fotografia: seu referente, seu contexto, sua descrição - tudo o que cabe dentro do estudo;

enquanto o segundo seria aquilo que causa um ponto, um toque, uma *ferida* na pessoa que vê. Coincidentemente também usa esta palavra ao se referir à morte de sua mãe (“minha inquietação vem de isto, para dizer a verdade, não ser uma falta (...) mas uma ferida, alguma coisa que dói no coração do amor”).

Fotografei como se pudesse dizer: estou aqui, vejo isto, isto é o que há da minha perda, da minha ferida:

o vazio do lençol
 a rachadura na parede,
 a planta sempre-viva cheia de brônquios,
 a água acumulada no ralo,
 o rosto embaçado,
 os feixes de luz que atravessavam a janela,
 uma nuvem,
 uma folha em decomposição,
 uma fotografia de um retrato aceso,
 a imagem da travessia no corredor da casa

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *A câmara clara - Notas sobre fotografia*. Trad.: Julio Castanhon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Diário de Luto*. Lisboa: Edições 70, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Que emoção! Que emoção?* Trad.: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.



imagem 1 ¹

1 toda imagem, principalmente a palavra, como um dispositivo sob suspeita e sem moldura. melhor que sim, movimento constante, cais e naufrágio, escrever é imagem sem olho.

imagem 2 ²

2 corpo movediço e os olhos frescos, habitar contradições demoradamente. como quem respira sem paredes [a espessura dos dias]. hábito é uma palavra antiga mas também um bicho solto, de repente.

diptico

impressão sobre canvas, dimensões variáveis, 2021



Quando cheguei para morar na casa da minha tia, a rua ainda era de chão de terra batida. Em dias quentes, nas brincadeiras de correr, era comum a poeira levantar e invadir as casas e os olhos. Os carros andavam mais devagar e quando corriam era possível ver, lá de longe, a tempestade de terra se aproximando. Era um corre e corre para todo lado: fecha as portas, fecha as janelas, fecha os olhos e fecha a boca. Silêncio. Lá fora o som que se aproxima é a mistura do barulho da terra, da pedra e da borracha do pneu rodando e batendo na lataria. O carro cruza veloz como um cometa com sua cauda de poeira. E silêncio. A poeira baixando e aos poucos os olhos e as bocas das casas se abrem novamente.

Em dias chuvosos era tudo diferente. Não tinha brincadeira na rua e nem poeira. Da janela da casa era possível observar os buraquinhos numa linha perfeita no chão, formados pelas gotas que pingavam do telhado. Na rua, inúmeras tábuas surgiam como pontes porque tudo era escorregadio e pegajoso para os sapatos. Os carros deslizavam cuidadosamente, moldando o barro. Não existia separação entre calçada e rua. Tudo era calçada e pedestre preferencial.

Depois que a chuva passava, o Sol fazia o trabalho de fixar as formas que as gotas, os pés e as rodas desenharam no chão. A rua inteira parecia um braço com as veias saltadas.

Foi num dia perdido de setembro que começaram a aparecer umas estacas de madeira cravadas no chão. Enfileiradas em perfeita simetria, serviam para demarcar o lugar onde uma obra dividiria o que era rua e o que era calçada. A rua toda seria asfaltada. A chegada das obras foi anunciada pelo prefeito que cruzou a rua em cima de um carro falando ao microfone. Mais poeira. Os poucos que saíram das casas acenavam dos portões com uma mão e com a outra cobriam o rosto com um lenço. Alegria! Para alguns a poeira ia deixar de invadir o íntimo, e para outros era o progresso, a concretude e o encontro com a “civildade”. Afinal, agora o ônibus passaria em frente à porta de casa.

No começo das obras tudo era novidade e isso animava as brincadeiras em volta das construções. Aquelas máquinas amarelas enormes seguiam trabalhando, dia a dia, quadra a quadra, e a rua ia recebendo aquele material quente produzido nas refinarias de petróleo. Abre buraco no chão, joga brita e espalha. Depois cobre a área com piche e, por último, o carro compressor amassa e marca tudo feito tatuagem. O trabalho repetitivo de abrir, jogar, espalhar, cobrir e amassar durou um bom tempo; o suficiente para entendermos que havíamos perdido um pedaço enorme de chão para o asfalto e que nossas brincadeiras teriam que se contentar com a calçada. E olhe lá!

É claro que surgiram novas possibilidades de invenção na superfície permanente, pois a imaginação corria solta. Porém, os cuidados com os carros dobraram a preocupação. Além dos tampões arrancados dos dedos ao chutar a bola, agora não era mais possível ver e escutar de longe a tempestade de lata e a poeira se aproximando. Tudo era interrompido: pega-pega e para, o carro vai passar; joga a bola e para, o carro vai passar; amarelinha, joga a pedra e recolhe, o carro vai passar; esconde-esconde e se esconde do carro que vai passar.

Para finalizar a obra era preciso colocar o meio-fio e deixar bem marcado o que é calçada de pedestres e o que é pavimento de carros. E foi nesse entre, nesse fio-fronteira, que começamos a nos equilibrar.

Minha família sempre teve o hábito de andar longas distâncias a pé. Sempre em bando. Íamos para a escola ou visitar parentes e amigos em outros bairros. A nossa brincadeira começava com todos em fila em cima do meio-fio em frente a nossa casa. O objetivo era chegar ao destino sem pisar fora do fio. Para atravessar uma rua ou avenida era permitido pisar nas faixas de segurança com as pontas dos pés. Por isso não sei se a brincadeira de andar no meio-fio começou com nosso desejo de se arriscar ou o desejo de nossas mães para que andássemos “na linha”.

Com o tempo, outras brincadeiras e outras disputas pela rua surgiram. A obra que começou lá atrás se estende até hoje e se estenderá amanhã e depois de amanhã. Uma cidade sempre em obras seguindo a lógica de construir mais uma faixa para carros e “evitar” engarrafamentos.

O predomínio da visão do espaço público como lugar de passagem, onde a prioridade de mobilidade é dos carros, a violência e a sensação da violência urbana, o fechamento de espaços públicos para construção empresarial repercutem na formação dos mais novos. Sem o direito à rua para brincar, as crianças ficam restritas aos muros e às grades elétricas do ambiente das famílias e das escolas.

Equilibrar-se no meio-fio foi uma brincadeira e um modo de fazer o saber circular em contraponto a uma cidade que prioriza a circulação de mercadorias. Afinal, a rua é também lugar de encontro ou é apenas um lugar de passagem?



Sedimentar-se, compartimentar-se. São assim que se modulam as histórias que regem nosso cotidiano, e também suas escritas. Um gato fica no portão à espera de conseguir fugir para um lugar inóspito, desconfortável, fora de sua casa. Em busca de encontrar, mesmo longe da cama quente, no chão úmido e solitário, um território? Sua sinceridade com o próprio corpo extravasa, é necessário para aquele gato, que perdeu sua compreensão de território dentro de seu lar, antigo lar, assumir essa vida em deriva. Viver a verdade que sente em sua pele é intrínseco, já que não pode linguajar, contar a todos uma anedota, formular um discurso, declarar sua reclamação e esvaziar-se por meio da palavra, da angústia de não ter mais seu espaço do modo como ele era habituado a ter.

Essas palavras todas nos destituem de nossa angústia. Me agarrei em meu primeiro lapso de solidão para escrever. Só o momento de necessidade de liberar engasgos, que fisicamente não desatam, possibilita a quietude de sentar-se com o corpo parado, boca em silêncio, coração em palpitações calculadas, para ordenar que as mãos consigam, tecla por tecla, grão por grão, separar quais códigos inserir, sob qual sequência, para enunciar de maneira supostamente enérgica e emocionada aquilo que o coração pulsa. É um mecanismo mesmo de impressão à moda minuciosa e preciosista de certas gravuras, cheias de etapas compartimentadas, em que o gesto deve ficar retido, docilizado, para chegar ao resultado nomeado como preciso. Preciso mesmo é acalmar-me, ordenar meus pensamentos e meus sentimentos, que até então estavam em forma de tornado, e dar os comandos, um a um, ao corpo. Coração comandando lentamente os dedos, de frente para uma tela. Vazia, tela vazia que preencho pouco a pouco. Preencho de que?

Para um gato, de mais vazio. Porque enquanto estou aqui sentada, de costas para o resto do mundo, deixo de acariciar um gato desterritorializado. Para ele, faço menos do que nada ao sentar-me e escrever.

São a esses “por baixo” da escritura que a palavra, sozinha, não consegue dar vazão. Um esquema de enquadramento das letras, as bordas ajustadas e as palavras justapostas são esfriamentos do ser, do sentido extravasante que arde a necessidade latente da linguagem. Porque línguas lambem, falam e executam milhares de funções no corpo. E embora o pensamento ocidental sobre o corpo limite a língua a algumas objetivas funções, me comprometo a dizer que a língua pode ser responsável pela dor em meu mindinho. Assim, a linguagem é um estalar a mais de vida, e uma morte a mais, e não pode ficar retida em um único modo de pensar e escrever – cientificamente, poeticamente, fisicamente, artisticamente, amorosamente.

Por isso, acompanhados de meus escritos existem banhos de ervas e conversas silenciosas com magia e morte, embora nenhuma imagem mística seja suficiente para acessar as pulsões, de um silêncio e quietude, me habitando ou desabitando de falar sobre aquilo que vejo.

Despretensioso ritual, me deformo para caber na bidimensionalidade e chegar a algum outro plano imanente quando impressa: gravada em outras mãos.

Como acionar no corpo o tempo que há nos capilares das raízes das plantas? Um gesto do interior da terra, da sabedoria anciã e curativa das ervas em um encontro com o próprio campo simbólico ancestral, com as erveiras que nos habitam e orbitam, deixando o “si mesma” virar travessia.

(...) numa posição inimaginável em meio a relva botas escavadas guardadas

Memórias que se formam do interior da terra, dos capilares das raízes das plantas e das velhas vidas que as guardam. Arrisco trazer ao entorno de si o conhecimento ancião da terra para uma cultura que nada valoriza no velho, nas velhas, velhas erveiras. Experimento exprimir as lentidões em um contexto ansioso, acelerado. Pesquiso outras arquiteturas com as ervas medicinais: as plantas da planta arquitetural. A planta é acrescida para inverter o gesto e modelar uma arquitetura da carne mole, corpo

mole, pano mole. Todos moldáveis aos gestos de uma planta. Como uma coluna vertebral do mito oriental que recorre ao bambu para aprender sobre o movimento: não se tensiona o gesto diante do sopro do vento, se submete e se dobra junto a ele. Flexibilizado, o corpo assim resiste, deixando-se encarnar pelos gestos que arrancam ao redor. Encarnar e habitar o corpo, assemelhando-se a uma planta, flexível como bambuzal ou rastejando, trepando.

sonhei com o reflexo do espelho que me indicava as seguintes ervas: gínco(biloba)/gingko, alho, gervão... (nunca havia visto, acordada, muitas delas)

___os lugares sagrados ficam embaixo da pele e se revelam acima dela para algumas pessoas___

Nessa lógica difusa de tempo e memória o «eu», «você» e «ele» se avizinham, se alternam, tornam-se intensidades que ignoram a identidade”.¹

E então, ser planta, ser gato requer esquecer que existe planta, esquecer que existe gato, esquecer primeiro a humanidade aprendida. A receita é o inominável, que reconhece a ânsima em fluxo a transitoriedade de existir.

fui explicada de que minha língua,
 desmantelada e desconexa da língua estendida,
 é imantada por pele
 que desvela lentamente
 o inominável
 e misturada pelos contraditos
 de mim posso
 em> calma lembrar do anterior
 que se mistura agora em mim: bicho

1 UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2014, p.30.

Sonhei com uma erva que me guiava. Acordada, fui em busca dela. Encontrei tantas, nomes que me acolheram, me ensinaram, me convidaram. Mas só tive a resposta do que falava através de mim e me guiava quando soube, ocasionalmente, que o meu avô materno fazia reza e benzimento no sertão cearense. Minha avó, guerreira, fazia seus ritos cotidianos ofertando às filhas água resfriada pela lua, segredos em família. Ambos, retirantes retirados.

A secura de São Paulo atropelou minha avó, que não sabia acompanhar os tempos das vias, ia lenta com corpo de terra e nada podia com um solo de concreto. Seu corpo se foi, e sua matéria depositou-se sobre a órbita de suas filhas e netas. Das ervas que sozinhas vieram me acordar.

Os rastros precisam emergir do fundo, um chão que não se enxerga.

São bases fortes as histórias, e os olhos não transpõem sua materialidade. Escavando os detritos sobem pelos pés e revelam o solo. Solo que não é meu, mas de tantas.



I

Ele habita.

Aqui iremos trazer a história do meu avô e da sua casa. Desse modo, iniciaremos com o seu nascimento que, como conta, foi no dia 30 de abril de 1937. Ele possuía avó e mãe italianas e relata ter vindo ao Brasil na barriga da sua mãe Guiomar (ainda no estar de gesto), em um grande navio que cruzou os mares numa longa viagem. Estabelecidas no Brasil, foram viver no Estado do Mato Grosso, onde Guiomar deu à luz ao menino. O fim do gestar é a pequena pausa em meu avô, pois ele nada conta sobre a sua infância. O que resta é uma única fotografia, na qual mal se veem as feições da criança de seus três anos de idade.

Como havia dito, o intervalo na história é a infância do meu avô, da qual ele nada tem a dizer. Já a minha avó, por intromissão ou invenção, conta uns episódios que meu avô ignora, com uma feição plácida. Ele não concorda nem discorda dela, apenas não expressa reação. Certa vez, ela me contou que a sua avó Guilhermina era muito rígida e brava com ele. Uma senhora que o criou por infortúnio da precoce morte da sua mãe. Dizia que ela lhe dava “Emulsão de Scott”, um preparado vitamínico muito poderoso que o tornou um menino forte e saudável. Todavia, a sua rigidez se pronunciava quando das peripécias do pequeno garoto, que sempre que ia à mercearia para fazer as compras encomendadas pela avó, parava para brincar no escorrega da pracinha, deixando a comida jogada em algum canto, o que lhe custava boas palmadas.

Tudo o que sei sobre o meu avô provém das histórias que são contadas. Ele, o próprio, é de falar pouco. Escassas foram as vezes em que falou sobre a sua vida que não conhecemos. Todos da família já sabem de “cor e salteado” os mesmos casos, que contam e recontam uns aos outros, comentando, questionando e até mesmo duvidando do que pode ter se dado realmente. Todas as pessoas em busca de uma verdade. A mim basta a invenção e a construção que meu avô fez de si mesmo, do seu corpo, o segundo “verbo” habitar.

1 HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012

Ele, aposto eu, construiu a sua história e, de algum modo, parte da nossa, seus familiares mais próximos, por meio da invenção. Como o fez sobre a causa da morte da minha bisavó, figura que está lá atrás, morta no seu parto ou atingida em cheio por um raio na cabeça em um local descampado ou pelo tombo em um poço construído no quintal de sua casa, onde se podia extrair um pouco d'água.

É perceptível que o fim da sua mãe não é certo, porém ele aconteceu. O primeiro “verbo” habitar, útero, se cala para dar espaço à segunda voz, o seu próprio corpo. Barthes (2012)² acessava resíduos através da imagem fotográfica. Em meio às imagens, ele buscava o seu reconhecimento pelos objetos, feições, roupas e modo de se portar. Ao meu avô não restam fotografias, a não ser uma única da sua infância, onde posa ao lado de uma caixa, ou baú, não se sabe ao certo. Ali, ele carrega o misterioso, uma vez que já há algo guardado. O momento da fotografia o coloca, como nas palavras de Rimbaud (2009), naquele instante, o seu eu se torna um outro.

A maneira do meu avô voltar, um tanto perdido, à sua origem. As suas palavras e histórias podem parecer díspares e tentarem, dentro do incomum, serem semelhantes. Algum tipo de andar em círculos que o faça contar, como comentado acima, sobre a morte da mãe em episódios diversos, mas que no final das contas, tem por fim o término dessa personagem na cena do seu mundo.

No hiato que paira em sua história se dá o descompasso do que é familiar; o que vai de encontro com o habitar enquanto uma possibilidade, pois partimos aqui de Heidegger (2012), que coloca que só se habita aquilo que se constrói. Portanto, é possível que se seja estranho em si próprio, a partir do momento em que se ergue como corpo. Por conseguinte, quando a construção finda, é possível habitar o segundo “verbo”. Estado em que eu pensava estar o meu avô, vivendo dentro de si. Contudo, o que aparece para mim hoje é que ele superou o “habitar no corpo” para o “habitar do corpo”. A nova edificação surge como o terceiro verbo, a casa.

2 BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Em Heidegger, a palavra “bauen”, significa ao mesmo tempo proteger e cultivar, “cuidar do crescimento”. Todo construir é em si um habitar, não “construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, a medida que somos como aqueles que habitam” (HEIDEGGER, 2012, p.128). Esse habitar, segundo o autor, também significa permanecer, “de-morar-se”. No dia 21 de novembro de 1959 meus avós se casaram e decidiram construir uma casa.

Minha avó diz que meu avô construiu a casa com suas próprias mãos (eis o gesto), que a cada dia subia um pouco de tijolos e era ajudado por um pedreiro do bairro. A planta, a forma da casa, foi gentilmente feita por um colega arquiteto de longa data. Ninguém sabe dizer de onde veio o desenho dos cômodos, se um dos dois desejou a varanda, o chão de caquinhos vermelhos e azuis ou o terraço de paredes de chapisco. Simplesmente, a casa foi construída ao longo de muitos anos.

Os filhos nasceram ali, um após o outro. O ninho de que Bachelard fala, o pequeno abrigo (BACHELARD, 1993, p.414)³. Primeiro subiu um cômodo, no qual viveram enquanto se fazia o outro. Daí, já tinham dois cômodos, e mais um pouco eram três, e assim foi acontecendo a casa. Um dia, finalmente ela estava pronta, com suas paredes, pisos, janelas e grades. O meu avô passou a vida cuidando dela, pintando suas paredes, consertando infiltrações, trocando telhas.

A casa era por ele cuidada com esmero. O mais surpreendente para mim fora encontrar pilhas de fotos da casa. O meu avô fotografava a casa, nos mais diversos ângulos, em fotografias muitas vezes bastante semelhantes e repetitivas. Eu poderia dizer que a casa fora mais registrada do que os filhos. A prova disso é que as imagens são muitíssimo numerosas e estão em todos os álbuns da família, até mesmo naqueles confeccionados com fotografias tiradas em viagens ou festas. Qualquer que fosse a brecha entre uma fotografia ou outra era colocado um retrato da casa. Ele me pede até hoje que fotografe a casa. A sua casa. Os motivos expressos são dos mais diversos, desde mostrar a fotografia para alguma das irmãs da minha avó (das quais

3 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

ele não gosta) ou porque a aparência da casa ficara muito bonita com a planta que colocara na varanda.

A casa, enquanto um terceiro verbo, diz os seus moradores. Hoje, com seus pouco mais de 50 anos de existência, meu avô não se vê fora dessa casa que construiu e desconversa me contando que já fora muitas coisas: protético, policial, modelo para comerciais de TV e jornal, ator de fotonovelas e figurante em novelas da rede Globo e da antiga Manchete.



Imagens que fisgam olhos

Há na obra de arte, assim como, no anzol, a capacidade de fisgar algo. Essa captura, que não deixa de possuir sedução e perdição, coloca-se como uma situação sacrificial de abertura e de afundamento da visão – agindo de acordo com nosso desejo e nosso pensamento: ora camuflando um no outro, ora os traindo em si mesmos.

Dito isso, é possível pensar que, além dos anzóis usados na pescaria, analogias similares com a isca podem ser traçadas e desenredadas a partir de um objeto, de um desenho, de uma pintura, de uma fotografia, ou mesmo, de um traço, de uma falha, de uma ranhura, ... entre outras tantas possibilidades de perdição. Imagens que atraem nosso olhar e que fazem os seus sentidos ressoarem muito além da visão, algo de um encanto inescapável para a imaginação.

A experiência da pescaria – ofício do pescador e uma habilidade de sobrevivência de nossos antepassados – me parece atravessar tanto o fazer do artista, como a experiência do fruidor do trabalho de arte. Pois ambos se arremessam para dentro de seus imaginários a partir da obra, em que o olhar se faz fisgado pela potência sensível das imagens ali vistas e que se fazem desdobradas, capturando-nos em nós mesmos e nos modificando. Ou ainda, fisgando algo de nosso imaginário profundo e o fazendo emergir nesse oceano simbólico e coletivo da cultura visual.

Nessa ação de tensão estética e de abertura sensível, comparada com a tensão psicofísica da espera do pescador por sua presa, tanto o processo de produção artística, quanto o de sua recepção, sutilmente, nos esclarece que, tanto em uma posição, como na outra, o artista e o observador são fisgados a imaginar sob a atração que a isca imagética – ou a obra – provocam no corpo e no pensamento. Como um ímã magnetizado, as imagens que fisgam olhos vão nos atraindo e desenrolando o fio do pensamento estético em sua própria limalha de ferro, ou, nos captura como um espelho sempre exibindo seu reflexo de acordo com o desejo de ver do refletido.

Nessa analogia entre o público, o artista e o pescador, se é que ela é possível, as imagens produzidas no campo da arte se assemelhariam a anzóis e a iscas, cuja maior astúcia está em fisgar o olhar, seja ele o de quem for, não o prendendo arditamente, como o anzol verdadeiro o faz com sua presa, mas talvez, arremessando-o para longe de si mesmo, através dos limites da própria imaginação. As imagens produzidas como iscas imaginárias parecem ter a capacidade de fomentar impulsos, mergulhos, arremessos e expansões dos olhares desejosos, curiosos e, patologicamente, tomados pelo desejo e pela ação imaginativa.

O naufrágio como processo

Desde de 2015, com minha chegada ao Rio de Janeiro e a partir do contato com sua paisagem litorânea, o mar se tornou um objeto de desejo em minha produção artística. O entusiasmo por estar perto de algo tão imenso fez essa dimensão da paisagem oceânica ir além de uma noção geográfica. Os desenhos sobre o mar em meus cadernos e em papéis soltos, as leituras sobre oceanografia e biologia marinha, a observação de cartas náuticas e as descrições mitológicas ou folclóricas que encontrava, tudo passou a me encharcar constantemente.

No entanto, a maior revelação dessa travessia encharcada foi justamente o arruinamento e a falência que me acometeram durante o processo. Em algum momento, desenhar o mar não me bastava mais. A cada desenho feito, eu me sentia mais distante daquilo que, na verdade, eu queria me aproximar. Depois de passar meses observando e desenhando a Praia do Flamengo, região próxima de onde morava, além de realizar outras visitas às praias de Copacabana, do Leblon, entre outras localidades do litoral carioca, o sentido daquelas imagens ainda me trazia para um lugar raso e insuficiente. Eu queria entender o mar além de sua margem. Era como se, para alcançar o sentido que eu procurava ao desenhá-lo, eu precisasse ir além da superfície hidrostática percebida na superfície do papel, aprofundando aquela pele estriada.

Era preciso afundar!

Diante da eminência dessa catástrofe, diante de sua inescapabilidade, o furo em meu casco foi proposital, assim como, o furo em meu pensamento e nas imagens que eu produzia. Eu e o desenho havíamos naufragado. Naufragar era a saída necessária para, então, verdadeiramente ou patologicamente, o mar me revelar seu fundo. O naufrágio, desde então, nunca parou de acontecer em meus processos de trabalho e em minha imaginação. E esse acontecimento, mesmo que em seu fundo apenas imaginário, fez o mar se abrir incontáveis vezes à minha imaginação para a arrebatção de sua metáfora, e, para revelar a compreensão de que eu lidava com tantas e tantas camadas de sua dimensão conceitual. Trauma, ruína, acidente, tragédia, falência. O ato de afundamento de uma superestrutura, assim como, de um sonho, de um objetivo de vida, de uma empreitada, mostravam o naufrágio em tantas significações, em tantos enigmas visuais: a semelhança do processo de corrosão da gravura e da ferrugem dos navios afundados; os objetos perdidos e coletados à deriva de sua vida útil em meus caminhos, as apropriações e operações miméticas que, em falha, servem como uma delação do verdadeiro trabalho imaginário no trabalho do artista.

Sobre gravar naufrágios:

1 – Gravar um naufrágio é retomar pela gravação, pela ação de corrosão do metal através do ácido, o processo de arruinamento do visível. Fazer gravura é fazer ruína.

2 – Na gravura as imagens dos naufrágios ardem sobre a matriz, ecoam nas impressões e no próprio espelhamento reverso da estampagem de seu afundamento.

3 – O afundamento é inevitável. A cegueira é inevitável no processo de imersão. A superfície nos engana sobre a real profundidade da imagem gravada em nosso olho sobre a matriz, falindo o olhar durante toda tentativa de apreendê-la, de capturá-la na ferrugem de seu apagamento.

4 – Gravar um naufrágio é se tornar o mar invisível que corrói as imagens de nossa imaginação.

5 – Recolher imagens de naufrágios é uma forma falida de falar do mar avassalador, de falar da invisibilidade trágica que o afundamento, que a fratura, que o acaso acometem sobre toda travessia.

6 – Um naufrágio é uma paisagem e também um retrato. Ele é real e imaginário.

7 – Afundar imagens de naufrágios em matrizes de metal é assumir a incomensurabilidade do mundo na cicatriz de cada sulco da imagem, na linha arrebatadora do corpo que olha o próprio olho naufragar no visível.

8 – Coletar naufrágios é colecionar traumas onde as imagens assumem o poder mordente de corroer o visível.

9 – Os naufrágios são fósseis de um presente recente, sendo gravados pelo tempo do esquecimento em um contínuo passado deflagrador.



Agosto, 2020.

Não sei bem como localizá-lo, se miro em alguma época ou se simplesmente me dirijo a ti como uma das entidades do Tempo. Te sinto menos abstrato do que o futuro porque já te conheço, mas nem por isso se torna menos difícil abordá-lo.

Ultimamente, estou aficionada pela ideia de viagem no tempo, essa ideia absurda com a qual a humanidade vive sonhando através das ficções que cria. Voltar no tempo como uma possibilidade fantástica que permita alterar acontecimentos no tempo presente.

Esse tema fascinante me faz entrar numa espiral de ideias fantasiosas e me sinto desconcertada quando percebo que faço espontaneamente o exercício de imaginar essas cenas de tamanha insensatez. Até criei uma história de viagem no tempo, que é para você e, acontece mais ou menos assim: um dia, do nada – como um desses sonhos em que não se sabe como se vai parar lá – eu voltaria para o ano de 1989, quando eu e meus pais teríamos quase a mesma idade. Me encontro em minha cidade natal, e no desespero da confusão em que me encontro, penso em ir para casa onde nasci e morei com minha família por quase toda vida.

O ponto fundamental dessa história é que tenho ótima memória, e é com ela que vou conseguir convencer meus jovens pais de que essa mulher que estou é a filha deles que veio do futuro, sabe-se lá como e por quê. É como nos filmes que você precisa falar um monte de detalhes minuciosos para quem está te ouvindo ser surpreendentemente atravessado com uma revelação que só alguém muito íntimo saberia.

Seguindo nesse delírio, fico procurando em minhas memórias e tentando reconhecer as imagens daquela época... o desenho do apartamento, a luz do ambiente, a vista da janela que foi mudando ao longo dos anos, reconhecendo cheiros, estranhando modos e atitudes que já não condizem mais com nossas vidas de hoje. Me pergunto por que voltar a essa época. Por que não voltar no tempo e falar comigo mesma? Me dar conselhos que evitariam frustrações futuras. Mas poderia eu me privar desses momentos que seriam tão fundamentais para forjar a pessoa que me tornei?

Então, entendo que minha vontade de me deslocar temporalmente não reside na vontade de me comunicar comigo mais jovem, nem interferir no decurso da minha vida porque essa eu já conheço – e procuro me comunicar todos os dias com tantas que fui e continuo sendo.

Me encontro sentada na cozinha, de onde consigo ver a sala e uma parte do corredor que vai para os quartos. Uma imagem que me fez lembrar das tantas vezes na infância, quando anoitecia e eu tinha que ir ao banheiro, atravessava o corredor escuro como uma flecha e com a certeza de que quanto mais rápido corresse não veria nenhum dos meus fantasmas emergindo da escuridão. Foi aí nesse momento, rompendo minhas lembranças que, de relance, vejo uma sombra que passa correndo de um cômodo para o outro e que tenta, cheia de curiosidade, ver quem está conversando com seus pais. De repente, sinto uma explosão no peito quando percebo que essa pequena sombra era uma menina, com olhos muito curiosos e olhar atento. Ela se escondia com uma certa timidez de quem se esconde, mas que, ao mesmo tempo, quer ser vista. Sabia que não poderia fazer muito alarde de sua presença e nem tentar forçar intimidade porque logo ela escaparia, como um gato que foge num pulo e some casa adentro. Apenas sorri para ela, mas foi o sorriso mais cheio de ternura que poderia haver, porque dentro dele cabiam tantos sentimentos que só nós duas entenderíamos, afinal, ela já era uma pequena parte do que eu sou hoje. Ela sorriu de volta, um sorriso doce e sincero como uma resposta positiva para minha mensagem codificada. E, num instante, novamente sumiu pela casa.

Me pego pensando na beleza e no absurdo desse extraordinário encontro. Poder estar nesse passado, e ter a oportunidade de olhar de perto para aqueles que me constituíram, me traz a certeza da fragilidade que reside em cada um de nós. Olhar e lembrar que eles já foram jovens, que também tiveram seus medos e inseguranças. No entanto, queria mesmo é que esse momento pudesse existir para que eu tivesse, de fato, a chance de dizer a eles que não precisam ser tão duros consigo mesmos. E por tudo isso, eu diria: vão ao cinema; ouçam mais música; falem de seus sentimentos; aprendam a meditar; nunca tenham vergonha de beijarem-se na frente dos filhos. Demonstrar amor não deve constrear jamais.

E, principalmente, dizer que vai dar certo. Vai dar tudo certo.



*diria sem muito rodeio
no princípio era o meio
e o meio era bom
depois é que veio o verbo
um pouco mais lerdo
que tornou tudo bem mais difícil
criou o real, criou o fictício
criou o natural, criou o artifício
criou o final, criou o início
o início que agora deu nisso*

Luiz Tatit

Era uma noite de inverno azul marinho longe do mar. Fazia frio, havia neblina e éramos jovens. Estávamos sentados em bancos feitos de troncos crus em volta da fogueira, um pouco afastada do resto da festa, num ponto mais silencioso daquela fazenda antiga, quando a palavra de ordem era fugir da cidade. Os jovens usavam casacos de tricô confortáveis ou de *tec-tel* eficientes, cachecóis e cabelos grandes. É a lembrança de uma época da minha vida melhor ambientada pela primeira faixa do disco *Clube da Esquina*.

O calor e a luminosidade da fogueira contrastavam com o frio da noite, circundada por árvores velhas. Os corpos se encolhiam e se aproximavam uns dos outros e em direção à fogueira. Um silêncio se demorou um pouco demais. Os olhinhos fixados na fogueira refletiam o fogo. Olhavam fixamente a fogueira. Alguém ri, ri depois tosse e quebra o silêncio:

– Por que será que a gente fica hipnotizado com o fogo? _Alguns prestam atenção e desviam os olhos do fogo, surgem pequenas exclamações.

– Sei lá! É tipo hipnótico mesmo...(risos). Eu tô aqui viajando... Mó viagem! _Os olhos vão se voltando ao fogo.

– Acho que... Sei lá... O ser humano tem uma tendência natural a ser encantado pelo fogo, a prender o olhar assim e viajar. Uma coisa natural, tipo esses mosquitinhos que ficam em volta das lâmpadas, saca? Imagina os homens das cavernas vendo o fogo na natureza, antes de domesticar ele, tipo completamente alucinado com a parada!

– Pode crer...

– Várias culturas cultuavam o fogo assim, como uma coisa sagrada. Mó jeito dançar em volta do fogo tipo uns índios daqui faziam... Ainda fazem, né?

– A gente perdeu isso né, mó paia a gente... _Alguns riem, outro remeda: “A gente é mó paia!”

– É, mas a galera fica vendo televisão, tipo com o olho vidrado, igual a gente tá aqui com o fogo, cês viajam?

– Pode crer! A galera fica em frente a televisão igual a galera ficava em frente a fogueira nas cavernas, viajando! _Risos baixinhos se irrompem.

– É tipo um monte de luz mexendo assim, a mesma coisa, né não? _Mais risos baixos.

– A galera quem? Eu não fico em frente a televisão não...

– Mas fica vendo o celular toda hora...

– Toda hora não! Mas confesso que às vezes eu fico. Às vezes...

– É tipo uma televisãozinha que cabe na mão, você põe no bolso e tal. Não é?

– Ainda bem que a gente tá aqui e não pega internet, senão tava todo mundo zumbizando no celular... – Se notam sutis gestos em concordância.

– Cara,esses smartphones são viciantes. Maior merda!!!

– Smartphone? Que isso?...

– Olha o cara! – agora os risos são altos.

– Cara, smartphone são esses celulares novos, tipo o iphone, saca? Que você aperta na tela e é tipo um computador.

– Pode crer!

– Minha mãe queria me dar um mas eu não tô querendo. Porque daqui a pouco vai todo mundo ter e eu to querendo viver mais essa época pré...

– Gente, olha ele: “mamãe quer me dar um smartphone, mas eu num quero porque eu sou hippie”. _Risos altos, alguns estridentes. Alguns jovens se levantam e gestos debochados encerram a conversa.

O fogo tem uma simbologia extensa e evoca imaginários diversos: a fogueira das vaidades; as línguas de fogo de Pentecostes; o fogo de Prometeus; a serpente de fogo Boitatá; as velas e os incensos; um dos quatro elementos; a chama eterna do inferno; tanto o início quanto o fim etc. Distintos papéis em distintas cosmologias espalhadas pelo mundo e pelo tempo, como comenta Gaston Bachelard em seu livro *A psicanálise do fogo*.

A analogia da fogueira com a tela (ou ecrã) da televisão ou smartphone não é gratuita. Ela ganha forte sentido no âmbito da modernidade e da história da imagem.

Da imagem estática perspectivada que também encantara a sociedade renascentista como o fogo, nasce a tela ou ecrã. Esse modelo, o da janela, teorizado por Da Vinci e Alberti, é o paradigma de uma história que passa por diversos dispositivos: panorama; diorama; estereoscópio; holografia; fotografia; cinema; televisão; computador pessoal; smartphone; capacete de imersão; implante corporal etc. Uma narrativa que vai em direção à criação de uma segunda realidade completamente maleável e cintilante, como o fogo.

É antigo o desejo de animar a tela da pintura e dar movimento a ela, como um sopro de vida, o que foi finalmente realizado pelo cinematógrafo. Depois do cinema, alguns artistas que ainda se dedicaram a pintura ou escultura (durante a primeira metade do século XX), almejavam o movimento para suas criações, como como Marcel Duchamp e os pintores futuristas, por exemplo. Nesse âmbito as questões levantadas pelo trabalho de Duchamp são paradigmáticas para essa questão:

No seu primeiro ready-made há ainda o movimento, mas aquele movimento da roda da bicicleta “era um movimento que eu gostava, como o fogo da chaminé”. Sergej Eizenstejn esclarece de qual movimento se trata: “o fogo é capaz de na sua maior completude suscitar uma multiplicidade fluida de formas”. A atração pelo fogo está na sua “eterna variabilidade” na modulação das “suas incessantes imagens do devir”.

O fogo representa “uma contestação original da imobilidade metafísica”, que faz concessão à velocidade futurista. “A recusa da forma já previamente fixada para todos, a liberdade no cotidiano, a faculdade dinâmica de tomar qualquer forma¹”.

1 LAZZARATO, Maurício. *Marcel Duchamp e a recusa do trabalho*. São Paulo, Scortecci, 2017. p. 31.



Cavalcante, 06 de agosto de 2021.

Pio,

Estou com o braço queimado de sol. Na última semana, cruzamos parte da terra ao norte de Goiás para a colheita de um maço hirsuto de plantas. Elas serviriam para dar de comer aos pássaros abrigados na pequena chácara que nos acolheu naquela viagem mencionada na carta anterior. Acontece que, durante o trajeto, Samuel tratou de se esconder numa gruta que dá acesso ao lago, hoje muito arenoso e verticalizado, para fotografar um animal posado, quase que pedindo para ser fotografado. Às vezes penso que estamos num programa de natureza, feito um Discovery Channel, sabe?

É uma tarefa que tem nos exigido muito: essa de equilibrar o sentido de urgência que aflora sempre que estamos aqui do outro lado do mundo. Mais meio metro batemos com a testa no Tocantins. Quem se importa, afinal, com a testa dos outros quando o mundo trata de requisitar nossas presenças do outro lado da margem? Isso é tarefa de um rosto que há de vir. Não sei se consegue me entender ou mesmo se isso parece uma vertigem pitonisa, mas senti que deveríamos alcançar um abrigo para todos nós, um lugar capaz de receber a vastidão dessa efigie que é brincar de esconde-esconde para compor um imenso álbum de figuras coloridas. Quando enfim chegar o centenário de Goiânia, todas essas imagens poderiam receber um tratamento verboso — uma maneira de dar tônus ao amplo arquivo construído. Sem vocês dois isso não seria possível; ou talvez seja bom desse jeito.

O cabotino prateado toma uma cerveja no bar no centro da cidade. Ele assiste ao jogo de futebol. Trata-se de uma reprise de alguma partida vitoriosa da Seleção Brasileira. Tento me aproximar e desaprovar a falta cometida pelo titular. Enquanto voltávamos da trilha, um carro em alta velocidade acabou por atropelar um filhote de onça. Miraculosamente, depois de Samuel tocar sua orelha, o bichinho retomou a vida. Ficamos encantados. Foi preciso dar a ele um pouco de água e instruí-lo para o caminho de volta, que acaba no grande círculo da mata. Com o avanço da chuva, a senhora posiciona meia dúzia de baldes para amenizar o

estrago na casa. As crianças não entendem absolutamente nada e estão impregnadas com a tinta amarela do assoalho do alpendre.

Passo o restante do protetor solar no rosto e vejo Samuel meio embaçado aproximando-se de uma árvore. Gostaria de retornar para o lago em frente ao hotel, como você me adiantara, mas Samuel olha as coisas como quem as secciona: um jeito de fracionar tudo, dar um campo e um contracampo para a minha imagem besuntada de creme fator 30 e para umas grandes formigas trabalhadoras que devoram o galho verde. Ele me diz *mais le destin n'est pas bienveillant*, e meus dedos fossilizam.

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.



A cerâmica acompanha o autor deste ensaio desde a infância, quando ele se maravilhava com os trabalhos feitos pela mãe e pelo avô, ceramistas de uma arte transmitida de maneira oral e carregada de significados. Registraram e decodificaram o mundo em que viveram, por meio da ação de seus corpos e suas percepções, originando lembranças e experiências no autor, que mescladas às suas próprias percepções, originaram a consciência de um corpo ceramista que interage com o mundo, com a argila e com o torno de oleiro e que, dessa maneira, cria objetos cerâmicos carregados de humanidade, afetos e sentidos.

Durante vários períodos da história da arte, os corpos humanos foram inspiração de inúmeras esculturas e pinturas e, em muitos momentos, foram censurados e vistos como algo pecaminoso e, por isso, proibidos. Nos dias atuais, os corpos retornam, não mais como uma representação visual: agora eles podem ser a obra e o lugar onde as ações artísticas acontecem.

A professora Eleonora Fabião (2013)¹, em seu “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”, elucida que, na criação, o artista desorganiza o corpo, se esvazia, criando para si um corpo sem órgãos (CsO). Pensamento desenvolvido por Deleuze e Guattari a partir de Antonin Artaud, que acreditava que o corpo ou os órgãos seriam todas as maneiras particulares de se ter acesso ao mundo, são todas as partes que fazem com que se possa parcialmente experimentar a natureza. Porém, em 28 de novembro de 1947, por uma conferência radiofônica, Artaud declara guerra aos órgãos. Para Deleuze e Guattari (1996)², o “Corpo sem Órgãos” e a “Guerra aos Órgãos” não eram realmente uma guerra aos órgãos, mas sim aos organismos, estratos que se prendem ao corpo e impedem que o artista tenha liberdade, expressão e criatividade.

1 FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, n. 4, 2013.

2 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996. 3v.

Eleonora Fabião (2013)³ esclarece que, na realização do programa performativo, o artista desprograma a si e ao meio e que, através de sua prática, acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, re-configurações e conversas. Um performer pratica, provoca e pertence, sai de uma atitude passiva e torna-se um indivíduo ativo e, desta forma, experimenta o mundo.

Na vida, podemos ver os corpos interagindo o tempo todo, e esse contato constrói relações, ritos, processos artísticos e autoconhecimento – são as performances do cotidiano. Para o professor Richard Schechner (2006)⁴, a performance vai além de uma cena: ela é a vida comum, o sexo, o jogo de futebol, o dia a dia, tudo é performance de uma perspectiva antropológica; são os “comportamentos restaurados”. Entretanto, a performatividade está vinculada ao evento, algo feito para o público, seja na ação de fazer a obra ou de o público assistir ou experienciar; então, a performance pode ser entendida como uma vivência que pertence à obra.

Jorge Glusberg (1987)⁵ explica que o corpo do artista é a ferramenta para a *Performance Art*, porém, o artista não trabalha apenas com o corpo, mas também com o seu discurso. É necessário que o artista tenha uma prática mental e física para a realização do trabalho a ser planejado e executado.

Pode-se observar que a arte passou por várias transições, e que nesse momento da arte contemporânea, ela transcende e se relaciona com a vida; uma relação diferenciada do passado, quando o espectador apenas observava um quadro ou uma escultura, e somente o espaço do museu e das galerias eram tidos como espaços da arte. A arte contemporânea se aproxima da vida por meio das performances e instalações, e o espectador participa das proposições artísticas.

3 FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: O corpo-em-experiência”. *Revista do Lume*, n. 4, 2013.

4 SCHECHNER, Richard. 2006. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. New York; London: Routledge, p. 28-51.

5 GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Existem alguns trabalhos no Brasil que possibilitam abrir um leque de ações que relacionam o corpo, a arte e a vida. Na performance “O jardim”⁶, de Rubiane Maia, durante dias, em um espaço cheio de terra, a performer cuidou de feijões. Ela regou os grãos em copos plásticos, viu o imperceptível nascimento de seus brotos e os transplantou para a terra, formando um jardim de feijões. Durante esse processo, sentiu, registrou com desenhos e cuidou de seu jardim, e foi observada em sua prática silenciosa pelos espectadores, visitantes de sua performance. Um momento silencioso na vida da performer, que vivia um luto, e que por meio do nascimento e cuidados com os feijões, vivenciou o processo inverso de sua própria vida.

Seria então a arte que se relaciona com o “eu performer”, que por consequência interage com a vida do espectador. A performance arte apresentada pela artista trabalhou a sua dor e libertou o espectador da inércia. Essas proposições contemporâneas vão além dessa conduta, desse olhar: o espectador pode sofrer catarses e junto com o artista ficar vários dias pensando, reverberando, tocado sobre as relações experienciadas. Esse processo seria algo muito próximo do que que Schechner (2011)⁷ chamaria de “transportados” e “transformados”.

Outra importante artista plástica aqui apresentada é a escultora Celeida Tostes, que se dedicou à cerâmica e demonstrou em seus trabalhos a relação ancestral da matéria com o seu cotidiano, elevou a técnica da cerâmica no Brasil de forma pioneira para o interior das artes visuais. Dentro da performance arte, nos presenteou com seu trabalho “*Rito de Passagem*”, quando a artista, com a ajuda de suas assistentes, foi envolvida por massa cerâmica e lama e ao seu redor foi criada uma

6 O JARDIM | Rubiane Maia | 8 performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI. Direção: Felipe Lima. São Paulo: Mão Direita, 2015. 1 vídeo (3 min 31 s). Casa Redonda. Disponível em <https://youtube.com/watch?v=dD8pLAb-fX30&t=32s>. Acesso em 5 jun. 2021.

7 SCHECHNER, Richard. “Performers e Espectadores: Transportados e Transformados”. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993>.

estrutura circular, argilosa, de forma ovalada, um útero simbólico de vida, tenacidade e de nova existência.

No trabalho performativo de Celeida Tostes, observa-se o corpo e a vida em ação por meio de sua percepção e nova consciência, vivifica a extensão dos corpos, do barro e da artista, em um único corpo carregado de vitalidade e desejos. Nota-se as características de um CsO pleno, que apesar de pleno, apresenta um mínimo de estrato que, prudentemente de maneira aristotélica, organiza e fluidifica a arte cotidiana e do corpo da artista, com seus movimentos de entrar, voltar ao útero ou ao ovo de argila, se esvaziar por meio de experiências, ritos, transmutações e fluxos. Conduz o espectador a uma experiência provocativa de genealogia inquietante. A arte e vida num processo que é visto, que toca, reflexiona e se modifica em novas percepções.

Assim, o ensaio em questão conduziu o autor a conhecer e reconhecer a importância de se experimentar, em vez de entender os processos. Exercitar o corpo exige uma prática mental que auxilia a prática física e favorece a realização de um trabalho pleno. A relação ancestral dos corpos do ceramista, da argila e do torno de oleiro, se contrapõe à temporalidade dos acelerados dias atuais: exercitar o corpo gera a vivência; o reconhecimento; a criação; o pertencimento; e a aprendizagem curativa – atos materializadores do processo de criação em trabalhos desenvolvidos em um atelier de cerâmica.

Em um mundo cartesiano, de “sim” ou de “não”, o artista pôde compreender o seu movimento diário, pulsante e contínuo, o que lhe possibilitou novas construções, relações, autoconhecimento e processos artísticos. É inevitável para ele, um artista ceramista, não considerar em seu cotidiano a importância do corpo como ato criador e de resistência, que carrega suas tradições no existir e na relação com um mundo industrializado e capitalista.

No final deste trabalho, com tantas descobertas por meio de informações de autores e artistas renomados, foram desenvolvidas duas videoperformances como atos de resistência e valorização da cerâmica brasileira: a

primeira tem o título de “Três corpos: resistir para re-existir”, a segunda tem o título “Corpo sem órgãos em tempos de apatia”, ambas divulgadas na plataforma do Youtube⁸.

Esta pesquisa é um gatilho que possibilita o desenvolvimento de uma série de videoperformances para o doutoramento do autor, que busca, em um futuro próximo, a valorização da arte cerâmica no Brasil: essa arte parece ser vista por muitos através de uma visão eurocêntrica, que se esquece da importância das tradições e ancestralidades que podem construir a originalidade dos conceitos que envolvem um trabalho artístico. São os comportamentos restaurados, as memórias, percepções e as novas consciências que podem conduzir o artista a ser transportado e transformado.

8 Título 1: Três corpos: resistir para re-existir, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=TJUym2or23Q> | Título 2: Corpo sem órgãos em tempos de apatia, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1kaWfnBJiY>



ensinar performance (?)
- relato de um artista-docente

no ano de 2019 iniciei minhas atividades como professor universitário, e uma das disciplinas de que fiquei incumbido de ministrar trazia um particular desafio: por assim dizer, em cruas palavras, ensinar performance.

MAS...

CO-MO EN-SI-NAR PER-FOR-MAN-CE?

a princípio, quando propus a tarefa como prática de aula e, em seguida, como avaliação, as reações foram como as linhas em branco acima: de uma espécie de pleno estupor – quando não de absoluta rejeição. isto porque há no imaginário coletivo, creio, observo, constato (em sala de aula e no meio artístico), a ideia de que performance expõe todos nós mais que o teatro convencional, e a partir de uma ideia redutora em relação a ele. E isto confere, é fato. pois a arte da performance, surgida nos anos de 1960/70, pressupõe justamente a superação do estatuto de representação e de ficção da arte. então, deste modo, em performance, a exposição do indivíduo é maior, através de seu próprio *selfie*, sem personagem, sem fábula e no enfrentamento direto com o público.¹

outra razão pela qual noto rejeição à performance – e por próprios estudantes de artes e teatro e artistas profissionais – é o caráter imprevisível dessa linguagem, ao acaso, “à deriva”, aos devires, que pode tornar tudo – e torna! – fora do controle habitual do simulacro, de uma poética crua e, por isso, até mesmo “agressiva”.

escrevo sobre tal experiência com meus alunos e alunas e tento performar neste texto que se forma as dissidências, desvios e pluralidades (típicas da performance) que nela experimentei (e sigo experimentando como artista-docente em relação à arte da performance, mas em especial no tocante à experiência pedagógica referente a 2019).

1 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad.: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

a despeito de prognósticos, verdades absolutas ou crenças limitantes, processos são surpreendentes, e o que parecia a promessa de uma tortura e atividade árida (“para cumprir tabela”) para os discentes, e frustração para o proponente de tudo aquilo, alcançou o patamar de legítima e viva EXPERIÊNCIA.

relacionamentos abusivos e feminicídio, *bullying*, corrupção política brasileira, memórias familiares, crítica ao narcisismo no meio digital, exclusão social, migração nordestina, imigração, periferização, conscientização ambiental... todos esses e outros diversos temas tornaram-se foco das pesquisas e da prática daquelas e daqueles discentes, manifestando os cruzamentos de suas múltiplas identidades, modos de estar no mundo e interesses.

pude então reconhecer como docente, passado o momento inicial de rejeição à proposição, o gradativo estado de descoberta da turma, pelo menos em espectro geral, do prazer na liberdade de ter, cada um e cada uma, o seu próprio corpo como sujeito e objeto de sua criação; do sentir-se em posse de seu corpo; de EXPERENCIAR questões a si relevantes. o efeito político e pedagógico da performance estava, então, acionado: respectivamente no ato de busca a quem se é e de posicionar-se no mundo (através da própria ação e expressividade corporais) e da imersão criadora que funda os caminhos particulares para a emergência do próprio programa, iniciativa ou conjunto de ações.²

pude refletir sobre o potencial da prática performática entre os mais diversos segmentos etários, e com especial ênfase nos mais jovens, efervescentes em sua fase de descobertas e questionamentos de paradigmas comportamentais, culturais e outros, o que se coaduna à performance – como se pode atestar em uma passeata política, em um bloco carnavalesco ou em um festival de rock, por exemplo.

portanto, a partir da exposição conceitual dos pressupostos básicos da arte da performance e de sua prática, percebo como o “ensinar per-

2 FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. In.: *Revista do LUME* (UNICAMP). n. 4. Dez. 2013.

formance” relaciona-se com o “ensinar a transgredir” (parafraçando aqui o título do livro da professora, teórica e ativista bell hooks)³, no sentido de estimular que cada indivíduo/discente encontre ou faça o seu próprio caminho de criação e de pensamento, por mais que a eles forneçamos, enquanto docentes, por exemplo, ferramentas técnicas como *Viewpoints*, Composição, Rasaboxes etc.⁴

para além disso, passei também a refletir, e com cada vez maior afincamento, sobre a condição de performatividade da própria atividade do professor, especialmente do artista-docente⁵, que pode utilizar-se de suas habilidades gestuais, vocais e de toda a sua consciência de “comportamento restaurado”⁶ e ato extraordinário (enquanto diante da necessidade de persuadir uma turma, em seu “mostrar fazendo” ou “explicar mostrar fazendo”, termos do teórico Richard Schechner⁷) para fins de pôr em prática uma comunicação mais afetiva com seus discentes, ampliando, assim, as formas de apreensão pedagógicas por meio do questionamento de uma supremacia do *logos* (razão) nos processos de ensino-aprendizagem. além de se fomentar o uso da criatividade e da ludicidade do artista em sala como docente, retirando a práxis pedagógica dos riscos de uma condução uniforme e burocrática.

“ensinar performance” abre-me também para uma reflexão que antes já fizera, mas não com tamanha e tão particular intensidade: de

3 HOOKS, Bell. *Ensinar a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora VMF Martins Fontes, 2017.

4 BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. Org. e trad.: Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

5 Conceito desenvolvido por MARQUES, Isabel. “O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação”. In: *Ouvirouver*. Uberlândia. V. 10. N. 2. P. 230-239. jul./dez. 2014.

6 Segundo o teórico da performance e diretor teatral experimental Richard Schechner, “comportamento restaurado” consiste na recombinação consciente de gestos, movimentos corporais e demais comportamentos do cotidiano que adquirem sentido extraordinário através do ato performático.

7 SCHECHNER, Ricardo. “O que é performance?” In: *O Percevejo* (UNI-Rio). Ano 11. n. 12. 2003.

que talvez não ensinemos, no sentido de transferirmos conteudisticamente algo a alguém (“talvez” não; com certeza não!), mas provocamos ou geramos ferramentas para outro alguém se construir a partir de suas próprias potencialidades.

“ensinar performance”, por conta do terreno múltiplo e interdisciplinar, indeterminado e imprevisível dessa arte⁸, faz considerar a constante construção do próprio ato de educar (de ensinar aprendendo, de aprender ensinando...).

COMO ENSINAR PERFORMANCE ?

COMO ENSINAR?

...

a pergunta permanece – e se desdobra.

FABIÃO, Eleonora. “Performance, teatro e ensino: poéticas e poéticas e políticas da interdisciplinaridade”. In.: *Cartografias do ensino do teatro*. Adilson Florentino, Narciso Telles (orgs). Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 61-72.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.



O cineasta chileno Patricio Guzmán em seu documentário *El botón de nácar* (2015) diz que a água tem voz, que se nos aproximarmos dela é possível escutar a voz dos indígenas e dos desaparecidos da ditadura militar. Antes pensava que água fazia apenas barulho, barulho no mar com suas ondas, barulho ao bater nas pedras, fazia um barulho, um som. Após o filme de Guzmán, a água passou a ter voz, na verdade sempre teve, mas passei a tentar ouvi-la. Tentei escutar o que a água tinha a dizer, escutar suas memórias.

Foi no Parque da Memória, em Buenos Aires, que pude escutar a água. Esse é um espaço voltado para as águas do Rio da Prata, ou do *Mar Dulce* como chama o artista argentino Guillermo Kuitca em um de seus quadros, fazendo referência ao rio que se funde com o Atlântico e que tem a água salgada transformada em doce. O parque é um dos mais conhecidos espaços de memória no país, e está localizado entre o Aeroparque e a Escuela de Mecanica de la Armada (ESMA), que há alguns anos foi transformada no Espacio Memoria y Derechos Humanos.

É importante localizar o parque entre esses dois espaços, pois a ESMA foi um dos maiores centros de detenção da ditadura argentina, sendo considerada um campo de concentração. E o Aeroparque foi o aeroporto de onde saíram alguns dos voos *da morte*, que foi uma das ferramentas do processo de desaparecimento de corpos na ditadura militar. O parque se insere então em um local crucial desse passado de violência, estando margeado pelo Rio da Prata, onde os corpos eram jogados dos voos da morte.

No Parque da Memória se encontram diversas esculturas e trabalhos artísticos relacionados à ditadura, aos presos e aos desaparecidos. Um deles é o *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, um projeto do Estudio Baudizzone - Lestard - Varas com os arquitetos associados, Claudio Ferrari e Daniel Becker, que consiste em extensos muros de concreto com placas que contêm o nome de homens, mulheres, meninas e meninos que foram vítimas da violência exercida pelo Estado ditatorial. Os nomes inscritos nas placas que fazem parte do monumento foram obtidos no informe produzido pela Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) e por denúncias feitas posteriormente às autoridades como a Secretaría de Derechos Humanos.

São trinta mil placas, das quais cerca de nove mil estão gravadas com nomes. Todas denunciam uma ausência, mas parece que as que ainda não foram preenchidas estão reforçando duplamente esse vazio, se sabe que elas estão lá porque ainda existem desaparecidos a serem identificados, vidas a serem nomeadas. De acordo com Andreas Huyssen¹, o Parque da Memória é como um resíduo e uma lembrança do vergonhoso passado nacional e uma intervenção política no presente. *O Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* “é um espaço para ler – ler os nomes nas paredes e ler o passado” (HUYSEN, 2001, p. 16, tradução nossa), seu desenho é como um corte que vai em direção ao rio, uma ferida aberta, tal como a ferida causada pela violência de Estado.

Há no parque uma escultura da artista argentina Claudia Fontes, chamada *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2009), que foi um jovem desaparecido aos 14 anos de idade no ano de 1977. A escultura fica dentro do Rio da Prata e traz a figura de um jovem de costas que aparece e desaparece conforme a iluminação e o movimento das águas. Quando a maré está alta a escultura fica em parte imersa nas águas, podendo desaparecer, mas quando a maré abaixa é possível ver o menino por completo. É um movimento entre ausência e presença que acontece de acordo com a luz e com o movimento das águas.

A artista diz em entrevista ao jornal RED/ACCIÓN² que havia poucas fotografias do menino desaparecido e que contou então com a ajuda de testemunhos e de um cientista da computação para chegar até um modelo para essa reconstrução. E afirma que, ao trabalhar com essa questão, ela tinha que sinalizar esse espaço tão importante, o rio. Assim, por ficar dentro do Rio da Prata, a escultura de Pablo Míguez se coloca também como uma afirmação das vidas e corpos que têm suas histórias imersas nessas águas, que compõem esse Rio, ou se decompõem nele.

1 HUYSEN, Andreas. El Parque de la Memoria. *The Art and Politics of Memory*. DR-CLAS News, Cambridge, inverno/primavera 2001.

2 Disponível em: <https://www.redaccion.com.ar/quien-es-el-nino-que-camina-sobre-las-aguas-del-rio-de-la-plata/>. Acesso em: 28 ago. 2020.

O Parque da Memória tem em seu projeto a ideia de enfrentar o esquecimento, de ser um espaço de recordação e homenagem aos desaparecidos e mortos pela ditadura militar argentina. Segundo Eduardo Maestripieri³ em um ensaio no Catálogo Institucional do Parque da Memória, um conjunto de “esculturas e monumentos humanizam através da arte diferentes formas de recuperar a ausência [...]. A cidade tenta recuperar seu horizonte e seu rio: o Parque da Memória propõe articular homenagem, arte e arquitetura no encontro entre os imperativos éticos e estéticos” (2010, p. 45, tradução nossa). O parque conta com intervenções e obras que nos levam a uma reflexão sobre a vida e o destino dos desaparecidos, sobre o período de terror atravessado pelo país e principalmente sobre aquele rio e sua relação com a ditadura.

Ao entrar no parque uma das primeiras obras que avistamos é a escultura sem título do argentino Roberto Aizenberg (1928-1996), feita em 2003 a partir de um esboço do artista doado por seus netos. Martín, José e Valeria, filhos de sua companheira Matilde Herrera, desapareceram entre os anos 1967 e 1977. A escultura faz referência à família de Aizenberg e é composta por três figuras geométricas de pé, em bronze, apenas com o contorno do corpo, cujo interior é vazado. Segundo consta no catálogo do parque, o vazio desses corpos marcados apenas por suas silhuetas cria uma relação com o espaço que os cerca, de modo que a ausência apresentada por esse vazio é preenchida pelo que está à frente e atrás dessas figuras, como se elas pudessem ser preenchidos pelo espaço.

Ao olhar a escultura de frente – de acordo com o esboço de Aizenberg –, o que vemos preencher esses corpos é o Rio da Prata, o qual margeia todo o parque. A ausência observada no interior inexistente dessas figuras é ocupada então pela paisagem desse espaço carregado de melancolia e memória de um passado doloroso. Os corpos ausentes representados na escultura do artista, assim como o corpo humano em vida, são compostos em parte por água, no entanto, a água desses corpos

3 MAESTRIPIERI, Eduardo. Memoria y paisaje. In: *Catálogo Institucional Parque de la Memória – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, p. 31-45. Disponível em: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010. Acesso em: 28 ago. 2020.

A tentativa de ouvir o Rio da Prata se manifesta na ideia de pensá-lo enquanto um espaço de memória, de uma memória dolorosa, e não como um espaço de esquecimento, de onde essas vidas seriam jogadas, apagadas e esquecidas. Tentamos ouvir o que a água tem a dizer a fim de elaborar esse passado traumático, sendo essa escuta uma forma de ajudar a curar as feridas deixadas pela ditadura. No Parque da Memória o barulho da água do rio batendo nos muros é incessante, é como se a cada movimento do rio a memória desse passado fosse se movimentando e tendo voz, afinal, a memória não tem som de água parada.



cc: corresponder cadernos - ensaio 1
primeiras experiências de cartas públicas¹
às artistas sul-americanas

Anna Maria Maiolino, Anita Sobar, Carmela Gross, Lotty Rosenfeld (in
memorian)

Teresópolis, Rio de Janeiro, Brasil

América do Sul

Agosto de 2021

Como começar esta carta?

Agradecendo à Anna Maria Maiolino, pela proposição da revista presente², em conjunto com Paulo Miyada, talvez? Uma publicação de correspondências contemporâneas. Aliás, um abraço apertado nos dois (e todas pessoas envolvidas) também pela publicação e participação no AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar (2019)³.

Ou voltando às proposições (com saudade) com Anita Sobar em 2020 (disponível no Youtube⁴): Como corresponder o agora? Quanto de esquecimento cabe na memória?

Ou ainda me aproximando de Carmela Gross a partir da minha curiosidade e vontade de diálogo sobre seu Relato de um Projeto (2018)⁵ e o potencial de testemunho nos trabalhos das últimas décadas.

Melhor seria começar com uma dedicatória a Lotty Rosenfeld, que não tive tempo de conversar sobre o ano de 1979 no Chile (e no Brasil) e as *Una milla de cruces sobre el pavimento?* Uma carta à sua presença...

[Sintam-se à vontade para recortar os pedaços e criar sua montagem da carta na cabeça - ou na tela, ou no papel]

1 A proposta é enviar também por e-mail com cópia para todas no dia da publicação.

2 Disponível em <https://presentepresente.com/>.

3 MIYADA, Paulo. AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

4 “Como Corresponder o Agora? uma proposição de arte e correspondência. 11 de setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/wYUyT1LNZs0>

5 Idem ao número 3, mas relativo à exposição de 2018.

Recentemente, as linhas de minha pesquisa tocaram em trabalhos de vocês de maneiras diferentes, mas intensas. O que acham de nos correspondermos? Gostaria de mostrar alguns cadernos... E talvez conversar sobre a ideia de uma ação de homenagem com mil cruzeiros sobre o asfalto...

De certa forma o que me chamou a atenção de querer conversar com vocês juntas é um jogo entre presença e ausência que percebo em certos trabalhos por esta carta evocados... Queria ouvir o que teriam a dizer sobre os processos interrompidos e a materialização de trabalhos irrealizáveis. Mas estou aberta a outros fios...

E o que tiverem interesse de falar! A ideia é um primeiro contato, e por isso trago aqui alguns pedaços de cartas que escrevi tentando entender e tensionar a pesquisa que vou desenvolvendo...

pedaço de cartas para um sobrado verde-água na Lapa

quinta-feira, 21 de abril de 2021.

X
 Memorial político?
 Relato de um projeto
 poético
 X Las Locas
 1992
 memorial X
 1968
 desproporcional
 2018 político
 poético
 X

vê?

a seta
apontando pra baixo
pra dentro
pro que nos sustenta
o futuro, agora se sabe,
não aponta para cima

iniciar nós
redes
que só entenderia mais tarde

sigo alimentando esse gesto
articular
até que algo seja sustentado

pedaço de cartas pro nosso primeiro aparelho

02/05/2021
é como dizem
pisçou, passou
e se me parece que é tão próximo
o tempo em que te habitava e pendurava em seus portais
todo tipo de instalação e experimentação de montagem possível,
é
e não é
pedaço de um ensaio por imagens veladas

Voltar ao mar.

Entrada e saída, início e fim. Margem. O mar é o pedaço de território onde a linha limite ao mesmo tempo é fixa e fluida.

“a linha que separa a coerência do absurdo parece um de seus cabelos presos no ralo do box”. o arame de alumínio me disse em 2013.

Linhas de memórias, vividas ou não, transbordadas de geração em geração.

Linhas que marcam os caminhos de um jovem jornalista da Tribuna da Imprensa e de sua neta que não conheceu no quarteirão do prédio onde deu depoimento, Rua da Relação 40, quarenta e quatro anos depois. Onde se questionou, após pergunta de oficial, se “seria arma do crime minha máquina de escrever?”, segundo seu próprio testemunho em seu livro nunca publicado.

433, volta para casa.

Rotas de memórias veladas, de um filme que ficou esquecido por quatro anos numa caixa de imagens soviética. Recuperado e reativado parcialmente, colorindo de vermelho e recobrando imagens nunca antes reveladas, mas potencialmente desejosas de registro, que ficaram naquele início de 2015.

Ficaram?

Nenhuma imagem se perde. Forçosamente são assentadas, umas sob as outras, enterrando-as - plantando-as? - de modo

que estão sempre presentes, mas em camadas diversas que se desmoronam e são soterradas a todo tempo.

dor de um futuro do pretérito

ativar utopias

memórias transbordadas

monumento às imagens veladas

Não sei se minha tentativa vai “dar certo”, nem se de fato esta foi a melhor estratégia pra tentativa de criação de uma rede de diálogo e investigação coletiva e aberta. Mas, como um ensaio, a ideia é ir tentando, experimentando, insistindo em traçar um caminho e se colocar em movimento, mesmo que ao chegar no outro lado do percurso não goste do resultado e volte de onde comecei. Algumas adaptações na diagramação dos pedaços de outras cartas ainda não estão como eu gostaria, mas falar isso talvez seja mais uma estratégia para convidá-las à leitura dos cadernos inteiros (ou talvez eu só esteja tropeçando no próprio tapete). Mas a verdade é que hoje já é dia 26 de agosto e tenho até o dia 29 para enviar este texto para o escritos em arte, então pode ser só que preferi enviar como é possível do que não enviar por não estar totalmente acabado ou como desejava que pudesse ser. Talvez esta carta seja, mais do que qualquer coisa, uma demonstração do desejo de ler sobre seus trabalhos por vocês mesmas.

Abraços e saúde,



Lista de Verbos - *correção fágica*

“Verb List” é um trabalho de 1967, de Richard Serra. O trabalho consiste em uma lista composta por 108 verbetes que aludem a ações e/ou maneiras de manipulação e aproximação às quais o artista submetia materiais em seu processo de trabalho. Aqui, proponho uma atualização dessa enumeração, corrigindo-a a partir da ideia de *fágica*: as maneiras de comer, a digestão, o processo alimentício, o abocanhamento, a mordida. A seguinte lista possui o mesmo número de verbetes que a referenciada e mantém algumas entradas que ainda nos servem, assinaladas em itálico.

salivar	desejar	secretar	berrar
grunhir	babar	gemer	<i>destilar</i>
manifestar-se	rugir	gritar	aguar
uivar	bufar	baforar	preparar
cuspir	cravar	ferir	machucar
navalhar	soprar	<i>distribuir</i>	roçar
lamber	<i>besuntar</i>	alargar	lambuzar
<i>salpicar</i>	tocar	<i>marcar</i>	abocanhar
morder	triturar	desintegrar	dissolver
atacar	esfacelar	degustar	amassar
<i>rasgar</i>	roer	quebrar	dividir
invadir	destruir	dilacerar	agredir
despedaçar	mascar	moer	envolver
<i>cortar</i>	suprimir	esmagar	desbastar
desmantelar	esquartejar	matar	devorar
sugar	mamar	engolir	tragar
papar	chupar	comer	molhar
bochechar	nutrir	mastigar	ruminar
deglutir	trabalhar	sorver	beber
saborear	sujar	absorver	eliminar
<i>abrir</i>	alimentar	consumir	comungar
<i>misturar</i>	verter	entornar	expelir
golfar	jorrar	transbordar	esguichar
ofegar	cansar	engasgar	vomitare
<i>derramar</i>	fartar-se	encher-se	fechar-se
limpar-se	rejeitar	repelir	descansar
evitar	suspirar	digerir	<i>continuar</i>



O trabalho de Benedito Ferreira suscita um movimento pendular: entre inventariar e inventar imagens — produzidas sobretudo em Goiânia —, o artista apresenta possibilidades poéticas que tensionam o imaginário predominante em torno da jovem cidade planejada no Centro-Oeste brasileiro, assim como seus desdobramentos cotidianos pouco presentes nas imagens oficiais. Os procedimentos implicados na produção dessas imagens parecem perseguir uma dupla inscrição: por um lado, a abertura do artista aos encontros e ao acaso — em cenas íntimas, corriqueiras, na agência das pessoas fotografadas em se “contraencenar” ou nas interações em aplicativos de encontros; por outro, a inscrição de sua poética numa interlocução com vozes da cidade — como nas trocas de cartas com Pio Vargas e Samuel Costa, jovens artistas goianos que sofreram mortes precoces. Esses diálogos com a história goianiense implicam, nesse sentido, uma tomada de posição, seja pelas escolhas de recortes e enquadramentos, seja pelo contato do artista a partir de seu território. Não se trata, no entanto, de um projeto utópico ou narcísico de produzir uma Goiânia por vir ou catalogar um conjunto de sujeitos e paisagens, mas antes de mapear fragmentos e abrir fendas no muro do repertório visual. Em seu conjunto, tais imagens são convocadas a trabalhar incessantemente.

Forma-se aí, parece-me, uma fricção entre o imaginário nacional a respeito de Goiânia como projeto moderno de uma “marcha para o Oeste” (isto é, o lugar da cidade vista de fora, com seus lugares-comuns), encarnada em sua fundação na década de 1930, e uma dimensão enigmática do comum, disparada por encontros prosaicos que se desenrolam em calçadas, bares e festas populares. Idosas sentadas esperando o passar dos dias encontram, na montagem desse mapa dos acontecimentos mínimos, jovens LGBT racializadas posando em pistas de dança. Tais imagens não se pretendem, no entanto, dar a conhecer panorâmica ou enciclopedicamente a cidade, mas provocar lacunas onde a própria vida desses sujeitos é a substância poética central. A cada imagem e a cada reposicionamento na série, um pequeno mundo é repostado. O resultado visível desse processo dá a ver por indícios a performatividade implicada nas deambulações de Benedito, que se lança incessantemente no trânsito. Ao contrário das primeiras experiências etnográficas europeias que, valendo-se da ciência moderna, propunham-se neutras no contato e registro de outros grupos, aqui o artista também é convocado por essas pessoas, que tomam escolhas e conduzem a imagem, numa espécie de cumplicidade tácita em prol de um projeto comum de construção de imagens.

Se o século XIX consolida certa vocação da história em fundamentar sua construção a partir de documentos escritos — o fetiche dos registros oficiais, isto é, dos vencedores aos quais coube escrever a disciplina em detrimento das cenas anônimas e fontes visuais —, verificam-se também linhas de fuga no campo da memória, presentes sobretudo a partir das primeiras décadas do século seguinte.

As proposições de uma “história por imagens” suscitadas pelo Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, o Museu Imaginário de Malraux e os pensamentos em torno da montagem em Walter Benjamin são, entre inúmeras possibilidades, procedimentos exemplares que buscaram reposicionar as imagens como elementos disparadores de sentido. Tal revalidação do universo das imagens não supõe, no entanto, uma mera tradução das narrativas tradicionais em ilustrações; antes fazem tremer as próprias estruturas através das quais a memória é produzida.

Passados quase duzentos anos desde a invenção da fotografia, a consolidação dos debates acerca da verdade contida nelas e, mais tarde, as formulações críticas à cultura de massa e ao espetáculo, as imagens parecem ainda mobilizar possibilidades de propor sentidos. A despeito da banalidade evocada pela saturação visual nas mídias digitais — frequentemente vinculadas a legendas/textos que funcionam mais ou menos como os filactérios ou as iluminuras da arte sacra —, seria possível pensar numa consolidação da montagem como dispositivo central na organização de imagens em plataformas virtuais. A vertigem dos feeds do Instagram, por exemplo, quando fixadas pelo esquadramento dos conjuntos, produz espécies de atlas automáticos, ora involuntários ora calculados, e é reapropriada por estratégias poéticas que engendram arquivos num fluxo contínuo (em alguns casos, ao vivo). Se a rapidez dessas novas pranchas decerto altera o cálculo e o exercício material contidos nas experiências de Warburg, por exemplo, a contrapartida é que a montagem dessas imagens produz também acasos e se reorganiza conforme a atualização de novos elementos.

No trânsito entre suportes como cinema, fotografia e cartas, o que salta nas séries de Benedito Ferreira é o corpo desejante de ir a campo, disponível ao encontro com outros corpos e paisagens. A série *Despertáculo*, em especial, ao surgir de cartas endereçadas a Pio Vargas e Samuel Costa, parece evocar o formato de um caderno de notícias e lembranças dos acontecimentos miúdos de uma cidade à espera de seu centenário — um jogo de ângulos entre estar no Setor Central ou pensá-lo desde um país distante. Em outros projetos, ao produzir recortes de outras cidades brasileiras e mesmo de outros países, a fricção disparada entre as diferentes paisagens nos permite entrever a membrana através da qual opera o olhar do artista. Há um encontro entre espaços urbanos fora-do-tempo (ou pelo menos fora dos cartões postais) que disparam uma estranha semelhança, como se formassem entre si a cartografia de uma terceira cidade (existente porém imaginária, posto que é gestada pelos cortes artísticos), mais antropomórfica que planejada, e fazem disparar sentidos e visualidades não dados a priori.

As séries fotográficas de Benedito sugerem um exercício de pôr as imagens para trabalhar, seja por meio de redes sociais, pranchas ou expografias. Tais imagens surgem do terreno rarefeito onde a linguagem descritiva já não é capaz de ima-

ginar. Surgem também a partir de palavras, decerto, mas a partir de regimes literários específicos: palavras com rostos, palavras que se endereçam a alguém, se encarnam e tomam posição. São trabalhos para os quais já não interessa frontalmente a pretensa vocação de verdade da fotografia, seu caráter documental. São documentos de outras memórias, que não se pretendem neutras.



Dê a volta na quadra.

Pode ser qualquer quadra.

Talvez você passe por uma padaria – PROMOÇÃO PÃO 1,50 UND.

Provavelmente, vai passar também por alguns prédios com apartamentos À VENDA e um estabelecimento anunciando: ATENÇÃO! CERVEJA BEM GELADA!!

Parece melhor tomar cuidado...

Serão dezessete horas e cinquenta e oito minutos no relógio adiantado de alguém, e o tempo vai estar indiferente – nem quente, nem frio.

Você vai andar a distância de uma esquina à outra quatro vezes, e vai ver objetos, casas, pessoas e palavras de todos os tipos.

Em algum momento você pode ouvir alguém dizer a um passante: “Você sabe que lugar é esse?”. Mas talvez você não preste atenção.

Talvez você só preste atenção nos relógios, nas placas e nos chãos que o ajudam a chegar mais rápido na próxima esquina.

Mas, se você seguir dando voltas nas quadras, em alguma esquina com certeza você vai encontrar algo que vai chamar sua atenção.

Digamos que seja uma vitrine. Ela vai conter coisas parecidas com as que você vê na rua, mas não exatamente da mesma forma, e não exatamente as mesmas coisas. Serão coisas que você nunca viu em uma vitrine.

Parece melhor olhar de perto...

Nela, você verá placas anunciando:

VAGA-SE TEMPO.

TROCO IDENTIDADES.

PROIBIDO BOLINHO DE VENDEDORES NESSE LOCAL.

CONCERTO CATAPULTAS.

Você vai rir. Vai pensar em quem teria escrito isso. Vai lembrar de alguma placa que viu na rua em outro momento e de que achou graça. E vai olhar novamente para a vitrine com atenção.

Mas não vai ser fácil ver todas as placas: serão muitas, umas na frente das outras. Você vai ter que se esforçar para ver.

É a primeira vitrine onde você vai ter que procurar ver através dos vãos, como quem procura uma etiqueta de preço escondida. Só que você não vai estar procurando um preço: vai estar procurando frases, sentidos e imagens; vai estar procurando a graça das coisas que a gente geralmente não vê; e vai estar procurando seus próprios sentidos, na tentativa de ver.

Dê novamente a volta na quadra.

Pode ser qualquer quadra.

Você vai passar por uma placa: DAR A VOLTA NA QUADRA COMO QUEM DÁ A VOLTA AO MUNDO EM 15 MINUTOS.



Mundo visual

Telas como janelas

Imagens como portais

Me dizem como eu devo agir

As Pedagogias visuais

“Se a aparência e a essência das coisas coincidissem, a ciência seria desnecessária”.

Karl Marx

Lutaremos por nossa liberdade imagética.

Lutaremos por nossa memória coletiva.

Lutaremos pelo nosso bem-estar social.

Lutaremos por nossa liberdade cultural.

Lutaremos por nossa liberdade recriadora.

Estudaremos as aparências e combateremos suas essências que caçam as nossas liberdades e nos esquematizam.



Ainda que pareça que Lina Bo Bardi tenha abandonado o Projeto Bahia, em 1969 realizou a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Desta vez, reiterou conceitualmente a exposição Bahia (1959) com uma suposta amplitude territorial do país e apresentou o que defendeu, mais uma vez, ser uma arte legítima brasileira, mesmo identificando-se no conjunto de exposições anteriores sobre a arte no Nordeste¹, a presença de uma pauta ideológica mais evidente e aliada a uma tentativa de decolonizar o discurso hegemônico das tradições ocidentais da História da Arte sobre as artes autóctones.

Em sua declaração proferida em 1963, ocasião da exposição Nordeste, Lina justifica sua luta pelo artesanato. Transportá-lo e apresentá-lo não tinha como intento a conservação e estagnação da dita arte popular, mas “encontrar o passado e, no presente, o projeto para o futuro” — claramente uma posição marxista utópica —, diz no texto do folder da exposição Nordeste.

Iniciaremos a presente análise pelos objetos expostos. Nesse caso há pouca indicação de Arte Popular originada de outras regiões brasileiras que não fosse o Nordeste, bem como são raros os objetos oriundos de comunidades indígenas e somente vinte e sete peças são provenientes do interior de São Paulo, uma quantidade ínfima diante do universo em torno de mil peças relacionadas nos acervos do Masp e do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Por outro lado, teve a presença de pelo menos nove antiquários e galerias de São Paulo, entre as 35 instituições e coleções que emprestaram peças para a exposição². O que teria levado tantas pessoas do Sudeste a formar essas coleções? Seria uma fetichização da obra exótica?

Estas questões já estavam presentes como consequência das várias expedições de intelectuais ao Nordeste, culminando com o grupo dos folcloristas instituídos pelo Governo Federal, como a Comissão Nacional de Folclore em 1947. Lina Bo Bardi não comungava com suas ideias, pois sua visão da Arte Popular destoava do que ela considerava paternalista, ou seja, os folcloristas partiam de um olhar da alta cultura para a arte do povo, considerando-a baixa cultura. Bo Bardi contrapunha a tal cenário, isto é, de um povo primitivo, tradicional e, portanto, ligado ao passado.

1 Bahia, no Ibirapuera S.Paulo– 1959, Nordestes em Salvador – 1963, Brasil em Roma – 1964.

2 Art Collector’s (SP), Casa Grande Antiguidades (SP), Chico Rei Antiquário (SP), Galeria D. Pedro II (SP), Galeria Rebouças (SP), Ithamar Decorações (SP), João Romano Antiguidades (SP), Miragem das Artes (SP), Outro Preto Antiguidades (SP). In acervo Masp.

Pouco tempo depois da abertura da exposição A Mão do Povo Brasileiro, um texto de Pietro Maria Bardi, ainda em 1969, se refere à exposição como a “inventiva do povo nordestino em todas as atividades de labor, de poesia e da arte”, também prioriza referências de objetos oriundos do Nordeste³.

No entanto, ao colocar o povo do Nordeste como “resistente” ao acesso às tecnologias, coloca-os em dicotomia com a modernidade tão almejada e conceituada pelos povos do Sudeste e do Sul, reforçando o lugar primitivo e tradicional da produção nordestina, e mais distante do país moderno.

Vimos isto simbolizado também nas palavras de J.R.H⁴, ao destacar um pequeno avião feito de lata por um artista de Pernambuco. Para ele, sua presença na exposição é um símbolo de um lugar inatingível pela “civilização” Nordeste. Vimos uma associação direta do lugar que estava designado ao povo nordestino. Contudo, por que a arte popular é mais associada ao que é feito no Nordeste?

Ainda nos anos de 1881, já circulava no Sudeste um manifesto contra o estado de dependência em que se encontrava o Brasil em relação a uma economia atrasada, o que justificavam ser a causa do país continuar sendo colonial: “Os nossos produtores são exclusivamente coloniais por isto mesmo que somos um país exclusivamente agrícola, não passa da condição de inferioridade econômica de uma colônia”⁵. O manifesto argumentava que, com a industrialização, seria obtida independência econômica e ocuparia a população urbana, livrando o país da monocultura, pois a economia agrária e tradicional era historicamente associada ao Nordeste.

É preciso pensar que a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia através dos primeiros indícios de industrialização; modernizou o plantio do café em São Paulo e se esqueceu do Sertão. Assim, o Governo optou pelo café no Sudeste e pela “indústria da seca” no Nordeste.

No mesmo período da exposição A Mão do Povo Brasileiro aconteciam mais duas mostras: A exposição do acervo do Masp e no grande vão externo, a instalação Playground do artista Nelson Leirner. As três mostras estavam localizadas em salas distintas, sem interações entre si explicitadas nos textos de apresentação. Podemos pensar, grosso modo, que o acervo composto pelas obras de arte

3 “[...]foi demonstrado qual o alto teor de capacidade artesanal e de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da comunhão com os mistérios com a genialidade e talento, nestes últimos decênios em que o Brasil, no Nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia (catálogo A Mão do povo brasileiro. MASP, 1969-2016, p. 34)”.

4 Texto crítico no arquivo do Masp-Museu de Arte Moderna de São Paulo.

5 GUILHERME, Wanderley. Reforma e contrarreforma. Tempo Brasileiro. 1963, p. 157.

ocidentais europeias se localizava na área nobre a grande sala; a exposição de arte popular, na sala intermediária; e as obras de arte contemporânea, no grande vão, o Playground do artista Nelson Leirner— cada uma no seu compartimento. Fato no mínimo curioso, uma vez que Bo Bardi já havia dado um grande passo de vanguarda na exposição Bahia no Ibirapuera, com uma integração entre o que poderia ser chamado de artes erudita e popular expostas num mesmo ambiente em interação.

O que poderia ter acontecido seria uma tentativa de não representação e sim uma contaminação —ou hibridação — das narrativas mais amplas da História da Arte eurocêntrica.

Uma outra pergunta permeia nossa reflexão: a realização da exposição A Mão do Povo Brasileiro gerou aquisições ou doações ao Masp de objetos de arte popular?

Segundo seus arquivos, o Masp realizou inúmeras exposições de arte popular ao longo da gestão de Pietro Bardi⁶. No entanto, constam no acervo deste Museu apenas três pinturas que podem ser classificadas como arte popular: de autoria do paulista José Antônio Silva Salles Oliveira, *Flagelação de um negro* (1948), do baiano Rafael Borges de Oliveira, *Oxóssi na sua caçada* (1952), e do pernambucano Manezinho Araújo com *Babaçu Maranhão-Brasil* (1967). A arte popular, tão defendida por Pietro e Lina Bo Bardi, está presente no acervo do Masp até 2019, data da atualização da presente pesquisa, com essas mesmas três obras, ao contrário do acervo particular dos Bardi, inclusive utilizado em várias mostras no próprio Masp.

Por outro lado, o que se pode afirmar é que A Mão do Povo Brasileiro surge contida e enquadrada para ter lugar num museu de arte moderna paulista e se adequar a um momento político ditatorial. Uma vez que foi a primeira exposição sobre o Nordeste após a saída brusca de Lina de Salvador, quando houve a censura da exposição Brasil em Roma e o golpe militar de 1964. Está distante do vigor inicial que traduzia certa esperança em implantar o seu projeto popular no Brasil e passa a ser vista como uma aglutinação de obras-objetos.

Não há um nivelamento de valor entre a Mão do Povo Brasileiro e as demais exposições de Lina, fazendo com que A mão do povo brasileiro perca o papel de artífice de um projeto de transformação social de realidade da Bahia, do Nordeste e do país. Um projeto que tinha como base a suposição de que essa produção popular seria uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da

⁶ As exposições: Arte Indígena (1949), Diógenes Duarte Paes e desenhos sobre assuntos folclóricos (1951). Amazônia (1972), afrobrasileira de artes plásticas (1973) Festas de Cores (1975) Carrancas do São Francisco (1975).

subserviência. Aqui, claramente, vemos os pensamentos do marxismo. Também significaria que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura e da arte brasileira.

Não obstante, a expografia da Mão do Povo Brasileiro ter se aproximado das feiras tradicionais do Nordeste⁷ colocando os objetos de Arte Popular organizadas por agrupamentos⁸: mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuários, cerâmica, tipográfica (artes gráficas), diversão, amostras, além de uma dedicada à vasta produção de escultura e pinturas tais como: carrancas, ex-votos, quadros.

Em Salvador, a feira, marginalizada por parte da sociedade e da opinião pública, era o lugar onde os meninos eram chamados de capitães de areia e que atribuiu o título ao famoso romance de Jorge Amado. Um mal a ser extirpado da cidade de Salvador, fato que também pode ter motivado Bo Bardi a evidenciar esta modalidade de comércio realizado direto pelos produtores locais e a colocá-la dentro do museu, e não no seu grande vão externo, área normalmente mais próxima dos locais originais das feiras livres — inclusive hoje o vão é utilizado nos finais de semana pra este fim.

Lina Bo Bardi levar tais questões para o centro da arte podem ser visto como um objetivo de resistência, como em seu discurso em conferência em 1965, descreve o poder dos latifundiários do açúcar da zona da mata, dos pecuaristas do sertão e a submissão do povo, defendendo que os objetos da cultura popular refletem essa condição, mas que “não se trata de um esforço humilde, é uma afirmação de vida, de toda uma geração de homens, contra a intolerável condição de vida imposta por outros homens⁹.”

7 As tradicionais feiras de rua do Nordeste agrupam os produtos por segmentos, por exemplo, rua da farinha, onde somente se vendia farinha; rua da bombonière, onde apenas se vendia bombons; ou rua do camarão.

8 Minuta do Masp sobre a exposição, sem autor, 1969. Acervo Masp.

9 Pasta Conferência EBA/RJ, Docência Ba código geral 39, documento nr. 1.1053.1, de 19/08/1965, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi).



*E ela dançou, girou a saia macia,
sentiu o cheiro de seu verde,
vibrou com o feminino de dentro.
Nessa trama de vento e de cura, girou.
Caiu a folha que escondia sua orelha, mostrou-se inteira.¹*

Ao longo da minha pesquisa de mestrado sob o título Yriádobá da Ira à Flor: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte² desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro de setembro de dois mil e dezessete a setembro de dois mil e dezenove, estive em tessituras do devir clitóris em pérolas e gozos, bordando palavras performáticas com base no símbolo da orelha, num movimento de sangue da escuta e intuições de meu feminino, tendo em vista que a orelha na cultura afrodiáspórica, está diretamente relacionada ao duplo sexual. O pavilhão representando um pênis, e o conduto auditivo, uma vagina. O que se explica pela analogia entre a palavra e o gozo, todos dois homólogos da água fecundante. (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 661)

Esta amplificação me apareceu a partir do mito da deidade feminina iorubana Obá, que é a única orixá ligada aos variados elementos da natureza, considerada a fundadora da sociedade de Elekô que cultua a ancestralidade feminina, onde o rito só participam mulheres em grutas secretas, tornando-as a grandiosa Iyami Oxorongá, um grande pássaro da noite, imbatível, que guerreava contra a opressão masculina. Obá é a guerreira ambidestra, amazona belicosa, é enérgica e temida, ela pune os homens que maltratam as mulheres, pois é a deusa protetora do poder feminino, e seu itan³ mais conhecido é juntamente de Oxum⁴, onde elas se unem para uma feitiçaria feita com amalá⁵ a ser ofertada ao rei Xangô⁶ e o sacrifício foi de sua responsabilidade, Obá mutilou a própria orelha como receita de amor ao poder feminino, mas fora descoberta e fora expulsa do reino, navegando pela floresta até transformar-se em rio.

Nesta trama entre mito, encantarias da natureza e escrita poética, em dezem-

1 Poesia escrita por mim para o livro Versos, Flores e Vaginas. 2018, p. 60.

2 A Mitodologia em Arte é um complexo de procedimentos para criação cênica, criado por Luciana Lyra, tendo a Antropologia da Performance e a Antropologia do Imaginário como motes. Lidando com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com contextos de alteridade, um contínuo atrito retroalimentado, em que o ficcional é, concomitantemente, o real.

3 Na cultura iorubana itan significa passagem, trecho ou cena de um mesmo mito.

4 Deidade feminina da cultura iorubana que mora nas águas doces, considerada a mãe da fertilidade.

5 Cozinho feito com quiabos cortados e farinha de arroz ou de mandioca.

6 Deidade masculina da cultura iorubana que mora dos trovões e nos raios, considerado o pai da justiça.

bro de dois mil e dezoito, eu lancei o livro Versos, Flores e Vaginas em parceria com a Editora Metanóia. Nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural como formação, transformação, eterna recriação do sentido. (JUNG, 2003, p. 67). Este processo que fricciona com a minha história pessoal, alargou-me em transformações múltiplas, deu-me novos sentidos cênicos e nasceu então o espetáculo de teatro performativo Yriádobá da Ira à Flor⁷ onde eu assino a concepção, a direção, a atuação, além da dramaturgia.

Esta temática de energia vital e ativismo do gozo está reverberando seus fluxos ainda hoje. Em abril de dois mil e vinte e um, lancei o livro de poesias Ritos de Nudez, com base nas forças cósmicas da natureza e nas aparições da sexualidade ritualística entre os femininos, do qual partilho aqui alguns trechos das águas, dos ares, dos fogos e das terras deste novo ciclo.

Varanda das Águas

É só sonhar com você
que minha a l e g r i a
é á g u a,
tão nutrida na v a r a n d a
de nossas i m a g e n s. ⁸

Ritos de Nudez

Acordei com a imagem das camadas labiais

7 Yriádobá da Ira à Flor é a matrilinearidade entre avós, mães e filhas, é a rainha de 346 mulheres, ela é a Grande Mãe das vaginas humilhadas, dilaceradas, estupradas. Ela desloca a dor em seu peito, com a força da fragilidade, refaz a narrativa e recria o mito. Traz consigo o sopro de milênios e dá corpo às aparições da subjetividade feminina contemporânea com seus ossos de uma fratura que sangra e lateja, revelando o impacto do imperialismo ocidental no inconsciente coletivo, denunciando os sofrimentos das mulheridades silenciadas, invadidas, feridas, das negras, enlouquecidas, que cometeram suicídio num ato de ira, fuga e coragem.

8 Trecho da poesia escrita por mim com base no elemento água para o livro Ritos de Nudez a ser lançado pela Editora Metanoia.

de uma natureza fêmea,
cavernosa,
tão minha
quanto a montanha
que insiste
em tocar o céu.⁹

Ecoss de Mim

Farejando por dentro,
nas t e r r a s
de minha árvore
úmida,
de novo você
me a p a r e c e
fértil.¹⁰

Sexo Ritual

Quando sou entrelaçada por v o c ê, eu sinto o s e x o, e sentir é diferente de praticar. Eu v i v o a experiência de ser p e n e t r a d a e atravessar, de olhar de frente tua a l m a n u a e receber os f e i x e s de l u z em ritualísticas, em m i n ú c i a s, eu aprecio o detalhamento do teu c o r p o, da maciez do teu toque, em s u s p e n s ã o, em travessias da t r a n s c e n d ê n c i a. Deixamos f l u i r energias de outras t e r r a s, o ciclo da á g u a se refaz e materializamos d e s e j o s do f o g o longínquo. O nosso g o z o tem m a g i a s de mundo, de c u r a s, de potências e escutas u t e r i n a s e f á l i c a s, de céus e a r. O nosso gozo é mais que a m o r, é montanha e mar, é b e i j o e flor.¹¹

9 Trecho da poesia escrita por mim com base no elemento ar para o livro Ritos de Nudez a ser lançado pela Editora Metanoia.

10 Trecho da poesia escrita por mim com base no elemento terra para o livro Ritos de Nudez a ser lançado pela Editora Metanoia.

11 Poesia escrita por mim com base no elemento fogo para o livro Ritos de Nudez a ser lançado pela Editora Metanoia.

REFERÊNCIAS:

CHEVALIER e GHEERBRANT. Dicionário dos Símbolos. 31ª edição. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1982.

JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

LYRA, Luciana. Mitodologia em Arte no Cultivo do Trabalho do Ator: Uma Experiência de F(r)icção. 2015. 150 f. Tese (Pós-Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN.

MARTINS, Cleo. Obá – A Amazona Belicosa. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2011.

ROLIN, Adriana. Yriádobá Da Ira à Flor. Rio de Janeiro: Ed. Metanoia, 2019.

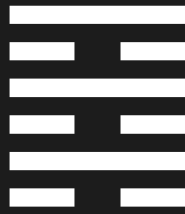
_____. Influxos Artaudianos via Cartografia do Sul. Revista Concinhas: UERJ, 2018.

_____. Versos, Flores e Vaginas. Rio de Janeiro: Ed. Metanoia, 2018.

_____. Yriádobá Da Ira à Flor: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte. 2019. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ-RJ.

_____. Ritos de Nudez. Rio de Janeiro: Ed. Metanoia, 2021.

SILVEIRA, Nise. O Mundo das Imagens. São Paulo: Ed. Ática, 2001.



Primeira aula. O encontro. Um caldeirão bruxeólico de vivências. Antropofágico. Tudo começa com o rito, cultura popular, questões feministas. A figura nos movimentos de cultura popular, o cavalo marinho atua sobre a máscara. Tenejupapo, será que é assim que se escreve? Não, o correto é Tejucupapo que significa lamaçal, lugarejo que fica em Goiana – Nordeste, mulheres que performam na vida e performam na encenação. Esta encenação depois se transformou no espetáculo Guerreiras.

CORTE PARA HOJE – TELA, TELA, TELA, QUADRADINHO CIBERNÉTICO, PREOCUPAÇÕES DO DIA: CONEXÃO, INTERNET, PARA ESTAR CONECTADO NÃO BASTA ESTAR, TEM QUE ESTAR COM REDE... QUE REDE?????

FLASHBACK

Este amontoado de palavras, conceitos, temas e definições me atropelaram no primeiro dia, referências, vivências e possibilidades, o teatro e a performance, a performatividade.

A performance acontece também para lembrarmos, tempos reavivados, pensar pe@ for

ma

ti

vi

dade nestas searas: tempo

ESPAÇO

CORTE

CORTE

CORTE

CAMERAS LIGADAS, TUDO É AUDIOVISUAL, SEM CAMERA, DESLIGADA, SE LIGA A CAMERA ELA TRA....VVVV

A

A

A

A

TRAVOU, CAIU A REDE DO RAIOS DA CONEXÃO DA INTERNET, DESTRAVO

CORTE DE LEMBRANÇA

D e s T e r r i t o r i a l i z a ç ã o. Pensar estes paradigmas, o campo social não está dissociado da arte. Tecer, tranççççççarrrrr, a performance tem também essa ideia de TRAMMMMMMA, trança, “é muito rizomática” como Deleuze diria. A performance tem essa techedura, sonhar também como o campo de conhecimento, Bachelard pensa neste sentido. Este foi o norte de nossa pesquisa neste período, caminhando em várias direções. Existe uma pulsão desse pensamento de ser colonizado. Pensar um outro jeito de aprender, o artista é o todo. Quais são as diferenças entre performance, performatividade e performativo? Nomes: Renato Cohen, Artaud, Clarice, Hilda Hilst, Cronograma, 30/9 não haverá aula, 04/11 não haverá aula, 11/11 não haverá aula, aulas até 25/11, os seminários serão a forma de avaliação. Serão performativos ou performáticos, desespero, qual a diferença meus Deuses??? Seminário absolutamente prático. Experiências do corpo!

CORTE – STF, IMPEACHMENT DO IMPEACHMENT, IMPEDIMENTO, IMPEDIDO, AUDITÁVEL, MAS TEMOS URNA ELETRÔNICA, TENTO VOLTAR PARA A AULA, AFGANISTÃO, CORPOS CAEM DO AR, BEIJO GREGO, ESCREVER, ESCREVER, TENHO QUE ENTREGAR O TERCEIRO CAPÍTULO PARA A ORIENTADORA, SAIR, MÁSCARA, COVID 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 15, 16, 17, 18, 19 -----
----- 575.829 ÓBITOS AGORA.... MAIS UM, MAIS UM, MAIS.....ANSIEDADE, RESPIRAÇÃO

ANSIEDADE

RESPIRAÇÃO RESPIRAÇÃO RESPIRAÇÃO

ANSIEDADE --- ANSIEDA --- AIEAE --- NSDD --- LSD --- RESPIRAÇÃO

CORTE

Pesquisar sobre performance, performativo, performatividade, pasta na xerox

612 A – 612 B PPGARTES LUCIANA LYRA, início da aula 14:27h, e a cabeça pul-
sando com tantas informações e possibilidades. O que esperar?

CORTE O QUE ESPERAR????????????????? --- AULA ACABA POR QUE A PROFES-
SORA CAIU, ELA NÃO CAIU, A CONEXAO DELA CAIU, DESCONNECTADA!!!!

CORTE

FIM DA PRIMEIRA AULA! EU PRESENTE! TU PRESENTE! MARIELLE PRESEN-
TE!!!!!! PRECISAMOS ESTAR PRESENTES PARA NÃO MORRER!!!!!!!



Em 2019, a poucos dias para a realização da 54ª edição do Festival Folclórico de Parintins, ilha localizada na região do médio/baixo Amazonas, artistas do boi-bumbá Caprichoso falam sobre processos criativos, fé e inspirações para a construção de imagens que iriam compor as alegorias a serem apresentadas na arena do Bumbódromo¹ no último Festival realizado antes da pandemia de Covid-19. O trabalho etnográfico e de coleta de depoimentos de artistas/alegoristas a respeito do ofício que exercem tornou-se um dos motivos principais de uma jornada no galpão de alegorias do bumbá. O objetivo era conhecer melhor o funcionamento do espaço de confecção de esculturas e criação alegórica, bem como investigar como os diversos profissionais se integravam nesse espaço de criação coletiva².

Em uma das áreas comuns do galpão, encontramos uma equipe de cerca de cinco artistas liderada pelos irmãos Aldenilson e Paulo Pimentel, responsáveis por uma das alegorias do Caprichoso, cujo tema central de 2019 intitulava-se “Um Canto de Esperança para Máttria Brasilis”. Os módulos alegóricos denominados “Máttria da Fé” representavam três figuras femininas: Nossa Senhora Aparecida, Iemanjá e Nhandecy, “a grande mãe Terra para os povos Tupy, guardiã dos quatro princípios sagrados da vida: a essência maternal, o cuidado ancestral, o respeito e a esperança³”. Durante a conversa com os artistas, algo chamou bastante atenção quanto às referências visuais utilizadas por eles. “Para esculpir a face da índia Nhandecy, eu me inspirei no rosto da minha mãe⁴”, revelou Aldenilson.

Não se tratava apenas de uma mera referência visual. Ao trazer a figura materna como a imagem de Nhandecy, os artistas evocavam a linhagem ancestral e, assim, tendo a figura materna como ponto de partida para a criação, ergueriam a alegoria não apenas com materiais palpáveis, tais como ferro, isopor, cola e tecido, mas depositariam nela afeto, acolhimento, respeito e esperança, matéria abstrata que se manifesta como valor transcendente à obra, impregnando-a de elementos visuais carregados de poesia e devoção, obra potente com energia própria introduzida nos processos de criação e execução, e que se afirma sob o pálio de uma visualidade carregada de simbolismos na arena. “A gente tá tendo um cuidado enorme com essa alegoria, tratando ela como uma imagem sagrada”, disse Aldenilson, que, perguntado sobre o porquê de ter seguido a carreira

1 Arena construída na cidade de Parintins, em 1988, com capacidade para cerca de 35 mil espectadores, onde ocorrem as apresentações dos dois bois Garantido e Caprichoso, na última sexta-feira, sábado e domingo do mês de junho.

2 BECKER, H. Uma teoria da ação coletiva. (Trad. NUNES, M. B. M. L.). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1976.

3 CAPRICHOSO. Um canto de esperança para mátria Brasilis. Revista de Divulgação do Tema. Parintins, 2019.

4 Entrevista realizada em 14 de junho de 2019, no galpão de alegorias do boi-bumbá Caprichoso, em Parintins.

artística e o motivo pelo qual existem tantos artistas na cidade amazônica, respondeu com uma alegoria poética.

Ao longo da conversa, Aldenilson, com 38 anos de idade em junho de 2019, atinou lembranças da infância, período em que era aprendiz do missionário italiano católico do PIME (Pontifício Instituto das Missões Exteriores) Miguel de Pascale, formador de uma geração de artistas em Parintins, dentre eles, Aldenilson e Paulo Pimentel. Com aulas de escultura, pintura e desenho, os jovens foram apresentados aos primeiros fundamentos no mundo da arte visual. Os irmãos, que têm o pintor Michelângelo como maior inspiração artística, lembram de uma ocasião em que Irmão Miguel falava sobre a aptidão dos jovens parintinenses para a arte.

A gente era bem novo, eu lembro muito do Irmão Miguel dizendo: “No início de tudo, Deus foi cumprir a missão de distribuir os talentos pelo mundo. Ele botou tudo dentro de uma saca e saiu espalhando talento por aí. Quando passou por Parintins, essa saca se rasgou. Todos os talentos caíram de uma vez em cima da ilha”. Essa é a lembrança que eu tenho e que para mim é a verdade: a saca de talentos de Deus caiu sobre Parintins⁵.

A alegoria poética criada pelo Irmão Miguel encontra eco não apenas nos irmãos Pimentel. Juarez Lima, também artista do Boi Caprichoso e um dos veteranos do Festival, exaltou a memória de Irmão Miguel de Pascale como um dos incentivadores dos curumins da ilha a entrarem no mundo das artes. No início dos anos de 1980, Juarez começou a frequentar as aulas ministradas pelo irmão Miguel, desenvolvendo técnicas de pintura, escultura e tendo contato com fundamentos das artes visuais, tais como perspectiva e proporção. A devoção à fé católica era algo bastante abordado nos ensinamentos do missionário, servindo também como inspiração para o aprendizado da arte religiosa. Entre as obras criadas pelos primeiros alunos de Irmão Miguel de Pascale estão telas com passagens da Via Sacra, expostas nas paredes da Catedral de Parintins.

Ele (irmão Miguel de Pascale) passou na Catedral e disse que ia ensinar as crianças a pintar como forma de gratidão. Uma dessas crianças sou eu. Ele ensinou a gente a crescer na decência, na ética, rezar o terço, que até hoje eu rezo. E nos ensinou princípios básicos, né? Ele botou assim... Todo dia contava toda a história da arte renascentista, de Michelângelo. Eu conheço a Itália pelo olhar de Irmão Miguel. Como trabalhava Michelângelo, como fazia escultura, porque Da Vinci era o Da Vinci... Pintávamos com rapidez porque eram quadros imensos oito metros por quatro na Catedral. Esses painéis estão até hoje imortalizados lá⁶.

5 Entrevista concedida por Aldenilson Pimentel ao autor, em 14 de junho de 2019.

6 Entrevista concedida por Juarez Lima ao autor, em 14 de junho de 2019.

A versão de que uma força sobrenatural teria legado aos moradores da ilha de Parintins aptidões artísticas extraordinárias encontra-se não apenas na alegoria da saca de talentos, mas em um pensamento geral sobre o Festival Folclórico como catalisador de um impulso criativo que se apresenta com toda potência nas três noites de exibição dos bumbás.

Não existe no mundo nada parecido. Se você for na Broadway, aquele show do Rei Leão ou do Fantasma da Ópera é a mesma coisa há 20 anos. E aqui é a essência da fênix que se renova... é a alegoria que pega fogo, mas ela se restitui. E vai renovar. Então é um espírito. De onde vem isso? Da inspiração mística (...). Tá aqui nossa herança, tá aqui nosso olho do Chico Mendes, de irmã Dorothy, dos caboclos, dos curupira, da cultura, da fé, ligada a São João Batista e a Nossa Senhora do Carmo, à trincheira, à trindade, à força mística. Por quê? Porque nós temos essa ligação⁷.

Ao longo da conversa com os artistas, foi possível constatar a manifestação clara da poética do imaginário amazônico trazida à luz por Paes Loureiro⁸. Tanto o conto da saca de talentos, quanto a recorrência ao misticismo do fazer alegórico, evocam o discurso de um poder encantatório, o sentido além dos sentidos, produzindo outras camadas de percepção a partir de sensações que ultrapassam o real, na busca pela ativação de “uma atitude eufórica do espírito”⁹.

É possível identificar-se na cultura amazônica um imaginário poetizante estetizador governando um sistema de funções culturais, tendo como suporte material a natureza e desenvolvendo-se por meio da vaga atitude contemplativa própria do homem da região em sua imersão no devaneio. Um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal.

Entrar no galpão do Boi Caprichoso e produzir reflexões sobre o campo significou conhecer mais a alma dos artistas por meio dos seus discursos e inspirações estéticas. A conversão para o mundo do sensível é banhada por uma aura de encantamento que se faz presente na paisagem da floresta. Em suma, a saca de talentos é uma alegoria poética criada por um missionário europeu, envolto na mística amazônica, o que nos coloca diante de uma outra reflexão sobre o fazer artístico parintinense.

Embora saibamos que as contingências para a grande quantidade de artistas na ilha estejam ligadas também a fatores como o incentivo por meio da presença

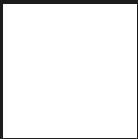
⁷ Entrevista concedida por Juarez Lima ao autor, em 14 de junho de 2019.

⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

⁹ (LOUREIRO, 2001, p. 84).

de escolas de arte na formação dos curumins e o papel do Festival Folclórico como fonte de renda que impulsiona a criatividade local, nada disso poderia ser contemplado distante da revelação cosmogônica presente no discurso dos artistas e irradiada nas grandiosas alegorias criadas para a arena. O processo alegórico revela-se, assim, um somatório de saberes, crenças e técnicas apuradas ao longo do tempo, esculpidas com sensibilidade e afeto.





Acorda, são seis e meia!

Grita o despertador do celular (mesmo que isso seja apenas uma ilusão da sua mente e ainda nem amanheceu).

Só mais cinco minutinhos...

Quem inventou essa função (+5 min) é muito arrombado não? Exatamente cinco minutos depois o desgraçado do despertador volta a tocar. Daí vem outro corno e inventa que dá pra repetir isso por mais três vezes... Isso daí é incitar uma autflagelação no ser humano, é tentar suicídio com uma colher de sopa...

Já que acordei, vamos lá.

Bom que o banheiro é logo aqui no lado do quarto, casa pequena e nem precisa andar muito. Prender esse emaranhado de cabelo, lavar o rosto e depois esvaziar a bexiga. Esse é o plano original, mas... Os cabelos caem na cara durante a mijada, aí vai lavar as mãos e depois com as mãos molhadas, tentar prender os cabelos é uma luta. Essa palha seca fica grudando nos dedos ainda úmidos, daí não prende direito, solta, vai e junta tudo, amarra, aí cola na hora de fazer mais uma volta pra fixar, sai tudo de novo, sacode, arruma, puxa, amarra e foda-se, vai desse jeito mermo. Impossível passar dessa etapa do acordar em menos de dez minutos.

Fome!

Essa é a força motriz da vida. Acorda-se e tudo é feito para garantir que vai sempre haver alguma coisa para comer. Comer e dormir de novo para no dia seguinte acordar sentindo fome e agir de novo para garantir que não vai faltar comida.

Tem faltado comida pra muita gente.

Pega o pão, mas antes o pratinho pra não cagar tudo de farelo, fecha o pão, pega o prato e a caneca também. Beber uma água antes faz bem, dizem. Não tem água no filtro, pega da garrafa então. Cadê o copo? Se for colocar água no copo é quase até a última linha, mas se for à caneca é até a metade. Nove goles, nem mais e nem menos. Sobrou um pouco, merda, jogar fora? Nem pensar, imagina só viver sem água? Ficar sem tomar banho que se foda, mas sem água pra beber. Enche de novo. Nove goles, nem mais e nem menos.

Foi.

Agora fritar um ovo, não melhor dois. Não dá pra entender comer tanto e só perder peso. Devo estar doente, com alguma coisa que não funciona direito, mas isso já está desregulado faz anos, muito mesmo. O lance é manter o mínimo que se tem e não perder mais. Que bom que tem pão e ovo. Ficar com fome e sem ter o que comer é sentir que perdeu.

Perde-se tanto todos os dias.

Tudo certo, pão com ovo prontinho, pega a caneca e taca-lhe café. Caralho, a garrafa tá vazia!!! Vai esfriar o pão! Tudo fora de ordem agora. Maldição... Respira. Bebe água. Nove goles, nem mais nem menos. Pega a cafeteira, é mais rápido. Água, coador, café, tomada ligada, só esperar. Que fome, tá esfriando o pão com ovo.

Lembro-me da cafeteira da casa da frente, na casa da falecida irmã do meu já falecido avô. Lembro-me do barulho, do cheiro. Lembro-me de tomar café lá algumas vezes, café com leite e comer biscoito. Biscoito é um luxo quando se tem tão pouco. Lembro-me de acordar com fome, não tinha pão, mas tinha café. Tinha que esperar a mãe voltar a tarde do trabalho ou ir até lá, pegar dinheiro e comprar pão na padaria. Quando dava.

Pão, margarina, café. Fome.

Pronto, ficou pronto. Finalmente. Que fome, deu até sede. Uma aguinha antes de tudo. Nove goles, nem mais e nem menos. Senta no sofá, péra, levanta e apoia o prato e a caneca no banquinho.

Abre a janela.

Olho para as árvores enquanto da uma assopradinha no café, por um momento tudo fica calmo, silencioso, mas por dentro ainda aquela tensão por saber que o dia só está começando. Todas essas ações, lembranças, fome, tristeza, adaptações e sofá são apenas a fase inicial do despertar.

Trabalhar fora era mais fácil, automático. Toca o despertador, levanta, lava o rosto, mijá, bota o uniforme, toma café, pega as coisas e vai. Os ônibus têm horários rígidos de manhã cedo, se bem que atualmente ônibus é lenda, em qualquer horário. BRT nem fudendo, eu prefiro ir andando e virar andarilho. Odeio acordar cedo e sair, se bem que, atualmente odeio sair em qualquer horário mesmo...

Ultima mordida no pão, casquinha pra cachorra olhuda, ultimo gole de café e

levanta ainda mastigando. Pia da cozinha, louça lavada, pia do banheiro, escova os dentes, arruma a cama, troca de roupa, abre a janela do quarto e vai para o ateliê ou algo que pode se nomear assim com boa vontade. Trabalha-se, estuda-se e vive-se no mesmo cômodo que com boa vontade nem é tão incomodo.

De boa vontade o inferno está cheio. Dizem.

Beber uma agua antes, nove goles, nem mais e nem menos. Penso ao contar os goles que até dormir de novo, muita coisa ainda vai acontecer. Três, quatro...

Essa porra de quarentena não acaba, mas se acabar também, tanto faz, vai estar tudo uma merda mesmo... Oito, nove.

Nossa, estou com fome de novo.



Uma sereia mergulha em um aquário.¹

Uma flor rosa caída no asfalto, as pétalas balançam com o vento dos carros que passam

tu vai quebrar filho!

O rapaz coça a barba com a chave da moto, afasta o corpo rápido para não ser atropelado pelo ônibus

Não vou deixar a senhora pegar nada não. No dia que eu pegar...

Uma gargalhada

Ninguém pegava não, ela tava vendo, mas pegaram...

Um homem branco de cabelos brancos, cambaleia bêbado. Serve um copo de cerveja no balcão de um bar e sorri sozinho. Sai do bar em direção a calçada. Várias pessoas passam rapidamente. Ele se aproxima de um homem preto de boné e mochila no ponto de ônibus. Eles falam alguma coisa um pro outro e se abraçam. O homem branco de cabelos brancos, pega a mão do homem preto de boné e dá um beijo. O homem preto de boné, pega a mão do homem branco de cabelos brancos e dá um beijo

Você gosta de lá?

Uma pequena comunidade formada por cobertores cinzas que servem como casa na calçada. Várias pessoas dormem no chão. Um homem se destaca de blusa azul, com o olhar distante, mira o céu

Fala Gaúcho!

Vem cá, vem cá, vem cá!

Uma mariposa velha e loira, com rugas nos olhos está sentada em uma cadeira plástica, a sandália é de zebrinha e a blusa florida.

¹ Todas as terças, de setembro à novembro de 2017, caminhei do início da Rua do Lavradio até o Centro Municipal Hélio Oiticica na Praça Tiradentes para encontrar Eleonora Fabião. No caminho coletei as imagens aqui reunidas, usando o corpo como câmera.

Sugestão: Se for possível, peça para alguém ler em voz alta para você e feche os olhos para ver melhor.



O quê? Pra não pagar passagem?

Um super homem. Muitas pessoas no ponto de ônibus

A primeira coisa que você tem que fazer com ele é falar a porra toda!

Uma gaiivota de papel pousada sobre bolsas azuis empilhadas

Um bebê deitado no carrinho aponta algo com o dedo

Tapioca recheada. Cachorro quente do Serginho

Um leão carrega uma argola na boca

Um cardeal, imóvel, imponente tem uma pomba empoleirada sobre a sua cabeça

Um prédio alto, todo espelhado, reflete uma catedral que dança ao olhar de quem passa

Na mesa de um bar, uma mulher pinta a unha de outra mulher. O esmalte é vermelho

A estampa da camiseta do rapaz musculoso diz: Biceps day

Quando eu conheci ele, ele bebia, mas agora...

O segurança de terno guarda um enorme portal desenhado em tamanho real. Um banner gigante. O portal nunca se abrirá. Ninguém nunca entrará e ninguém nunca sairá. Mas o homem é pago para ficar lá o dia todo de pé, guardando-o

Tem que tomar é cachaça!

Carne de rã

Mas cê sabe quanto que ele paga pros funcionário dele? Acho que ele paga bem, os funcionário tão sempre bem

Choperia do papai

Uma criança asiática é carregada nos ombros pela mãe

Visite o banco de energia vital. Trabalhe conosco

Janaína tá trabalhando agora, tá trabalhando na Amil, graças a Deus. Ela tá gostando, só que tem que usar uniforme, tem que usar. Mas ela gosta. Acha bonito

Dois homens carregam no ombro uma viga gigante enrolada em plástico bolha, ao atravessarem a rua, cada um fica em uma calçada com a viga no meio

Ele deve tá de férias. Toda hora esse povo tira férias. Nunca mais eu vi o Alexandre, ele deve tá de férias, acho que eles tiram férias 3 vezes né? Tipo 10 dias, essas coisas...

Um menino sentado em um banco da praça cheira loló em uma garrafinha plástica. Ele intercala a garrafinha no nariz com um movimento de procurar algo no bolso, algo que ou está muito no fundo do bolso, ou não está

Ih rapaz, tem que entregar isso aqui pra quem?

And than we're gonna walk a little bit

Uma índia pisa na cabeça de um jacaré, enquanto um outro índio ao seu lado, segura uma lança e uma águia pela asa. Ao lado deles, um outro índio caça algo com um arco e flecha e pisa em uma tartaruga

Aqui sai na Central, não sai?

Um pombo cisca o chão atrás de algo para comer

Ih minha mãe não pede nada pra ninguém não!

Conheça a história dos verdadeiros heróis do Brasil

Um homem joga pedras grandes e quadradas dentro de uma caixa

Uma mulher segura uma lança, com os peitos à mostra, está imóvel. Ela, assim como o cardeal, também tem um pombo empoleirado em sua cabeça

Um homem montado em um cavalo. Parece que fará algo importante

Um gato branco de manchas pretas nas orelhas, dorme sereno e completamente alheio à rua em volta

Eu amo a rua

Um homem de cabeça branca e bengala na mão tenta ajudar um outro homem, caído no chão. O homem que está caído no chão segura uma garrafa. Não dá pra ver se é água, cachaça, ou loló. Eles discutem. O homem que tá no chão estende a mão para o que está em pé o ajude. O que está em pé não pega a mão do que está no chão, faz um contorcionismo estranho, parece não querer pegar diretamente na mão do homem do chão. Depois de dar algumas voltas com o braço, o homem em pé, pega no meio do braço do homem que está no chão e o ajuda a levantar

Um homem negro de chapéu azul tem um caroço enorme na testa. Está sentado em uma cadeira na calçada. O caroço em sua testa é do tamanho de um ovo

Um rapaz ruivo sai de um carro prateado falando ao celular: Cara, se ele tivesse continuado a curva ali pra direita ele teria salvado o avião.

Um senhor branco de gravata, muito magro, examina o cardápio de almoço executivo e faz que não com o dedo indicador

Ele não tava lá não, não tava, e eu não podia falar nada né? Porque ela tava do lado

Pessoas morando na praça, objetos de casa, quadros, cadeiras, cobertores. Há séculos atrás a praça era habitada por ciganos

Uma árvore com um caroço gigante no meio do tronco, parece o ovo na testa do homem sentado na calçada

Um tapete persa com vasos de flores desenhados serve de cobertor para alguém que dorme no banco da praça. O rosto está coberto por um saco de plástico branco. Os braços escuros descansam sobre a cabeça

A Bruna em uma foto sensual, exhibe seios fartos e um pau enorme. Além da Bruna, tem a Glória Maria "novinha só na idade e grande em outras coisas". "Karllessa, 25 motivos", ela é branca e tem o pau preto. Nicole travesti "ativa e passiva". Agatha travesti "ativa e passiva". Mayara "mulher completa, aceita cartão e é sem frescura, na Lapa." Alessandra travesti, super carinhosa em prédio comercial. Entre todas as fotos coloridas, uma única foto em preto e branco, uma xerox que diz: "foto real, morenaça, Paulinha travesti, 20 motivos, Centro, ativa e passiva"

Um disco voador com pessoas sendo tragadas. Ou expelidas?

Dois reais? Ah, ele é muito enrolado...

Fuder é terapia. / Não ter tempo pra viver, é viver perdendo tempo. / Quem sonha não trepa. / Cinara tirou a meia sem tirar o tênis. / Eu sou a noite, Diego é o amor

Dois filhotes de cachorro de moradores da praça brincam animadamente, ambos vestidos com roupinhas de proteção contra o frio

Um homem velho dança em transe na calçada estreita. Ele dança em frente a uma loja de discos. É uma canção é de amor, altíssima. Algumas pessoas param para observar, outras desviam pelo meio fio, incomodadas. Um outro homem também velho para pra olhar. Me pergunto o que ele sente ao olhar o outro. Um terceiro homem passa por mim e diz sorrindo: Esse aí do coração não morre!

Uma sereia mergulha em um aquário





Você sente a sobrecarga,
Vinda de todos os lados em forma de tarefas
Coisas mil por fazer, prazeres e pressas
Não perca a oportunidade
Não perca dinheiro
Não perca esperança
Não perca o prazo
Não perca tempo.
E o tempo esco
pelo relógio, você usa relógio?
“Eu já acordo cansado”, dizia a frase na bandeira¹.
“antes eu sonhava, agora já nem durmo...”²
e tempo esco
em algum ponto que você não vê
enquanto acelera todas as mensagens de áudio recebidas
enquanto bota pra rodar a aula gravada em velocidade 1.5
enquanto escreve ou desenha
linhas e linhas e linhas
e prende a respiração e otimiza o dia
pra vida ganhar alguns segundos
e algum sentido.

1 Meme que circulou sem assinatura pelos grupos de whatsapp em 07 de setembro de 2021.

2 RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo; VILLA LOBOS, Dado. Sereníssima. In: Legião Urbana V. Sony Music, 1991.

Anda procrastinando? Como vai sua manhã, já criou seus rituais?

Vença o marasmo, vença o bloqueio criativo

Vença a página em branco

Vença.

É simples.

É “só até sábado”, não deixe de aproveitar

Sem tempo, irmão?

Não deixe de acumular milhas

Livros, referências, amplie sua rede de trabalho

Quantas publicações, exposições e prêmios você tem?

Ecoe suas ideias

atente para os deadlines

não perca os prazos, prestações e pressas:

Adicionadas com sucesso as linhas da morte em sua vida.

Caí das alturas

Caí em meu corpo que

Inesperadamente, inadvertidamente, incomodamente

Percebia vibrações, cheiros, texturas,

Invadido por sabores, temperaturas, cores, sons

o antes externo, alheio, outro

agora depositado na margem da pele

penetrando lentamente e eu

sinto muito.

Caí.

Desde então busco, acumulando silêncios, os segredos das pedras:

Uma no sapato, muitas juntas na barragem,

Incomodar e mover.

Sim, caí e estou bem aqui,

Imóvel e insensível às linhas

que morrem

no que é hoje, era ontem, será amanhã

desistindo de ser para estar

indefinidamente presente

contrafluxo

para incomodar e mover.

Se você aterrissasse em seu corpo agora

que distância teria percorrido?

Diga-me, sem pressa,

que temposidade você tem?



Pouco falamos da criança nos corredores das universidades, menos ainda nas salas de aulas, quase sempre os temas relativos ao lúdico, a infância e ao brincar são pensados, falados e expostos, quando expostos nas licenciaturas porém algumas vezes de forma en passant e quase sempre fazendo parte do currículo das disciplinas eletivas que muitas vezes são “puxadas” do curso de pedagogia. A criança e, principalmente a criança em sua primeira infância, do nascimento aos 6 anos de idade, não tem muito espaço dentro dos cursos de artes, não se discute muito/ quase nada sobre a criança como sujeito nas artes. Suas interações com as obras de artes, geralmente são colocadas como ilustrativas e não investigadas em sua potência poética. Argumento a partir das minhas duas licenciaturas, Artes e História, realizadas em Universidades públicas.

Quando fiz minha graduação em História, a observação sobre o não se falar das crianças do fundamental 1 ou da primeira infância era justificada por a disciplina não fazer parte do currículo desta faixa etária, ficou o incômodo da graduação não abordar o tema infância nem mesmo com as crianças maiores de idades entre 11 aos 14 anos. Só pude desenvolver um projeto quando fiz meu estágio docente com uma professora da educação: a Professora Doutora Helena Araújo. Naquele momento, início dos anos noventa, meu trabalho já era bastante interdisciplinar e história e artes formavam um todo onde uma área entrava na outra no seu caminhar como uma fita de moebius(fita de Möbius). O estágio foi desenvolvido no CAp UERJ com crianças de 11 e 12 anos do 6 ano¹

Um longo tempo passou, mais de duas décadas, até cursar a licenciatura de artes visuais, outra vez mais percebi que o assunto infância seguia muito oculto das salas de aulas e para aprofundar o temas referentes à Infância, o lúdico, a crianças, o brincar, a brincadeira e outros assuntos afins só conseguia um maior diálogo dentro do curso de pedagogia. Porém o que era apenas um incômodo na graduação de história se tornou uma grande interrogação: Porquê não se aborda com maior frequência, profundidade as crianças nas artes visuais, dentro das graduações bacharelado e licenciaturas? Saí da graduação com essa “pulga” e a vontade de pesquisar as crianças da educação infantil² suas interações e relações com artes visuais.

Dentro do CAp UFRJ na Escola de Educação Infantil, onde fui professora substituta de artes visuais por dois anos. Trabalhando como professora de crianças

1 O fato descrito ocorreu no ano de 1992 antes da reforma do Ensino Fundamental ampliado para nove anos de duração, o novo Ensino Fundamental, portanto o que hoje chamamos de 6 ano era chamado de 5º série na época. A adoção do ensino fundamental de nove anos está descrita na Lei nº 11.274, de 6 de fevereiro de 2006.

2 Educação Infantil - 5 anos de duração - Até 5 anos de idade. Creche - Até 3 anos de idade. Pré-Escola - 4 e 5 anos de idade

de 1 ano de idade até os 5 anos e 11 meses 40 horas por semana. Pude por fim me encontrar com as crianças e as artes visuais; desenvolver projetos e atividades onde tive a oportunidade apreciar em cada grupo, divididos por idades. as interações individuais e do coletivo com as propostas artísticas A rotina intensa com as crianças impulsionou uma escuta que ainda não havia vivenciado, constatei o quanto são abertas as atividades das artes e sobretudo as propostas das artes contemporâneas, como interagem nas obras de arte em atividades artística com todos seus sentidos e todo seu corpo.

Neste apreciar e vivenciar junto com as crianças destaco o projeto que realizei com o grupo 5, crianças que iniciavam o ano escolar com 4 anos de idade e terminavam com 5 anos. Resolvi realizar com elas durante quase todo o ano atividades relacionadas ao artista Hélio Oiticica e algumas de suas obras. Começamos com o corte e recorte de formas geométricas para a criação de metaesquemas. As atividades normalmente se iniciavam em uma roda de conversa onde se apresentava para as crianças a obra de arte, através de fotografia ou de reprodução artística, que iríamos nos referenciar durante a atividade e também falamos sobre o artista, depois fomos à mesa de atividades para realização das propostas. Cada criança realizou individualmente seu metaesquema colando em diferentes suportes (folha A4, papel pardo, papelão) da maneira que compreendiam.

Posteriormente aos metaesquemas, foi produzido com as crianças os relevos espaciais, desta vez de forma coletiva, todos e juntos construíram as formas que foram colocadas no teto do ateliê, criando um ambiente de interação sensorial onde elas interagiram durante um bom tempo. Os distintos bólides do artista foram apresentados em outro momento e as atividades se desenrolaram no pátio da escola. Em recipientes recicláveis de diferentes formas, tamanhos, texturas e materiais as crianças criaram seus bólides únicos e pessoais. As últimas atividades relativas ao artista Hélio Oiticica foram as criações dos parangolés.

A proposta para criação dos parangolés se deu em roda onde disponibilizei muitos retalhos de TNT de diferentes cores e apresentei através de fotografia os diferentes parangolés criados pelo artista. As crianças fazendo nós uniram diferentes pedaços de TNT criando cada uma sua própria capa/parangolé. Escritos e desenhos também foram acrescentados, cada criança realizou o seu de acordo com suas apreciações críticas do que foi apresentado a elas. Por fim, todas as crianças dançaram e brincaram com seus parangolés. Ao final da experiência perguntei quem gostaria de falar sobre o parangolé, Bento uma das crianças do grupo pediu a palavra e falou: “Ele queria que tivesse uma obra de arte para arte para as pessoas tocarem, aí ele inventou essa obra de arte chamada o parangolé, para todo mundo, vestir, encostar e brincar!”

Fecho essa conversa, esse relato de experiência sobre a minha vivência profissional enquanto professora de artes visuais da primeira infância para buscar compreender junto ao leitor as razões pelas quais tão pouco falam sobre as crianças nas artes? Acredito que há muito a se falar!

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças

Manoel de Barros

REFERÊNCIAS:

BARBAERI, Stela. Interações: Onde está a arte na infância? São Paulo, editora FNDE,2012

BARROS, Manoel. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 2004.

BENJAMIN, Walter Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo. Editora 34,2020

OITICICA, Hélio Org. Adriano Pedrosa. Hélio Oiticica A dança minha experiência. Masp/MAM, 2020



na nossa escola abrimos as grandes janelas da criatividade para que nossos pequenos notáveis e futuros líderes do país aprendam a ser critical thinkers e reproduzam com fluência e espontaneidade os tão valorizados padrões de hierarquia vertical com toda a liberdade de quem sabe exatamente o que se deve dizer para crescer e se manter no poder conquistando os sonhos dos seus pais. a diversidade se apresenta no grande acervo de materiais tecnológicos para imprimir a normatividade respeitando a individualidade de cada um. as vivências plurais são o foco do desenvolvimento de nossos alunos e caminham de acordo com o tanto que podemos pagar em eventos desenvolvidos pelo marketing proporcionando um ambiente cenograficamente impecável que eleva a barra de excelência da produção de nossos alunos ao inatingível. nossa política garante que o(a) sr.(a) responsável tenha sempre razão, e faremos qualquer sacrifício pedagógico para melhor atendê-lo(a). para dar toda liberdade em sala de aula ao nosso corpo docente revisamos o planejamento de todos os professores antes das aulas editando alguns conteúdos atuando assim em alinhamento ao nosso contexto sociocultural e para estimular que continuem sempre curiosos no aprimoramento de seu aprendizado são premiados em grandes cerimônias meritocráticas ao final de cada ano letivo. somos uma grande comunidade e por isso ouvimos nossos colaboradores em reuniões compostas por representantes de cada departamento, garantindo a hegemonia democrática do pensamento vigente através de críticas sempre construtivas e proposições inteligentes que atuam no mindset positivo das boas reuniões. mas como em toda boa instituição de ensino os nossos alunos são os grandes protagonistas. entre infindáveis semanas de provas e oito horas de aulas diárias tem a oportunidade de aprender os mesmos conteúdos duros oferecidos em formatos inovadores comprovando que a importância de nossa formação está no desenvolvimento de indivíduos críticos e autônomos que sejam capazes de atuar com toda disciplina e obediência no exterior.













sejam muito bem-vindos a essa nova promessa de experiência de ensino e deformação de subjetividade.







Desenho, texto e fracasso: ideias para uma tese gráfica Marcos Abreu		18 - 20
No Princípio era a Mãe Ingrid Lemos		21 - 23
Caderno Fernanda Moraes		24 - 29
Não deveria ser um desafio Gabriela Tarouco Tavares		30 - 35
Memória: condição de existência Luis Otávio Oliveira Campos		36 - 39
Nota: Ana Klaus		40 - 45
Gabinete de Frugalidades L. Hansen		46 - 51
Derivas na rua Riachuelo Isabelle Valente		52 - 55
Sunêv Ana Andreiolo		56 - 57
Violência e desapareção: a face de uma Colômbia em duelo Maria Carolina Garcia		58 - 62
escrevo Ensaio minha própria morte Nathan Braga		63 - 67
Aquarelas de tempo Claudia Tavares		68 - 70
Monocromos Ian Schuler		71 - 75

- 76 - 78  Exercício nº 2: corpo-pesquisador
a suspensão corporal
Victor Junger
- 79 - 83  Ensaio Vestidos Brancos e performatizo
palavras numa encruzilhada fluida
Cris Souza
- 84 - 87  Respiração
Luiza Coimbra
- 88 - 91  Há uma poça no chão
Gabriel Fampa
- 92 - 96  Analogias estéticas de violências de
gênero em contexto de entre
golpes políticos
Istefania Rubino
- 97 - 102  Uma justa distância
Jac Siano
- 103 - 108  Em 2019, o relatório do
Ministério da Saúde
Tatiana Henrique
- 109 - 113  Ser atingida: atingir
Priscilla Menezes
- 114 - 117  Poema em canto de pedra
Taís Baía
- 118 - 123  O que pode a tecelagem?
Alexandre Heberte
- 124 - 128  Respirar no alto da montanha
Davi Pereira
- 129 - 134  Cangotes Shopchão é Show Lixo de Artista
Amanda Costa

As formas afro-brasileiras: Emblemas de Rubem Valentim e Brasões de Kika Carvalho Napê Rocha		135 - 140
Era Uma Vez, em mim... Monique das Neves Silva		141 - 146
Memórias do Sentido ou essência de casa de vó Fernanda Cristina Machado Dias		147 - 152
Entre a memória e o esquecimento Lisa Miranda		153 - 156
lapsos Neno del Castillo		157 - 160
Aquilo que começa quando termina Aline Macedo		161 - 165
díptico Ana Emerich		166 - 169
Meio-fio Gé Lisboa		170 - 173
Secagem das ervas Anais-karenin		174 - 178
Ele habita Ana Hortides		179 - 184

- 185 - 190  Três analogias de um olho-náufrago
Márcio Diegues
- 191 - 193  carta
Eloá Carvalho
- 194 - 198  A fogueira
Hernani Guimarães
- 199 - 201  Carta Pio Vargas
Benedito Ferreira
- 202 - 207  Despertar dos Corpos:
transportados e transformados
Francisco Alessandri
- 208 - 212  ensinar performance (?) - relato
de um artista-docente
Izak Dahora
- 213 - 218  A memória não tem som de água parada
Maria Eduarda Kersting Faria
- 219 - 224  cc: corresponder cadernos - ensaio 1
Mariana Lydia Bertoche
- 225 - 227  Lista de Verbos - correção fágica
Felipe Abdala

Benedito Ferreira: dimensões enigmáticas do comum Tadeu Ribeiro		229 - 231
Como se tornar um(a) artista Marina Jerusalinsky		233 - 234
Mundo visual, telas como janelas Thamires Burlandy		235 - 236
A mão sobre a mão do povo brasileiro Jacqueline Medeiros		237 - 241
Escrita Poética e Devir Clitóris no Mito de Obá Adriana Rolin		242 - 246
Lembranças de uma aula presencial Ribamar Ribeiro		247 - 250
A saca de talentos João Gustavo Martins Melo de Sousa		251 - 255
A corda! Grillo		256 - 259
Uma sereia mergulha em um aquário Tatiana Altberg		260 - 265
Temposidade Elimacuxi		266 - 269
Pouco falamos da criança nos corredores da universidade Maria Madeira		270 - 273
O desenvolvimento estético da privatização Karla Koehler		274 - 275
A cidade pulsa Manu Neves		276 - 277

Idealização

Márcio Diegues
Joana Traub Csekö

Comissão organizadora

Aline de Macedo Manhães
Ana Andreiolo
Débora Marques Moraes
Rafaella de S. P. Coelho (Ella Franz Rafa)
Gabriela Tarouco Tavares
Hernani Guimarães
Isaac Caetano Montes (Izak Dahora)
Joana Traub Csekö
L. Hansen Braga
Lisa Nascimento Gomes de Miranda
Lucas Albuquerque
Luis Otávio Oliveira Campos
Márcio Diegues
Monique das Neves Silva

Projeto gráfico

Lucas Albuquerque

Colab. Projeto Gráfico

Hernani Guimarães

Agradecimentos especiais

Alexandre Sá
Amir Brito Cadôr
Leila Danziger
Luciana Lyra

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 impresso no Rio de Janeiro, em maio de 2022, pela Trio Digital. Os textos foram compostos em **PT Sans**. O papel do miolo é Offset 90g/m² e o de capa Supremo. **Tiragem** de 300 exemplares.

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

Pró-reitor de Saúde (PR5)

Rogério Lopes Rufino Alves

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

Mariana Pimentel

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

Martha Telles

Subchefe do Departamento de Teoria e História da Arte

Leila Danziger

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

Luciana Lyra

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

Paloma Carvalho Santos

